

## O NÚ FEMININO NA ESCULTURA DE SÉRGIO CAMARGO

Eduardo Bortolotti de Mello<sup>1</sup>

Um dos primeiros diálogos consistentes de Sérgio com a obra de outros artistas europeus, além do contato com Brancusi, se deu com Henri Laurens.

Isto resultou em trabalhos significativos como a série das *Mulheres*, que o artista desenvolveu de 1954 até 1956.

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

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

De 1948 até meados dos anos 50 Camargo havia realizado algumas experimentações incipientes no campo da escultura, inspiradas, na escultura de Brancusi. Naquela época, na Europa, havia uma tendência geral para a escultura abstrata e Camargo tinha a seguinte opinião sobre esta tendência: “a abstração passou a parecer-me um problema exclusivamente formal, de que dependia amplo contingente da escultura produzida por toda parte naquele momento. De volta de uma temporada na Europa vi que estava buscando outra coisa: de 1954 a 1956, interessei-me por usar a figura como suporte, e não como tema, de modo a através dela estruturar a massa.”<sup>2</sup>

O crítico francês Jean Cassou observou a mesma problemática na escultura de Laurens: “Esta arte não é um convite à interrogação, mas sim a uma constatação. A constatação que as coisas não são nem imagens nem representações, mas são os equilíbrios, as forças, freqüentemente as próprias graças que se impõem sem se contradizerem. Esses elementos se impõem com uma majestade e nobreza irrecusáveis.”<sup>3</sup>

Conforme já dissemos, antes da fase das *Mulheres*, Camargo havia desenvolvido algumas esculturas em gesso com formas arredondadas e abstratas inspiradas em Brancusi. O retorno à figura humana como pretexto para estruturação de volumes (massas) demonstra em Sérgio a consciência de que mesmo que o trabalho seja abstrato em sua essência este sempre precisa se comunicar com o espectador para nunca redundar em mero exercício formal inexpressivo. Sérgio sempre acreditou que “a operação artística é uma operação de conhecimento e não um simples código de formas”<sup>4</sup>. Em suas *Mulheres*, o volume é tratado como uma massa que recebe recortes e essa mesma massa deseja se expandir para o exterior através de uma força que surge de dentro para fora. Este aspecto da escultura foi chamado por Focillon de espaço-meio que é quando a escultura “penetra, ocupa e agita o espaço”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Instituto de Artes da Unicamp

<sup>2</sup> CAMARGO, Sérgio. Sérgio Camargo – a modulação permanente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1975. Entrevista concedida a Roberto Pontual.

<sup>3</sup> CASSOU, Jean. In: HENRI Laurens, Paris [s. n.], 1951. 15 p. Catálogo de exposição, 9 mai.- 17 jun 1951. Musée National d'Art Moderne.

<sup>4</sup> CAMARGO, Sérgio. Sérgio Camargo – A modulação permanente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de mai. 1975. Entrevista concedida a Roberto Pontual.

<sup>5</sup> FOCILLON, Henri. *L'Art des sculpteurs romans - Recherches sur L'Histoire des formes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995. p 26.

Os volumes nessas esculturas de Camargo, assim como em Laurens, giram, se alongam se encolhem, as superfícies são distendidas e moduladas com uma clara intenção estrutural. Há nas figuras de Laurens uma semelhança com a *linha serpentinata* do Maneirismo tardio do século XVI conforme foi pontuado por Carola Geidion Welckler. Este aspecto diz respeito à “expressão do ritmo do movimento”<sup>6</sup> presente nas figuras da arte daquele período. Em outras palavras, a linha serpentinata é o motivo da figura que gira sobre si mesma podendo ser vista de várias perspectivas.

Laurens explora plasticamente toda a dinâmica dos movimentos realizados pelos membros articulados do corpo, como se o que visualizássemos na escultura fosse uma espécie de coreografia congelada. Ocorre portanto uma dinamização e articulação das formas como se elas fossem flexíveis. As formas de Laurens “parecem estar prestes a respirar”<sup>7</sup>.

Laurens certa vez afirmou que buscava “o amadurecimento da forma, a qual deveria se configurar plenamente como uma fruta madura e suculenta. A monumentalidade de sua escultura provinha justamente dessa expansão interna da figura. Isso de dava como uma espécie de qualidade de *câmara lenta* em que se enfatizava o movimento ou crescimento de um corpo em um determinado suporte”<sup>8</sup>.

