

Maria da Salet Rocha



2010000589

A Arte Pública de Sérvulo Esmeraldo

São Paulo 2004



MARIA DA SALET ROCHA

A ARTE PÚBLICA DE SÉRVULO ESMERALDO

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação do Instituto de
Artes da UNESP, para a obtenção de título de
mestra em Artes Visuais, sob orientação do
prof. Dr. João J. Spinelli.

São Paulo – 2004



BIA



Folha de Aprovação

Aluna: Maria da Salet Rocha

Título: A Arte Pública de Sérvulo Esmeraldo

Universidade Estadual Paulista – UNESP

Área de Concentração: Artes Visuais

Data da Aprovação:

Banca Examinadora:



Para minha mãe Celestina,

Silvana e

Gabriel



Agradecimento Especial

ao Orientador, prof. Dr. João J. Spinelli, pela maneira
segura com que procedeu a Orientação, uma linha de
trabalho que se traduz em estímulo e liberdade.



Agradecimentos também

A Sérvulo Esmeraldo, Pelópidas Cypriano de Oliveira e Mônica, Dodora Guimarães, Luciana Maria I. Atti, José Álbio Moreira Sales, Carlos Fajardo, Ricardo Akira, Antonio Job, Iracema / Manoel Menendez e família, Zânia Alencar Feitosa, Zizi Parente e outros amigos, por existirem;

e às instituições, Universidade Estadual Paulista / Instituto de Artes - UNESP, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, Fundação Cultural e Artística Gilberto Salvador, São Paulo, NovoMuseu Oscar Niemeyer, de Curitiba - PR e Centro Cultural e Turístico de São Sebastião - SP.



Resumo

Este trabalho se refere à investigação sobre a Arte Pública de Sérvulo Esmeraldo, pesquisa que adotou procedimentos voltados aos aspectos diacrônicos, dos movimentos construtivos da Europa e seus desdobramentos no Brasil; e à sincronicidade do fenômeno artístico produzido por Esmeraldo, dentro da cidade, onde a Arte Pública representa um fator de revitalização da cena urbana.

Palavras-chave: Arte Pública, Vanguardas Russas, Arte Concreta internacional e Brasileira.

Abstract

This work investigate the Public Art of Sérvulo Esmeraldo adopting procedures aiming to diachronic aspects of construtive movements of Europe; and the synchronicity of the artistic phenomenon produced by Esmeraldo within the city, where the Public Art represents a factor of revitalization of the urban scene.

Keywords: Public Art, Russian Vanguardas, Internacional and Brazilian Concrete Art.

Lista de Ilustrações

Fig. 1 Sérvulo Esmeraldo

Obra comemorativa ao cinquentenário do Jornal O Povo – 1978

Escultura em aço pintado

Dimensão: 1,75 x 2,95 x 1,10 m

Local: Sede do Jornal O Povo Fortaleza – CE

Fig. 2 Sérvulo Esmeraldo

Monumento ao Saneamento de Base - 1978

Escultura em aço pintado

Dimensão: 33,90 x 11,20 x 1,50 m (diâmetro)

Local: Praia do Meireles, Av. Beira-Mar Fortaleza - CE

Fig. 3 Sérvulo Esmeraldo

Quadrados - 1982

Escultura em aço pintado

Dimensão: 3,80 x 5,30 x 2,00 m

Local: Rua Floriano Peixoto, 941 Fortaleza - CE

Fig. 4 Sérvulo Esmeraldo

Homenagem a Brancusi - 1983

Escultura em aço pintado

Dimensão: 0,50 x 7,20 x 0,35 m

Local: Praça Murilo Borges, 01 Fortaleza - CE

Fig. 5 Sérvulo Esmeraldo

Pirâmides - 1993

Escultura em aço pintado

Dimensão: 4,00 x 4,50 x 4,00 m

Local: Parque do Cocó

Fortaleza - CE

Fig. 6 Sérvulo Esmeraldo

Sem Título - 1984

Escultura / Fonte em aço inox, água, vento e luz

Dimensão: 3,00 x 9,00 x 3,00 m

Local: Sede do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas.

Fortaleza - CE

Fig. 7 Sérvulo Esmeraldo

Coluna - 1988

Escultura em aço pintado

Dimensão: 0,85 (diâmetro) x 7,20 m

Local: Rua Pedro Borges, 30 Fortaleza - CE

Fig. 8 Sérvulo Esmeraldo

Cones - 1997

Escultura em aço pintado

Dimensão: 1,00 x 6,50 x 0,55 m

Local: Parque das Esculturas, Rua 25 de Março Fortaleza - CE

Fig. 9 Sérvulo Esmeraldo

Monumento ao Jangadeiro - 1992

Escultura em aço pintado

Dimensão: 4,20 x 5,50 x 3,55 m

Local: Praça do Pescador, Av. Beira-Mar Fortaleza - CE

Fig. 10 Sérvulo Esmeraldo

Monumento ao Jangadeiro – 1992

(Lateral da Escultura)

Fig. 11 Sérvulo Esmeraldo

Femme-Bateau - 1994

Escultura em fibra de vidro

Dimensão: 5,00 x 4,50 x 0,30 m

Local: Ponte dos Ingleses, Praia de Iracema

Fortaleza - CE

Fig. 12 Sérvulo Esmeraldo

Cones / Fonte - 2002

Escultura em aço inox

Dimensão: 4,20 x 3,18 x 2,76 m altura dos cones

Local: Praça Dom Pedro II (Praça da Catedral)

Fortaleza - CE

Fig. 13 Sérvulo Esmeraldo

Cones / Fonte – 2002

(ângulo aberto)

Fig. 14 Sérvulo Esmeraldo

Cubo - 2002

Escultura em ferro pintado

Dimensão: 2,07 x 2,07 x 2,00 m

Local: Pátio das Esculturas - Museu Oscar Niemeyer

Curitiba - PR

Fig. 15 Sérvulo Esmeraldo

Cubo - 2002

(Outro ângulo da obra)

Fig. 16 e 17 Sérvulo Esmeraldo

Espacial - 1987

Maquete de Escultura Pênsil

Fig. 18 Sérvulo Esmeraldo

Tetraedros - 1997

Escultura em aço SAC courten

Dimensão: 4,50 x 0,72 x 0,80 m

Local: Parque das Esculturas - MAM, São Paulo - SP

Fig. 19 Sérvulo Esmeraldo

Sem Título - 2003

Escultura em aço inox pintada

Dimensão: 4,80 x 1,20 x 3,00m

Local: Praia Boiçucanga, São Sebastião - SP

Fig. 20 Sérvulo Esmeraldo

Sem Título - 2003

Escultura em aço inox pintada

(outro ângulo)

Sumário

	Introdução	13
Parte 1	A Arte Pública	19
	1.1 Os Artistas	26
	1.2 A Cidade	31
Parte 2	As Origens da arte Construtiva de Sérvulo Esmeraldo	35
	2.1 As Vanguardas Russas	35
	2.2 O Neoplasticismo	40
	2.3 O Construtivo no Brasil	42
Parte 3	A Arte Pública de Sérvulo Esmeraldo	50
	3.1 Dos Vulcões aos <i>Excitáveis</i>	50
	3.2 Da Arte Pública, mesmo	54
	3.3 Dos Deslocamentos e Itinerários	89
	Conclusão	100
	Referências	105
Apêndice A - Sérvulo Esmeraldo: Exposições, Obras Públicas, Prêmios e Obras em Coleção		112
Apêndice B - Sérvulo Esmeraldo: Principais Referências Críticas e Citações Bibliográficas		127
Apêndice C - Entrevistas de Sérvulo Esmeraldo à Maria da Salet Rocha		144

Introdução

Nos anos 70 foi instalada na Praça do Ferreira, em Fortaleza, no Ceará, um labirinto de Hélio Oiticica. Ou melhor, inspirado no trabalho de Hélio Oiticica. Era uma trilha de tecido, um penetrável. O tecido liso tornava-se estampado em alguns momentos. Ao caminhar, pisava-se em diversos tipos de irregularidades como areia, separadamente. Cada uma trazia sensações diferentes que assustavam, mas impeliam para novas aventuras, dentro daquele laboratório. Uma luz apagava ou piscava. Era claro e escuro. Percebiam-se alguns escritos, manuscritos, fotografias, poesias, manifestos presos no tecido que formava as paredes laterais. Não havia tempo para ler os poemas, ver as fotografias, tal era a ansiedade de caminhar depressa e chegar à sala grande – o fim do túnel. Como imagem religiosa no altar, lá estava um televisor ligado permanentemente. Seria o evento a contemplação daquela máquina de fazer imagens ou a crítica pela deglutição do nosso olhar, que ela fazia a cores?

Para compreender aquele momento, e conseqüentemente a arte brasileira, trafeguei pelas vanguardas históricas aprofundando o contato com as vanguardas russas que trazem no seu bojo o geometrismo; conheci os desdobramentos destas correntes no Brasil, associando-as com o conceitualismo da Europa e as repercussões norteamericanas; e considerei a arte indígena brasileira, sem esquecer o olhar barroco trazido pelos religiosos que aqui aportaram.

Este esquema que norteou meus estudos possibilitou a descoberta do Suprematismo, de Kasimir Malevich, que descartava o objeto, elegendo a sensibilidade; do Construtivismo de Vladimir Tatlin, que acreditava no objeto de uso cotidiano ser arte sem perder sua função; do Neoplasticismo, de Piet Mondrian, que

defendia a arte pura na tentativa de formular uma linguagem universal; e da Arte Concreta, de Max Bill, criada em estreita ligação com problemas matemáticos, gerando campos de energia e seriados que definem a forma. Estes contatos trouxeram um conjunto de questões e *insights* que fomentaram o aprofundamento de minhas investigações. Encontrei nas correntes do Abstracionismo Geométrico uma das maiores contribuições à arte brasileira.

A presente pesquisa, que busca inicialmente a leitura de algumas correntes artísticas surgidas no começo do século XX, pode não ser considerada atual por alguns. Apesar disso, acredito que pode revelar um certo ineditismo dependendo da abordagem proposta. Até porque a arte já não tem a preocupação com o novo em si, mas com o jeito de captar o que poderia ser velho, ou que poderia ser novo. Tem como *background* a sociedade do século XX e suas transformações que desembocam no século XXI.

O trabalho parte do princípio que a pesquisadora é artista plástica há mais de vinte anos, durante os quais realizou exposições individuais e coletivas no Brasil, e dedica-se a pesquisas artística e histórica dentro e fora do país, participando de cursos em várias universidades. Isto é mencionado como um de seus instrumentos de atualização sobre as transformações da arte.

A pesquisa investiga a arte pública de Sérvulo Esmeraldo, artista cearense, na prática do abstracionismo geométrico. Com mais de vinte anos vividos na Europa, principalmente em Paris onde residiu, realizou estudos em arte e exposições, neste continente e nas Américas. Esmeraldo voltou para o Brasil definitivamente em 1980, quando passou a residir em Fortaleza. Sua obra faz parte de coleções museológicas

e particulares, no exterior e no Brasil, onde participou de várias edições da Bienal Internacional de São Paulo e em outros grandes eventos artísticos. Neste diálogo profundo com os princípios geométricos, a obra apregoa valores de ordenação à cidade, como lugar das invenções e das sensações humanas.

A pesquisa usa o método descritivo para apresentar a qualidade dos fenômenos. Os dados quantitativos são considerados pontos de referência nas informações sobre os objetos artísticos que, aglutinados, terão suas prevalências descritas. Em todo o processo de pesquisa, foi a observação direta um dos principais instrumentos de levantamento de dados e análise para reconhecimento das qualidades da obra em estudo. A pesquisa procede a captação dos dados culturais, isto é, aqueles que habitam em torno do fenômeno, os dados históricos e os artísticos que são a essência do fenômeno.

A Parte 1 discorre sobre Arte Pública naquilo que ela é ou pode ser praticada no Brasil. Parte de reflexão sobre os artistas cearenses Zenon Barreto e Leonilson, Tunga e Carlos Fajardo, como modos diferentes de organizar o universo artístico. O primeiro, Zenon Barreto tem como referência neste estudo, seu desenho geométrico, em que as imbricações das vertentes construtivas e os signos da cultura popular criam momentos significantes. Leonilson, fazendo da pintura veículo de agregações de fragmentos matéricos e líricos, fala da vida, do sonho e da morte. Tunga explode em desorganização paradóxica, à medida que utiliza materiais industrial e volátil. Realiza performances e *happenings* que “engrossam o caldo” da “ópera plástica”. Fajardo, com preocupações espaciais austeras, constrói / apropria-se de materiais



diversos e os coloca como interface de um discurso plástico. Dialogam entre si, na mesma obra, o mármore e o papel, investigando a realidade da arte, seus códigos.

Os quatro artistas estão comentados não só porque têm Arte Pública em seus currículos, como também por suas poéticas que se integram pela dinâmica e forma.

São repassadas também neste capítulo as condições fragmentadas da metrópole contemporânea a construir identidades cheias de arestas, crise da pós-modernidade.

A celeridade dos passos, a efemeridade dos encontros, a perversidade do sistema de troca, de comunicação, de consumo a gerar violência, são algumas características da sociedade onde o artista vai criar a obra pública. A discussão desta forma de arte passa pelo saber sobre as esferas da vida pública e privada, conceitos que permeiam também a obra em si e os seus relacionamentos com a paisagem urbana.

A Parte 2 revisita o abstracionismo formal procedente das Vanguardas Russas – um conjunto de idéias e ações artísticas e políticas fomentadas nas três primeiras décadas do séc. XX na Rússia, focalizando os artistas Kasimir Malevich, Vladimir Tatlin, Antoine Pevsner, Naum Gabo, Alexandr Rodchenko que, entre outros, formavam a frente revolucionária naquele país. Estão juntos neste debate com suas diferenças, em que são respeitados, principalmente por isso, provocações fundantes de posições artísticas e filosóficas na arte.

Piet Mondrian, em 1917, na Holanda, iniciou o movimento neoplasticista, também com características abstrato-geométricas que, através do seu trabalho e pensamento social nele incrustado, discute questões voltadas à ordenação da cidade e do pensamento humano.

O concretismo e o neoconcretismo brasileiros, herdeiros dessas correntes internacionais que delas fizeram a crítica, são transformadores da arte brasileira, e necessários a esta abordagem.

A Parte 3 discorre sobre a poética da Arte Pública de Sérvulo Esmeraldo, através de textos analíticos sobre 15 esculturas, implantadas em quatro cidades brasileiras: Fortaleza - CE, São Paulo, Capital, São Sebastião - SP e Curitiba -PR.

No sub-ítem "Dos Deslocamentos e Itinerários" são delineados os principais percursos do artista e de sua obra no Brasil e no exterior, que revelam a dinâmica que ambos experimentaram, como fator de inserção em movimentos artístico-culturais e políticos, nas regiões circunscritas; e a realização pelo artista, de eventos de Arte Pública, de caráter internacional, que agregaram artistas de muitos países, em Fortaleza, em 1986 e 1991.

Em Considerações Finais estão colocados em interface os estudos teóricos e aqueles ligados ao fenômeno artístico propriamente dito. Desse material decorrem assertivas que, formam uma possível compreensão dos caminhos percorridos e do caráter da poética em debate.

Estão colocados em Apêndices, as atividades artísticas, as obras públicas, os prêmios, as referências críticas e as entrevistas do artista, concedidas à autora deste estudo.

O resultado da pesquisa ora apresentado, sobre a Arte Pública de Sérvulo Esmeraldo representa, uma colaboração à historiografia da arte brasileira, mas é passível de novas investigações sobre o tema, e principalmente dos outros aspectos da vasta obra do artista.

A vida contemporânea está atravessando mudanças radicais inevitáveis, transformações que revelam as várias cidades / realidades que estão contidas em uma única megalópole – sintaxe urbana, exercício permanente de compreensão e apreensão da cidadania.

Spinelli, 1999.



Parte 1

A Arte Pública

A arte pública encara a cidade, a metrópole, numa posição declarativa de verdade, isto é, busca seu direito de existir como as outras coisas do mundo, dialogando com o entorno onde não disputa, mas se relaciona com os outros seres no espaço. É um signo que se incorpora ao traçado físico e cultural da metrópole, que lança e gera novo olhar sobre a paisagem.

A arte pública registra a mentalidade de uma época, valores predominantes de uma cultura, não apenas estéticos, mas também éticos, sociais, políticos, econômicos, religiosos – ponto de embate entre concepções filosóficas, teológicas e morais. O estudo e o entendimento da produção artística relativos à arte pública revelam a própria evolução do olhar urbano. A arte pública pode ser considerada um mediador entre desejos. O do artista, que, de um lado, deflagra a constituição formal da obra, e o do público receptor, que anseia pelas formas artísticas para realizar uma espécie de manobra visual da sua vida simbólica, vestígio de um desejo, também, criador (SPINELLI, 1999, pg. 11).

A tridimensionalidade da escultura lembra monumentos – construções que têm seus próprios estatutos, para homenagear feitos heróicos, e honrarias a personalidades notáveis. As pirâmides do Egito, com conteúdo político e religioso, referem-se à garantia da imortalidade do povo na figura do faraó, seu representante; Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, presente do governo francês, homenageia um dos maiores países católicos do mundo; o Monumento às Bandeiras em São Paulo exalta um capítulo da história do Brasil; a estátua monumental de Padre Cícero Romão Batista, em Juazeiro do Norte, no Ceará, reforça o fervor dos romeiros, que se deslocam anualmente para aquela cidade para festejos religiosos. São narrativas simbólicas, de caráter figurativo, que dialogam com a história e a fé.

A escultura contemporânea, no entanto, exige outro olhar para a sua intelegibilidade. Desde 1897, quando Rodin imprimiu em Balzac o processo de sua feitura, permitindo também que certa opacidade escondesse os desenhos anatómicos da figura, ele criou uma ambigüidade comentada por Rosalind Krauss:

A superfície do corpo, a fronteira entre o que consideramos interno, particular, e o que reconhecemos como externo e público, é a sede do significado da escultura de Rodin. (1998, p.36).

Chico Buarque (2003, p.153) diz em seu livro *Budapeste* referindo-se à volta da personagem principal ao Rio: "Mais tarde começava a se afinar a bruma, e as montanhas se desanuviando, era a cidade querendo exhibir sua pele". Esta película sensível a que ele se refere reveste também os corpos, os objetos, passando a ser um limite da esfera da vida privada, a resguardar coisas contidas no mundo interno do sujeito e de suas construções. Em dialética estão estes seres que, em movimento ou não, se reconhecem em situação, como se um espelho a refletir a todos indicasse suas existências, sincronicamente. É a descoberta do outro, a consciência de estar no mundo. É o estabelecimento das identidades do interior e do exterior, diversidades que se confluem. Lá dentro, na dinâmica das casas, dos edifícios, as famílias, os gozos, os altares, os alimentos, os escravos. Lá fora as praças, o comércio, os políticos, o trabalho, os clubes, as superfícies das outras coisas. É a esfera da vida pública onde a ação e a fala comandam a cena.

Neste espaço de exteriorização, a arte pública se insere alterando a paisagem urbana trazendo-lhe novos dados e refletindo o debate sobre os rumos da cidade e

seu potencial de realizações sociais para o cidadão. A inserção garante o diálogo com todas as forças ali publicadas e o desafio que isso representa. Em seu estado mais democrático expõe-se a interpretações políticas, físicas e de entendimentos pela comunidade.

Quando o artista francês Jean Dubuffet atendeu à encomenda de um trabalho para New York já sabia que a escultura seria exposta ao sol, chuva, poluição, mas não imaginava que sua obra receberia destroços da explosão e implosão do World Trade Center em Manhattan. Em 11 de Setembro de 2001, quando os dois aviões atravessaram e partiram as duas torres, mais uma vez foram mostradas a arte e a cidade como elementos públicos do trabalho humano, que com ele seguem historicamente e sofrem as mesmas intempéries da sociedade em que se insere. É a escultura *Grupo de Quatro Árvores*, em branco e preto, planejada para a Chase Manhattan Square, em plena Wall Street. Com 12 x 12 x 10,50m, Max Loreau (1971) informa que “foi instalada em frente a uma torre de vidro e alumínio de sessenta andares, no coração financeiro de New York”, símbolo do capitalismo contemporâneo. A imagem foi apresentada na TV no período do acontecimento mencionado e ficará na memória daqueles que a viram.

No debate das terminologias e definições do que seja espaço público versus atuação dos vários segmentos sociais para compreender a metrópole, o artista que se alimenta destas complexidades porque nelas habita, tem reagido diversamente. Há, no entanto, um sentimento plasmado em cada obra a se referir sobre o casual e por outro lado às relações de integridade do ser, indiferentemente do lugar do planeta em que esteja.

Alguns grupos de artistas têm desenvolvido ações transversais na cidade, quando exercem a arte comunicando posturas anti-mercado, anti-instituições e outras. São intervenções que marcam novas inserções artísticas utilizando-se de situações “estabelecidas” como fizeram Maurício Dias e Walter Riedweg, no Artecidade 2002, em São Paulo. Numa praça ocupada por profissionais autônomos, ambulantes, e com a colaboração destes, montaram sistema de comunicação nas barracas, onde o trabalhador anunciava sua mercadoria. Um vídeo registrava o fluxo da feira que depois passava as imagens onde eles se viam como heróis ou não. Nesta ação, são formuladas questões ligadas à publicidade incentivando o consumo, os intercâmbios urbanos de trocas, redesenhando ironicamente itinerários, subvertendo a ordem.

Em Fortaleza, em 2002, o grupo Transição Listrada, com exposição em espaço nobre, espalhou cal durante o *vernissage*, que foi suspensa devido a névoa branca que confundiu o sistema de ventilação do museu. Estas interferências também foram praticadas em décadas anteriores no Brasil por Hélio Oiticica, Artur Barrio, Antonio Manoel, Hudinilson Jr. e outros. Já estavam exercendo esta modalidade de dessacralizar a arte e fazê-la andar em outros cenários, abrindo caminho entre as pessoas, tornando-as personagens e criadoras de arte. A incidência em espaços urbanos tem sido qualificada como arte pública apesar do seu caráter temporário, qualidade que lhe garante deslocamentos e possibilidades de auto-transformação.

A arte pública em seu aspecto permanente traz em seu bojo outros modos de pensá-la e concebê-la. O artista que tem no espaço o lugar, e simultaneamente as relações entre as coisas da cidade, interfere na paisagem com a obra – objeto de

entrelaçamentos sociais. É uma territorialidade no sentido de que o artista e a obra pertencem a uma cultura, que mesmo globalizada detém traços do que é identitário pela geografia física, pela língua e outros modos de caracterizar.

Em *Arte Pública* – apontamentos e reflexões, Spinelli diz:

Um projeto de intervenção urbana tem como ponto de partida a cidade contemporânea. O paisagismo, o urbanismo, os sons e a própria arquitetura do lugar são continuamente redesenhados (pela própria evolução e algumas vezes pela involução das cidades: poluição, trânsito), se cruzam nas diversas linguagens e suportes artísticos. (1999, p. 9).

A obra instaura uma nova ordem ao olhar, ressignificando o lugar através da alteração de percurso, fortalecendo marcos usuais de convivência, vitalizando a memória social. Introduz-se como forma trazendo novos dados à percepção e ao conhecimento do passante, que rediscute seus itinerários e sensações.

A arte levada ao espaço público deve ter especificidades em relação ao lugar de ocorrência. Ela não é um instrumento apenas para ocupação do espaço físico, para a estética do lugar. É um *site specificity*, uma obra assim planejada. Carrega significados próprios de sua poética, do lugar e de sua materialidade.

A arte espacializada dialoga com o entorno naquilo que traz de superfície. Esta superfície, a parte que se torna pública e separa a esfera privada contém o significado da obra, que seria a imbricação dos processos constitutivos ou seja, uma lógica interna e a intencionalidade do artista, exteriorizadas.

A pele da obra apresenta a coisa construída e como tal se coloca. A materialidade – as possibilidades que tem o material empregado estão ali, naquele momento, naquela versão poética. De outra maneira, é outra obra (Merleau-Ponty, 1996; Krauss, 1998).

Ao se falar de dispositivos por meios eletro-eletrônicos tudo se transforma dando lugar à cena onde tudo está publicado. A televisão como canal coletivo já invade a casa e olha a todos, todos os dias. Esta invasão de privacidade já está quase sendo desejada por todos. Os “shows da realidade” vêm a cada dia popularizando ao vivo comportamentos antes vistos apenas pelo espelho do banheiro ou pelas cobertas que não mais cobrem. Não se sabe ao certo se cada pessoa participa como realmente é ou se desenvolve uma personagem, que talvez passe a se incorporar no seu repertório definitivamente, até novo show. É um vir-a-ser contínuo, realidade mutante, própria do ser humano, que é explorada à exaustão, à mediocridade.

A metrópole é representada por um conjunto de pessoas com hábitos e costumes gerados pela velocidade, anonimato da multidão, diversidades religiosa e étnica, e outras maneiras de caracterizar, que habitam o mesmo território físico. Tais características já colocam a metrópole como lugar e não-lugar, para habitantes que por vezes, nem o território comum os une, mas a sensação de fluidez, do estar em trânsito.

Domingues (2002, p46) argumenta:

A inteligência artificial, a robótica, a biotecnologia, o seqüenciamento genético, tecnologias médicas como a ressonância magnética, a ecografia, a hiperconexão planetária, a telepresença e a ação remota, a realidade virtual, a simulação de fenômenos físicos imagens da astrofísica, os avatares e agentes inteligentes, as redes neurais artificiais, a realidade artificial ou outro desenvolvimento tecnológico se constituem em formas de vida que caracterizam esse existir pós-biológico ou expandido por tecnologias. São processos de conhecimento em limites que somente ocorrem por meio de cópulas do corpo com sistemas que elaboram em suas redes e sub-redes o abstrato das leis científicas de ambientes regidos por computadores.

Como o artista se alimenta de complexidades, tem na rede seu lugar de desafio. O novo instrumento de trabalho – a hiper-mídia – diferencia-se dos instrumentos da arte moderna como o pincel, a goiva, a máquina fotográfica e outros. Nesta época pós-moderna, o artista que sempre usou os meios do seu tempo investe na ciberarte consciente da metáfora que o novo caminho faz do processo de comunicação, como também da influência da materialidade na sua poética, investigada desde a cultura de materiais pelos construtivistas russos.

No estágio pós-biológico de que fala Domingues (2002), o carbono e o silício contaminam-se. O sistema em que o ser humano está acoplado à máquina tem no artista, o elemento que o humaniza. Detona então o processo que repensa esta relação, faz redundâncias, subverte a programação da máquina, o artista recusa a submissão. Com o desvio provocado, domina o conhecimento científico no qual o computador e a rede foram baseados, força o limite deste contato interfacetado por *mouse*, *softwares*, sensores e outros micro-sistemas, e cria o que pretende. Apropria-se do meio, abisma-se nas *caves*, trazendo multisensorialidades, experiências expansivas dos sentidos.

Por estar imersa neste sistema, a arte produzida – o processo percorrido, pode fazer contato em tempo real com outros públicos-artistas, pondo em crise o conceito de autoria. Com as tecnologias interativas, são experimentadas alterações em todas as esferas públicas e privadas. Desta afirmação pode-se inferir que valores e categorias envoltos na discussão sobre estas esferas também estão em trânsito, pois os processos midiáticos conduzidos pela rede inserem-se por todos os lugares. A sociedade terá que conviver com sensores, vídeo-segurança nas escolas, residências, ônibus escritórios, e com a sensação de que a todo instante “sorria, você está sendo filmado”, acompanha o cidadão. A esfera privada se abre ao olhar

público. A arte-mídia inteiramente envolvida neste processo permite então, que sejam comunizados os processos, a fruição e intervenção artísticas, em absoluta escala, em tempo real. O vocábulo *público* define-se por algo que não é secreto, por ser de todos, e nesta acepção, a arte criada telematicamente tem caráter contido no conceito da Arte Pública.

1.1 Os Artistas

A criação artística, como lugar da *poiesis*, é o lugar da deflagração de um processo, da aflição das escolhas e do sentimento de prazer gerado pelo atendimento ao desejo de fazer e responder às demandas do existir. Não é referência ao hedonismo individualista, mas ao prazer da convivência com a ação-idéia que investiga questões de caráter individual e coletivo, ligadas ao objeto artístico, sujeito e fruidor.

Benedetto Croce no seu *Breviário de Estética* (s.d, p. 17) nega a utilidade à arte como um critério para defini-la. No entanto, a arte não atende necessidades de uso cotidiano, não mata a sede como um copo d'água, não refresca o dia como um ventilador, mas tem características que provocam a sensorialidade, aguçam a percepção e trazem no seu rastro a cognição do mundo. O prazer negado por Croce é como uma moeda e sua dialética, que pode surgir com o movimento que a tudo media.



Quando Leonilson inscreve seus hieróglifos sobre a vida, a sua vida, a emoção e a sensualidade afloram versando sobre passagens vividas de prazer e dor. Seus escritos em tecidos voláteis, de um bordado ritualístico, comemoram a infinitude do tempo e aspiram, com a obra, a imortalidade. É o prazer de obter poeticamente a concretude à margem do seu corpo em processo de desaparecimento. São sintomas do silêncio que chegará e de um discurso que permanecerá no diálogo entre a obra e o espectador, que estará a fruí-las no decorrer do tempo, representado pelas linhas que costuram e bordam os trabalhos. O prazer do artista, cunhado no corpo pela moléstia, é a testemunha de sua passagem e de sua poética, que neste instante torna-se mais confessional. Não é o único, pois outros artistas também se confessaram, se diagramaram na obra, e continuarão a fazê-lo neste ofício de vida e morte, sem que isso restrinja seu valor artístico. Sua obra não se limita ao particular, transcende. Atinge territórios que podem estar calados para alguns, mas trazem à tona significações da existência, da universalidade. Constam da produção de Leonilson (1957 – 1993) duas obras de arte pública: um painel circular executado em 1984, em pedra portuguesa preta e azulejo branco, dimensão 2,00 (diâmetro) x 7,00m, localizado na Praia de Iracema, em Fortaleza, Ceará; e o *Vulcão*, da I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, realizada em Fortaleza, em 1986.

Quando o artista cearense Zenon Barreto se mistura ao ferro e cimento, e aplica as pastilhas do seu mural, o faz com espírito de construtor, não só da concepção artística, mas com o olhar do trabalhador, encontrando no suor do próprio corpo o prazer da modelagem, da transformação da matéria. Em 1965, Barreto executou, em pastilha de porcelana, um mural de 8,20 x 5,80m, na fachada do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza. As figuras brancas, geométrico-



triangulares em tamanhos diferentes, trazem ao olhar pontos de luz que habitam faixas azuis irregulares, também geométricas. Se, no trabalho, são identificadas “jangadas” como as “bandeirinhas” do Volpi, isso não impede que seja analisado especificamente como abstrato-formal, ao ser considerada a inquietação ótica promovida pela movimentação das figuras da construção. As faixas captam o olhar que se divide na identificação figura-fundo, dinâmica capaz de trazer novos dados à percepção. A arte de Barreto, em sua dimensão geometrizada, identifica-se dentro do movimento de renovação da arte cearense, ocorrido nos anos 50, concomitante aos movimentos concreto e neoconcreto do eixo São Paulo –Rio. O texto do catálogo da exposição “Concreto”, realizada em Fortaleza, em 1957, diz:

A mostra de arte concreta constitui em acontecimento dos mais sérios na evolução das artes plásticas e inovação poemática de que haja memória no Ceará.

O engenho processual do evento concreto, que em curto espaço de tempo se impôs como um movimento de vanguarda nos meios culturais do país, tem a significação de construir (através de um processo preliminar destruidor de elementos tradicionais) fragmentos reais, cuja seleção é submetida ao rigor de alta disciplina.

O autor concreto [...] se coloca num plano a priori e opera como um espectador. Esta posição impessoal lhe possibilita o afastamento de problemas de ordem subjetiva, que são expurgados de seu campo de ação, [...].

A mostra de arte concreta, aberta ao público cearense, espelha, não obstante os defeitos de toda experiência, uma solução refletiva, no campo do esteticismo formal - invencional [...].

Participaram deste evento J. Figueredo, Liberal de Castro, Estrigas, Zenon Barreto, Goebel Weyne, Pedro Henrique, Alcides Pinto, Antonio Girão Barroso, Eusélio Oliveira e outros artistas plásticos e poetas.

Quando Tunga, valendo-se de unidades da física como a eletricidade, o magnetismo criando relações com alguns materiais como o cobre, o feltro e outros insuspeitos em obras de arte, está apropriando-se de científicidades, mas subvertendo-as dos

seus fins cotidianamente utilizados. Sua poética traz fricções que estremecem a peça e o espectador que, neste momento, está fígado e seu corpo já é corpo estético. Obra prenhe e desovante de efeitos-situações que colocam na nudez o movimento colhendo o sensível. Na “instauração” de Tunga, o vômito de quem bebe a sopa pode redundar em gelatina, matéria gosmenta que escorre sobre os sinos de cobre. São os reinos humano, animal e mineral copulando entre si ou se devorando, gerando seres desconhecidos. São metamorfoses “genéticas”, impossíveis amálgamas, costuras invisíveis. Híbridações. Babas bebidas pelo espectador-obra. São tensões cheias de libido que trazem, no seu bojo, o espargir-se. É uma proposta de entendimento e transformação do mundo, é a agilidade dos instantes, associações que fomentam novos trabalhos, borbulhar de veios e vieses.

