



UFC

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

INSTITUTO DE CULTURA E ARTE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

SÍRIA MAPURUNGA BONFIM

**OS EXCITÁVEIS E AS ENERGIAS INVISÍVEIS: ARTE, CIÊNCIA E ENGENHOS
DE LUZ NUM PANORAMA SOBRE O PERCURSO DE SÉRVULO ESMERALDO A
PARTIR DOS ARQUIVOS DO ARTISTA**

FORTALEZA

2015

SÍRIA MAPURUNGA BONFIM

OS EXCITÁVEIS E AS ENERGIAS INVISÍVEIS: ARTE, CIÊNCIA E ENGENHOS DE
LUZ NUM PANORAMA SOBRE O PERCURSO DE SÉRVULO ESMERALDO A
PARTIR DOS ARQUIVOS DO ARTISTA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto Baio Santos

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Claudia Teixeira Marinho

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- B696e Bonfim, Síría Mapurunga.
Os Excitáveis e as energias invisíveis : arte, ciência e engenhos de luz num panorama sobre o percurso de Sêrvulo Esmeraldo a partir dos arquivos do artista / Síría Mapurunga Bonfim. – 2015.
156 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.
Orientação: Prof. Dr. Cesar Augusto Baio Santos.
Coorientação: Profa. Dra. Claudia Marinho Teixeira.
- 1.Esmeraldo,Sêrvulo,1929- – Crítica e interpretação. 2.Arte e ciência. 3.Arte cinética. 4.Criação na arte.
I. Título.

SÍRIA MAPURUNGA BONFIM

OS EXCITÁVEIS E AS ENERGIAS INVISÍVEIS: ARTE, CIÊNCIA E ENGENHOS DE
LUZ NUM PANORAMA SOBRE O PERCURSO DE SÉRVULO ESMERALDO A
PARTIR DOS ARQUIVOS DO ARTISTA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto Baio Santos

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Claudia Teixeira Marinho

Aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cesar Augusto Baio Santos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Claudia Teixeira Marinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Deisimer Gorczewski
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

AGRADECIMENTOS

A todos que fazem parte do Programa de Pós-Graduação em Artes.

A Sérvulo Esmeraldo, a Dodora Guimarães, Sabrina Esmeraldo e Samyr Guimarães.

Ao meu orientador, Cesar Baio, e à minha co-orientadora, Claudia Marinho.

Às professoras Deisimer Gorczewski e Almerinda da Silva Lopes.

Ao Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e toda sua equipe.

A Beatriz e a Max Perlingeiro.

A Gilmar de Carvalho.

A Ricardo Resende.

A André Parente.

A Sylvio Gadelha e a Eduardo Frota.

A Guto Nóbrega.

À Capes e à Funcap.

E ainda:

À minha mãe, Marília, pelo cuidado, atenção e amor.

Ao meu avô, “seu” Mapurunga, por ser quem é, à minha avó, “dona” Amália.

Aos meus irmãos, Pablo, Marina e Francisco.

In memoriam de meus avós paternos, Helena Nelle de Souza Cruz Bomfim (Vovó Nelle) e Francisco de Castro Bomfim (Vovô Bomfim).

Ao meu pai, Francisco de Castro Bonfim Júnior, e à minha tia, Zulmira Aurea Cruz Bomfim, pós-doutores inspiradores para mim.

Aos meus tios, em especial Tio Guilherme, e primos.

À dona Alice, por ter me recebido em seu apartamento em São Paulo.

Aos meus amigos, Joyce, Sávio, Patrícia, Daniel, Joana, Marília, Vicky, George, Karol, Giselle, Milena, aos Thiagos, Pifano, Mendes e “Zezim”, Saruanna, Germana (não poderei citar todos e a “ordem dos fatores não altera o resultado”) e ao Sócrates.

E a todos que, por ventura não tenha citado, mas, de alguma maneira, me ajudaram na difícil, mas excitante aventura de realizar este trabalho, homenagem com *Les Copains d'abord* (Os amigos vêm primeiro), música do francês Georges Brassens.

RESUMO

O presente trabalho apresenta um panorama da criação do cearense Sérvulo Esmeraldo, enfocando o diálogo entre a arte e a ciência, a partir dos documentos encontrados em seu arquivo em Fortaleza e no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), em São Paulo, com particular atenção para a série *Excitáveis*, produzida na França durante mais de uma década, entre os anos 60 e 70, com a qual é reconhecido na arte cinética. Utilizou-se como metodologia de pesquisa a crítica de processo, operada por Cecília Almeida Salles, em que analisamos os documentos de processo de Esmeraldo, com maior atenção no discurso do artista com relação ao próprio trabalho, de forma a identificar as marcas do desenvolvimento de seu pensamento científico. Também foram realizadas entrevistas e visitas tanto a exposições do artista como a de outros que dialogassem com a sua poética. Como *corpus* teórico, procurou-se conferir espaço aos estudos já desenvolvidos por críticos em torno da obra de Sérvulo, além de incluir escritores, cientistas e artistas cujo pensamento estivesse alinhado e estabelecesse conexões com a proposta do cearense e ainda com quem Esmeraldo tivesse mantido convívio. Este trabalho é relevante por abordar, pela primeira vez, o arquivo do artista na França, ainda em processo de catalogação no IAC, durante a pesquisa.

Palavras-chave: Crítica de processo. Arte e ciência. Arte cinética.

RÉSUMÉ

Cette recherche présente un panorama de la création de l'artiste Sérvulo Esmeraldo, mettant l'accent sur le dialogue entre l'art et la science, à partir de documents trouvés dans les archives à Fortaleza et dans l'Institut d'Art Contemporain (IAC), à São Paulo, avec une attention particulière à la série *Excitables*, produite en France entre les années 60 et 70, avec lequel il est reconnu dans l'art cinétique. Il a été utilisé comme une méthodologie de recherche le processus de critique, exploité par Cecilia Almeida Salles, où nous examinons les documents du processus de Esmeraldo, avec plus d'attention sur le discours de l'artiste à son travail, de sorte d'identifier les marques de l'évolution de sa pensée scientifique. L'étude comprenait également des interviews et des visites à des expositions de l'artiste et autres. Comme corpus théorique, nous avons essayé de donner de l'espace aux études déjà développés par la critique et comprend encore des écrivains, des scientifiques et des artistes dont la pensée est alignée ou avec qui il avait gardé convivialité. Cette étude est pertinente pour aborder, pour la première fois, les archives du artiste en France.

Mots-clés: Processus créatif. L'art et la science. L'art cinétique.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	6
2	A RÉGUA DO TEMPO.....	11
2.1	O cenário artístico no Brasil e na Europa.....	15
2.2	“Eu simplifico: tiro o que não quero”.....	19
2.3	“Um outro universo inexplorado”	22
2.4	Luz, água, vento... movimento.....	27
2.5	Os <i>Excitáveis</i> no centro das atenções.....	31
3	ARAMANDO DE LEVE TEOREMAS, CUBOS DE LUZ E NAVES NO INFINITO.....	34
3.1	A arte e a ciência.....	39
3.1.1	“ <i>Simples como o triângulo</i> ”	44
3.2	Espaço-fantasia.....	48
3.3	Inéditas matemáticas.....	53
4	A FÍSICA DIVERTIDA DOS EXCITÁVEIS.....	58
4.1	A poesia do corriqueiro.....	61
4.2	Com a palavra, o artista.....	67
4.3	O toque mágico.....	72
4.4	Sérvulo entre os cinéticos.....	77
4.5	O invisível.....	81
4.6	A utilidade do lúdico.....	84
4.7	Um jogo de dados.....	86
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
	REFERÊNCIAS.....	95
	APÊNDICE A – INVENTÁRIO DOS DOCUMENTOS SELECIONADOS NO IAC E NO ARQUIVO PESSOAL DO ARTISTA UTILIZADOS NESTE TRABALHO.....	99
	ANEXO A – IMAGENS DOS DOCUMENTOS E TEXTOS CITADOS NESTE TRABALHO QUE NÃO APARECEM NO CORPO DO TEXTO, COM SÍMBOLOS DE REFERÊNCIA DO APÊNDICE.....	103

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta um panorama da criação do cearense Sérvulo Esmeraldo, enfocando o diálogo entre a arte e a ciência, a partir dos documentos encontrados em seu arquivo em Fortaleza e no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), em São Paulo, com particular atenção para a série *Excitáveis*, produzida na França durante mais de uma década, entre os anos 60 e 70, com a qual o artista é reconhecido na arte cinética. Essa série traz um diferencial e particularidade, pois lida com o fenômeno da eletricidade estática, uma energia estudada no âmbito da ciência, utilizada aqui, no campo da arte, de maneira original. Em nossa pesquisa, não conhecemos outro artista que tenha explorado esse fenômeno.

Como metodologia de pesquisa, utilizou-se a crítica de processo, operada por Cecília Almeida Salles (2009), em que analisamos os documentos de processo de Esmeraldo, com enfoque em suas anotações, tendo em vista analisar o discurso do artista com relação ao próprio trabalho, de forma a identificar as marcas do desenvolvimento de seu pensamento científico, e ainda, mas não só, na teoria produzida por críticos e pelo artista a respeito dos *Excitáveis*. O objetivo é encontrar um pensamento em construção, entendendo que a obra do artista não é algo pronto e acabado, mas um processo.

Entende-se ainda a partir dessa metodologia o caráter comunicativo desses documentos. Dialogando com a tradição, o presente e o futuro, ultrapassam os limites da memória individual do artista e acabam por servir para a historiografia dos inícios da arte contemporânea do ponto de vista de um artista brasileiro no exterior. Parabênzo aqui a atuação da equipe do Instituto de Arte Contemporânea, que recebe pesquisadores de todo o país interessados no acervo arquivístico do mineiro Willys de Castro e do carioca Sergio Camargo e, agora também, no de Sérvulo Esmeraldo.

Neste trabalho, procuramos conferir maior espaço aos escritos do artista como documentos de processo, compreendendo, assim como Salles, que os manuscritos encontrados extrapolam os limites do escrito à mão, podendo também ser escritos à máquina, digitados no computador, provas de impressão, digitalização de textos, etc. “São, portanto, registros materiais do processo criador”. (SALLES, 2009, p.21) e ainda atuam como uma espécie de “diálogo do artista com ele mesmo”. (*idem*, p. 46). A pesquisa a esses documentos não ocorreu com o desejo de investigar apenas uma obra, mas, sim, o pensamento do artista

com relação ao diálogo entre a arte e a ciência, atendo-me ao fato de que, a nosso ver, o pensamento é também criação.

Também foram realizadas entrevistas e visitas tanto a exposições do artista como a de outros que dialogassem com a sua poética, como o do artista Abraham Palatnik no MAM-SP, em 2013 e de Julio Le Parc, no Rio de Janeiro, em 2014. Como *corpus* teórico, procurou-se conferir espaço aos estudos já desenvolvidos por críticos em torno da obra de Sérvulo, além de incluir escritores, cientistas e artistas cujo pensamento estivesse alinhado e estabelecesse conexões com a proposta do cearense e ainda com quem Esmeraldo tivesse mantido convívio. A proposta foi desenvolvida de modo que os documentos não servissem para ilustrar teorias, mas que as teorias ajudassem a pensar o material. Este trabalho é relevante por abordar, pela primeira vez, o arquivo do artista na França no momento em que ainda estava em processo de catalogação no IAC.

Foi preciso, nesse sentido, fazer um inventário do material selecionado, atentando para o fato de que o material do IAC compreende documentos do período europeu do artista, de 1957, ao chegar a Paris, até o final de década de 70, quando retorna em definitivo para o Ceará. Um período, portanto, muito extenso. Somando-se a isso, encontrei na casa do artista em Fortaleza outro arquivo, com documentos que abrangem desde fases anteriores ao período europeu até alcançar os dias atuais.

Ao longo do texto, é utilizado um símbolo de identificação, que pode ser consultado no apêndice, o inventário. Esse código, além de trazer informações sobre a origem do documento (IAC ou arquivo do artista em Fortaleza) e data, apresenta, já no título, o assunto abordado. Assim, dividimos em quatro blocos o material: (A) Textos; (B) Desenhos, estudos, projetos e cálculos do artista; (C) Cartas; (D) Livros da biblioteca do artista no IAC e (E) Outros.

Diante desse material, que, tudo indica, nunca havia sido estudado, teve-se de compreender que esse encontro com os arquivos foi “(...) uma prática de tateio, de experimentação (...)”, como pensa Kastrup.

Inventar vem do latim *invenire*, que significa encontrar relíquias ou restos arqueológicos (Stengers, 1983). Tal etimologia indica o sentido do termo, tal como ele é particularmente utilizado no campo da psicologia cognitiva. A invenção não opera sob o signo da iluminação súbita, da instantaneidade. A invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação e de conexão entre fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original, como num

puzzle. A invenção se dá no tempo. Ela não se faz contra a memória, produzindo, a partir dela, bifurcações e diferenciações. O resultado é necessariamente imprevisível. (KASTRUP, 2012, p. 141).

Dessa maneira, divide-se a dissertação em três capítulos. Em **A RÉGUA DO TEMPO**, faz-se uma contextualização geral do percurso artístico de Sérvulo, apontando algumas referências para seu trabalho de modo a se ter um panorama de sua produção. Em **ARAMANDO DE LEVE TEOREMAS, CUBOS DE LUZ E NAVES NO INFINITO**, elencaram-se anotações do artista nos quais o diálogo entre a arte, a matemática e a ciência são abordados, tendo como objetivo identificar de que maneira ele se apropria de imagens geométricas, equações da matemática e noções da topologia para compor o seu trabalho. Já em **A FÍSICA DIVERTIDA DOS EXCITÁVEIS**, parte-se para o discurso produzido em torno dos *Excitáveis*, tanto aquele reproduzido por Sérvulo como aqueles imaginários construídos por críticos de arte e jornalistas encontrados entre os documentos. Nessa parte, destaco alguns conceitos que ajudam a pensar essa série, como a noção de ciência do percebido de Abraham Moles; a abertura da obra de arte à recepção, com Julio Plaza; a ideia de máquinas inúteis, de Bruno Munari; o lúdico, por Johan Huizinga; o acaso por Claude Faure; arte programada, também por Munari; obra aberta de Umberto Eco; trabalho multiplicável, por Frank Popper, entre outros.

Reservo ainda esse começo para os “bastidores” da pesquisa. Marcas e coincidências que não fazem parte da investigação propriamente, mas muito têm a ver com ela quando atento agora para os significados de certos acontecimentos, a partir de um olhar retrospectivo.

Em agosto de 2012, cheguei a Nice, no sul da França, para uma temporada de três meses de estudo da língua francesa. À época, estive em Paris e assisti a uma interessante exposição de arte cinética em uma das salas do Museu Georges Pompidou, a que mais ficou na lembrança. Durante muito tempo, a foto com os letreiros luminosos da obra *Mouvement*, de autoria do artista cinético argentino Horacio Garcia-Rossi, foi a foto de capa de meu perfil na rede social Facebook.

Mas não foi essa a única coincidência com a decisão de fazer um trabalho de pesquisa a respeito da obra cinética de Sérvulo Esmeraldo. O próprio destino de viagem, Nice, representava uma coincidência ainda maior, a principal. Foi lá que o artista teria participado da *I Exposição Internacional do Livro-Objeto* da cidade através do que teria sido o primeiro

excitável, baseado no poema *Anunciação* de Vinicius de Moraes. À época do curso em Nice, não me atentei para isso, embora já soubesse do fato, pois, como repórter do jornal *Diário do Nordeste*, havia entrevistado o artista a respeito dessa série (aliás, foi a partir desse contato que o interesse por sua obra se iniciou).

Desde o ingresso no mestrado em artes, tive a chance de ir até a casa do artista e conversar com ele e sua esposa, a curadora Dodora Guimarães, a quem agradeço imensamente por, literalmente, abrir as portas de sua casa, auxiliando na conversa com Sérvulo, atualmente com 86 anos, e permitindo o livre acesso aos documentos do artista, tanto os do computador como os originais. A cada visita, senti como se estivesse em minha própria casa, e a verdade é que, nos últimos meses, a sensação é de que ia até o encontro dos dois como para conversar com amigos de longa data. O verso da poesia de Vinicius de Moraes, o clichê “a gente não faz amigos, reconhece-os”, ecoava nesses momentos com o artista e Dodora.

Aquela residência, localizada em um condomínio de casas, beirando o Parque do Cocó, tem um ar de bom acolhimento, sem dúvida adquirida pela presença de tais donos. Em todos os recantos do lugar, senti a presença da arte, a começar pela sala da entrada, repleta de obras do artista em pedestais, tornando esse espaço, na verdade, uma sala de exposição. Em uma das paredes, obras de artistas consagrados como Bruno Munari, só para dar um exemplo. Fui presenteada ainda com uma tarde alegre de causos contados pelo amigo do casal, o artista nascido na Polônia Maciej Babinski, que mora em Várzea Alegre, interior do Ceará.

A amizade por Sérvulo só cresceu e posso dizer que tanto ou mais até do que a admiração por seu trabalho, cuja importância ultrapassa as fronteiras do país. De uma gentileza, uma alegria, uma simplicidade incríveis, uma pessoa que gosta de encontros, conversas, tratando a todos com igual atenção. Cultiva uma elegância no modo de falar, mas de maneira nenhuma abre mão do bom humor. Muitas vezes, eu saía de sua casa muito mais feliz do que havia chegado, com um desenho dedicado a mim ou um autógrafo em algum de seus catálogos. Um deles me deixou especialmente contente: “Síria, você é mais do que uma chegada. Você veio para ficar. Se quiser!”.

Ao debruçar-me sobre os papéis, Sérvulo esteve muitas vezes sentado ao meu lado e, sempre que víamos algum projeto não realizado, ouvia-o chamando Dodora para dizer: “Nós devíamos fazer isso”. Escutei essa frase repetidas vezes, o que me leva a pensar no quanto ele trabalhou a vida inteira e no quanto cada artista tem dentro de sua cabeça infinitudes de mundos por criar, sentindo-se sempre como se devendo por não poder realizar

tudo. Dodora junto a Haroldo, assistente de Sérvulo praticamente desde que o artista retornou a Fortaleza, trabalham atualmente nesse sentido, concretizando projetos engavetados há muitos anos ou simplesmente realizando as últimas inspirações.

A cada visita, Sérvulo me mostrava que a idade pode trazer alguma dificuldade na lembrança de um fato, de uma data ou de outros detalhes. Mas não leva embora nossa essência, aquela parte que nos constitui, mas também é constituída por nós, através de um esforço contínuo em sua busca. Da última vez em sua casa, fui recebida com uma bela de uma grande verdade. Apoiado em sua elegante bengala (aliás, feita de cipó retirado da casa do artista Frans Krajcberg), Sérvulo me brindou com essa: “A velhice é uma idade curiosa, porque ficamos sobre um plano triangular”. Em seguida, tomou o seu habitual café da manhã na xícara de cerâmica feita pelo amigo João Rodolfo Stroeter. E voltamos a conversar tranquilamente sobre papéis, textos e outros mistérios do passado.

2 A RÉGUA DO TEMPO¹

“[...] Mas o que mais me interessava ali era o maquinismo, o movimento ronco da roda grande e a agitação febril das duas bolas do regulador”.

(*Menino de Engenho*, José Lins do Rego)²

Ler alguns trechos das memórias de Sérvulo Esmeraldo sobre sua infância, no Crato, cidade localizada na região do Cariri, sul do Ceará, é como ver o menino Carlinhos, de José Lins do Rego (2001), viajando da cidade para o engenho pela primeira vez. As brincadeiras, os banhos de rio, as figuras da região, os passantes misteriosos renascem como as linhas do horizonte, da chapada, da serra e do morro que ainda hoje Esmeraldo diz ser capaz de redesenhar. Um universo todo particular extraído das vivências de um típico menino de engenho do nordeste brasileiro que, desde cedo, parece ter levado muito a sério tudo aquilo que, na cabeça dos adultos, podia não passar de “invenções de criança”.

[...] deixei uma parede toda desenhada com sombras a carvão. As árvores, folhas e galhos não andavam, porém, suas sombras sim. Eu desenhava segundo a luz e as figuras iam se superpondo. Eu achava aquilo muito bonito. Minha mãe também. Os outros não compreendiam talvez, mas, não ficavam indiferentes. Foi neste mesmo momento que comecei a desenhar na água. Mas, esta é outra estória. É complicado explicar. Com um pauzinho eu desenhava formas na água que desapareciam imediatamente. Esta “fase” antecedeu os meus primeiros desenhos no papel. (A3.3.2).

O terceiro filho do casal Zaira Cordeiro Esmeraldo e Alvaro Esmeraldo nasceu em 27 de fevereiro de 1929. Viveu entre a cidade e o Engenho Bebida Nova (dirigido por seu pai), propriedade rural de açúcar mascavo, aguardente e rapadura, a uma légua do Crato. Desde cedo mostrou pendor para as artes ao mesmo tempo em que se interessava pelas ciências exatas: foi nos livros dos tios falecidos, guardados na casa da família, que teve as primeiras lições de física, matemática e geometria.

Eu não sou matemático. Apenas sou fascinado por ela [a matemática]. Descobri sua beleza nos livros. Vendo um livro sobre Agrimensura, acabei por construir, partindo de uma de suas imagens, um artefato que tinha a forma de um triângulo-retângulo que permitia medir a altura das coisas à distância. Imagine só, por isso minha avó

¹ Adota-se o termo, utilizado pelo artista com relação aos acontecimentos que acabaram por fazê-lo criar os *Excitáveis*. “A régua do tempo pode conter e guardar todos estes dados durante longos anos, até aflorar um dia”. (A1.5.6). Para o presente trabalho, utilizamos a expressão para dar a ver seu percurso artístico.

² REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

falava que eu tinha a imaginação fértil. A gente sabe que, partindo do teorema de Pitágoras, pode-se calcular a altura de uma árvore, por exemplo. (SÉRVULO, 2003, p. 17).

Estão entre as suas primeiras criações peças de barro, trabalhos em madeira de casca de cajá e até invenções mais sofisticadas para um menino, como rodas d'água, sempre utilizando qualquer matéria-prima que lhe caísse às mãos ou mesmo se aproveitando da água dos riachos que irrigavam a cana-de-açúcar, as chamadas “levadas”. Com os restos de chapas de cobre, arames e rebites dos ciganos que por lá passavam anualmente para consertar os tachos do engenho, Esmeraldo construiu esculturas metálicas. Chegou a inventar um “laboratório” onde podia desenvolver seus projetos: “[...] um armariozinho. Sua porta era uma cortina de lona ou encerado que abria (subia) e fechava (baixava) por meio de uma manivela”. (ESMERALDO, 2011, p. 41). Através das gravuras populares estampadas na literatura de cordel, expressão artística marcante na região do Cariri, Sérvulo Esmeraldo tem contato com a xilogravura, realizando aos 13 anos sua primeira criação.

E é ainda no Crato que conhece o artista suíço Jean Pierre Chabloz (1910-1984), quem considera ter sido de muita importância no início de sua carreira:

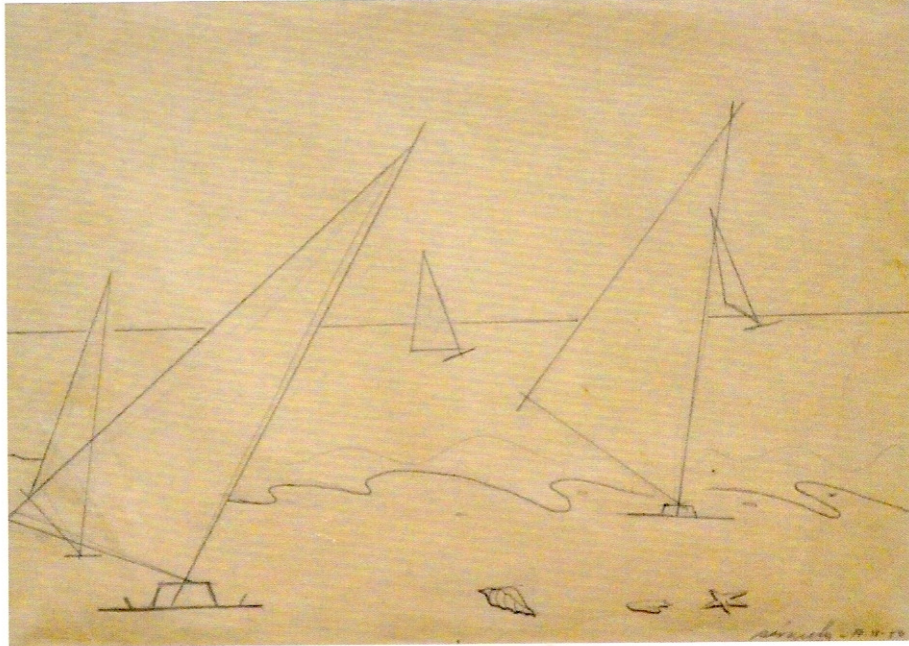
[...] eu o conheci no Crato, no meio da feira. Vi que ele desenhava as pessoas e fiquei encantado. Ele morava em Fortaleza, era casado com uma brasileira. Então fui ficando curioso, conversei com ele. Ele era muito culto, com ampla formação em artes plásticas. Comecei a desenhar meus familiares e ele passou a palpitar nos meus trabalhos. Por muito tempo ele fez análise dos meus trabalhos, como um professor. (O POVO, 2013).

A partir de 1947, reside em Fortaleza e cursa os dois primeiros anos do científico³ no Liceu do Ceará. Na capital, aprofunda contato com Chabloz e visita, em 1948, o Salão de Abril, conhecendo os artistas da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), criada em 1944⁴. Em 1949, participa do VI Salão de Abril. Mesmo suas obras figurativas desse começo de carreira já apontam o caminho geométrico que desenvolverá no futuro como marca registrada. É o caso do desenho com jangadas de velas triangulares de 1950. “Nós artistas estudávamos com aulas práticas e os conhecimentos dos mais velhos. Aos sábados e domingos, tínhamos aulas de campo: Marinhas, Paisagens, Modelo Vivo. Íamos para as praias

³ Corresponde atualmente ao Ensino Médio.

⁴ Essa entidade levou à frente o Salão de Abril, criado pela União Estadual dos Estudantes (UEE) em 1943, que introduziu a arte moderna no Ceará e existe até hoje como o principal evento de artes plásticas de Fortaleza. Dela participaram importantes artistas como Raimundo Cela (1890-1954), Antonio Bandeira (1922-1967), Aldemir Martins (1922-2006), Zenon Barreto (1918-2002), Heloísa Juaçaba (1926-2013), Estrigas (1919), Jean Pierre Chabloz (1910-1984) e o próprio Sérvulo Esmeraldo.

ou subúrbios, estações de trem, e até mesmo pelos *bas-fonds*". (A1.1.2), diz o artista em escrito autobiográfico encontrado em seus arquivos.



Sem Título, 1950. Foto: Reprodução da foto de Marina Cavalcante no livro Sérvulo Esmeraldo (2011).

Esmeraldo pertence a uma geração que saiu de Fortaleza com o intuito de ser reconhecida no meio artístico. Foi assim, por exemplo, com Antonio Bandeira (1922-1967) – que primeiro segue para o Rio de Janeiro, em 1945, e, no ano seguinte, é contemplado com uma bolsa de estudos do governo francês para estudar em Paris, onde fica até sua morte – e com Aldemir Martins (1922-2006) – que vai para o Rio, em 1945, e, no ano seguinte, passa a viver em São Paulo⁵.

Sérvulo se transfere para a capital paulista, em 1951, com o intuito de cursar a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo. Presencia a histórica I Bienal de São Paulo, trabalhando junto a Frans Krajcberg (1921) na montagem de trabalhos de Lívio Abramo (1903-1992), e admira as gravuras de Shiko Munakata (1903-1975). Essa bienal foi considerada a primeira grande exposição de arte moderna fora dos círculos da Europa e dos Estados Unidos e cuja importância está ligada à figura de Max Bill, que trouxe para o Brasil e a América Latina as ideias concretistas pós-Segunda Guerra

⁵ Essa tradição nômade dos cearenses aponta para uma deficiência do cenário local, obrigando os artistas a saírem de suas terras para conseguir projeção nacional. Antes de Bandeira, Aldemir e Sérvulo, o pintor Raimundo Cella (1890-1954) se mudou para o Rio de Janeiro aos 20 anos e, sete anos depois, conquistou o Prêmio Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, indo estudar na França. Além dele, o paisagista Vicente Leite (1900-1941), conterrâneo de Sérvulo, também passou a viver no Rio em 1920, tendo recebido o prêmio viagem à Europa, em 1940, não podendo usufruí-lo por conta da guerra.

Mundial. Suas ideias “resultaram em um influxo de sul-americanos na Europa, onde continuaram a trabalhar em diversos estilos não-figurativos, alguns alcançando renome. Entre eles, encontravam-se Jesús-Rafael Soto, Almir Mavignier, Carlos Cairoli, Tomas Maldonado, Martha Boto, Gregorio Vardánega, Mary Vieira, Marino di Teana, Abraham Palatnik, Luis Tomasello e Julio Le Parc”. (RICKEY, 2002, p. 80).

Durante dois anos, Esmeraldo faz medições em trabalhos de engenharia nas obras do Aeroporto Militar do Campo de Marte, quando é empregado da Empresa Brasileira de Engenharia, como assistente de dois engenheiros.

Aproxima-se de Aldemir Martins, que lhe consegue o emprego no jornal *Correio Paulistano*, onde trabalha como ilustrador e eventualmente cronista de arte, e conhece os artistas e intelectuais que frequentavam o bar do Museu de Arte Moderna, na Rua Sete de Abril, como Arnaldo Pedrosa D’Horta (1914-1973), Bruno Giorgi (1905-1993), Francisco Rebolo (1902-1980), Oswaldo Goeldi (1895-1961), Marcelo Grassmann (1925-2013), Sergio Milliet (1898-1966), José Claudio (1932), Lina Bo Bardi (1914-1992) e Pietro Maria Bardi (1900-1999).

Nesse período, faz suas primeiras experiências com escultura em ferro soldado e realiza a primeira coleção de joias em prata, “umas delas encomendadas pelo poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos [...]; mais tarde meu parceiro no livro-objeto ‘Trilogia’ (1975)”. (ESMERALDO, 2003, p. 18).

O artista atribui a um ensaio sobre as estruturas das folhas e outros componentes vegetais a sua passagem do figurativo para o geométrico em texto encontrado entre seus arquivos. “Ensinavam que uma folha era constituída de uma estrutura geometricamente ajustada a suas necessidades de resistência aos ventos e às chuvas etc”. (A1.1.3). Assim, diz que começou a observar as folhas e passá-las para a xilo. Na biblioteca pública de São Paulo, encontrou livros de botânica “onde tudo aquilo era transposto em linguagem de números e desenhos, evidenciando a estrutura das folhas, sua estrutura específica [...]”. (*idem*).

Em 1956, realiza sua primeira individual, *39 gravuras de Sérvulo Esmeraldo*, no Clube dos Artistas e Amigos das Artes (mais conhecido como “Clubinho”), sediado no Instituto dos Arquitetos do Brasil, quando surge a oportunidade de ir para a França, através do contato com o Adido Consular Cultural da França em São Paulo, Paul Silvestre, amigo de Aldemir Martins, e com M. Pouecel, da Embaixada no Rio de Janeiro, que o incentivaram a

solicitar uma bolsa de estudos. “Parecia difícil, há seis anos a Embaixada Francesa não dava bolsa para artista plástico brasileiro, o último beneficiado teria sido o Mário Gruber⁶, que me estimulou a me inscrever. Deu certo; passei no concurso e, em 1957, viajei para Paris”. (ESMERALDO, 2003, p. 20)⁷.

Aracy Amaral comenta esse período de partida de Sérvulo e de sua geração e a experiência no exterior:

Vê-lo nos faz lembrar um pouco a figura de Paul Sylvestre, que se afastou daqui, mas que nos propiciou a realização do sonho. Primeiro Walter Zanini, depois Sérvulo, depois eu, entre outros, partindo para Paris com a cobiçada bolsa do governo francês, uns ficando mais – ou quase para sempre –, outros voltando rápido, como meu caso, mas sempre absorvendo um momento fecundo para nossa maturação. (2006, p. 160).

Antes de ir para a Europa, Esmeraldo ainda expõe gravuras, de natureza geométrica, no Museu de Arte Moderna de São Paulo nesse mesmo ano.

2.1 O cenário artístico no Brasil e na Europa

Esmeraldo chega a São Paulo justamente num momento de grande efervescência em torno das ideias concretistas no país. Em 1952, é lançado o manifesto do *Ruptura*, formado por Waldemar Cordeiro (1925-1973) (porta-voz do grupo), Lothar Charoux (1912-1987), Geraldo de Barros (1923-1998), Kazmer Féjer (1923-1989), Leopoldo Haar (1910-1954), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Anatol Wladyslaw (1913-2004), durante a exposição no MAM, que é considerada marco oficial da arte concreta no país. O alvo principal do manifesto era o que chamavam de “‘não-figurativismo hedonista’, quer dizer, uma abstração que segundo o grupo não deveria ser considerada pois não se definia racionalmente”. (COCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 13). O *Ruptura* defendia muito fielmente os conceitos teóricos propostos por Max Bill e a escola de Ulm, na Alemanha⁸.

Já em 1954, no Rio de Janeiro, acontece a primeira mostra do grupo *Frente*, apresentada pelo crítico Ferreira Gullar (1930), com Ivan Serpa (1923-1973) (líder do grupo), Aluísio Carvão (1920-2001), Carlos Val (1937), Décio Vieira (1922-1988), João José da Silva

⁶ Pintor, gravador, escultor e muralista (1927-2011).

⁷ Essa bolsa também beneficiou importantes artistas latino-americanos, como Julio Le Parc e Hugo Demarco. (POIRIER, 2011, p.119).

⁸ Escola fundada por Max Bill em 1951 com o nome de Escola Superior da Forma que pretendia ser uma continuação da Bauhaus, mas com enfoque maior na formação individual do artista.

Costa (1931), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e Vincent Ibberson (s/d), artistas que integravam o concretismo carioca. Posteriormente, unem-se ao grupo Abraham Palatnik (1928), César Oiticica (1939), Franz Weissmann (1911-2005), Hélio Oiticica (1937-1980), Rubem Ludolf (1932-2010), Elisa Martins da Silveira (1912-2001) e Emil Baruch (1920).

Sérvulo Esmeraldo deixa o país em 1957, ano em que o *Ruptura* e o *Frente* expuseram juntos, na I Exposição Nacional de Arte Concreta, e também quando a polêmica entre os dois grupos é detonada: os paulistas acusando os cariocas de desvirtuarem os princípios do Concretismo, ao colocarem a experiência do artista acima da teoria. Tal embate faria com que o *Frente* rompesse com o Concretismo, fundando, em 1959, o Neoconcretismo, através do manifesto escrito por Ferreira Gullar, durante a I Exposição de Arte Neoconcreta. Participaram do grupo nomes como os de Amílcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Hélio Oiticica, Décio Vieira, Osmar Dillon (1930), Hércules Barsotti (1914-2010) e Willys de Castro (1926-1988).

Sérvulo Esmeraldo comenta ter sido chamado a integrar esse momento da arte brasileira. “Fui marginal, sabe? Willys de Castro queria muito, antes que eu fosse para a França, me ‘ganhar para a causa’. Eu sempre fui muito independente”. (LAGNADO, 2011, p. 217).

Já na Europa, de acordo com George Rickey, o momento, a partir dos anos 60, é de “renovação no pensamento artístico”, com a confluência de ideias de artistas jovens de vários países, “nascidos em sua maioria a partir dos anos 20, e que não tinham lembranças pessoais da Primeira Guerra Mundial” (2002, p. 85). Esses artistas, segundo Rickey, conheciam o ideário construtivista, tanto por meio do contato indireto com a Bauhaus como pelas exposições, e, embora alguns trabalhassem dentro dessa tradição, exploravam caminhos novos, abrindo espaço para um sem-número de estilos.⁹

⁹ Sérvulo Esmeraldo diz, em entrevista por email a Matthieu Poirier (A3.3.3), que, na Europa, o pensamento de Naum Gabo e Antoine Pevsner o marcou muito. Os irmãos publicaram, em 1920, o *Manifesto Realista*, considerado o primeiro manifesto construtivista. Nele, Gabo e Pevsner rejeitaram

[...] [1] a cor acidental, [2] o valor descritivo da linha, em favor da linha como direção de forças estáticas, [3] o volume, em favor da profundidade, como única forma plástica e pictórica no espaço, [4] a massa na escultura, em favor do volume construído por planos, e [5] a ilusão de cinco mil anos de ritmo estático, em favor de ritmos cinéticos como as formas básicas da nossa percepção do tempo real. (RICKEY, 2002, p. 48).

A *Nouvelle Tendance* (ou *Nova Tendência*), como ficaram conhecidos os desdobramentos das tendências construtivas, se espalhou pelo Japão, Argentina, Brasil, Venezuela e toda a Europa Ocidental. Os artistas trabalhavam em grupo e cultuavam o anonimato, além de defenderem a “despersonalização” das obras, que passaram a estabelecer um diálogo com o espectador e podiam fazer uso de estímulos como luz, som e movimento.

Em Paris, o cenário em torno das ideias construtivas foi estimulado por Denise René, que abriu, em 1946, uma galeria para expor trabalhos dessa tendência, tendo realizado, em 1955, a histórica exposição *Le Mouvement*, quando o artista Victor Vasarely (1908-1997) e o historiador da arte Pontus Hulten (1924-2006) publicaram o *Manifesto Amarelo* a partir do qual o termo cinético é incorporado ao vocabulário artístico.