Certa vez, Camargo, para explicar o problema do movimento em seu trabalho, fez a seguinte analogia: a mulata está parada, de repente a mulata começa a gingar ou seja ela imprime movimento ao seu corpo. As esculturas de Laurens e de Sérgio são portanto “plásticas puras”<sup>9</sup>, considerando que a palavra plástica em grego, quer dizer modelagem. Há nestas esculturas uma modelagem fluída da matéria que se manifesta através da dinâmica do movimento. Laurens considerava que “uma escultura é sempre uma tomada de posse do espaço”<sup>10</sup>, o que quer dizer que a escultura não apenas ocupa o espaço, ela se articula no espaço. Algo que causou um grande comoção na sensibilidade de Laurens foi seu primeiro contato com o mar em 1937. O artista a partir daí passou a cultivar um fascínio pelo mar, que se revelou em sua poética. Suas mulheres parecem realizar movimentos similares ao das algas no fundo do mar, as posturas lembram também as das figuras presentes em fontes dos séculos XVII e XVIII, onde todo gestual evidencia que elas ‘se abandonam sob o fluxo das águas’<sup>11</sup>. Os membros dos corpos das mulheres de ambos artistas se encontram transversos no espaço em várias direções. Não se trata mais de uma escultura monolítica, mas de uma escultura de movimentação excêntrica com suas partes (os membros do corpo) se projetando no espaço. Este tipo de articulação plástica da forma será fundamental para as distensões das esculturas alongadas dos anos 80, onde há uma dissolução do volume, como estudaremos mais a fundo no último capítulo deste trabalho.

Segundo Jean Cassou, as figuras de Laurens são taciturnas.

---

<sup>6</sup> GIEDION-WELCKER, Carola. *Contemporary sculpture: an evolution in volume and space*. Nova York: G Wittenborn, 1955. p 64.

<sup>7</sup> KALINA, Richard. Building form. *Art News*, Nova York, v. 97, n. 9, p 45, out.1998.

<sup>8</sup> BRETT, Guy. Laurens : A slow motion quality In: *SCULPTURE and drawings By Henri Laurens-1885-1854*. Londres, [s. n.], 1971. 84 p. Catálogo de exposição, 19 mai. – 27 jun. 1971, The Hayward Gallery.

<sup>9</sup> CASSOU, Jean. In: HENRI Laurens, Paris [s. n.], 1951.15 p. Catálogo de exposição, 9 mai.- 17 jun 1951. Musée National d’Art Moderne.

<sup>10</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Les sculpteurs célèbres*. Paris: Editions d’art Lucien Mazenod, 1954. p 310.

<sup>11</sup> BRETT, Guy. Laurens: A slow motion quality In: *SCULPTURE and drawings By Henri Laurens-1885-1854*. Londres, [s. n.], 1971. 84 p. Catálogo de exposição, 19 mai. – 27 jun. 1971, The Hayward Gallery.

Uma característica que pode também ser notada nas mulheres de Sérgio, retratadas dormindo ou se protegendo do vento, elas parecem querer esconder o rosto talvez por timidez ou como parte de um discreto jogo de sedução. Os gestos que esta figura escultórica desempenha são muito dinâmicos e plásticos. O corpo é articulado em direções cruzadas e entrecruzadas. A bacia vai para um lado, os braços vão para o lado oposto. Os cabelos se movem. A cabeça se move, uma das mãos cobre o rosto enquanto os pés permanecem fortemente plantados no chão. As curvas e volumes exacerbados dessas mulheres não são em nenhum momento desarmônicos, pois eles reiteram a exuberância das curvas que o corpo feminino possui e, independentemente de padrões estéticos específicos de épocas passadas ou vigentes, essas curvas são, afinal, um índice da fertilidade da mulher, do seu poder de gerar a vida em seu corpo<sup>12</sup>. Há também a conotação erótica a qual expressa com sensibilidade a graça do corpo feminino. Tanto Laurens quanto Camargo “consideravam a obra de arte com a mesma significação sensual.”<sup>13</sup>

A respeito da sensualidade das esculturas de Laurens podemos considera-las como a visão de uma espécie de “Paraíso perdido”.<sup>14</sup> Apesar de Laurens não ter vivido no litoral francês, sua atitude, sua *Joie de vivre* é muito parecida com a do artista Matisse, de quem era amigo. Matisse, nos anos 40, convalescente de uma cirurgia, começou a produzir trabalhos com recortes de papel. Ele estava mal. Um dos pontos culminantes dessa fase é o painel *A piscina*, onde o corpo humano é retratado “em movimento energético, o corpo despido da culpa, como um fim em si mesmo”<sup>15</sup>. Esta espécie de êxtase do corpo, esta total sensualidade, também presente na obra de Laurens não seria mais vista na arte do pós-guerra. Pois neste período o mundo será movido por um grande pragmatismo e por uma “culpa pós-freudiana.”<sup>16</sup>

A escultura em um sentido amplo, nesse período, estava sofrendo uma transformação “da massa para o movimento”<sup>17</sup> como escreveu o artista Moholy-Nagy. A escultura figurativa dava lugar à escultura abstrata. Guy Brett afirmou que as esculturas de Laurens vinham na contramão desse processo de velocidade e desmaterialização. Ele afirmou que os trabalhos de Laurens eram uma espécie de *câmera lenta* das formas.