Quando Carlos Fajardo concebe e materializa uma obra, é mais uma etapa da investigação que procede na sua carreira artística sobre os códigos da arte, sem perder de vista os comportamentos evidenciados nas demais tendências, como estudioso e catedrático que é em Poéticas Visuais. Sua pesquisa segue perspicaz com o olho nos vazios cheios de significação. Pensa o espaço “entre” como signo do deslocamento do corpo no espaço. Seu trabalho é antinarrativo, com ausência de interioridade, propondo situações onde materiais diversos e até contrários em consistência encontram-se, como o tule e o mármore. Busca resoluções de problemas de conceito sobre as potencialidades dos materiais e características da superfície.

Em 2002, na exposição ArteCidade no Sesc Belenzinho, Fajardo apresenta um trabalho com lâminas de espelho no chão, formando um piso mais elevado em forma de retângulo. As paredes laterais, também de espelhos, ficaram a refletir os

passantes – formas com movimento que ganham autonomia. As linhas de sustentação do teto, que não foram retiradas – substratos formais – refletem-se no espelho do piso mostrando desenhos, criando geometrias que levam o fruidor a deslocar o olhar para cima e para baixo, para se situar, e ao fazê-lo, depara-se com o céu azul, suporte do movimento das nuvens. O cinetismo da obra provoca o deslocamento do olhar, tentando dar conta deste caleidoscópio, estrutura poética da obra. No mesmo ano, na 25ª Bienal Internacional de São Paulo, Fajardo mostra uma instalação de 240x600x700cm. Era um labirinto de paredes de vidro, criando uma ambigüidade quanto à sensação de proximidade do cerne do trabalho em contraposição à distância real ainda a percorrer. A imediaticidade visual do fim, assegurada pela transparência do vidro, faz o processo tornar-se antinatural, onde são vistos concomitantemente a entrada e o foco central, construído por lápides grossas de mármore, no chão. Por outro lado, a forte estrutura física cria um isolamento e um silêncio consumidos até o encontro com o mármore. Cada lápide mostra incisões contínuas e paralelas, que marcam para sempre aquele território, com suas ruas, vazios, intervalos. Assim, as construções de Fajardo, além de estarem inseridas no debate sobre as complexidades da pólis e as relações da arte no espaço urbano, a cidade de vidro fomenta questões sobre as esferas do público e do privado.

Então, o prazer artístico, que permeia o fazer, informa os sentidos e a percepção, as ações do próprio artista, do fruidor e da sociedade afastam a inutilidade da arte apregoada por Croce.



2.2 A Cidade

A cidade detentora de fluxos e refluxos culturais e mediadora dos contratos entre cidadãos organiza-se, proporcionando o relacionamento dos grupos sociais. É neste agrupamento que se estabelecem as relações de parentesco, as atividades ligadas ao cotidiano dos deslocamentos em percursos estabelecidos ou novos caminhos em busca de soluções possíveis. São contatos com a vizinhança ou com outros grupos que inscrevem atividades mais criativas, experiências. São trocas de maneira de ver o mundo e as conquistas de cada um e da comunidade que se organiza em função de novos projetos, enfrentamentos. Assim constroem para conviver, comercializar. O chão batido é pavimentado, jardins são plantados, valores, negociados, rompidos. O imaginário cria seus mitos e a indústria fabrica em série. Pessoas vão ao cinema ver Wood Allen, Fellini, Glauber, Júlio Bressane, Wolney Oliveira e o bicho de sete cabeças. Lá fora o tiroteio, marcas que a cidade adquire nas ortogonais das ruas, das esquinas. O corpo na cena diária inscreve linguagens sob o impacto da disputa por espaço, trabalho, vida.

Pallamin (2000, p.15) comenta o assunto:

As situações urbanas, tomadas enquanto campos de significação, são qualificadas por um conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais e estéticas, cujos sentidos perpassam sua materialidade e os processos nos quais constituem-se concomitantemente. Por um lado, são essencialmente diacríticas, caracterizando-se pelas diferenças contextuais que estabelecem entre si no decorrer do tempo. Por outro, mostram-se a partir dos seus perfis, o que nos impede de ousar estabelecer-lhes um sentido único e definitivo.

A caracterização dessas situações urbanas face à celeridade das transformações sociais é difícil de ser formulada, tal o movimento das forças. No entanto, na

configuração dos fenômenos e intermitência é possível traçar perfis, com os quais o artista trabalha.

As leituras e releituras da cidade sobrepõem-se estabelecendo uma trama na memória que, ao registrá-la, faz indicações de significados à afetividade, ao sentimento de pertença, ao entendimento das transformações da cidade e cidadão. Esta forma de apropriação da dinâmica social traz em seu bojo a formação da identidade cultural.

Stuart Hall comenta (2002, p.7):

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. Assim a chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

A compreensão do que chamam pós-moderno torna-se um processo complexo. São fragmentos. São situações étnicas e de outras "minorias" que hoje exigem seus direitos. O poder publicitário impõe idéias de entretenimento de caráter popularesco e consumo de bens materiais, modismo sem respaldo do real. E o que é o real? pergunta o filósofo Jean Baudrillard.

Neste espaço de indefinições, de excesso de informação, rompimento da tradição dos costumes, esfacelamento da família e de identidades é que o

artista vai atuar com uma dose de ironia. Lança com seu trabalho questões que comportam a imediatividade do fazer, a celeridade dos movimentos, dos deslocamentos físicos, da desterritorialidade.

A leitura antropológica é contaminada pela comunicação telemática que desloca e provoca o corpo, os sentidos. São dilatações da percepção que estabelece novos patamares de conhecimento, inovando o modo de viver e de sentir. Com as tecnologias interativas são experimentadas alterações em todos os espaços públicos e privados. A malha do tecido cultural vai sendo costurada no fazer diário, com assuntos da história pessoal em debate com a dinâmica da cidade, que marca lugares com construções materiais e imateriais.



Em aritmética, um mais um são dois, mas
em arte pode ser três.

Josefh Albers, 1962



Parte 2

As Origens Construtivas da Arte de Sérvulo Esmeraldo

O artista teve no desenho e no entalhe em madeira suas primeiras manifestações. Paralelamente trazia o interesse por experiências inusitadas, despertando para o manuseio de máquinas de pequeno porte, explosivos e procedimentos científicos baseado na observação e nos estudos em livros especializados. Em contato com outros artistas no Brasil e na Europa, as vertentes geométricas exerceram influência no seu modo matemático de pensar, o que o levou a construir um discurso artístico. Com a intenção de refletir sobre as origens das idéias constitutivas desse discurso, são abordados a seguir os movimentos russo, neoplástico e concreto e suas repercussões no Brasil.

2.1 As Vanguardas Russas

Quando o movimento revolucionário da Rússia eclodiu em 1917, os artistas também a ele estavam associados, em idéias de transformações políticas e sociais. Acreditavam que as mudanças econômico-sociais que formavam a infraestrutura teriam que vir imbricadas à arte que em tudo interfere, informando o fazer. Os artistas, aglutinados no teatro, nas praças, nas escolas, nos museus, na arquitetura, nas editoras, em momentos de experimentação quanto ao discurso e repertório, alteraram os rumos da arte. Essas diferentes mídias em trabalho constante e conjunto criavam novas linguagens capazes de romper com a estética burguesa. Estavam a construir uma nova sociedade, o socialismo.



Sobre o assunto, Carlo Argan (1998, p.324), diz:

De todas as correntes de vanguarda, animadas por propósitos revolucionários, a que se desenvolve na Rússia nos primeiros 30 anos do século com o Raísmo, o Suprematismo e o Construtivismo é a única a se inserir numa tensão e, a seguir, numa realidade revolucionária concreta, e a colocar explicitamente a função social da arte como uma questão política.

Entre as vanguardas históricas como o Cubismo e o Futurismo que também pregavam novas dimensões para a vida, as vanguardas russas foram as únicas que tiveram participação em programas de atividades comunitárias, que iriam fomentar novas formas de ser, sentir e pensar. Foram elas que estiveram na luta concreta por mudanças artísticas, sociais e políticas. Os experimentos de Rodchenko com pintura e principalmente com fotografia abriram espaço para a economia de formas, para a interação de materiais e para a percepção do fruidor que teria consciência desta interação. Tal sistematização levou à arquitetura da fotografia, o dinâmico. Todos os conhecimentos eram comunizados, criando um tempo de troca que ia desde a apropriação do tratamento que os neoprimitivos russos davam a suas pinturas, à utilização de colagens como faziam os dadaístas e cubistas, até ao construto invencionista por eles mesmos fundados, voltado a questionar a arte e a vida.

As forças mais expressivas das vanguardas russas foram o Suprematismo, de Kasimir Malevich e o Construtivismo, de Vladimir Tatlin, que se juntavam e afastavam em diversos momentos, em disputas de que também participavam Alexander Rodchenko, Naum Gabo, Pevsner, El Lissitsky, Liuba Popova, Nicolai Suetin, Vladimir Burliuk, Alexandra Exter, Marc Chagall, Vasílii Kandinsky, Mikail Larionov e outros.

O crítico de arte Frederico Morais (1991, p.70) conceitualiza:



O manifesto do Suprematismo, assinado por Malevitch e Maiakovski, defendia a supremacia da sensibilidade sobre o próprio objeto. Malevitch, que expôs suas primeiras obras suprematistas em 1915, dizia que as aparências exteriores da natureza não tinham para ele nenhum interesse, o essencial era a sensibilidade, livre das impurezas que envolviam a representação do objeto, mais do que isso, que envolviam a própria percepção do objeto.

Sobre o Construtivismo, Moraes (1991, p.36) diz:

Surge influenciado pela ciência e pela máquina. El Lissitsky, na série denominada "proun", ele explora as virtualidades da geometria, buscando relações óticas, pluridimensionais, sem qualquer transcendência. Os irmãos escultores Pevsner e Gabo, autores do manifesto realista (1920), no qual se encontram apenas alguns dos princípios básicos do Construtivismo, empregaram alguns materiais industriais, eliminaram a massa e o pedestal. Gabo diz "a arte não é apenas prazer, é uma atividade criadora da consciência humana da qual deriva toda criação espiritual". Para ele, o espaço é o elemento real da visão.

Assinado por Rodchenko e Stepanova, o manifesto do Produtivismo, em 1921, veio como resposta ao Manifesto Realista, e nele se afirma "a necessidade de sintetizar os componentes ideológicos e formais a fim de orientar o trabalho de investigação até uma atividade prática". O Produtivismo pretendeu levar à práxis social as especulações puramente estéticas do Construtivismo.

O Suprematismo – filosofia e arte de Malevich – defende um mundo sem objetos e noções, onde o significado de não-propriedade defendida pelo bolchevismo aí se identifica e se faz representar. Sua arte recusa a perspectiva renascentista e a mimese, isto é, usa a abstração idealizada sem referência ao real. Fala da autonomia da idéia sem preocupação quanto à importância da arte. Os elementos da estética suprematista é o retângulo, o círculo e o quadrado que adquirem significado próximo ao sagrado.

Tatlin, o maior representante do Construtivismo, fez o primeiro objeto de arte já anunciando algumas características da contemporânea instalação. Num canto de parede, onde ficavam os ícones russos, montou, em 1913 –14, o contra-relevo, que

era uma *assemblage* de materiais industriais como o metal, o arame e outros materiais como a madeira, baseado no conceito de que cada material é portador de seu próprio repertório de formas e de cores. O contra-relevo era tridimensional, colocado acima do chão, enquanto o material definia as formas assumidas pela obra.

Na tentativa de aproximar a arte do povo – conceito revolucionário – o Construtivismo inseriu arte na função do objeto de uso cotidiano, em que um ventilador poderia ser belo, independentemente da função prática. Esta postura abriu uma série de possibilidades desenvolvidas pela Bauhaus a partir de 1919, escola de artes alemã que transformou, em metodologia de ensino, princípios estéticos das vanguardas históricas.

O pensamento especulativo de Malevich distanciou-o de Tatlin que representava a marca de medida utilitária em benefício da sociedade. Malevich por sua vez tem um programa espiritual de perfeição para os seres humanos e a sociedade.

Argan (1998, p. 325) debate:

O que Malevich propõe, também de acordo com a revolução social e política em andamento (embora seus expoentes se declarem realistas e combatam o “abstracionismo”), é uma transformação radical, sem dúvida, porém não ideologicamente finalizada. A verdadeira revolução não é a substituição de uma concepção de mundo decadente por uma nova concepção: é um mundo destituído de objetos, noções, passado e futuro, uma transformação radical em que o objeto e o sujeito são reduzidos ao “grau zero”.

Malevich, de descendência judia, mencionava e usava a “quadrilateralidade” em oposição ao triângulo usado pelos cristãos. Com o *Quadrado Branco sobre fundo Branco*, em 1918, ele vai ao ponto zero, quando as duas formas se interpenetram. Procurava o absoluto da ausência. A pintura tenta realizar-se no espaço da tela. Tatlin com o construtivismo mede a necessidade das massas ascenderem à arte.

Malevich quer transformação, mas não uma ordem materialista voltada para o consumo de objetos a substituir a ordem anterior. Em seus programas de ensino, coloca a arte em função do entendimento do tempo e do espaço num significado visual. Nada é mensurável e a geometria é apenas um condicionador de visibilidade. Tatlin voltado às concepções materializáveis, junto com Rodchenko e outros valorizavam as texturas como atributos capazes de conferir qualidade dinâmica à pintura.

São programas diferentes, os desenvolvidos pelo Suprematismo e Construtivismo. Em alguns momentos, trabalham juntos pela nova ordem social que estão a implantar. Malevich é um profeta, um místico, um filósofo. Sua arte e filosofia apontavam para a pureza de uma sociedade em ascensão. E neste ponto, sensibilizou, criou e transformou a arte moderna, trazendo idéias utópicas que o ser humano gosta de tratar.

Em 1920, os artistas Gabo e Pevsner assinaram o Manifesto Realista quando declararam suas proposições artísticas. Negando a corrente mística e aquela que valorizava os objetos estimulando o consumo capitalista das massas, os artistas pensadores renunciaram à cor como elemento pictórico; renunciaram à linha como valor descritivo; renunciaram ao volume e afirmaram a profundidade como forma plástica do espaço; renunciaram aos ritmos estáticos.

A escultura não é tridimensional, é quadridimensional à medida que nos esforcemos em incluir-lhe o tempo como elemento. Por tempo eu entendo movimento, ritmo: [...]. Na minha opinião, ritmo no trabalho de arte é tão importante quanto o espaço, a estrutura e a imagem (GABO, 1956, p.160, tradução nossa).

O método estereométrico de Gabo consiste na retirada dos quatro lados do cubo que assim permanece sustentado pela intersecção das duas partes internas que

ficam às claras. O espaço está na profundidade da peça que promove uma visão total. Em *Coluna*, de 1923, a obra feita de plástico transparente, madeira e metal, oferece ao público uma síntese perceptiva, no qual todos os lados são dados pela informação que a transparência possibilita. Nessa única visão, a experiência do tempo e do espaço é sintetizada e transcendida.

Gabo discute a necessidade do tempo ser incluído na obra sem mediação. Sem a interdição do espaço que a massa promove, a obra aparece como fenômeno na sua instantaneidade, garantido pelos materiais e tratamento utilizados pelo artista.

2.2 O Neoplasticismo

Buscando a beleza universal, Piet Mondrian - artista holandês, criou uma estética, pretendendo fazer uma síntese dos pensamentos e práticas até então desenvolvidos. Frederico Moraes (1991, p.57) assim qualifica o movimento neoplasticista defendido pelo artista:

O criador e principal teórico do neoplasticismo foi Piet Mondrian. O seu quadro "Pintura nº 1", de 1921, define a "nova plástica" ou "plástica pura" com um vocabulário restrito às verticais e horizontais e às cores puras (vermelho, azul e amarelo). O ângulo reto é assim, o símbolo do movimento, sendo rigorosamente aplicado à arquitetura (Rietveld, Oud), à escultura (Vantongerloo) e ao design (Ritveld). "Sem ignorar os meios do mundo, da nossa natureza individual, e sem que isso seja questão de suprimir a nota humana na obra de arte, a plástica pura é a união do individual com o universal. Porque um ritmo livre é composto por estes dois aspectos da vida em equivalência", escreveu Mondrian. Pintor e teórico, Theo van Doesburg, foi um dos principais divulgadores do neoplasticismo, mas acabou se rebelando contra o imperialismo do ângulo reto imposto por Mondrian, comandando a dissidência a que deu o nome de elementarismo. Este foi definido como uma expressão heterogênea, voluntariamente "instável, com planos inclinados".

O movimento neoplástico afirma que a obra mostrando a realidade natural está apenas escondendo a verdade da arte pura. Esta se qualifica através do uso de linhas verticais e horizontais que representam a essência. As cores primárias puras e lisas estão na raiz do real, por isso contém sua pureza. A arte figurativa é um estado individual que concorre com as coisas que estão ao redor como cenário. Ela deseja representar o mundo dos seres naturais, a beleza na suas formas e cores, e a figura humana. Esta é uma postura individual, subjetiva e distancia a obra e o artista da pura beleza. A plástica pura, buscada na linha reta, no ângulo e na cor primária e suas relações, capta o que não é aparência da realidade, mas o que é universal. De certo modo, o pensamento neoplástico se remete talvez sem intenção à filosofia de Malevich.

Mas como Mondrian afirma na citação anterior, de Frederico Moraes, isso não significa fugir do humano, e sim buscar na experiência individual que observou as aparências, e nelas captar o universal. É na união equilibrada e dinâmica que a estética não-figurativa faz do subjetivo o objetivo, isto é, na junção da matéria e espírito que a maneira de formar desta estética se realiza.

Theo van Doesburg dividiu com Mondrian os caminhos do movimento e do grupo De Stijl. No entanto, reagindo à ditadura do ângulo reto neoplástico inseriu a diagonal, trazendo assim outra dinâmica ao olhar. Ao denominar Arte Concreta a arte não figurativa que praticavam, ele criou um viés aproveitado e exacerbado por Max Bill, em que as linhas e outros elementos geométricos tinham valor por si mesmos e originavam no quadro novas figurações. Para Mondrian, na planaridade da tela branca eram figurados os ritmos universais; para Max Bill, o quadro era um modelo a ser fruído pelo público e reproduzido pela indústria, dissolvido em peças utilitárias.

Max Bill, aluno e professor da Bauhaus, fundador da Escola Superior da Forma em

Ulm, em 1951, desenvolveu conceitos sobre a arte concreta, assim comentada por Frederico Morais, (1991, p.27):

O primeiro número da revista Art Concrete foi publicado em 1930. O grupo fundador da revista - Héliou, Doesburg, Carlsund, Tutundjian, Wartz e Shwan - repelia todo simbolismo, afirmando que "o elemento pictórico não tem outra significação que ele mesmo". Difundia ainda o emprego de leis matemáticas e óticas na distribuição dos elementos pictóricos.

A obra e os conceitos de Max Bill, um dos remanescentes de Abstração-Criação, representam um aprofundamento da arte concreta. Ele fez uma distinção entre arte abstrada (crônica sublinhada da realidade) e arte concreta (cujo objetivo não é documentar a realidade). Segundo Bill, o processo criador da arte concreta vai da imagem-idéia à imagem-objeto, e esta transformação se dá através de uma lei de desenvolvimento que, devidamente estruturada, pode resultar em um desenho, um quadro, um edifício ou um produto industrial. Realidade pura entre forma e lei, apoiando-se na matemática, a arte concreta enfatiza a idéia de estrutura.

A Arte Concreta envolvida com assuntos da ciência quis ambientar a arte no seio da sociedade, colocando-a, assim, a serviço do desenvolvimento social. Tanto a estética russa e a neoplástica, como a concreta, ao se voltarem a concepções de maior amplitude, discutem a arquitetura e com ela a própria cidade.

2.3 O Construtivo no Brasil

As vertentes construtivas ou abstrato-formais, nelas contidas o Suprematismo, o Construtivismo (e outras correntes soviéticas), o Neoplasticismo e a Arte Concreta, são conceitos estéticos de abrangência transformadora da sociedade.

Ronaldo Brito (1999, p.49) comenta:

As tendências construtivas surgiram como respostas possíveis no plano da produção e, por extensão, no plano da ação cultural, a essa ruptura ocorrida em dois eixos: no meio da própria inteligência do



trabalho de arte e no modo de sua inserção e circulação social. Daí o seu desenvolvimento obedecer a essa dupla preocupação; a questão sempre foi, para as ideologias construtivas, construir uma arte que pudesse servir de modelo à própria construção social.

Na década de 50, essas correntes se instalaram definitivamente no Brasil quando teve início o projeto construtivo brasileiro, em cujo ideário estavam embutidos postulados de progresso e harmonia social. Enquanto a Europa sofria os traumas provocados pela guerra, passando sua arte a refletir a decepção e o desengano, a tendência construtiva, por outro lado, acreditava numa nova forma de planejar o mundo, planejar a cidade e a produção industrial, considerando as funções para melhor atender as necessidades da sociedade. O Brasil desejava uma saída para a expansão e imbuído pelos ares da “era desenvolvimentista” vislumbrou e adotou esta vertente surgida em momento propício, como viés de possibilidade, de esperança no desenvolvimento social.

Em São Paulo, em 1952, o Grupo Ruptura divulga manifesto assinado por Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Kazmer Féjer, Leopold Haar, Luís Sacilotto, Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro.

Ana Maria Belluzzo (1998, p.96) em *Arte Construtiva no Brasil*, organizado por Aracy Amaral, diz:

Além da crítica à arte naturalista, aos valores expressivos e simbólicos, o manifesto combate todo e qualquer teor individualista, seja no momento de concepção ou naquele de realização da obra artística. Atribui novo lugar às artes como meio de conhecimento, considerando-a dedutível de conceitos e não de opiniões. Expressa confiança na criação artística “dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático”. Propõe a renovação de valores essenciais das artes visuais, indicados nas categorias “espaço-tempo, movimento e matéria”.

Com este manifesto, o grupo adotava uma estética baseada em conceitos matemáticos defendida por Max Bill e Van Doesberg, denominada Arte Concreta, por não copiar a realidade, mas criar uma realidade: a obra de arte. Belluzzo, no mesmo título, comenta:

A disciplina concreta pretende estabelecer uma escritura plástica, que concretize idéias visíveis e dê forma ao pensamento, ao conceito. Elimina a dimensão física do espaço, para exhibir o espaço mental, daí o prestígio das construções gráficas para expressar operações mentais. O exercício concreto explora processos perceptivos de criação e recriação da forma, reduzindo muitas vezes as artes visuais a estímulos puramente óticos. Especula sobre a qualidade e a quantidade de unidades visíveis, pratica o controle dos valores cromáticos em interação.

A arte concreta utiliza serialidades buscando efeitos óticos que dão à obra a sensação ilusória de movimento. São ritmos que confluem criando intervalos sobre um fundo que, em momentos diversos e alternados, surge como eixo principal, qualificando a obra com cinetismo.

Waldemar Cordeiro em *Idéia Visível*, obra bidimensional, utiliza a geometria em límpido traçado preto em espaço branco, onde linhas se encontram na parte superior do quadro à direita e na parte inferior à esquerda, gerando tensão. Com simplicidade faz a obra chegar a seu momento significativo, que é: a sua inteligibilidade como um quadrado cuja simetria é composta de dois equilíbrios simultâneos que captam o olhar em tempos diferentes.

Luís Sacilotto, na obra *Concreção 5521*, representa três quadrados de cores branca, cinza e preta com os quais configura um retângulo. Em cada um deles, faz alternâncias de linhas paralelas com cores do quadrado vizinho, trazendo intervalos que sugerem estar dentro, continuidade, estar entre. A obra vale-se de regras de simetria e da inversão de valores positivo-negativo. São ambigüidades entre figura e

fundo assegurando a qualidade da obra. Seu trabalho ao longo do tempo tem utilizado alumínio, ferro e outros materiais para construir obras em esculturas de pequeno e grande portes. Não se satisfazendo com exposições em galerias e museus, parte para a ocupação do espaço público.

Descendente do Grupo Frente do Rio de Janeiro, surge o movimento Neoconcretismo cujo manifesto foi publicado em 1959, assinado por Ferreira Gullar, o teórico do grupo. Faziam parte do grupo Lígia Pape, Franz Weismann, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Aluísio Carvão e outros.

Aracy Amaral (1998, p.158) diz:

O manifesto começa afirmando que a expressão “neoconcreta” é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa geométrica e particularmente em face da arte concreta “levada a uma perigosa exarcebção racionalista”. Essa condenação ao excesso de racionalismo na arte dá o tom do documento que propõe uma releitura de toda a arte construtiva (cubismo, neoplasticismo, suprematismo, arte concreta), dando prevalência às obras sobre as teorias e à intuição criadora sobre o objetivismo dito científico ou matemático.

Os concretistas paulistas representavam a ortodoxia concreta no Brasil, enquanto o neoconcretismo fazia sua crítica, que envolvia idéias sobre uma arte que conjugasse as noções de tempo, espaço, forma e cor, aliadas à transcendência da “mecanização” (aspas do manifesto) para criar uma obra espontânea e intuitiva.

O manifesto neoconcreto esclarece:

Não resta dúvida, portanto, que, por trás de suas teorias que consagram a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas – como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner – construíam sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria... Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos

possível – e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido – ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada.

Mondrian acreditava que as linhas paralelas e verticais assimetricamente entrecruzadas no seu quadro representavam as linhas do universo que seria compreendido como um movimento em ascensão buscando o equilíbrio e a pureza. Sua estética defendia uma arte não subjetiva, com conceitos voltados ao universal, onde a linguagem puramente plástica se afastava do conflito entre o particular e o geral. É uma teoria ascética.

O manifesto esclarece ainda:

Malevich, por ter reconhecido o primado “da pura sensibilidade da arte”, salvou suas limitações teóricas das limitações do racionalismo e do mecanismo, dando à sua pintura uma definição transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade.

Malevich defendia a sensibilidade pura, afastando-se das aparências da natureza e das noções de objeto, principalmente daquele objeto utilitário apregoado por outras correntes soviéticas para o qual estabeleceram um vínculo direto com o consumo. Estas idéias de Malevich fomentaram a elaboração, por Gullar, da Teoria do Não-Objeto, inspirada nas obras neoconcretas.

Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lília Pape e outros representam o movimento brasileiro que traz a arte para o espaço real não só a tirando da parede, mas inserindo-a no ambiente.

Lygia Clark passa das geometrizações estáticas para experiências plurisensoriais, inventando ou manipulando objetos, criando uma fantasmática que comporta bicho que anda, boca que mama, suga, morde, baba que baba, bolhas que acariciam e

sugerem carícias. Em *Baba Antropofágica* realizada em espaço fechado, pessoas mastigam cordões comuns, criando o corpo coletivo, vivência poética de apropriações, experiências arcaicas da humanidade.

Lígia Pape, com o *Livro do Mundo*, constrói seu atlas de cores e relevos, palmilhando caminhos intermináveis da terra, do céu e da evolução humana. Em *Ovos*, Pape trabalha a idéia de membrana disposta geometricamente em um cubo que, ao se romper, saem dançando músicos e sambistas, que ao saírem da membrana, declaram ter a sensação de nascimento. Em o *Divisor*, Pape apresenta uma imagem contundente: um tecido de 30 x 30 metros, onde muitas pessoas mantêm-se juntas e ao mesmo tempo separadas, já que o tecido tinha buracos por onde surgiam as cabeças. Assim, o corpo estava dividido. De um lado as cabeças e braços visíveis, do outro, pernas e corpos na penumbra embaixo do tecido, gerando um estranhamento em movimento. Uma metáfora ambivalente da massificação e da idéia de que a comunidade vive através de movimentos individuais.

Hélio Oiticica, em geometrias arquiteturas, aprofunda a questão da cor, o desejo de explorar sua ação, sua luminosidade intrínseca, usando a noção de campo. Valoriza o entorno, os lugares da existência, a arte como arquitetura, que lhe permitem as apropriações dentro do ambiente e do próprio ambiente. Oiticica (1986, p. 78), radicalizou sua proposta quando criou a arte ambiental, assim denominada por ele:

Ambiental é pra mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc. , e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra .

Seu projeto é formado por atividades estéticas que atribuem sentido-qualidades às dimensões da obra de arte: cor, estrutura, espaço, tempo e a dimensão infinita, além de incluir no trabalho outras artes.

Depois de sair da estética do quadro, Oiticica criou lugares e ambientes indo do Éden, Núcleos e Penetráveis até à Tropicália. São estruturas onde o participante pode permanecer por mais tempo como, o *Éden*, os *Núcleos* que configuram ambientações com tecido e com placas-cor, e *Penetráveis* onde o participante anda num chão de areia, de palha, de água. O artista intencionalmente provoca novas sensorialidades e espacialidades. O *Parangolé* é um conjunto de capas, roupas, estandartes onde insere a música e a dança. Os participantes que vestiam estas roupa-capa-estandartes criadas por ele andavam pela cidade, gerando lugares para seus movimentos, frequências e pausas. Uma ação pública em que os participantes e as peças em movimento revelavam o dinamismo da cor no espaço e suas sonoridades. *Tropicália*, um conjunto de penetráveis, enaltece a idéia do nacional, mas faz a crítica à folclorização. No livro *Aspiro ao Grande Labirinto*, de Oiticica (1989, p.122), Guy Brett comenta:

Num aspecto, Tropicália é um ambiente que ruidosamente apresenta imagens tropicais, e seria fácil tomá-la superficialmente como uma peça de folclore brasileiro. Mas o nível secreto de Tropicália é o processo de penetrá-la, uma teia de imagens sensoriais que produz um confronto intensamente íntimo especialmente e talvez com a mais profunda de todas as imagens na completa escuridão, o global aparelho de tv ligado. O típico vira verdadeiro neste espaço mítico.

As estruturas-ambiente criadas por Oiticica, além de remeterem à arquitetura, instauram a condição de Arte Pública nas suas construções. Sem o caráter permanente, no entanto, mas com a mobilidade do instantâneo apropriando-se da cidade como lugar de vivências estéticas.

Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões.

Theodor W. Adorno, 1970



Parte 3

A Arte Pública de Sérvulo Esmeraldo

O enfoque na Arte Pública de Sérvulo Esmeraldo, não dispensa um olhar sobre as outras formas do seu trabalho, por dois motivos. Primeiro, pela magnitude da obra como um todo que trafega por diversos códigos, apresentando cada um deles a qualidade, num misto de pesquisa ordenada, refinamento intencional e delicadeza. Segundo, apesar da leitura da obra de arte se fazer por ela mesma, fenomenologicamente, a diacronia fortalece o entendimento dos ritmos imprimidos às configurações artísticas que, de certa forma, contaminam a produção de Arte Pública.

3.1 Dos Vulcões aos *Excitáveis*

A partir de 1980, quando Sérvulo Esmeraldo voltou definitivamente a residir no Brasil, especificamente em Fortaleza, sua obra toma novas dimensões, atraído que é pelas volumetrias a céu aberto e proporções grandiosas que seduzem o olhar, só comparáveis aos vulcões.

No Cariri, região onde nasceu, não havia vulcão, mas existiam as serras que circundavam o Vale e um sol que a tudo iluminava. Com pólvora, estopim, areia e pedregulhos colhidos no rio Granjeiro, Sérvulo e seus amigos tentaram criar um. Por falha no planejamento, todos saíram queimados e o desejo de ter um vulcão, Sérvulo não realizou. Mas o fogaréu permaneceu e fomentou experiências, na construção de rodas-d'água depois transformadas em experimentos mais complexos, no "laboratório", com polias, velhas baterias de rádio e outras misturas,

orientado por livros científicos em francês, que buscava na biblioteca da casa do engenho. Entre livros que lia com avidez e um desenvolvido senso de observação, chegou a fazer pilhas voltaicas com vasos de vidro, pedaços de zinco, pano e alternância de vinténs, para fazer centelhas “mágicas”. Sérvulo é um inventor.

Das pesquisas nos riachos, leituras de obras de Camões, Eça de Queirós, Bocage e outros, montagens de aparelhos inusitados, cópias de fotografias e retratos de familiares, Sérvulo chegou à joalheria, à tipografia, à gravura, aos *excitáveis* e posteriormente à Arte Pública.

Com o ourives da cidade de Crato, cidade onde nasceu em 27 de fevereiro de 1929, o artista adquiriu conhecimentos sobre esta atividade, reforçados por aqueles trazidos pelos ciganos. Eles vinham anualmente consertar os tachos de cobre dos engenhos de cana-de-açúcar da região. Chegavam em carroças puxadas por cavalos e ficavam sob mangueiras, onde cantavam e tocavam violão. Agregado a eles aprende a artesanaria. Quando os ciganos partiam, deixavam restos de cobre, que serviam para fazer objetos imprecisos. Depois os transforma em jóias, mostradas em exposições até hoje.