Em 1960, foi fundado o *Centre de Recherche d'Art Visuel* – que no ano seguinte passou a ser chamado *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV) – cujas ideias podiam ser identificadas com a Nova Tendência, tendo como fundadores vários latino-americanos: os argentinos Hector García Miranda (1930), Horacio García Rossi (1929-2012), Hugo Rodolfo Demarco (1932-1995), Sergio Moyano (1934) e Julio Le Parc (1928)¹⁰, além de nomes como François Morellet (1926), Joël Stein (1926-2012), Yvaral (1934-2002)¹¹ e Francisco Sobrino (1932-2014).

Sérvulo Esmeraldo, em entrevista a Lisette Lagnado, fala desse cenário artístico em que a figura do artista perde importância ou não está em tanta evidência. “Paris não respeita ninguém. Naquela época os artistas produziam na Europa, mas não eram influentes, nem importantes. Todo mundo é passante”. (2011, p. 219).

Reafirmando sua “independência”, Esmeraldo diz que “nem na França [...] quis participar de movimentos, só dos que fossem políticos”. (LAGNADO, 2011, p. 217). Isso, contudo, não o impediu de estabelecer contato com muitos artistas, como os brasileiros Arthur Luiz Piza (1928), Lygia Clark, Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Frans Krajcberg, Flavio-Shiró (1928), Rossini Perez (1932) e Sergio Camargo (1930-1990). Também manteve relação com Serge Poliakoff (1906-1969), Bruno Munari (1907-1998), Alberto Giacometti (1901-1966), Lucio Fontana (1899-1968) e Jesús-Rafael Soto (1923-2005), entre tantos outros.

¹⁰ Com este, Sérvulo Esmeraldo desenvolveu grande amizade, tendo deixado em seu ateliê o seu arquivo, quando decide voltar ao Brasil, em 1980.

¹¹ Jean-Pierre Vasarely, filho de Victor Vasarely.

Com este último, Sérvulo trocou correspondências, como a que encontramos no arquivo do Instituto de Arte Contemporânea, em São Paulo, onde realizamos pesquisa.

Neuilly-Plaisance, le 27 Septembre 1971.

Monsieur Jesus Rafael Soto,
10, Rue Villehardouin,
75-Paris III.

Cher Soto,

Lors de l'exposition des Artistes Latino-Américains en Scandinavie vous avez confié à Monsieur Denys Chevalier le désir d'acheter un de mes tableaux qui figurait dans cette exposition.

Ces tableaux viennent d'être rendus. Celui qui vous intéresse est à votre disposition si, toutefois, il vous intéresse toujours.

Voulez-vous avoir l'amabilité de m'écrire un mot à ce sujet?

Bien amicalement à vous

Sérvulo Esmeraldo

38, Rue de la Marnes,
93-Neuilly-Plaisance.

Carta de Sérvulo a Soto (C5). Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea

As transformações na obra e no pensamento do artista foram produtos das relações com essas pessoas e ambientes e, de certa maneira, embora afirme não ter se vinculado a qualquer movimento e escola, esse contexto acabou por contaminar sua produção, como veremos a seguir.

2.2 “Eu simplifico: tiro o que não quero”

Em Paris, Esmeraldo cursa por um semestre litogravura, com Marcel Jaudon, na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, e estuda gravura em metal no ateliê Johnny Friedlaender¹² durante dois anos.

Com o tempo vi que a *litogravura* não afinava comigo. Fui me aplicando, cada vez mais, na gravura em metal. Já entrosado com algumas galerias, passei a trabalhar com a L’Oeuvre Gravée, considerada naquele momento a editora de gravura mais importante. (ESMERALDO, 2003, p. 20).

Sérvulo Esmeraldo ainda frequentava o Gabinete de Gravuras da Biblioteca Nacional para pesquisar a gravura de Albrecht Dürer¹³, com carta de recomendação da Embaixada do Brasil. Vende, por intermédio de Jean Adhemar, diretor do setor de gravuras, um pacote de xilogravuras, a primeira coleção de gravuras de sua autoria vendida a uma coleção pública, e doa à Biblioteca uma coleção de Livros de Cordel, iniciada quando ainda era adolescente no Crato. A curiosidade pelas ciências exatas o levou ainda a frequentar aulas de Lógica com o professor René de Maxims na Escola Normal Superior de Paris.

Os 23 anos de trabalho na Europa foram, para Esmeraldo, muito ricos: momento em que o artista produz e expõe bastante, experimentando novas possibilidades. Seu interesse gráfico se desenvolve na pesquisa de texturas e técnicas para gravar e imprimir. O curador Ricardo Resende comenta o primeiro momento de produção de Sérvulo na capital francesa:

Suas gravuras e desenhos do período guardam influências do abstracionismo lírico e gestual que vigorava em Paris à época. Esta seria a maneira de pintar, desenhar e gravar com traços livres, repetidos, e manchas que registram o gesto de pintar do artista, criando grandes áreas sombreadas, escuras e densas, uma primeira resposta à “pintura de ação” que vigorava em Nova York, do outro lado do Oceano Atlântico.¹⁴

Mas o que será mais admirado em toda a trajetória de Esmeraldo é a capacidade em abrir um leque de possibilidades com tão poucos elementos. Concisão, precisão, leveza, economia, formas simples – mas sofisticadas – são substantivos frequentes nos textos críticos. O arquiteto João Rodolfo Stroeter, companheiro de Sérvulo nos tempos do cursinho para o

¹² Friedlaender (1912-1992) havia ministrado curso de gravura em metal à época da inauguração do ateliê de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1959, tendo como assistentes Edith Behring, Arthur Luiz Piza, Rossini Perez, Sérvulo Esmeraldo, Flávio-Shiró e outros brasileiros.

¹³ Gravador alemão (1471-1528).

¹⁴ Retirado do texto expográfico da mostra “O arquivo vivo de Sérvulo Esmeraldo”, que ficou em cartaz no Instituto de Arte Contemporânea, em São Paulo, em 2014.

vestibular de Arquitetura, comenta que “Sérvulo sempre teve amor pelo objeto enxuto, bem desenhado, bem feito, assim como prazer pela ferramenta e pelo material”. (2011, p. 81). Sobre suas gravuras, expostas na Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1967, Arnaldo Pedroso D’Horta escreveu:

Fundamentalmente o artista trabalha com um tracejado horizontal, em linhas quase sempre paralelas, com uma ou duas pequenas interrupções, que, pelo desencontro, abrem sulcos verticais. É só. E entretanto uma gravura se torna misteriosa persiana; e outra é porta em que uma frincha nos permite ver além; e esta se assemelha à fenda aberta na rocha; aquela outra é talho em carne humana; há a que vaga como nuvem e há as que são reconstituição de velhíssimas geologias [...] (2000, p. 226).

As linhas adquirem grande importância em seu trabalho tanto gráfica quanto escultoricamente e acabaram se tornando um elemento significativo nessa busca pela simplicidade e limpeza visual.

Minhas formas são, muitas vezes, do ponto de vista científico, impossíveis de serem conferidas. São invenções que não têm a pretensão de serem precisas, posto que são perspectivas inventadas. São isto sim, objetos do olhar. Trata-se de resultantes. O certo é que quase todos os sólidos são envolvidos por linhas, retas ou curvas. (A3.3.2).

Sérvulo Esmeraldo comenta, em entrevista ao historiador da arte Matthieu Poirier, que uma exposição de gravuras de Pablo Picasso (1881-1973), no Petit Palais, nos anos 1960, e uma de Lucio Fontana¹⁵, quando teve a oportunidade de encontrá-lo, “numa galeria da Rue de Seine, a primeira vez que ele expôs em Paris as ‘Lacerações’” estão entre algumas que lhe marcaram durante a temporada na França.

¹⁵ Sérvulo Esmeraldo homenageou o artista com a obra *Fonte* (2012).



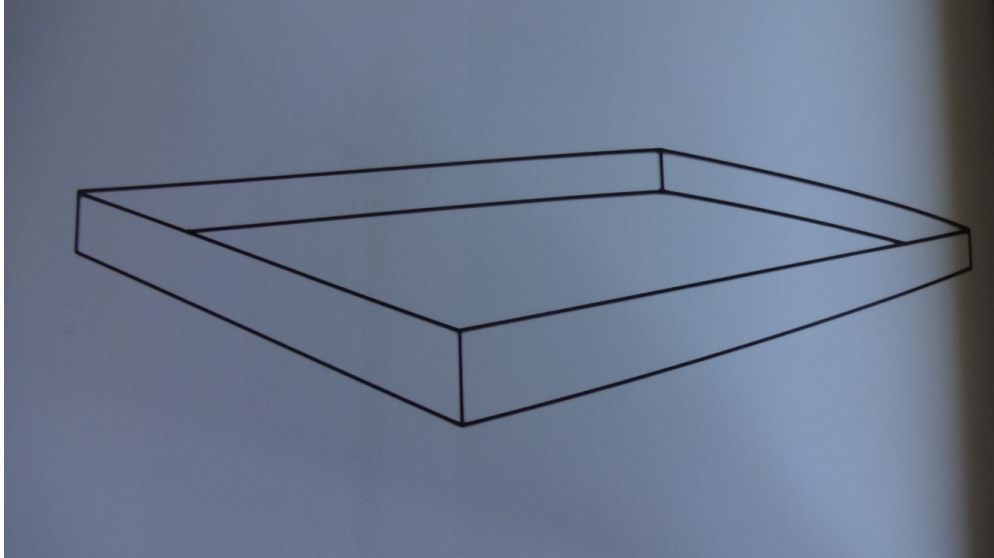
Cartão-postal da exposição *nouvelles recherches* “FONTANA + 39” na Itália, no Studio F.22 (E1). Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea.

Essa série de Fontana, produzida a partir de 1958, são perfurações, a maior parte verticais, em uma tela, numa tentativa de levar o espaço real para a superfície de um trabalho bidimensional. “Tudo se concentra, então, na abertura de dois lábios, no jogo de luz e sombra, no vazio e seu mistério e, logo, na criação de um espaço e de uma profundidade [...]”, diz o texto do site do Museu Coleção Berardo, de Lisboa, cuja coleção contém obras de Fontana.¹⁶

Se observarmos a trajetória de Sérvulo entendemos o motivo dessa admiração por Fontana. As incisões do italiano constituem cortes, linhas, ideias que atravessam toda a obra do brasileiro, seja em suas gravuras, esculturas e até mesmo nos *Excitáveis*. A linha, como geometria, contornando seus sólidos, e ainda como sombra e luz, em suas gravuras, esculturas monumentais e em seus trabalhos mais recentes, a série *Teoremas*, desenvolvida a partir dos anos 2000, em que aparece como elemento preponderante.

Sempre me interessei pela estrutura das coisas. Eu simplifico: tiro o que não quero e deixo apenas aquilo que quero ver. Às vezes, é apenas o espaço vazio entre duas folhas ou a justaposição de formas vegetais. A natureza é cheia de geometria. (LAGNADO, 2011, p. 211).

¹⁶ Disponível em: <<http://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/354>>.



L'enclos (2002), Foto: reprodução da foto de Gentil Barreira no livro Sérvulo Esmeraldo - Pinturas, desenhos, gravuras, esculturas objetos e excitáveis (2013).

Essas esculturas sem volume, compostas apenas por arestas, são, como explica Fernando Cocchiarale, “diagramas de teoremas matemáticos da antiguidade e da modernidade que, despojados de suas referências algébricas, tornam-se imagens sensíveis de ideias abstratas” (2011, p. 149). Aparecem como desenhos que dão uma sensação de tridimensionalidade e falam da geometria das coisas, como se pode observar em *Integral indefinida* (2002-2012), *Cubo* (2006), *Prisma* (2007), *Equação Impossível* (2008), para citar alguns exemplos.

2.3 “Um outro universo inexplorado”

Em 1960, Sérvulo Esmeraldo inicia seus primeiros trabalhos cinéticos, utilizando ímãs, eletroímãs e motores elétricos.

O primeiro destes fiz com um eletroímã recuperado de uma velha campainha, que fazia vibrar um fio metálico preso entre duas tábuas. Não deu muito certo, a potência de atração era insuficiente. O projeto era interessante. Mais tarde, Takis¹⁷ desenvolveu uma idéia similar com muita competência.

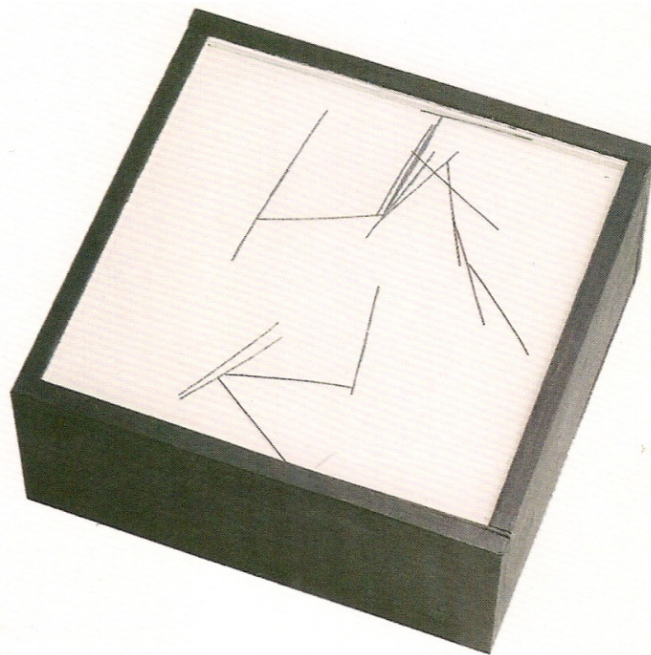
Em 1962, mais uma vez com eletroímãs aproveitado de campainha fiz um quadro para o primeiro aniversário de minha filha Sabrina. Ainda hoje está com ela em Paris. [...]

Abandonei os eletroímãs e me dediquei aos ímãs permanentes. Não só por comodidade, mas por escolha. Produzi umas 15 peças. Eram poucas as galerias que se interessavam por esse tipo de trabalho. Apenas ‘Iris Clert’¹⁸ e que já tinha seus artistas. (A1.5.4).

¹⁷ Artista cinético francês natural da Grécia (1925).

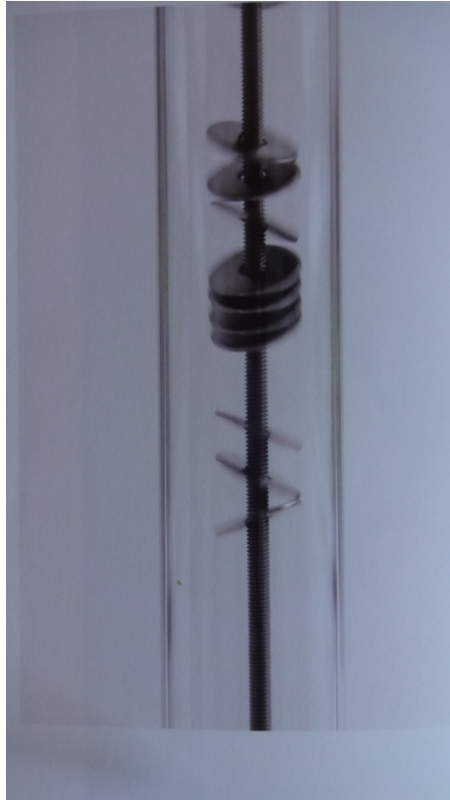
¹⁸ Galerista que trabalhou com importantes artistas como Yves Klein (1928-1962), Jean Tinguely (1925-1991) e Arman (1928-2005).

Um desses objetos é *O Escriba*, caixa de madeira com ímãs e motor, de 1962, cujo movimento se dá através de forças magnéticas invisíveis. Mario Ramiro comenta que essa característica conferiu “a esse objeto uma performatividade única na produção artística brasileira da época”. (2013, p. 12). Como veremos, essa obra traz um princípio cinético invisível semelhante ao dos *Excitáveis*, gerando uma indeterminação do movimento, com a diferença de que, na série, as forças que atuam dentro do objeto são originadas da eletricidade estática através das mãos do participante, enquanto em *O Escriba* as forças magnéticas são criadas a partir da ação de um motor.



O Escriba, 1962. Foto: Reprodução da foto de Romulo Fialdini no livro Sérvulo Esmeraldo (2011).

Em 1971, Esmeraldo expõe na galeria La Pochade, em Paris, o *To spin, span, spun*, espécie de grande parafuso, colocado dentro um tubo de plexiglass, em que arruelas caem por ação da gravidade, produzindo um longo tilintar. Desse objeto, foram produzidos 100 exemplares assinados e numerados.



To spin, span, spun (1971-2010). Foto: reprodução da foto de André Arruda no livro Sérgio Esmeraldo - Pinturas, desenhos, gravuras, esculturas objetos e excitáveis (2013).

Sérvulo Esmeraldo relata que o mercado na época era escasso para esses trabalhos, e, por isso, continuava produzindo gravuras para sobreviver. O interesse do artista pelos projetos cinéticos somente aumentou com o tempo, de tal maneira que decidiu desacelerar a produção das gravuras.

[...] comecei a sentir que o meu objetivo como artista não estava limitado apenas à gravura. Pressentia que existia um outro universo inexplorado dentro de mim, ainda não atingido, mas que estava latente no meu cérebro (...) Nestor Jacometti, da L'Oeuvre Gravée, anualmente reunia os artistas, promovia um jantar com eles e, depois, em particular, falava com cada um. Quando chegou a minha vez, ele disse: “Olhe, nós vamos aumentar a sua tiragem, seu trabalho está muito bem aceito, etc”. Foi aí que vi que as coisas iam mudar. Eu falei: “Nestor, eu agradeço, mas não posso. Eu vou parar de fazer gravuras por uns tempos”. “Como rapaz?”. Disse-lhe que não podia mais dedicar todo o meu tempo à gravura, tinha outros projetos. (ESMERALDO, 2003, p.21).

O artista planejava, como resumiu Olívio Tavares de Araújo (s/d), “ocupar efetivamente o espaço, e a nele articular concretamente as sugestões esbatidas no papel”.

Além da produção de esculturas, primeiro com estrutura calcária e mais tarde com acrílico, Sérgio enveredou por um universo até então inexplorado com os chamados *Excitáveis*. Esses objetos foram produzidos entre 1967 e 1979 principalmente e, nos últimos

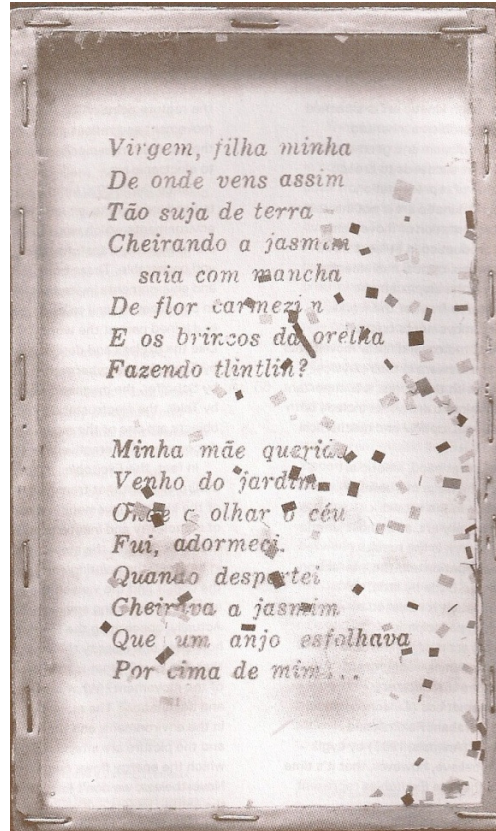
anos, têm despertado muita atenção das galerias e museus do mundo, interessando particularmente neste trabalho sua originalidade tanto no contexto da produção do artista, marcada por formas de expressão mais tradicionais, como no âmbito da arte cinética em geral, pela inserção da eletricidade estática como motor da obra.

Essa série consiste, simplificadamente, em caixas com tampas transparentes ou translúcidas, geralmente plexiglass¹⁹, que contêm elementos leves em seu interior. A partir da fricção das mãos do observador sobre a superfície, esses elementos se movimentam aleatoriamente, tendo como motricidade cinética o fenômeno da eletricidade estática. Podem ser de cores e materiais variados, como papel picado colorido, por exemplo, desde que sejam leves para se movimentarem. Sérulo explora diferentes fundos nessas caixas de formato variado.

A ideia do primeiro *Excitável* surgiu quando Esmeraldo recebeu uma proposta da Galeria Claude Givaudan para fazer um livro-objeto, contendo três poemas de autores diferentes, para a *I Exposição Internacional do Livro-Objeto*²⁰, em Nice, sul da França. Para o poema *L'Automne Malade*, de Guillaume Apollinaire, colocou os versos dentro de tubos de vidro em tonalidade chamuscada; para o de Pablo Neruda, fez cordas de violão vibrarem quando o objeto era aberto. Já para *Anunciação*, de Vinicius de Moraes, o artista criou uma caixa recoberta com filme plástico contendo papéis picados em seu interior. Quando se passava as mãos por cima, a ideia do jasmim esfolhado pelo anjo no poema era restituída. Nascia assim o primeiro *Excitável*, termo com o qual passou a nomear os objetos criados posteriormente que seguiam esse mesmo princípio.

¹⁹ Matéria plástica (polimetacrilato de metila) transparente, dura, deformável sob calor, empregada especialmente como vidro de segurança pelas indústrias aeronáutica e automobilística.

²⁰ Essa galeria, especializada na edição de múltiplos, representou as obras de Takis, Étienne Martin (1913–1995) e Kowalski (1927-2004), entre outros. Segundo Sérulo Esmeraldo, esse volume, contendo os três objetos produzidos pelo artista, foi vendido para uma pessoa dos Estados Unidos. Sérulo teria sido o único brasileiro nessa coletiva.



Primeiro *Excitável*, inspirado no poema *Anunciação* de Vinicius de Moraes. 1967. Foto: Reprodução da foto de Sabrina Esmeraldo no catálogo Sérvulo Esmeraldo Les Excitables.

Nos anos 70, ampliando a ideia inicial dessa série, o artista fez um projeto (não realizado) de instalação cinética: o chamado *Túnel Eletrostático*.



Maquete do *Túnel Eletrostático*. Foto: Arquivo pessoal do artista.

Formado por dois cilindros, de material rígido e transparente, suspensos e paralelos, essa instalação contaria com um percurso, entre os dois cilindros, por onde o público deveria transitar. Em resposta ao contato do corpo humano nos cilindros, os elementos no interior desses tubos se agitariam.

2.4 Luz, água, vento... movimento

Em 1980, Sérvulo Esmeraldo retorna definitivamente ao Ceará e fixa residência em Fortaleza, onde vive até hoje. Por aqui, outros ares e paisagens. Sérvulo se reinventa. Os *Excitáveis* não o acompanham por conta das condições atmosféricas: a umidade do ar do nosso clima tropical não permite o funcionamento da série. O movimento, no entanto, não se perde: se transforma. “Se este clima não favorece o trabalho com a eletricidade estática, é extremamente favorável para a escultura, pela luz zenital e constante” (A1.5.4), diz o artista em texto assinado de 1999²¹. O crítico Olívio Tavares de Araújo defende que o abandono da série não foi motivado somente “por um problema técnico”. Para ele:

Os “Excitáveis” correspondiam a um pólo lírico, e a um quase livre-fluir de emoções. Já as esculturas (até por contaminação cultural do Helenismo) parecem ser o meio de expressão por excelência para universos estáveis e permanentes, que se possam perceber e transmitir ao mesmo tempo com a sensibilidade e a inteligência. Há certamente em Sérvulo, esse cearense nascido no Crato, um “esprit de clarté” e uma necessidade de compreender cartesianamente a realidade que não resultam apenas de sua vivência francesa. Ele é assim por natureza. (ARAÚJO, s/d).

No período final de sua longa estadia na França, Sérvulo Esmeraldo recebe encomendas de esculturas monumentais, um desafio novo, já que na Europa vinha trabalhando com pequenos formatos. Volta ao Brasil, mas antes mesmo de chegar definitivamente, realiza, entre 1977 e 1978, a primeira de muitas de suas criações na cidade e a mais conhecida: o *Monumento ao Saneamento Básico de Fortaleza*. Essa obra em aço pintado em forma de “V”, de 11 metros de altura e mais de 30 metros de comprimento, foi construída com tubulões apropriados para conduzir detritos líquidos em obras de saneamento.

²¹Com o desejo de impulsionar a escultura no meio artístico cearense, Esmeraldo realizou, em Fortaleza, duas edições do que chamou *Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras*. Essas exposições se ligam ao desejo do artista de construir um parque de esculturas de artistas brasileiros em Fortaleza. Como tal projeto não foi viabilizado devido ao alto custo, chegou à ideia final das *Efêmeras*, exposições que tinham como proposta executar projetos de artistas de vários países pela equipe de Sérvulo (que seriam destruídos após as mostras), bastando, para isso, que suas matérias-primas fossem encontradas na região. Uma primeira edição ocorreu, em 1986, no Parque do Cocó, com 81 trabalhos de artistas de 18 países, e uma segunda vez, em 1991, com a participação de 63 artistas de 15 países.

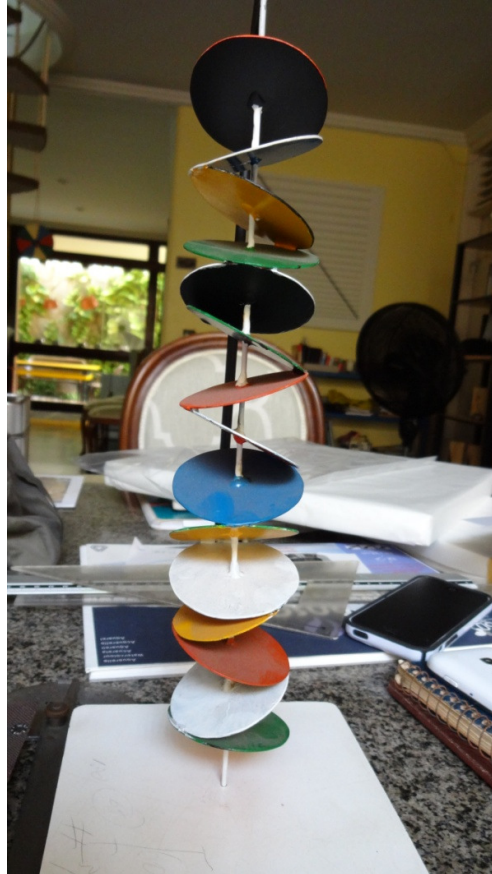
Fica localizada na Praia do Náutico, na Avenida Beira-Mar, um dos principais cartões-postais da cidade.



Monumento ao Saneamento Básico, 1977/1978. Foto: Disponível em:
<https://www.google.com.br/search?biw=1242&bih=606&q=monumento+ao+saneamento+b%C3%AAsico...>

Ao longo de todos esses anos, o artista criou cerca de 40 obras na cidade, expostas em locais públicos ou integradas à arquitetura de prédios privados, lidando sempre com questões do contexto da ocupação do espaço, pensando na interação de suas esculturas com o meio ambiente através da ação do vento, da água e do sol, subvertendo as formas geométricas mais básicas e desafiando o olhar do transeunte.

Em 1980, inaugura a *Coluna Cinética*, formada por discos coloridos que giravam através de motor, no cruzamento da Avenida Santos Dumont com a Avenida Barão de Studart, uma encomenda feita pelo proprietário do Armazém do Sul, antiga loja de confecções, tecidos e artigos de decoração da cidade. Infelizmente, houve um incêndio na loja na década de 90, e o paradeiro dessa obra é desconhecido.



Maquete da *Coluna Cinética*. Foto: Síria Mapurunga.

Também não se sabe o que aconteceu com outra de suas criações cinéticas: a *Escultura-Fonte*, realizada em 1984, pórtico de 9 metros de altura, que produzia arco-íris com água micropulverizada, em frente ao Edifício Arrojado Lisboa, sede do DNOCS, na Avenida Duque de Caxias.

De obras cinéticas, restam a *Femme Bateau*, de 1994, escultura móvel localizada no final da Ponte dos Ingleses, que se “balança” ao sabor dos ventos da Praia de Iracema, e a *Fonte Cinética*, na Praça da Sé, inaugurada em 2004, com três torres em aço inox movidas a jato d’água, cuja inspiração vem das torres da Catedral, a sua frente. Atualmente, essa obra não está em funcionamento.



Femme Bateau, 1994. Foto: Reprodução do livro Sérgio Esmeraldo - esculturas.

Felizmente, o artista incorporou o movimento até em suas obras estáticas como, por exemplo, no *Monumento ao Jangadeiro*, de 1992, localizado na Praça do Pescador, ao final da Avenida Beira-Mar, e em seus *Quadrados*, de 1987, na entrada da Universidade Federal do Ceará, no Campus do Pici, obras que, de acordo com Dodora Guimarães, estão inscritas naquilo que o próprio artista chama de *cinético virtual*.

[...] O movimento é virtual. É sugerido. No início dos anos 80, essa palavra não tinha entrado no nosso dia a dia, e o Sérgio falava muito pra mim disso, do cinético virtual. Toda a obra dele, sobretudo a partir dos anos 70, é cinética. Não são só os *Excitáveis*, mas a gente convencionou a tratar como cinético somente os *Excitáveis*, que acho que é uma visão não completa. Porque, se você for analisar, estudar, você vê que o todo do trabalho dele é cinético. O melhor exemplo é aquela escultura da Universidade Federal do Ceará. Porque não impulsiona só ela em si, mas até o entorno. É um dado que a crítica de arte não considerou ainda. Não se aprofundou.²²

Em Fortaleza, Sérgio Esmeraldo chegou a realizar maquetes de projetos cinéticos. Entre as maquetes, estão *Escultura eólica*, de 1987, em que três hélices seriam sustentadas por três eixos transversais metálicos; uma *coluna cinética*, de 1980, formada por 16 discos de aço geminados sustentados por cabo de aço preso a um pórtico retangular; e uma *Torre cinética virtual*, de 2001, em que três hastes de aço sustentariam círculos coloridos plenos e vazados de diversos diâmetros e cuja base seria de concreto²³.

²² Entrevista com Dodora Guimarães, no dia 5 de julho de 2013.

²³ Essas peças estiveram em cartaz em 2013 na exposição *Pinturas, Desenhos, Gravuras, Esculturas, Objetos e Excitáveis*, com curadoria de Max Perlingeiro, na Pinakothek Cultural, no Rio de Janeiro.

Eu sempre anotei muito. É curioso porque às vezes eu acho num papel, num caderno, numa anotação de 10 anos atrás e que de repente eu digo: puxa vida! Eu não fiz isso. Ou fiz, ou fiz mal ou ainda tenho que tirar mais partido da ideia. É muito curioso isso. Às vezes nem eu compreendo o que eu anotei. Tem de tudo.²⁴

Outros tantos projetos cinéticos podem ter ficado somente no papel em algumas das anotações guardadas ao longo dos anos, descobertas vez por outra.

2.5 Os Excitáveis no centro das atenções

Sérvulo Esmeraldo constituiu suas relações enquanto artista principalmente na Europa, tendo aparecido pouco no circuito brasileiro. Frederico Morais diz que “essa ausência tão prolongada do Brasil dificultou bastante sua correta inserção na vertente construtiva de nossa arte, da qual é, inquestionavelmente, um dos melhores representantes” (2011, p. 91). Fernando Cocchiarale (1997) o situa ao lado dos escultores abstratos independentes do país cujas obras podem ser remetidas ao Construtivismo, tais como Abraham Palatnik, Ascânio MMM (1941), Emanuel Araújo (1940), Felícia Leirner (1904-1996), Mary Vieira (1927-2001) e Rubem Valentim (1922-1991).

Interessante pensar que boa parte da atenção para a obra de Sérvulo Esmeraldo nos últimos anos foi despertada por uma série produzida ainda nos anos 60, na França. Esses objetos que ficaram em seu ateliê na França, a partir de 2007 foram vendidos por galerias, como a Sicardi, dos Estados Unidos, e a Raquel Arnaud, do Brasil. O restante está nas mãos de colecionadores pelo mundo.

Em 2004, os *Excitáveis* ressurgem na exposição *Pour un Art Concret*, que reuniu as obras de arte abstrata e geométrica doadas pelos colecionadores Sybil Albers e Gottfried Honegger, durante a inauguração do Espace de L'Art Concret, em Mouans-Sartoux, na França. Em 2005, o artista André Parente, que morava em Paris²⁵ conhece essa série por meio do contato com Sabrina Esmeraldo, filha do artista. Na ocasião, produz o vídeo *Os Excitáveis*, junto à artista Katia Maciel, onde manipula esses objetos. É através do contato dele com o curador Jean-Luc Soret que Esmeraldo participa do *Festival @rt outsiders 2005: Brésil anomalie digital-arts # 5*, na Maison Européenne de La Photographie, em Paris.

²⁴ Entrevista em julho de 2013 com o artista.

²⁵ Lá, ele era professor-convidado da Universidade Paris III (Sorbonne-Nouvelle).

Em 2007, Esmeraldo produz dois *Excitáveis* para a mostra *O(s) cinético(s)*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, e realiza sua primeira individual nos Estados Unidos, também com a série, na Sicardy Gallery, em Houston, Texas. Em 2010, o artista volta à Maison Européenne de La Photographie para a individual *Les Excitables*.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo faz, então, em 2011, uma grande retrospectiva da obra do artista, com curadoria de Ricardo Resende, e publica o livro *Sérvulo Esmeraldo*, organizado pela historiadora e crítica Aracy Amaral, com textos de Ricardo Resende, Frederico Morais, Julio Le Parc, Matthieu Poirier, Fernando Cocchiarale, Ana Maria Belluzzo, entre outros.

Nessa exposição, foram apresentados 117 trabalhos, entre esculturas, pinturas, gravuras, desenhos e objetos de diversas fases dos 60 anos de sua trajetória, desde as primeiras gravuras entre as décadas de 1950 e 1960, passando pelos *Excitáveis* produzidos entre os anos 1960 e 1970, até suas esculturas geométricas a partir dos anos 1980. Parte das obras expostas veio do núcleo do artista no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, outras do acervo da própria Pinacoteca e o restante de colecionadores. Amaral, em seu texto, refere-se a Sérvulo Esmeraldo como “(...) O mais importante artista do Ceará, inscrito já na historiografia da arte experimental brasileira do século XX, [que] merecia, há muito, esta publicação”. (2011, p. 19).

Em 2012, a individual *Simple como o triângulo* trouxe 70 trabalhos, entre esculturas, pinturas, relevos e objetos para Galeria Raquel Arnaud, em São Paulo. Além dos célebres *Excitáveis*, a exposição apresentou também seus *Sólidos Geométricos* e os *Teoremas*. Na ocasião, o artista lançou fac-símile do seu livro-objeto *Trilogia*, feito em parceria com o poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, reeditado pela Cosac Naify, com tiragem limitada a 35 exemplares.

Em 2013, *Pinturas, Desenhos, Gravuras, Esculturas, Objetos e Excitáveis*, com curadoria de Max Perlingeiro, fica em cartaz na Pinakothek Cultural, no Rio de Janeiro, com 70 obras, dentre as quais 14 *Excitáveis*. Nessa exposição, que ocupou não somente o espaço interno da galeria, mas também o jardim com algumas esculturas, o público era recepcionado por duas obras cinéticas em funcionamento: *O Escriba* e uma caixa com bolinhas de gude, ambas acionadas por motor. Vale destacar o vídeo assinado por Katia Maciel e André Parente e as animações com fotografias do artista e com o texto de *Método para construir um*

Excitável, escrito por Esmeraldo em 1976 (A1.5.1). Além da sala com os *Excitáveis*, uma vitrine com livros de artista, maquetes e múltiplos.

No mesmo ano, Esmeraldo é um dos 111 artistas da exposição 30 x Bienal, edição comemorativa dos 30 anos da Bienal Internacional de São Paulo, no Parque Ibirapuera. Ainda integra, na capital paulistana, a exposição *Cinéticos e Construtivos*, com curadoria de Ligia Canongia, na Carbono Galeria, onde aparece ao lado de nomes como Alfredo Volpi (1896-1988), Abraham Palatnik, Carlos Cruz-Diez (1923), Jesús-Rafael Soto, Josef Albers (1888-1976), Julio Le Parc e outros. Neste mesmo ano, é coroado com a participação na exposição *Dynamo – Um século de Luz e Movimento na Arte (1913-2013)*, no Grand Palais, em Paris, a maior mostra de arte cinética já realizada, ocupando quatro mil metros quadrados do museu.

Em Fortaleza, uma grande mostra do artista, com curadoria de Dodora Guimarães, ocupou os jardins, o pátio interno e a galeria do Palácio da Abolição também em 2013. A exposição intitulada *Luz*, contou com 60 obras, entre esculturas, relevos, desenhos e objetos, produzidas dos anos 1980 para cá, muitas inéditas, feitas especialmente para a exposição. A proposta foi usar a iluminação natural da galeria transparente do palácio e do próprio espaço exterior para estabelecer um diálogo com as obras. O artista, em texto assinado para a mostra, confere todo poder à luz em seu trabalho: “Ela tem uma importância fundamental na escultura. Daí, talvez, minha escolha ocupacional”. Ao final, conclui: “Trabalho com materiais diversos, mas, minha matéria-prima de verdade é a luz”. (2013, p. 6).