Sérgio, no ano de 1954, participa com *As Mulheres* de duas exposições coletivas: o Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, no qual é isento de Júri; e ganha o Prêmio de Aquisição em uma das edições do Salão Paulista de Arte Moderna em São Paulo. O primeiro artigo publicado pela imprensa sobre Camargo foi escrito por J.Geraldo Vieira na Folha da Manhã de São Paulo, no dia 7 de fevereiro de 1954. Neste artigo o autor cita haver um componente simbólico, subjetivo na escultura de Sérgio, aliada a uma singular assimilação das conquistas da escultura moderna européia da época.

Em 1954, de volta ao Brasil desde 1953, Sérgio realiza a escultura *Os amantes*. Esta peça se aproxima formal e tematicamente da escultura *O beijo* de Brancusi de 1916. Na escultura do artista romeno “o casal abraçado é constituído por figuras esquemáticas que

<sup>12</sup>BOZAL, Valeriano (org). *História geral da arte*. Madri: Edições del Prado,1996. p 16. (Tomo escultura I)

<sup>13</sup>CHEVALIER, Denys. Camargo’s art of lyrical light. *Newsbulletin of Signals London*, Londres v.1 n.5, p.11, dez. 1964/Jan. 1965.

<sup>14</sup>HUGHES, Robert. *O choque do novo*, Londres, BBC, documentário em vídeo,1981.

<sup>15</sup>Idem.

<sup>16</sup>Idem.

<sup>17</sup>NAGY, Moholy *apud* BRETT, Guy. Laurens: A slow motion quality In: *SCULPTURE and drawings By Henri Laurens-1885-1854*. Londres, [s. n.], 1971. 84 p. Catálogo de exposição, 19 mai. – 27 jun. 1971, The Hayward Gallery.

realizam uma ação como um signo de uma união ideal. A mulher e o homem nesta peça são quase, mas não exatamente, indistinguíveis.”<sup>18</sup>

Em ambas as esculturas dos dois artistas parece haver uma “união mental e espiritual das figuras,”<sup>19</sup> ambas as esculturas tratam de momentos da epifania da união amorosa. Em *O beijo* isso acontece através de uma manifestação afetiva, o abraço e o próprio beijo. No caso de *Os amantes* isso se dá através do ato sexual, que, por alguns momentos, supera o golfo que separa o corpo de um homem e de uma mulher. Em termos formais, ambas as peças são extremamente compactas e preservam a integridade de um único bloco de pedra. O volume das peças é essencialmente cúbico e possui um sulco que une as duas figuras. A escultura é uma espécie de baixo-relevo tridimensional rigorosamente estilizado cujos detalhes anatômicos, mais do que talhados, são gravados na pedra. Isto causa a impressão de “uma incrível imagem comprimida”,<sup>20</sup> que transmite um sentido de estabilidade e permanência pois há nessas peças uma extrema racionalidade e objetividade que resultam em configurações de extrema síntese. A partir dessa escultura, Camargo abandona a pujância dos volumes curvos.

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

## Bibliografia

BOZAL, Valeriano (org). *História geral da arte*. Madri: Edições del Prado,1996. (Tomo escultura I)

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

BRITO, Ronaldo. *Camargo*. São Paulo, Editora Akagawa, 1990.

CAMARGO, Sérgio. Sérgio Camargo – a modulação permanente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1975. Entrevista concedida a Roberto Pontual.

CASSOU, Jean. In: HENRI Laurens, Paris [s. n.], 1951.15 p. Catálogo de exposição, 9 mai.- 17 jun 1951. Musée National d’Art Moderne.

FRANCASTEL, Pierre. *Les sculpteurs célèbres*. Paris: Editions d’art Lucien Mazenod, 1954.

FOCILLON, Henri. *L’Art des sculpteurs romans - Recherchers sur L’Histoire des formes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

---

<sup>18</sup> GUGGENHEIM Museum de Nova York. Texto sobre a exposição *Constantin Brancusi: the essence of things*, 11 jun. – 19 set. 2004.

Disponível em <[www.guggenheim.org/exhibitions/brancusi/highlights.html](http://www.guggenheim.org/exhibitions/brancusi/highlights.html)>.

Acesso em 20 de fev. 2008.

<sup>19</sup> SHANES, Eric. *Constantin Brancusi*. Nova York: Abbeville, 1989. p 22.

<sup>20</sup> HUGHES, Robert. Funk and chic. *Time magazine*, Nova York, v.146, n.25, p. 76,18 dez. 1995.

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

GUGGENHEIM Museum de Nova York. Texto sobre a exposição *Constantin Brancusi: the essence of things*, 11 jun. – 19 set. 2004.

Disponível em <[www.guggenheim.org/exhibitions/brancusi/highlights.html](http://www.guggenheim.org/exhibitions/brancusi/highlights.html)>.

HUGHES, Robert. Funk and chic. *Time magazine*, Nova York, v.146, n.25, p. 76,18 dez. 1995.

\_\_\_\_\_. *O choque do novo*, Londres, BBC, documentário em vídeo,1981.

KALINA, Richard. Building form. *Art News*, Nova York, v. 97, n. 9, p 45, out.1998.

SHANES, Eric. *Constantin Brancusi*. Nova York: Abbeville, 1989.