A tipografia surgiu com sua frequência ao jornal *A Ação*. Sérvulo interessou-se por todos os processos das máquinas, a marca, o que elas faziam e como isso se dava. Observou a tipologia das letras e o alinhado que produziam numa composição tipográfica, gerando um desenho com informações codificadas. Essa prática o ajudou a refletir sobre a reprodução da imagem.

A xilogravura é usada historicamente na região para ilustrar a literatura de cordel. Mas foi o catálogo *A Gravura no Hemisfério Ocidental*, editado pelo governo inglês,

em que constavam muitos latinos entre os quais Oswaldo Goeldi, que o influenciou definitivamente nesta modalidade de arte.

No livro, a Gravura-Arte Brasileira do século XX, p.192, Esmeraldo declara:

Minhas primeiras xilos eram figurativas, como os desenhos. Os claros abertos na madeira resultavam em formas abstratas. De repente, o “não representado” acabou sendo o principal, o valorizado. Quero me referir às formas justapostas que geram formas. Numa obra não existe nada de secundário. O principal é o todo. Acabei optando pelo o que via como casual.

Esmeraldo desenvolveu e aprofundou a gravura. Tira então, partido dos efeitos da luz e chega à concisão. A grafia ordenada revela a pesquisa da forma e impõe-se como fazer artístico, que lhe rendeu inúmeros prêmios no Brasil e em outros países. Alguns Livros-Arte de gravura e poesia foram editados, como *Metamorfose* de 1966, republicado em 1977, em Fortaleza, com o poeta Cláudio Martins; o *Céu de Lorenza*, com o poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, em São Paulo, em 1976; e 1977 com Alberon, outro gravador cearense, o álbum *12 Gravuras Programadas*, que utiliza uma única forma-matriz, da qual derivam infinidades de outras formas, em caráter combinatório. Assim, Esmeraldo, das gravuras manuais vai às que se utilizam do computador, numa demonstração sempre construtiva, como também o é no desenho, usando recursos de deslocamento de imagens em torno de um eixo, jogos seriados e permutáveis. O artista persiste na sua criação gerando poéticas onde a razão e a emoção se encontram.

O crítico de arte Marchiori Giuseppe, em texto reproduzido em 1988, no catálogo da exposição individual do artista, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, comenta:

O projeto que disciplina, neste tipo de gravura, a relação entre o signo e o espaço obedece, só até certo ponto, às leis da estrutura compositiva. Existe uma traição resultante do gesto imprevisível; a feliz traição que permite que o artista seja ele mesmo, ultrapassando as regras aprendidas e suas aplicações metódicas. Esmeraldo não se confunde na cultura de massa. É uma daquelas individualidades que dão uma própria contribuição à afirmação da moderna gravura brasileira no mundo. (Veneza, abril 1966).

A traição de que fala Giuseppe, é aquele momento em que se dá o desvio, isto é, quando o trabalho com rumo previsto rebela-se às normas através de um grafismo, uma luz que salta, ou um silêncio. O que causa estranhamento é o cerne artístico, o diferencial.

Em 1957, Esmeraldo viaja a Paris, como bolsista do governo francês, onde passou a residir. A partir de 1960, criou os *Excitáveis*, verdadeiras máquinas de deslocamento, onde o tempo é medida artística. Em princípio, estes trabalhos se apresentam como uma caixa, onde elementos articulados, móveis, ali são colocados e respondem com movimentos ao expectador. Torna-se necessário que o fruidor passe a mão na tampa acrílica. É que a ação tátil produz cargas eletrostáticas que fazem com que aqueles objetos dentro da caixa se movimentem. E dependendo do material utilizado, como pequenos pedaços de papel laminado, pode provocar cintilações, riscos de luz, novas visualidades. O artista já fez mais de duzentos *excitáveis* desde a década de sessenta, mas no Brasil o clima tropical úmido dificulta o fenômeno.



3.2 Da Arte Pública, mesmo

O olho, como parte da mecânica perceptual, que promove a consciência do eu próprio e do mundo, movimenta-se frente ao cotidiano. Percorre as linhas do edifício, o espaço entre a igreja e o batistério, o out-door. O corpo, seu parceiro, a cada sinal de trânsito pára, avalia a velocidade dos carros, a distância a outra rua. Espacializa-se. Escolhe o percurso que lhe dá mais prazer ou lhe leva mais rápido aonde quer ir. Contamina-se pelo clima do lugar, ao mesmo tempo que lhe confere novo significado.

A Arte Pública, esta que se insere na cidade, é como o olhar-corpo, altera e se deixa alterar. Significa-se, ressignifica o lugar e por ele é significado. Sérvulo Esmeraldo lançando mão das experiências consumadas e sedimentadas redimensiona seu trabalho, encara o espaço real da paisagem urbana.

A metrópole que abriga a uniformidade produzida pela tradição dos costumes é, ao mesmo tempo, palco onde se deflagra o debate com as novas idéias, suas repercussões, que alteram a atitude como interioridade e o comportamento como maneira de agir.

A partir de 1978, Fortaleza passou a conviver com os construtos de grande porte, criados por Esmeraldo. Em certo momento, podem ser vistos dividindo o espaço com folhagem e flores, em algum jardim de praça pública; em outro momento, são percebidos em calçadas, também do centro da cidade; além daqueles que, de maneira linear e vertical, associam-se à verticalidade da arquitetura cortando o céu, dela fazendo parte. Com um olho no mar e outro na terra, outras obras dialogam diretamente com grandes espaços abertos, como um aceno aos navegantes, ou aos transeuntes.

Esmeraldo na entrevista nº1, em Apêndice, em 2004 diz:

A escultura, sobretudo a escultura de grande porte requer um espaço mais amplo, porque ela dinamiza de uma maneira mais importante. Ela evidencia mais a importância da escultura em relação ao espaço. Eu tinha muita vontade de fazer esculturas grandes, não enormes, mais que ocupassem o espaço urbano. Isso era meu desejo. Para entrar numa sala de exposições às vezes não deixavam entrar se estiver de short. A arte pública não, a arte pública você olha... justamente por isso, ela tem o lado democrático. Ela tem uma grande qualidade também, é que ela se modifica segundo o horário em que você a vê. Ela tem o problema da luz. A cidade quando anoitece, ela tem outro aspecto. Isso pode ser bom ou ruim para a escultura. Nem sempre as iluminações são corretas. Então, eu não digo que eu só faria obra pública, obras externas, mas meu desejo é fazer mais arte na rua.

Esmeraldo atento aos fatores que convivem com a obra, menciona com ênfase o espaço como o lugar em que ela ocorre, do qual também é composta, ressaltando a luz sob a qual reverbera.

A poética da arte pública de Esmeraldo, algumas vezes, em escala monumental, não se intimida ao enfrentar a cidade, este lugar de convivência e desavença. Neste espaço que é de cada um e é de todos, nesta ambivalência dialética em que se constitui a existência, o artista plasma seu modo de formar, e com isso instaura esse contínuo fazer, que nele se faz de jeito particular. Mas, ao mesmo tempo, é de um jeito comum a todos, isto é, refere-se à porção criadora que pulsa no ser humano.

A cidade de Fortaleza conta com aproximadamente quarenta obras de Arte Pública, de autoria de Sérvulo Esmeraldo.

Em 1978 foi implantada a obra comemorativa do cinquentenário do Jornal O Povo, escultura que abre o círculo da arte pública de Esmeraldo. É uma escultura em aço pintado (fig.1), localizada no jardim externo, configurada através de onze placas retangulares brancas, dobradas ao meio e sobrepostas como um caderno de páginas soltas. As páginas da direita estão coladas em degraus ascendentes, uma na outra, enquanto as da esquerda mantêm-se separadas, abertas. É como se um sopro de vento estivesse a desencaderná-las.

O pedestal que sustenta a obra, o faz assegurando o equilíbrio, através de sua fixação apenas do lado direito, onde as páginas estão presas. No lado esquerdo, as folhas, em série, abrem-se até ao lado direito criando um estranhamento ao olhar, que trafega triangularmente ao atingir a base.

Nesta peça, Esmeraldo dá novo conceito à base fazendo-a sustentar a obra e ao mesmo tempo incorporar-se a ela. Isso ocorre, por sua forma retilínea, em pertinência à linearidade imposta às lâminas da figura branca. Com a base em cor preta cria-se um binômio, que remete à discussão do pleno e do vazio, do corpo e espaço, coisa e intervalo e serialidade gestálticas, propostas que envolvem movimentos antecedentes e contemporâneos.

Assim, a base não é apenas um modo de promover a visibilidade da primeira figura, mas dela é parte integrante, integrando-a ao solo de onde se publica.





Fig. 1 Sérvulo Esmeraldo

Obra comemorativa ao cinquentário do Jornal O Povo – 1978

Escultura em aço pintado

Dimensão: 1,75 x 2,95 x 1,10 m

Local: Sede do Jornal O Povo Fortaleza – CE

Também em 1978, o *Monumento ao Saneamento de Base*, de Fortaleza (fig.2), foi implantado na Avenida Beira-Mar. A escultura de aço pintado, configura-se por dois grandes tubos que se apóiam numa elipse, cujo projeto é do próprio artista. Foi construída com sobras do material utilizado pela empresa que realizou os serviços do interceptor oceânico, de Fortaleza. Tem altura de 22 metros, e os dois grandes tubos a extensão de 40 metros aproximadamente. Foi uma doação da referida empresa ao governo do Estado do Ceará.

Com rigor geométrico, Esmeraldo constrói uma obra para o espaço, com o espaço. Não fosse a base, que originalmente seria subterrânea (entrevista nº 2), mas por indicação dos órgãos públicos de segurança teve que ser exposta, a peça nasceria do chão.

A escultura pousa nesta base, qual “pássaro brancusiano”, como diz Frederico Moraes, em catalogo de exposição individual no Rio, em 1981. A obra esculpe o espaço, num desenho que se configura no limite do volume, tendo como suporte o céu.

A experiência de circundá-la, ao pé da base, provoca um movimento que adquire velocidade como um carrossel, uma hélice. A pintura no aço com listra preta, sugere ao olhar, a instabilidade. O fenômeno visual-cinético, é acentuado pela diagonalidade das faixas, que se enroscam espaçadamente nos tubos, fazendo o olhar percorrê-los até o fim – espaço. Este cinetismo da pintura em hard-edge remete a um processo gestáltico, encontrado em artistas contemporâneos europeus, como Daniel Buren (1938-), que constrói o trabalho a partir de faixas branca e preta, ou em outras cores, que dialogam entre si, fenômeno observado na arte brasileira.

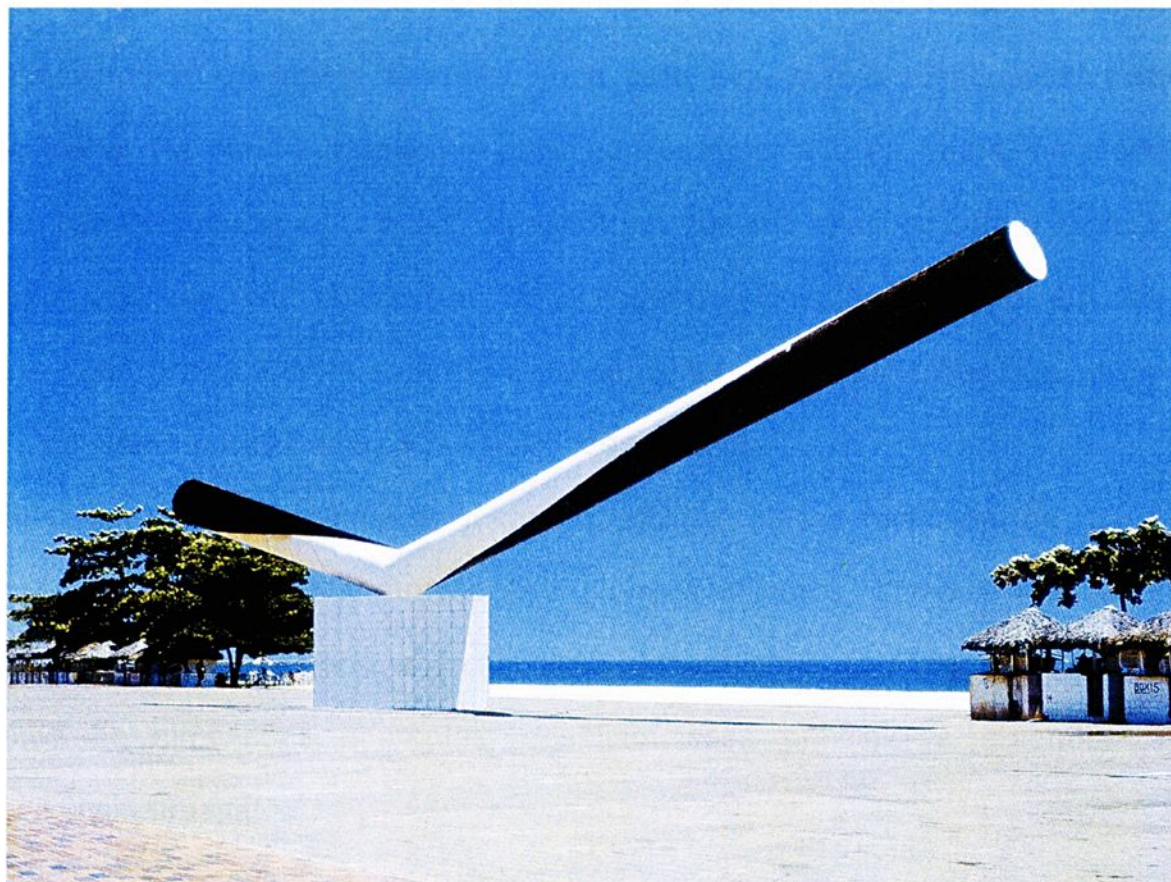


Fig. 2 Sérvulo Esmeraldo

Monumento ao Saneamento de Base - 1978

Escultura em aço pintado

Dimensão: 33,90 x 11,20 x 1,50 m (diâmetro)

Local: Praia do Meireles, Av. Beira-Mar

Fortaleza - CE

A independência com que a escultura ocupa o grande espaço físico, à beira-mar onde está instalada, mostra o comentário que ela faz sobre si mesma. Um discurso auto-referente, isto é, ela procura existir a partir de conceitos ligado ao seu próprio conhecimento.

A construção de Esmeraldo faz prevalecer a exterioridade como princípio, distanciando-se do cunho simbólico, que para alguns é o responsável pelo significado. Na obra é buscado e plasmado o significado na forma, no modo como são percebidas as relações da estrutura, que cria relações com o espaço. A obra é o que está posto, sem transcendência. O estranhamento, advindo deste rigor, provoca debates e tira o passante do costumeiro olhar naturalista, para perceber outras formas e possibilidades da arte.

Esmeraldo, sem a preocupação mimética, incita a obra a relacionar-se com o espaço, onde se projeta através dos grandes cilindros, como a ironizar o racionalismo, que defende a composição de equilíbrio estático. As grandes hastes de dimensões diferentes, desafiam esse princípio e abrem-se à convivência urbana.

Quadrados é uma escultura de 1982, instalada à frente da sede do Banco do Nordeste, em Fortaleza (fig.3). É uma escultura de aço pintado em branco, configurada por cinco anéis quadrados que se entrelaçam. A parte inferior agrega três deles, de tamanhos diferentes, onde o maior, ao tempo que dá volume à peça, é também o que equilibra e permite continuidade aos demais, que se encimam. A obra na sua completude organiza-se irregularmente, isto é, cada anel quadrado apóia-se um no outro, mas de modo que as faces não se

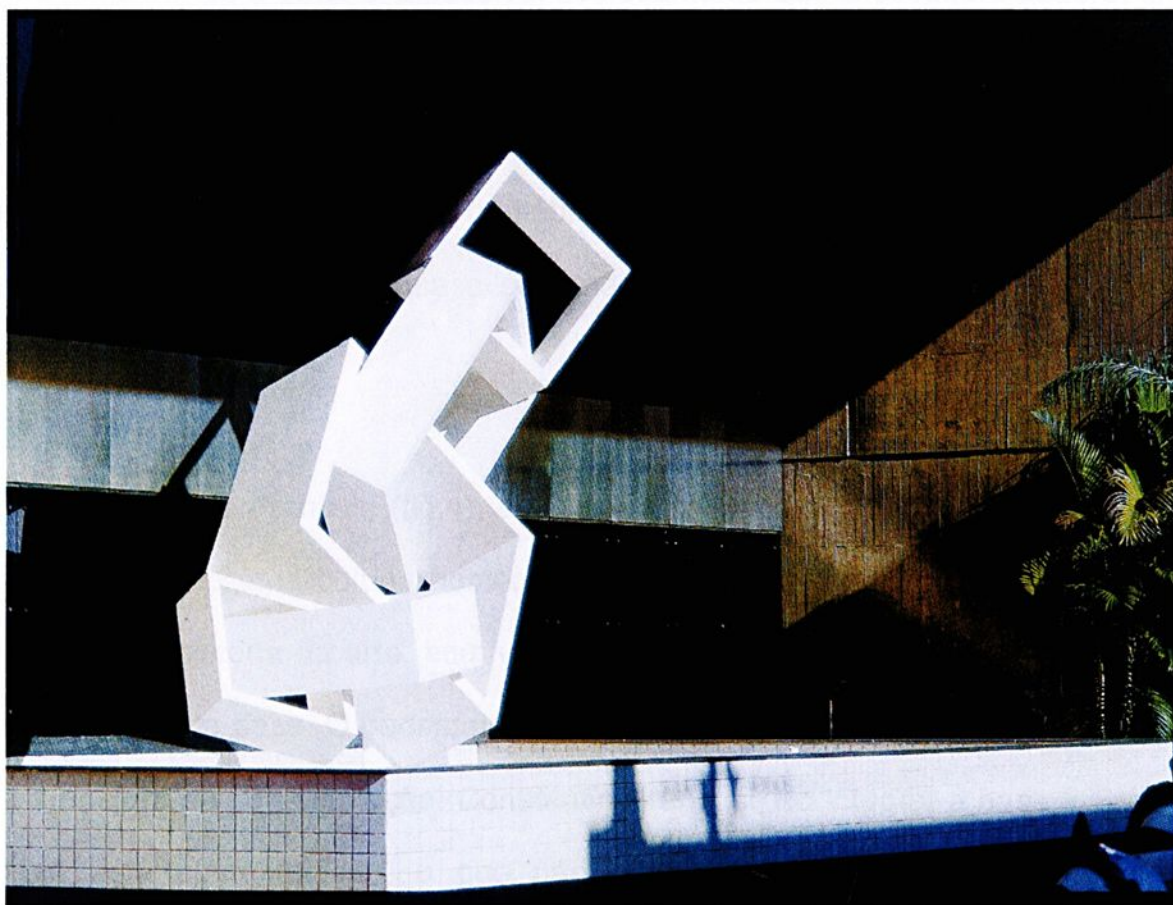


Fig. 3 Sérvulo Esmeraldo

Quadrados - 1982

Escultura em aço pintado

Dimensão: 3,80 x 5,30 x 2,00 m

Local: Rua Floriano Peixoto, 941 Fortaleza – CE

liguem planarmente, mas o façam com certa transversalidade, o que traz a idéia do instável.

A escultura tem a característica de colocar à mostra a sua própria estrutura, permitindo ao passante o entendimento de sua construção física. Por outro lado, o que mais intriga o olhar é o possível deslocamento que a escultura sugere. O discurso que a obra imprime ao seu dialogo com o espaço, descongela a rigidez da estrutura, e se não fosse pelo pequeno lago quadrado onde está instalada, o fruidor teria maior proximidade e de súbito, poderia ser convocado à apoiá-la. A sensação de movimento causa o sentimento do presente em mutações. Em devir.

Na *Homenagem a Brancusi* (fig.4), escultura localizada na Praça Murilo Borges, Esmeraldo ergue uma coluna homenageando o artista romeno que, no século XX marcou a história da arte, com um trabalho que se implanta no mundo sem intermediação da base. O pedestal, de certa forma distancia a obra do público e cria a postura da contemplação. Constantin Brancusi, ao integrar a base à obra, quebra esta contemplação, o que não o impede em alguns trabalhos de incentivá-la, ao polir a peça até à luz. Esmeraldo neste trabalho de 7,20 metros de altura, comenta a obra deste artista, demonstrando que em algum momento se vincula ao seu pensar artístico, um modo contemporâneo de formar.

Esmeraldo denomina *Coluna*, este trabalho com o qual faz a homenagem, remetendo-a diretamente à obra *Coluna sem Fim*, de Brancusi, de 30 metros de altura, localizada em Tîrgu Jiu, na Romênia. Brancusi criou a peça com monumentalidade, formada de módulos idênticos que se dinamizam à visão. A peça de Esmeraldo, em menor dimensão, compõem-se de duas ordens de

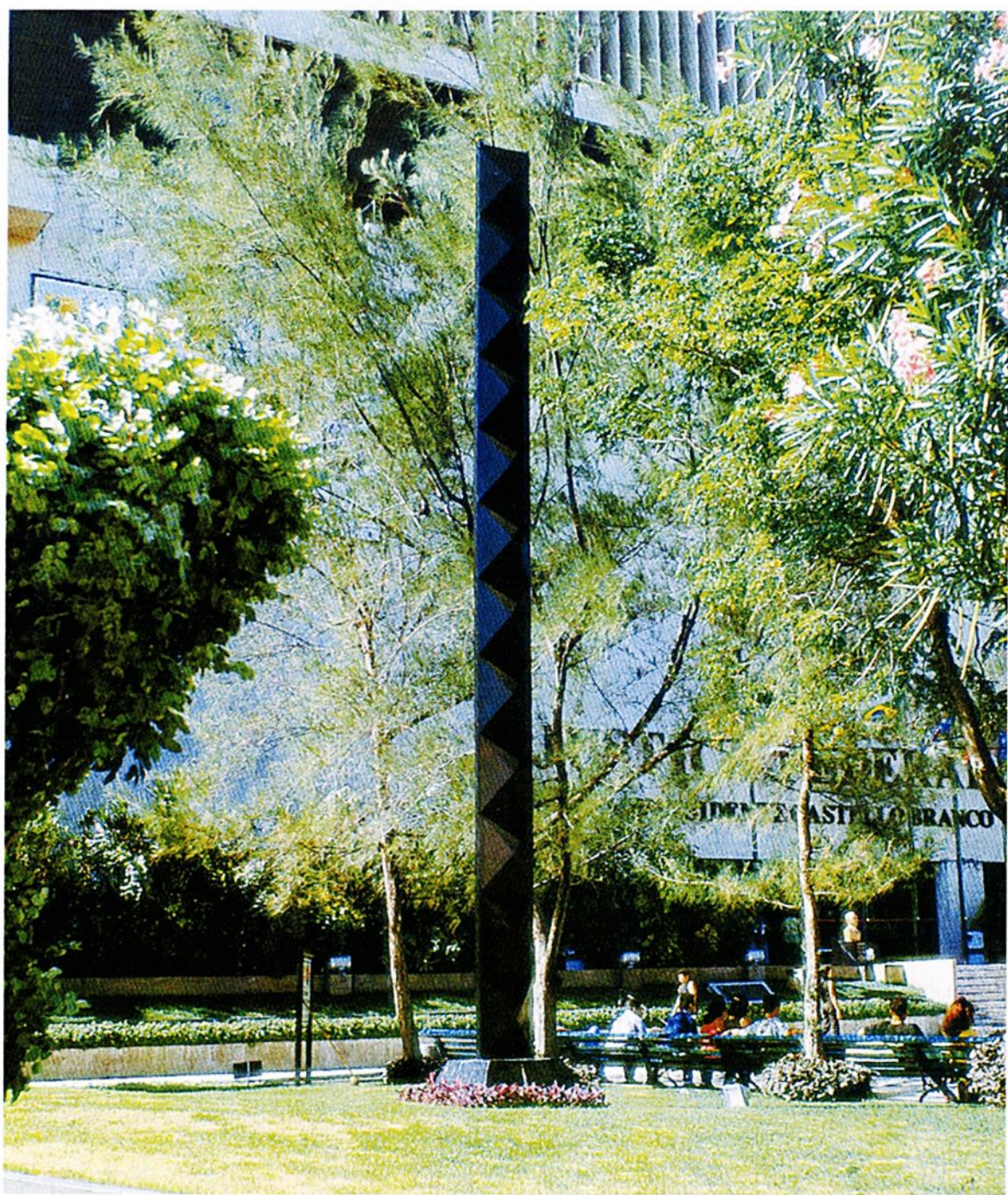


Fig. 4 Sérvulo Esmeraldo

Homenagem a Brancusi - 1983

Escultura em aço pintado

Dimensão: 0,50 x 7,20 x 0,35 m

Local: Praça Murilo Borges, 01

Fortaleza – CE

tronco de pirâmide quadrangular, com um vértice que se projeta. É uma série idêntica destas peças, que se associam e se provocam nas duas faces da escultura. Independentemente das novas formas fomentadas pela incidência da luz, a ambigüidade do caráter serial associada à tonalidade opaca do azul da pintura sugerem uma escala de prazer repetitivo e tátil.

A escultura está instalada na praça, no meio de um grande canteiro do jardim, onde crótons, palmeiras e espirradeiras com flores róseas se relacionam e lançam cores sobre a peça. A verticalidade e a rigidez intrigantes da peça, o orgânico e seus movimentos naturais convivem nas suas diferenças, e povoam o ambiente, ao lado das conversas dos passantes e daqueles que sentam nos grandes bancos verdes da praça. É uma convivência harmoniosa numa praça no centro da cidade, onde predomina o frenesi da instantaneidade. A escultura de concepção geométrica participa do debate urbano reativando a paisagem.

Em 1993, Esmeraldo criou *Pirâmides*, para um parque da cidade (fig.5). Na verdade são pirâmides no plural, pois sob a aparência de uma, existem muitas. Não são feitas por sólidos interditando o espaço, mas de linhas no espaço, onde ele mesmo habita. São formas, volumes que se livram das massas e se perpetuam no que pode ser eterno.

A construção permite o olhar através. A transparência do espaço-dentro, matéria incolor definida pelas linhas, permite que se veja o fora, do outro lado, a rua, os carros, parte da paisagem em torno. Ao circundá-la, para maior compreensão, é percebido que seus lados têm tamanhos diferentes e que o quarto lado tem aproximadamente dois terços da altura do primeiro, e ao invés de ser perpendicular ao segundo lado fechando a pirâmide, ele se dobra para



Fig. 5 Sérvulo Esmeraldo

Pirâmides - 1993

Escultura em aço pintado

Dimensão: 4,00 x 4,50 x 4,00 m

Local: Parque do Cocó Fortaleza – CE

dentro. Não que seja um modo incongruente. Mas assim se faz para atender o caráter múltiplo de sua concepção, para se desdobrar em outra pirâmide e abrir passagem para dentro da construção.

O ato de entrar e olhar as linhas, os ângulos, o grande vértice no alto, traz um estranhamento, que coloca o fruidor em estado de suspensão. Não só por estar dentro de algo que ele não acredita possuir algum efeito esotérico, como também, por estar dentro ao mesmo tempo estar fora. Dentro e fora, um exercício de estar.

Seria um produto acabado se a obra não atraísse o fruidor para esse corpo a corpo, que só atendendo a esse chamado torna a obra plena. A linha e o intervalo – o olho e o espírito – buscam a pausa e o movimento, num ato de concepção valorativa de espaço e tempo.

Este modo relacional de formar traz uma experiência perceptiva, onde a tensão geradora sugere ao olhar uma visualidade mutável e ao próprio corpo uma sinestesia, uma vivência.

A singularidade desta proposição é a multiplicidade do que existe no mundo e no ser humano, mesmo. É a inserção plural que há na unidade.

A escultura instalada em 1984, na sede do Departamento Nacional de Obras Contra a Seca – DNOCS, com dimensões 3,00 x 9,00 x 3,00 metros, é uma fonte (fig.6).

Dodora Guimarães (1984), em texto do catálogo de inauguração:

O artista confessa que esta obra realiza antigos desejos acumulados desde a sua infância, quando já queria fabricar vulcões. [...] nove pórticos de aço inoxidável funcional como

estrutura para sua escultura de água, vento e luz. “a água, micropulverizada, dispersa pelo vento, forma uma fina cortina atravessado a avenida Duque de Caxias, na qual a luz incidindo se decompõem, e em certas ocasiões forma arco-íris”, explica Sérvulo Esmeraldo.

O artista, como o construtivista Tatlin, nos *Relevos* e no *Monumento à Terceira Internacional* abre a peça, deixando à mostra toda a estrutura, na qual a obra se fenomeniza, como no método estereométrico de Gabo. Apesar de Tatlin e Gabo terem metodologias diferentes, a visualidade delas decorrente, leva a estrutura ao exterior.

A escultura de Esmeraldo não tem uma narrativa, existe a partir do que consiste. Esta consistência acontece no espaço com que dialoga, levando o fruidor a fazer deslocamentos para sorvê-la. A construção, a cada passo, apresenta com suas linhas, novas configurações que se intercambiam. O acesso a obra faz-se continuamente e o espectador obtém certeza de que deve usar mais tempo para percebê-la, ao circundá-la.

Esmeraldo construiu esta obra incluindo-a numa categoria que tem o vento, a água, a luz e o tempo como materiais, além do aço. É uma obra-invenção, que existe a partir de sua materialidade. À medida que as espécies matéricas se exercem, ampliam a obra, fazendo com que suas ações atinjam pessoas, que mesmo a uma certa distância podem ser tocadas pelo frio da água pulverizada, pela iluminação no rosto e pelo arco-íris no olhar. É uma obra multi-sensorial cuja virtualidade expande o seu poder.



Fig. 6 Sérvulo Esmeraldo

Sem Título - 1984

Escultura / Fonte em aço inox, água, vento e luz

Dimensão: 3,00 x 9,00 x 3,00 m

Local: Sede do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas. Fortaleza - CE

Em 1988, Esmeraldo denominou *Coluna*, uma outra escultura, instalada um calçadão público do centro de Fortaleza (fig.7). A verticalidade da construção formada por dez cubos em vermelho, um sobre o outro, permite ampla visualização. Os cubos foram manipulados através da supressão dos vértices que os une. A coluna configura-se num desenho de irregularidades, resultante da tensão a que foram submetidos os cubos.

Na peça *Cones*, de 1997 (fig.8), localizada no Parque da Esculturas, o artista apropria-se de outra figura geométrica e com ela também constrói uma possível coluna. Na metade desta peça é perceptível o encontro de dois grandes cones, com bases voltadas uma para a outra, sem uma divisão nítida. A forma dos cones materializa-se por finas lâminas, em discos de cor branca, em tamanho decrescente, do meio ao cume e do meio ao piso, apoiados por linha preta que os perfura ao meio, de cima a baixo. Os vértices são voltados, um para o chão e outro para o céu.

A poética do trabalho centraliza-se na forma como Esmeraldo manipula o material. Ao lado de um portal em aço preto, que passa a idéia de solidez, estão os finos discos em branco, que sob o efeito solar, remetem a uma *assemblage* de configurações mutáveis.

Jacob Klintowitz em catalogo de exposição individual do artista, em Bogotá, em 1979, diz:

Sempre se inclinou às transparências, às vibrações e diálogos das formas. Nascido em uma das mais ricas e luminosas paisagens brasileiras, no Ceará, transformou essa luz da natureza no estudo da natureza da luz.