O momento de grande enfoque através de exposições e obra de referência sobre o artista cearense ainda se soma à transferência, no ano de 2013, do arquivo de Sérvulo Esmeraldo para o Brasil. O material que se encontrava há cerca de 40 anos na França, desde que ele se mudou para o Brasil, chegou ao Instituto de Arte Contemporânea, em São Paulo, ajudando na proposição de novas discussões e leituras sobre sua obra. A exposição *O arquivo vivo de Sérvulo*, resultante de uma seleção desse material pelo curador Ricardo Resende, esteve em cartaz no IAC em 2014, com cerca de 150 objetos, entre estudos, gravuras, desenhos, relevos, matrizes, maquetes e outros.

3 ARAMANDO DE LEVE TEOREMAS, CUBOS DE LUZ E NAVES NO INFINITO

“On attend souvent des artistes qu’ils fournissent des reponses
alors que nous ne posons que des questions”²⁶

(Em um dos caderninhos do artista vindo da França)

Tirando uma pedrinha do bolso, como se fosse para mostrar algo de muita raridade, o artista queria na verdade comunicar à pesquisadora sua intenção. “Vou inserir um fio metálico aqui. Posso até lhe dar uma, se você quiser”. A pesquisadora não somente queria como agradecia (em pensamento) o gesto do artista: um tanto curioso por ser da ordem do inesperado. Depois é que se dá conta do significado. Arte em tudo o que Sérvulo vê. Mas, para além da beleza contida no cotidiano, a pedra como evidência geológica de um passado através de suas marcas naturalmente formadas.

No livro *Ser Crânio*, Georges Didi-Huberman, tratando da obra do escultor Giuseppe Penone, reserva uma parte para falar da obra *Ser rio*, em que o escultor coloca lado a lado duas pedras: uma retirada de um lugar na montanha e esculpida segundo o modelo de outra encontrada no rio, debaixo dessa mesma montanha, sem que saibamos identificá-las.

Extrair uma pedra que o rio esculpiu, recuar na história do rio, descobrir o lugar certo da montanha de onde vem a pedra, extrair da montanha um bloco novo, reproduzir exatamente a pedra extraída do rio no novo bloco de pedra, é ser rio [...] Para esculpir a pedra na verdade, tem-se que ser rio. (PENONE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 49).

A intenção de Esmeraldo vai na contramão da proposta de Penone, pois que ele faz um corte na pedra, humaniza esse dado da natureza. Não elimina as marcas naturais, mas acrescenta um dado gráfico. É como se inscrevesse mais uma camada geológica na pedra, trazendo-a para o Antropoceno²⁷, interferindo e colocando um ponto final na criação natural de duração muito longa. Uma mensagem de artista, um corte metálico como meio de comunicação para lembrar a pesquisadora da dupla natureza humana: o processo de ser esculpido por forças para além de nós (quem sabe com alguma intenção nisso tudo) e o poder de também esculpir, “tomar as rédeas” do nosso destino.

²⁶ “Nós esperamos, com frequência, que os artistas forneçam respostas, enquanto nós só colocamos questões”. (tradução minha).

²⁷ Esse termo, popularizado por Paul J. Crutzen e Eugene F. Stoermer, refere-se à atual época geológica do Planeta Terra, tendo como marco o impacto das atividades humanas sobre o clima e a atmosfera a partir do século XVIII, coincidindo com a invenção do motor a vapor por James Watt. Disponível em: <http://www.igbp.net/download/18.1081640c135c7c04eb480001182/NL78-for_web.pdf>.

Essa pequena história deu o pontapé a um dos encontros da pesquisadora com o artista justo no momento do “mergulho” em seus escritos e textos de críticos encontrados no arquivo organizado pela esposa de Esmeraldo, Dodora Guimarães, e o sobrinho dela, Samyr. Um encontro interessante depois de uma longa pesquisa no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), em São Paulo, onde tivemos acesso ao arquivo de Sérvulo que estava na França há mais de 20 anos, o qual contém estudos de obras, rascunhos, anotações e fotografias do artista. Em carta do argentino Julio Le Parc ao cearense, vê-se a surpresa ao saber que havia em sua casa material de muita importância para Sérvulo.

Uma vez você me disse que o que Krasno guardou em meu porão representava para você grande parte de seu trabalho desenvolvido em Paris. Eu era cético [...]. Acreditava serem coisas que não possuíam grande valor para você e que, portanto, ao voltar para o Brasil, não as levaria. (LE PARC, 2011, p. 113).

O material estava no ateliê do artista argentino Julio Le Parc desde o retorno de Sérvulo ao Brasil. Somente 20 anos depois, o material precisou ser retirado por conta de uma reforma a ser realizada, em 2002, no porão do ateliê, passando, então, aos cuidados da filha do cearense, Sabrina Esmeraldo, que reside em Paris, e, somente no final de 2013, chegou a São Paulo. Sobre o motivo de ter deixado essa parte da produção por lá, ele próprio se questiona: “É uma boa pergunta!”.

Como orientar-se entre papéis de um passado que não é o seu? Essa foi a sensação no meio do arquivo de Sérvulo Esmeraldo como primeira pesquisadora externa ao IAC a ver aquele material. Fui na esperança de que uma coisa me levaria a outra, de que encontraria o que estava procurando. Mas o que estava em minhas mãos era um longo capítulo da vida do artista em que tudo cabia: um bloquinho com telefones, recortes de revistas, inúmeras cartas, folhetos e convites de exposição etc.

Foi um trabalho de extração, recuo e descoberta da história de uma pedra “esmeralda”. E foi também uma invenção, pois que tivemos de extrair da montanha de informações um bloco novo, significativo e representativo do pensamento científico do artista. Foi preciso ser rio em época de estiagem – estando seco, saber esperar e retomar caminho logo que as chuvas encharquem a terra novamente – e, mais que isso, foi preciso aprender a fluir pelas veredas, se bifurcar para encontrar o curso principal do rio.

Em Fortaleza, na casa do artista, encontramos muitos manuscritos, organizados em pastas, onde estão inúmeras reflexões sobre assuntos diversos, em folhas soltas ou em

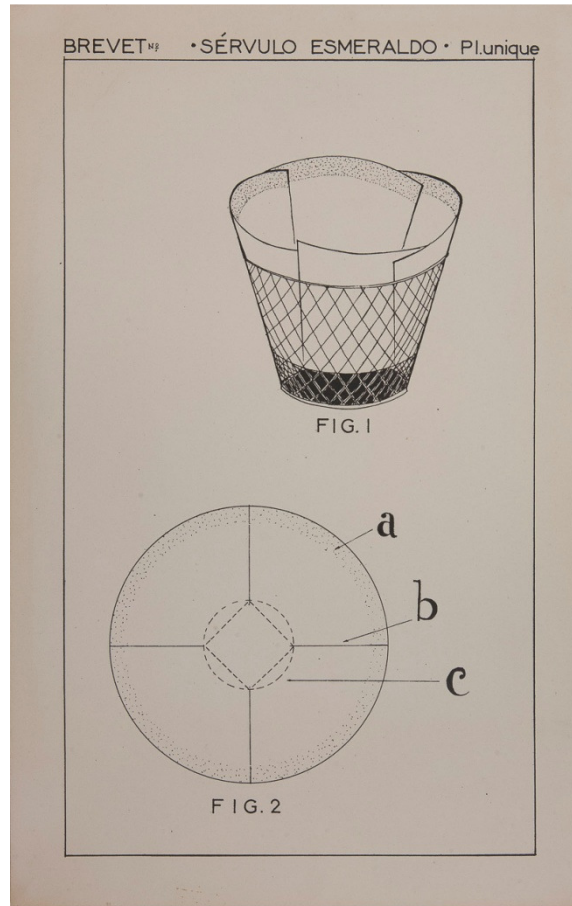
blocos de “borrões”, sinal de que Esmeraldo não perde tempo e rabisca no que estiver ao alcance das mãos quando uma ideia surge. O próprio artista em entrevista anterior, já havia dado esse recado alertando sobre a quantidade de documentos que teríamos pela frente. Uma escrita ligeira, com rasuras, que às vezes vêm combinadas a desenhos ou cálculos, muitas sem informação de data. Em anotação reflexivo-filosófica (A1.6), de maio de 2003, escreve: “Tenho um medo doentio de papéis: documentos, projetos. Menos das cartas”. Esse medo seria um sintoma da vontade de realizar projetos ainda inéditos há muito tempo guardados?

No prefácio do livro *Escritos de Artista*, Glória Ferreira diz que “a tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito” (2006, p.10). No caso de Esmeraldo, a palavra com a qual entramos em contato tem, na maioria das vezes, o tom confessional, está entre “a experiência pessoal e a interrogação teórica” (*idem*, p. 11), mas não pretende se opor ou substituir a crítica. Em entrevista de pesquisa em julho de 2013, o artista fala que “Eu não sei os outros, mas eu nem me interesso nem vou atrás de analisar meu trabalho. Não tenho esse tipo de preocupação. Tem pessoas que fazem isso, eu é um problema de cabeça”. Os escritos a que tivemos acesso são, em sua maioria, importantes para o próprio artista, não foram dirigidas ao público. Encontramos também palestras e cartas. Quando olhamos todo esse material como um conjunto, chegamos mais perto da maneira como o pensamento do artista se desenvolve.

Observamos que Sérvulo Esmeraldo escreve como quem lança pensamentos, como se toda e qualquer reflexão fosse parte de uma longa pesquisa desenvolvida desde cedo, ainda no Crato. Às vezes é um questionamento, às vezes uma teorização sobre o fazer arte. Chegou até mesmo a descrever os 15 ateliês que teve: começando pelo sótão da casa do Engenho Bebida Nova e terminando no atual ateliê na casa onde reside em Fortaleza, no bairro Salinas (A1.1.1). Também invoca frases de artistas e cientistas, como um da Vinci ou um Einstein (A2).

Entre os arquivos encontrados no IAC, observamos um em que o lado pesquisador e inventor do artista aparece. Numa carta de Sérvulo, datada de 1962, endereçada ao Instituto Nacional da Propriedade Industrial da França, aparece a descrição de duas invenções: uma embalagem destinada à proteção de discos de vinil, contendo uma pochete quadrada e uma pochete circular ou semicircular, e um saco de lixo, em formato circular, para a substituição

“da clássica folha de jornal” demonstram isso. Encontramos ainda um desenho ilustrativo de uma dessas invenções.



Desenho da invenção de Sérvulo: um saco de lixo em formato circular. (B10). Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea.

Um capítulo à parte são as inúmeras cartas tratando de assuntos profissionais com galeristas e compradores de suas obras ou com amigos, como João Rodolfo Stroeter, Arthur Luiz Piza, Flavio-Shiró, Frederico Morais, Campofiorito, Castex e muitos outros. Esses documentos trazem informações importantes sobre o contexto europeu e a relação do artista com as questões do mercado da arte e ainda outros assuntos que pareciam preocupar-lhe bastante, como a política, principalmente no que diz respeito à ditadura militar no Brasil. Neste trabalho, no entanto, não nos dedicamos a aprofundar questões como essas. Na carta a seguir, podemos presenciar essa inquietação do artista, principalmente neste trecho:

A gente vai ficando no estrangeiro e se acomodando a essa vidinha fácil e gostosa de cigano. Chega um certo tempo, um certo momento em que a coisa fica perigosa. Perigo de ficar um eterno desterrado. Nem participa da vida do país onde vive nem da do seu próprio país. Tenho consciência disto e mais ainda acho que na fase atual do Brasil a gente não tem direito de desertar. (C1).

Rosny-sous-Bois, 10 de Outubro de 1963

Caro Italo,

Quando estive no Brasil em 61 pedi o endereço de sua casa em Brasília. Tinha o firme propósito de procurá-lo. Infelizmente não fui a Brasília.

Como você vê não estou mais em Paris. Instalei-me na banlieue onde tenho mais calma e mais espaço para trabalhar. Vendemos nosso apartamento da rue Monsieur le Prince e compramos outro maior aqui em Rosny-sous-Bois, a 11 minutos da gare de l'est.

Tenho trabalhado bastante para tirar o atrazo deste ano que foi cheio de correrias e muito trabalho extra como a instalação do novo home que foi toda feita por mim, evidentemente. Terei uma exposição em dezembro na Suíça e em 64 outra em Paris.

A gente vai ficando no estrangeiro e se acomodando a essa vidinha fácil e gostosa de cigano. Chega um certo tempo, um certo momento em que a coisa fica perigosa. Perigo de ficar um eterno deterrado. Nem participa da vida do país onde você vive nem da do seu próprio país. Tenho consciência disto e mais ainda acho que na fase atual do Brasil a gente não tem direito de desertar.

Evidentemente eu não poderia deixar o pouco que fiz por aqui para correr uma aventura. Tenho algumas galerias que se ocupam de mim e vou ganhando minha vida nesse mundo que é Paris. Sobretudo agora que tenho uma filha e estamos esperando outro bebê. Ir para o Brasil para me ocupar de quê? Ficar num emprego público ocupando um cargo para o qual não tenho nem gosto nem competência?

Agora entro no assunto: Anna Letycia e Rossine falaram que a Univ. de Brasília estaria recrutando gente para ensinar gravura e outras coisas. Eis aí uma razão que me faria liquidar meus negócios aqui e partir para o Brasil. Se o cargo de prof. de gravura estiver livre (talhe doce e xilografura) e gostaria de conhecer as condições. Me agradaria muito voltar para o Brasil e trabalhar no meu setor. Veja o que v. pode fazer nesse sentido. Aguardo uma resposta sua o mais breve possível.

Um abraço amigo do

Servulo Esmeraldo
6, av. de la République
Rosny-sous-Bois (Seine) France

*Anexo carta de Anna
Letycia e minha para
Bianchetti*

Carta de Sérvulo a Italo Campofiorito. (C1). Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea

O artista também é de enveredar pela literatura narrando um sonho ou simulando o diálogo entre dois livros vizinhos de prateleira (A1.3.1). Há momentos em que se detém em longas descrições sobre o seu particular universo infantil no Crato. Rememora obras criadas ao longo dos anos, histórias, lugares e pessoas, registrando, por exemplo, em uma de suas inúmeras agendas cultivadas na França, a data da morte de Serge Poliakoff, em 12 de outubro de 1969, e a de Le Corbusier, em 27 de agosto de 1965, ou o jantar com Chabloz em 18 de outubro de 1858.

Compõe assim, com esses retalhos de memória, a própria trajetória artística, sem dispensar, em seus textos, a observação da natureza e a curiosidade nutrida há tempos pelos ensinamentos das ciências, em particular da matemática, assunto de especial interesse na leitura dos seus documentos.

Diante desse rico cenário, costurado pelo próprio artista, optamos por fazer uma análise de seu pensamento tendo como recorte os escritos principalmente. E é justamente

sobre o seu encontro com a ciência que nos debruçaremos no presente capítulo. Um quadro pintado por Esmeraldo “em primeira pessoa”, mas enquadrado por uma personagem alheia que entrou nesse universo como uma das espectadoras para quem Velásquez olha em *As Meninas*. Muito de perto, quase estando lá.

3.1 A arte e a ciência

“As matemáticas que nunca aprendi, mas cuja beleza percebi”.
(Sérvulo Esmeraldo)

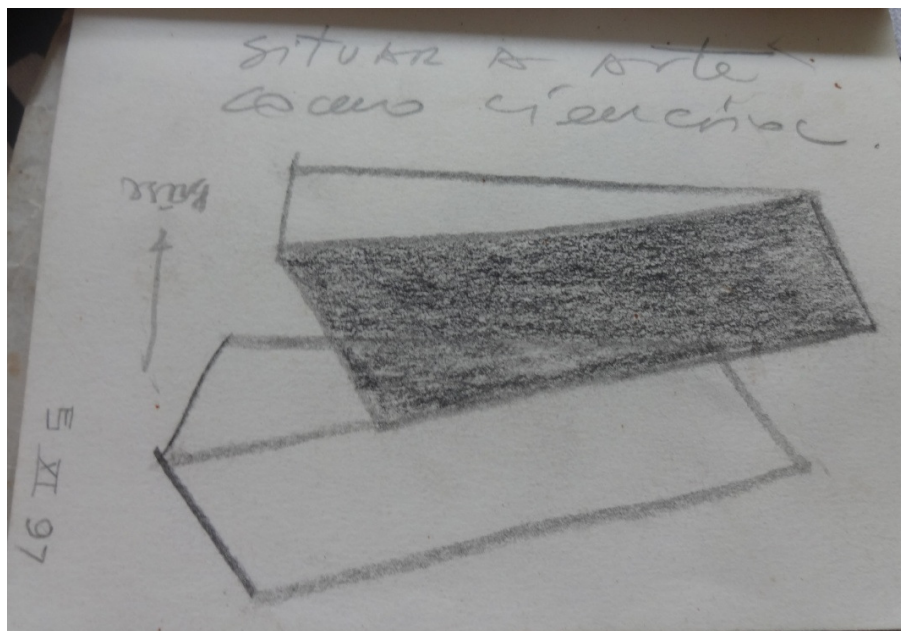
Em uma palestra ministrada por Sérvulo em 1999, intitulada *De Foucault a Calder ou da Beleza das Coisas Exatas*²⁸, observa-se o pensamento do artista acerca da relação entre arte e ciência. Trazendo a experiência do físico francês Léon Foucault, realizada em 1851, que demonstrou o movimento de rotação da Terra através de um pêndulo colocado sob a cúpula do Pantheon, em Paris, Sérvulo diz que esse homem “foi, certamente, sensível à beleza do espetáculo”. Para Esmeraldo, o físico foi um artista cinético e que, como ele, “muitos cientistas o foram”. O Tubo de Newton, com o qual o cientista comprovou que todos os corpos no vácuo caem com igual velocidade, por exemplo, é, para Sérvulo, “um objeto lindo”.



Pêndulo de Foucault no Pantheon de Paris. Foto: Arquivo pessoal da pesquisadora.

²⁸ Palestra ministrada durante o *Rumos Novas Mídias*, que ocorreu entre 1998 e 1999, projeto que marcou a estreia do programa Itaú Cultural na área de arte e tecnologia.

Tal é a aproximação entre arte e ciência, para o artista, que chega a pensar nesses exemplos como sinais de que “as artes plásticas fazem parte das ciências exatas”. E aí então compara a atividade dos artistas com a dos cientistas: “[...] realizamos como os matemáticos suas equações”. A diferença ele vai situar no campo da relação entre objetividade e subjetividade. Enquanto na ciência “O objetivo é claro e preciso, definido”, na arte “A técnica é um meio não um fim. E a técnica é transmissível, o objeto cada um tem o seu, daí a dificuldade de ensinar a arte”.



Anotação em caderno com projetos, datado de 5 de novembro de 1997, encontrado no arquivo do artista em Fortaleza. (B9).

No texto *Arte/ Ciência: uma consciência*, o artista-pesquisador Julio Plaza corrobora essa ideia ao defender que a pesquisa na arte é um meio e não um fim. “É o percurso do artista ao inventar sua poética de tal forma que, enquanto a obra se faz, se inventa o modo de fazer” ([s/d], p. 43). Para Plaza, enquanto na ciência há um compromisso com o conhecimento “verdadeiro” do objeto, na arte a preocupação é com as qualidades do objeto criado.

Já em um escrito encontrado em sua casa, Esmeraldo fala das imagens inspiradas na ciência que quando se transformam em relevos ou volumes pelas mãos do artista deixam de ter “funções científicas”. “São obras de artista que evidenciam sua beleza”. (A1.4.4).

Para Plaza, não há uma ciência artística ou uma arte científica, mas sim “cruzamentos intertextuais” entre os dois. As representações científicas das quais um artista faz uso estão a serviço de sua poética.

A apropriação pelo artista de esquemas representacionais de cunho científico constitui-se num recurso lícito e necessário, de caráter intertextual, que, transposto para uma nova ordem (mesmo que seja desordem), servirá ao artista para pensar e elaborar as suas idéias e/ou modelos mentais [...] Isto, porque o artista é sensível às aparências da representação científica, que é o lugar onde se instala a dimensão estética da ciência. ([s./d.], p. 42).

Esmeraldo, por diversas vezes, escreve sobre essa “dimensão estética da ciência”, como no seguinte trecho.

Alguns artistas já tinham sido tocados pela beleza dos matemáticos. O poeta Fernando Pessoa foi um deles: cantou a beleza do binômio de Newton²⁹. Como não podia deixar de ser a beleza das demonstrações gráficas dos teoremas tocam a sensibilidade de um artista plástico. (A1.2.4).

Ou a encontra no pensamento de outros, como nesse caso em que cita o diálogo platônico *Filebo*, quando Sócrates responde a Plotarco acerca do que entende por prazeres reais:

Pela beleza das formas,
O que eu compreendo
Não é o que compreenderia o vulgo,
Por exemplo,
A beleza dos corpos vivos
Ou sua reprodução
Pelo desenho.
Refiro-me às linhas retas
E curvas, superfícies,
E aos sólidos
Que derivam da reta
E do círculo,
Com a ajuda do compasso,
Da régua e do esquadro.
Pois estas formas
Não são
Como outras,
Belas em certas condições

²⁹ Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Álvaro de Campos, escreveu o poema:
O binômio de Newton é tão belo como a Vênus de Milo.
O que há é pouca gente para dar por isso.

Óóóó – óóóóóóóóóó – óóóóóóóóóóóóóóóó

(*O vento lá fora*).

São sempre belas,
 Por elas mesmas
 Por natureza,
 E elas são
 Uma fonte de prazeres
 Bem particulares³⁰ (A2.3)

É interessante notar que a noção de verdade na filosofia e na ciência esteve (ou ainda está?) associada à beleza. Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia*, diz que “A doutrina do Belo como manifestação da verdade é própria do Romantismo” (2007, p. 106). Muito se fala na beleza de certas teorias e na relação do belo com a simplicidade a ponto de um dos critérios científicos ser a chamada “lâmina de Ockham”³¹: quando se está diante de várias explicações para determinado fenômeno, a mais simples é a escolhida.

Um dos mais conhecidos matemáticos do século XX, Bertrand Russell chega a descrever romanticamente a “perfeição” das leis matemáticas.

A descoberta de que toda a matemática decorre inevitavelmente de uma pequena coleção de leis fundamentais é das que realçam incomensuravelmente a beleza do todo; aos que se viram oprimidos pela natureza fragmentária e incompleta da maioria das cadeias de dedução existentes essa descoberta se apresenta com a força dominadora de uma revelação; como um palácio que emerge da névoa outonal à medida que o viajante sobe uma ladeira italiana, os andares majestosos do edifício matemático surgem na sua devida ordem e proporção, com uma nova perfeição a cada parte. (1977, p. 76).

No livro *Como vejo o mundo*, o físico Albert Einstein declara sua perseguição por certos ideais na vida, entre os quais está a beleza:

[...] foram ideais que suscitaram meus esforços e me permitiram viver. Chamam-se o bem, a beleza, a verdade. Se não me identifico com outras sensibilidades semelhantes à minha e se não me obstino incansavelmente em perseguir este ideal eternamente inacessível na arte e na ciência, a vida perde todo o sentido para mim. (EINSTEIN, 1981, p. 8).

Se alguns cientistas incluem a beleza como meta em suas pesquisas, por outro lado, alguns artistas, como o próprio Sérvulo percebeu, identificaram beleza na matemática. O autor de *A abordagem matemática na arte contemporânea*, Max Bill, considerado como “líder intelectual do movimento em *design* que propõe substituir a imaginação humana pelo raciocínio matemático” (RICKEY, 2002, p.150), escreveu ensaios dedicados ao assunto como

³⁰ Esse texto encontra-se no folheto da exposição *Sérvulo Esmeraldo – desenhos e relevos* que ficou em cartaz em Natal (RN), em 2001.

³¹ Ou ainda Lei da Parcimônia ou Navalha de Ockham, em referência a William de Ockham (1285-1349), frade franciscano inglês, que criou essa teoria.

Forma, Função e Beleza, Beleza Proveniente da Função e Beleza como Função. Entre outras coisas, Bill defende que não se trata da utilização da matemática em si mesma, mas “primariamente, de um uso de processos de pensamento lógico para a expressão plástica de ritmos e relações... (apud RICHKEY, *idem*) e que “... esses fenômenos... não representam o formalismo, com o qual são sempre confundidos; não são apenas a forma como beleza, mas pensamento, idéia, cognição transmutados em forma... (*idem*, p. 152).

Ressalta-se aqui que não se trata da opinião da pesquisadora a respeito da beleza na arte e na ciência, até porque, no caso da arte atualmente, esse ideal, se já não se encontra superado, pelo menos deu lugar a outras preocupações poéticas, como a ideia da experiência estética ou do conceito, por exemplo, em detrimento de utopias, como a da verdade absoluta ou da perfeição.

Em *Matemática e Imaginação* – livro de divulgação científica que teria sido a fonte principal do escritor argentino Jorge Luís Borges para a utilização de conceitos matemáticos em seus contos³² –, os matemáticos Edward Kasner e James Newman escrevem quase poeticamente sobre a função dessa ciência exata que dá a “ver” fenômenos da natureza impossíveis de serem percebidos pelo homem.

A Matemática bem pode ser uma ciência de proposições lógicas e austeras, em forma canônica precisa, mas, em suas inúmeras aplicações, serve de ferramenta e linguagem, a linguagem da descrição, do número e do tamanho. Descreve, economicamente e com elegância, as órbitas elípticas dos planetas tão prontamente quanto a forma e dimensões desta página ou de uma plantação de milho. O rodópio do elétron não pode ser visto por ninguém, os mais poderosos telescópios só mostram uma pequena porção das estrelas e nebulosas distantes e longínquos recantos gelados do espaço. Mas, com o auxílio da Matemática e da imaginação, tudo que há de menor ou de maior – tudo, enfim, pode ser posto ao alcance do homem. (KASNER; NEWMAN, 1968, p. 38).

Uma ciência fabricante de imagens e imaginações não poderia passar imune aos olhos dos artistas. Tem sido assim com um de nome Sérvulo Esmeraldo, que tem entre suas anotações uma célebre frase de um famoso cientista: “A imaginação é mais importante do que o conhecimento”.

³² Apud FUX (2010, p. 302).

3.1.1 “*Simples como o triângulo*”

Dentre as formas matemáticas, Sérvulo diz preferir as mais básicas, como o triângulo. No Cariri, ainda na infância, observou, entre outros mestres, Juvenal Carpinteiro, que “sabia tudo sobre estruturas de madeira, intuitivamente utilizava o princípio da indeformabilidade do triângulo”. (A1.1.2). No período em que viveu em São Paulo, comenta, em texto autobiográfico não datado, sobre a transformação de seu trabalho, algo que o orienta até hoje. “Foi neste momento que abordei, de maneira consciente, a geometria e o sistema construtivo das folhas, galhos, sementes etc. [...] A partir de 1953, 1954 o triângulo entrou de maneira formal na composição do meu trabalho”. (*idem*). Em carta ao amigo Zaza Sampaio, texto utilizado na exposição *Simples como o triângulo*, na Galeria Raquel Arnaud, em 2012, diz:

Meu caro ZAZA

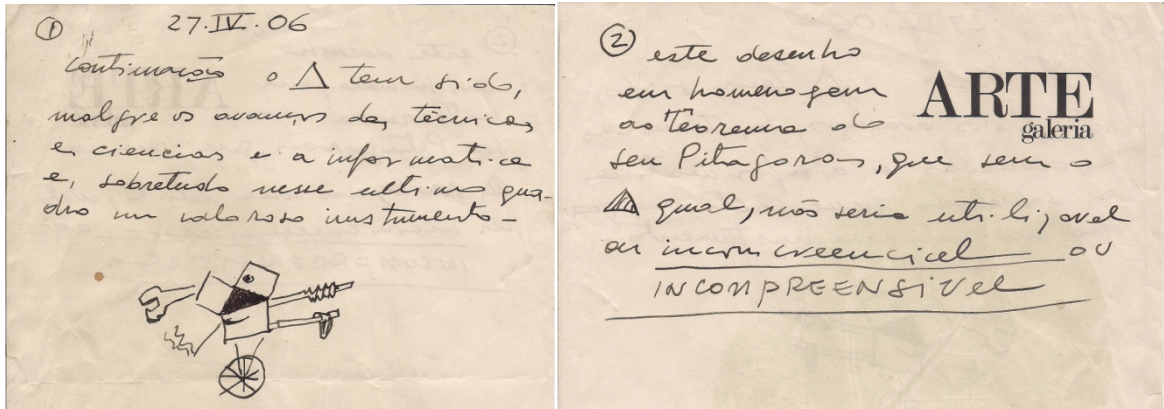
Amigo, comecei várias vezes tentando, através desta máquina de escrever, conversar consigo a respeito do TRIÂNGULO. É difícil, requer muita sabedoria. Meus dedos não conseguem acompanhar meus pensamentos.

Na sua aparente simplicidade, o “T” é, na realidade, o “dono” das matemáticas. Dono é pouco. A mais simples das figuras geométricas, com seus três vértices, dinamiza um espaço plástico definido como nenhuma outra forma. Além do mais, imagine, é indeformável. Reinam sobre nossas cabeças, tesouras triangulares que sustentam linhas, caibros e ripas. É mole? Bem observados, os galhos {forquilhas} e as nervuras das folhas são estruturas triangulares. Seria muito longo e sem interesse alongar a lista de seus méritos.

Um triângulo retângulo girando e tendo como eixo um dos seus catetos descreve no espaço um CONE, uma das mais dinâmicas e mais elegantes figuras geométricas. (C6).

“O dono das matemáticas” habitou o mundo dos projetos do artista, não somente no desenvolvimento das esculturas, mas também nos projetos gráficos. Em carta à filha Sabrina, datada de 2006, Esmeraldo compartilha uma ideia a ser desenvolvida. “Comme tu sais bien le triangle ont eu une grande importance dans les sciences pour cela, je ne sais si j’avais déjà te parlait. Je fais un album de sérigraphies (12 je pense). L’album s’appellera TRIANGLE, en hommage à ce bienfaiteur de l’humanité”.³³ (C3). Esse projeto, ao que tudo indica segundo conversa com Dodora Guimarães e o artista, nunca foi realizado.

³³ “Como tu sabes, o triângulo tem tido uma grande importância nas ciências por aquilo lá, eu não sei se eu já havia te falado. Eu estou fazendo um álbum de serigrafias (12 eu penso). O álbum se chamará TRIÂNGULO, em homenagem a esse benfeitor da humanidade”. (*tradução minha*)

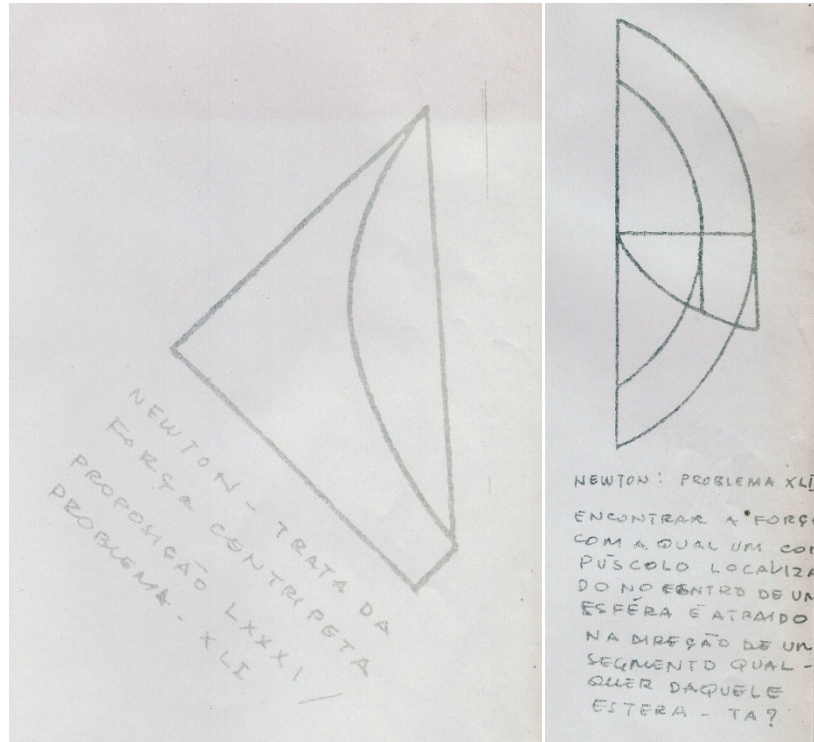


Anotações sobre o triângulo encontrados no arquivo do artista em Fortaleza. (A1.2.6).

Em entrevista com o Esmeraldo em julho de 2013, percebemos o vasto conhecimento do artista acerca desse “benfeitor da humanidade”.

O homem utilizou o triângulo desde a mais alta antiguidade. Utilizou pra problemas religiosos, de espírito, porque ele é muito complexo e ninguém é indiferente às coisas. Então você vai encontrar na vida toda da humanidade, no tecido, até na arte mortuária o triângulo muito presente.

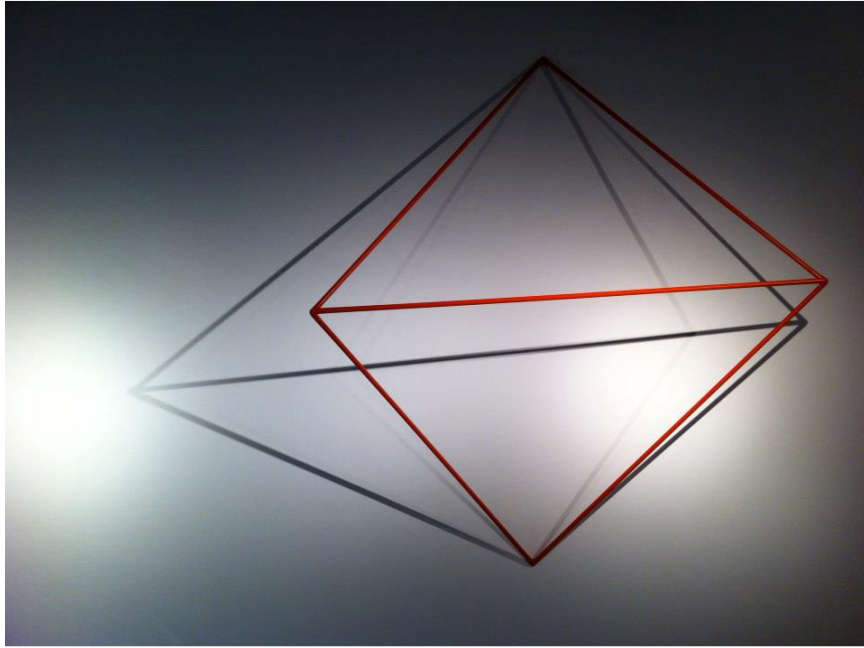
No arquivo do computador da casa de Sérvulo, encontramos desenhos e referência aos *Princípios Matemáticos de Filosofia Natural*, obra escrita pelo físico e matemático Isaac Newton e publicada pela primeira vez em 1687. Nessa obra, são expostas as chamadas Leis de Newton para o movimento dos corpos e a Lei da Gravitação Universal. A importância desse trabalho reside, entre outras coisas, em seu caráter inaugural ao explicar sistemática e rigorosamente, em linguagem matemática, fenômenos naturais: “do movimento do cometa e da bala, a queda da maçã e a trajetória da lua em torno da Terra”. (FITAS, 1996, p.2). E o mais interessante é que Newton utilizou nos seus argumentos para explicar velocidades, acelerações, tangentes e curvaturas a geometria, com quase nenhum tipo de cálculo.



Imagens encontradas no arquivo do artista em Fortaleza. (B3).

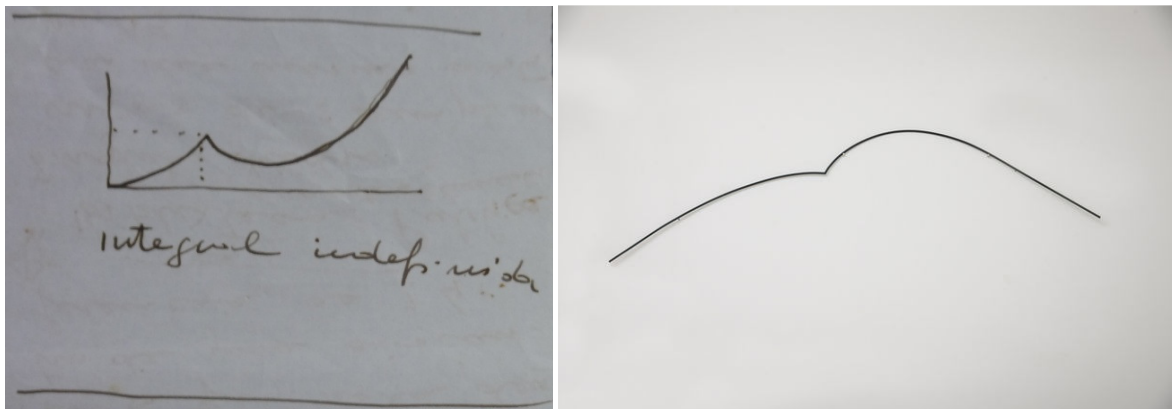
Sérvulo Esmeraldo, fascinado pela geometria, reproduz, em seus desenhos baseados no livro, a proposição LXXXI / problema XLI e a proposição LXXXIII / problema XLII, que tratam, segundo ele, da força centrípeta. Lê-se logo abaixo de um dos desenhos: “Encontrar a força com a qual um corpúsculo localizado no centro de uma esfera é atraído na direção de um segmento qualquer daquele (incompreensível)?”