Fig. 7 Sérvulo Esmeraldo

Coluna - 1988

Escultura em aço pintado

Dimensão: 0,85 (diâmetro) x 7,20 m

Local: Rua Pedro Borges, 30 Fortaleza - CE

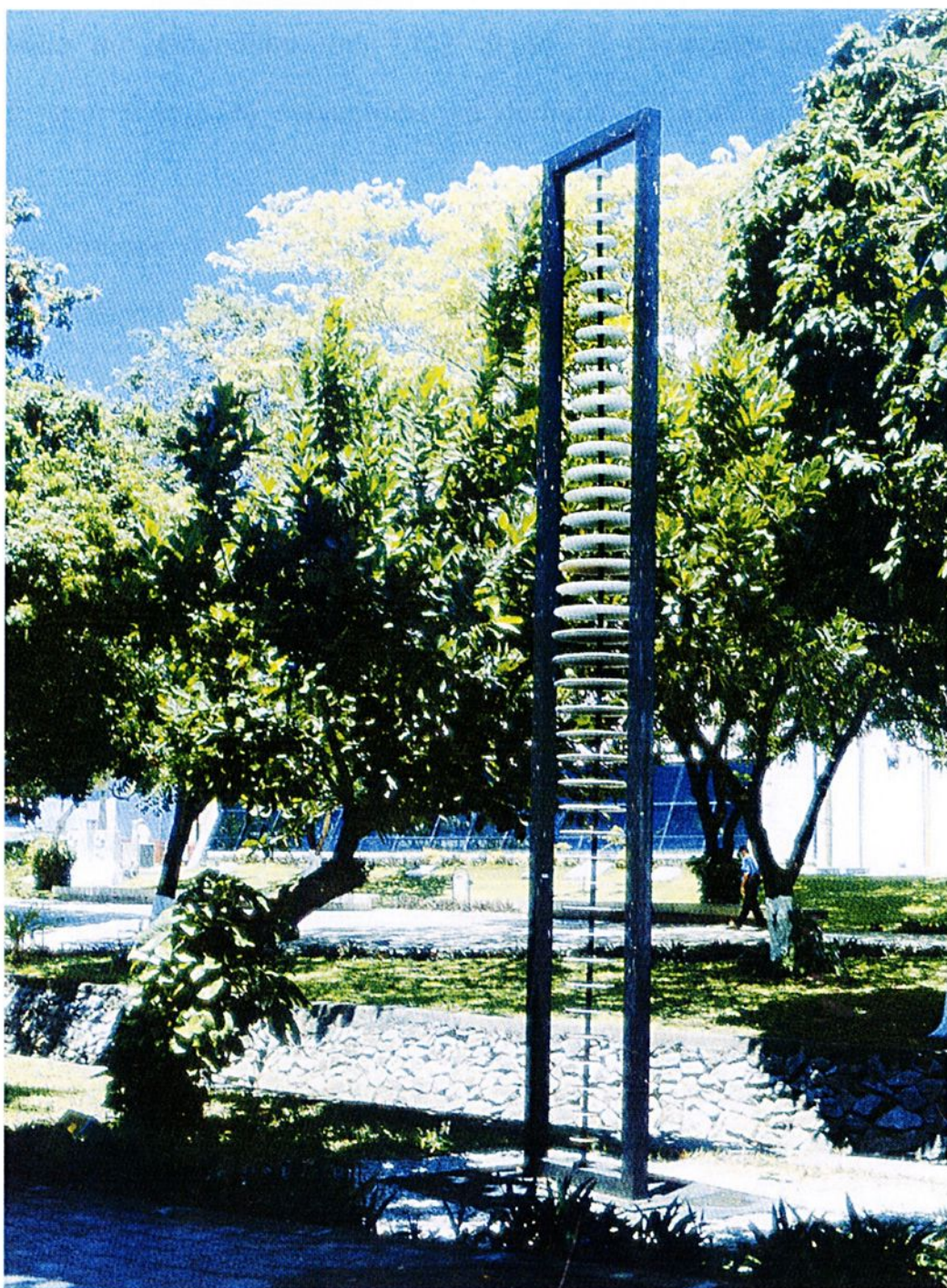


Fig. 8 Sérvulo Esmeraldo

Cones - 1997

Escultura em aço pintado

Dimensão: 1,00 x 6,50 x 0,55 m

Local: Parque das Esculturas, Rua 25 de Março Fortaleza - CE

Dando continuidade a essa pesquisa sobre os efeitos da luz, Esmeraldo criou o *Monumento ao Jangadeiro*, em 1992 (fig.9). É composto por três figuras brancas, com triângulos subjugados ao domínio da arte, à semelhança de jangadas.

As figuras formam um conjunto de plasticidade quase transparente, não fosse as laterais informando novas visualidades. Elas esclarecem que as linhas têm medida de largura maior do que a frontalidade insinua, garantindo a materialidade da obra (fig.10). As laterais trazem ao olhar desenhos inusitados, e ao corpo modalidades diferentes de sentir, quando o vento forte provoca leves movimentos às peças, ou, esta é a sensação do fruidor. O imprevisto acena às possibilidades e traz novos dados à percepção.

Em entrevista ao jornal O Povo, em Fortaleza, em 12 de agosto de 1979, Esmeraldo declara:

[...] o instinto, não obstante a aparência de racional absoluto, predomina, o pensamento é canalizado e pontualizado no assunto. A obra é concebida com euforia e entusiasmo, mas, sua realização é fria e técnica. A simplificação corresponde em meu trabalho a uma necessidade profunda. Aspiro chegar ao essencial do discurso.

Essa essencialidade pretendida surge na visão frontal, onde a linha protagoniza a inserção no espaço. Ela o corta e o retém como se matéria sólida fosse, a concretizar as figuras. São seres feitos deste material invisível, que permite a passagem da luz. Do outro lado do céu, o mar, a jangada. Na entrevista nº 3 em apêndice, Esmeraldo declara: “Ela se apropria de tudo que está aqui”. Nesta



Fig. 9 Sêrvulo Esmeraldo

Monumento ao Jangadeiro - 1992

Escultura em aço pintado

Dimensão: 4,20 x 5,50 x 3,55 m

Local: Praça do Pescador, Av. Beira-Mar Fortaleza - CE



Fig. 10 Sérvulo Esmeraldo

Monumento ao Jangadeiro - 1992

(Lateral da Escultura)

concepção, o artista usa e domina mais uma vez a geometria, para obter seu construto, além de comentar toda paisagem circundante, de maneira inteligente e sóbria.

No catalogo de exposição *Teorema*, de Esmeraldo, em Fortaleza, em 2002, Fernando Cocchiarella esclarece:

A separação entre volume e massa embora possível apenas no mundo sólido, permitiu não somente ao engenheiro e arquiteto, como também ao escultor, explorar a face gráfica do espaço tridimensional, permitida pelas novas tecnologias. Muitos artistas construtivistas desenharam com arame ou com barras de metal ou madeira quando realizavam suas esculturas. Essa confluência de diversas disciplinas supõem sem duvida alguma a experimentação de materiais e suportes de diversas procedências, colocando aos artistas desafios análogos aos do inventor. Faceta que no caso de Sérvulo manifesta-se e é vital ao longo de todo seu processo de trabalho.

Ao longo da carreira, o artista experimentou e produziu trabalhos em mármore, madeira, materiais encontrados, ferro, cobre, prata, mídia-art. Em 1994, em fibra de vidro, Esmeraldo instalou a *Femme-Bateau*, na Ponte dos Ingleses, em Fortaleza (fig.11).

A escultura está colocada num dos pilares da velha Ponte dos Ingleses, na parte não recuperada, impossível à aproximação do expectador. Um não-lugar, desabitado, que se transforma, adquire vitalidade, com a inserção da obra. Destaca-se ao fundo, no horizonte, no encontro entre o céu e o mar. O vento,



Fig. 11 Sérvulo Esmeraldo

Femme-Bateau - 1994

Escultura em fibra de vidro

Dimensão: 5,00 x 4,50 x 0,30 m

Local: Ponte dos Ingleses, Praia de Iracema

Fortaleza - CE

integrante natural da cena, e por vontade do artista motor da obra, gira-a no seu eixo, um indicador para os surfistas. A mobilidade joga com o olho, que fica em suspensão entre a figura e uma linha na qual se transveste, vista na sua lateralidade.

A dinâmica confere um certo cinetismo à peça que, agregado ao caráter enigmático da silhueta, traz estranhamento ao olhar, compatível com os movimentos e lendas dos mares.

Numa das mais antigas praças de Fortaleza, no centro histórico, Esmeraldo em 2002 instalou um conjunto escultório (fig.12). É uma fonte, em posição vertical, no meio do lago. No lado externo das figuras estão acopladas aletas de forma helicoidal, que atingidas pela força da água fazem os cones girar em sentido desenhado. Dois giram em sentido horário e um ao contrário.

O artista cria um balé gráfico espacial com o desenho, resultado da interligação ótica dos cones, por meio das aletas e do movimento, com a presença da água. A luminosidade do aço inox ao sol e o grande espaço aberto da praça trazem ao visitante, um certo sentimento de estar-bem. E, quando o giro do seu olhar encontra ao lado a Catedral Metropolitana e suas torres em cone, o diálogo fruidor-obra-espaço-tempo se completa (fig.13). É a Arte Pública redimensionando o espaço, concorrendo para a vitalização daquele lugar, daquela área urbana, juntamente com outras disciplinas.



Fig. 12 Sérvulo Esmeraldo

Cones / Fonte - 2002

Escultura em aço inox

Dimensão: 4,20 x 3,18 x 2,76 m altura dos cones

Local: Praça Dom Pedro II (Praça da Catedral) Fortaleza - CE



Fig. 13 Sérvulo Esmeraldo

Cones / Fonte – 2002

(ângulo aberto)

Em 2002 foi instalada, no Pátio das Esculturas do NovoMuseu Oscar Niemeyer, em Curitiba - PR, a obra Cubo (fig. 14 e 15). É um conjunto composto por dois quadrados, feitos de tubo de metal, firmados diretamente no chão através de um dos ângulos. Estão colocados um em frente ao outro, numa distância de dois metros, a mesma medida, aproximada, de cada lado dos quadrados. Porém, para transformarem-se em cubo, só o olhar fruidor pode acrescentar as quatro linhas inexistentes. Obra interativa, onde a liberdade da criação artística instiga a percepção, e divide com o espectador a responsabilidade da sua construção. A ambigüidade da obra sugere que seja circundada, configurando a cada passo novas imagens, e permite por fim, ou inicialmente, que seja habitada, ou então, que seja apenas uma passagem.

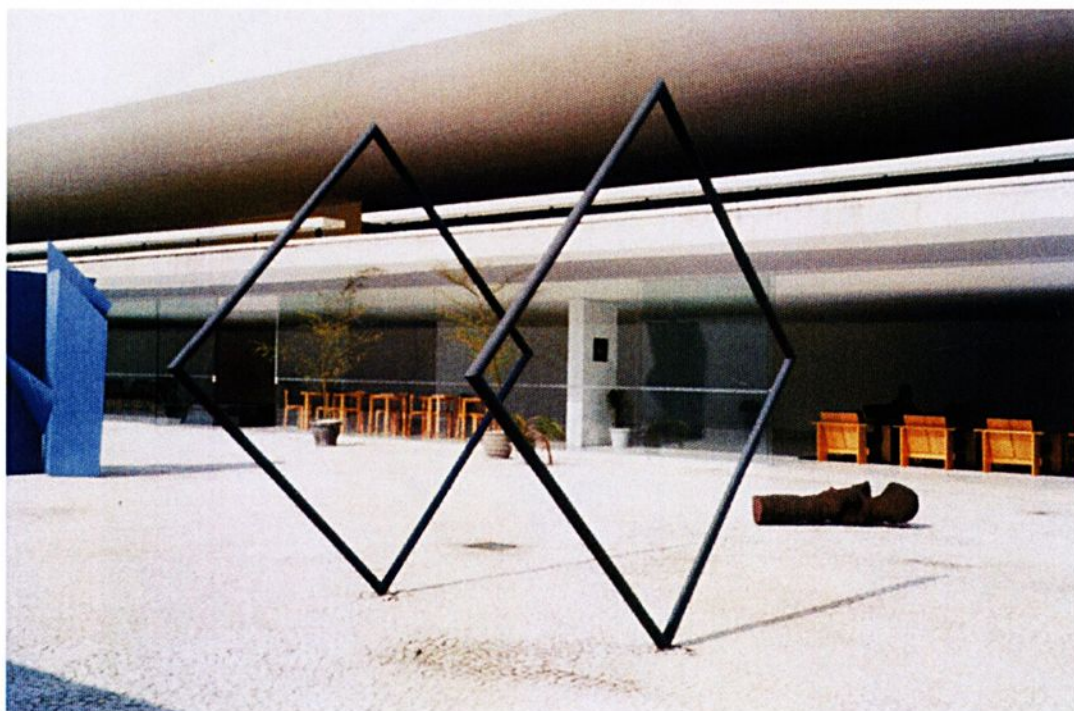


Fig. 14 Sérgio Esmeraldo

Cubo - 2002

Escultura em ferro pintado

Dimensão: 2,07 x 2,07 x 2,00 m

Local: Pátio das Esculturas - Museu Oscar Niemeyer Curitiba - PR

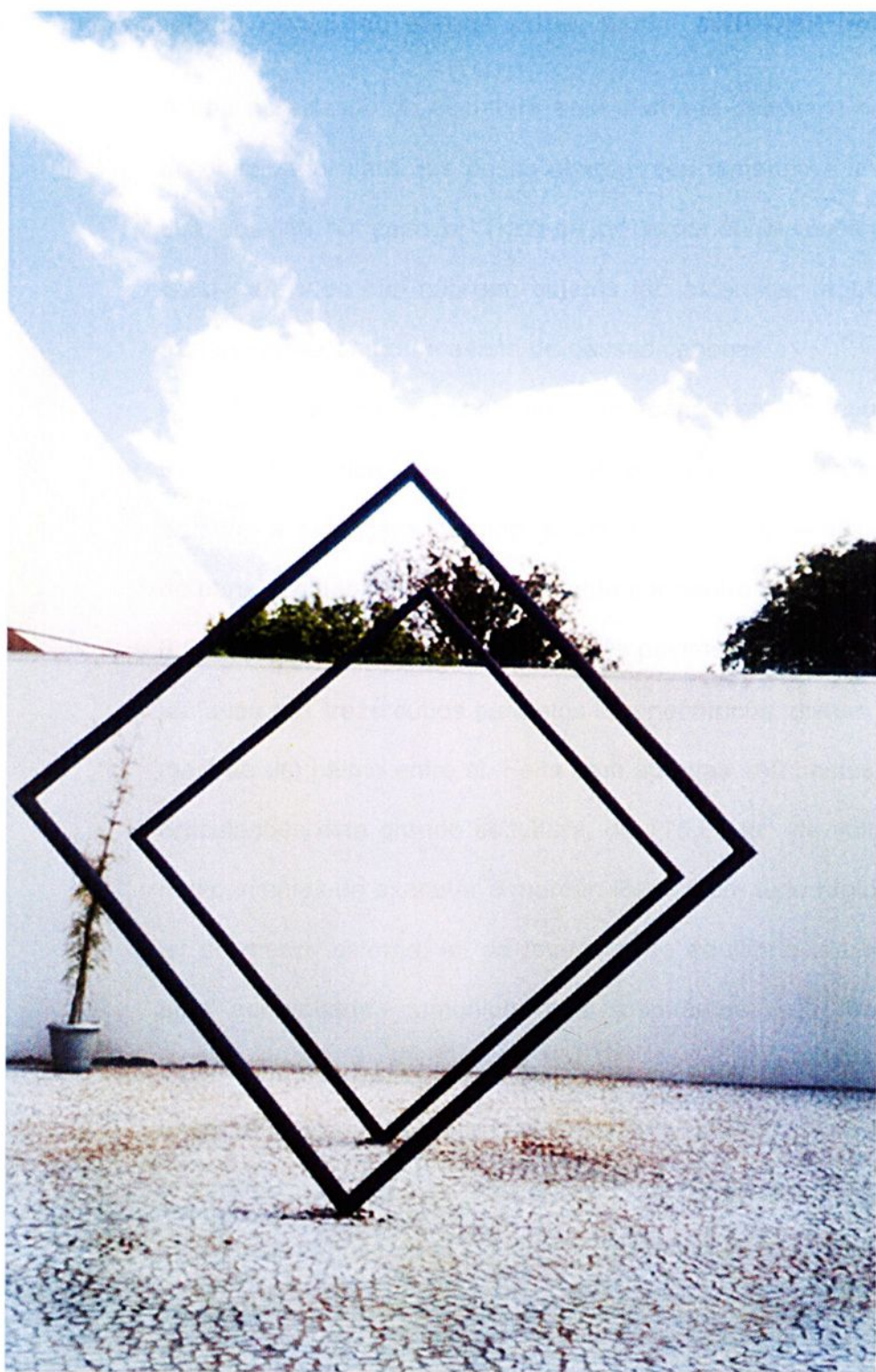


Fig. 15 Sérvulo Esmeraldo

Cubo - 2002

(Outro ângulo da obra)

Em 1987, em Fortaleza, Esmeraldo criou o desenho *Espacial* (fig. 16 e 17), que se refere a uma escultura pênsil, de grande porte, assim entendida por Alex Nicolaeff:

A boa apreciação da escultura aqui ilustrada solicita a empatia do observador para que possa abarcar seu tamanho e imaginar sua posição no espaço. Trata-se de experiência incomum no cotidiano, onde não ocorrem objetos tão extensos, regulares e transparentes pairando acima de nossas cabeças.

As fotografias da maquete mostram bem transformações da trama escultórica. No entanto, a plenitude da experiência artística é alcançada quando assimilamos escala e dimensões da obra. A diagonal vertical passando por centro e vértices mede 8,66 m, o que equivale à altura de três pavimentos de um prédio; as faces dos treze cubos paralelos e concêntricos, distam pouco mais de um palmo entre si. Feita com aprovas 156 hastes e 104 articulações esta grande escultura, de 125,00 m³ de volume, é muito simples de executar e montar. Parece em tudo regida pela lei do menor esforço, lei da leveza e do equilíbrio, da energia bem aproveitada, comunicativa e inspiradora. [...] Em seus deslocamentos, verá o observador a sucessão de cubos oferecer imagens de contração-expansão, geradas por linhas de tamanhos decrecentes-crescentes, convergentes-divergentes, como num imenso caleidoscópio onde formas se desdobram na luz constante dos ambientes fechados.

Aqui os líricos grafismos bidimensionais de Sérvulo Esmeraldo saem do papel para ter o ar como suporte, e no lugar de traços, temos a cinética de ágeis silhuetas e reflexos brancos de luz, acompanhando em cadência surpreendente, os passos do observador.

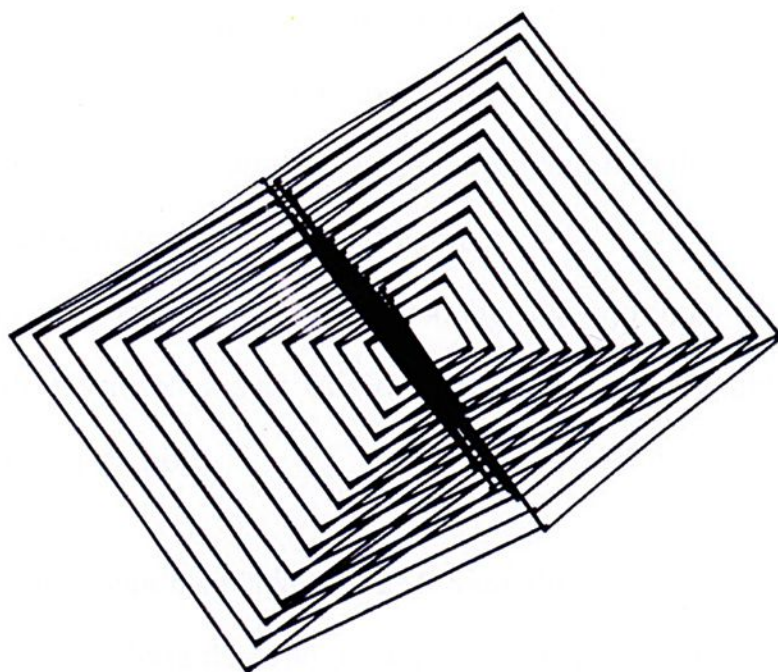
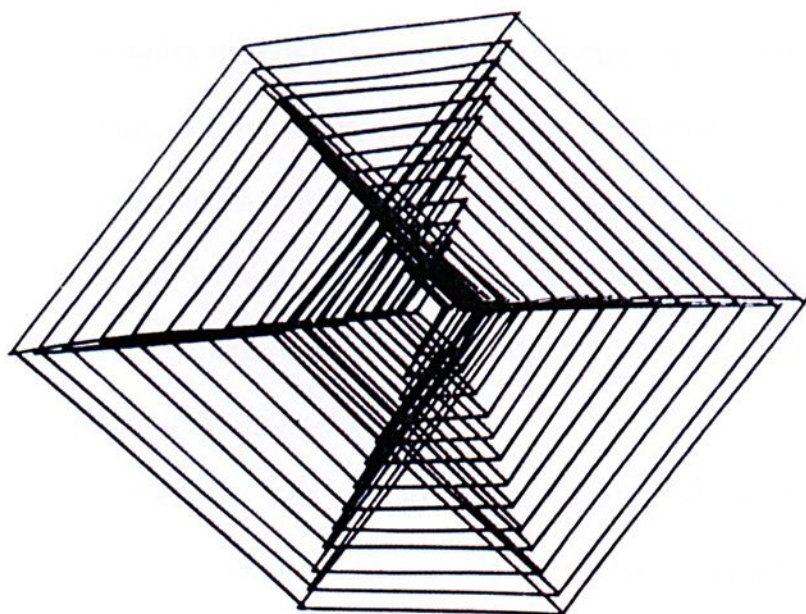


Fig. 16 e 17 Sérvulo Esmeraldo

Espacial - 1987

Maquete de Escultura Pênsil

A análise indica inicialmente, uma obra bidimensional de caráter multifacetado, em que as linhas do desenho dialogam com o espaço branco do papel, entrecruzando-se de variadas formas, a criar jogos de luz, novos desenhos, incitando o olhar à velocidade e à efemeridade dos instantes. Se o desenho for transformado em escultura, simulará em vulcão geometrizado, transparente, realizando assim, o sonho de juventude do artista. No entanto, penderá do céu, içado por um cabo de aço, mas poderá trazer satisfação atualizada.

O planejamento do trabalho traz um seu bojo, características de uma obra de arte pública pênsil, a ser vista do chão e de níveis intermediários, tratando do binômio espaço-tempo, e da inserção da arte no espaço urbano.

De 1997 é a obra *Tetraedros* (fig.18), uma construção em aço courten, adquirida, pelo Instituto Itaú Cultural, para depois ser emprestada ao Jardim das Esculturas, do MAM, no Parque do Ibirapuera.

É um conjunto de duas figuras unidas irregular e definitivamente, por uma lateral, criando situações de estranhamento.

A geometria da obra estabelece, fecundo diálogo com a sinuosidade da arquitetura de Oscar Niemeyer que a circunda, e com a vegetação, que chega até a se enroscar na peça.

Em projeto de responsabilidade da Fundação Cultural e Artística Gilberto Salvador, com curadoria de João J. Spinelli, foi instalada em 2003, na cidade de São Sebastião - SP, a escultura de cor branca, *Sem Título* (fig.19). Está na Praça Por do Sol, frente ao Centro Cultural e Turístico, na praia Boiçucanga, localizada entre o mar e a montanha, tendo como pano de fundo, a Mata Atlântica e o céu.



Fig. 18 Sérvulo Esmeraldo

Tetraedros - 1997

Escultura em aço SAC courten

Dimensão: 4,50 x 0,72 x 0,80 m

Local: Parque das Esculturas - MAM, São Paulo - SP

É nesta topografia que a poética da Arte Pública de Esmeraldo mantém um dos mais belos e incisivos diálogos com a cena urbano-natural, pela qualidade do entorno e do caráter da curadoria, aí incluída também, a ação cuidadosa de localização e instalação da peça.

Se há pouca luminosidade, na visão frontal, a peça é quase uniforme. Sob a luz solar são percebidas inclinações que sugerem movimento. De outros pontos de vista, com o corte que lhe perpassa quase que completamente, se abre uma fenda por onde passa a paisagem. Inicialmente, remete ao corte que Lúcio Fontana fez na tela, mas o percurso em torno da obra revela a expansão da experiência ao ser tridimensionada. As duas partes produzidas pelo corte, sob tensão, afastam-se (fig.20), permitindo à lateral da peça, de leve espessura, configurações insuspeitas, para depois juntarem-se no chão. A essencialidade da obra, o modo de ocupação do espaço obtém grande efeito, com o mínimo, como nas peças das figuras 10 e 15.

A poética de Esmeraldo, então, dialoga com o espaço, num desenho que o esculpe.





Fig. 19 Sérvulo Esmeraldo

Sem Título - 2003

Escultura em aço inox pintada

Dimensão: 4,80 x 1,20 x 3,00m

Local: Parque Escultórico de São Sebastião. Praia Boiçucanga,
São Sebastião - SP



Fig. 20 Sérvulo Esmeraldo

Sem Título - 2003

Escultura em aço inox pintada

(outro ângulo)

3.3 Dos Deslocamentos e Itinerários

Se for considerado o percurso, como sendo o fundo dinâmico por onde desliza o tempo, a coisa em tensão dirigida, em movimento, é parte integrante deste fenômeno. Dentro desta perspectiva, a migração de objetos de uso cotidiano para o Sistema da Arte, como a *Roda de Bicicleta* de Marcel Duchamp, além de ser uma crítica que a instituição se apropria no debate contemporâneo, refere-se também a um deslocamento no espaço e no tempo. Tanto pela transposição física mesmo, como pela transcorrência de momentos envolvidos neste ato, e por seus fragmentos consumidos na fruição. São espaço e tempo contidos em superposição.

No catálogo da exposição *Teorema*, de Esmeraldo, em Fortaleza, Cocchiarale comenta:

A apropriação é um procedimento recorrente na obra de Sérvulo Esmeraldo. No início dos anos 60, por exemplo, ele se apropriou de uma ferramenta industrial dupla, "*Les Calles*", que consistia de duas cunhas dentadas encaixadas uma na outra. Tratava-se de calços usados nas máquinas de fresar. A ferramenta foi editada pelo artista e tornou-se um best-seller vendido não só em galerias, como também em lojas de departamento e supermercados. Mais recentemente apropriou-se do monograma com o qual Dürer assinava seus trabalhos. Num contexto ainda mais amplo, se observarmos estas e outras apropriações do artista (tais como a de idéias) podemos afirmar que suas

escolhas se dão de modo bastante heterogêneo, pois estão a serviço de suas invenções.

Estas invenções baseadas em apropriações e deslocamentos de objetos de uso cotidiano, estendem-se a coisas da ciência e do pensamento estético, sempre no sentido de âncoras, para a criação de seus próprios construtos.

Em 1986 e 1991, foram realizados as I e II Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, em Fortaleza, criação e curadoria de Esmeraldo. Foram promovidas pela Fundação Demócrito Rocha, com o apoio do Ministério da Cultura – Funarte, da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, da Empresa Brasileira de Turismo, das Universidades Federal e Estadual do Ceará e outros. Os eventos tiveram a participação de 134 artistas procedentes de 33 países, e foram instalados no Parque do Cocó, uma área verde de 4,3 hectares, beneficiando-se da luminosidade característica da cidade. Os trabalhos de dimensões menores ocuparam a Casa de Cultura Raimundo Cella, no centro de Fortaleza. O evento deslocou a crítica especializada do Centro-Sul como Aracy Amaral (MAC de São Paulo), Casimiro Xavier de Mendonça, Cyntia Garcia, Jorge Guinle, Aparício Basílio (MAM de São Paulo), Luciano Figueredo (INAP – Funarte), Domingos Tadeu Chiarelli (ECA – USP), Olívio Tavares, e outros críticos representantes de revistas e jornais de várias regiões do país que participaram de conferências e debates.

Estas exposições marcam as artes plásticas de maneira especial, no que diz respeito ao seu caráter de Arte Pública, como criação destinada ao espaço urbano, trazendo novas formulações estéticas, novos sentidos.



A condição de arte efêmera, que remete à arte povera, garante a poética da obra através de materiais precários, naturais ou industriais, mas também por seu caráter de criação mental. Estes sinais, permitem novas montagens, novas fruições.

O alemão Edward Mayers apresentou um empilhamento de madeira. Era um trabalho com longas e finas peças de madeira, configurando-se a partir do chão, em forma de barco vazado. Uma construção ordenada, que exigiu criteriosa montagem, como também a do brasileiro Ascânio MMM.

O suíço Gottfried Honegger, um dos maiores artistas de seu país, representou-se com um arco de arame e chapa de ferro, que é um círculo e quadrado ao mesmo tempo, num depurado exercício abstrato-geométrico. A escultora americana Doris Leeper explorou uma combinação assimétrica, emoldurando a base de uma árvore do Parque. As peças de madeira retilíneas e paralelas foram pintadas de vermelho, gerando um contraste marcante com o verde da grama. O inglês Eric Snell criou um *Desenho na Grama*, constituído de pedaços de madeira, de 5 metros de comprimento por 50 centímetros de largura e espessura, postados no chão em paralelas. De três em três dias as madeiras eram deslocadas, deixando marcas na grama, de várias tonalidades de verde até ao amarelo.

Sérvulo Esmeraldo, em um dos eventos, construiu uma torre retilínea, formada de 4 tubos de ferro, com 5 metros de altura. Desde o chão, uma lona larga faz um zig-zag de um lado ao outro, passando por paralelas desencontradas, que ligava, em algum momento, os tubos verticais. O trabalho dos brasileiros Santiago e Bruscky era composto de 32 barras grandes de gelo, encimadas de duas em duas, desencontradamente, formando uma coluna vazia. Sob o forte

sol começa a derreter-se, enquanto o espectador, num misto de espanto e de interesse, fica a circundar a obra que, cumpre o seu papel natural e o artístico. O artista brasileiro Artur Lescher montou um intrigante muro de 5 metros de comprimento, construído de estrutura de madeira preenchida com mais de dois mil quilos de sal, que paulatinamente se desintegram, sob a ação do vento, do sol e da água. O artista cearense Franzé Chavez (Barrinha), com base em sua pesquisa sobre signos da cultura afro-indígena brasileira, desenhou sobre tablado de 5 por 4 metros, um conjunto de mandalas e faixas retilíneas, usando urucum e pólvora. Ao queimá-la a chama corre por todos os desenhos, gerando uma performance de grande efeito visual. O cearense Leonilson, no evento de 1986, construiu um vulcão que dava as boas-vindas ao visitante. Era uma porção de terra identificada, rodeada de terra por todos os lados, o chão, menos o seu cume, voltado para o céu. Tinha aproximadamente um metro e meio de altura e a terra foi retirada de algum lugar da cidade. Esse trabalho fala do deslocamento, do tempo. Fala da obra no Parque instalada e do seu lugar de origem, onde ficou a marca do artista, marca de sua incisão no mundo, alteração da paisagem, a *land art*.

As exposições representaram a forte tendência da escultura contemporânea a questionar o eterno, usando materiais precários, em processos de transformação. As criações mais radicais existiam apenas no ato de inauguração, exigindo que sempre fossem refeitas, ou que ficassem apenas como indício, como era o caso das inscrições feitas na terra, pelos artistas, Maria Bonomi, Waltércio Caldas e outros. Na inauguração da exposição de 1986, o artista cearense Júlio Silveira caracterizado de Van Gogh serviu aos visitantes uma grande salada de alface com orelhas avermelhadas, num misto



de ironia e poesia. Enquanto isso, os paulistas Sílvio Monteiro Maciel e Renata Mellão ocupavam uma duna perto de Fortaleza, com centenas de flores de plástico, alterando a paisagem.

Os dois eventos artísticos expuseram Tomie Otake, Carlos Fajardo, José Resende, Franz Krajcberg, Carlos Cruz-Diez, Bruno Munari, Doroteo Arnaiz, Sérgio Camargo, Piet Kowalsky, Lígia Pape, Lygia Clark, Pascal Ruesch, Jesus Rafael Soto, Julio Le Parc, Roy Adzak, René Bertholo, Cecília de Medeiros, Hans Grosch, Bob Nugent, Julio Plaza, Dudi Maia Rosa, Franz Spath, Amílcar de Castro e outros.

As exposições foram pontuadas por fenômenos artísticos de difícil natureza, que rastejavam na grama ou dependuravam-se nas árvores, espelhos refletindo o entorno, águas procurando vala, labaredas, vulcões, ordenações, tótems e armadilhas, arco-íris e silhuetas, delimitação de territórios. Cada exposição, uma instalação, onde a terra é removida, madeiras e helicóides plantadas, cartografias indecifráveis ocupando o espaço. O espectador em percurso contorna as obras.

Sérvulo Esmeraldo já fazia seus primeiros deslocamentos no Cariri, região de fortes manifestações da cultura popular, sendo o maior deles, o percurso entre as cidades de Missão Velha e Crato, a cavalo, atividade que se tornou um de seus esportes, praticado em São Paulo e Paris.

Na moto, cavalo mecânico, sentia muito prazer, sentia-se livre, deslocando-se, vendo passar as paisagens francesas, ao tempo que passava por elas, em percurso. Saíam de Paris para Orleans até Anger, no fim da rota dos castelos do Vale de Loire. Estendiam a viagem à Lyon. Não viram as grutas de Lascaux,

estavam fechadas ao turismo, mas percorrendo o Museu de Arte Francesa em Paris, no Trocadero, viu suas réplicas. Se viajava de carro, levava muitos trabalhos, principalmente os *Excitáveis*, para exposições e vendas. Atravessava a fronteira da Suíça, indo para Zurich, para Lausanne, passando por Kreuzlingen, onde contornava o Lago Constance, divisa entre a Suíça e a Alemanha. Na galeria Maurice Bridel, em Lausanne, fez a primeira exposição, facilitada pelo artista suíço Jean-Pierre Chabloz, que tinha vínculos com o Brasil e principalmente com Fortaleza, onde residiu por algum tempo, e foi fator dinamizador, na fase renovadora da arte cearense. Viajava também para Stuttgart e Munique onde tinha muitos bons contatos, negócios. Em Antwerpen, Belgique, em 1976, publicou o livro *Méthode pratique et illustrée pour contruire un excitable, précédée d'une notice sur l'électricité statique*.

Quando Esmeraldo saiu do Crato para estudar no Liceu do Ceará, em Fortaleza, foi o início de uma série de deslocamentos, que o levariam a percorrer várias regiões e países do mundo. Em Fortaleza manteve intenso relacionamento com a Sociedade Cearense de Artes Plásticas e com o Grupo Clã, formados por grandes artistas e intelectuais como, Antonio Bandeira, Nilo Firmeza (Estrigas), Nice Firmeza, Aldemir Martins, Fran Martins, Mário Baratta, Antonio Girão Barroso, Otacílio Colares e outros.

A partir de 1951 quando chegou em São Paulo, passou a freqüentar o Museu de Arte de São Paulo, onde teve acesso às obras originais do Renascimento, da Idade Média, de Picasso, como fez também no Gabinete de Estampa da Biblioteca Nacional de Paris, onde estudou a gravura de Albrecht Dürer, durante dois anos.



Enquanto se preparava para o vestibular para arquitetura da FAU - Universidade de São Paulo, que depois desistiu, fez ilustrações para revistas e jornais, como o Correio Paulistano, e dedicou-se à gravura. Conheceu o casal Pietro Maria Bardi, e a arquiteta Lina, Bruno Giorgi, Sérgio Millet, Franz Krajcberg, Carmélio Cruz, Lívio Abramo, Goeldi, e outros artistas que freqüentavam o bar do Museu. Após exposições e premiações, deslocou-se para Paris, onde fez o curso de litogravura, com George Henry Adan, na Escola Nacional Superior de Belas Artes e freqüentou o atelier livre de gravura em metal, do famoso artista J. Fredlander, em Montparnasse (*Impasse Couer de Veuy*).

Em 1969, quando fazia exposição no Museu de Nantes, ao sul da França, juntamente com Castex, Dorny, Pisa e Guitet, deslocou-se com o amigo Castex ao porto de Brest, com quem dividiu o olhar sobre a paisagem marítima. Com a passagem de um velho rebocador, Esmeraldo numa caderneta fez rápido desenho, baseado no qual, alguns anos mais tarde realiza a obra *Femme-Bateau*, que hoje se encontra na Ponte dos Ingleses, na Praia de Iracema, em Fortaleza.

Naquela época, já residia no bairro Neuylle Plaisance, em Paris, em uma casa de quatro andares, onde tinha também o atelier. Localizava-se em um parque cheio de árvores centenárias, a 12 quilômetros de Notre Dame. Isso, depois de morar na avenida du Maine, no Beausejour, na Monsieur le Prince, em Rosny-sous-Bois, onde morou até 1967, período em que fez as primeiras incursões no campo da arte cinética. De Neuylle Plaisance saiu em 1980, quando passou a residir em Fortaleza.



Quando o professor Martins Filho, Reitor da Universidade Federal do Ceará, chegou à Paris, Esmeraldo o acompanhou em longos passeios, e davam continuidade ao assunto. Queriam encontrar uma forma de enriquecer o acervo do Museu de Arte da UFC, que não tinha recurso financeiro suficiente. Dentro de pouco tempo, chegaram à Paris, mil francos destinados à compra de gravura, já que a compra de obras em telas seria impossível (entrevista nº 4). Esmeraldo, que freqüentava L'Ouvre Gravée e Le Blanc, editoras de gravura, as mais importantes da época, convivia com grandes artistas. Então, abordava o artista, expunha o interesse da compra da gravura e fazia o negócio, o que resultou numa rica coleção que está no MAUC, com obras de Le Corbusier, Pablo Picasso, Pierre Soulages, Hans Hartung, Jacques Villon e muitos outros.

Em viagem para o Brasil, Esmeraldo foi ao Cariri, onde encontrou a gravura de cordel e os gravadores em certa decadência. Em visita a Mestre Noza, encontrou-o gravando madeira de cabo de revólver, para uma empresa do ramo. Passou a estimulá-lo, fornecendo-lhe material e reproduções de mestres da gravura, da pintura, resultando disso, sua famosa *Via-Sacra*, exposta em Paris. O fato despertou os gravadores, que associado a outros fatores, estimulou o estudo prático da gravura, fazendo com que eles, populares e eruditos, participem hoje de grande exposições, e estejam em acervos importantes, dentro e fora do país.

Nos anos 70, em Paris, quando estavam em vigor ditaduras em quase toda América Latina, os artistas, políticos, poetas, escritores, dela procedentes, reuniram-se na associação "América Latina Não Oficial", traçando metas,



planejando formas de armar um forte movimento, aliando-se também, às frentes nacionais de oposição e repúdio a essas ditaduras. Encontravam-se, às vezes, na residência da brasileira, cidadã francesa, Violeta Gervaseau. Entre os mais importantes encontros, estão aqueles organizados pelo escritor argentino Gabriel Garcia Marques, em Cuba, com a participação do artista plástico da Argentina, Júlio Le Parc, o importante poeta cubano Nicolas Guilléns, o político português Mário Soares, o escritor Julio Cortázar, o artista venezuelano Jesus-Rafael Soto, o artista plástico Cruz-Diez, o artista peruano Gusman, o chileno Krasno, e outros tantos, podendo cada encontro ter a participação de até trezentas pessoas (entrevista nº 4).

Esmeraldo deslocou-se à Cuba cinco vezes, não só para encontros políticos, como também, para realizar exposições quase sempre só de gravura, em Havana, um dos pólos importantes do mundo nesta categoria. Fazia este itinerário partindo de Paris, outras vezes saindo do Brasil, de Fortaleza, que passava a ser o eixo central dos deslocamentos.

Como artista integrante da dinâmica de Paris, Esmeraldo fez grandes amizades, que mantém até hoje. Conviveu com os brasileiros Artur Pisa, Flávio-Shiró, Sérgio Camargo, Le Parc, seu grande amigo. Teve forte convivência também, com o artista russo Serge Poliakoff, com quem fazia muitas parcerias. Foi gravador de algumas de suas obras, e realizador de um grande painel, óleo sobre tela, partindo de um estudo de Poliakoff, para o Hotel Carlton, de Cannes. Do artista suíço Alberto Giacometti guarda recordações, principalmente pelo estímulo que dele recebeu.

Em 2004, Esmeraldo viajou à França a convite do Ministério da Cultura, para inauguração da exposição permanente Art Concrète, na cidade Nouans-Sartoux, composta pela coleção Albers-Honegger, doada àquele Ministério. Nesta exposição, o artista está representado por um *Excitável*.

Esmeraldo descreve o primeiro *Excitável*, no livro que leva o seu nome, publicado pela Edições Pajeú, 2003, p.22:

Nos anos 60, recebi proposta da galeria Claude Givaudan para fazer um livro-objeto com três poetas da minha escolha, para participar de uma exposição internacional em Nice. Escolhi um poeta de língua francesa: Apollinaire; um poeta de língua espanhola: Neruda; e um de língua portuguesa: Vinícius de Moraes. Decidi que cada poeta, um poema e que cada poema teria sua caixa. Para o de Neruda, a tampa do poema tinha tensionado cordas de guitarra que vibravam quando a caixa era aberta; *Autonne Malade*, de Apollinaire, cada verso foi impresso e introduzido em ampolas de vidro, fechadas a maçarico, o que dava ao papel um tom outonal. De Vinícius de Moraes, o poema *Natividade*, que começa assim: "Virgem filha minha/ De onde vens assim/ Com brincos na orelha/ Fazendo tlin-tlin/ E a saia manchada de cor carmesim?" [...] Mandeï fotografar a página do poema do Vinícius de maneira que ela ficasse numa determinada proporção; de acordo com o formato do livro fiz uma caixa com a foto colada no fundo; cortei folhas de papel vermelho, redondinhos, em forma de pétalas, pus dentro da caixa e fechei com um retângulo de acrílico incolor transparente. As pétalas ficavam em cima do poema; quando se passava a

mão sobre a caixa, as pétalas começavam subir e cair sobre o texto.

A poética desta obra é movida por deslocamentos que se fazem de maneira frenética, mas comporta pausas.

Se fosse elaborada uma cartografia da vida e da obra de Esmeraldo, os deslocamentos físicos constantes, os itinerários intermináveis e os deslocamentos conceituais contidos na obra, materializar-se-iam num diagrama, com espaço, obra e tempo em superposição, formando uma figura ambígua, alguma coisa dinâmica. Este mapeamento seria irregular como a existência, mas fecundo, capaz de justificá-la.



Conclusão

A produção artística representa uma parcela do trabalho humano que, além de produzir a obra em si, implica na idéia como fonte, na reflexão como instrumento de novas manifestações, na idéia como aquecedor, no fazer como proliferador de idéias, de pensamentos, questões sobre o ser, a existência e a própria arte.

Os esquemas construtivos são de ordem filosófica, uma maneira de apreender o mundo, por uma ala de artistas e pensadores que, em vez do caos preferem um certo ritmo, na tentativa de compreender o mundo e até transformá-lo. Foram assim as vanguardas russas. Com seus ideários inspiraram no século XX outras vertentes, que lhe deram continuidade, acrescentando-lhes novo olhar, ou delas se fizeram opostos, em fecundo debate.

Quando Tatlin criou os *Relevos*, abrindo definitivamente caminhos para as contemporâneas instalações, anunciava as hibridações praticadas por Lygia Clark e Tunga, por exemplo. No entanto, quando ele fundou o Produtivismo, onde o objeto de uso cotidiano era portador de arte, tentando com isso democratizá-la, foi cooptado pelo capitalismo e suas idéias de consumo. Daí as críticas de Gabo, extensivas ao pensamento místico de Malevich, que por sua vez, pode ter influenciado Mondrian. Este, propunha também uma arte pura, porém, com a unificação da arquitetura, da pintura e da escultura, numa nova unidade plástica. Theo Van Doesburg, um dos pensadores do Neoplasticismo associou-se a Max Bill, algum tempo depois, na prática e divulgação da Arte Concreta, que defendia a utilização de ciências exatas no pensamento e na formulação da obra, e sua destinação à indústria.



A filosofia construtiva representou, para o Brasil dos anos 50, um viés de possibilidade para o desenvolvimento social. O artista concreto, de São Paulo, praticou essas idéias com ortodoxia, enquanto o grupo neoconcreto, do Rio de Janeiro, reviu os postulados defendidos por toda essa linhagem construtiva. Ao não se submeter àquele discurso filosófico-formal, o neoconcretismo cria propostas e práticas que, mesmo mantendo alguns traços daquelas vertentes, fomentam e privilegiam situações e processos artísticos que marcam com inventividade a arte brasileira.

A cidade, lugar do material e do invisível, da convenções e das rupturas situa-se no movimento e na estaticidade. Nasce, cresce e pode morrer, sob inundações, pragas ou bombardeios, como os seres vivos e inanimados que a habitam. É um conjunto de nervuras, texturas, cores, estruturas, e nela contida a humanidade e seus artefatos. Quando Bagdá, no Oriente Médio, em 2002, era soterrada pelos ataques dos mísseis norte-americanos, suas baterias anti-aéreas de proteção soavam, como lamento que ecoava as dores da população. A cidade é viva.

Esmeraldo cria para a cidade a obra de Arte Pública, resultante de uma idéia, um material sólido, um espaço, um tempo e uma ação. É destinada ao diálogo com as forças do lugar, onde estão inclusas a história e as estórias, a vitalidade e os fluxos, a ambiência. Em um lugar específico, Esmeraldo finca sua obra, mantendo a singularidade do seu modo de formar geométrico e asséptico. No momento de criar é rigoroso seu pensamento, o olhar preciso, a mão leve. Desenha, calcula, pensa, desenha e cria o *Tetraedros*, em 1993, onde a geometria predomina. Esta escultura de apenas um metro de altura, sem base,

localiza-se em Fortaleza à beira-mar e não se refere a coisa conhecida. Por outro lado cria o *Monumento ao Jangadeiro* (fig.9), onde as linhas do triângulo recebem certa flexão, permitindo a visualização de jangadas, que ao engolirem a paisagem mostram ao fundo, em algum momento, a jangada que passa no mar. Uma jangada dentro de outra. Na verdade, o seu trabalho abstrato-geométrico não lhe impede a criação de outras formas. O que ele deseja é ser justo com a obra justa.

Ao ocupar a cidade, a arte de Esmeraldo faz-se a partir do conhecimento de si mesma e do entorno, trazendo ao espectador um sinal ambíguo, um signo, fundando outra referência na cena urbana.

Paris, cidade que convivia com todas as correntes, recebia artistas de todos os continentes, era um centro em permanente ebulição. Esmeraldo participou da cena artística parisiense desde 1957, quando chegou àquela cidade. Já levava uma bagagem artística formada por: conhecimento e prática com certos conceitos e códigos matemáticos; experiência com gravura, escultura e desenho, que lhe rendeu prêmios; uma exposição individual no Museu de Arte Moderna, em São Paulo; e convivência com as idéias do concretismo brasileiro e das Bienais de São Paulo que disseminavam essas e outras idéias.

No entanto, sob os fluxos e refluxos dos movimentos na Europa é que, a arte de Esmeraldo ganha filosofia, e seu fazer incorpora conceitualidade. Se na adolescência fazia objetos não identificados e de maneira intuitiva chegava à conclusões científicas, em Paris, agrega materiais e constrói objetos não identificados, mas portadores de um conhecimento dominado e transmutado em

arte. A percepção e a intuição transformam-se em vasos comunicantes, entre as operações cognitivas lógicas e as atividades criadoras.

A poética de Esmeraldo incide no âmbito das correntes construtivas, mas não o faz com a ortodoxia que a análise desatenta pode diagnosticar. Sua abordagem recusa o conceito utilitarista da Arte Concreta Internacional, apesar de apropriar-se das serialidades gestálticas. Remete-se porém, ao Construtivismo de Gabo e Pevsner, que se afasta do pensamento místico de Malevich e do ambíguo discurso de Tatlin. Daqueles, Esmeraldo capta a leveza dos volumes que dispensa a massa, para percorrer um caminho onde a transparência da obra permite novas formas de olhar o mundo. Com Gabo, que estabeleceu o trato estereométrico do cubo como princípio construtivista, Esmeraldo mantém um fecundo diálogo, desenvolvendo trabalhos com base nessa figura geométrica, em cujo procedimento, une, separa, e corta ângulos, e o próprio cubo, beirando à desmaterialização.

A vinculação à obra de Mondrian pode ser feita, pelo uso similar da geometria, pela assepsia no tratamento das cores, e pelas idéias de integração da obra de arte à arquitetura, prática já incluída no seu percurso.

Quanto à corrente minimalista, que buscou algumas concepções formais e conceituais nas vanguardas russas, Esmeraldo a tangencia pela maneira geométrica de formar e pela austeridade no trato do acabamento, como o fez Donald Judd nos anos sessenta, época em que Esmeraldo já estava na França, desenvolvendo a pesquisa que resultou nos *Excitáveis*.

Quando Esmeraldo volta para o Brasil em 1980, investe na criação da Arte Pública, e nela agrega a luminosidade da região e a força do vento,

transformando as esculturas em armadilhas para o olhar, experiência extensiva às sensações de todo o corpo, quando constrói formas que o abrigam (fig.5).

A reflexão sobre a pós-modernidade estabelece um paradigma, cuja práxis pontua o pluralismo, como lugar de todas as modalidades de arte, em que o valor reside na competência formal e conceitual. O trabalho artístico depois das utopias vai, da volta às individualidades, da busca do que está na penumbra das gavetas, da descontinuidade dos relatos e processos artísticos, do objeto formal e sua desconstrução, até aos simulacros criados pela ciberarte. Estes discursos que se apóiam ora na realidade, ora na ficção, na individualidade ou em questões coletivas sinalizam, para uma nova construção artístico-social capaz de responder as críticas e ironias subjacentes nestas *poiesis*.

É neste contexto que os desdobramentos da pesquisa de Esmeraldo inclui no repertório, figuras alusivas ao cotidiano, como as jangadas (fig.9) e a *femme-bateau*, numa demonstração de independência artística. Não bastasse as ambigüidades que subvertem a geometria, Esmeraldo faz rupturas no conjunto da obra, dessemelhanças que remetem ao conceito de descontinuidade, de que falam as poéticas contemporâneas.

Referências

- livros

ADERALDO, Mozart. **A Praça**. Fortaleza: Editora Raimundo Esteves – Tipoprogresso Ltda, 1989.

ADORNO, Theodor W. **Teoria da Estética**. Lisboa: Edições 70 LDA, 1970.

ALBERA, François. **Eisenstein e o Construtivismo Russo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

AMARAL, Aracy. (Coord.). **Arte Construtiva no Brasil**. São Paulo: DBAM, 1998.

ARENDT, Hanna. **A Condição Humana**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como a História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

ARNHEIN, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

AUGÉ, Marc. **Não – Lugares**. Campinas: Papirus, 1994.

AVANT-GARDE IN RUSSIA, 1910-1930: News Perspectives. Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles-California, 1986.

AZEVEDO, Miguel Ângelo. **Cronologia Ilustrada de Fortaleza**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2001.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2001.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.



- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- BRITT, David. **Art Impresionism to Post-Modernism**. London: Thomas and Hudson, 1990.
- BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Globo, s.d.
- CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. **Arte no Horizonte do Provável**. Editora Perspectiva, 1969.
- CARDOSO, Gleudson Passos. **Padaria Espiritual**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2002.
- CARVALHO, Francisco. **O Silêncio é Uma Figura Geométrica**. Fortaleza: Casa José de Alencar – Programa Editorial, 2002.
- CHABLOZ, Jean-Pierre. **Revelação do Ceará**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.
- CHALHUB, Samira. **A Metalinguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética**. S/d.
- CUNHA, Maria Noélia Rodrigues. **Praças de Fortaleza**. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1990.
- DOMINGUES, Diana. **Criação e Interatividade na Ciberarte**. São Paulo: Experimento, 2002.
- DOUGLAS, Charlotte. **Malevich**. London: Thames and Hudson, 1994.



ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

ESMERALDO, Sérvulo. **Méthode pratique et illustrée pour construire un excitable, précédée d'une notice sur l'électricité statique**. Antwerpen: Guy Scharaenen Éditeur, 1976.

ESTRIGAS. **A Fase Renovadora na Arte Cearense**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

ESTRIGAS. **O Salão de Abril**. Fortaleza: Edições Fundação Cultural de Fortaleza, 1994.

FABBRIANI, Ricardo Nascimento. **O Espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Editora Atlas S. A., 1994.

FERREIRA, Glória e COTTRIN, Cecília. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

FILHO, Antônio Luiz Macedo. **Fortaleza: Imagens da Cidade**. Fortaleza: Museu do Ceará – SECULT, 2001.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. London: The Mit Press, 1999.

GABO, Naum. **Gabo: Constructions Sculpture Paintings Drawings Engraves**. Published by Lund Humphries, London, s/d.

GIRÃO, Raimundo. **Geografia Estética de Fortaleza**. Fortaleza: Casa José de Alencar – Programa Editorial, 1997.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea**. São Paulo: Livraria Nobel S. A., 1985.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DPA Editora, 2002.



- HAWKING, Stephen. **O Universo numa Casca de Noz**. São Paulo: Editora Mandarim, 2002.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós – Modernismo**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2002.
- HOPKINS, Jim e SAVILE Anthony. **Psicanálise, Mente e Arte**. Campinas: Papirus Editora, 1995.
- JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 1993.
- KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E. **Sculpture in the Expanded Field in Essays on Postmodern Culture**. Washington: Bay Press, 1984.
- KRAUSS, Rosalind E. **The Originality of the Avant-Garde and Others Modernist Mythos**. Massachusetts: Mit Press, 1986.
- LAGNADO, Lisette. **Leonilson – são tantas as verdades**. São Paulo: DBA FIESP, 1998.
- LAPLANCHE e PONTALIS. **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LAUDANNA, M; KOSSOVITCH, L. **Gravura – A Arte Brasileira do Século XX**. São Paulo: Itaú Cultural, 2000.
- LECHTE, John. **50 Pensadores Contemporâneos Essenciais**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003.



LOREAU, Max. **Jean Dubuffet – Délits, Déportements, Lieux de Haut Jeu.** Suisse: Weber Éditeur, 1971.

LYOTARD, Jean-François. **Fenomenologia.** Lisboa – Portugal: 70 Ltda, 1954.

MAIAKÓVSKI, Vladirmir. **Poemas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MALDONADO, Tomás. **Design Industrial.** Lisboa: Edições 70, sd.

MALDONADO, Tomás. **Max Bill.** Buenos Aires: Editora Nueva Vision, 1955.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens.** São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MORAIS, Angélica de (Org.). **Regina Silveira.** São Paulo: EDUSP, 1996.

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos Arte.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas séculos XIX e XX.** São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991.

NAVIS, Rodrigo. **A Forma Difícil.** São Paulo: Editora Ática S. A., 1997.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana.** São Paulo: Annablume, 2000.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1955.

PANOFISKY, Erwin. **Idea: A Evolução do Conceito de Belo.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.



PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

REJANE, Cintrão e NASCIMENTO, Ana Paula. **Arte Concreta Paulista – Grupo Ruptura**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SARMIENTO, Lídia e CAPELO, José F. Fortaleza. **Centro Antigo**. Fortaleza: Fundação da Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza, 2000.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1998.

SÉRVULO Esmeraldo: **entrevista**. Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza - CE, 2003.

SPINELLI, João J. **Arte Pública – apontamentos e reflexões**. São Paulo: Unesp/IA, CNPQ, 1999.

TUCKER, William. **A Linguagem da Escultura**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

VASCONCELOS, Tânia. **A Arte Pública de Fortaleza**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2003

500 ANOS DE ARTE RUSSA. São Paulo: Brasil Connects, 2002.

- Documentos Acadêmicos

BARRUS, Edson. **Cão Mulato**. 1999. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

CAMPOS, Maria Regina Nunes. **A Arte Pública de Dale Chihuly**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes –UNESP, 2001.

FAJARDO, Carlos. **Poéticas Visuais: A Profundidade e a Superfície**. Tese de Doutorado. ECA-USP, 1998.



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

SILVEIRA, Regina. **Simulacros**. Tese de Doutorado. ECA-USP, 1984.

- Catálogos

Arte Construtiva na Europa. Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Fortaleza, 1998.

Arte Construtiva no Ceará. Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Fortaleza, 1999.

Fajardo. Organização e texto de Sônia Salzstein. Projeto Petrobrás. São Paulo, 2003.

Pele, Alma. Exposição coletiva. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 2003.

Tunga. Metrôpole em Você. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 2001.

Faxinal das Artes. Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 2002.

Hélio Oiticica. Projeto. Rio de Janeiro, 1992.

- Revistas

Circuito UM e DOIS. Apoio Centro Universitário Maria Antonio – USP. São Paulo, sd.

Veredas. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 2002.

Revista MAM nº1. Museu de Arte moderna. São Paulo, 1997.



Apêndice A

Sérvulo Esmeraldo:

Exposições, Obras Públicas, Prêmios e Obras em Coleção





Exposições Individuais de Sérvulo Esmeraldo

1951 – Pintura e monotipia. Sociedade de Cultura Artística. Crato, CE - Brasil.

1956 – 39 Gravuras. Clube dos Artistas e Amigos das Artes. São Paulo, SP - Brasil.

1957 – Museu de Arte de São Paulo - MASP. São Paulo, SP - Brasil.

1957 – Gravuras. Apresentação Sérgio Millet. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE - Brasil.

1960 – Galeria Lemac. Recife, PE - Brasil.

1961 – Galeria Maurice-Bridel. Lausanne - Suíça.

1961 – Galeria Le Fanal (Berghauer, Esmeraldo, Smerk). Paris - França.

1961 – Galeria Hune (Esmeraldo, Krasno e Trotzig). Paris - França.

- 1962 – Apresentação Fran Martins. Museu da Universidade Federal do Ceará - MAUC. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1962 – Apresentação Carlos Flexa Ribeiro. Projeto Gráfico de Lygia Clark . Galeria Relevo. Rio de Janeiro, RJ - Brasil.
- 1962 – Galeria de Arte de Recife. Apresentação Ladjane. Recife, PE - Brasil.
- 1962 – Gravuras. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador, BA - Brasil.
- 1962 – Centro de Artes, Ciências e Letras. Campinas, SP - Brasil.
- 1963 – Galerie Maurice Bridel. Lausanne - Suíça.
- 1964 – Galerie Il Canale. Veneza - Itália.
- 1966 – Galeria A Gravura. Lisboa - Portugal.
- 1966 – Galeria Ítalo-Brasileira. Milão - Itália.
- 1966 – Festival de Viana do Castelo. Viana do Castelo - Portugal (artista convidado).
- 1966 – Galerie Nouvelle Gravure. Paris - França.
- 1967 – Museu da Universidade Federal do Ceará - MAUC. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1967 – Galeria Itatiaia. Belo Horizonte, MG - Brasil.
- 1967 – Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MASP. São Paulo, SP - Brasil.
- 1968 – Galerie Maurice Bridel. Lausanne - Suíça.
- 1969 – Galeria Cosme Velho. São Paulo, SP - Brasil.
- 1971 – Galeria La Pierre de Lune. Cannet-Plage - França.
- 1971 – Galerie 32. Lyon - França.
- 1971 – Galerie La Pochade. Paris - França.
- 1971 – White Gallery. Lutry, Lausanne - Suíça.
- 1972 – Jeux Lumière Animation. Galerie Lacloche. Paris - França.
- 1973 – Galeria de Arte Recanto de Ouro Preto. Fortaleza, CE - Brasil.



- 1973 – Gravures. Apresentação Jacques Queralt. Collioure - França.
- 1973 – Galeria Viva. Edition D'Art. Paris - França
- 1973 – Refléchissant – Multiples. Paris - França.
- 1973 – Galeria Ignez Fiúza. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1974 – Galerie Sanguine. Collioure - França.
- 1975 – Apresentação Erwin Leiser. White Gallery. Lausanne - Suíça.
- 1975 – Galerie Paul Bruck. Luxembourg - Luxembourg.
- 1975 – Galeria Ignez Fiúza. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1975 – Galeria de Artes Gráficas. São Paulo, SP - Brasil.
- 1975 – Correio Braziliense - Hotel Nacional. Brasília , DF - Brasil.
- 1976 – Desenhos e Pinturas. Petite Galerie. Rio de Janeiro, RJ - Brasil.
- 1976 – Galeria Aktuel. Rio de Janeiro, RJ - Brasil.
- 1976 – Desenhos e Pinturas. Palácio das Artes. Belo Horizonte, MG - Brasil.
- 1976 – Livro-Objeto “O Céu de Lorena” de Sérvulo Esmeraldo e o poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos. Apresentação de Olívio Tavares. Gabinete de Artes Gráficas. São Paulo, SP - Brasil.
- 1977 – Sociedade de Cultura Artística. Crato, CE - Brasil.
- 1977 – Galeria Memória. Belo Horizonte, MG - Brasil.
- 1977 – Gatsby-Arte. Recife, PE - Brasil.
- 1977 – Esmeraldo e Alberon. Galeria Ignez Fiúza. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1977 – Livro-Arte “Metamorfose”. Esmeraldo (gravuras) e Cláudio Martins (poesia), (republicação).
- 1977 – Livro-Arte “Programed Engraves”. Apresentação Frederico Moraes. Fortaleza - CE e Rio de Janeiro - RJ.
- 1979 – Escultura - desenho. Hotel Quatro Rodas. São Luís, MA - Brasil.



- 1979 – Centro Venezolano de Cultura. Bogotá - Colômbia.
- 1980 – Galeria Ignez Fiúza. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1980 – Jornal O Povo - Centro de Convenções. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1981 – Galeria Aktuel. Rio de Janeiro, RJ - Brasil.
- 1982 – Apresentação José Cláudio. Skultura Galeria de Arte. São Paulo, SP - Brasil.
- 1984 – Geometria 84. Paulo Figueredo Galeria de Arte. São Paulo, SP - Brasil.
- 1985 – Trajetória 1947-1985. Arte Galeria. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1986 – Esmeraldo / Krajcberg. Arte Galeria. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1986 – Skultura Galeria de Arte. São Paulo, SP - Brasil.
- 1988 – Gravuras (obra gravada 1949-1987). Trajetórias. Apresentação Giuseppe Marchioti e Frederico Moraes. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Sala Carlos Oswald. Rio de Janeiro, RJ - Brasil.
- 1988 – Gabinete de Arte Raquel Arnaud. São Paulo, SP - Brasil.
- 1988 – Galeria Klee. Rio de Janeiro, RJ - Brasil.
- 1988 – Apresentação Almendrade e José Cláudio. Itaú Galeria. Brasília, DF - Brasil.
- 1989 – Apresentação Olívio Tavares de Araújo. Paulo Figueredo Galeria de Arte. São Paulo, SP - Brasil.
- 1989 – Apresentação Almandrade. Museu de Arte da Bahia. Salvador, BA - Brasil.
- 1989 – Tríade Galeria de Arte. Rio de Janeiro, RJ - Brasil.
- 1989 – Paulo Figueredo Galeria de Arte, São Paulo, SP - Brasil.
- 1991 – Apresentação Jacob Klintowitz. Centro Venezolano de Cultura. Caracas - Venezuela.
- 1999 – Centro Culturas do Abolição, Salão de Abril. Fortaleza, CE - Brasil.
- 2001 – Desenhos e Relevos. Apresentação Jota Medeiros. Palácio da Cultura. Natal, RN - Brasil.



- 2001 – 1ª Bienal de Artes do Cariri. Galeria do Sesc. Crato, CE - Brasil.
- 2001 – Múltipla Galeria de Arte. São Paulo, SP - Brasil.
- 2001 – Esculturas. Multiarte Galeria. Fortaleza, CE - Brasil.
- 2002 – Sérvulo. Apresentação Fernando Cochiarale. Galeria Antonio Bandeira - Centro de Referência do Professor. Fortaleza, CE - Brasil.

Principais Exposições Coletivas

- 1950 – VI Salão de Abril. Fortaleza, Ceará - Brasil.
- 1951 – VII Salão de Abril. Fortaleza, Ceará - Brasil.
- 1956 – V Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo, SP - Brasil.
- 1957 – VI Salão Paulista de Arte Moderna, São Paulo, SP - Brasil.
- 1957 – V Exposição Internacional de Gravura, Cracóvia - Polônia.
- 1959 – V Bienal Internacional de São Paulo, SP - Brasil.
- 1959 – Salon Lê Trait XXX Exposição da Sociedade de Gravadores e Litógrafos, Sala Balzac. Paris - França
- 1960 – Jeune Gravure Contemporaine. Paris - França.
- 1960 – VI Bienal Internacional de São Paulo, SP - Brasil.
- 1961 – Salão de Maio. Paris - França.
- 1962 – Gravadores Brasileiros. Galeria Valerie - Schmidt, Paris - França.
- 1963 – Salon Le Trait, XXXIV Exposição da Sociedade de Gravadores e Litógrafos, Museu de Arte Moderna da Vila de Paris. Paris - França.
- 1963 – Arte de América Y España. Madri - Espanha.
- 1963 – VII Bienal Internacional de São Paulo, SP - Brasil.
- 1965 – Grands et Jeunes d'Aujourd'hui. Paris - França.



- 1966 – VI Exposição Internacional de Gravura. Cracóvia - Polônia.
- 1966 – Exposição de Havana. Havana - Cuba.
- 1966 – Artistas Latino-Americanos de Paris, França.
- 1966 – Gravadores de Paris. Madri - Espanha.
- 1966 – II Bienal de Gráfica. Firenzi - Itália.
- 1967 – XIV Trienal de Milão. Milão - Itália
- 1968 – Bienal de Menton, França
- 1969 – Dorny, Esmeraldo, Guitet, Piza. Museu de Nantes - França.
- 1969 – Arte Gráfica do Século XX. Menton - França.
- 1969 – Gravadores Contemporâneos, Universidade do Estado de Oregon, EUA - Six Latin-Americans Countries. Nottingham - Inglaterra.
- 1970 – La Peu du Lion, Kunsthaus. Zurique - Suíça.
- 1970 – V Festival de Due Mondì. Spoleto, Itália.
- 1971 – Coordonnées Nouvelles. Museu de Nantes - França
- 1971 – A Gravura da América. Genebra - Suíça.
- 1971 – Panorama da Arte Atual Brasileira, MAM. São Paulo, SP - Brasil.
- 1972 – A Arte da Multiplicação. Montbeliard - França.
- 1972 – 2000 Anos de Ourivesaria Francesa, Paris - França.
- 1972 – Do Galo Romano ao Pop Art. França, Itália, Paris e Veneza.
- 1972 – René Bertholo, Lourdes Castro, Esmeraldo, Guidot, Museu de St. Etienne - França.
- 1972 – Criações e Técnicas. Galerie Christofle, Paris - França.
- 1973 – Semaine Latino - Américane de Paris, CEFRAL. Paris - França.
- 1974 – A idéia e a Matéria. Galeria Denise René, Paris - França.
- 1974 – Prospectiva 1974. MAC/USP. São Paulo, SP - Brasil.