O artista, a meu ver, utilizava esses desenhos como estudos para demonstrar a beleza das proposições e das imagens do livro. Por meio deles, conseguiu inspiração para a realização dos *Teoremas*. A ideia da força centrípeta permanece um mistério. Fazia parte da ideia do artista inserir algum tipo de movimento nessa obra? É possível, sabendo da herança deixada pelos Excitáveis em sua poética.



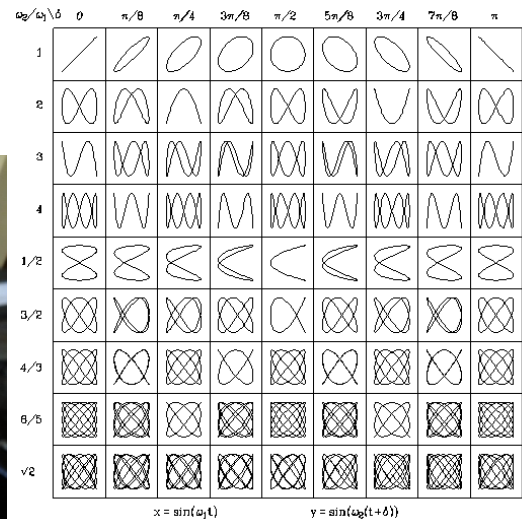
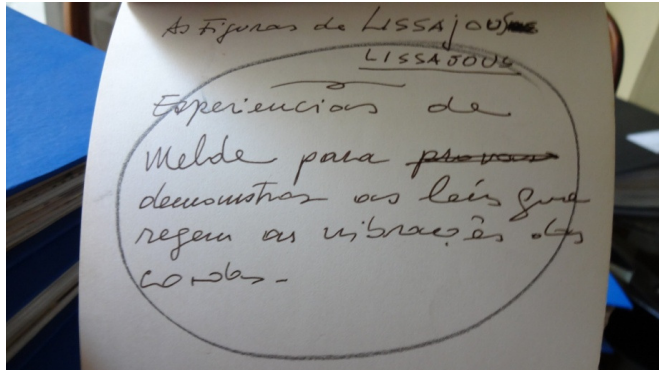
Prisma (2007), obra pertencente à série *Teoremas*. Foto: Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10200260102811074&set=a.4593938532331.184955.1408204301&type=3&theater>.

O artista seguiu estudando e encontrando imagens que se transformaram em obras que levam o mesmo nome de conceitos da ciência, como no caso da função matemática abaixo.



Detalhe da imagem da função matemática encontrada no arquivo do artista em Fortaleza, (B2) e, ao lado, a obra *Integral Indefinida* (2002), pertencente à série *Teoremas*.

Também encontramos uma anotação do artista sobre as figuras de Lissajous, que são construções geométricas obtidas quando dois osciladores harmônicos vibram em direções perpendiculares, estudadas primeiramente por Nathaniel Bowditch, em 1815, e mais tarde por Jules Antoine Lissajous, em 1857. Entre outras aplicações, essas figuras são importantes no estudo do fenômeno da ressonância.



À esquerda, anotação encontrada no arquivo do artista em Fortaleza (A2.4), e à direita, representação das figuras de Lissajous³⁴.

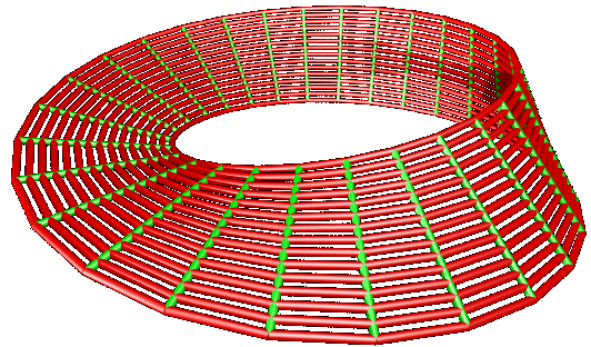
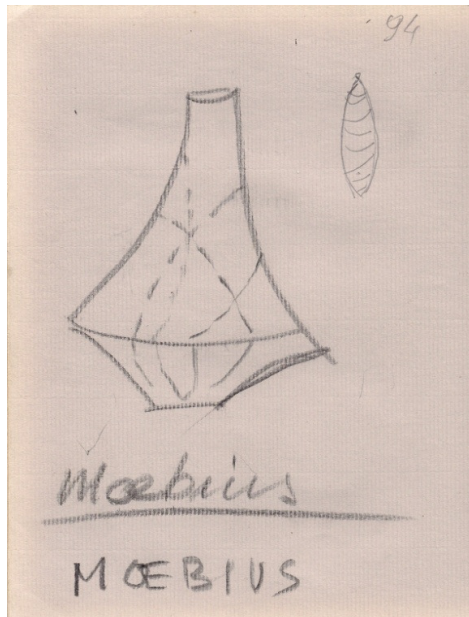
3.2 Espaço-fantasia

O arquiteto João Rodolfo Stroeter escreve, no texto que assina para o catálogo *Sérvulo Esmeraldo*, de 2011, sobre a recorrência das formas nos objetos projetados do artista. “Para descrevê-los penso que melhor seria recorrer à topologia do que à geometria euclidiana. Observá-los, compreendendo como são feitos, por isso mesmo, é o prazer maior na apreciação estética da sua obra” (STROETER, 2011, p. 89).

Entre as muitas inspirações de Esmeraldo encontradas em seu arquivo, está justamente uma importante função no estudo da topologia³⁵: a fita de Moebius. Trata-se de uma superfície de apenas um lado, obtida através da colagem das duas extremidades de uma fita, dando meia volta em uma delas. Estudada, em 1858, pelo matemático August Ferdinand Möbius, é a representação de um percurso infinito, não orientável (partindo-se de um ponto, ao completar a volta, o ponto final será o reflexo do ponto do início). Sua aplicação vai desde a física até a biomedicina.

³⁴ Imagem retirada do link: http://uneditindstrialelectronica.blogspot.com.br/2010_04_01_archive.html.

³⁵ Segundo definição de Marta Macho Stadler (2002, p. 63), “a topologia se ocupa daquelas propriedades das figuras que permanecem invariantes, quando tais figuras são dobradas, dilatadas, contraídas ou deformadas, de modo que não apareçam novos pontos, ou se façam coincidir pontos diferentes”. Disponível em: <<http://www.ehu.es/~mtwmastm/sigma20.pdf>>. Acesso em: 9 dez 2014.



À esquerda, desenho encontrado no arquivo do artista em Fortaleza (B1). À direita, representação de uma fita de Moebius³⁶

Essa imagem pode ter sido apropriada por Sérvulo nas criações de suas obras com torção, operação recorrente no seu trabalho, como na escultura seguinte.



Espirais, 1984. Foto: Reprodução da foto de Gentil Barreira no livro Sérvulo Esmeraldo.

Em entrevista, ele chegou a afirmar que o desenho tratava-se de um estudo de obra da qual não se recordava no momento.

³⁶ Imagem retirada do link: <<http://www.atractor.pt/matviva/geral/t5cores/tirademoebius.html>>.

Além da transformação contínua das formas exploradas por Esmeraldo, através da decomposição, da torção, das dobras etc, o artista desde que passou a trabalhar sobre projetos de grande dimensão no espaço urbano mostrou-se preocupado com a ocupação do espaço. E a topologia foi justamente chamada pelo filósofo e matemático Leibniz, que iniciou os estudos nessa área, de geometria da posição. “Leibniz determinó que esta parte se tenía que ocupar de la sola posición y de las propiedades provenientes de la posición en todo lo cual no se ha de tener en cuenta las cantidades, ni su cálculo [...]”. (EULER *apud* STADLER, 2002, p. 63).³⁷ A geometria de posição, entre outras coisas, é importante na viabilização de projetos arquitetônicos ousados, que se situam entre a matemática e a física. O *Monumento ao Saneamento Básico*, nesse sentido, é obra de artista com pendor para um certo tipo de arquitetura, bem desafiadora.

A questão do espaço, que envolve a colocação das esculturas nas cidades, ocupa uma parte significativa dos escritos de Esmeraldo. Em carta endereçada a Rodolfo Stroeter, de novembro de 2000, Esmeraldo descreve o que chamou de seu “encontro com o espaço”.

Meu “encontro” com o espaço deu-se de maneira muito interessante. Há em Veneza uma praça. É mais um largo. Chama-se Santa Maria Zobenigo. Não garanto a justeza da ortografia. Pode ser pesquisado em um guia. Vou cuidar disto.

Vinha, como todo veneziano, pedestremente, quando desemboco neste espaço deserto ensolarado. Isso há quase 40 anos. Em vermelho o espaço virtual que me deixou deslumbrado. Nunca tinha tido aquela sensação. Um paralelepípedo perfeitamente definido. As únicas presenças estranhas eram nós: aquela senhora puxando seu carrinho de três rodas e eu, imóveis.

Ela avançava em direção ao sobrado da amiga aos gritos. Eu fiquei observando a ocupação daquele espaço. Bloco sólido de luz. Descobri que o espaço tridimensional é um sólido e que pode ser evidenciado quando é definido por seu entorno. Não saberei definir o entorno. Via o espaço. Quando voltar a Veneza vou tentar conferir.

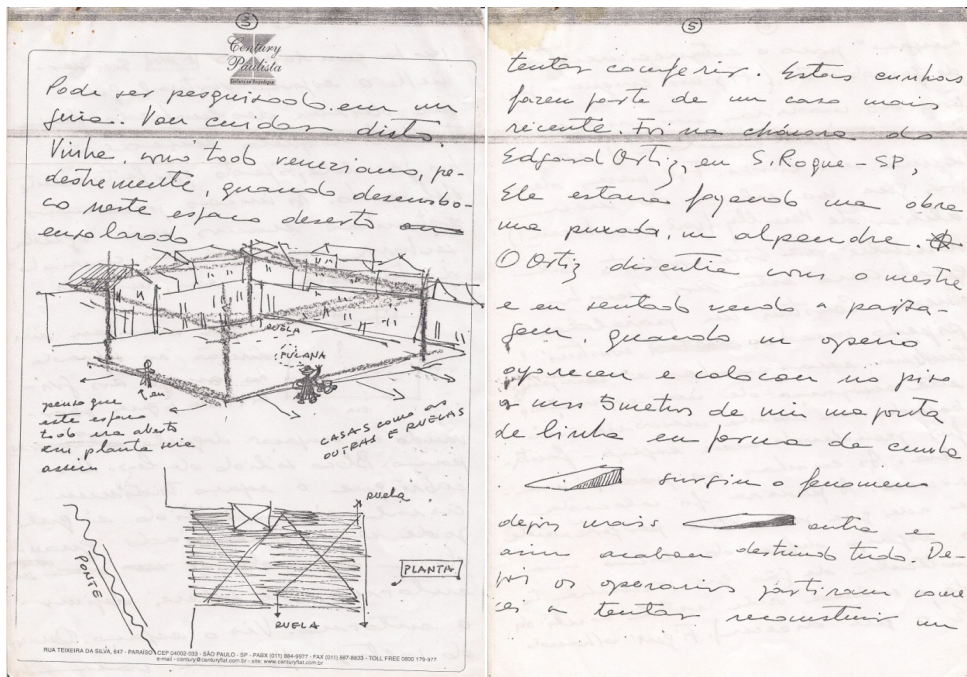
Estas cunhas fazem parte de um caso mais recente. Foi na chácara do Edgard Ortiz, em S. Roque – SP. Ele estava fazendo uma obra, uma puxada, um alpendre. O Ortiz discutia com o mestre e eu sentado vendo a paisagem quando um operário apareceu e colocou no piso a uns 5 metros de mim uma ponta de linha em forma de cunha. Surgiu o fenômeno e depois mais outro e assim acabou destruindo tudo. Depois os operários partiram. Comecei a tentar reconstruir um “espaço” para o estarrecimento do gozador Zé. (Fiz uns croquis porque com as madeiras não consegui grande coisa) enquanto a gozação seguia seu curso.

Foi meses depois que na calma do meu atelier de Neuilly (você o conheceu?) desenvolvi este conjunto tal qual está nos desenhos anexos. Construí um paralelepípedo vazado, construí também essas cunhas e compus esta ocupação de um espaço baseado na minha memória e fui preenchendo meu espaço-fantasia. As cunhas as produzi uma a uma. A primeira foi colocada e achei que preenchia perfeitamente o espaço definido. Como uma molécula de gás que preenche tudo, o

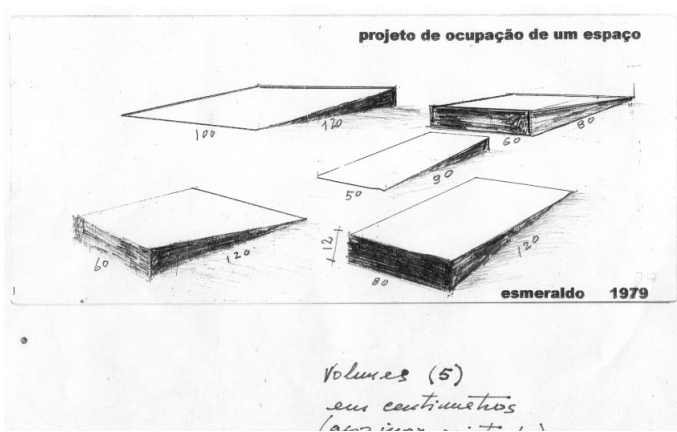
³⁷ “Leibniz determinou que esta parte teria que se ocupar somente da posição e das propriedades provenientes da posição em todo o qual não há de se ter em conta as quantidades, nem seu cálculo”. (*tradução minha*).

volume onde está contida. É o que dizem. Fiquei olhando minha “molécula” e acabei vencendo o medo de enfrentar o problema.

Fui acrescentando cunhas; a segunda era, no meu entender, uma composição interessante também. Fixei, para correr o risco de nunca acabar, meu trabalho em cinco composições. Comecei a manipular as duas peças sem chegar a algo de satisfatório. Parti para uma terceira e tomei o partido de estabelecer o limite de cinco arranjos senão aquilo não teria fim. Não creio que tenha feito uma obra. Foi uma pesquisa. Para mim tem sido muito útil. Mas foi uma pesquisa, algo de muito pessoal. Reconheço que o conjunto tem uma certa graça. Dei uma de pai coruja e decidi publicar. Para que este trabalho tenha consistência recorro ao seu talento, parceiro. (C4).



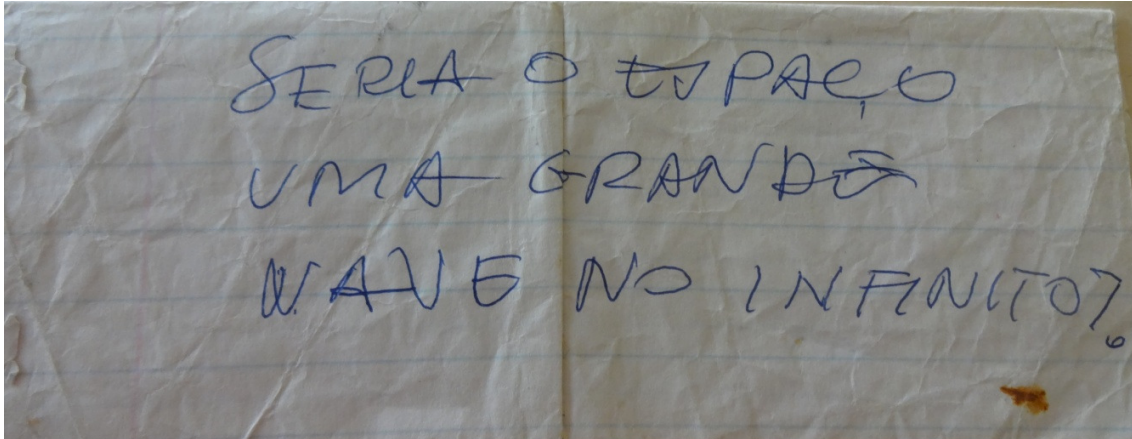
Trechos da carta de Sérulo Esmeraldo endereçada a João Rodolfo Stroeter encontrada no arquivo do artista em Fortaleza. (C4).



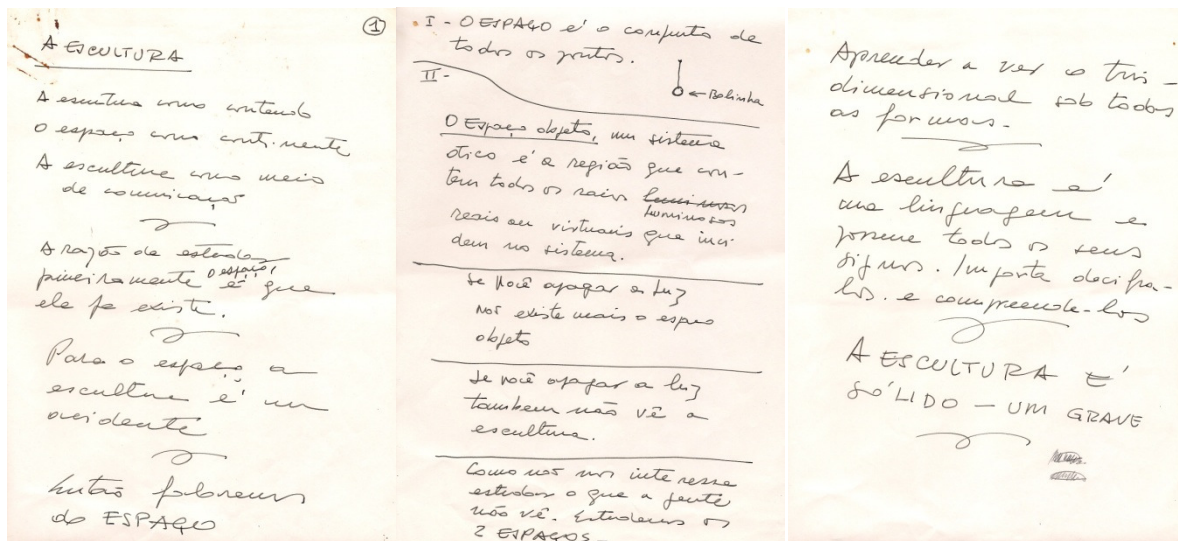
Projeto de ocupação de um espaço, encontrado no arquivo do artista em Fortaleza. (B8).

Esse trabalho, composto por cinco prismas irregulares, foi exposto em 2010, no Centro Cultural Banco do Nordeste de Fortaleza, justamente numa mostra com o título *Ocupação do espaço*.

Mas a atenção do artista acerca dos problemas envolvendo o espaço não termina aí. Em vários escritos, que parecem mais uma compilação (em um deles, Sérvulo fala sobre o “decorrer de nossa palestra”), ele se detém na questão da escultura.



Anotação encontrada no arquivo do artista em Fortaleza. (A1.2.5).



Anotações encontradas no arquivo do artista em Fortaleza. (A1.2.9).

Esmeraldo faz um apanhado histórico da evolução da escultura, quando ainda era estátua (“representação de entidades divinas, heróis ou animais”), enaltecendo o fato de que sofreu poucas mudanças até o século XX, quando há uma grande transformação proporcionada pela fotografia no meio cultural. “Demonstradora da perspectiva, evidenciadora das sombras, a Fotografia não poderia deixar de influenciar as artes”. (A1.2.8).

O artista nos fala da raridade das esculturas em relação aos quadros e na dificuldade de transportá-las, quando ainda eram de pedra. A maioria conhecida, ele diz, é figurativa. Em seguida, comenta sobre a natureza compacta das primeiras esculturas, citando a

Vênus de Milo, sem braços. “A lei da gravidade se não é uma pedra no caminho dos pintores é uma pedrona na dos escultores. Certas culturas, egípcios, pré-colombianos resolveram fazendo tudo no mesmo bloco, tudo colado, nada que contrariasse a atração”. (*idem*).

Porém, o mais interessante é que o artista confere ao espaço o caráter de personagem-chave na construção da escultura. Ele diz em outro texto: “A escultura não é apenas um objeto a mais colocado em um espaço – é um incidente consequente” (A1.2.2). Em outro texto, Esmeraldo relata a experiência com a escultura da Beira-Mar.

Quando um escultor recebe a posse de um espaço definido de um lado pelo mar infinito e do outro o areial de uma praia com centenas de metros inocuados. O governador perguntou “o que é isto?” Só um escultor pode ocupar um espaço com um gesto. É o que fazem os escultores em gestos perpetuados em luz e como diz A.L. Totino: aqui ele está, um gesto. (A1.2.3).

No primeiro texto citado no início deste capítulo, *De Foucault a Calder*, Esmeraldo ainda fala da transformação das esculturas a partir dos anos 20, que incorporam o movimento, passam a cinéticas: “[...] mesmo estáticas, elas ocupam um espaço. O observador se movimenta no seu entorno, seu olho é o dínamo que anima o objeto”. (A1.5.3). E vai colocar na reflexão, na intenção, ou seja, no pensamento, a diferença entre estátua e escultura. “Só quem trabalha com obras de grandes dimensões conhece este drama. É inquietante o momento da montagem da obra no seu espaço. Pode ser muito bonito, porém dá medo. Eu já montei uma escultura de 40 metros de comprimento e morri de medo que o espaço a engolisse”. (*idem*). Nada acontece sozinho, tudo depende do entorno: é essa a lição que se tira.

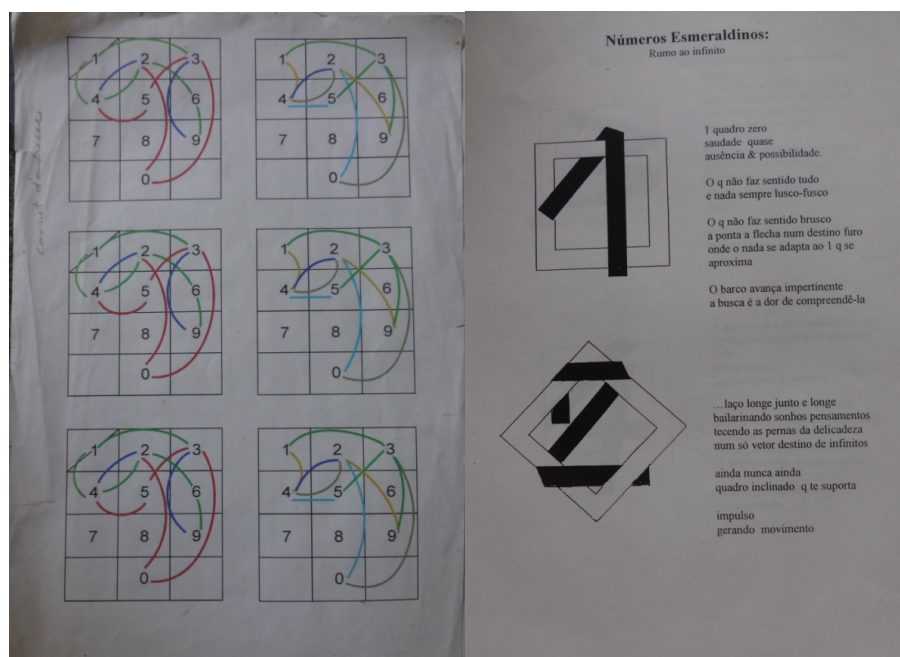
3.3 Inéditas matemáticas

No meio do arquivo de Esmeraldo, encontramos projetos ainda não realizados, como os livros-objetos *Carnet d'adresses*³⁸ e *Os Numerais*. A ideia para o primeiro surge ainda na França, nos anos 70, quando os antigos telefones de disco são substituídos pelos de tecla, impressionando o artista pelo “ballet dos dedos das telefonistas”. Utilizando os números de telefones de familiares e amigos, Esmeraldo traça linhas curvas em seis combinações possíveis para cada número, fazendo aparecer formas variadas. Para esse projeto há até um texto assinado por Décio Pignatari, intitulado *Infodanças* em que, em certo trecho, resume o trabalho de Sérvulo a um “[...] rap sem palavras de protesto, um diagrama folclórico de

³⁸ Caderno de endereços

vanguarda colhido no ar quotidiano dos elétrons faiscantes das infovias de nossa vida diária, quando as infovias captam, ou vão captar tudo, exceto as infovidas [...]”. (A3.1.9).

O segundo projeto liga-se ao amor do artista pela matemática. Os numerais 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 0 ganham do artista uma inusitada forma através da tridimensionalidade sugerida pelo entrelaçamento de tiras a uma moldura quadrada. Esse trabalho intitulado *Números Esmeraldinos* seria acompanhado por uma poesia em que cada estrofe representaria um numeral.



Projetos inéditos: *Carnet d'adresses* (B5) e *Os Numerais* (B4), encontrados no arquivo do artista em Fortaleza.

O artista ainda chega a comentar sobre outro projeto, chamado *Au sujet de la diagonale*³⁹, em entrevista ao jornalista Ari Cunha nos anos 70. O álbum, que seria publicado no início de 1975, seria composto por oito gravuras. “Outro dia falávamos de Mondrian e da ojeriza que tinha o mestre pelas diagonais, a ponto de romper com os amigos que ‘ousavam’ utilizá-las. Não sei se historicamente isso é verdade ou não. Certo é que daí saiu minha idéia”. (A3.3.1).

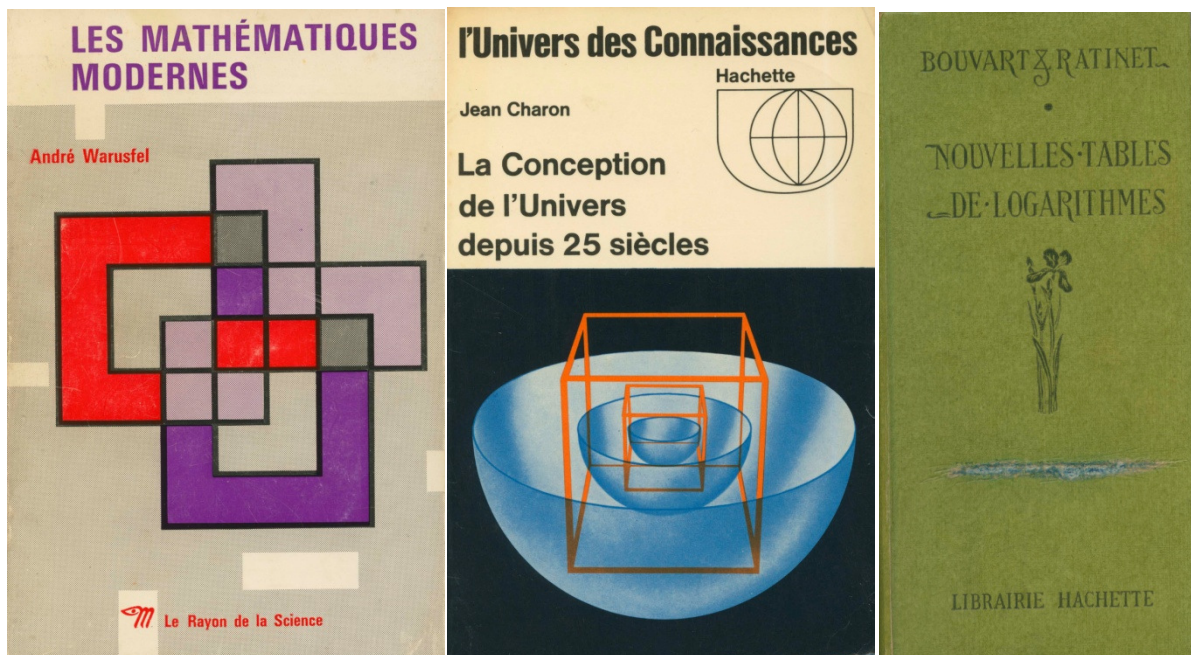
Em outra anotação, datada de 12 de julho de 1997, em Juazeiro do Norte, (A1.2.7) o artista se refere ao escrito com o qual se debruçava como “um roteiro deste livro de compilação” sobre a “beleza poética, lúdica, plástica e gráfica” das matemáticas. Diz se basear em *Les Mathématiques*, tradução de Robert Lafont, de 1969, do livro em inglês de

³⁹ *Sobre a diagonal (tradução minha).*

autoria de David Bergamini, editado nos EUA pela TIME INCORPORATED em 1965. Sérvulo utiliza a matemática, segundo ele, menos como “um conjunto de conhecimentos” e mais como um meio de expressão do qual utiliza textos e imagens.

É do livro de Bergamini que Esmeraldo extrai formas antigas dos símbolos matemáticos, destacando sua beleza gráfica. O símbolo Φ , por exemplo, foi utilizado pelo matemático italiano renascentista, Tartaglia, para significar adição. O \uparrow foi escolhido, na época dos gregos, por Diofanto, para significar subtração. O \circlearrowright foi empregado por Leibniz no século XVII, na Alemanha, para significar multiplicação, substituindo o “X”, baseado na cruz de santo André, pois o achava muito parecido com a incógnita “x” da álgebra. Já o \complement foi usado por J.E. Gallimard para simbolizar a divisão.

Mais adiante, o artista comenta que “timidamente” explorou a geometria em seus trabalhos: “Apenas aramei de leve os teoremas”. Utilizou livros antigos comprados na França com “belíssimas descrições gráficas de teoremas e soluções”.



Livros da biblioteca de Sérvulo na França (D1; D2; D3). Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea

Ao final, Esmeraldo fala do desejo de utilizar “os teoremas, o lado gráfico e o significado também”, sem desmembrar a ideia, interferindo e utilizando-os de maneira inusitada, acabando por criar um outro problema.

É interessante que o artista utiliza como epígrafe, nesse escrito, o pensamento de François Le Lionnais, que diz o seguinte:

Se se perguntar a um verdadeiro matemático, o que para ele sua disciplina representa, ele responderá, certamente, que antes de tudo, para ele, a matemática é bela e fascinante, que é a maneira de viver a ventura exaltante do pensamento e que, por isso, merece que alguns homens a ela consagrem o melhor de si. (A1.2.7).

Le Lionnais (1901-1984) foi um engenheiro químico de formação, um dos fundadores do OULIPO, grupo criado na França em 1960, formado por nomes como os de Georges Perec (1936-1982), Ítalo Calvino (1923-1985) e Marcel Duchamp (1887-1968). A sigla, que é a junção das primeiras sílabas das palavras *Ouvroir*, *Littérature* e *Potentielle*⁴⁰, existe até hoje e reúne escritores e matemáticos interessados em utilizar a matemática “em trabalhos literários através dos métodos restritivos, os chamados *contraintes*” (FUX, 2010, p. 287). No texto do site do grupo⁴¹, diz-se que um autor oulipiano “[...] c'est un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir”⁴².

Um grupo nesse sentido, com proposta interdisciplinar – cujo começo coincide com o período do artista cearense na França –, seria reverenciado por Esmeraldo, que mostra, em um de seus textos, o desejo de que os artistas se aproximem dos cientistas quando isso é de importância para o desenvolvimento de seus trabalhos:

Tomemos como exemplo Zanzanan.⁴³ Ele trabalha com luz, mas não entende de ótica, nem tampouco de física ondulatória. Os cientistas seriam da maior importância para ele e para tantos outros, como os escultores que não entendem de estática, por exemplo⁴⁴. (A1.4.3).

O físico C. P. Snow defende justamente que o encontro entre a cultura humanista e a científica poderia ser uma “oportunidade criadora”. Em 1959, ele publicou, pela primeira vez, a palestra intitulada *The Two Cultures*, dirigida a uma plateia de Cambridge, em que discorre sobre a incompreensão mútua entre cientistas e não cientistas (aqui, ele se refere aos homens das artes e letras) a partir de sua experiência na sociedade inglesa: cientista de formação, também convivia com escritores.

⁴⁰ Atelier, Literatura e Potencial.

⁴¹ <<http://oulipo.net/fr/oulipiens/o>>.

⁴² “É um rato que constrói ele mesmo o labirinto a que se propõe sair”. (tradução minha).

⁴³ Zanzanan é um artista cearense nascido em 1972.

⁴⁴ Esse texto foi escrito por Sérulo Esmeraldo em 18 de junho de 2001.

O ponto de colisão de dois tópicos, duas disciplinas, duas culturas – de duas galáxias, até onde se pode ir nessa suposição – deveria produzir oportunidades criadoras [...] As oportunidades estão agora aí. Mas estão aí como que num vácuo, porque aqueles que pertencem às duas culturas não se falam entre si. (SNOW, 1995, p.34-35).

Assim, defendia como solução para esse abismo o surgimento de uma *terceira cultura*, formada pelo diálogo entre as *duas culturas*, proporcionando um ganho para ambos os lados. Atualmente, entretanto, esse termo vem sendo usado para denominar a divulgação científica feita pelos próprios cientistas, como o biólogo Richard Dawkins, o astrônomo Carl Sagan e tantos outros.

Em *Proust foi um neurocientista*, o escritor Jonah Lehrer publica sua pesquisa sobre artistas que, de alguma maneira, anteciparam a ciência. A ideia nasceu durante o período no qual trabalhava como técnico de um laboratório de neurociência e lia *Em busca do tempo perdido*. Ele notou que o escritor Marcel Proust havia previsto suas experiências. “Proust e a neurociência compartilhavam uma concepção de como a memória funciona. Se ouvíssemos com atenção, descobriríamos que, na verdade, diziam a mesma coisa” (LEHRER, 2010, p. 12). Assim, traz nesse livro sua investigação acerca do trabalho de outros artistas que, segundo ele, também anteciparam descobertas da neurociência, como o poeta Walt Whitman, a romancista George Eliot, o chef Auguste Escoffier, o pintor Paul Cézanne, o compositor Igor Stravinsky e as escritoras Gertude Stein e Virginia Woolf.

No prefácio, Leher faz uma crítica à abordagem científica que exclui tudo que não pode ser mensurado e reforça a pluralidade da realidade:

Mas a ciência se esquece de que não é assim que experimentamos o mundo. (Sentimos como o fantasma, não como a máquina.) É irônico, porém verdadeiro: a única realidade que a ciência não consegue reduzir é a única realidade que podemos conhecer. É por essa razão que necessitamos da arte. Ao expressar nossa experiência real, o artista nos lembra de que nossa ciência é incompleta, de que nenhum mapa da matéria jamais explicará a imaterialidade de nossa consciência.

O teórico Jorge Vieira vai falar também nesse sentido sobre as muitas facetas do real. De acordo com ele, a arte e a ciência, como formas de conhecimento, trabalham sobre representações distintas da realidade: enquanto a ciência reflete sobre a “organização objetiva do mundo” (2006, p. 77), a arte, além de explorar a realidade, estuda as possibilidades do real. “Nesse sentido, o conhecimento artístico é mais flexível, e assim sendo, consegue ser efetivamente mais criativo” (*idem*, p. 98).

4 A FÍSICA DIVERTIDA DOS EXCITÁVEIS

Sérvulo Esmeraldo
 un brésilien dans paris
 cheminant dans la lumière
 à la recherche d'images.
 images sans contraintes
 qui se dérobent aux spectateurs.
 et qui reviennent
 imprévisiblement.
 des lignes blanches
 traversent le plexiglas
 des formes suspendues.
 art en tant qu'objet
 jeu joyeux
 dans une réalité
 où l'utilité
 de chaque chose s'affirme.
 richesse dans
 la simplicité
 Esmeraldo l'exprime
 dans la constante recherche
 de lui-même. ⁴⁵ (A3.1.7)

Erwin Leiser

O que há de pensamento racional há também de poesia na obra de Esmeraldo. E constatamos isso partindo primeiro da observação sobre a capacidade de tocar através do simples, do banal, do cotidiano. De forma nenhuma essa simplicidade é redução, até mesmo porque o banal e o cotidiano a que nos referimos é o banal e o cotidiano para o artista, cujo olhar vem sendo treinado desde cedo e traz consigo uma apuração, uma atenção para o muito simples que a maioria de nós não está acostumada.

Esmeraldo age como poeta que encontra no efêmero, no imperceptível, a fonte de sua poesia. Essa inspiração poderia ter uma feição lírico-romântica, como o olhar da moça triste na praça ou a cor de um céu azul profundo. Não é o caso, pois, assim como o pesquisador Gilmar de Carvalho, também identificamos no cearense uma afiada racionalidade *à la* João Cabral de Melo Neto. “Sua mensagem se caracteriza por esse aspecto pontual, de ir direto ao que interessa e de não seduzir o receptor com devaneios, mas com a ênfase. Poderíamos pensar numa proposta que dialogasse com a poética de João Cabral, também

⁴⁵ Sérvulo Esmeraldo/ um brasileiro em Paris/ caminhando na luz/ à procura de imagens./ imagens sem restrições/ que escapam aos espectadores/ e que retornam/ imprevisivelmente./ linhas brancas atravessam o plexiglass/ as formas suspensas./ a arte como um objeto/ jogo feliz/ em uma realidade/ onde a utilidade/ de cada coisa se afirma./ riqueza na simplicidade/ Esmeraldo a exprime/ na constante pesquisa/ sobre ele mesmo. (tradução minha). Poesia publicada no folheto da exposição *Esmeraldo, Excitables, Sculptures* na Galerie Paul Bruck, em 1975.

descarnada e sem apelos fáceis”, diz o pesquisador, no texto *De um crítico ao sempre Sérvulo* publicado no catálogo da exposição *Sérvulo Esmeraldo – É perigoso sporgersi*, inaugurada no Armazém da Cultura, no início de 2015.