- 1975 – Galeria F22 (De Alexandris, Morandini, Esmeraldo, Sircana) Palazzolo - Itália.
- 1979 – Coleção Marius Rey, CNAC, Paris - França.
- 1981 – Panorama da Arte Atual Brasileira (Escultura), MAM. São Paulo, SP - Brasil.
- 1982 – Um Século de Escultura no Brasil. MASP. São Paulo, SP - Brasil.
- 1984 – Geometria, Galeria Paulo Figueredo. São Paulo, SP - Brasil.
- 1984 – Arte Pará. Belém, PA
- 1985 – Panorama da Arte Tridimensional Brasileira, MAM. São Paulo, SP - Brasil.
- 1985 – Destaques da Arte Contemporânea Brasileira, MAM. São Paulo, SP - Brasil.
- 1986 – I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1987 – XIX Bienal Internacional de São Paulo (Em Busca da Essência), SP - Brasil.
- 1987 – A Gravura Brasileira - Rumo ao Abstracionismo. MNBA, Rio de Janeiro, RJ - Brasil.
- 1989 – 10 Escultores, Gabinete Raquel Arnaud. São Paulo, SP - Brasil.
- 1991 – II Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1994 – Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo, SP - Brasil.
- 1995 – “D’Aprés Dürer” Gravadores Cearenses. Centro do Abolição. Fortaleza, CE - Brasil.
- 1996 – I Exposição Internacional de Esculturas ao Ar Livre. Porto Alegre, RS - Brasil.
- 1996 – Arte e Espaço Urbano, V Fórum Brasília de Arte Visuais. Brasília, DF - Brasil.
- 1997 – AR, Paço Imperial. Rio de Janeiro, RJ - Brasil.
- 1997 – Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira /Tridimensionalidade. Instituto Cultural Itaú. São Paulo, SP - Brasil.
- 1998 – Visto assim do Alto Mais Parece o Céu no Chão. 16º Salão Nacional Funarte. MAM. Rio de Janeiro, RJ - Brasil.



1998 – A Tridimensionalidade na Arte Brasileira. Instituto Itaú Cultural. São Paulo, SP - Brasil.

1998 – Museu de Arte Contemporânea de Londrina (inauguração). Paraná - Brasil.

1999 – Galerie 1900-2000, “Viva Brasil”. Paris - França

1999 – Cotidiano/Arte: A técnica, Instituto Itaú Cultural. São Paulo, SP - Brasil.

2000 – Mostra do redescobrimento: Brasil + 500. Fundação Brasil 500 Anos. São Paulo, SP - Brasil.

2000 – Parque da Luz, Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, SP - Brasil.

2000 – Poéticas do Processo - Arte Conceitual no acervo do MAC. Fiesp, São Paulo, SP - Brasil.

2000 – Investigações: A Gravura no Brasil no Século XX, Instituto Itaú Cultural. São Paulo, SP - Brasil.

2001 – Arte Construtiva no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP - Brasil.

2002 – Parque das Esculturas do Novo Museu Oscar Niemeyer. Curitiba, PR - Brasil.

2004 – Impressões: Panorama da Xilogravura Brasileira. Centro Cultural Banco Santander. Porto Alegre, RS - Brasil.

2004 – Gesto e Expressão. Abstracionismo Informal nas coleções Jpmorganehase e MAM. São Paulo, SP - Brasil.

2004 – Espaço Art Concrète. Ministér de la Culture. Coleção Albers-Honegger. Mouans, Sartoux - França.

Obras Públicas ou integradas à Arquitetura

1969 – Residência em Paris, divisória em aço pintado, 2,60 x 4,30m.



1977 – Hotel Esplanada, Fortaleza - relevo em madeira pintada, 5,50 x 2,40m.

1977 – Sede do Grupo J. Macedo, Fortaleza - painel em madeira policromada, 2,10 x 5,30m.

1977 – Monumento ao Saneamento Básico da Cidade, Fortaleza - escultura em aço pintado, 11,20 x 33,90 x 1,50m.

1977 – Assembléia Legislativa do Ceará, Fortaleza - painel em acrílico s/tela, 1,80 x 1,80 m (obra desaparecida).

1978 – Banco do Estad do Ceará, ag. Crato, Ceará - relevo em aço pintado, 3,00 x 5,60m (obra desmontada).

1978 – Sede do jornal O Povo - escultura em aço pintado, 2,80 x 1,10m.

1978 – Faculdade de Medicina, UFC, Fortaleza - escultura em alumínio fundido, 2,00 x 3,20m.

1978 – Sede do Banco do Estado do Ceará, Fortaleza - muro em concreto pintado, 1,10 x 42,00m (obra parcialmente destruída).

1978 – Centro de Treinamento do BB, Fortaleza - escultura (pênsil) em aço pintado, 2,40 x 3,16m.

1979 – Empresa de urbanismo de fortaleza, Fortaleza - relevo em alumínio fundido, 2,55 x 3,45m.

1980 – Banco Industrial e Comercial, Fortaleza - relevo em aço pintado, 2,64 x 4,57m.

1980 – Ed. Comandante. Vital Rolim, Fortaleza - portão / mural, aço pintado, 2,10 x 4,20m.



1980 – Armazém do Sul, Fortaleza - escultura cinética em aço pintado, 5,00m de altura (paradeiro ignorado).

1981 – Centro Cultural do Banco do Nordeste, Fortaleza - escultura em aço pintado, 2,00 x 3,80 x 5,30m

1981 – Banco do Nordeste, Quixadá, Ceará - escultura em mármore, 0,40 x 1,00 x 1,42m.

1983 – Ed. Promenade, Fortaleza - relevo em concreto, 2,60 x 3,50 x 4,50m (obra destruída pelo condomínio).

1983 – Praça Gal. Murilo Borges, Fortaleza - escultura em aço pintado, 6,00 x 0,50 x 0,40m.

1984 – Sede Bolsa de Valores Regional, Fortaleza - escultura em aço pintado, 0,50 x 3,00m.

1984Ed. Arrojado Lisboa, Sede DNOCS, Fortaleza - escultura / fonte, aço inox, água, vento e luz, 9,00 x 3,00m.

1985 – Sede Construtora Marquise, Fortaleza - escultura em aço pintado, 2,20 x 3,50m.

1985 – Ed. Portal da Enseada, Fortaleza - escultura em aço pintado, 10,00 x 0,80 x 0,60m.

1986 – Ed. José Bezerra de Menezes, BICBanco, Fortaleza - relevo em aço pintado, 10,00m.

1987 – Campus Universitário, UFC, Fortaleza - Quadrados, escultura em aço pintado, 5,65 x 5,65 x 4,00m.

1988 – Centro Empresarial Clóvis Rolim, fortaleza - escultura em aço pintado, 9,00 x 0,50m.



1989 – Residência Aldonso palácio, Fortaleza - relevo em aço pintado, 2,23 x 3,65m.

1989 – Sede Grupo J. Macêdo, Fortaleza - escultura em aço pintado, 3,00 x 0,80m.

1991 – Parque do Cocó, Fortaleza - escultura em aço pintado, 4,00 x 4,50 x 4,00m.

1992 – Praça do Pescador, Fortaleza - escultura em aço pintado, 4,20 x 5,50 x 3,55m.

1993 – Casa Blanca Mall, Fortaleza - escultura em aço pintado, 1,55 x 1,65 x 1,35m - Fonte, fibra de vidro.

1994 – Ponte dos Ingleses, Fortaleza - “Femme Bateau”, escultura em fibra de vidro, 5,00 x 4,50 x 0,30m.

1995 – Praça Pública, Crato, Ceará - escultura em aço pintado, 2,00 x 3,00m.

1995 – Catedral metropolitana de Fortaleza - Cruz do altar-mor, escultura em aço pintado, 2,50 x 5,00m (obra retirada do local; paradeiro ignorado).

1997 – Parque de Esculturas, CDL, Fortaleza - Cones, escultura em aço pintado, 1,00 x 6,50 x 0,55m.

1997 – Instituto Cultural Itaú, São Paulo, SP - Tetraedros, escultura em aço SAC courten, 4,50 x 0,72 x 0,80m.

2000 – Parque da Luz, Pinacoteca do Estado, São Paulo - S/Título, 1985, escultura em aço pintado (grafite), 2,15 x 0,84 x 0,50m.

2002 – Pátio da Esculturas do NovoMuseu, Curitiba - Cubos, escultura em ferro pintado, 2,07 x 2,07 x 2,00m.



2002 – Praça da Sé, Fortaleza - escultura / fonte cinética, aço inox, (3 cones giratórios, medindo a maior 4,20m altura).

2003 - Praça Pôr-do-Sol, Praia Boiçucanga - São Sebastião - SP.

Prêmios e Distinções

1950 – Menção Honrosa VI Salão de Abril. Fortaleza - CE.

1951 – Menção Honrosa VII Salão de Abril. Fortaleza - CE.

1955 – Prêmio Aquisição Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo - SP.

1956 – Medalha de Bronze - Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo - SP.

1957 – Medalha de Prata - Salão Paulista de Arte Moderna. São Paulo - SP.

1967 – Primeiro Prêmio - Salão Nacional de Artes Plásticas. Fortaleza - CE.

1969 – Menção Honrosa - Gravura Latino-Americana. Havana - Cuba.

1974 – Prêmio Fundação Woolmark. Paris - França.

1974 – Medalha de Ouro da Academia Italiana de Belas Artes.

1977 – Prêmio Melhor Escultor do Ano. Associação Paulista de Críticos de Arte. São Paulo - SP.

1982 – Prêmio Melhor Escultor do Ano. Associação Paulista de Críticos de Arte. São Paulo - SP.

1984 – Prêmio VI Amostra de Gravura Panamericana. Curitiba - PR.

1984 – Primeiro Prêmio Escultura na UNIFOR Plástica. Fortaleza - CE.

1984 – Primeiro Prêmio Escultura Arte Pará. Belém - PA.

1985 – Prêmio BNB de Artes Plásticas. Fortaleza - CE.



1985 – Prêmio Melhor Escultor. Associação Brasileira de Críticos de Arte. São Paulo - SP.

1991 – Prêmio Escultura - XLII Salão de Abril. Fortaleza - CE.

1991 – Prêmio Sereia de Ouro. Sistema Verdes Mares. Fortaleza - CE.

1996 – Medalha de Ouro Bárbara de Alencar. Crato - CE.

Obras de Sérvulo Esmeraldo em Coleções

Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP - Brasil.

Biblioteca Pública de São Paulo, SP - Brasil.

Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP - Brasil.

Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, SP - Brasil.

Museu de Arte de São Paulo, SP - Brasil.

Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza - Brasil.

Prefeitura Municipal de Fortaleza. Fortaleza - Brasil.

Museu de Arte Vicente Leite. Crato, CE - Brasil.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ - Brasil.

Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, RJ - Brasil.

Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, RJ - Brasil.

Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador - Brasil.

Museu da Gravura de Curitiba. Curitiba, PR - Brasil.

Banco do Nordeste do Brasil. Fortaleza, CE - Brasil.

Governo do Estado do Ceará. Fortaleza, CE - Brasil.

Gabinete de Estampas, Biblioteca Nacional de Paris. Paris - França.



Museu de Arte Contemporânea. Skopje. Iugoslávia.

Museu de Arte. Bâle - Suíça.

Museu Rate. Genebra - Suíça.

Fundação Calouste. Gulbenkian - Portugal.

Museu de Arte de Havana. Cuba.

Museu de Haia. Holanda.

Museu de Arte de Cicinnati. EUA.

Graphicstudio, Universidade do Sul da Flórida. EUA.

Coleção Pública do Governo da França. Paris - França.

Fundação Peggy Guggenheim Collections. Veneza - Itália.

Museu Saint Etienne. Saint Etienne - França.

Itaú Cultural. São Paulo, SP - Brasil.

Bolsa de Valores Regional. Fortaleza, CE - Brasil.

Museu de Haia. Holanda.

Museu da Solidariedade. Santiago - Chile.

Biblioteca Nacional. Paris - França.

Museu de Arte Contemporânea, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Fortaleza, CE - Brasil.

Museu de Arte de Londrina. Paraná - Brasil.

NovoMuseu Oscar Niemeyer. Curitiba, PR - Brasil.

Fundação Cultural e Artística Gilberto Salvador - São Paulo, SP - Brasil.



Apêndice B

Sérvulo Esmeraldo:

Principais Referências Críticas e Citações Bibliográficas



Livros

AGUILAR, Nelson. **Bienal Brasil século XX**. São Paulo : Fundação Bienal, 1994.

AMARAL, Aracy (org.). **Perfil de um Acervo**. Museu de Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo: Techint, 1998.

ARTE, ARTISTAS PLÁSTICOS NO BRASIL. São Paulo: Metalivros, 2002.

BARDI, Pietro M. **Profile of the New Brazilian Art**. São Paulo: [s.n.], [196?].

_____. **Entorno da Escultura no Brasil**. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1989.

V BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal, 1959.

VI BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal, 1960.

VII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal, 1963.

XIX BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal, 1987.

BIENAL SÉCULO XX, 1994.

BIENAL 500 ANOS, 200.

CATALOGUE GÉNÉRAL DE LA MONAIE DE PARIS. Paris: [s.n.], 1980.

CEARÁ REDESCOBRE O BRASIL. São Paulo: Brasil Connects, 2002,.

COTIDIANO ARTE-TÉCNICA. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1999.



ENCICLOPÉDIA CULTURAL DELTA-LARROUSE. São Paulo: Editora Universo, 1998, p. 294.

ESCULTURA BRASILEIRA DA PINACOTECA AO JARDIM DA LUZ. São Paulo: Edições Pinacoteca, 2000.

FABRIS, Annateresa et al. **Tridimensionalidade: Arte Brasileira séc. XX.** São Paulo: Itaú Cultural / Cosac e Naify, 1999.

GRAVURA MODERNA BRASILEIRA: Acervo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro- MNBA. Rio de Janeiro, 1999.

KLINTOWITZ, Jacob. **Mestres do Desenho Brasileiro.** São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1983.

_____. **O Ofício da Arte: Escultura.** São Paulo: Sesc, 1988.

_____. **Artistas da Escultura Brasileira.** São Paulo: [s.n.], 1986.

KOSSOWILCH, Leon et al. **Gravura: Arte Brasileira do Século XX.** São Paulo: Itaú Cultural / Cosac e Naify, 2000.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A Gravura Brasileira Contemporânea.** São Paulo: [s.n.], [197?].

LIVRO DA ARTE BRASILEIRA III. São Paulo: Jardim Contemporâneo Editora, [200?].

NATUREZA DA ARTE BRASILEIRA. São Paulo: Raízes Gráficas, 1989.

PERFIL DA COLEÇÃO ITAÚ. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1998.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

ZANINE, Walter (coord.). **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983.



Catálogos

- V Salão de Abril. Desenho e Pintura - SCAP. Fortaleza-CE, 1950.
- Sérvulo Esmeraldo. Exposição de Pintura - Monotípias. Crato-CE, 1951.
- VII Salão de Abril. Fortaleza-CE, 1951.
- VIII Salão de Abril. Fortaleza-CE, 1952.
- 3º Salão dos Independentes. Fortaleza-CE, 1954.
- XII Salão de Abril. Fortaleza-CE, 1956.
- 39 Gravuras de Sérvulo Esmeraldo. Clube dos Artistas e Amigo das Artes. São Paulo-SP, 1956.
- VI Salão Paulista de Arte Moderna, Museu de Arte Moderna. São Paulo-SP, 1957.
- Gravuras Sérvulo Esmeraldo, Apresentação Sérgio Milliet. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza-CE, 1957.
- XIV Salão de abril. Fortaleza-CE, 1958.
- XVII Salon de Mai. Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris-France, 1961.
- Sérvulo Esmeraldo. Apresentação Fran Martins. Museu da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza-CE, 1962.
- Sérvulo Esmeraldo – Gravuras. Apresentação Carlos Flexa Ribeiro. Projeto gráfico do catálogo Lygia Clark. Galerie Relevo. Rio de Janeiro-RJ, 1962.
- Sérvulo Esmeraldo. Apresentação Ladjane. Galeria de arte do Recife. Recife-PE, 1962.
- Sérvulo Esmeraldo - Gravuras. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador-BA, 1962.
- Sérvulo Esmeraldo, Gravuras 1957-1967. Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza-CE, 1967.



- Esmeraldo. La Pochade. Apresentação Jean-Clarence Labert. Paris-France, 1971.
- Jeux Lumière Animation. Galerie Lacloche. Paris-France, 1972.
- XXIII Salão de Abril. Fortaleza-CE, 1973.
- Sérvulo Esmeraldo. Galeria de Arte Recanto de Ouro Preto. Fortaleza-Ce, 1973.
- Esmeraldo - Gravures. Sanguine Galerie D'Art. Apresentação Jacques Queralt. Collioure-France, 1973.
- Galeria Viva. Edition D'Art. Paris-France, 1973.
- Sérvulo Esmeraldo. Réfléchissant-Multiples. Paris-France, 1973.
- L'Idée et la Matière (Sérvulo, Josef Albers, Soto, Vassarely, Le Parc). Galerie Denise René. Paris-France, 1974.
- Esmeraldo. Apresentação Erwin Leiser. Lausanne-Suisse, 1975.
- Esmeraldo desenhos e pinturas. Petite Galerie. Rio de Janeiro-RJ, 1976.
- Esmeraldo desenhos e pinturas. Fundação Palácio das Artes. Belo Horizonte-MG, 1976.
- Livro-Objeto "O Céu de Lorena" de Sérvulo Esmeraldo (objeto), 1976.
- Péricles Eugênio da Silva Ramos. Poesia. Apresentação Olívio Tavares. -Gabinete de Artes Gráficas. São Paulo-SP, 1976.
- Sérvulo Esmeraldo. Galeria Aktuel. Rio de Janeiro-RJ, 1976.
- Clocher de Collioure – Collioure-France, 1977.
- Alberon e Esmeraldo. Galeria Ignês Fiúza. Fortaleza-CE, 1977.
- Sérvulo Esmeraldo - Memória. Belo Horizonte-MG, 1977.
- Esmeraldo escultura-desenho. Gatsby. Recife-PE, 1977.
- Livro-Arte "Metamorfose". Sérvulo Esmeraldo (gravura) e Cláudio Martins (poesia). Republicação. Fortaleza-CE, 1977.



- Livro-Arte "Programed Engravings with introductions by Frederico Moraes. Fortaleza-CE. Rio de Janeiro-RJ, 1977.
- Esmeraldo escultura-desenho. Hotel Quatro Rodas. São Luís-MA, 1979.
- Sérvulo Esmeraldo. Centro Venezolano de Cultura. Bogotá-Colômbia, 1979.
- XXX Salão de Abril. Fortaleza-CE, 1980.
- Sérvulo Esmeraldo. Galeria Ignês Fuíza. Fortaleza-CE, 1980.
- Obras do Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Curitiba-PR, 1981.
- Sérvulo Esmeraldo. Galeria Aktuel. Rio de Janeiro-RJ, 1981.
- Esmeraldo. Apresentação José Cláudio. Skultura Galeria de Arte. São Paulo-SP, 1982.
- Geometria 84. Paulo Figueredo Galeria de Arte. São Paulo-SP, 1984.
- Tempos Espaços de Arrais. Galeria Metropolitana de arte Aloísio Magalhães. Recife-PE, 1986.
- I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras. Fundação Demócrito Rocha. - Curadoria e participação de Sérvulo Esmeraldo. Fortaleza-CE, 1986.
- Imagine. Apresentação Décio Pignatari. Arte Galeria. Fortaleza-CE, 1986.
- S. Esmeraldo. Espacial. Apresentação Alex Nicolaeff. Fortaleza-CE, 1987.
- Sérvulo Gravuras - Trajectórias. Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Sala Carlos Oswald. Apresentação Giuseppe Marchiori e Frederico Moraes. Rio de Janeiro-RJ, 1988.
- Sérvulo Esmeraldo/Krajcberg. Apresentação Almandrade e José Cláudio. Itaú Galeria. Brasília-DF, 1988.
- Sérvulo Esmeraldo. Apresentação Olívio Tavares de Araújo. Paulo Figueredo Galeria de arte. São Paulo-SP, 1989.
- 40/41º Salão de Abril. Fortaleza-CE, 1990.



- XLII Salão de Abril – convidado especial. Fortaleza-CE, 1991.
- Sérvulo Esmeraldo. Apresentação Jacob Klintowitz. Centro Venezoelano de Cultura. Caracas-Venezuelas, 1991.
- II Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras. Fundação Demócrito Rocha. Curadoria e participação de Sérvulo Esmeraldo. Fortaleza-CE, 1991.
- XLIII Salão de Abril – convidado especial. Fortaleza-CE, 1992.
- Sérvulo Esmeraldo - Desenhos e Relevos. Apresentação Jota Medeiros. Palácio da Cultura. Natal-RN, 2001.
- Esmeraldo - Esculturas. Multiarte Galeria. Fortaleza-CE, 2002.
- Sérvulo Esmeraldo. Apresentação Fernando Cocchiarale. Galeria Antonio Bandeira - Centro de Referência do Professor. Fortaleza-CE, 2002.
- Impressões: Panorama da Xilogravura Brasileira. Centro Cultural Banco Santander. Porto Alegre-RS, 2004.
- Gesto e Expressão. Abstracionismo Informal nas coleções Jpmorganchase e MAM. São Paulo-SP, 2004.
- Espaço Art Concrète. Ministère de la Culture - Coleção doada por Albers-Honegger. Mouans-Sartoux, France, 2004.

Jornais

- AKIER, Mary. De Paris para o Rio - Sérvulo Esmeraldo na Relevo expõe Gravura. Última Hora. Rio de Janeiro, 1962.
- AZEVEDO, Rubens. III Salão de Abril. O Povo. Fortaleza - CE, 1950
- BARBOSA, Franco. Sérvulo Esmeraldo. Jornal do Cariri. Crato - CE, 2003.
- BARROSO, Antonio Girão. O Sétimo Salão de Abril. Unitário. Fortaleza - CE, 1951.



BENEVIDES, Artur Eduardo. ...se não vale pelos trabalhos expostos, vale pelo menos pelo imenso "trabalho que nos dá". Jornal da Manhã. Fortaleza - CE, 1950.

_____. A Arte de Sérvulo Esmeraldo. O Povo. Fortaleza - CE, 1210 - 1957.

BEZZERRA, Concy. As Efêmeras voltarão a brilhar no Parque. O Povo. Fortaleza - CE, 0909 - 1990.

CAMPOFIORITO, Quirino. Novas criações de Sérvulo Esmeraldo - A "Arte Excitante". O Jornal. São Paulo - SP, 1968.

COSTA, Antonio da. A Eletricidade poética de Sérvulo Esmeraldo. O Estado de São Paulo. São Paulo - SP, 0606 - 1971.

FELÍCIO, Quixadá. O Sérvulo me enganou... . Unitário. Fortaleza - CE, 2503 - 1962.

_____. Sérvulo - que nasceu com luz. O Povo. Fortaleza - CE, 0108 - 1967.

_____. Do Crato para o Mundo. Correio do Ceará. Fortaleza - CE, 2808 - 1967.

FERRAZ, Geraldo. Um jovem gravador. O Estado de São Paulo. São Paulo - SP, 1708 - 1957.

FONTELES, BENÉ. Sérvulo: "... Aspiro chegar ao Essencial...". O Povo. Fortaleza - CE, 1108 - 1979.

FLANKLIN, Rogério. Salão de grande importância. O Povo. Fortaleza - CE, 0510 - 1967.

FROTA, Murilo. Sérvulo Esmeraldo. Tribuna do Ceará. Fortaleza - CE, 0712 - 1973.

GONÇALVES, Aldemiro. De Crato para Paris, para vencer e ficar. O Povo, do Estado de São Paulo. Em 02/02/74. Fortaleza - CE, 0202 - 1974.

GREENHALGH, Laura. A hora da Verdade na Escultura. Folha de São Paulo. São Paulo - SP, 2103 - 1982.



GUERRA, Myriam. Sérvulo Esmeraldo na Galeria de Arte. Jornal do Comércio. Recife - PE, 1962.

JACQUES, João. Conheci o Homem Objeto. O Povo. Fortaleza - CE, 2908 - 1967.

LANE, JANE. Desenvolvimento de um Programa variado de uma mesma idéia. Tribuna do Ceará. Fortaleza - CE, 1012 - 1977.

MARANCA, PAOLO. La Incisioni al V Salão Paulista. Fanfulla. São Paulo, 1956.

MARIA, Leda. Sérvulo Esmeraldo (Paris pode ficar para depois). O Povo. Fortaleza - CE, 1903 - 1978.

MARTINS, Carlyle. Vocação Artística. Ecos da Semana. Crato - CE, 1949.

MILLET, Sérgio. O Salão de Abril. O Povo. Fortaleza - CE, 1950.

MORAIS, Frederico. Arte Permutacional. O Globo. Fortaleza - CE, 0403 - 1977.

_____. Sérvulo e Alberon - Gravuras Programadas. O Globo. Rio de Janeiro - RJ, 0903 - 1977.

_____. Sérvulo Esmeraldo: o vento e a luz como matéria-prima. O Globo. Rio de Janeiro, 0705 - 1980.

ORÍGENES. Exposição permanente de Pintura Cearense. Correio do Ceará. Fortaleza - CE, 2310 - 1949.

_____. O salão de Abril sua Grandeza e suas Mazelas. Correio do Ceará. Fortaleza - CE, 0304 - 1950.

PONTUAL, Pontual. Esmeraldo do Crato a Paris. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro - RJ, 1503 - 1979.

RODRIGUES, Eliezer. A luminosidade cearense nas esculturas de Sérvulo. O Povo. Fortaleza - CE, 0411 - 1980.

SILVA, Quirino da. Sérvulo Esmeraldo. Diário de São Paulo. São Paulo - SP, 1956.

Ecos da Semana. Sérvulo Esmeraldo. Fortaleza - CE, 0808 - 1950.

O Povo. Sessenta e nove quadros estão expostos no VI Salão de Abril. Fortaleza - CE, 1950.

Gazeta de Notícias. Pintores de vários Estados do País terão seus quadros expostos no VI Salão de Abril. Salvador - BA, 0104 - 1950.

O Democrata. Será inaugurada hoje exposição de pintura patrocinada pela UMA (União Mocidade). Fortaleza - CE, 1111 - 1950.

Correio do Ceará. Inauguração oficial às 09:30 de hoje, do VII Salão de Abril. Fortaleza - CE, 0504 - 1950.

Correio do Ceará. Solenemente inaugurado ontem o 7º Salão de Abril. Data 060451. Fortaleza - CE, 0604 - 1951.

O Paulista. Sérvulo expõe no Clubinho. São Paulo, 2209 - 1956.

Tribuna da Imprensa. Fredlander convidou Sérvulo Esmeraldo para gravar no seu "atelier". São Paulo - SP, 1405 - 1956.

Correio Paulistano. Gravura em madeira - Sérvulo Esmeraldo. São Paulo - SP, 2904 - 1956.

Correio Paulistano. Abstracionismo e Figurativismo. São Paulo - SP, 1105 - 1956.

Correio do Ceará. Fredlander convidou Sérvulo Esmeraldo para gravar no seu "atelier". Fortaleza - CE, 0706 - 1956.

Última Hora. Da Casa-Grande do Engenho a uma Exposição de Gravura. Rio de Janeiro - RJ, 2707 - 1956.

Correio Paulistano. Sérvulo Esmeraldo expões no Clubinho. São Paulo - SP, 1956.

Correio paulistano. Obras Premiadas no V Salão Paulista de Arte Moderna. Wm 150556, São Paulo - SP.

Correio Paulistano. Nomes que foram notícia. São Paulo - SP, 2608 - 1956.

Folha da Noite. Exposição no Clubinho. São Paulo, 2305 - 1956.

Estado de São Paulo. Sérvulo expõe no Clubinho. São Paulo, 2305 - 1956.

Correio Paulistano. Exposição de Gravuras de Sérvulo Esmeraldo. São Paulo - SP, 2108 - 1956.

Tribuna da Imprensa. Jovem gravurista cearense expõe a primeira vez em São Paulo. São Paulo - SP, 1956.

Fanfulla. Um Incision della Nuova Generazione. São Paulo - SP, 1956.

Tribuna da Imprensa. Ilustrador dos Gritos Calados - Goeldi surpreende paulistanos. São Paulo - SP, 2209 - 1956.

Correio Paulista. Sérvulo expõe no Clubinho. São Paulo - SP, 2608 - 1956.

O Estado de São Paulo. Bolsa de Estudo. São Paulo, 2605 - 1957.

Unitário. Sérvulo Esmeraldo em Fortaleza. Fortaleza - CE, 1301 - 1957.

Correio do Ceará. Entrega de Prêmios do V Salão Paulista de Arte Moderna. Fortaleza - CE, 230557.

O Estado de São Paulo. Distribuídos os Prêmios do Salão de Arte Moderna. São Paulo - SP, 1506 - 1957.

Última Hora. Exposição de Gravura de Sérvulo Esmeraldo. São Paulo - SP, 08-1957.

Folha da Noite. Em busca de soluções novas o gravador Sérvulo Esmeraldo. São Paulo - SP, 0708 - 1957.

Correio Paulistano. Expõe no Museu de Arte Moderna o gravador Sérvulo Esmeraldo. São Paulo - SP, 0808 - 1957.

Folha da Noite. Exposição de Gravura de Sérvulo Esmeraldo. São Paulo - SP, 1908 - 1957.

Diário de São Paulo. Gravuras de Sérvulo Esmeraldo. Em 180857. São Paulo - SP, 1808 - 1957.



Correio Paulistano. Interesse do público e da crítica pela Exposição de Sérvulo Esmeraldo. São Paulo - SP, 1108 - 1957.

A Gazeta. No Museu de Arte Moderna exposição do Gravador Sérvulo Esmeraldo. São Paulo - SP, 1408 - 1957.

O Povo. A Arte de Sérvulo Esmeraldo. Fortaleza - CE, 1210 - 1957.

O Nordeste. Exposição de Gravuras. Fortaleza - CE, 0909 - 1957.

O Povo. Exposição do Pintor Sérvulo Esmeraldo. Fortaleza - CE, 0410 - 1957.

O Povo. No concretismo, o Brasil veio também em 2º lugar. Fortaleza - CE, 0810 - 1957.

Unitário. Museu de Arte Popular e Contemporânea será fundado no Crato. Iniciativa de Sérvulo Esmeraldo. Fortaleza - CE, 1009 - 1957.

O Povo. O Museu de Arte Popular e Contemporânea do Crato. Fortaleza - CE, 1212 - 1957.

Correio da Manhã. Hoje: Sérvulo na Relevô. Rio de Janeiro - RJ, 0305 - 1962.

Le Monde. Graveurs Brésiliens. Janvier. Paris - França, 1962.

O Povo. Pintor brasileiro tem hoje um lugar de destaque no Panorama artístico nacional: Sérvulo. Fortaleza - CE, 1703 - 1962.

Unitário. Trabalhos de Sérvulo em exposição pela Universidade. Fortaleza - CE, 1962.

Última Hora. Sérvulo Esmeraldo expõem no Rio após êxito na Europa. Rio de Janeiro - RJ, 1962.

Diário da Noite. Sérvulo Esmeraldo hoje, às 20hs na Galeria de Arte do Capibaribe. Recife - PE, 150562.

Diário de Pernambuco. Semestre na Pintura. Recife - PE, 2306 - 1962.

Estado de São Paulo. Exposição em Campinas. São Paulo - SP, 1608 - 1962.



Diário de Notícias. Gravura no MAMB. Salvador - BA. 1503 - 1962.

Estado de São Paulo. Sérvulo Esmeraldo exporá em setembro. Fortaleza - CE, 0608 - 1967.

Correio do Ceará. Arte deve ser materializada para alcançar grande público. Fortaleza - CE, 2508 - 1967.

Gazeta de Notícias. Brasileiro de Paris. Em 280867. Fortaleza - CE.

Gazeta de Notícias. Sérvulo Esmeraldo gostaria de trocar Paris pelo Ceará. Fortaleza - CE, 0509 - 1967.

Estado de São Paulo. Expõe em São Paulo brasileiro que pinta em Paris há 10 anos. São Paulo - SP, 09 - 1967.

Indépendant. Jusqu'au 4 Août Gravures et Sérigraphies de Sérvulo Esmeraldo. Perpignan - França, 3007 - 1979.

Tribuna do Ceará. Aberto para Balanço. Fortaleza - CE, 2812.

Estado de Minas. A Arte maior de Rubem Valentin e Sérvulo Esmeraldo. Em 290776. Belo Horizonte - MG.

Diário da Tarde. Sérvulo Esmeraldo: itinerário de um artista. Belo Horizonte - MG, 0108 - 1986.

O Povo. Sérvulo festeja 25 anos de Arte. Fortaleza - CE, 2201 - 1977.

O Povo. Gravuras e Poesias em "Metamorfoses". Fortaleza - CE, 1902 - 1977.

O Povo. As Formas-bases de Alberon e Sérvulo. Fortaleza - CE, 0403 - 1977.

Diário de Pernambuco. Escultor cearense expõe no Recife. Recife - PE, 2910 - 1977.

O Povo. Escultura de Sérvulo é marco de 50 de O Povo. Fortaleza - CE, 050478.

O Povo. O Jornal exaltado em aço numa bela escultura. Fortaleza - CE, 0704 - 1978.

O Povo. Homenagem ao Saneamento. Fortaleza - CE, 2604 - 1978.



O Estado de São Paulo. Escultura Brasileira, marginal nas Artes Plásticas. São Paulo - SP, 2506 - 1978.

O Povo. Monumento festeja 30 anos da Faculdade. Fortaleza - CE, 3008 - 1979.

El Espectador. Martins - Colômbia, 210779.

O Povo. Paineis para a EMURF. Fortaleza - CE, 1108 - 1979.

O Povo. Sérvulo Esmeraldo expõe na Galeria Ignez Fiúza. Fortaleza - CE, 0611 - 1980.

O Povo. Quando uma jóia se transforma em Obra de Arte. Fortaleza - CE, 1980.

Jornal do Brasil. As Esculturas Concretas de Sérvulo Esmeraldo. Rio de Janeiro - RJ, 07 - 1981.

Diário do Nordeste. Sérvulo Esmeraldo: Panorama das Artes Plásticas é Desolador. Fortaleza - CE, 0301 - 1982.

Diário do Nordeste. A Arte do Brasil em exposição no Ceará. Fortaleza - CE, 0204 - 1982.

Diário do Nordeste. As Formas Vivas de Sérvulo Esmeraldo. Fortaleza - CE, 1982.

Diário do Nordeste. A batalha de um artista plástico. Fortaleza - CE, 0805 - 1982.

Diário do Nordeste. Viver e buscar Fantasia. Fortaleza - CE, 1005 - 1982.

Diário do Nordeste. O futebol e as artes de mãos dadas. Fortaleza - CE, 0806 - 1982.

O Povo. Beleza Artística proporciona uma maior humanização. Fortaleza - CE, 2112 - 1984.

O Diário do Nordeste. Sérvulo Esmeraldo ganha prêmio BNB. Fortaleza - CE, 2705 - 1985.

Jornal do Brasil. Sérvulo Esmeraldo, premiado. Rio de Janeiro - RJ, 1106 - 1985.



O Povo. Escultura de Sérvulo Esmeraldo é capa do caderno Cultura. Fortaleza - CE, 2306 - 1986.

Diário do Nordeste. Sérvulo Esmeraldo - Cuba, próxima parada. Fortaleza - CE, 2208 - 1986.

O Povo. A Arte do Século . começa em São Paulo e Bienal Brasil. Fortaleza - CE, 2604 - 1994.

O Estado de São Paulo. Artistas defendem a democracia do belo. São Paulo - SP, 0709 - 1996.

Sesc. Escultura '96. Porto Alegre - RS, 1996.

O Povo. Metalhadora Giratória. Fortaleza - CE, 1603 - 1999.

O Povo. Sérvulo para os cearenses. Fortaleza - CE, 0605 - 1999.

Jornal da Tarde. Sérvulo Esmeraldo, o inventor de linhas. São Paulo - SP, 2709 - 2001.

O Estado de São Paulo. Sérvulo Esmeraldo exhibe estudos de geometria. São Paulo - SP, 2712 - 2001.

O Povo. Entre Linhas. Fortaleza - CE, 0510 - 2001.

Diário do Nordeste. Escultura na Praça. Fortaleza - CE, 1601 - 2002.

O Povo. A Cinética de Sérvulo. Fortaleza - CE, 0502 - 2002.

O Estado. Matemática de Sérvulo. Fortaleza - CE, 2002.

O Povo. Programa Nomes do Nordeste. Sérvulo Esmeraldo. Centro Cultural Banco do Nordeste. Fortaleza - CE, 2002.



Revistas

ABRAMO, Rhada. Obra Repartida. Carta Capital. Editora Confiança Ltda. São Paulo-SP, 0310-2001.

AMARAL, Aracy. Vida das Artes. São Paulo-SP, 1971.

AQUINO, Flávio de. Uma Arte em Ascensão. Manchete. São Paulo-SP. 07-1976.

_____. Manchete. Editora Abril. São Paulo-SP, 1986.

BIDERMAN, Sol. Américas. São Paulo-SP, 12-1967.

CARDOSO, Rafael. Rigor Elástico. Bravo. Editora D'Ávila Ltda. São Paulo, 06-2004.

GULLAR, Ferreira. A Geometria da Invenção e Descoberta. Isto É. Editora Três. Rio de Janeiro-RJ, 24-06-1981.

KLINTOWITZ, Jacob. Uma Década que Durou 15 Anos. Artes. São Paulo-SP, 01-1980.

_____. Um Pannel da Arte Brasileira Contemporânea. Artes. São Paulo-SP, 06-1980.

MATTOS, Grisa. As Esculturas feitas para o vento levar. Veja. Editora Abril. São Paulo-SP, 1991.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Impecável Geometria. Veja. Editora Abril. São Paulo, 3001-1985.

PEDROSO, João. Casa Vogue. Ano 10, nº06. São Paulo-SP. 1986.

PRACIANO, Ivonilo. Esculturas Efêmeras. Moda Quente. Editora Fundação Demócrito Rocha. Fortaleza-CE, 1986.

REGO, Lúcia. Sérvulo Esmeraldo, o inventor de Formas. Manchete. São Paulo-SP, 2511-1989.

Revista São Paulo Magazine. Capa de Sérvulo Esmeraldo. São Paulo-SP, 07-1954.



Revista São Paulo Magazine. Capa de Sérvulo Esmeraldo. São Paulo-SP, 08-1955.

Revista do Teatro Amador. Nº 02. Capa de Sérvulo Esmeraldo. São Paulo-SP, 09-1955.

Arquitetura e Decorações. Nº 19. Sérvulo, um artista inesperado. São Paulo-SP, 1956.

Isto É. Editora Três. São Paulo-SP, 09-1972.

Veja. Editora Abril. São Paulo-SP, 17 de setembro, 1975.

Veja. Editora Abril. Desenho de Sérvulo. São Paulo-SP, 17 de novembro, 1975.

Ars Media. Fundação Palácio das Artes. Belo Horizonte-MG, 01 agosto, 1976.

Skultura. O Sucesso de uma Boa Idéia. São Paulo-SP, s/d.

Veja. Editora Abril. Escultura no Parque. São Paulo-SP, 0110-1986.

Veja. Editora Abril. O Escultor Chapa Branca. São Paulo-SP, 1992.

Valor. Sérvulo Esmeraldo. São Paulo-SP, 0210-2001.



Apêndice C

Entrevistas de Sérvulo Esmeraldo

à Maria da Salet Rocha*

* SE: Sérvulo Esmeraldo
MSR: Maria da Salet Rocha

Entrevistas de Sérvulo Esmeraldo à Maria da Salet Rocha

Entrevista nº 1

Data: 03 05 04

Maria da Salet Rocha: *Sérvulo, como você resolveu fazer arte pública, tirando a arte do museu? Como você vê isso?*

Sérvulo Esmeraldo: A escultura, sobretudo a escultura de grande porte, ela requer um espaço mais amplo, porque ela dinamiza de uma maneira mais importante essa... essa, vamos dizer, ela evidencia mais, a importância da escultura, é, em relação ao espaço. A escultura de pequeno porte, ela sofre menos, ela não tem tanta... ela é traquinas, ela engana um pouco as cousas. Mas a escultura grande, ela requer espaço. Eu tinha muita vontade de fazer esculturas grandes, não assim, enorme, mas que ocupasse o espaço urbano, dinamizasse, é, isso era um dos meus desejos.

MSR: *Isso seria em termos de democratizar a arte?*

SE: É, é. Você pra entrar numa sala, às vezes, numa sala de exposição, às vezes não dão bolas, mas às vezes não deixam entrar, se você está de short. É, a arte pública não, você olha... ela tem uma qualidade também, ela se modifica segundo o horário que você a está vendo, né? E então... eu não digo que eu só faria obras públicas, obras externas, ... mas o meu desejo é fazer mais arte prá rua. Justamente por isso, porque é uma arte, tem o lado democrático, tem...

MSR: *Efeitos da luz...*

SE: Também tem essas coisas, tem o problema da luz. A cidade é... quando anoitece ela tem outro aspecto. Isso pode ser bom ou pode ser ruim pra escultura. Nem sempre as iluminações são ocultas. Mas, isso não impede de fazer pequenas esculturas...

MSR: *É. Que materiais você usa?*

SE: Olhe, eu em [...] com acrílico. Eu fazia blocos de acrílico e esculpia...

MSR: *Debastando?*



SE: Como o material é diferente, madeira, mármore, a gente tem outras ferramentas. Mas, não deixa de ser escultura. Durante muito tempo, eu fiz... agora, acontece, que aqui no Brasil se tem grandes dificuldades técnicas. Você não tem a cola adequada. Aqui, tudo que você quer colado com acrílico, é, você usa... o éter, que é solvente. Quer dizer, prá grandes coisas ela não...

MSR: E outros materiais?

SE: Voltando ainda ao acrílico, o acrílico tem um problema. Se ele não for de grande qualidade... como nós temos uma luz solar muito forte, aí, ela pode despolimerizar, começa a ficar craquelê. É, os outros materiais... eu também trabalhava muito com mármore, madeira...

MSR: E ultimamente...essas esculturas aqui da praia?

SE: Elas são de aço... chama-se Sac 50, que é uma invenção francesa...

MSR: Como é o nome? Sac?

SE: Não, o Sac 50 é uma referencia, é uma... mas se chama courten, aço courten. O aço courten tem a propriedade de criar sua própria defesa com a camada de óxido de ferro que vai aparecer, normalmente, em cima de todos os objetos ferrosos, de materiais ferrosos. É, ele chega a produzir o dobro do seu volume em óxido, isto é, uma peça de ferro comum, exposta muitos anos, ela produz o dobro de volume dela em óxido. Pode produzir isso aí. Depende da atmosfera. O aço courten, ele utiliza a camada de óxido de ferro como proteção. E então, não há mais evolução...

MSR: Do desgaste?

SE: Não, não aumenta a produção de óxido, que é a ferrugem. Pára aí.

MSR: Você acha... como você vê Max Bill? Ele teve importância no seu trabalho? Como você vê isso? Ele era do grupo suíço, aquela influencia toda, dos anos cinquenta... a arte concreta...

SE: Não, eu tinha muita estima pela obra de Max Bill, mas ele não foi um artista que tenha me influenciado, não. Mas, inclusive, eu o conheci, é... pessoa muito... um homem público. Mas ele não teve influência.



MSR: Você acredita da influência de Mondrian sobre a sua obra?

SE: Vagamente.

MSR: E sobre aquelas correntes russas, as vanguardas russas, o construtivismo?

SE: Essas tiveram mais.

MSR: Malevich, o Tatlin, é, Pevsner, o Gabo?

SE: Esses tiveram... é um tipo de influência que era... o lado filosófico... pensamento...

MSR: A importância da idéia na construção das coisas.

SE: Idéia na construção das coisas... mas eu sempre, é, fui muito cauteloso nessa história da aproximação com as pessoas que eu admirava como artista, como pensamento. Mas, eu procurava encontrar a minha própria escrita, minha própria linguagem. Quer dizer, não é que eu fizesse um esforço...

MSR: Pra evitar?

SE: Mas, eu dizia assim, calma, porque aqui é um território...

MSR: Mas, você acha que seria uma influência negativa?

SE: Não, mas criar, criar é melhor do que copiar...

MSR: Claro, copiar não, eu não me refiro a copiar...

SE: Ou se... entrosar num estrutura de uma obra já pensada, já construída. É muito melhor você ir procurando sua veredazinha, né?

MSR: Sim. Sobre estas filosofias que eles defendiam, nos anos de 1917, 15. Existia uma efervescência de idéias na Rússia, que fomentaram esse movimentos artísticos, que eram as idéias de transformação social. Eles acreditavam que a arte devia participar também, daqueles movimentos de transformação da ordem estabelecida. E isso, você acredita que a arte... você poderia vir a acreditar, que a arte junto com outras disciplinas, poderiam transformar a sociedade, ou transformar algumas idéias, transformar alguma coisa? Ou você acha que a arte é uma coisa separada?

SE: Bom, a arte é inquietante, né? Desse fato, ela não pode deixar o observador passivo, né? Se existe ação, tem uma reação, então, há com certeza uma... uma... algo a ver.

MSR: você acha, Sérvulo, porque aqueles [...], os russos, os construtivistas, eles tinham essa idéia de transformação da sociedade, e queriam que a arte participasse também desse movimento. Eles tinham um tipo de uma proposta de transformação, uma proposta de visão nova... você acha que a arte, ela vem pura como arte só, ou por trás dela existiria alguma idéia... qual idéia?

SE: Bom, eu tenho uma maneira de pensar que... inclusive eu já coloquei... eu já utilizei e me utilizo dela. É o seguinte: você decide ser artista... artista é uma palavra bastante desgastada, mas trabalhar com arte, objetos, esculturas, com arquitetura, o que quer que seja. Desde criança você cria sua... um modo de ver, um modo de ver, que por exemplo... certas pessoas não vêem o que você está vendo. Aí, quando você mostra, olha, que coisa interessante, ele diz, ah, é mesmo, eu não tinha reparado. Então, existe um certo olhar, uma maneira de olhar, de captar, e aquilo vai para um bloco de memória, na cabeça, né? No cérebro. E você vai acumulando aquelas informações. E você mesmo vai fazendo a seleção do que está interessando ou não. Porque no fundo, uma escultura é uma associação de formas. Então, você próprio vai desenvolver um gesto, uma familiaridade com certas formas, certas cores, certas matérias. A matéria é uma coisa importante, sobretudo na escultura, pois, segundo a matéria, a vibração da luz é uma, é outra. Põe em evidência no mármore, numa coisa de ferro... ela evidencia outras coisas, efeitos, outros detalhes. Então, eu acho que o trabalho começa muito cedo, a partir do momento que você começa reunir formas, as misturas, as cores que mais lhe interessam. Cada vez mais, você vai ficando é... eu já tive experiências curiosíssimas. Por exemplo: eu tinha que fazer uma escultura, na frente da entrada de uma universidade. Aí, eu fui olhar. Tinha uma avenida que passava, era muito carro, tráfego, aí, depois o espaço... entre a avenida e os jardins da universidade, que era composto de árvores, né? Era uma coisa que dificultava de certo modo, a escolha do... se eu colocar aqui uma coluna, eu vou ficar brigando com essa... com a verticalidade dos troncos das árvores. Se eu colocar uma coisa muito baixa, eu vou ficar... e, uma forma compacta grande, eu vou ficar brigando com os carros e os

carros comigo. Ninguém vai ganhar nada com isso. Eu pensei, mais ou menos... pensando o que eu... o que iria fazer naquele lugar. Não conseguia solução. Até que o reitor me disse: "Venha cá (o novo reitor que estava lá, na administração da universidade). Estou vendo aqui que tem um projeto que foi pedido a você, há mais de um ano. Cadê esse projeto?" Aí, eu disse que estava trabalhando nele. Eu ia mesmo naquele lugar. Aí, quando foi um belo dia, me chamou pras falar: "Ou você me dá isso, o projeto esse mês, ou eu vou ter que procurar outro escultor". Ah, tudo bem. Aí, saímos cada um pro seu lado. Eu tinha várias dúvidas. Eu não queria colocar uma coisa opaca, que tolhesse a visão bonita das árvores, né? Mas também não podia ser uma coisa pequena. Não fazia quinze minutos que eu tinha deixado o reitor, eu comecei construir aquela peça. Em casa, eu desenhei, porque tudo aquilo já estava amalhado. Eram informações e tal... você adquiriu uma certa experiência. Aí, eu cheguei em casa... aí pronto, construí a primeira maquete, levei lá no local. Aí, fiz as codificações que eu achava necessárias. E, fui ao reitor: "Taquí o meu negócio, já calculado, já com tudo". É, aí ele me disse: "Se você fez isso tão facilmente...", "Não, eu levei dois anos foi pensando, procurando". Quer dizer, achei. Picasso é que disse, eu não procuro, acho, né? Então, eu estava com um problema que queria resolver. Nem procurei...

MSR: É, num insight e as peças se juntam... e, Sérvulo, a região do Cariri é muito rica na confecção de brinquedos, manuais... aqueles que têm movimentos... as peças se movimentam, os brinquedos se juntam... você acha, de alguma forma, isto fez você também ver o movimento? Que mais lhe emocionou?

SE: Não... nós é que inventávamos nossos brinquedos com água. No período que a gente mudava da cidade... numa parte do ano a gente vivia no engenho. Ali, é... nós fazíamos roda d'água, pequenos, pequenos...

MSR: Invenções?

SE: Eu me dediquei a fazer invenções. Aí, eu fazia, por exemplo, uma... num tronco de árvore colocava um prego aqui, noutro lado... e botava uma polia, utilizava o córrego



d'água... eu fazia um negócio... a árvore ficava toda cheia de cata-ventinhos, não é? Eram elementos mecânicos. Então, os brinquedos... olhe, tudo que a gente vê, é analisado. Então, certamente os brinquedos foram analisados também.

MSR: Quando você fala de Max Bill, você deixa passar uma distância muito grande, me passa a idéia, que ele passou muito distante de você. Ao mesmo tempo, tanto na Europa, como aqui no Brasil, estas influências estavam ocorrendo... nos grupos de São Paulo, é... nos grupos daqueles artistas... Camile Graese, Sophie Tauber-Arp, Richard... estas figuras, esse movimentos... eu estou insistindo porque, visualmente a sua obra passa a idéia de... que chega e foge, que chega e sai, formando novas figuras... um tipo de raciocínio visual que tem a ver... por exemplo, o grupo concreto paulista, sabe? Como eles juntavam figuras em pintura... que elas faziam aquele movimento fundo e face principal, criavam uma obra cinética, tanto em pintura como em desenho. Aí, quando eu vejo... quando você faz a peça no preto e branco, lembra a arte concreta européia, arte concreta brasileira. E quando você me diz, que se acha um pouco distante das construções, das idéias de Max Mill, eu fico com uma dúvida, porque aqui (mostrando uma obra de um catalogo), são quadrados de tamanhos diferentes...

SE: Não, são do mesmo tamanho...

MSR: Prá você ver, que visualmente, eles têm um movimento e de cada lugar...

SE: isso é um cineminha, foi feito de propósito... enquanto você vê de lado, é estreito, assim. Mas de repente, quando você vê noutra posição, ele tem quatro metros...

MSR: É, eu vi as dimensões dela. Mas, eu vou pessoalmente a obra. De cada lado, ele tem dimensões diferentes. Essa peça e o entre, essa outra peça... ele já cria um desenho virtual. Então, este movimento gestáltico, fundo e figura, é base dos construtivistas e concretistas, também. Na verdade, essas idéias passaram de geração a geração e influenciam a América do sul, através de Tomás Maldonado, e outros mais recentes, que também trazem esta construção gestáltica, que não nega em nada, os trabalhos dos russos. E eles usavam esta questão da oticidade das coisas, né?



Quando eu analiso sua obra e leio os livros, quando analiso as obras dos concretistas brasileiros e outros concretos, eu acho que a sua... trafega nesse mundo todo... como você próprio diz, que essas coisas vão para um departamento de memória. E a época que você viveu na Europa, foi uma época muito rica dessas influências, né?

SE: Não, eu morava na França, e o francês é muito conservador. Por exemplo, os *excitáveis* foram acolhidos, mas não com o mesmo interesse dos alemães, dos ingleses.

MSR: Quem se interessou mais pelos excitáveis?

SE: Os suíços e os italianos.

MSR: E os suíços? Você não acredita que, quando se interessavam por suas obras, eles também não estavam vendo o movimento matemático que eles gostavam, né? A visão matemática, mecânica...

SE: Os *excitáveis* são aleatórios. Eles dependem da quantidade de carga que você produziu quando você friccionou a superfície...

MSR: Em princípio, os excitáveis funcionavam à base de que?

SE: Da eletricidade estática.

MSR: E essa eletricidade estática se comporta como? Para o visitante da exposição...

SE: Isso aqui é um tubo (mostrando um catálogo). Você passando por perto, não precisa nem tocar, esses bichinhos giram. Porque você está com uma carga e ele está com outra. Positivo com positivo se separam, e se for com um negativo se atraem.

MSR: E os latino-americanos, com quem você mais se identifica?

SE: Os venezuelanos.

MSR: Aquele cinetismo de Jesus Soto, Cruz-Diez, o argentino Le Parc...



Entrevista nº 2 Data: 04 05 04

Sérvulo Esmeraldo: Isso aqui é uma medalha feita pela Casa da Moeda de Paris (olhando um trabalho no catálogo).

Maria da Salet Rocha: *Isso aqui é uma forma de que?*

SE: A foto é que foi mal reproduzida. Ela é de bronze. Ela tem essa espessura, e tem mais ou menos este tamanho.

MSR: *É a peça da Casa da Moeda ou é uma peça que você se apropriou?*

SE: Não, foi a Casa da Moeda que num certo momento lá, ela editou. Ela pediu aos artistas para fazerem medalhas. Os colecionadores gostam muito. Dessa aqui foram feitas centenas de exemplares. Eu fiz o molde em gesso, aí eles fizeram, utilizaram o molde pra fazer fundição, fizeram...

MSR: *Então, a peça é esta, e dela não saem moedas...*

SE: Desta mesma peça, que é grande, tem 12 centímetros de diâmetro eu fiz a de gesso, e eles fizeram centenas de exemplares fundidas. Agora isso aqui é curioso. Tem uma coisa que eu vi em Brest, na França (referindo-se à Femme-Bateau no catálogo)...

MSR: *Você viu o quê?*

SE: Esse rebocador, num mar cor de chumbo. Nós estávamos fazendo uma exposição no Museu de Nantes, da qual participavam Castex, o Pisa...

MSR: *O Pisa brasileiro?*

SE: Sim. Le Parc... eu vou lhe mostrar o catálogo. Aí, eu vi esse rebocador. Ele morava...

MSR: *ele quem?*

SE: Isaac Castex... Ele morava em Paris. Aí, o Isaac Castex diz... Ele tinha vindo comigo. Os outros já tinham ido embora, e o Castex disse: "vamos [...]". Aí, ele queria ver [...]. Aí, nós fomos. Chegamos não tinha mais [...]. Destruíram-na durante a guerra e no lugar tinha uns espigões. Aí, ele disse: "vamos a Brest..." que é um porto. Aí, nós

fomos. Quando nós chegamos lá no porto, tinha esse rebocador, todo preto, só tinha uma linha vermelha, aqui. Esse céu era cor de chumbo e o mar era preto. Aquele rebocadorzinho passou toc-toc-toc-toc, até desaparecer atrás de um navio. Ele disse: "Olha um rebocador. Que coisa, fazia tanto tempo que eu não via um rebocador velho". Aí, eu disse: "não é um rebocador não, isso é uma mulher-barco. Olha a cabeleira dela". Taí, essas marcas pretas...

MSR: É a fumaça?

SE: Então, nós vimos... aí, quando foi já nos anos 80, eu acho, eu descobri numa cadernetinha, esse desenho que eu tinha feito. Aí, eu recortei uma porção disso aqui (mostra no livro o original), em latão, e mandei de presente para os amigos.

MSR: Você recortou primeiro em latão?

SE: deste tamanhinho, você vai ver, lá em casa tem um...

MSR: Foi um presente para os amigos.

SE: Vou lhe mostrar o original, o primeiro que fiz. Isso aqui, está na praia (fig.11).

MSR: Sim, eu conheço. Essa semana eu vou lá, pra olhar. Eu gosto de observar diretamente pra ver...

SE: Agora, ela está com um erro. Ela não está girando mais...

MSR: Ah, ela girava? Esta peça?

SE: Girava, girava. Infelizmente a Prefeitura...

MSR: Pelo vento?

SE: É, ela mostrava a direção do vento...

MSR: Porque, na verdade, Sérvulo, o que está precisando, é que a cidade saiba dessas coisas.

SE: A cidade sabe. Eu já disse nos jornais, mil vezes. Já encontrei até alguém que faria...

MSR: A engrenagem?

SE: É um rolamento, só isso. Só tem que mudar o rolamento, botar graxa e tampar.

MSR: Quando ela foi instalada ela tinha essa engrenagem?



SE: Não era engrenagem. Ela tinha, e os surfistas adoravam, porque olhando pra ela, eles tinham a direção do vento.

MSR: *Ah, certo. Ela era um indicador.*

SE: Era um indicador, como tem nos aeroportos, tem aquele...

MSR: *A biruta?*

SE: A biruta, era uma biruta, como aquele que eu ia fazer para [...] Bagattele. Era também uma biruta.

MSR: *Ela é de acrílico?*

SE: Não. Isso daqui... ela tem um estrutura de aço, uma infra-estrutura de aço inox, e por fora é de fibra de vidro.

MSR: *Pintada?*

SE: Não, ela é dourada, com um pigmento na pasta.

MSR: *Da própria resina. É tão interessante. Ela transpõe a gente pro mar. A gente se sente navegando...*

SE: (risos).

MSR: *A gente se sente navegando ao léu. Eu queria te perguntar... essa aqui (a maquete da obra para a lagoa de Messejana), que...*

SE: Ela está praticamente pronta, do ponto de vista de engenharia. A única coisa, é que a plataforma dela... eu vou fazer isso, eu vou arranjar... isso aqui, ela é grande. Essa coisa aqui, acho que tem cinco metros de diâmetro. Então, esta haste é articulada, o que se chama um eixo universal. Ela gira assim, gira assim e assim.

MSR: *Ela se movimenta?*

SE: Movimenta com o balanço da água, porque a plataforma se balança. Vamos ver, se a maquete estiver boa, a gente vai vê-la.

MSR: *Isso aqui é um tipo de...*

SE: Isso é em aço. Tem este volume mesmo. Está numa coleção em São Paulo. Esta vai ser restaurada, porque o reitor já me pediu, eu já estou com o material para



xerocopiar, porque eu tenho todos os desenhos dessa peça (fonte comemorativa de 30º ano da Faculdade de Medicina).

MSR: Uma peça dessa, continua geométrica. Cada parte é a parte é a parte de um círculo. São módulos que se repetem, fazendo um movimento.

SE: São soldadas assim.

MSR: Queria te perguntar... uma coisa que eu acho incrível...

SE: Isso aqui é um portão do C. Rolin, aqui no Centro.

MSR: Outra pergunta sobre a Femme-Bateau: normalmente, suas peças de arte não remetem para a figura humana, e ela tem...

SE: É porque o barco tinha esta configuração. É um barco. Então, ela tem essa configuração. É como essa aqui, por exemplo. Ela tem esta configuração, mas, ao mesmo tempo, com vinte anos de distância, quer dizer, só me apropriei disso, vinte anos depois, ela tem a mesma forma.

MSR: Estas jangadas (fig.9), que poderiam ser chamadas de jangadas, são procedentes dessas equações?

SE: Elas são inspiradas no arco das velas

MSR: Das velas, mesmo, né?

SE: Hoje eu trabalho com equações, nem tudo que eu faço é baseado em equação.

MSR: O que eu acho interessante, é que ela não ocupa espaço. Ele é completamente transparente. A gente está vendo o céu, está vendo as árvores, está vendo tudo.

SE: Não, ela ocupa o espaço. Isso aqui que você está vendo não é o céu, é o espaço entre as várias coisas. Aqui, não é mais o coqueiro, é o espaço entre duas coisas. Então, ela ocupa espaço, ela se apropria do espaço.

MSR: Ela delimita o espaço dela. Tem uma existência real. Só que ela permite além disso, que você veja, lá.

SE: Que você consiga ler o que ela está escrevendo...

MSR: E às vezes você ver a própria jangada passando lá atrás...



SE: Ela conta, ela se apropria de tudo que está aqui. Se você muda de posição, ... você pode, pode voltar prá mesma posição, é o mesmo espaço. Então, isso que dizer, que aqueles espaços que ela definiu, enquanto ela existir são dela.

MSR: *Ela definiu os espaços dela, mas não nega o espaço... porque ela permite o olhar entrar nas outras áreas. Sabe? Isso aqui me lembra o Naum Gabo tratando da questão do tempo. Em lugar de ver uma coisa chapada... você ver um bloco que interfere no espaço, interrompe o espaço... ela não, ela existe, mas ela não interdita o espaço, ela deixa o espaço que é dela e que é de todos, seria assim?*

SE: Eu não colocaria a coisa assim. Eu diria que ela nasceu ali. Esse copo ocupava esse espaço, ficou vazio. Mas o espaço, se você fizer por exemplo... se você fizer retenção retiniana, você é capaz de escrever [...] esse objeto e o espaço do deslocamento [...]. Se você pensar bem, deve ser uma coisa bonita este trajeto. Existem meios gráficos utilizando essa retenção retiniana. Por um processo estrogoscópico, você pode ver este copo sair daqui e vir pra cá... por estrogoscopia, você pode ver isso. Ele é um sólido que tem este perfil, e tem o comprimento da curva que fez, ou da reta que ele percorre.

MSR: *Eu acho interessante... que esta escultura trata do tempo...*

SE: Vários tempos... vários espaços... ela é cinética virtual...

MSR: *É interessante... se fosse outro escultor, faria uma lâmina mostrando, outra lâmina mostrando outra jangada. Mas no entanto, você proferiu esta forma, e esta forma é que garante a esta escultura essas qualidades de transparência, que os russos também faziam...*

SE: Você pode perceber que aqui tem um problema de luz e sombra que é explorado. Nós temos o sol, o céu, o sol é muito luminoso... você tem, dependendo da hora. Estes triângulos aqui, vão desaparecer, vão aparecer outros, noutro lugar.

MSR: *Então ela é cinética nesse sentido, que ela cria movimentos visuais, mesmo ela estando parada.*



SE: Ela está parada mas ela está em tantos planos que você é... vai percebê-la... vai ter outra leitura dela, porque o sol não é fixo. Você tem várias leituras...

MSR: *Gosto muito... ainda vou, de manhã cedinho, vou amanhecer o dia aqui para olhá-la em todos os detalhes... eu me lembrei de Monet quando fazia a Catedral de Rouen, né? Fazia cada instante...*

SE: É porque tiraram do lugar sem minha autorização.

MSR: *Ela está agora onde?*

SE: Ela está a dez metros a mais de onde estava, mas está num pedestal...

MSR: *Ela está num pedestal? O que altera...*

SE: Altera, e eu escrevi ao Prefeito...

MSR: *Por que não deixaram ela no chão, no mundo? Porque o pedestal cria a sensação de contemplação...*

SE: E o pior, é que eu não estava aqui quando fizeram a transferência. Eu escrevi pro homem lá, perguntando se de fato... ouvi falar que ela está numa plataforma... eu disse na minha carta que era contra, porque a obra não foi feita pra ser... e eu queria perguntar a ele, se por acaso é verdade... ele nunca me respondeu. E eu estava fora... enquanto eu estava fora fizeram a transferência.

MSR: *E botam num pedestal que não tem nada a ver. Porque a coisa do pedestal é do século retrasado, né?*

SE: Mas eu ainda boto ela no chão...

MSR: *Você bota ela na vida, né?*

SE: Essa por exemplo, é um crime (fig.2). Tem um industrial que está se propondo... restaurar...

MSR: *Mas vai ficar no pedestal?*

SE: Vai. Isso era prá ser enterrado. Não era prá ser assim não. É um trabalho de engenharia, belíssimo, de cálculo. Era prá ser enterrado. Nesse tempo eu morava na França, aí eles fizeram, não só botaram uma porção de inscrições aqui e botaram lá em cima, com medo de que as pessoas se trepassem...

MSR: Na verdade, é a questão da cultura, né? Primeiro, a cultura de que a obra de arte é num pedestal; segundo, a cultura que existe...

SE: Isto aqui era um complemento necessário, mas era prá ser enterrado.

MSR: Não precisava esta ostensividade...

SE: E tem uma coisa... só isto aqui tem 40 toneladas... só este pedaço... ela se apóia numa elipse que tem... 40 por 11... então 40 por 90 centímetros...

MSR: Incrível, maravilhoso, né?

SE: Esta aqui, é preciso ser realizada (maquete para Lagoa de Messejana). Esta, a plataforma dela vai ser triangular, porque não dar certo assim...

MSR: Até prá facilitar o movimento, né?

SE: É, a resposta é muito simples... complicado, é um assunto científico... se baseia na indeformidade, inde-forma-bi-li-da-de do triângulo. Então, ela faz isso, depois gira... é... a maquete encostada, a gente vai ver longe...

MSR: Olhe, a última vez que eu estive aqui, tinha aquela idéia de ocupar a Lagoa de Messejana com um rosto de Iracema...

SE: Eu ouvi falar, fiquei com muita pena, porque ia atrapalhar...

MSR: E o que você vai poder fazer, interferir para que a sua obra consiga chegar lá... mesmo está cancelado este projeto da Iracema...

SE: Eu nunca mais ouvi falar dela.