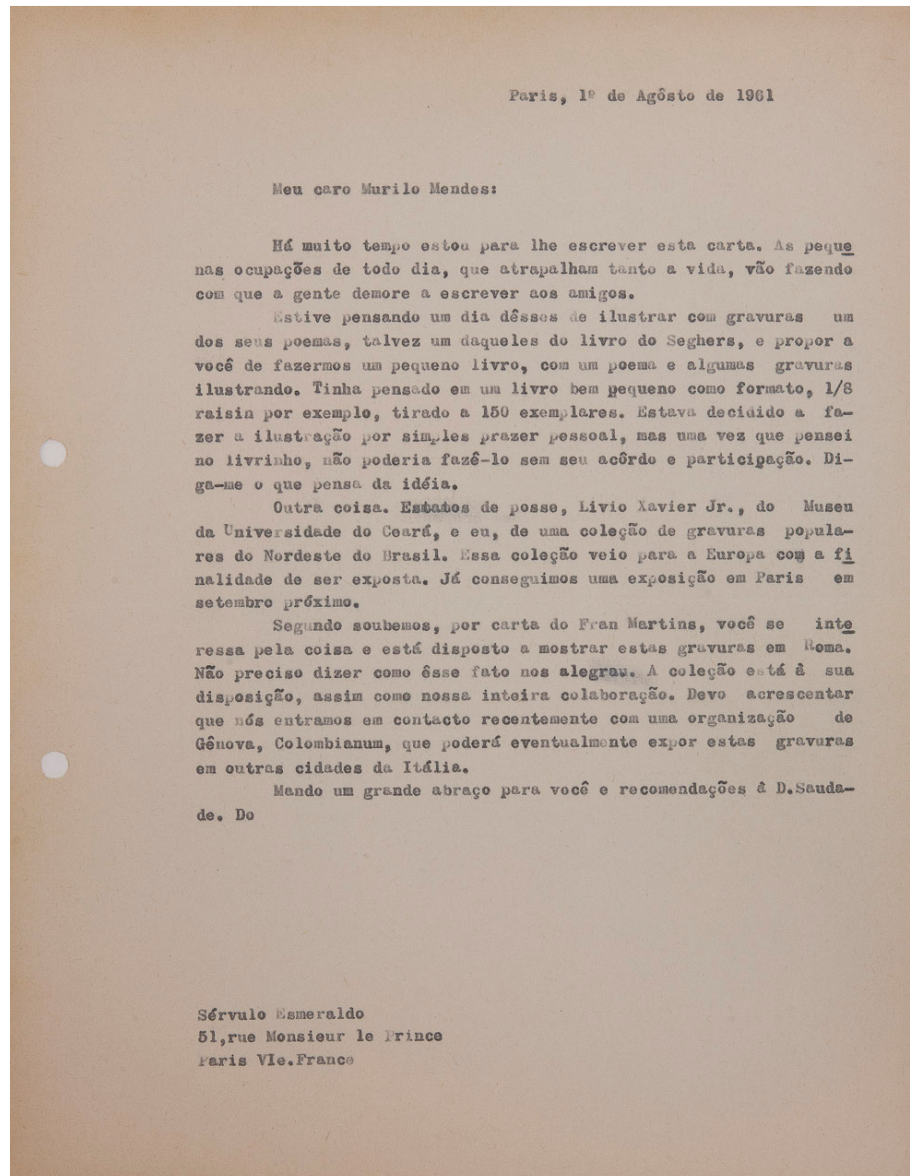
Não é à toa que foi com uma poesia tão simples, quase uma brincadeira de criança, a chamada *Anúnciação*, de autoria do poeta Vinicius de Moraes, que o artista iniciou o percurso dos *Excitáveis*. Aliás, diz ter nutrido amizade pela poeta até o fim de sua vida, chegando a se emocionar com a lembrança do amigo. 1957, além de ser o ano da chegada de Sérvulo a Paris, é também o ano no qual Vinicius se transfere para a cidade, dividido entre a diplomacia na Unesco e a música popular. Anos mais tarde, em certa ocasião, Esmeraldo teria telefonado ao poeta para lhe dizer sobre um presente que gostaria de lhe dar – o tal *Excitável*. Vinicius teria logo mostrado “preocupação”, perguntando de que tamanho seria o presente em questão.

O interesse pela poesia também está na parceria entre Esmeraldo e Péricles Eugênio da Silva Ramos através do objeto *Trilogia*, de 1975, com poesias deste último; está em *Metamorfose*, ilustração de Sérvulo para poemas de Claudio Martins, que faz parte da coleção do artista; e está em *Variations sur un courbe*, de 1973, com 13 serigrafias originais em cores e 1 gaufrage do artista, que, embora não se baseie na poesia propriamente dita e sim numa curva de certo tipo, traz uma poesia intitulada *Inscription*, de autoria de Jean-Clarence Lambert.

A poesia parece ser um certo tipo de disparador para a criatividade do artista. Em entrevista de pesquisa, quando perguntamos sobre o significado de desenhos em um de seus cadernos de 2013, Esmeraldo responde, com ar de quem há muito “ruminava” uma ideia: “Isso aí é um poema que não consigo engolir de um amigo meu. Aí eu tenho que desenhar. Na verdade, é que o poema dele não me fere, sabe”.

Com esse olhar em torno da poesia é que se destacou, por entre os papéis encontrados no arquivo do IAC, em São Paulo, uma carta de Sérvulo, datada de 1961, endereçada ao poeta e também crítico de artes plásticas, Murilo Mendes, convidando-lhe a participar de um projeto. Esmeraldo tinha o interesse de ilustrar com gravuras um de seus poemas, “talvez um daqueles do livro do Seghers”⁴⁶. Diz em seguida que “estava decidido a fazer a ilustração por simples prazer pessoal, mas uma vez que pensei no livrinho, não poderia fazê-lo sem seu acôrdo e participação”. (C2).

⁴⁶ Editora francesa



Carta de Sérvulo a Murilo Mendes. (C2). Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea

Pensar nos *Excitáveis* é também quase ouvir uma poesia do mato-grossense Manoel de Barros.

Esse engenho, pra bem funcionar, havia que estar
Ligado por uma correia aos ventos da manhã.
Funcionava ao sabor do ventos.
Imitava uma instalação.
Mas penso que seja um desobjeto artístico⁴⁷.

É ter a mesma sensação de estar diante de um objeto mágico, não por qualquer descompromisso do artista com a realidade, mas sim porque esse objeto nos aproxima da realidade de maneira nova, surpreendente.

⁴⁷ BARROS, Manoel de. Poesia completa. São Paulo: Leya, 2010.

4.1 A poesia do corriqueiro

Assim começamos a aventura pelo mundo dos *Excitáveis*. Apontada pelos críticos como uma das “práticas mais engenhosas” (BELLUZZO, 2011, p. 163) de Sérulo Esmeraldo; para outros, a “série mais radical de sua pesquisa como inventor” (RESENDE, 2011, p.25), a “contribuição máxima de sua trajetória” e “a mais interessante contribuição brasileira à arte cinética internacional depois de Palatnik” (AMARAL, 2011, p. 17); alguns falam em “uma originalidade inegável” (POIRIER, 2011, p. 119), de forma que Sérulo “deve ser considerado como um *outsider* essencial da tendência óptico-cinética” (*idem*, p. 131).

Adjetivos grandiosos para uma série cuja origem remonta a uma simples lembrança de infância: a brincadeira de esfregar o pente de ebonite, atraindo em seguida papéis picados. O fenômeno ganha na física o nome de eletricidade estática, mas, como costuma acontecer com boa parte dos assuntos que saem de outros campos da vida e alcançam o terreno da arte, os objetos com os quais podemos visualizar o evento trazem um nome mais atraente. São os *Excitáveis*. Não seria má ideia se pudéssemos chamar a eletricidade estática de eletricidade excitante. O próprio artista comenta que, no século XIX, na França, esse ramo da física foi chamado de “physique amusante”⁴⁸.

Os *Excitáveis*, no entanto, não agradaram a todos na época de sua criação. Jean Thiery, por exemplo, em artigo publicado no jornal *Midi Libre*, em 1971, chama esses objetos de pouco excitantes.

Cet article était déjà rédigé quand j’ai pu avoir une conversation avec Esmeraldo. Il a bien voulu me préciser que ses << excitables >> ne visent aucunement à l’esthétique. Il se contente de mettre le spectateur-acteur face à un phénomène physique jamais utilisé en art, face à un réel assez << neutre >> sur lequel Il peut intervenir. Il sent, ou il ne sent pas. Il faut croire que je n’ai pas senti⁴⁹. (A3.2.2).

Já André Parente, no texto *Les Excitables ou l’art d’apprivoiser*, diz que o contato com os *Excitáveis* “Ce fut um choc, littéralement! Je fus saisi d’une émotion qui dure encore et qui n’a fait que s’intensifier à mesure que je les étudiais”.⁵⁰ (2010, p. 5).

⁴⁸ Física divertida (*tradução minha*).

⁴⁹ “Este artigo já estava redigido quando eu pude ter uma conversa com Esmeraldo. Ele quis precisar que os seus excitáveis não visam de forma nenhuma à estética. Ele se contenta em colocar o espectador face a um fenômeno físico jamais utilizado em arte, face a um real bastante neutro sobre o qual ele pode intervir. Sente-se ou não se sente. É necessário crer que eu não senti”.

⁵⁰ “Foi um choque, literalmente! Fui tomado por uma emoção ainda dura, e que só se intensificou desde então, à medida que me pus a pesquisá-los”.

Mas, agradando ou não, o fato é que esse objetos traziam, como destaca Thiery, o ineditismo da eletricidade estática como matéria-prima no âmbito da arte e, além de tudo, um certo despojamento pela utilização de material corriqueiro, simples na confecção dos *Excitáveis*. Nos anos 60, na cidade de Rosny-sous-bois, próxima a Paris, o artista teve a ideia de adotar bandejas pequenas de isopor para acondicionamento de alimentos como suportes para os primeiros objetos. Após ganharem os pequenos elementos, como confetes de papel, os *foodtainers*, como passaram a ser chamados esses protótipos dos *Excitáveis*, eram recobertos e vedados por filmes transparentes.



Foodtainer 5 e *Foodtainer 4*, ambos de 1966. Foto: reprodução do catálogo Sérvulo Esmeraldo – Sicardi Gallery.

Não era de agora que Esmeraldo se apropriava de materiais de uso cotidiano em seus trabalhos. O amigo João Rodolfo Stroeter conta que Esmeraldo inventou, ainda em São Paulo, um buril afiado improvisado de varetas de aço de guarda-chuvas (2011, p. 81). Em 1967, cria a série de múltiplos *Cales* se apropriando de um instrumento de trabalho de torneiro. A matéria de 1975 da Revista *Veja*, encontrada no IAC, descreve esse encontro:

Há nove anos, quando passava em frente a uma loja de ferragens na rua Oberkampf, em Paris [...] o cearense Sérvulo Esmeraldo teve sua atenção despertada por um pequeno objeto [...]. O que lhe interessou [...] foi o contorno sinuoso de um dos lados da pecinha, semelhante a um serrote muito usado e intimamente ligado às formas que Esmeraldo [...] vinha então pesquisando. (A3.2.4).

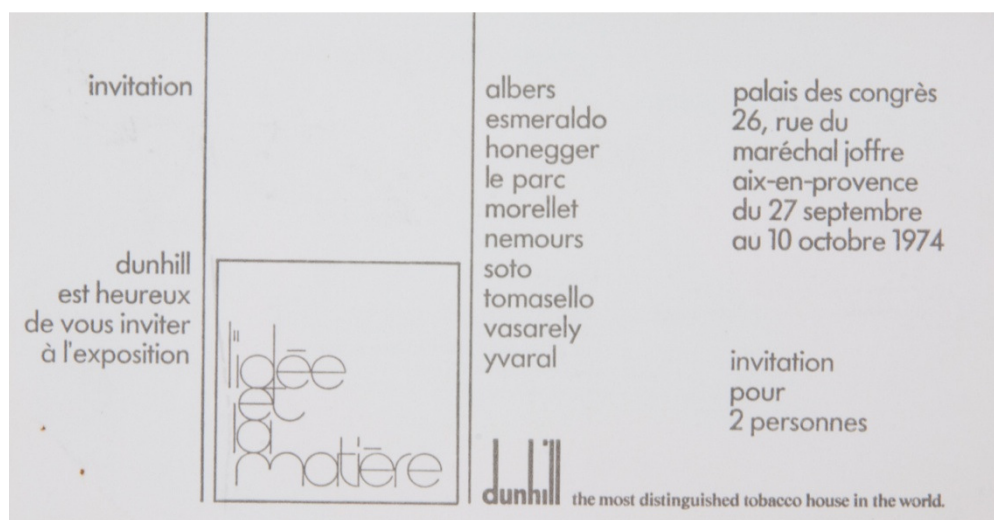
Produz centenas desses objetos, numerados e assinados, para um galerista de Paris.

Em 1971, com uma barra rosqueada de aço, arruelas e porcas compradas em uma magazine parisiense, tem a ideia para um interessante objeto cinético movido por ação da gravidade ao ser colocado de ponta-cabeça.

No caminho de volta para casa me vi brincando sem parar com aquele dispositivo que ao menor movimento respondia com a queda espiralada e sonora das roscas. Tocado por sua beleza, apropriei-me da idéia, deste objeto lúdico, acrescentando-lhe um tubo transparente de plexiglass, e um nome: *To Spin, Span, Spun*. (A1.5.7).

Esmeraldo não estava sozinho, já que a apropriação se tornou comum nas artes visuais a partir das décadas de 1950 e 1960 tanto na Europa como nos Estados Unidos. As chamadas *assemblages* tinham como premissa a ideia de que elementos heterogêneos constituintes de uma obra não perdem sua particularidade, nem sua ligação com o mundo comum, de onde vieram, abrindo espaço para a utilização de materiais antes não relacionados com o mundo da arte. Tradição iniciada com Marcel Duchamp e seus *readymades*, objetos comprados pelo artista e posteriormente produzidos em série, entre eles os famosos *Roda de bicicleta* (1913) e *Fonte* (1917), um urinol que levava a assinatura R. Mutt.

Com o convite para a *I Exposição Internacional do Livro-Objeto* em Nice, em 1967, Esmeraldo inicia oficialmente a produção da série *Excitáveis*, que logo se tornou objeto de interesse europeu. Em 1970, participa da coletiva *La Peau du Lion*, em Zurique, com um *Excitável*. Em 1971, é a vez da Galerie 32, em Lyon, abrigar a exposição *Esmeraldo Excitables*. No ano seguinte, Bruno Munari adquire uma de suas peças. Em 1974, integra a exposição *L'idée et la matière*, na Galeria Denise René, também com os *Excitáveis*, ao lado de artistas como Albers, Vasarely, Yvaral, Honeger, Le Parc, Soto, Morellet, Nemours e Tomasello⁵¹.



Convite da exposição *L'idée et la matière*, em 1974, na França (E2). Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea.

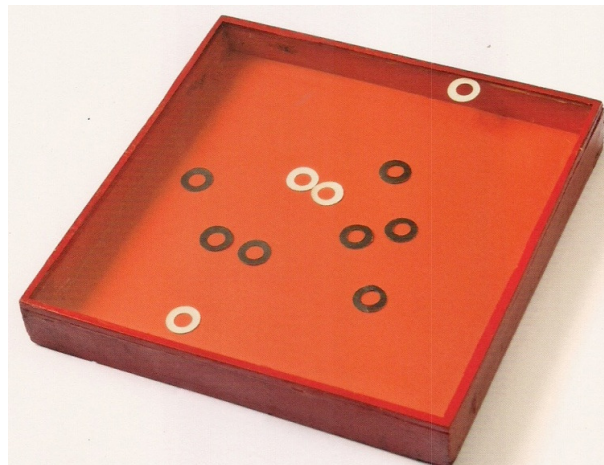
⁵¹ Sobre o mercado europeu, Esmeraldo diz: “Estes objetos intrigantes interessavam muito aos franceses. Comercialmente, porém, o freio conservador *gaulois* falava mais alto. Foi assim que eles perderam o bonde da arte contemporânea. O melhor saiu do País. No meu caso, o mercado era a Suíça, Itália, Alemanha. Nunca atravessei o Canal da Mancha”. (A1.5.4).

Durante toda a produção dos *Excitáveis*, o artista fez uma anotação posterior à criação de cada objeto em um caderno de registro onde descreve os materiais empregados, as dimensões e, algumas vezes, faz desenhos desses objetos. Para a identificação da peça, a anotação tinha um modelo: Uma letra “E”, relativa a *Excitável*, seguida do ano e da ordem de criação, como nos exemplos seguintes. Esses símbolos também correspondiam ao título de cada uma das peças.



E6702 = bnti rouge - INT. et EXT. = contenant
objets courts de papier blanc - de
taille une sub.ère ± 3x2 mm -

Imagem do *Excitável* e sua respectiva descrição no caderno de registro da série.



E67004 Bnti rouge - 16x16x2,3 cm
(COSME VELHO) = 1950-
à l'intérieur 8 disques noir
5 " " blanc
→ 12 m/m
→ 6 m/m
(INTERIEUR PEINT. SOUACHE)

Imagem do *Excitável* e sua respectiva descrição no caderno de registro da série. Foto desta imagem e da anterior: reprodução da foto de André Arruda no livro *Sérvulo Esmeraldo – pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, objetos e excitáveis*. Caderno de registro: (A1.5.8).

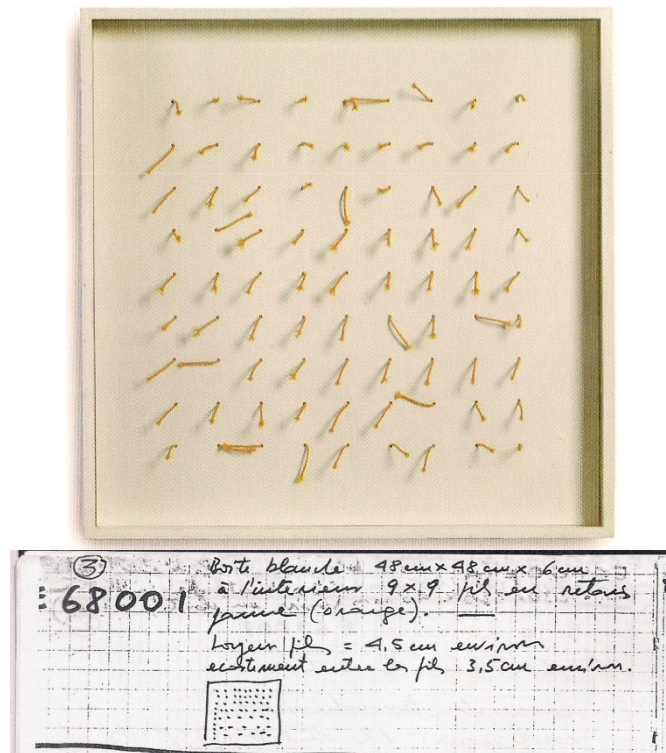
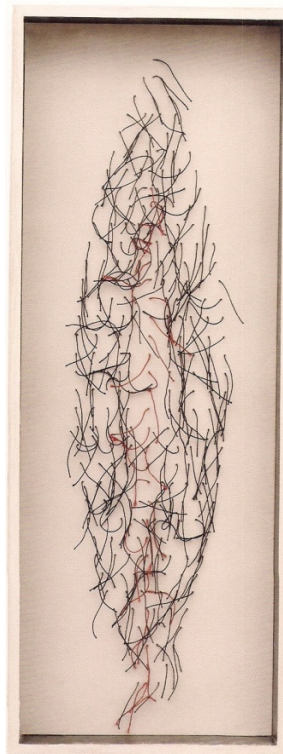


Imagem do *Excitável* e sua respectiva descrição no caderno de registro da série. Foto: reprodução da foto de Frank White no livro *Sérvulo Esmeraldo*. Caderno de registro: A1.5.8.



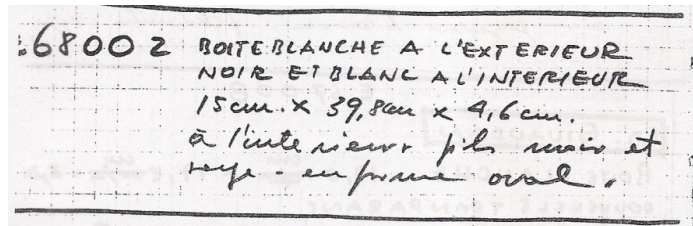


Imagem do *Excitável* e sua respectiva descrição no caderno de registro da série. Foto: reprodução da foto de André Arruda no livro *Sérvulo Esmeraldo – pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, objetos e excitáveis*. Caderno de registro: A1.5.8.

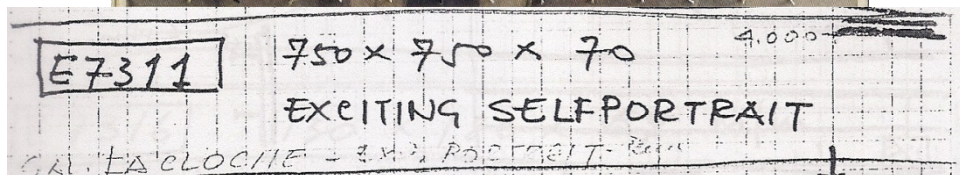


Imagem do *Excitável* e sua respectiva descrição no caderno de registro da série. Foto: reprodução da foto de Emmanuel Nguyen Ngoc no livro *Sérvulo Esmeraldo – Les Excitables*.

A variedade de cores e formatos dos *Excitáveis* é grande. E isso podemos observar tanto nas imagens, como no caderno de registro. André Parente diz que:

Les *Excitables* les plus grands et les plus complexes peuvent atteindre un mètre et demi de hauteur. J'ai entendu parler d'un *Excitable* de forme tubulaire qui occupait une pièce entière, du sol au plafond. Il est parcouru de haut en bas par un axé central auquel sont attachés des cylindres de bois de balsa qui réagissent à la présence et aux mouvements des spectateurs qui entrent dans la pièce. Une véritable installation cinétique interactive.⁵² (2010, p.5-6).

⁵² “Os maiores e mais complexos excitáveis podem ter algo em torno um metro e meio. Ouvei falar de um excitável com dimensões ambientais. Ele teria uma forma tubular que ia do chão ao teto. Em seu centro,

Esse número de possibilidades demonstra o domínio técnico de Sérvulo na utilização da eletricidade estática, como veremos a seguir.

4.2 Com a palavra, o artista

Em 1976, junto aos artistas Eduard Bal, Antoine de Bary, Michael Gibbs, Bram Boggart, Adzak, Maglione, John Belis, Hugo de Clercq, Aeschbacher, Esmeraldo participou do Volume 8 da ColleXtion, editada por Guy Schraenen, na Bélgica, com um livrinho de artista, intitulado *Méthode pratique et illustré pour construire un excitable, précédée d'une notice sur l'électricité statique (Método práctico e ilustrado para construir um excitável, precedido de uma notícia sobre a eletricidade estática)*.

Nele, o artista expõe um texto explicativo sobre a eletricidade estática reunindo conhecimentos adquiridos em livros de física antigos comprados na França. A ideia principal é demonstrar que certos materiais, como o âmbar, o vidro, a resina, o enxofre e a ebonite, possuem a propriedade de atrair corpos leves após serem friccionados. Esmeraldo ainda evoca as sensações particulares, táteis e visuais, produzidas no contato com os objetos eletrizados. “En outre, à quelque distance du visage, ils produisent une sensation analogue à celle que fait éprouver le contact d'une toile d'araignée; plus près encore, ils laissent échapper de petites étincelles avec un crépitement particulier. On dit qu'ils sont électrisés”.⁵³ (A1.5.1).

haveria uma haste que o percorreria de cima a baixo e sobre a qual eram presos canudos de plástico que reagiriam à presença e aos movimentos dos espectadores que entravam na sala. Uma verdadeira instalação cinética interativa!”.

⁵³ “Além disso, a certa distância do rosto, eles produzem uma sensação análoga àquela que se experimenta no contato com uma teia de aranha; mais perto ainda, eles deixam escapar pequenas faíscas com uma crepitação particular. Diz-se que eles estão eletrizados”. (tradução minha)



Método práctico e ilustrado para construir um excitável, integrante do Volume 8 da ColleXtion, editada por Guy Schraenen, na Bélgica, encontrado no arquivo do artista em Fortaleza. (A1.5.1).

Esmeraldo, em seguida, fala sobre o mistério envolvendo a essência desses fenômenos, que são explicados segundo o que chama de *hipótese dos dois fluidos*. Tudo na natureza seria formado por uma quantidade indefinida de fluido neutro, resultante da união de dois fluidos diferentes cujas propriedades são análogas, mas contrárias, em quantidades iguais. Quando há um excesso de fluido positivo, diz-se que o corpo está carregado positivamente; quando há um excesso de fluido negativo, diz-se que está carregado negativamente. Se dois corpos com duas porções do mesmo fluido são aproximados, eles vão se repelir. Se, pelo contrário, possuem duas porções de fluidos diferentes, vão se atrair.

Essa teoria, reproduzida por Sérvulo, foi formulada pelo cientista francês François Duffay, tendo sido bem aceita durante todo o século XVIII. Segundo essa teoria, existiam duas eletricidades: a vítrea (que aparece no vidro após atrito com a seda) e a resinosa (aparece

no âmbar depois de atritado com a pele). A eletricidade, de acordo com essa ideia, não era criada pelo atrito, já que os fluidos elétricos já existiam nos corpos. O que havia era uma redistribuição dos fluidos após o atrito.

O político e cientista americano Benjamin Franklin, que não conhecia a nomenclatura de Duffay, desenvolveu, por sua vez, a ideia de que corpos não eletrizados possuíam uma porção normal de um certo fluido elétrico. Quando ganhavam fluido, os corpos ficariam eletrizados positivamente (correspondendo à eletricidade vítrea de Duffay), quando perdiam, ficariam eletrizados negativamente (correspondendo à eletricidade resinosa). Hoje, no entanto, sabe-se que a transferência é da carga negativa (os elétrons).

Na seção seguinte, o artista demonstra, com exemplos, os fenômenos da atração e da repulsão elétrica através de figuras e encerra com a seguinte afirmação: “Et, il y a aussi ceux qui pensent que pour produire de l’électricité il faut tout simplement déplacer des electrons”⁵⁴. (A1.5.1). Talvez o artista esteja se referindo à popularidade do conhecimento acerca da corrente elétrica, que ocorre por meio do fluxo de elétrons em um condutor, geralmente metálico, quando existe uma diferença de potencial elétrico entre as extremidades.

No caso dos *Excitáveis*, o fenômeno da movimentação dos elementos ocorre por meio da indução eletrostática, como explica Esmeraldo no texto. O corpo humano (um bom condutor de eletricidade), que normalmente é eletricamente neutro, eletriza-se, em dias secos, por simples contato com o banco de um veículo ou uma blusa de lã, por exemplo. (Em dias úmidos, as gotículas de água no ar facilitam a dispersão da carga elétrica).

Assim, o corpo carregado, seja positiva ou negativamente, em contato com a superfície de um *Excitável*, provoca a separação das cargas: as de sinal contrário à do corpo humano são atraídas e as de mesmo sinal são repelidas. Dessa maneira se explica o fato de que algumas vezes os elementos no interior dos objetos são atraídos em direção ao plástico e, em outras, para o fundo da caixa. A crítica do artista aos que pensam que a eletricidade somente é gerada pelo deslocamento dos elétrons se fundamenta nesse caso dos *Excitáveis*, quando não há transferência, mas apenas separação das cargas. Isso explica porque, na confecção das caixas, é geralmente utilizado papelão ou madeira, com uma cobertura de plástico, materiais isolantes.

⁵⁴ “E há aqueles que pensam que para produzir eletricidade é necessário tão simplesmente deslocar os elétrons” (tradução minha).

No momento em que traz informações sobre a confecção e funcionamento da série, Esmeraldo ainda define esse objeto dizendo que “[...] est avant tout un tableau, mais, on ne peut le nier, c’est aussi une machine électrostatique d’une modèlè très simple [...] avec la différence que nous disposons ces éléments et utilisons ces propriétés en vue de résultats visuels ou sensoriels et sans but scientifique”.⁵⁵ (A1.5.1).

Em texto anterior, datado de 1970, percebemos que a opção de Sérvulo Esmeraldo por entender a eletricidade estática a partir da presença de um fluido se deve à própria poética da série, baseada nas sensações, segundo o direcionamento do artista de conferir um certo mistério e poesia ao que seria “uma simples máquina eletrostática de modelo bem simples”. Ele diz:

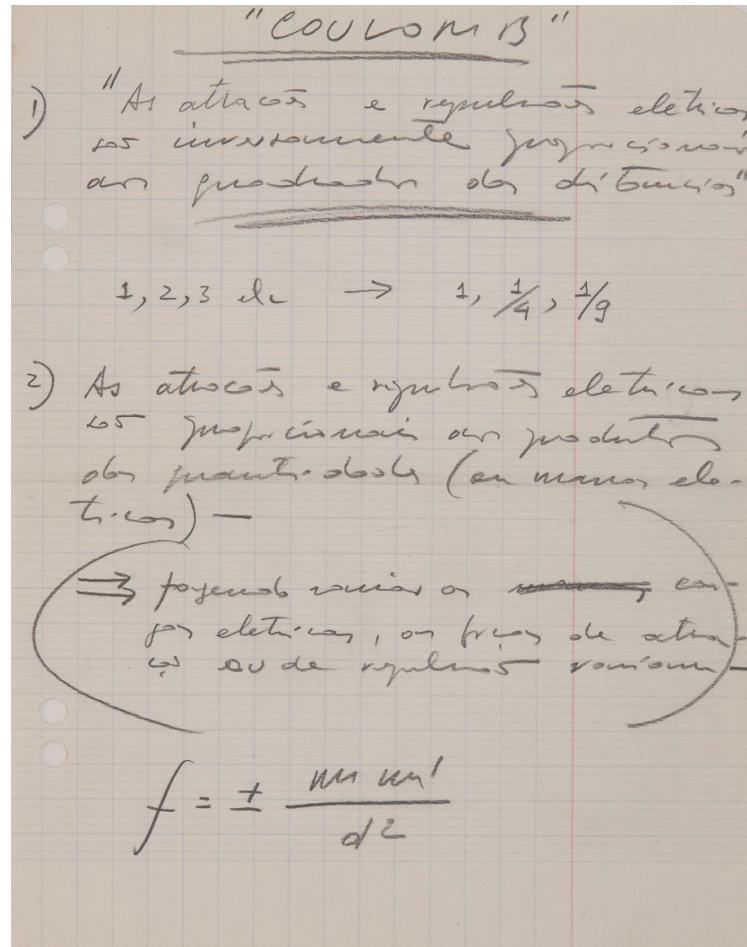
[...] Apparemment statiques, ces tableaux sont, comme tout dans la nature, grouillants de vie. Mais pas seulement au niveau de la matière. Je pense plutôt à cette vie qu’on leur insuffle, à ces charges électriques dont ils peuvent être dotés [...] On s’approche, on touche, les éléments se hérissent, on sent la présence du fluide. Je les appelle “excitables”.⁵⁶ (A1.5.5).

André Parente dirá que “Avant toute autre chose, il faut préciser que les *Excitables* sont des tableaux-dispositifs d’une nature bien particulière. Ce sont des peintures abstraites, mais aussi des machines électrostatiques [...]”⁵⁷. (2010, p. 5). Já em entrevista ao jornalista Ari Cunha, em 1974, Esmeraldo expressa opinião diferente. “Embora consciente de que hoje em dia a noção de pintura seja muito larga, não consigo considerar meus *Excitáveis* como pintura. São quadros sim, pois vão para a parede, mas não pintura”. (A3.3.1).

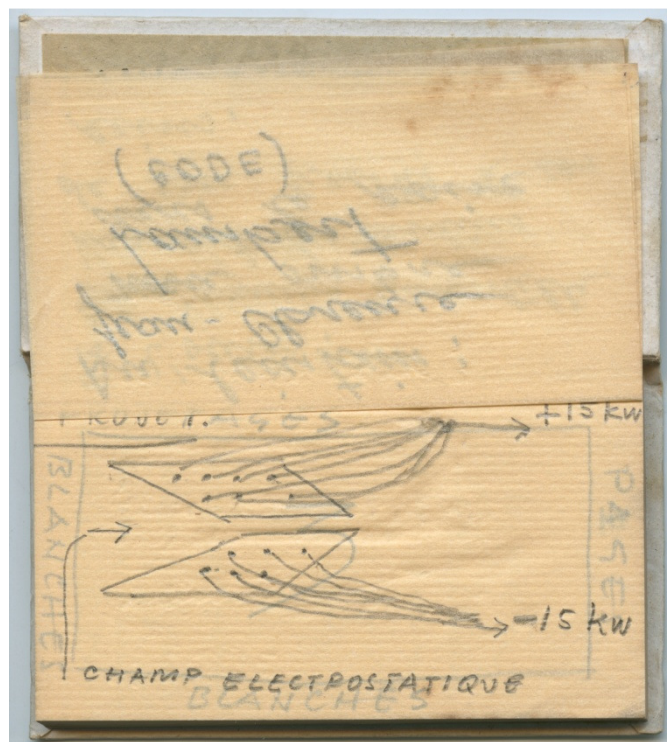
⁵⁵ “[...] é antes de tudo um quadro, mas, não se pode negar, é também uma máquina eletrostática de um modelo bem simples [...] com a diferença de que nós dispomos esses elementos e utilizamos essas propriedades com vistas a resultados visuais e sensoriais e sem fim científico”. (*tradução minha*). (A1.5.1).

⁵⁶ “[...] Aparentemente estáticos, esses quadros são, como tudo na natureza, fervilhantes de vida. Mas não somente no nível da matéria. Eu penso sobretudo nessa vida que insuflamos neles, nessas cargas elétricas que eles podem carregar [...] Nós nos aproximamos, tocamos, os elementos se eriçam, nós sentimos a presença do fluido.” (*tradução minha*). (A1.5.5).

⁵⁷ “Os excitáveis são, antes de mais nada, quadros-dispositivo de um tipo muito particular. Pois além de pinturas abstratas, são máquinas eletrostáticas”.



Anotação do artista sobre a atração e a repulsão elétricas. Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea. (B7).



Desenho do artista dos campos eletrostáticos. Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea. (B6).

4.3 O toque mágico

Para além da descrição técnica e conceitual, os *Excitáveis* destacar-se-iam pela inclusão do espectador na obra: o espectador deveria esfregar as mãos sobre a superfície do objeto para que os elementos em seu interior se movimentassem.

Almerinda da Silva Lopes ressalta que “Enquanto nas obras movidas por artifícios eletromecânicos a interação do interlocutor se restringe, não raramente, a acionar o botão do interruptor para fazê-las funcionar, no caso dos *Polivolumes*, *Bichos e Excitáveis* é a mão do espectador que se transforma no motor da obra”. (2010, p. 37). Os *Polivolumes* são objetos cinéticos construídos com placas de alumínio anodizado que giram sobre um eixo, criados por Mary Vieira, enquanto os *Bichos*, de Lygia Clark, são esculturas em alumínio dotadas de dobradiças, ambos abertos à participação do espectador.

Na arte cinética, André Parente fala que, internacionalmente, o Brasil teve, além dos *Bichos*, reconhecimento pelos *Aparelhos Cinecromáticos*, de Abraham Palatnik, objetos acionados por motores que exploram cores. Mas que:

À notre avis, il est temps de prendre conscience que les *Excitables*, bien qu’encore inconnus au Brésil, sont une contribution plus importante encore. Comparés aux appareils *Cinecromáticos*, les *Excitables* sont interactifs; comparés aux *Bichos*, ils introduisent une interactivité non mécanique. En fait, comme nous allons le voir, les *Excitables* représentent à la fois l’apex et la rupture du mouvement cinétique et sont l’expression parfaite du passage de l’art mécanique à l’art électronique.⁵⁸ (2010, p. 6).

É fácil compreender porque os *Excitáveis* nascem nesse contexto dos anos 60, pois é justamente quando se acentua a tentativa de superar a separação entre arte e vida. As obras de arte deixam de ser meramente objetos e passam a “acontecimentos que propõem outras relações com o público” (DUGUET, 2009, p. 50).

Se colocarmos a criação científica e artística lado a lado percebemos que essa inclusão do espectador na obra tem a ver com uma transformação dos próprios modelos de conhecimento sobre o mundo. Em *A Criação Científica*, Abraham Moles vai falar em um retorno do contato do cientista com o filósofo a partir da história recente da ciência,

⁵⁸ “A nosso ver, chegou a hora de nos darmos conta que os excitáveis, embora eles não sejam conhecidos no Brasil, representam uma contribuição ainda maior do que as anteriores. Em relação aos aparelhos Cinecromáticos, os excitáveis são interativos e em relação aos Bichos, eles introduzem uma interatividade não mecânica. Na verdade, como veremos, os excitáveis são como o ápice e a ruptura do movimento cinético e exprimem muito bem a passagem da arte mecânica para a arte eletrônica”.

dividindo-a em três estágios: a *ciência do certo*, a *ciência do provável* e a *ciência do percebido*.

No primeiro caso, um mundo exato cujos modelos são “a geometria, a mecânica e, em certa medida, o eletromagnetismo”; no segundo caso, a estatística e o aleatório como parte do mundo: “ela [a ciência do provável] coloca o princípio de leis diferentes segundo a escala dos fenômenos e de uma causalidade frouxa que se dilui pouco a pouco na incerteza à medida que descemos na escala dimensional”; e, no terceiro, um universo que inclui o homem nele, que “parte da hipótese de que ‘o mundo é minha representação (Schopenhauer)’” e de que “O homem é a medida de todas as coisas” (2010, p.6).

Moles ressalta que

não foi a ciência sozinha que provocou essa mudança de ponto de vista – ainda, vaga, aliás – mas toda uma ambiência de ideias, de reflexões perspectivas que pertencem à época inteira e mais particularmente ao pensamento filosófico encarregado de exprimir essa época (*idem*, p. 7)

Nesse sentido, poderíamos pensar que os *Excitáveis* se inserem nesse contexto de uma *ciência do percebido*, pois é a inclusão do participante na obra que possibilita seu funcionamento.

Julio Plaza identifica três fases da abertura da obra de arte à recepção: artesanal “[...] remete à polissemia, à ambiguidade, à multiplicidade e leituras e à riqueza de sentido (1990, p. 9)]; industrial [“trata-se da chamada ‘arte de participação’, onde processos de manipulação e interação física com a obra acrescentam atos de liberdade sobre a mesma” (*idem, ibidem*)]; e eletroeletrônica [“ Esta abertura, mediada por interfaces técnicas, coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética (...)”] (*idem, ibidem*), cada uma respectivamente correspondendo a uma abertura de primeiro, segundo e terceiro graus.

Há, segundo ele, também uma linha de percurso da inclusão do espectador na obra de arte, constituída por 1) “participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação etc.)”; 2) “participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador)”; 3) participação perceptiva (arte cinética); e 4) interatividade (“como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente”).

Isso nos mostra que muito do que é hoje chamado de arte interativa é usado, de acordo com Plaza, de uma forma inadequada. É o caso dos *ambientes penetráveis* de Helio

Oitocica e os *trepantes e bichos* de Lygia Clark, que se constituem como arte de participação, mas não interativa, pois há uma manipulação da obra ou um envolvimento (no caso dos *penetráveis*), mas não um sistema inteligente capaz de permitir um *feedback* à ação do público.

É interessante porque, embora seja dada uma grande importância aos *Excitáveis* pela solução na inclusão da participação do espectador, Esmeraldo diz não ter visto nada manipulável, na época de sua criação,

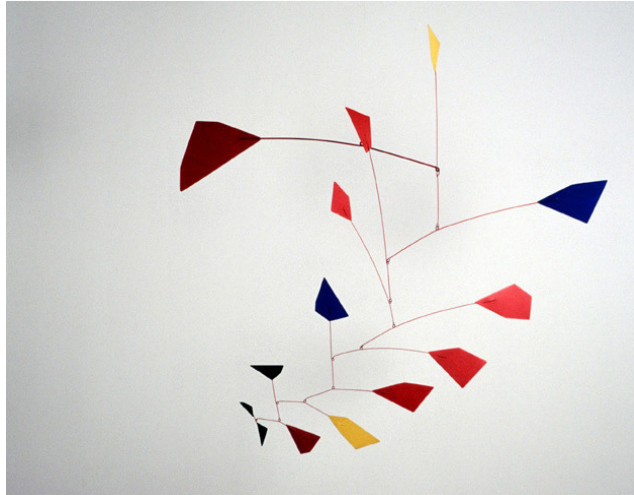
a não ser uma obra do Tinguely: uma máquina de desenhar que podia ser usada pelo público [...] Só vi obras manipuláveis depois que já trabalhava com os *Excitáveis*, na Suíça: um trabalho do Agam, um objeto (tátil) pequeno com mola e pequenos pedaços de papel nas extremidades das molas. Uma coisa rudimentar, como se fosse uma coisa experimental, mas muito bonito. Isso foi em 1975. Esta obra pertencia à coleção do Théodore Ahremberg.

Esmeraldo se refere às chamadas *meta-matic*, de Tinguely, máquinas de desenhar que fazem esboços, através de um braço articulado com uma caneta de feltro posicionada sobre um papel. Trata-se de

[...] Um mecanismo de comando, igualmente sustentado por essa armação, e destinado a comunicar, por intermédio dos mencionados meios de ligação, movimentos relativos desordenados ao órgão escritor em relação ao suporte para pô-lo em contato de uma maneira irregular e sob o efeito do acaso com a folha de desenho apoiada nesse suporte. (TINGUELY *apud* FAURE, 1993, p. 64).

Tinguely foi influenciado pelo italiano Bruno Munari através da ideia das *máquinas inúteis*, criadas a partir de 1933, e construídas “com perfis de cartão pintado de cores lisas e por vezes com uma bola de vidro soprado, tudo isso unido por meio de um frágil pauzinho de madeira e fios de seda”. (MUNARI, 1978, p.9). Em 1938, Munari chegou a lançar o *Manifesto do Maquinismo*. De acordo com Frank Popper, as *máquinas inúteis* “[...] they were designed to cover a complete circle and rigorously followed the fixed dimensions of the implied sphere [...] they were always modeled on a single base element, which was repeated, though in different proportions, throughout the other elements”. (1968, p. 147)⁵⁹. Ao mesmo tempo que Munari, o americano Alexander Calder criava os famosos *móviles*. Em suma, essas obras se resumiam a objetos suspensos giratórios movidos por correntes de ar.

⁵⁹ “Foram desenhadas para cobrir um círculo completo e rigorosamente seguir dimensões fixadas de uma esfera implícita [...] Foram sempre modeladas em um simples elemento de base, que era repetido, embora em diferentes proporções, em todos os outros elementos” (*tradução minha*)

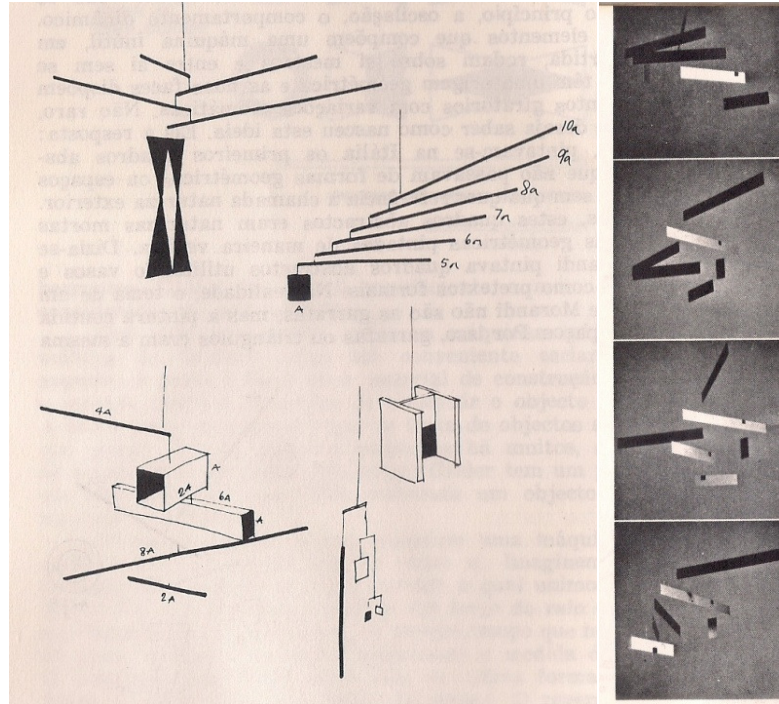


MóBILE, de Alexander Calder. Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2012/05/os-melhores-mobiles-de-alexander-calder/>>. ⁶⁰

Para Munari, no entanto, há uma diferença entre suas *máquinas* e os *móviles* para além dos materiais e modos de construção: os últimos “parecem ter origem numa inspiração de carácter vegetal [...] Pegue-se num ramo com as suas folhas e observe-se um *móBILE* de Calder: são os mesmos o princípio, a oscilação, o comportamento dinâmico”. (*idem*, p. 11). Já as *máquinas*, segundo ele, têm inspiração na geometria.

Pessoalmente eu era da opinião que, em vez de pintar quadrados ou triângulos, ou outras formas geométricas, dentro da atmosfera ainda verista (pense-se em Kandinsky) de um quadro, teria sido muito mais interessante libertar as formas abstractas do estático que faz parte da pintura, suspendendo-as no ar, unidas entre si de maneira que vivessem connosco no nosso ambiente e fossem sensíveis à verdadeira atmosfera da realidade (*idem*, p.12).

⁶⁰ Imagem retirada do endereço: <<http://www.hypeness.com.br/2012/05/os-melhores-mobiles-de-alexander-calder/>>



Máquina inútil. Foto: Reproduções do livro *Arte como ofício*, de Bruno Munari

Os *Excitáveis*, de Sérvulo Esmeraldo, poderíamos dizer, está no encontro entre as facetas das obras de Calder e de Munari: a natureza e a geometria.

A excitação tem algo da energia vital, pois após o toque do participante, podemos observar uma reação quase “independente” dos elementos, como se estivessem vivos, em função da eletricidade estática, fenômeno invisível, mas muito presente em nosso cotidiano. Essa independência fica ainda mais evidente em ambientes muito secos, onde a simples presença de alguém na sala de exposição pode movimentar os elementos dos *Excitáveis*. Para André Parente, os *Excitáveis* “ [...] ne peuvent se réduire à de simples objets; ce sont des objets interactifs électrostatiques complexes qui mobilisent non seulement le spectateur, élément parmi d’autres de l’oeuvre, mais l’environnement dans sa totalité”.⁶¹ (2010, p. 7).

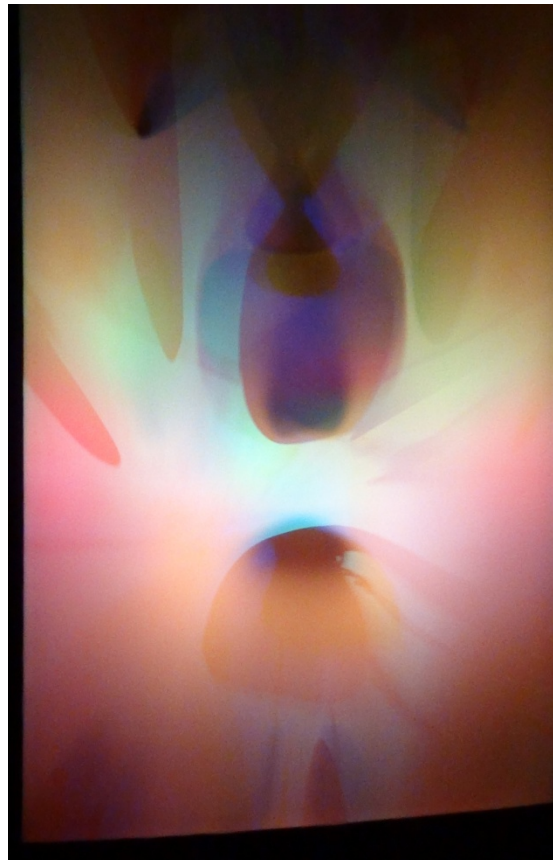
Ao mesmo tempo, a repetição, a serialidade, a preocupação com a linha, enfim, a organização dos elementos remete sua obra à geometria sempre perseguida.

⁶¹ “não são apenas simples objetos, embora em aparência sejam de uma grande simplicidade, mas objetos interativos eletrostáticos complexos que mobilizam não apenas o espectador, que é apenas um elemento entre outros da obra, mas o ambiente como um todo”.

4.4 Sérvulo entre os cinéticos

No texto *De Foucault a Calder* (A1.5.3), de outubro de 1999, citado no segundo capítulo, Esmeraldo remonta aos trabalhos de Naum Gabo, Antoine Pevsner e Vladimir Tatlin para falar sobre as origens da arte cinética, baseada em formas matemáticas, como a *construção cinética* de Gabo de 1920. Em seguida, cita a chamada *máquina de luz* de László Moholy-Nagy, nos anos 1930. Essa máquina era, em resumo, uma escultura móvel, colocada sobre uma base circular, com três células distintas permitindo uma complexidade de movimento, feita de material polido para refletir a luz (havia em torno de 130 lâmpadas de diferentes cores).

Em seguida, relembra as *máquinas inúteis* de Munari e fala do confronto que teve com a obra de Abraham Palatnik, na primeira bienal de São Paulo, em 1951, o primeiro *aparelho cinecromático*, no qual o artista utilizava luzes e motores, estabelecendo um diálogo tanto com a escultura como com a pintura.



Aparelho cinecromático de Palatnik, na exposição que esteve em cartaz no MAM, em São Paulo, em 2014. Foto: Síria Mapurunga.

Sérvulo comenta então a sua chegada a Paris, em 1957, e o contato com as obras articuladas, em madeira, do belga Pol Bury. “[...] eram muito interessantes, tinham algo de tosco. Eram inquietantes – belíssimas”. (A1.5.3). Nesse período, Bury criava seus *Multiplanos*, construções com planos móveis, em ripas quadradas, colocadas em movimento através de motores. O belga descreve o imperceptível por trás do movimento, o que talvez houvesse inquietado Esmeraldo:

These works increased my knowledge of real movement. The slats turned very slowly and transformed the composition of the picture almost without the spectator’s knowledge. The result was a kind of mixture of forms. But beyond this satisfaction of seeing the painting change continually, there was a new element of importance. By shifting position in a manner which bordered upon the imperceptible, the moving slats created a feeling or sensation over and above what could be expected. (BURY *apud* POPPER, 1968, p.130).⁶²

Em seguida, Sérvulo fala sobre o surgimento de obras de cinéticos na Galeria Iris Clert, como o grego Vassilakis Takis, “com quem tinha muita afinidade”, comentando que se tratava de trabalhos muito isolados e explica: “Os franceses são muito fechados às inovações em arte, têm um certo bloqueio”. (A1.5.3). Takis é conhecido por seus trabalhos nos quais torna perceptível a energia escondida em volta de nós, trabalhando, muitas vezes, a tensão entre as forças conflitantes do magnetismo e da gravidade. É o caso, por exemplo, das bolas brancas suspensas pairando e se movimentando em torno de ímãs, como destaca Frank Popper. Não é à toa que Esmeraldo o cita nesse texto, pois os *Excitáveis* também colocam ênfase na ideia de uma energia oculta, a eletricidade estática.

Por último, Esmeraldo destaca o trabalho coletivo de sul-americanos liderados por Julio Le Parc, divulgado pela Galeria Denise René nos anos 60, galeria que também expôs, segundo destaca Sérvulo, Victor Vasarely, François Morellet, Carlos Cruz-Diez e Jesús-Rafael Soto.

De acordo com Popper, as obras dos artistas do Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV), ao qual Esmeraldo se refere, tinham enfoque na participação do espectador e não na criatividade individual do artista. “And even when they are not necessarily meant to be

⁶² “Esses trabalhos aumentaram meu conhecimento sobre o movimento real. As ripas giravam muito devagar e transformavam a composição do quadro sem o conhecimento do espectador. O resultado era um tipo de mistura de formas. Mas para além dessa satisfação de ver a mudança da pintura continuamente, havia um novo elemento de importância. Ao mudar de posição de forma a confinar o imperceptível, as ripas moventes criavam um sentimento ou sensação acima do que poderia ser esperado”. (*tradução minha*).

altered or set in motion by the spectator himself, it is this direct relationship between the operation of the work and the physiological reaction of the spectator that counts”⁶³ (POPPER, 1968, p. 150).

Isso, no entanto, não impedia que os artistas desenvolvessem um estilo próprio. O argentino Le Parc, por exemplo, começou sua pesquisa em torno do que chamava de *superfícies-sequências*, baseado nos trabalhos de Victor Vasarely em preto e branco.

Beginning with a chess-board pattern, he obtained effects of progression and juxtaposition by decreasing the diameter of successive black and white circles, by using similar sequences with a range of twelve (later fourteen) colours, and by gradually inclining the position of a line in a clockwise and anti-clockwise direction”⁶⁴ (*idem*, p. 103).

Essa organização permitia que, a cada nova modificação das sequências, surgissem novas e surpreendentes estruturas. Para Popper, Le Parc acaba por fundar um novo tipo de pesquisa plástica e perceptual na qual a subjetividade do artista era virtualmente eliminada.

Le Parc ainda se dedica a experiências com caixas de luz com movimento manual para produzir mudanças de imagens e de cor ou a luz indireta sobre planos e telas curvas. Também investe na participação ativa do espectador através de jogos, como espelhos em movimento, labirintos e elementos para manipular.

Um outro latino-americano, o venezuelano Soto, iniciou seus trabalhos com a ideia de vibração através da repetição de elementos formais. Considerando-se um pintor, fez obras situadas no limite entre a pintura e a escultura. Através da distribuição de pontos sobre uma superfície, aumentou seu conhecimento sobre o movimento óptico e virtual. Mais tarde, explorou padrões de listras, responsáveis pelo *efeito moiré*, uma espécie de interferência visual que utilizou tanto em superfícies quanto em obras tridimensionais, e ainda criou os chamados *Penetráveis*.

⁶³ “E mesmo quando elas não são necessariamente alteradas ou colocadas em movimento pelo espectador ele mesmo, é essa relação direta entre a operação do trabalho e a reação fisiológica do espectador que conta”. (*tradução minha*).

⁶⁴ “Começando com um padrão de tabuleiro de xadrez, ele obteve efeitos de progressão e justaposição diminuindo o diâmetro de sucessivos círculos preto e branco, usando sequências similares com uma gama de 12 (mais tarde 14) cores, e gradualmente inclinando a posição da linha em sentido horário e anti-horário”. (*tradução minha*).

Para Frank Popper, “his interest was never concentrated upon the form [...] but on what he has called ‘relations’” (1968, p. 107)⁶⁵. No site do artista, ele próprio confirma isso quando diz que os elementos foram utilizados geralmente pelos artistas com a ideia de situá-los no espaço enquanto, para ele, a preocupação deveria estar nas infinitas “relações” que os mantêm não somente no espaço como também no tempo.

O artista atribui essa criação de uma arte transformável e a inclusão da participação do espectador à sua geração.

me refiero a todos los artistas cuyo proceso es marcado, en su inicio, por el choque revolucionario de los descubrimientos de la ciencia moderna (sic) respecto a la inestabilidad de la materia y la ambigüedad del espacio, a la vez que se apoya en la noción de estructura pura (SITE DO ARTISTA)⁶⁶.

Observamos o método de trabalho do venezuelano, em entrevista a Guy Brett em 1965 e publicado no livro *Soto: a construção da imaterialidade*, em 2005, e identificamos uma aproximação com as obras cinéticas de Esmeraldo em dois aspectos: o enfoque na transformação dos elementos e na liberdade dessa transformação.

[...] o que sempre me interessou foi a transformação dos elementos, a desmaterialização da matéria sólida. Até certo ponto, isso sempre interessou aos artistas, mas eu quis incorporar o processo de transformação ao próprio trabalho. Então, quando você observa, a linha pura é transformada pela ilusão óptica em vibração pura, o material em energia. É claro que tudo isso depende dos elementos que empregamos e do modo como os utilizamos, porém as transformações sempre podem ser diferentes e eu realmente as deixo livres para se comportarem como quiserem. (2005, p. 44).

Lembramos dos *Excitáveis* justamente pela imprevisibilidade do comportamento dos elementos internos, que não é calculado pelo artista (a não ser pela configuração na disposição dos elementos escolhida no momento da fabricação), mas atribuído à energia eletrostática gerada pela mão do participante.

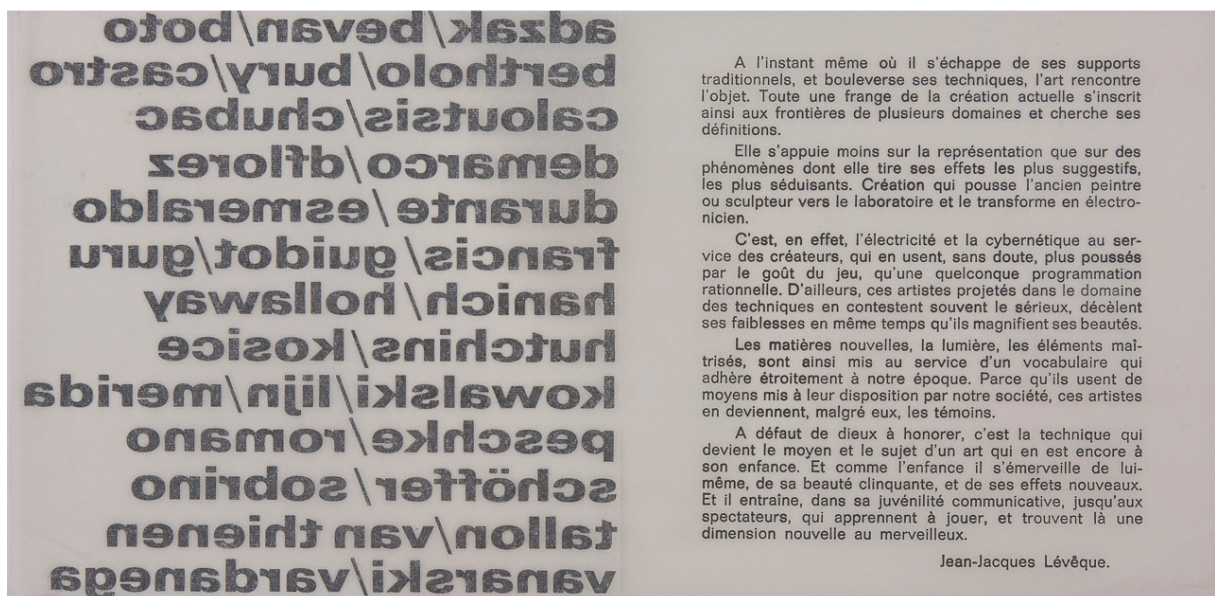
E encontramos na fala de Brett uma ponte que restaura esse diálogo tão profícuo entre a arte e a ciência a respeito das relações, sejam elas de origem espiritual ou física.

⁶⁵ “Seu interesse nunca se concentrou sobre a forma [...] mas no que ele chamava de relações”. (*tradução minha*).

⁶⁶ “Refiro-me a todos os artistas cujo processo é marcado, em seu início, pelo choque revolucionário das descobertas da ciência moderna a respeito da instabilidade da matéria e a ambigüidade do espaço, uma vez que se apoia na noção de estrutura pura”. (*tradução minha*). Com “ciência moderna”, Soto se refere, na realidade, às descobertas da chamada, hoje, ciência contemporânea, como questões que surgem, por exemplo, com a teoria da relatividade e às novas descobertas da termodinâmica.

[...] acho que a descoberta gradual que a arte moderna fez do poder espiritual das relações, que não têm existência material mas que são algo gerado pela interação dos elementos, corresponde exatamente à descoberta feita pela ciência moderna do poder físico da relações entre elementos materiais. Tanto a arte quanto a ciência foram capazes de revelar essas forças novas, que simplesmente não tomam conhecimento das antigas barreiras que os homens construíam entre uma parte e outra do seu mundo. (2005, p. 47).

Jean-Jacques Lévêque, no folder da exposição *jeux lumière animation*, de 1972, tendo Sérvulo como um dos participantes ao lado de figuras marcantes da arte cinética como Pol Bury, Hugo Rodolfo Demarco, Francisco Sobrino, Nicolas Schöffer e outros, toca no ponto em que a arte atravessa domínios e procura se definir. “Elle s’appuie moins sur la représentation que sur des phénomènes dont elle tire ses effets les plus suggestifs, les plus séduisants. Création qui pousse l’ancien peintre ou sculpteur vers le laboratoire et le transforme en électronicien”.⁶⁷ (A3.1.8).



Folheto da exposição *Jeux lumière animation*, na França, em 1972, na galerie lacloche. Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea. (A3.1.8).

4.5 O invisível

Lidar com um fenômeno, energia, matéria estudada no âmbito da ciência, é, entre outras, uma das particularidades dos *Excitáveis* de Esmeraldo. Esses objetos pertencem ao mundo dos fluidos, dos elétrons, do invisível que se dá a ver vez por outra. Aracy Amaral

⁶⁷ “Ela se apoia menos na representação que nos fenômenos dos quais ela tira seus efeitos mais sugestivos, os mais sedutores. Criação que leva o antigo pintor ou escultor em direção ao laboratório e lhe transforma em engenheiro elétrico”. (*tradução minha*).

ressalta essa questão, comentando sobre a passagem do artista do abstrato-geométrico ao que chama de “término-epidérmico”:

[...] o que mais nos interessa nele é sem dúvida esse seu debruçar-se sobre a energia (o corpo em consequência direta), a despeito de aparentemente se poder rotular de geométricos os seus trabalhos. O tátil, a superfície, o toque. E nisto não me parece ele distante dos problemas vivenciados por uma Lygia Clark e um Hélio Oiticica, que também chegaram no término-epidérmico depois de terem cumprido prolongado estágio de intimidade com o abstrato-geométrico. (A3.1.6).

Um *Excitável* é qualquer coisa que nos leva a pensar no oculto, ensinando-nos a olhar mais fundo, para além das aparências, por conta da energia estática, “uma forma de energia sutil e misteriosa. Antigamente, marinheiros viajando à noite viam espectros fantasmagóricos de luz azulada dançar nos mastros dos navios. Chamavam a este fenômeno de ‘fogo-de-Santelmo’⁶⁸, patrono dos marinheiros”, diz André Parente no texto *Les Excitables ou l’art d’apprivoiser* (2010, p.5), onde também qualifica de “materialidade-imaterial” a natureza da obra de Esmeraldo.

Jean-Clarence Lambert, em texto de 1971, vai falar que:

Bien sûr, les objets d’Esmeraldo demandent un affinement – un raffinement – de la sensibilité qui est de plus en plus rare à l’époque des Boeings et des écrans géants. Mais il faut s’y efforcer : jadis, une frondaison frémissante sous l’aile du vent; aujourd’hui, le jeu scintillant de minuscules miroirs dans leur volume transparent, la magie visible des vivariums de tigelles, de fils et de rondelles qui, sur simple injonction, manifestent pour quelques instants la chorégraphie cachée de la matière.⁶⁹ (A3.1.4).

Jacques Queralt, por sua parte, também identifica na obra do artista uma constante procura pelo que está para além da aparência das coisas.

Très jeune, Esmeraldo savait que la vérité était en dessous de l’<<écorce>> des choses (comme des êtres, qu’il fallait pour l’atteindre plonger sous le <<phénomène>>). Il ne s’est jamais départi depuis, de cette quête de la structure: du coquillage à l’électricité, c’est la même exploration qui est poursuivie⁷⁰. (A3.1.5).

É o próprio artista quem explica o interesse pela energia como matéria-prima de seu trabalho no catálogo da exposição *L’Idée et la Matière*, em 1974, na Galeria Denise René:

⁶⁸ Também chamada de fogo-fátuo.

⁶⁹ “É claro, os objetos de Esmeraldo exigem uma afinação – um refinamento – da sensibilidade que é cada vez mais rara na época dos Boeings e das telas gigantes. Mas é necessário se esforçar: anteriormente, uma folhagem tremendo sob a asa do vento; hoje, o jogo cintilante de minúsculos espelhos em seu volume transparente, a magia visível de viveiros de varetas, de fios e arruelas que, sobre simples injunção, manifestam por alguns instantes a coreografia oculta da matéria.” (*tradução minha*).

⁷⁰ “Muito jovem, Esmeraldo sabia que a verdade estava debaixo da casca das coisas (como seres, que eram necessários para mergulhar no fenômeno). Ele não se despojou desde então dessa busca da estrutura: da concha à eletricidade, é a mesma exploração que ele persegue”. (*tradução minha*).

“Les forces cachées au sein de la matière apparemment inert, un morceau d’ébonite que l’on frotte et qui nous révèle son pouvoir d’attraction, le prisme qui dévie la lumière, la lentille qui grossit les images, ce sont là des choses qui m’ont toujours impressionné”.⁷¹ (A1.5.2). Em seguida, fala das “forças invisíveis” alteradas através de sua intervenção quando produz uma obra e explica que é o lado “energia latente” dos *Excitáveis* que o interessa mais.

Em texto pessoal, Esmeraldo reflete sobre o imperceptível e o olhar atento do artista diante de um “tudo ou quase nada”.

É tão bonito o fugidio – aquilo que a gente nunca mais verá. Um detalhe ínfimo, jamais reproduzido. Aquele olhar de soslaio, do rabo do olho. Um átimo que só o autor do olhar captou – e que o agente formador de acaso nem se apercebeu – isso explica a “arte” sem intenção do ator captada e definitivamente transformada em arte efetiva reprodutiva, apropriada, manipulada evidentemente, ao passar para seu suporte material.

O que seria isto que chamamos de arte? Seria o desejo de mostrar, por em evidência, detalhes imperceptíveis, mínimos acidentes em uma superfície? Vibrações quase normais, imperceptíveis a “olho nu” fazem com que nós, os artistas, transformemos esse tudo ou quase nada em obra de arte, porque assim eles determinam: “isto é uma obra de arte”. Será isso verdade? [...]. (A1.4.2).

Em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, o escritor Ítalo Calvino discorre sobre a leveza como “um modo de ver o mundo fundamentado na filosofia e na ciência” (CALVINO, 1990, p. 22). Percorre o pensamento do poeta Lucrécio, que, no intuito de “escrever o poema da matéria”, avisa-nos sobre sua constituição: “corpúsculos invisíveis” inalteráveis (*Idem*, p.20), e de Ovídio, para quem tudo é formado por “qualidades, atributos e formas”, “mas não passam de simples e tênues envoltórios de uma substância comum que – se uma profunda paixão a agita – pode transformar-se em algo totalmente diferente”. (*Idem*, p. 21). É inevitável a comparação com a matéria poética dos *Excitáveis* em sua leveza, poesia e efemeridade.

Ainda sobre o invisível, Octavio Paz em *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, referindo-se à obra *Grande Vidro*, concluída em 1923, diz que “Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir as dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível. A lucidez do instinto opôs o instinto da lucidez: o invisível não é obscuro nem misterioso, é transparente [...]”. (2012, p. 9). Transparente como as tampas dos *Excitáveis* as quais guardam dentro de si

⁷¹ “As forças escondidas no seio da matéria aparentemente inerte, um pedaço de ebonite que se esfrega e que nos revela seu poder de atração, o prisma que desvia a luz, a lente que aumenta as imagens, essas são as coisas que sempre me impressionaram”. (*tradução minha*)

elementos agitados por um fenômeno natural que, se não é misterioso, ao menos causa muita admiração.

4.6 A utilidade do lúdico

Os *Excitáveis* são da ordem da surpresa e também da brincadeira. É uma série marcante por essa atmosfera do lúdico, que envolve a tatilidade. André Parente diz que o *Excitável* é “[...] un objet hybride, à mi-chemin entre le jouet, le prototype et l’oeuvre d’art”.⁷² (2010, p.5).

Embora haja o toque da mão com a tampa, a manipulação nos *Excitáveis* é de certa maneira uma comunicação à distância, pois que é uma “telepatia” entre a mão do participante e os elementos no interior da caixa. Jean-Clarence Lambert, em texto já citado de 1971, diz que com os *Excitáveis* “Ce n’est pas encore la transmission de pensée à portée de tous (laquelle est pour demain) ; c’est la transmission de désir”⁷³. (A3.1.4). Suzanne Martin, em trecho de texto encontrado no IAC, diz: “Para conhecer é preciso tocar. Para se maravilhar é preciso brincar, e com um simples gesto, estas matérias plásticas, tão sensíveis, respondem ao menor apelo, ao menor desejo das pontas dos dedos tocando a superfície despolida desses lugares fechados [...]”.(A3.1.6).

Vê-se que esse envolvimento com o toque, a sensorialidade é uma constante na poética do artista. Em 1964, Jean-Jacques Levêque enfatiza “os valores táteis das pranchas” em texto sobre exposição de gravuras de Esmeraldo na Galerie Il Canale, em Veneza, encontrado no arquivo do IAC. (A3.1.3). Na Gazette de Lausanne, em texto de 1971, diz-se que “Avec Esmeraldo, le spectateur communique, à une époque où le terme devient de plus en plus abstrait, non seulement visuellement mais physiquement, presque physiologiquement avec l’objet”⁷⁴. (A3.2.3).

Antonio Dacosta, em texto assinado para o Estado de São Paulo, em 1971, diz que “Nas peças onde a eletrização dos fios e dos pauzinhos se manifestam mais visivelmente, este impulso coreográfico é tão lúdico como erótico. O que situa o desejo nas entranhas da física”. (A3.2.1).

⁷² “[...] um objeto híbrido, a meio caminho entre o brinquedo, o protótipo e a arte”.

⁷³ “Não é ainda a transmissão do pensamento ao alcance de todos (aquela é para amanhã); é a transmissão do desejo”. (*tradução minha*)

⁷⁴ “Com Esmeraldo, o espectador comunica, a uma época em que o termo se torna cada vez mais abstrato, não somente visualmente mas fisicamente, quase fisiologicamente com o objeto”.

A respeito do jogo como elemento da cultura, Johan Huizinga, em *Homo Ludens*, caracteriza-o através de três pontos: “o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade” (2012, p. 11); “não é vida ‘corrente’, nem vida ‘real’” (*idem, ibidem*); e “o isolamento e a limitação”, pois “distingue-se da vida ‘comum’ tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa” (*idem*, p. 12). Os *Excitáveis* também são livres, no sentido de que abarcam movimentos aleatórios de seus elementos internos; trazem à tona um mundo criado pelo artista através de suas caixas, portanto não é vida corrente, nem vida real, apesar de darem a ver o fenômeno real da eletricidade estática; e, por fim, estão condicionados por uma série de fatores, como a umidade do ambiente, os materiais empregados e um tempo de duração, correspondente ao período em que está eletrizado.

Huizinga ainda diferencia as artes musicais das artes plásticas, em seu sentido clássico, pelo que chama de “aparente ausência de características lúdicas” nas últimas.

Não será preciso ir muito longe para descobrir a razão deste fato. Para se tornarem esteticamente operantes as artes das Musas ou artes “musicais” precisam ser executadas perante um público. A obra de arte desse tipo, mesmo estando já composta ou escrita, só adquire vida própria quando é interpretada, isto é, quando é objeto de uma representação ou *productio* no sentido literal do termo, quando é apresentada a um público. (2012, p. 184-185).

Huizinga não incluía, obviamente, nessa concepção a transformação que se deu nas artes plásticas através da arte participativa, que ultrapassou a música nesse sentido da ludicidade, pois, ao invés de a obra ser “executada perante um público”, seria o próprio público que conferiria vida à criação artística.

Nesse lúdico proposto por Sérvulo, há quase um domesticar o indomesticável, uma quase magia, nutrida por ele em sua relação com os objetos. Em anotação sobre o tema, demonstra cultivar uma curiosa aproximação com certos tipos de elementos encontrados e eleitos como objetos de sua admiração. “Quando ponho a mão neles, por acaso os aprisiono. Não é por castigo – Eles ficam lindos nas caixinhas com tampo de vidro, ficam alegres na postura de objeto de prazer e convivência”. (A1.4.1).

Os *Excitáveis* são máquinas eletrostáticas que, se pudéssemos comparar, são também inúteis, como as de Munari, porque “não produzem, como as outras máquinas, bens de consumo material, não eliminam mão-de-obra nem dão origem a aumentos de capital” (MUNARI, 1978, p. 13).

Em anotação pessoal, Esmeraldo diz ter conversado sobre o assunto das máquinas inúteis com o próprio Munari.

uma máquina que não produz objetos, a não ser objetos do olhar? O olhar seria o vetor e fonte. Como será possível ser vetor e fonte? Gerador, receptor, difusor e meio. A possibilidade de analisar esse sistema. Neste complexo onde se situa a obra de arte e seu espectador. Espelho refletor, espectador reflexivo? (A1.2.1).

No livro *Conversações de artes e de ciências*, a doutora em geografia e professora na escola de arquitetura da UFMG Renata Marquez fala a respeito desse tipo de aparelhos e, em seguida, joga a reflexão para o artista e designer Guto Lacaz.

Os aparelhos “inúteis” não são congelados, estáticos e desprovidos de interação; pelo contrário, promovem uma atividade comunicativa que sugere o entendimento expansivo dos objetos e das ações. Concentram, no seu fazer mecânico, outras camadas de trabalho: um viés discursivo, indagador, crítico. Mas não se trata de uma negação daquilo que é útil. Não é a apologia da irracionalidade ou do puro acaso. Em vez disso, não seria a proposta de subversão do conhecimento massificador e repetitivo através da disseminação de um conhecimento aberto, perceptivo, prospectivo? (MARQUEZ, 2011, p. 61).

Lacaz abre a questão convidando a pensar na inutilidade das máquinas úteis e na utilidade das inúteis. “[...] Um automóvel sem gasolina pode vir a ser uma desconfortável cabana. Ou ser abandonado. E, por outro lado, uma máquina que não serve para nada pode ter muitas utilidades: peso para papéis, uso decorativo, reflexão acadêmica etc”. (2011, p. 61).

Os *Excitáveis*, como máquinas inúteis, são utilíssimas, pois além de objetos bonitos e interessantes que chamam a atenção pelo movimento de seus elementos, convidam o observador a se tornar participante. São úteis porque, dentre outras mensagens, trazem, em época de grandes evoluções tecnológicas, a simplicidade da eletricidade estática: energia limpa, gratuita e que ainda remete às brincadeiras de criança com a fricção do pente e a atração dos papéis picados. Esmeraldo recupera esse fenômeno, “esquecido” no campo da ciência, e lhe dá uma nova função na arte.

4.7 Um jogo de dados⁷⁵

A eletricidade estática combinada ao toque das mãos do participante é o motor que alimenta o movimento dos elementos dos *Excitáveis*. Quando o ambiente onde se encontra o objeto é bastante seco, os elementos se movimentam, após a fricção, aleatoriamente, como se ganhassem vida de repente. É um rearranjo temporário que deve ter

75 “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” (“Um lance de dados jamais abolirá o acaso”), é o título do que seria o primeiro poema tipográfico, de autoria do poeta simbolista Stéphane Mallarmé, publicado em 1897, na revista “Cosmopolis”.

fim logo depois de o objeto perder a eletrização. Sérvulo Esmeraldo afirma que há casos nos quais, somente pela movimentação de pessoas no local onde está um *Excitável*, este tem seus elementos agitados.