MSR: Eu falei com o Maurício Coutinho, que era a pessoa que ia fazer... ele disse: "não, está tudo cancelado". Mesmo porque, ele também não gostava da idéia também. É preciso que, essa sua idéia chegue mais rápido, que essa plataforma seja mais discutida...

SE: É, mas existe isso em off, eu sei... senão vão lá e fazem qualquer coisa. Eu passei semanas fotografando isso, vendo o comportamento da coisa. Fui ajudado no cálculo pelo engenheiro Pamplona. Que horas são?



Entrevista nº 3 Data: 05 05 04

Sérvulo Esmeraldo: Eu fiz esta exposição em Litry, uma cidade satélite de Lausanne, na beira do lago, e na capa do catálogo tinha uma foto que não era essa, mas parecia. Então, esse casal era colecionador. Foi nessa exposição, essa escultura... e esse aqui na capa é um excitável. É uma coluna de acrílico, é um tubo de 40 centímetros de diâmetro, e eu acho que tem uns 3,20 de altura. Então, você passa perto dela, e essas linguetinhas lhe seguem...

Maria da Salete Rocha: *Que material é esse aí?*

SE: Isso aqui é cabinho de aço e as lingüetas de papelão colado.

MSR: *Eu queria te perguntar, Sérvulo, que artistas brasileiros você considera como... cuja obra tenha a ver com a sua... tenha um jeito... tenha uma forma, tenha uma agregação que tenha a ver com a sua? Como você percebe isso?*

SE: Talvez o Waltércio...

MSR: *Vi um vídeo dele, no Dragão...*

SE: Quando eu saí do Brasil, eu fazia sobretudo gravura. Então, toda essa parte de jovens contemporâneos... Rio e São Paulo eram dois mundos. Na I Bienal tinha obras de grandes nomes, desses artistas...

MSR: *Internacionais e brasileiros também, Ivan Serpa, Palatnik...*

SE: Eu queria chegar ao Palatnik, foi o que mais me impressionou. Você viu aquela obra dele, já? É linda. Ela foi remontada há uns dois anos atrás...

MSR: *No Itaú, talvez?*

SE: Não...

MSR: *Ela é pequena? Onde esta peça está?*

SE: Não, ela é grande. Eu não sei onde ela está, mas ela estava numa exposição no Banco Itaú, da qual eu participava, também...

MSR: *Eu vi esta exposição, eu vi seu trabalho, era um excitável...*

SE: Não, era com ímã...



MSR: Aquela exposição é histórica... maravilhosa...

SE: E o Palatnik não expunha aqueles objetos mecânicos, não. Eu não conhecia esse lado do trabalho dele, era luz. Eram...

MSR: Eram os... cinecromáticos. Eram assim, umas caixas de luz, uns cinemas. Eu conheço aqueles trabalhos dele.

SE: Pois bem, isso aí, naquela Bienal, foi o que mais me impressionou. Por que? Simplesmente porque, as obras dos grandes mestres que estavam lá, a gente já tinha visto em revista, cinema, ou mesmo em exposições. Então...

MSR: Onde estava o Max Bill.

SE: Onde estava Max Bill. Eu conheci bem o Max Bill, e tinha a vantagem que falava francês e aí... me comuniquei muito com eles, aqueles artistas todos. Tinha Laurence, tinha Albers, muito interessante mas ele não foi.

MSR: Calder estava nesta exposição também...

SE: Não sei... Calder estava com certeza, com peças muito bonitas. Algumas delas ficaram no Brasil.

MSR: No MAC da Universidade, eu vi alguma coisa dele, lá.

SE: E tem uma peça muito boa dele, no instituto dos Arquitetos do Brasil.

MSR: Em São Paulo?

SE: É, São Paulo. Tem uma peça do Calder, muito interessante.

MSR: Sérvulo, outro dia, eu vi um catálogo seu... que você teve a colaboração da Lygia Clark pra fazer o cartaz, o catálogo. Que relacionamento você tinha com Lygia Clark?

SE: Eu vim conhecer a Lygia pessoalmente, talvez na I Bienal, e tivemos uma relação de amizade.

MSR: Você viu o trabalho dela?

SE: O trabalho dela, naquela época, é, não estava ainda fazendo aquele tipo de... ela trabalhava mais a pintura.

MSR: Que tinha essas características que todos nós... que ainda hoje nós temos, e vamos continuar tendo que é o cinetismo, a vida toda ele acontecerá, né? A visão do

mar, o movimento da água, a árvore aparece em primeiro plano, depois desaparece, né? Fica esse movimento. E... eu fiquei muito impressionada quando ouvi sua palestra no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, aqui em Fortaleza, sobre aqueles trabalhos, Les Calles...

SE: *Les Calles.*

MSR: *Ele me chamou muita atenção, porque como você disse, é uma apropriação de uma peça de uso... mecânico, que você percebeu com seu olhar a possibilidade...*

SE: Ele já existia na minha cabeça. Eu é que nunca tinha visto.

MSR: *Eu achei interessante... engraçado a passagem em que a empresa veio procurar você, prá saber quais eram suas intenções, com aquela compra enorme das peças. Vocês compraram muito aquelas peças pra montar trabalhos?*

SE: Uma galeria que se chamava... era mais uma casa de edição... bom, daqui a pouco eu me lembro. De qualquer maneira estará por aqui. Era...

MSR: *Aí, você passou a usar aquele trabalho... botou no mercado?*

SE: Eu mostrei a Claude Givaudin, que se interessou...

MSR: *Você poderia escrever o nome do crítico, era um estudioso?*

SE: Givaudin, ele mora em Genebra. Claude Gi-vau-din. Ele... teve aquela discussão, que aquilo não se prestava para um múltiplo, porque era uma peça muito cara, tal. Eu disse a ele que não, que aquilo era uma apropriação, que ele poderia vender por um preço extremamente baixo. Então, começamos vender. Aí, houve um problema com ele, às vésperas de abrir uma exposição minha. Ele vendeu a galeria. Não houve a exposição, o que me deixou frustrado até hoje. É, porque ia apresentar... você viu aqueles discos que são assim? É um logarítimo. Você tem o disco, que tem um bordo levantado, aí, o outro já tem esse negócio menor. Eles existem transparentes também. Aí, eles vão se reduzindo, segundo duas progressões: uma progressão geométrica e uma progressão aritmética, o que faz ele se construir com um logarítimo.

MSR: *E você materializou esse logarítimo?*



SE: É, eu tenho um aqui em casa. Eu vou lhe mandar, tem na capa de um convite de exposição.

MSR: E sobre essa última obra, perto da Catedral?

SE: São os *Cones*. Eu hoje ia falar com o prefeito, o Juraci, mas...

MSR: Ela é feita de quê?

SE: É feita de inox.

MSR: Ela tem algum movimento?

SE: Tem, é visível. E tem um canhão d'água. O cone tem esse perfil. Ele tem...

MSR: Aquelas abas, que...

SE: São umas aletas helicoidais, e então, a água bate ali, e faz isso...

MSR: Eu visitei aquela obra e já fotografei. Mas como ela... a fonte não estava mecanicamente ativada, eu não vi o movimento das águas. Mas eu percebi que por ali correria alguma água.

SE: Tem três canhões. Esse cone maior tem mais de quatrocentos quilos. Eu lhe dou o desenho técnico para tirar xerox.

MSR: Que dimensão tem a obra?

SE: A maior tem 4,20 metros e depois tem 3,60 e 1,80 metros.

MSR: É o tamanho dos cones...

SE: Altura.

MSR: E a obra toda, o conjunto...

SE: Ali tem um erro fundamental. Botaram o carro adiante dos bois. Aquele tanque deveria ter sido feito em função do projeto, e não fazer para botar o projeto. Então, tem uma série de falhas, por isso eu tenho que conversar... e agora, encontrei com ele outro dia e disse: "eu tento falar com você, deixo o recado". Aí, ele disse: "não me dão. Já disse à Maria Helena (que é a neta dele), dê todos meus telefones pro Sérvulo".

MSR: E por falar em carro-de-boi, você conheceu o carro-de-boi, você conheceu bem o moinho do engenho. Como é que você vê essas estruturas acontecendo? Na sua cabeça?

SE: Claro. Eram coisas existentes, objetos utilitários e eu apreciava a beleza deles... a peça do engenho movido por uma roda d'água. É claro que eu ficava horas olhando aquele...

MSR: Você estava parecendo Dom Quixote visitando os moinhos.

SE: É...

MSR: Isso tudo aguçava o seu interesse por aqueles movimentos, né?

SE: É, é como eu lhe disse. Quando a gente começa olhar coisas com aquele interesse particular, que vai além de sua utilidade, você vê mais beleza, aquilo fica registrado no seu bloco.

MSR: Sérvulo, e a questão daquela cruz que foi feita, encomendada pra Catedral daqui de Fortaleza, como é que foi?

SE: Bom, começou que D. Aloísio Lorscheider queria uma cruz para a Catedral. Aí, ele procurou o Demócrito Dummar, que procurou alguém para fazer, aí me escolheram. Então, eu comecei por analisar o problema. Eu já tinha ido à Catedral, mas nunca tinha ido com um objetivo de procurar um espaço para um cruzeiro. Aí, eu disse que estava numa encrenca, porque... as catedrais góticas não têm altura de transépto. São fechadas e ali atrás tem a sacristia. Mas a nossa, como é muito misturada, nós temos um vitral. Se eu botasse o cruzeiro ali, iria prejudicar o cristal. Aí, eu vou fazer uma cruz flutuante, você chegou a ver?

MRS: Não.

SE: Então, a cruz ficava suspensa. A cruz tem 5,20 ou 5,80... eu lhe dou depois.

MSR: Ela é muito grande.

SE: É, e ficava flutuando acima do altar. Ela não era colocada paralelamente, mas inclinada, e era feita dentada como a entrada da Catedral. Então, ela era dentada e levantava um problema de luz, que variava... Então foi feita, eles gostavam, à noite era bem iluminada e cumpria o seu papel.

MSR: Ela é feita de quê?

SE: De aço e pintada de branco.



MSR: mas, continuando, a cruz foi instalada? Só um instante, ela era presa...

SE: Seis cabos de aço inox. Aí, mudou de cardeal, ele conservou, veio o outro bispo... e o padre que não gostava do ex-vigário, mandou tirar. Sabe que é um crime.

MSR: Você sabe, Sérvulo, eu vou à Catedral saber onde esta peça está.

SE: Eu sei. Porque ela era suspensa. Mas, aí fincaram numa capelinha...

MSR: Da Catedral?

SE: Na frente de uma igreja, em Sobral. Ela, como não foi feita para ficar assim, está errado. Agora, o Iphan, quando tiraram da igreja, eles não se manifestaram, mas agora, como interfere nesta capelinha, que é a mais antiga de Sobral, eles mandaram um ofício. Eu recebi cópia do ofício.

MSR: O que é que o Iphan está pretendendo?

SE: É tão estranho, porque tem uma lei de direitos autorais, que impede que uma obra que foi feita para um local, ela seja retirada de lá, ou modificada no que for. É contra a lei, contraria a lei. Aí, eu estou dizendo que eles não têm direito. Aquele negócio tem que voltar é pra Catedral. Eu posso [...], é difícil, porque estas coisas não interessam a ninguém. Essas coisas são muito longas...

MSR: Existe o descaso com a arte, aqui?

SE: Ah, ave Maria... a gente não sabe nem o que é...

MSR: O descaso vem do desconhecimento, da não compreensão do sentido da arte, o que pode proporcionar. Da ignorância...

Entrevista nº 4 Data: 06 05 04

Sérvulo Esmeraldo: Bom, era isso, a gente se encontrava. Um grupo de intelectuais se encontrava na casa de Violeta Gervesau e a gente discutia, planejava ações. Isso, durante certo tempo, quer dizer, nós fizemos uma grande mostra que se chamava América Latina Não Oficial, isso aí já legalizada, com a associação já legalizada. Foi

na sala, na cidade universitária, no salão de festas. Era uma grande mostra com participação...

Maria da Salet Rocha: *Qual universidade?*

SE: Universidade de Paris, na Cité Universitaire, no grande hall da cidade universitária, no Parc Mont Souri em Paris ainda, mas no centro.

MSR: *E essas ações recebiam a participação...*

SE: De todos. Era de toda América Latina. Esta instituição, América Latina Não Oficial, ela existe ainda. Aí, tinha Le Parc, Cruz-Diez, Soto que é venezuelano, o Gusman que é peruano, o argentino Rodolfo Krasno...

MSR: *E você conviveu com muita gente lá, latinos? E Poliakoff...*

SE: Convivi sim. Poliakoff era só amizade, não era política, ele não se envolvia...

MSR: *Amizade, convivência artística...*

SE: Isso mesmo. Mas, aí, o Soares que foi presidente de Portugal, ele era exilado em Paris. Encontrávamos, escritores, é, poetas, Cortázar. Cortázar participava muito. Depois a gente ia pra Cuba. Todos... eu fui cinco vezes à Cuba. Uma vez ou duas, daqui, já do Brasil. Por exemplo um dos últimos encontros... organizado pelo nosso escritor argentino...

MSR: *Garcia Marques?*

SE: Garcia Marques. Ele organizou um encontro interamericano de intelectuais que viviam fora... então eram quase trezentas pessoas... vinte dias de encontros, palestras, foi muito interessante. Teve participação de gente muito boa.

MSR: *Você conheceu Che Guevara?*

SE: Não. Quando eu fui pra Cuba, primeira vez, Guevara estava viajando, né? Na segunda vez, ele já tinha morrido. Aí, eu fiz outras viagens à Cuba, mas, depois fui para os dez anos de morte dele. Eu convivi muito com Nicolas Guilléns, sabe quem é? É um dos mais importantes poetas latino-americanos. Recebi um livro dele, um dia desses...

MSR: *Ele é de onde?*



SE: Cubano. Foi presidente. Ele saiu, e quando voltou, [...] revolução derrubou o Batista, diz ele, foi eleito presidente da Academia de Letras, né? Eu recebi um livro dele, são quatro poetas latino-americanos... vou ver se encontro [...] quando ele estava exilado em São Paulo. A gente ia almoçar na casa do Aldemir no sábado. Conversava-se muito...

MSR: Você o conheceu...

SE: Aqui em São Paulo. Ele passou uma temporada em São Paulo. Depois nos encontramos em Paris, também. Já nas vésperas da revolução...

MSR: Que revolução?

SE: A revolução que derrubou Batista. O Batista não era o ditador de Cuba? Houve uma revolução comandada por Fidel Castro, Che Guevara? Ele, inclusive, nos disse, que tinha muita esperança de brevemente estar morando em Havana e retribuir... as gentilezas que recebeu da humanidade, dos brasileiros inclusive, etc, etc.

MSR: Pois bem. Na universidade, quando você estudou artes, você fez alguns amigos?

SE: Sim, sim, claro, muitos.

MSR: O professor de gravura, o famoso alemão...

SE: Fredlander.

MSR: Fredlander, vocês foram amigos?

SE: Fomos, quer dizer, a gente se via pouco, porque eu abandonei a gravura num certo momento da minha vida. Então, eu freqüentava mais o atelier, e a gente se encontrava mais no impressor. Ele morava vizinho ao impressor de gravura, que se chamava Le Blanc. O atelier Le Blanc foi um dos mais famosos de Paris. Lá eu encontrava o Villon...

MSR: O irmão de Duchamp?

SE: É. Era importante, inclusive, tem obra dele aqui na universidade, foi comprada por mim.

MSR: Você colaborou na formação do acervo do MAUC (Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará)?



SE; Colaborei muito. O professor Martins era uma pessoa que tinha grandes qualidades, uma delas era, ela sabia ouvir, as decisões tomava rápido. Então, ele veio prá Paris, eu andava muito com ele, conversávamos sobre o museu. Eu dei a idéia, de que o museu daqui, nós não íamos ter recursos pra comprar grandes obras originais de Picasso, Braque, etc. Prá fazer um museu representativo da arte contemporânea, nós tínhamos uma saída, que era uma saída viável. E, digamos, tinha a ver conosco, porque era a gravura. Aí, eu apresentei o meu projeto... nós vamos comprar gravura de artistas importantes da atualidade, as originais, né?

MSR: E compraram?

SE: Compramos.

MSR: Quem, por exemplo?

SE: Aqui tem dois Picassos, lindos. Tem um Le Corbusier. Le Corbusier... ele me mandou uma quantia mínima, mil dólares prá eu comprar obras...

MSR: Quem mandou?

SE: O Martins Filho, a universidade, pro museu. Aí, aqueles mil dólares, aquilo não dava prá nada. Aí, eu negocieiei... eu conhecia... eu chegava prá pessoa e dizia: olhe, eu estou comprando para um museu de uma universidade, que está abrindo este museu, que é uma coisa muito importante, e nós queríamos comprar uma gravura sua. Não temos dinheiro prá comprar uma pintura, mas gravura é representativa. Aí, tem Hartung, Soulages... é uma lista grande...

MSR: Matisse também?

SE; Matisse não. Não, eu não sei mais de cor. A maneira como foi conduzida a história, é essa. Eu tinha um amigo, que era assistente do Le Corbusier, aí eu disse: "José, eu quero comprar uma gravura do Le Corbusier", aí ele disse: "vamos falar com ele. Venha prá exposição, ele tem uma grande exposição no Museu de Arte Moderna, aí eu vou falar com ele, aí, vocês dois conversam". Aí, eu fui à exposição, e quando chegou o momento oportuno, ele o chamou e disse: "aqui é o Esmeraldo gravador e escultor que eu falei. Ele está comprando coisas para um museu de uma universidade, e ele



quer uma gravura". Aí, ele disse: "pois venha no meu atelier, no escritório". Aí, quando eu cheguei lá, ele abriu umas gavetas, a mapoteca, "taí, escolha". Comecei olhar. Finalmente, eu peguei uma média, papel talvez, 40 x 40. Era uma lito, está aí, no Museu. Aí, quando eu fui pagar, ele não quis saber, renitente, não quis saber. A do Villon, ele imprimia no mesmo atelier que eu. Aí, eu falei a história prá ele. Ele disse: "rapaz, eu tenho um marchand, com contrato que me proíbe fazer esse tipo de coisa, teria que comprar a ele, e seria muito caro. Eu sinto muito, mas eu não posso fazer nada, nem dar". "Tudo bom, mestre". Aí, quando foi uma semana depois, o Le Blanc disse: "o Villon quer falar com você. Vem amanhã aqui, que ele quer lhe encontrar". Aí, eu fui, ele estava assinando gravura. Aí, ele me disse: "Esmeraldo, a calcografia do Louvre lançou uma gravura minha. Elas não têm assinatura, mas elas são vendidas a um preço popular de cem francos. Você traz e eu assino pra você. (Risos).

MSR: Legal. (risos).

SE: Aí, você acha, essa gravura, é original e assinada com caneta esferográfica, pois ninguém tinha um lápis na hora. Ela está aí na coleção. Se você pedir ao professor Pedro Eimar prá lhe mostrar, seria interessante você ver.

MSR: Você fez uma doação, alguma coisa assim, você tem muitas gravuras, aí no MAUC?

SE: Tenho. Não sei se são muitas, mas tem, porque...

MSR: Você me falou, que era muito amigo do Le Parc, e que ele ficou com umas coisas suas?

SE: Ficou com tudo meu, todo o meu atelier, por mais de vinte anos...

MSR: Por que?

SE: Por amizade.

MSR: Mas, por que vinte anos?

SE: Eu não vim morar no Brasil, em 80?

MSR: Você considera sua volta oficial ao Brasil, em 80?

SE: É.



MSR: Aí, ele ficou com seu atelier...

SE: Há uns dois ou três anos atrás, ele falou comigo, e disse que os filhos dele estavam grandes, e precisavam daquele espaço pra se instalarem. Uns fazem musica... para instalarem os equipamentos deles. Aí, eu não tive outra solução, senão alugar um boxe, onde estas coisas estão.

MSR: Ainda hoje?

SE: Ainda hoje.

MSR: O que você tem lá?

SE: Ah, tem muita coisa, tem tudo, desenho, pintura, correspondência, instrumento de trabalho e etc. a prensa de gravura foi vendida, porque ela não podia entrar no Brasil. Eu iria pagar quatrocentos por cento... uma loucura.

MSR: Você acha que isto está intacto?

SE: Tá, as minhas filhas tomam conta. O Le Parc escreveu um texto sobre o meu trabalho. Eu nunca li este texto porque ele nunca me mandou, eu vou até telefonar... e agora quando eu chegar lá, é um período muito estranho, porque as pessoas, os parisienses vão prá suas casas de verão, viajam...

MSR: Quando você vai lá?

SE: Agora, 16, 10 de julho. Fico um mês por lá. Aí, eu volto, que eu tenho uma exposição no fim do ano, aqui, no Banco do Nordeste... Le Parc, nós somos amigos, desde sempre. E, fez essa gentileza de abrigar um volume grande de objetos, caixas, até dois anos atrás. Nós fomos juntos prá Cuba, várias vezes. É um artista muito interessante e uma pessoa muito generosa. Não só comigo, mas com todos os seus colegas.

MSR: Ele esteve aqui, né? Você esteve com ele...

SE: Teve. Estivemos juntos, freqüentemente. Ele não passou muito tempo aqui, uma semana. Todo dia, praticamente o via.



MSR: Sérvulo, você que viveu uma época tão intensa, lá na Europa, como você vê hoje, com esse distanciamento físico... você se sente ligado... uma parte sua é ligada lá?

SE: Claro. Eu morro de medo de ir a Paris e não voltar (risos). É o seguinte: é tão curiosa a história... os franceses têm uma memória muito grande. Agora mesmo eu estou indo, convidado pelo Ministério da Cultura.

MSR: Eles respeitam o artista...

SE: Respeitam. E não esquecem. Agora eu vou para um museu, onde tem uma sala dos concretistas, e eu tenho uma obra lá. Eu tenho uma carta do Ministério da Cultura oficializando a história. Eu tive que preencher um formulário, mediante o qual, eles podem fotografar, expor noutros cantos as minhas obras. Sobretudo essas obras que foram doadas agora pelos colecionadores prá esse museu.

MSR: Esse museu é do Ministério?

SE: É, pertence à coleção nacional. Mas eu acho, que os donatários da Fundação Honegger... um casal que doou essas obras. Eu vou passar esses dias lá... nessa região perto de Nice. Eu conheço já, esse lugar. Agora, tem esse pavilhão novo. É nesse pavilhão novo que está sendo colocada essa coleção.

MSR: É permanente?

SE: É permanente. Aqui nessas coisas tem um catálogo de uma exposição patrocinada pela Dan Ville, aquela firma inglesa, faz [...], faz charuto, etc. Então, a Dan Ville alguns anos atrás patrocinou uma exposição muito curiosa, que se chamava A matéria e o Espírito, então... está aqui, você pode encontrar aqui.

MSR: Eu estava vendo nas minhas anotações, essa exposição que você fez nesse local. Era uma coletiva...

SE: Era uma coletiva mas, de doze artistas...

MSR: De doze importantes artistas. Eu vi aqui, mas parece que eu me enganei... participa Albers. É o Joseph Albers?

SE: É o Albers. Aqui tem o catálogo, você viu? Eu viajava muito e as minhas viagens eram pra vender os *Excitáveis*. Então, eu tinha muitos contatos na Suíça. Era na Suíça que eu tinha muitos bons contatos. Na Itália também. Então, as minhas viagens eram... na Alemanha, eu ia pra Stuttgart, pra Munich onde eu tinha muitos contatos. Sobretudo na Suíça e na Itália. Eu viajava muito. Muitas vezes por ano. Os *Excitáveis*, que ocupavam minha cabeça, nesses últimos anos, lá... os franceses tinham muito pouco... olhando assim, eles são muito conservadores. Hoje parece que a coisa mudou.

MSR: Forçados pelas circunstâncias do próprio mundo, né? As transformações...

SE: Não, porque eles fizeram, criaram um equipamento, que começou... essa revolução, começou com o Centro Pompidou. Depois do Beaubour fizeram La Villette, que seria um matadouro, um grande matadouro que iria abastecer toda a cidade de Paris e arredores. Mas viram que aquilo não era viável. Que o bom seria pequenos matadouros, em lugares estratégicos. A Villette, que era uma coisa de ponta, de altíssima categoria ficou abandonada. Aí foi transformada... muitos equipamentos voltados pra arte atual, o melhor que a arte francesa produziu, está exposto...

MSR: Em La Villette?

SE: La Villette é um dos. Tem o Centro Beaubour, que é o mais importante, o Museu de Arte Moderna que fica no Trocadero, que também foi modificado, tem um equipamento de exposição e ensino...

MSR: Você tem trabalhos nesses acervos, nesses museus?

SE: Tenho. Tem uma coisa chamada Mobiliário Nacional. Aí, ele encaminha... eles compram, né? Agora, deve ser um pouco diferente. No meu caso, foi o Ministério da Cultura. Aí, por exemplo, eu fui um dia ao Ministério da Cultura, e tinha uma escultura minha... um acrílico bem grande. Eu sabia que tinha sido comprado, mas não sabia onde estava. E depois tem uma coisa, as galerias com essa lei de direitos autorais... porque eles mandam as fichas. Eu sei que a Biblioteca Nacional tem uma boa coleção de gravura minha, que foi das primeiras coisas que eles compraram. Eu sei que o

Museu de Arte Moderna tem obras minhas, compradas há muito tempo. Agora, onde estão estas obras... porque as da Biblioteca Nacional estão no acervo, na coleção... Mas elas viajam, são expostas...

MSR: e pela região da Alemanha, você viajou muito, você conheceu o pessoal da Bauhaus?

SE: Eu conheci o Max Bill, não é?

MSR: Na Alemanha?

SE: Não, na Suíça, na Suíça Alemã. Mas eu conheci Max Bill, foi aqui na I Bienal.

MSR: Em 1951?

SE: É. Depois, eu vi Max Bill duas vezes aqui. Eu conversei com ele. Conversei uma vez na Suíça, mas em Zurich. Ele ia dar um curso em Berlim.

MSR: Nos anos cinquenta ele militou muito na Europa, circulou muito, expôs muito...

SE: Aí, na Suíça eu fiz boas relações. Este é o catálogo que tem o poema de Erwin Leise. Ele era o diretor do Instituto de Cinema. E aqui está:

Esmeraldo um brasileiro
na luz à procura de imagens
sem preconceitos
que se desenrolam aos expectadores
e que voltam previsivelmente
linhas brancas
atravessam o plexglass
formas suspensas
arte enquanto objeto
brinquedos felizes
numa realidade
onde a utilidade de
cada coisa se afirma
riqueza na simplicidade

Esmeraldo as exprime
na constante procura
dele mesmo.

MSR: Ah, muito bom.

SE: Esta aqui era minha casa... aqui o jardim.

MSR: Qual era a origem dele?

SE: É alemão.

Entrevista nº 5 Data: 07 05 04

***Maria da Salete Rocha:** Sim, sobre...esta parte que a gente falou, é uma parte de certa forma sisuda da tua vida nesse mundo todo, né? Eu te pergunto: e quando você pegava sua moto e saía pelas estradas, como era isso?*

Sérvulo Esmeraldo: A moto é um meio de transporte fabuloso. Eu sou cavaleiro desde criança. Montei, nasci num cavalo...

MSR: E não parou nunca mais?

SE: Parei. A equitação é um esporte de rico...

MSR: Você praticou equitação?

SE: Muito. Inclusive aqui em São Paulo, e minhas meninas também.

MSR: Quer dizer... você circulou o mundo através de vários meio de transporte, foi? Cavalo...

SE: Cavalo não. Cavalo era só pra passear, né? Então eu ia pro Chambom de Vinhon, alugava um cavalo...

MSR: Mas, eu quis dizer, no sentido de que, quando você morava na região de Cariri, você usava também cavalo...

SE: Usava pra ir pro Crato.



MSR: Pro Crato, Juazeiro, pra ir uma festa...

SE: Não. Era pra Juazeiro, eu acho que nunca fui a cavalo saindo do Crato pro Juazeiro, não. Mas, eu fiz uma viagem a cavalo, de Missão Velha pro Crato. Sem parar, parava só pra comer. E foi uma viagem longa, mais de um dia de viagem. Saí de madrugada e cheguei à noitinha.

MSR: Mas, falando dos cavalos modernos, as motos?

SE: As motos. Bom, eu tinha motos, era solteiro e tinha uma amiga americana, e nós viajavamos muito.

MSR: De moto?

SE: De moto.

MSR: Que delícia. As paisagens francesas...

SE: A moto é como eu lhe disse, é um cavalo mecânico.

MSR: E dá prazer também?

SE: Dá muito prazer. É uma coisa... você está livre, se deslocando, as coisas passando por você.

MSR: Você ia de moto prá onde?

SE: A gente saía de Paris prá Orleans, de Orleans fui até Angers, que é já no fim dos castelos do Vale de Loire, voltava fazendo outro percurso diferente do da ida, vendo outros lugares, e daí nós fomos até Lyon, de Lyon fomos até Chambonlignon, aí fomos...

MSR: Qual região?

SE: Maciço Central. As grutas de Lascaux, mas estavam fechadas, porque as bactérias que os visitantes deixavam... começou a estragar. Fecharam.

MSR: Hoje existe réplicas daquelas grutas, né?

SE: Existe no Museu do... lá no Trocadero, tem um museu... Museu da Arte Francesa. Aí, tem reproduções de Lascaux, feitas por especialistas, partindo de fotos. E são boas reproduções... eles reproduziram até os relevos.

MSR: Mas, fica em Paris?



SE: É, no Trocadero.

MSR: *E mais aventuras, de moto, ou de carro, como é isso?*

SE: Bom, de carro a gente...

MSR: *Botava os trabalhos dentro do carro?*

SE: Botávamos, fazíamos contrabando...

MSR: *Contrabando de arte... de um país pro outro. Deslocamentos bastante inusitados. Se for esperar pela alfândega...*

SE: É, quando você vai fazer uma exposição, que tem catálogo aí você tem que passar pela alfândega. E como se faz exposição periodicamente... Uma das razões que eu voltei para o Brasil, começou com um problema alfandegário. É meio complicado de dizer isso, mas... você tem dois processos, que se chamam admissão temporária, e outro admissão definitiva. Eu sei que a contabilidade foi feita errada. Na minha declaração de imposto tinha um erro na utilização dessa diferença. Mas, eu tinha um contador que fazia minha declaração. O erro foi dele, mas o contador não assumiu a responsabilidade, quem assinou o papel fui eu. Aí, eu tive uma multa alta, muito elevada. Mas, aí surgiram duas oportunidades de fazer exposição, uma no Rio e outra em São Paulo. Eu pude refazer... na minha primeira investida nós vendemos muito bem. De modo que pude salvar minha dívida com o fisco. Mas, eu tinha um Poliakoff tive que vender. Poliakoff que ele tinha me dado, muito valioso...

MSR: *Pintura?*

SE: Pintura sobre tela. Aí, eu comecei me aproximar do Brasil, em 75. Os meses de julho, agosto e setembro o mercado de arte está fechado, em Paris.

MSR: *É o turismo, só.*

SE: É, e o turista não compra porque não dá pra carregar aquilo, depois se ele quiser, lá na terra dele tem.

MSR: *Aí, esses três meses?*



SE: Eu passava... era uma coisa muito desagradável de um lado, mas... Aí, quando eu cheguei no Brasil aconteceram coisas interessantes. As galerias me pediram para fazer livros, como aquele do Péricles que tem areia, etc...

MSR: Aquele livro é belíssimo.

SE: Aí, encomendas... Aí, as meninas iam prá praia com a mãe, ficavam três meses lá e eu três meses aqui.

MSR: Em 1977, você já estava separado da Anne?

SE: Em 1977?

MSR: Em 1980, quando você veio embora, já estava afastado?

SE: Já. Aí, as meninas vieram pra cá. A Camille ficou mais tempo aqui, por problemas técnicos, em relação aos cursos. A Sabrine não se enquadrava mais. Não tinha mais nada de equivalência. Ela já tinha o bacharelado, que permitia que ela entrasse em qualquer escola sem vestibular. A Camille... Mas, voltando às viagens. Eu gostava muito dessas viagens, eram interessante. Anualmente, eu fazia três ou quatro viagens dessas. Eu passava pouco tempo, quinze, vinte dias e voltava. Era diferente. No Brasil eu ficava três meses. Mas, foi proveitoso. Os suíços, os alemães são muito hospitaleiros. E os italianos nem se fala.

MSR: Você quando viajava... você ficava com amigos, ou era pousada, ou era hotel, como era isso?

SE: Prá Suíça, que eu viajava sempre, ia pra Zurich, ficava no Hotel do Teatro. Em Lausanne ficava no Hotel Ville Grande. Depois passei a ficar... eu comecei a trabalhar com essa galeria White Gallery, eles não me deixavam... eles moravam num prédio onde tinham três apartamentos. Um era deles, outro era do irmão e o outro era de um primo, que nunca estava lá. Em Kreuzlinger, na fronteira da Suíça com a Alemanha, tendo o Lago Constance como divisa, ficava o hotel...

MSR: Sempre rodeado de amigos e amigas?

SE: Sempre. Era muito interessante, mas, trabalhava-se muito...