Atualmente, nas artes plásticas, o componente do acaso estaria ligado, segundo Claude Faure, a uma ideia de “desproporção entre causas e efeitos, tudo que podia criar uma riqueza suplementar para a criação”. (1993, p. 56). Faure divide os artistas que utilizam o acaso em três famílias.

Na primeira delas, estariam os artistas do chamado expressionismo abstrato. “De certa forma, exploram o acaso ‘à mão’, com suas técnicas de pintura, de modo talvez artesanal (sem que haja nada de pejorativo nesse termo), com os meios de que dispõem”. (1993, p. 61). A segunda família corresponderia aos artistas do novo realismo francês cuja teoria foi formulada pelo crítico Pierre Restany, reunindo nomes como os de Arman, Raymond Hains, Jean Tinguely, Yves Klein... Já a terceira família, segundo Faure, é difícil de classificar, pela diversidade dos tipos.

Alguns se servem de computadores. Nessa família, há um pouco de geômetras, um pouco de matemáticos, ainda que talvez superficialmente. Amam o ângulo reto, amam a repetição minimal de elementos simples e introduzem o acaso, por razões diferentes, segundo os indivíduos. Dentre eles o mais conhecido é certamente François Morellet. (1993, p.64).

François Morellet, um dos membros do Groupe de Recherche d’Ar Visuel (GRAV), criou as chamadas *esferas-tramas* suspensas, permitindo uma variedade de combinações possíveis e gerando múltiplas sombras e reflexos em resposta à luz dos projetores. Chegou a escrever, em 1962, o texto intitulado *Pour une peinture expérimentale programmée (Por uma pintura experimental programada)* no qual fala sobre “le développement d’une expérience [qui] doit se réaliser de lui-même, presque en dehors du programmeur”.⁷⁶ (MORELLET *apud* QUOI, 2013, p.304).

Nessa classe, não poderia faltar Bruno Munari, que, segundo Frank Popper, foi o primeiro artista cinético a produzir trabalhos em edições, além de ter desenvolvido o conceito de arte programada: “that is to say a form of research in the strict sense whose theoretical postulates preceded the choice of material and forms, and even anticipated the mathematical

⁷⁶ “O desenvolvimento de uma experiência que deve se realizar ela mesma, quase independente do programador”. (*tradução minha*).

combinations involved in the movement”.⁷⁷ (POPPER, 1968, p. 127). A obra de arte programada fazia ligações possíveis entre a arte e a indústria em “un champs d’événements, [...] un fragment d’une nouvelle réalité à observer dans ses variations continues”.⁷⁸ (MUNARI *apud* QUOI, 2013, p. 304).

O semiólogo Umberto Eco, que, a partir de 1961, passou a editar uma antologia dedicada às aplicações do cálculo eletrônico na literatura e nas ciências humanas, o chamado *L’almanacco Letterario Bompiani* (*Almanaque Literário Bompiani*), ilustrado por Munari e o Gruppo T, tem um importante papel na recepção crítica da arte cinética, a partir do conceito de *obra aberta*. Eco escreveu, em 1962, a introdução do catálogo da exposição *Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta* (*Arte programada. Arte cinética, obra multiplicável, obra aberta*), do Gruppo T, sob a organização de Bruno Munari. Nesse texto, Eco descreve as obras cinéticas pela geração de

une dialectique singulière entre indetermination et programme, entre mathématique et hasard, entre conception planifiée et acceptation libre de ce qui adviendra, qu’elle qu’en soit la manière, si c’est selon des lignes des formations précises et prédisposées, qui ne nient pas la spontanéité mais lui imposent des lieux d’ancrages et des directions possibles. (ECO *apud* QUOI, 2013, p. 305)⁷⁹.

A proposta de Eco de uma obra aberta é relevante, pois diz respeito à obra de arte em toda sua realização: desde o processo criativo, passando pelo objeto produzido e chegando à experiência do espectador.

Um outro termo utilizado pelo italiano, de acordo com Frank Popper, foi o de trabalho multiplicável. Enquanto na obra aberta é possível identificar diferentes possibilidades de combinação e, em casos extremos, o observador poder modificar a posição dos elementos, a obra multiplicável, através do uso de técnicas industriais, é produzida em vários exemplares. “Thus there is no question of an approximate reproduction of an unique original piece, as is normally the case in art reproduction”⁸⁰. (1968, p. 104).

⁷⁷ “Que quer dizer, strictu sensu, uma forma de pesquisa cujos postulados teóricos precedem a escolha do material e das formas e ainda antecipa as combinações matemáticas envolvidas no movimento”. (*tradução minha*).

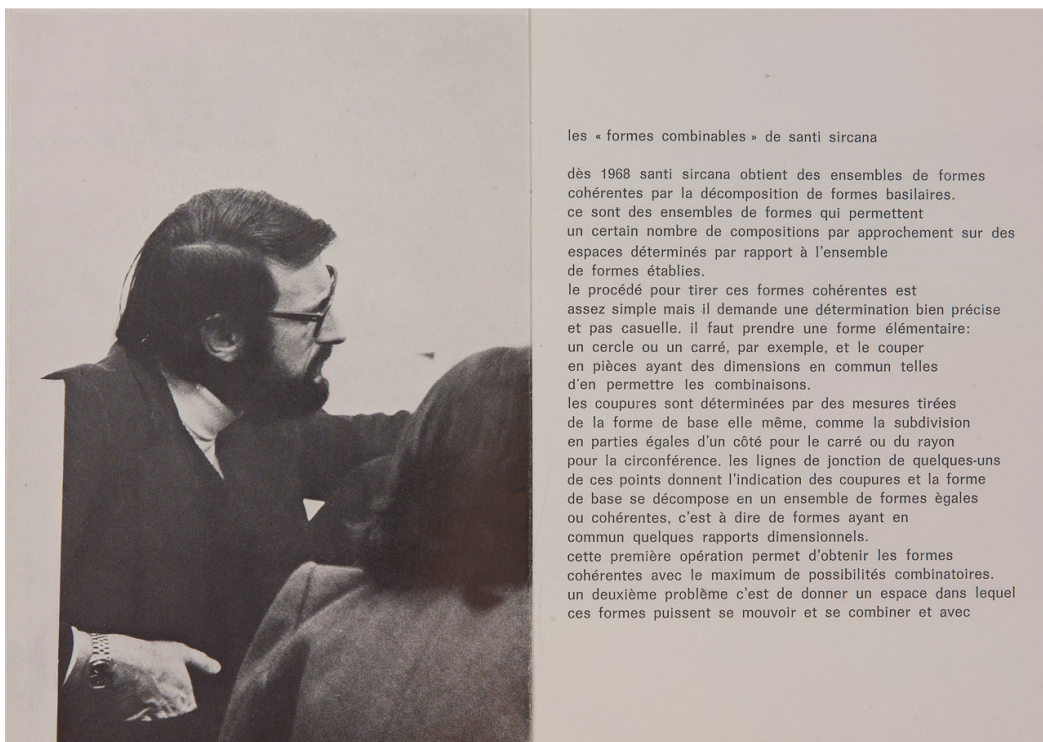
⁷⁸ “Um campo de eventos, um fragmento de uma nova realidade a observar em suas variações continuadas”. (*tradução minha*).

⁷⁹ “Uma dialética singular entre indeterminação e programa, entre matemática e acaso, entre concepção planificada e aceitação livre do que virá, qualquer que seja a maneira, se é segundo as linhas de formações precisas e predispostas, que não negam a espontaneidade mas lhe impõem lugares de fixação e direções possíveis”. (*tradução minha*).

⁸⁰ “Assim não é uma questão de uma reprodução aproximada de uma peça original única, como é normalmente o caso na arte reprodutível”. (*tradução minha*).

No arquivo de Sérvulo no IAC, encontramos um folder da exposição de Santi Sircana com texto de Munari, e o que chama a atenção nas *formas combináveis*, obras manipuladas pelo espectador, segundo a descrição do criador das *máquinas inúteis*, é justamente a multiplicação de composições, o máximo de possibilidades combinatórias a partir de uma decisão “bem precisa e não casual”: “a decomposição de formas basilares”.

Il faut prendre une forme élémentaire: un cercle ou un carré, par exemple, et le couper en pièces ayant des dimensions en commun telles d'en permettre les combinaisons (...)Les lignes de jonction de quelques-uns de ces points donnent l'indication des coupures et la forme de base se décompose en un ensemble de formes égales ou cohérentes, c'est à dire de formes ayant en commun quelques rapports dimensionnels.⁸¹ (A3.1.2).



les « formes combinables » de santi sircana

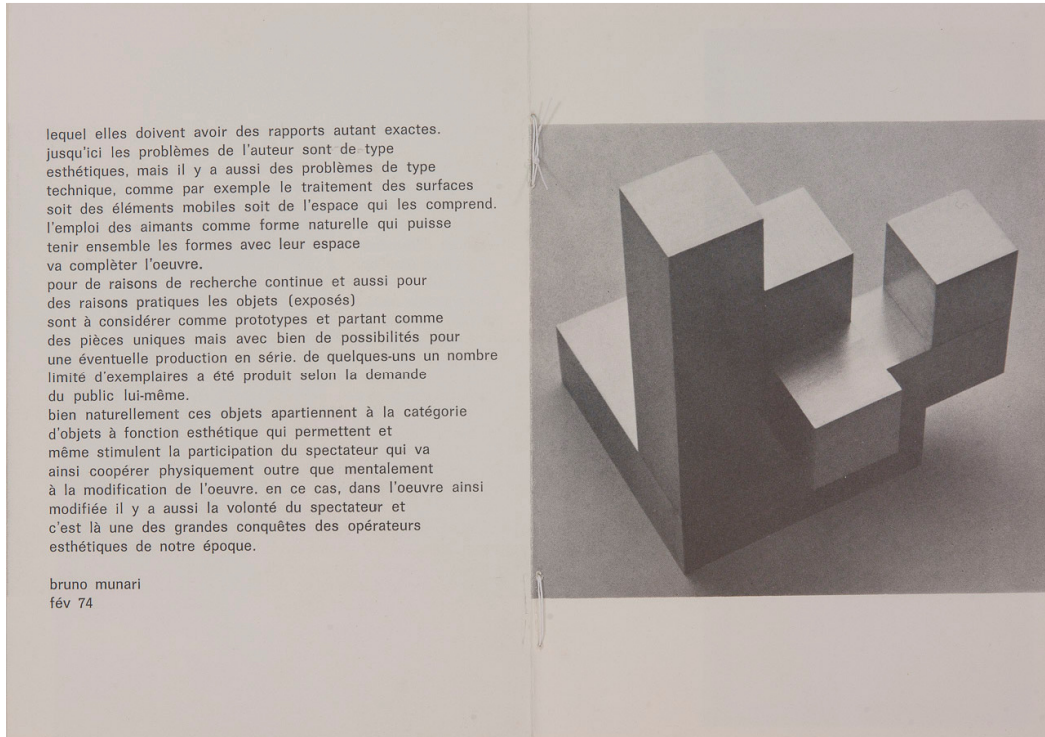
dès 1968 santi sircana obtient des ensembles de formes cohérentes par la décomposition de formes basilaires. ce sont des ensembles de formes qui permettent un certain nombre de compositions par rapprochement sur des espaces déterminés par rapport à l'ensemble de formes établies.

le procédé pour tirer ces formes cohérentes est assez simple mais il demande une détermination bien précise et pas casuelle. il faut prendre une forme élémentaire: un cercle ou un carré, par exemple, et le couper en pièces ayant des dimensions en commun telles d'en permettre les combinaisons.

les coupures sont déterminées par des mesures tirées de la forme de base elle même, comme la subdivision en parties égales d'un côté pour le carré ou du rayon pour la circonférence. les lignes de jonction de quelques-uns de ces points donnent l'indication des coupures et la forme de base se décompose en un ensemble de formes égales ou cohérentes, c'est à dire de formes ayant en commun quelques rapports dimensionnels.

cette première opération permet d'obtenir les formes cohérentes avec le maximum de possibilités combinatoires. un deuxième problème c'est de donner un espace dans lequel ces formes puissent se mouvoir et se combiner et avec

⁸¹ É necessário pegar uma forma elementar: um círculo ou um quadrado, por exemplo, e Il faut prendre une forme élémentaire: un cercle ou un carré, par exemple, et le couper en pièces ayant des dimensions en commun telles d'en permettre les combinaisons (...)Les lignes de jonction de quelques-uns de ces points donnent l'indication des coupures et la forme de base se décompose en un ensemble de formes égales ou cohérentes, c'est à dire de formes ayant en commun quelques rapports dimensionnels.



Folheto da exposição de Santi Sircana, na Galerie 32, em 1975, na França. Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea. (A3.1.2).

Frederico Morais, no texto de abertura do álbum *Alberon & Esmeraldo*, com 12 gravuras programadas de autoria dos artistas, (A3.1.1) traça um painel da teoria da arte programada ou permutacional, identificando na figura de Abraham Moles o grande teórico do tema. Nas palavras de Moles, o artista contemporâneo atua de forma diferente do artista do passado:

de criador de obra única tornou-se essencialmente promotor de acontecimentos artísticos, seja originais mas destinados à reprodução, seja permutacionais, isto é, produtos de um algoritmo sistematicamente aplicado num campo de possibilidades escolhido pelo artista para combinar um certo número de elementos de variedade limitada. (MOLES *apud* MORAIS, 1977).

Nesse tipo de arte, a pesquisa em torno de uma quantidade limitada de elementos simples se combina a um modo de organização estruturado definido por um algoritmo, uma combinatória.

Morais ainda cita o nome de Almir Mavignier, comparando-o a Sérvulo por ter criado um nome fora do Brasil, no âmbito da construção, e reproduz o pensamento de Mavignier sobre a diferença entre múltiplo e permutação.

Em minha obra, permutação não tem um sentido unicamente visual. Trata-se, na verdade, de um método de reprodução sem repetição. O meu objetivo é multiplicar

sem repetir, criar um método combinatório, um jogo de trocas capaz de fazer de cada obra um original. Não basta multiplicar – a saturação viria logo. (MAVIGNIER *apud* MORAIS, 1977).

O *Excitável* é um objeto constituído de tal maneira que comporta muitas configurações. Isso quer dizer que o objeto antes de sua excitação é um e após essa excitação se transforma em sua organização interna. É como se a cada nova interação entre um participante e um *Excitável*, um novo objeto surgisse.

Desta forma, podemos falar que um único *Excitável* carrega a ideia da combinação de possibilidades como uma importante informação estética. Seus elementos, de cores, materiais e formatos iguais, constituem uma espécie de alfabeto, tendo uma única letra como símbolo. O que disso resultaria? Certamente um alfabeto alinhado e estático não é o mesmo que um alfabeto embaralhado e em movimento. E o mais interessante disso é que elementos iguais possam vir a formar uma configuração nova, apenas por meio de uma agitação.

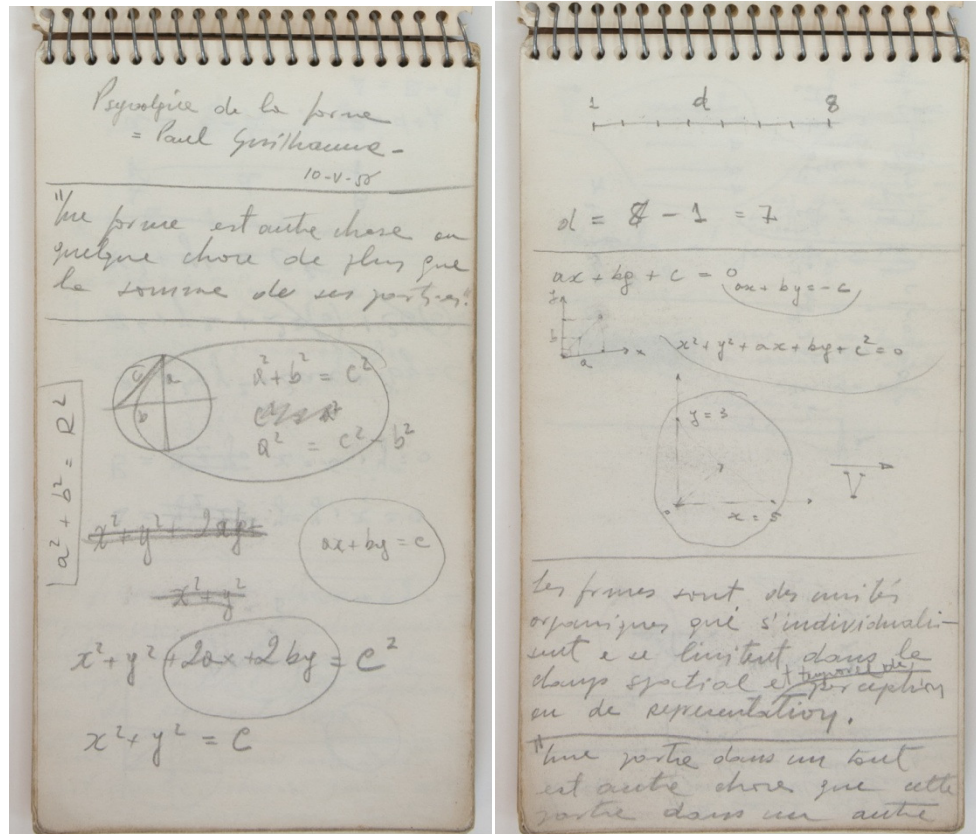
Se isso é possível dentro dos limites de um objeto, o que dizer do universo ao redor? Primeiro, pensemos na constituição da matéria, pensemos nas condições ambientais que geraram a vida. Depois, pensemos na variedade de coisas e seres vivos originados por essas partes, todas iguais, combinadas ao sabor do acaso. É desse mistério que nos falam os *Excitáveis*: um todo não é a soma de suas partes, mas um arranjo específico dessas partes.

Encontramos entre equações nos cadernos de Esmeraldo, a seguinte frase de Paul Guillaume, autor de *A psicologia da forma*: “Une forme est autre chose ou quelque chose de plus que la somme de ses parties”.⁸² Mais adiante: “Les formes sont des unités organiques qui s’individualisent et se limitent dans le champ spacial et temporel de perceptions ou de representations”⁸³ e ainda “Une partie dans un tout est autre chose que cette partie dans un autre tout à cause des propriétés qu’elle tient de sa place et de sa fonction dans chacun d’eux”⁸⁴. (A2.1).

⁸² “Uma forma é outra coisa ou qualquer coisa a mais que a soma de suas partes”. (*tradução minha*).

⁸³ “As formas são unidades orgânicas que se individualizam e se limitam no campo espacial e temporal de percepções ou de representações”. (*tradução minha*).

⁸⁴ “Uma parte em um todo é outra coisa que essa parte em um outro todo por causa das propriedades que ela contém de seu lugar e de sua função em cada um deles”. (*tradução minha*).



Notas sobre Paul Guillaume. (A2.1). Crédito: Fundo Arquivístico/ Instituto de Arte Contemporânea.

Essa ideia é tributária da teoria da Gestalt que se dedica a estudar a maneira como as totalidades se organizam em nossa percepção. Fayga Ostrower, no livro *Sensibilidade do Intelecto*, faz uma síntese dessa proposta.

Nesta definição, a ênfase deve ser vista na palavra “soma” e não no “mais”, pois não há nenhuma substância misteriosa que estaria sendo acrescentada às partes componentes para formar o *todo*. O que se afirma é que a totalidade nunca é apenas uma adição de suas partes. Em vez de adição, o todo resulta da *integração* de suas partes. O todo constitui sempre uma *síntese*. (OSTROWER, 1998, p. 70).

Uma soma em que $1 + 1$ nunca é igual a 2. Depende da ordem dos fatores, de suas cores, materiais e outras peculiaridades.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sérvulo Esmeraldo, em conversa mediada pela escritora Ana Miranda, durante a abertura da exposição *É pericoloso sporgersi*, no Armazém da Cultura, em Fortaleza, no início deste ano de 2015, nos brindou com uma de suas mais bem-humoradas declarações. “Sou incapaz de fazer uma conta”. Em seguida, acrescentou que, na Europa, dedicou-se mais a estudar matemática do que arte.

Embora pareça um paradoxo e também um exagero, as duas afirmações do artista nos levam em direção a uma das considerações deste trabalho, que o próprio artista confirma, por exemplo, em seu *Método prático e ilustrado para construir um excitável*, afirmando que “dispomos esses elementos e utilizamos essas propriedades com vistas a resultados visuais e sensoriais e sem fim científico”. A apropriação de imagens, equações e princípios das ciências, como a matemática e a física, são utilizadas com fins artísticos. Isso quer dizer que embora Esmeraldo demonstre certo conhecimento de assuntos de outras áreas, seu interesse somente vai se dar com o intuito de desenvolver determinados trabalhos, nunca com a ideia de estar fazendo ciência.

Uma série, como os *Excitáveis*, no entanto, nos apresenta uma compreensão, por parte do artista, da dimensão da integração dos conhecimentos de áreas distintas, como se estivesse dizendo que a teoria tem de servir à vida: não basta saber livrescamente como os fenômenos se dão, é preciso insistir, construir uma máquina para fazer excitar! E mais: é preciso que essa máquina dialogue com o público, faça dele o motor da obra. Máquinas, pois produzem algo sim. Mas nada de valor mercadológico, apenas uma nova estética, em que o espectador se transforma em participante. Para conhecer, é preciso tocar!

Não podemos esquecer que criações desse tipo somente são possíveis, pois apontam para um olhar atento do autor. É preciso estar muito afinado com o espírito do tempo. Como disse o artista cinético Jesús-Rafael Soto, “O artista não olha para a frente, como muitos supõem, mas vê mais fundo”.

Sérvulo viu mais fundo. Os *Excitáveis* estão no encontro entre a natureza e a geometria: remetem a tantas possíveis referências, como os galhos de uma árvore ou fios de cabelo que se deixam movimentar ao sabor do vento, partículas que se combinam aleatoriamente vistas com a ajuda de um microscópio, as estrelas de um espaço infinito... Trazem a energia vital através da movimentação quase “independente” dos elementos,

verificada ainda mais em dias secos. Mas também incorporam ao mesmo tempo a repetição, a serialidade, a preocupação com a linha, marcas de sua “obsessão” pela geometria.

Mas isso são imaginações, representações que dizem das impressões da pesquisadora. São imagens de um mundo objetivo que aparecem através da exploração do fenômeno da eletricidade estática. E então nos vem a questão: hoje, diante de um mundo tão conectado, rizomático, complexo, algum campo do saber tenha o direito de reivindicar para si a exclusividade em abordar esse ou aquele tema?

Os *Excitáveis* são, em nosso modo de ver, uma série que não consegue passar despercebida. Muito se escreveu sobre ela. Até mesmo Esmeraldo, que pontuou alguns escritos pessoais sobre suas obras, dedicou-se um pouco mais na descrição e ainda forneceu informações de como produzir um *Excitável*. E um dos atrativos da série é justamente a sua manipulação: a surpresa e o lúdico envolvidos, a possibilidade de “domesticar” elementos em caixas e dar vida a eles.

Os *Excitáveis* comportam ainda a ideia do acaso, das possibilidades geradas a partir de um cálculo mínimo de materiais, cores e disposição dos elementos internos. Uma programação muito sutil, pode-se dizer assim. O todo sendo não a soma de suas partes, mas uma configuração específica desses elementos.

Já na fase final do processo de pesquisa e escrita, um interessante ponto a respeito dessa série foi se tornando mais evidente e quem sabe possa gerar futuras pistas para um outro olhar sobre a obra de Sérvulo. Estamos falando da energia como matéria-prima na arte. Como o incorporal se torna corpóreo na obra desse artista e como dialoga com a poética de outros artistas? Com os *Excitáveis*, entramos em contato com o oculto, com o que está para além das aparências, com aquilo chamado pelo artista de “fugidio”, “um detalhe ínfimo”. Mas nada que não esteja acessível ao olhar de todos, bastando para isso ver através dos transparentes tampos dos objetos.

Em sua casa, em uma das últimas visitas de pesquisa, após um grande silêncio do artista, ele me pediu que observasse o modo como o sol daquela tarde tocava o objeto que víamos através da parede de vidro da sala de sua casa. Vi essa luz, senti uma forte presença de nada que fosse misterioso, a não ser a própria vida e o quanto podemos fazê-la grande.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMARAL, Aracy. Sérvulo Esmeraldo: além dos sólidos, a ação cultural In: **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil**. São Paulo: Ed.34, 2006.
- _____. Sérvulo Esmeraldo. In **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. **O escultor Sérvulo Esmeraldo**. Museu de Arte da UFC. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/acervo/servulo/apresent.htm>>. Acesso em: 27 set. 2014.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BELLUZZO, Ana Maria. Lugar e tempo liberados: experiências de Sérvulo Esmeraldo. In: **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.
- CARVALHO, Gilmar de. De um crítico ao sempre Sérvulo. In: **Sérvulo Esmeraldo – É perigoso sporgersi**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.
- COCCHIARALE, Fernando. Entre a linha e o espaço. In: **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.
- _____. Abstracionismo, Concretismo, Neoconcretismo e Tendências Construtivas. In: **Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural, 1997.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (compiladores). **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- D'HORTA, Arnaldo Pedroso; D'HORTA, Vera (org.). **O Olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas, escritos sobre arte**. São Paulo: Edusp, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.
- EINSTEIN, Albert. **Como vejo o mundo**. Trad: H. P. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ESMERALDO, Sérvulo. In: **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.
- _____. A luz me fascina In: **LUZ (catálogo)**. Fortaleza: Palácio da Abolição, 2013.

FAURE, Claude. Acaso e Artes Plásticas. In: **O acaso, hoje**. H. Barreau; entrevistados por Émile Noël; tradução: Tati Moraes. Rio de Janeiro: Gryphus, 1993.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Trad: Pedro Sússekind... et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FITAS, Augusto J. Santos. **Os Principia de Newton, alguns comentários**. 1996. Disponível em: <<http://home.uevora.pt/~afitas/Principia.pdf>> Acesso em: 26 nov. 2014.

FREIRE-MAIA, Newton. **Verdades da ciência e outras verdades: A visão de um cientista**. São Paulo: Editora UNESP; Ribeirão Preto, SP: SBG, 2008.

FUX, Jacques. **A matemática de Calvino, Roubaud, Borges e Perec**. Rev. Let., São Paulo, v.50, n.2, p.285-306, jul./dez. 2010. Disponível em: <<file:///C:/Users/S%C3%ADria/Downloads/4699-11599-1-PB.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KASNER, Edward; NEWMAN, James. **Matemática e Imaginação**. Trad: Jorge Fortes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

KASTRUP, Virgínia. Inventar In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Org.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LAGNADO, Lisette. Conversações com Sérvulo Esmeraldo. In: **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

LEHRER, Jonah. **Proust foi um neurocientista: como a arte antecipa a ciência**. Trad.: Fátima Santos. Rio de Janeiro: BestSeller, 2010.

LOPES, Almerinda da Silva. **Os Excitáveis de Sérvulo Esmeraldo e a poética do movimento**. In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - "Entre Territórios" – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil. Acesso em: 4 fev de 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/almerinda_da_silva_lopes.pdf>

MARQUEZ, Renata. Artes práticas In: **Conversações: de artes e de ciências**. HISSA, Cássio E. Viana, organizador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MÁXIMO, Antônio; ALVARENGA, Beatriz. **Curso de Física**. Vol.3. São Paulo: Scipione, 2000.

MOLES, Abraham. **A criação científica**. 3ª ed. Tradução de Gita K. Guinsberg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORAIS, Frederico. Gravurando esculturas/ esculpindo gravuras In: **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

MUNARI, Bruno. **A arte como ofício**. Lisboa: Editorial Presença/ Martins Fontes, 1978.
O POVO. O menino do Crato, Fortaleza, 8 abril 2013. Disponível em:
<<http://www.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2013/04/08/noticiasjornalpaginasazuis,3034928/o-menino-do-crato.shtml>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PARENTE, André. *Les Excitables ou l'art d'appriivoiser*. In: **Sérvulo Esmeraldo – Les Excitables**: Maison Européenne de la Photographie - @rt Outsiders, 2010.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PERLINGEIRO, Max (Org.). **Sérvulo Esmeraldo**: pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, objetos e excitáveis. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2013.

PLAZA, Julio. **Arte/Ciência**: uma consciência. Disponível em:
<http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/arte_ciencia_uma_consciencia.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2014.

_____. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: **Julio Plaza, “Brassilpaissdooofuturoboross”**, 1990. Acesso em: 20 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>>.

POIRIER, Matthieu. Os *Excitables* de Esmeraldo, ou cinetismo em viveiro. In: **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

POPPER, Frank. **Origins and development of Kinetic Art**. Trad. Stephen Bann. London: Studio Vista, 1968.

QUOI, Alexander. Arte programmata. Arte cinética, opere multiplicate, opera aperta In: **Dynamo: Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art (1913-2013)** (Catálogo). Paris: 2013.

RAMIRO, Mario. Ciência da arte. In: **Catálogo Luz Sérvulo Esmeraldo** (Palácio da Abolição). Fortaleza: Governo do Estado do Ceará, 2013.

RESENDE, Ricardo. Elogio à luz e à sombra. In: AMARAL, Aracy (org.). **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

RICKEY, George. **Construtivismo** – origens e evolução. Trad.: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RUSSELL, Bertrand. **Misticismo e Lógica e outros ensaios**. Trad.: Alberto Oliva e Luiz Alberto Cerqueira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SÉRVULO Esmeraldo: Entrevista. Coleção Pajeú vol.2. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2003.

SÉRVULO Esmeraldo – Les Excitables: Maison Européenne de la Photographie - @rt Outsiders, 2010.

SÉRVULO ESMERALDO esculturas. Galeria Antonio Bandeira – Centro de Referência do Professor, 2003.

SÉRVULO ESMERALDO. Sicardi Gallery, 2007.

SNOW, C.P. **As Duas Culturas e uma Segunda Leitura**: Uma Versão Ampliada das Duas Culturas e a Revolução Científica. Trad: Geraldo Gerson de Souza e Renato de Azevedo Rezende Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SOTO: a construção da imaterialidade: exposição. Organização e textos de Paulo Venâncio Filho. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

STADLER, Marta Macho. ¿Qué es la topología? In: **Sigma** nº 20. pp. 63-78, 2002. Disponível em: <<http://www.ehu.es/~mtwmastm/sigma20.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

STROETER, João Rodolfo. Escultor-arquiteto/ Arquiteto-escultor. In: **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte**: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

**APÊNDICE A – INVENTÁRIO DOS DOCUMENTOS SELECIONADOS
NO IAC E NO ARQUIVO PESSOAL DO ARTISTA UTILIZADOS NESTE
TRABALHO**

(A) TEXTOS

(A1) Textos do artista

(A1.1) Sobre seu percurso artístico

(A1.1.1) Os ateliers do artista (sem data arquivo pessoal do artista)

(A1.1.2) Autobiografia (sem data arquivo pessoal do artista)

(A1.1.3) Cheguei a São Paulo em fevereiro de 1951... (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A1.2) Sobre a escultura, o espaço, a matemática, a geometria

(A1.2.1) O Fixo e o Móvel (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A1.2.2) A escultura não é apenas um objeto a mais colocado no espaço (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A1.2.3) Quando um escultor recebe a posse de um espaço (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A1.2.4) Alguns artistas já tinham sido tocados pela beleza das matemáticas (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A1.2.5) Seria o espaço uma grande nave no infinito? (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A1.2.6) O triângulo tem sido (27/04/2006, arquivo pessoal do artista)

(A1.2.7) As matemáticas que nunca aprendi (12/07/1997, arquivo pessoal do artista)

(A1.2.8) Demonstrador da perspectiva (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A1.2.9) A escultura como conteúdo (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A1.3) Literários

(A1.3.1) Simulando o diálogo entre dois livros vizinhos de prateleira (abril de 2006, arquivo pessoal do artista)

(A1.4) Reflexivo-filosóficos

(A1.4.1) És organizado? (20/05/2003, arquivo pessoal do artista)

(A1.4.2) É tão bonito o fugidio (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A1.4.3) Alguns artistas necessitam de apoio técnico (arquivo pessoal do artista)

(A1.4.4) E a partir do momento que estas imagens deixam os livros (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A1.5) Sobre arte cinética e os Excitáveis

(A1.5.1) Método prático e ilustrado para construir um excitável, (1976, arquivo pessoal do artista)

(A1.5.2) Les forces cachées (1974, arquivo pessoal do artista)

(A1.5.3) De Foucault a Calder (outubro de 1999 arquivo pessoal do artista)

(A1.5.4) De Foucault a Calder ou da Beleza das Coisas Exatas (outubro de 1999, arquivo pessoal do artista)

(A1.5.5) Apparement statiques (1970, arquivo pessoal do artista)

(A1.5.6) Um excitável (arquivo pessoal do artista)

(A1.5.7) To Spin, Span, Spun (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A1.5.8) Caderno de registro dos Excitáveis (de 1967 a 1979, arquivo pessoal do artista)

(A2) Citações de artistas, cientistas, pesquisadores etc. encontradas nos cadernos de Esmeraldo ou notas sobre pesquisas futuras do artista

(A2.1) Paul Guillaume (10/05/1958, Instituto de Arte Contemporânea)

(A2.2) Einstein (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A2.3) Platão (03/10/2001, arquivo pessoal do artista)

(A2.4) Nota sobre Figuras de Lissajous (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A3) Textos sobre o artista

(A3.1) Em catálogos

(A3.1.1) Frederico Morais (20/02/1977, arquivo pessoal do artista)

(A3.1.2) Bruno Munari (fevereiro de 1974, Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.1.3) Jean-Jacques Levêque (maio de 1964, Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.1.4) Jean-Clarence Lambert (março de 1971, Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.1.5) Jacques Queralt (julho de 1973, Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.1.6) Aracy Amaral e Suzanne Martin (1975 e 1971 respectivamente, Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.1.7) Poesia de Erwin Leiser (1975, Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.1.8) Folheto da Exposição Jeux lumière animation, por Jean-Jacques Levêque (1972, Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.1.9) Infodanças, de Décio Pignatari (sem data, arquivo pessoal do artista)

(A3.2) Em jornais e revistas

(A3.2.1) Antonio Dacosta (06/06/1971, Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.2.2) Jean Thiery (26/07/1971, Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.2.3) Gazette de Lausanne (maio de 1971, Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.2.4) VEJA (17 de setembro de 1975, Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.3) Entrevistas

(A3.3.1) A Ari Cunha (Instituto de Arte Contemporânea)

(A3.3.2) A Dodora Guimarães (junho/ julho de 2000, arquivo pessoal do artista)

(A3.3.3) A Mathieu Poirier, por intermédio de Sabrina Esmeraldo (possivelmente 2007, arquivo pessoal do artista)

(B) DESENHOS, ESTUDOS, PROJETOS E CÁLCULOS DO ARTISTA

(B1) Moebius (1994, arquivo pessoal do artista)

(B2) Integral indefinida (sem data, arquivo pessoal do artista)

(B3) Newton – trata da força centrípeta (sem data, arquivo pessoal do artista)

(B4) Os numerais (sem data, arquivo pessoal do artista)

(B5) Carnet d'adresses (1994, arquivo pessoal do artista)

(B6) Sobre os campos eletrostáticos (sem data, Instituto de Arte Contemporânea)

(B7) Atração e repulsão elétricas (sem data, Instituto de Arte Contemporânea)

(B8) Projeto de ocupação de um espaço (arquivo pessoal do artista)

(B9) Situar a arte como ciência (arquivo pessoal do artista)

(B10) Desenho sac à poubelle (Instituto de Arte Contemporânea)

(C) CARTAS

(C1) Carta de Sérvulo a Italo Campofiorito (Instituto de Arte Contemporânea)

(C2) Carta de Sérvulo a Murilo Mendes (Instituto de Arte Contemporânea)

(C3) Carta de Sérvulo a Sabrina (sua filha) (15/03/2006, arquivo pessoal do artista)

(C4) Carta de Sérvulo a João Rodolfo Stroeter (arquivo pessoal do artista)

(C5) Carta de Sérvulo a Soto (Instituto de Arte Contemporânea)

(C6) Carta de Sérvulo a Zaza Sampaio (sem data, arquivo pessoal do artista)

(D) LIVROS DA BIBLIOTECA DO ARTISTA

(D1) Les mathématiques modernes (Instituto de Arte Contemporânea)

(D2) La conception de l'univers depuis 25 siècles (Instituto de Arte Contemporânea)

(D3) Nouvelles tables de logarithme (Instituto de Arte Contemporânea)

(E) OUTROS

(E1) Cartão-postal da exposição *nouvelles recherches "FONTANA + 39"* na Itália, no Studio F.22 (Instituto de Arte Contemporânea)

(E2) Convite da Exposição *L'idée et la matière* (1974, Instituto de Arte Contemporâneo)

**ANEXO A – IMAGENS DOS DOCUMENTOS E TEXTOS CITADOS NESTE
TRABALHO QUE NÃO APARECEM NO CORPO DO TEXTO, COM SÍMBOLOS
DE REFERÊNCIA DO APÊNDICE**

(A) TEXTOS

(A1) Textos do artista

(A1.1) Sobre seu percurso artístico

(A1.1.1) Os ateliers do artista (sem data arquivo pessoal do artista)

Ateliers

1º. Atelier

Foi no sótão da casa do Engenho Bebida Nova, no Crato, meu primeiro atelier.

Até hoje procuro saber de onde vem a beleza da casa grande do Engenho Bebida Nova. Ela não é graciosa, não. Graciosa é pouco. Fazia par, um dueto, com a paisagem. Por dentro era um grande oco, despojada de luxo. Funcional também não era. O mistério das coisas certas. Serviu a tudo, a todos com grandeza singular. Observatório e observadora de uma paisagem impar, do início de um vale que se entende por milhares de léguas. Senhora e serva de uma seara nos seus relevos coloridos. Doze estações por ano, de janeiro a dezembro: só beleza. Voltando à arquitetura, sua fachada era suave: na frente muitas portas e janelas ogivais. O oitão que dava para o nascente era um grande triângulo com meias aberturas. Suas fachadas não tinham nada de austeras. Assim como suas suntuosas escadarias não tinham nada de imponentes ou sisudas, eram convidativas. Seu interior é exageradamente alto. Em algumas salas nós jogávamos petecas. Os pés direitos eram altos e as cumeeiras, evidentemente. Uma escada reta, com pouco declive, levava ao sótão. Quase sempre aberta. A única janela era um retângulo verde, de verde azulado, vindo do pé da Serra do Araripe, a poucos quilômetros dali. Quem olhasse para a direita veria o arvoredo com muitos coqueiros e os prenúncios do pé de serra. Às esquerdas, vislumbrava-se o começo do vale. Justo na cidade do Crato. O que seria um atelier - seria só um espaço numa morada? Ou a presença do artista modifica tudo? Minha primeira imagem enquadrada certamente não foi aquela. Teria e tenho na memória muitas outras. Aquela estava em concordância com um plano, uma parede, e um vazio manipulável: uma janela. Qual seriam os significados desse vazio?

2º Atelier

Meu segundo atelier foi uma espécie de “atelier miniatura”, ainda no Crato . Era um armário de minha fabricação que deveria medir 1,20 por 2,00 metros de altura. Era um caixote em pinho do norte, talvez americano, talvez europeu. Foi agraciado com prateleiras e caixas

também feitas de tábuas de embalagens de peças automotivas (meu pai, Seu Álvaro, tinha uma loja do gênero). Essa arrumação foi meu “mundo a parte” durante dois anos. Ali havia produtos químicos, tais como cloreto de sódio, ácido acético, tintura de iodo, azeite de oliva, pólvora, salitre do chile e sulfato de cobre usados neste atelier-laboratório. Parte deste arsenal foi usado para ativar as fontes de energia contidas em vasos cilíndricos de vidro, nos quais dissolvia estes cristais de cor verde-azulado. Conseguíamos pequenas quantidades desses cristais com amigos dos Correios (ECT). Gostava de ver aqueles vasos emparelhados e pensava como era possível que sua força levasse os sinais “morse” à Recife, Fortaleza, ou mais longe ainda. Construí, baseado em livros, pilhas voltaicas com moedas de cobs e zinco recuperadas de sucatas. Fazia também bússolas, com pedaços de rolha e agulhas de costura que imantava a partir de imã permanente de sucata de antigos automóveis. Fundia peças em chumbo com fôrmas impressas na areia molhada, como faziam os ourives no Crato. Um detalhe curioso: a porta deste armário era aberta e fechada por meio de uma manivela removível, com portas estruturadas de arame recobertas de tecido encerado. Só com a manivela era possível abri-lo. A inviolável cabine de alquimista aprendiz durou cerca de três anos.

3º. Atelier

Meu terceiro atelier foi o da SCAP - Sociedade Cearense de Artes Plásticas, era coletivo, e foi um dos mais importantes de minha vida. A SCAP era composta de artistas de várias profissões – dentistas, fotógrafos, advogados, poetas, e uma grande maioria de “retocadores de fotos”, dos Estúdios Fotográficos, como o Amirel, que formavam o núcleo dos profissionais. O atelier da SCAP estava abandonado há muito tempo. Um grupo de scapianos, se reuniu para reabri-lo. O que foi feito em um prédio pequeno da Rua Guilherme Rocha, esquina com General Sampaio, em Fortaleza/CE. Acima havia um bar com uma radiola que tocava a todo “vapor” os sucessos da época. A sede da SCAP foi meu atelier de 1949 a 1951, quando viajei para São Paulo.

4º. Atelier

Este quarto atelier montei na Rua Dona Veridiana, nº 484, em São Paulo. Ocupei uma parte do porão da mansão residencial de D. Corina de Duvivier Kok, avó de meu amigo Fábio Eduardo Kok de Sá Moreira, como eu, candidato a uma vaga no curso de Arquitetura e Urbanismo da FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Se não me engano, ali fiquei até 1957, ano em que migrei para Paris.

5° Atelier

Este quinto, foi também meu primeiro atelier em Paris. Meu canto de trabalho era minha chambre no Petit Palais Hotel. Não conto como atelier, embora ali tenha feito ou trabalhado em placas de cobre, algumas pequenas gravuras - água-forte, burís etc., que levava para imprimir no atelier Friedlaender, que frequentava às terças e quartas feiras. O Atelier Friedlaender ocupava a parte térrea de um atelier de litografias. Tínhamos prensas para talhe doce e espaços para trabalhar, gravar as placas e imprimir. Ali trabalhei por cerca de dois anos.

6° Atelier

Em 1958, me instalei no 21, Boulevard Beaucejour - 16eme (metro lamuette, a coute do Bois de Boulogne) até me transferir para o 51, Rue Monsieur Le Prince - 6eme, perto da Sourbone. Ficava no quinto andar, sem elevador. Era um apartamento muito pequeno. Não está incluído no rol dos meus ateliers.

7°. Atelier

Depois me serviu como atelier uma “Chambre de Bonne”, sem janelas, com claraboias no teto, penso que se chamam “tabatieurs”, na Rue de Grenelle. Suas disposições permitiam que se ouvisse todos os barulhos e mesmo trechos de conversas dos vizinhos. O atelier era um cubículo sem nenhum conforto. Desenhava e fazia projetos de gravuras em metal. Devo ter permanecido ali cerca de seis meses.

8°. Atelier

38, Rue Bonaparte, 6° Andar sexto andar. Um pequeno quarto com janela para o telhado. De lá, via a cúpula do Instituto (?) e ouvia os sinos de diversos prédios e igrejas da região. Pertencia ao apartamento de um senhor de Santos. Estamos no fim dos anos de 1950. Ali permaneci até mudarmos para Rosny Sous-Bois, nos arredores de Paris.

9° Atelier

6, Avenue de la Republique, Rosny- Sous-Bois. Já tinha nascido Sabrina, e o apartamento era muito bom, aberto aos quatro ventos. Era frio no inverno e fresco no verão; além do essencial: banheiro, cozinha e cagibe. Tinha uma entrada espaçosa, e três quartos. Um deles era meu atelier. Instalei uma prensa de talhe doce, uma Le Deville, emprestada por uma colega e amiga: Michelle Nedelec. Ali produzi um bom número de gravuras, em todo caso, até mesmo uma exposição inteira, que apresentei em uma galeria na Rue de Seine, em frente a onde morava o amigo Serge Poliakoff, ao lado da Nouvelle Gravure. Com o nascimento da Camila, e a chegada de uma prensa adquirida na Alemanha vi que era hora de mudar para um novo atelier.

10º. Atelier

Aluguei então um espaço em uma antiga “vacaria” desativada desde o fim da guerra, na Rue Gorde-Bled, também em Rosny Sous-Bois, a 15 minutos do apartamento. Era exclusivamente atelier de gravura. Trabalhei ali até 1966/1967, quando mudamos para Neuilly-Plaisance.

11º Atelier

Esta casa para onde nos mudamos na vizinha cidade de Neuilly-Plaisance era estilo Napoleão III. Um palacete com mais de 2000 metros quadrados e mais a casa do guarda. Tínhamos cerca de 50 ou mais árvores, e a possibilidade de três ateliers, um no último andar, a casa de guarda e mais um de fotografias no porão, este nunca totalmente instalado. Tínhamos um bom espaço, mas a casa merecia concertos sérios. O terceiro andar, que se destinava ao atelier principal estava convenientemente utilizável, sendo o primeiro espaço a ser ocupado. Disponha de um banheiro com pia e sanitário, e duas lareiras. Em uma delas, foi adaptado um aquecedor a carvão (um aparelho antigo, com acabamento em ferro esmaltado, com motivos art-nouveau), muito eficaz. Ali instalei a prensa de gravura e as demais bancadas necessárias. Ali trabalhei de 1967/68 até 1979.

12º Atelier

Nas viagens de trabalho ao Brasil, a partir de 1975, fui aos poucos instalando um atelier na Praia de Iracema, em Fortaleza - Rua Tito Rocha, 615. Era um pequeno estúdio com espaço para prancheta e bancadas. Tinha um quintal que foi adaptado para atelier de pinturas de esculturas de pequeno e médio formato.

Fora de série foi o Atelier-Indústria Fundação Cearense

O meu retorno ao Brasil está muito ligado a este “atelier”, incomparável no tamanho e nas possibilidades ao qual tive acesso, a centenária Fundação Cearense, tocada pelo engenheiro Célio Cirino Gurgel. Foi lá que fiz quase todas as minhas esculturas em chapas de aço, tanto as monumentais como as de pequeno formato realizadas até 1997. Foi uma grande escola para mim, aprendizado que pode ser conferido na linha do tempo das esculturas construídas ali. À exceção do Monumento ao Saneamento Básico de Fortaleza, escultura instalada na Praia do Náutico, construída com cilindros aproveitados da própria obra, todas as demais esculturas metálicas brotaram daquele canteiro. Este “atelier-escola” foi transversal aos meus ateliês de Fortaleza, à exceção deste último.

13º Atelier

Rua Barão de Aracati, 80 – Altos da Arte Galeria, Praia de Iracema.

14º Atelier

Vila Faisão 40, Salinas

15º. Atelier

Avenida Rogaciano Leite, 300 Casa 14, salinas

(A1.1.2) Autobiografia (sem data arquivo pessoal do artista)

Tudo começou com os brinquedos. Os brinquedos levados a sério? Talvez não, apenas modificados. Feito as Rodas D'água que um dia, como por encantamento, saem do riacho e sobem árvores acima, desafiadoras, lindas, brincalhonas no Engenho Bebida Nova (Crato), onde passávamos nossas férias. Eu e os outros meninos deslumbrados com a beleza das árvores incorporadas àquela singela composição mecânica (este espetáculo começava a reunir platéias).

Depois de muitas quedas e ferimentos, as “rodas d'água do Sérvulo” foram proibidas. Não desistindo, descii solitário canavial abaixo onde havia um córrego meio escondido e continuei minhas “astúcias” como eram chamadas as minhas experiências. O público fazia falta. Mas, a ausência pode ser um incentivo.

Um belo dia convidei os colegas para um novo espetáculo. Tudo era bem feito. Por força do trabalho, as águas eram desviadas, e na falta de árvores, criei estruturas com as varas da cerca. Ficou um trabalho mais “técnico- científico”, e mais poético também. Abri as comportas e começou o show. Um sucesso. De tal forma que prendeu a atenção dos adultos que chegavam aos poucos e iam ficando pela curiosidade. Seus interesses, e seus olhares me transmitiam a certeza de que eu havia feito um “trabalho”. A presença do público, entre sério e galhofeiro, foi muito salutar (o palco é da maior importância). Havia seriedade e forte indagação no olhar daquelas pessoas, difícil de definir aquele momento como agora. Aos poucos foram saindo. Seu Álvaro, meu pai, botou a mão nos meus ombros, e saímos andando rampa acima, quando lembro que gritei muito profissionalmente: _ “A ÁGUA”. E, profissionalmente, corri para fechar a água.

Aquela obra durou pouco. Tanto por sua vocação de efemeridade e muito também pelo vandalismo de meus colegas. Entretempo, montei um laboratório físico-químico. Instalado num armário, onde armazenava baterias secas, retiradas do lixo da vizinhança que possuía aparelhos radiofônicos potentes para ouvir as rádios européias que davam notícias da 2ª grande guerra – o Brasil ainda era neutro. Meu pai tinha uma exploração de gesso, o que me dava acesso à pólvora, enxofre, estopins, tudo para provocar uma catástrofe. Todo esse material passava pela minha imaginação e pela prática de novas experiências que, salvo um

pequeno incêndio aqui e lá, transcorriam bem. Produzia arcos voltaicos e outras “astúcias”. Nossa volta ao Engenho Bebida Nova, nas férias escolares, era sempre uma festa. Havia quase sempre algo de novo a experimentar. Lembro-me bem da instalação de um motor mais possante no Engenho e as mudanças acarretadas com o novo dispositivo.

Um dia os ciganos apareceram e fincaram um acampamento perto de nossa casa. De longe eu os observava, e aos poucos fui me aproximando, eles ficavam embaixo das mangueiras, havia crianças e jovens adolescentes, meninas lindas com as quais logo tratamos de fazer amizade. Meu pai dizia que eles eram romenos. O que mais me interessava, no entanto, era o trabalho deles com cobre, que cortavam em chapas para consertos de tachos dos engenhos, caçarolas e outras pequenas peças de cozinha, das casas da redondeza. Acompanhava com admiração os seus trabalhos nas bigornas, na técnica do repulsée (metal martelado). Eu não perdia por nada estes momentos, também aproveitava os seus retalhos de cobre e zinco. Este convívio era para mim um presente. Aprendi com eles a fazer “repulsagem”, isto é, o metal martelado. Repetindo seus gestos comecei a fazer pequenas peças de joias, em cobre batido. Nestas minhas invenções aprendi a emendar peças de cobre. Fiz castiçais e um limpador de cachimbo que dei ao meu pai. Aprendi muito com os ciganos.

Outro aprendizado que tive foi observando atentamente todos os gestos de um mestre ourives do Crato (a cidade onde nasci), Theopista Abath. Aprendi com ele a fazer argolas perfeitamente uniformes, ainda hoje faço pequenos aros pelo mesmo processo. Cito também outro professor importante na minha formação: o mestre marceneiro, mestre Zé Barbosa, um marceneiro de mão cheia – o toneleiro do engenho da minha família – que fazia móveis finos, altares, cadeiras, parafusos de prensa de casas-de-farinha de mais de dois metros. Tinha grande conhecimento da arte da madeira. Havia também outro mestre Juvenal Carpinteiro, este sabia tudo sobre estruturas de madeira, intuitivamente utilizava o princípio da indeformabilidade do triângulo. Esta era a minha escola. Tinha também um dentista, meu tio Pergentino, dito Pai Prejo, dentista e protético, um fenômeno de autodidata. Antes fora fotógrafo. Eu conversava horas com ele. Era um tipo fascinante, tinha sido marinheiro e viajara muito. Aprendi muito com esse meu tio que moldava molares e já trabalhava com resinas e catalizadores. Ele olhava com seriedade, com um sorriso acolhedor minhas invenções. Havia um quê de seriedade nas minhas bolas de sabão, o querer saber o por quê. O Tesouro da Juventude (coletânea de 18 volumes, abordando os mais diversos assuntos) foi outra fonte importante que aguçava e saciava minha curiosidade.

Gostava de desenhar e pintava muito figuras também, fazia portraits de todos os familiares, copiava, quadriculando imagens de revistas, artistas de cinema, mas hoje

compreendo que não era meu caminho. Não sei bem quando o elo se quebrou e comecei a freqüentar a feira de Juazeiro do Norte, em virtude do meu interesse pela xilogravura e pelos livrinhos de cordel. Era mal visto por isso – “logo no Juazeiro.” Alguma coisa de solene me fascinava naquela rua cheia de flores de papel, naquele jardim artificial, no cantar das suas rabecas e dos seus mendigos cantores. Suas igrejas com seus amontoados de ex-votos me fascinavam. Sai de um mundo bem arrumadinho, o Crato renascentista, para o medievo do Juazeiro multicultural, onde se encontrava o Brasil nordestino de todas as cores, de todos os sons. A miséria desfraldada, gritante e penetrante. Juazeiro era e é um mundo a parte.

A feira do Crato era na segunda- feira. Para mim era sem sabor, eu já vira a de Juazeiro no sábado passado. No Crato me interessava a “feira do barro”, sobretudo os brinquedos me interessavam, o cordel me interessava não como literatura, estava mais interessado no objeto gráfico, sobretudo que no momento eu frequentava uma gráfica que veio se instalar próximo à nossa casa no Crato. A gráfica do jornal “A Ação”, da Diocese, que tinha um grande prelo e outras prensas menores. “A Ação” que era um tablóide semanal era todo composto a mão. Meti-me lá e especulava tudo, mexia o mais que podia com a cumplicidade de um tipógrafo que compunha e imprimia do cartão de visita ao óbito, do boletim de publicidade aos jornais. Sujei muitas camisas e fui repreendido muitas vezes, mas valeu a pena.

Nessa época começou a aparecer lá em casa umas publicações do Consulado Britânico, publicidades da guerra, acho que o Brasil ainda era neutro. Uma dessas publicações trazia uma reportagem intitulada “A Gravura no Hemisfério Ocidental”. Chamou-me a atenção particularmente as xilogravuras do brasileiro Oswaldo Goeldi. Meu pai explicou-me o que era a xilogravura e citou como exemplo as estampas que quase sempre ilustravam os cordéis. Não deu nenhum, nem dois e no dia seguinte eu já estava “xilógrafo”, imprimindo na gráfica de “A Ação”. A minha primeira xilo - um agricultor trabalhando com uma enxada. Deve haver por aí uma cópia dessa obra. Seguiram-se outras tantas, entre elas, um clássico, “Coração de Jesus” que ilustrava um livrinho de novenas. Outras tantas de assuntos profanos, de artistas de cinema tirados de revistas ilustradas. O tempo foi passando e a tipografia mudou-se. Os estudos foram me demandando mais tempo, acabei indo para Fortaleza, onde tive o primeiro contato com os artistas da terra, através do V Salão de Abril (1948) e da SCAP – Sociedade Cearense de Artes Plásticas, que estava retomando suas atividades depois de um tempo de silêncio, reabrindo a todo vapor, admitindo novos membros, novos artistas. Já engajado no meio, participei do VI Salão de Abril, em 1950.

Cursando o primeiro ano do Científico no Liceu do Ceará, a Universidade se iniciava no Ceará, mas não tinha nem o Curso de Arquitetura. Nós artistas da SCAP estudávamos com aulas práticas e os conhecimentos dos mais velhos. Aos sábados e domingos, tínhamos aulas de campo: Marinhas, Paisagens, Modelo Vivo. Íamos para as praias ou subúrbios, estações de trem, e até mesmo pelos *bas-fonds*. Tudo era feito com muito cuidado pelos nossos orientadores, alguns dos iniciantes eram menores de idade.

Os estudos iam avançando. Em 1951, minha saída foi ir para São Paulo, onde o curso mais próximo das artes plásticas que era decididamente o que eu queria, era Arquitetura, minha escolha então foi a FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Neste período, trabalhei na EBE – Empresa Brasileira de Engenharia – uma grande escola também para o meu futuro profissional. Fiz vestibular e fiquei fora. Aterrisei no jornalismo como ilustrador e, eventualmente, como cronista de arte, no “Correio Paulistano” que passou a ser a minha casa. Ali figurei de 1953 a 1957, quando fui para a França, como bolsista do governo francês.

Voltemos a 1951, que foi um ano muito importante em São Paulo, no campo das Artes Plásticas, ano da 1ª Bienal, com a cidade em ebulição. Conheci o Aldemir Martins que me abriu muitas portas, a primeira foi do Arnaldo Pedroso d’Horta. Arnaldo, foi um amigo generoso e fiel. Logo, logo fui conhecendo todos do grande mundo artístico paulistano, havia muita festa, gente de todo o lado encontrando gente, em pouco tempo a vocação universalista de São Paulo fervilhava na Rua Sete de Abril, onde estava a sede do MAM, que virou uma babilônia tropical. Para mim recém-chegado do Nordeste era um alumbramento ver em carne e osso todos aqueles nomes que significavam o panteão das artes brasileiras. Os internacionais iam aparecendo à medida que a Bienal se aproximava, imagine-se o significado disso para uma pessoa da minha idade, vinda de uma região isolada como a nossa sendo jogada no meio daquelas figuras. O entrosamento foi fácil, havia algo de comum entre as pessoas, a curiosidade era mútua, com as obras chegando, as montagens aos poucos se formando, lembro bem dos primeiros engradados, muito vistosos, com nomes de artistas, museus e outras instituições de nome e de fama – cartões postais- andei um pouco nas montagens na mediada que minha vida de estudante permitia, ganhava alguns trocados, foi ali na sala de montagem do gravador Lívio Abramo que fiz amizade com o artista recém-chegado no Brasil, Frans Krajcberg, meu amigo até hoje.

Setembro ia se aproximando e a Bienal, idem. Finalmente a abertura da Bienal, a festa de Francisco Matarazzo Sobrinho. É difícil descrever uma festa daquele porte, gente de toda parte do mundo, mulheres, beleza e elegância como nunca se tinha visto. Durou seu tempo e deixou suas marcas, foi um proveitoso painel da arte que se produziu no mundo entre a 1ª. e a

2ª. grande guerra, e a guerra da Espanha noutra escala. Abriam-se por alguns meses a grande cortina que velava séculos de conhecimentos, que apenas entrevíamos. Curiosamente o Brasil surgia no mundo das artes visuais como um novo e promissor parceiro. Os parâmetros se modificaram, os artistas passaram a mostrar as suas obras. Surgiu uma segunda face da semana de 22? Analisar a história não é para qualquer um, prefiro me interrogar. Os paulistas são ótimas pessoas, mais da metade dos meus amigos, mesmo contando os que já se foram são paulistas.

1952. Dizer que a Bienal acabou ali naqueles poucos meses seria um erro. Um furacão deixa traços marcantes, no caso da Bienal, felizmente, eles foram muito enriquecedores. Minha herança foi das mais felizes. No âmbito da cultura já foi comentado e analisado sobejamente, no que me diz respeito os seres humanos com quem convivi para um jovem provinciano, aquilo era um choque, não era apenas sobras da bienal. Entre 1952/53 meu projeto de estudar arquitetura foi ficando secundário, fazia bicos como grafista para jornais, revistas e trabalhei a fundo a xilogravura, tinha ficado muito impressionado com a obra do gravador japonês Shiko Munakata – Foi uma grande lição embora eu enveredasse pelo geométrico. Aprendi muito com ele, com sua obra, entenda-se.

Foi neste momento, que abordei de maneira consciente, a geometria e o sistema construtivo das folhas, galhos, sementes etc. Na construção de minhas composições foi uma atitude importante que me orienta até hoje. A partir de 1953, 1954 o triângulo entrou de maneira formal na composição do meu trabalho. Minha rotina de trabalho continuava no atelier, agora instalado na Rua Piauí, e no Correio Paulistano. Antes, meu ateliê era o porão da residência de dona Corina Duvivier Kok, na Rua Dona Veridiana, 484. Expus no Salão Paulista de Arte Moderna, recebi uma menção. Fui tocando minhas xilogravuras, as ilustrações e me aproximando mais ainda dos artistas que tinha conhecido em 1951, na 1ª Bienal. O Aldemir continuava sendo um dos mais próximos, mas isso não diminuía em nada a amizade de todos os outros. Estávamos sempre juntos, muitas vezes no atelier do Bruno Giorgi, em Pinheiros. Um dos convivas habituais era o poeta cubano *Nicolás Guillén* que viveu exilado uns tempos aqui no Brasil. Tomávamos um bondinho na Rua Xavier de Toledo, era divertido, havia uma publicidade em verso do poeta Bastos Tigre, que anos depois em Havana ele nos recitou comovido “Veja ilustre passageiro/ o belo tipo faceiro/ que você tem ao seu lado/ que, no entanto acredite/ quase morreu de bronquite/ salvou-o o Rum Creosotado”.

Em 56, o arquiteto e pintor Flávio de Carvalho era presidente do Clube dos Artistas e me convidou para expor na Galeria do Clubinho, como era conhecida. Foi uma exposição um pouco misturada, com 30 ou mais gravuras. Mas, teve certo sucesso de vendas e de imprensa.

Minha ida para França, como bolsista do governo francês, dependia da embaixada do Rio de Janeiro. Há vários anos nenhum artista plástico era contemplado. A preferência era dada a psicólogos, médicos ou técnicos. Eu havia preparado um dossiê, com recomendações avalizada da crítica, contando com indicações de ex-alunos de escolas francesas, mas não havia muita esperança. Fiz uma exposição no MAM de São Paulo e essa mostra teve certo peso, pois foi vista pelo Adido Cultural do Consulado da França em São Paulo, Paul Silvestre que veio acompanhado do adido cultural da Embaixada francesa, uma pessoa interessada em artes plásticas. Vimos a exposição juntos, na saída ela anotou meu nome num caderninho, isso foi decisivo.

Em setembro de 1957 eu estava em um avião da PANAIR, rumo a Paris. Não por acaso, cheguei num domingo. Paris fechava cedo aos domingos, assim mesmo, sai a passeio. E por acaso encontrei Antonio Bandeira, o pintor Bandeira, com um grupo de amigos. Foi uma noitada muito agradável, com pessoas interessantes. Dias depois fui jantar convidado pelo cineasta Alberto Cavalcante, comemos javali. Era o período da caça. Assim, aos poucos, fui criando meu círculo de amizade. Encontrei o Piza e a Cléa que já moravam há anos em Paris. Iniciei meus trabalhos no Atelier Friedlaender (Gravuras sobre Metal), e na escola de Belas Artes – Litogravura.

Já iniciei no período também minhas visitas bissemanais no Gabinete de Gravuras da Biblioteca Nacional, na “fechadíssima reserva” onde tive acesso à obra gravada de Albrecht Dürer, sob a garantia do Governo Brasileiro. Nesta condição pude freqüentar como aluno-pesquisador a Biblioteca Nacional por dois semestres. O senhor Valery Radeau era o chefe da Reserva da Biblioteca. Jean Adhemar, grande conhecedor da gravura, dirigia o setor de Gravuras. Por seu intermédio, a Biblioteca Nacional comprou um número considerável de xilogravuras minhas. Esta foi minha venda representativa a uma coleção pública, na França.

Doei à Biblioteca Nacional uma preciosa coleção de Livros de Cordel, coleção que iniciei ainda adolescente no Crato. Esta coleção foi exposta nos anos 1960 na França, no Instituto de Altos Estudos da América Latina, na Exposição do Livro Brasileiro. Foi provavelmente a primeira vez que o nosso Cordel foi exposto como parte da bibliografia brasileira, no dizer do professor Celso Cunha, organizador da Mostra, e, à época, presidente da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fiz a montagem da exposição e lembro que o professor Pierre Mombeig, diretor do Instituto era uma pessoa muito ligada à intelectualidade

brasileira. Salvo engano, ele participou da fundação da USP. Minha vida de estudante em Paris foi muito enriquecedora. Frequentei sim, os Bals des Quatres – a festa anual da Beaux-Arts. A escola era do gênero acadêmico, não coincidindo com as minhas aspirações. Havia um atelier dirigido por G. H. Adam, que me interessava muito, mas a turma estava completa. Lamentavelmente, não tive essa chance.

Meus primeiros tempos na França foram dedicados aos museus, galerias e exposições. No começo dos anos 1960 fiz minha primeira viagem à Suíça: Lousanne e Genebra. Fiquei uns dias em Annecy, cidade fronteiriça com a Suíça, na casa de amigos. Em Lousanne, encontrei com Jean-Pierre Chabloz, um artista suíço que conhecia no Crato e depois em Fortaleza. Mostrei-lhe alguns desenhos que lhe agradaram muito. Fui por ele encaminhado à Galeria Maurice Bridel que me comprou algumas obras. Fiz nessa galeria minha primeira exposição individual na Europa. Nosso embaixador na Suíça era o Sete Câmara, que mandou um representante para o vernissage. Tive uma boa imprensa e, dias depois, fiz uma palestra no Rotary Clube local. Tive oportunidade de conhecer pessoas muito interessantes neste período, como o pintor Poliakoff para quem fiz, partindo de alguns de seus guaches, uma série de gravuras sobre metal, além de uma pintura mural no Hotel Carlton, de Cannes. Ficamos muito ligados e nos víamos com frequência. Foi via Poliakoff que fiz uma exposição na Itália, em Veneza, em 1964.

Paris é uma cidade generosa, cheia de surpresas. Eu tinha o hábito de encontrar com uma amiga, uma desenhista americana muito interessante (1959) em um bar chamado La Coupole. A gente se encontrava na saída da aula dela, trocávamos idéias sobre nossos trabalhos. Num desses dias nosso papo foi interrompido por um vizinho de mesa que insistia em observar a nossa conversa, me pedindo finalmente para ver minhas gravuras. Ele olha e me parabeniza. Era não mais nem menos ninguém do que o Alberto Giacometti. Ficamos amigos até o fim. Ele me tratava por “meu amigo brasileiro”. Certa vez eu estava na Suíça e vi um cartaz anunciando uma exposição de Giacometti numa galeria próxima de onde eu estava. Fui até lá. Ele me recebeu com muita gentileza. Apresentou-me a seu galerista, dizendo-lhe que eu era um bom gravador e que ele deveria ver meu trabalho. Ficou agendada a minha volta e resultou que vendi para esta galeria uma série de obras.

Meu primeiro endereço parisiense, foi o 21 Boulevard Beauséjour, um lugar muito agradável, ao lado do Bois de Boulogne.

(A1.1.3) Cheguei a São Paulo em fevereiro de 1951... (sem data, arquivo pessoal do artista)

Cheguei a São Paulo em fevereiro de 1951. Já tinha conhecido grandes cidades Recife, Rio de Janeiro. São Paulo era uma cidade tranqüila gostei muito da cidade. Vindo do aeroporto me deparei com a grande escultura do escultor Brecheret, O Monumento aos Bandeirantes, ainda em obras. Vi os “canteiros” pinoteando os blocos de granito. Fui para um hotel chamado Carlton, que dava para o Anhangabaú. Era um hotel simpático perto da avenida São João. Partindo dali comecei a conhecer o centro de São Paulo. Atravessando o viaduto do Chá chegava até a Rua Piratininga, Teatro Carlos Gomes, Praça da Republica e assim por diante. Descobri o Museu de Arte de São Paulo, um deslumbramento. Passei a freqüentá-lo quase que diariamente. Ali desenhei muito, posso dizer que fiz dezenas de rascunhos de suas obras. Deixei-os antes de partir para a França em um baú na casa do engenheiro. Anos mais tarde Anne e eu encontramos dois ou três.

Minha passagem do figurativo para o geométrico foi de certo modo rápido, e dentro de uma lógica e esquema. Me impôs uma escrita e uma linguagem própria. Não criei uma carapaça. Ao contrario. Podia ler (ver) obras das mais diversas correntes. Tinha também a certeza de que o importante é criar. O fazer requer técnica. Vamos aprender a técnica. Com quem e onde. Não deu certo. Vamos aprender sozinho. Tinha uma certa habilidade manual. Importante desenvolve-la. Levei um ano em exercícios com diversas ferramentas, quando me considerei apto no fazer. Fazer o que? Fiquei atento teria que me achar. Não tarda a espera. Em uma publicação um ensaio sobre as estruturas das folhas e outros componentes vegetais, ensinavam que uma folha era constituída de uma estrutura geometricamente ajustada a suas necessidades de resistência aos ventos e as chuvas etc. Comecei a observar as folhas e até passá-las para xilo. Representava folhas tal e qual, que na realidade estava estudando folhas. Walter Levy, com quem conversei e mostrei meus rascunhos (espero um dia encontrar meu caderno de botânica), passou a me trazer de sua chácara. Continuei assim estudando as estruturas de diversas folhas a variedade era grande. Na biblioteca publica de São Paulo encontrei livros de botânica onde tudo aquilo era transposto em linguagem de números e desenhos, evidenciando a estrutura das folhas, sua estrutura especifica: as folhas das palmeiras tem uma viga central que recebe infinitas linhas paralelas a esse eixo reduzindo o comprimento de maneira a dar uma cavidade ao sistema e conseqüentemente um efeito de mola que permite sua movimentação no ir e vir do vento. Estava certo de não estar fazendo um trabalho de botânico. Meu objetivo era outro. Foi assim que iniciei um trabalho geométrico baseado no que tinha aprendido fui gravando matrizes em madeira baseado no

herbário que havia construído em minha cabeça. Fazia assim de memória de propósito. Não vejo a imagem do papel, tenho sua lembrança delas no meu cérebro já retrabalhada. O visto e o pensado a porta estava aberta.

A xilogravura desta fase foi uma produção pequena. Em 1957 fiz uma exposição não era má mas era misturada. As da ultima fornada se destacavam.

Tinha aprendido que a luz vibra em dois planos, não me lembro bem. Penso que é um elétrico e outro magnético. Pensei em desenvolver este fenômeno graficamente. Tinha consciência de que não havia nada de científico em minhas especulações; comecei minhas experiências gravando pequenos triângulos pretos, brancos, de tamanhos variados mas numa ordem aleatória dentro do espaço. O resultado foi curioso. Eles vibravam. Era um efeito ótico muito rico, já estava de viagem para a França. Meu intuito era passar minha experiência da madeira para o metal. Estava aprendendo a técnica do metal. Vieram as férias de inverno. Quando voltei um amigo a quem tinha mostrado minhas gravuras e explicado meu projeto tinha me passado a perna! Fiquei no mato sem cachorro. Não tinha saída. Juridicamente era difícil de provar. Falei com um amigo “juge d’institution” que me disse ser uma causa difícil pois ele já tinha minha idéia transferida para o metal e eu não. Deixei para lá. Tinha outras idéias. Comecei a desenvolve-las na gravura em metal. Fui influenciado por livros de geometria.

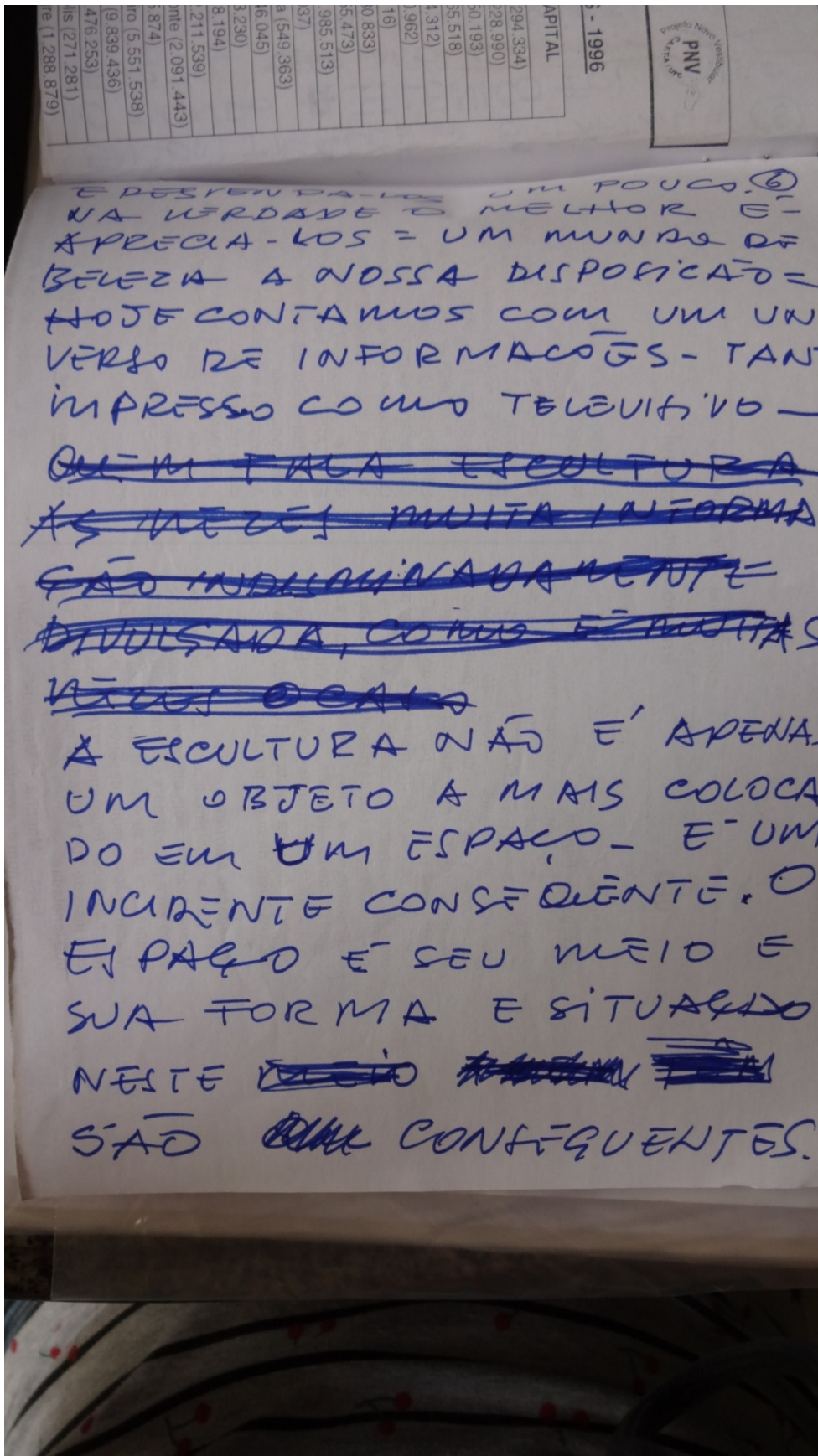
Acho o texto do João muito bom, ele esta aqui guardada já a muitos anos. Existe também um texto do Andre Parente sobre os excitáveis, você teve acesso a ele?

(A1.2) Sobre a escultura, o espaço, a matemática, a geometria

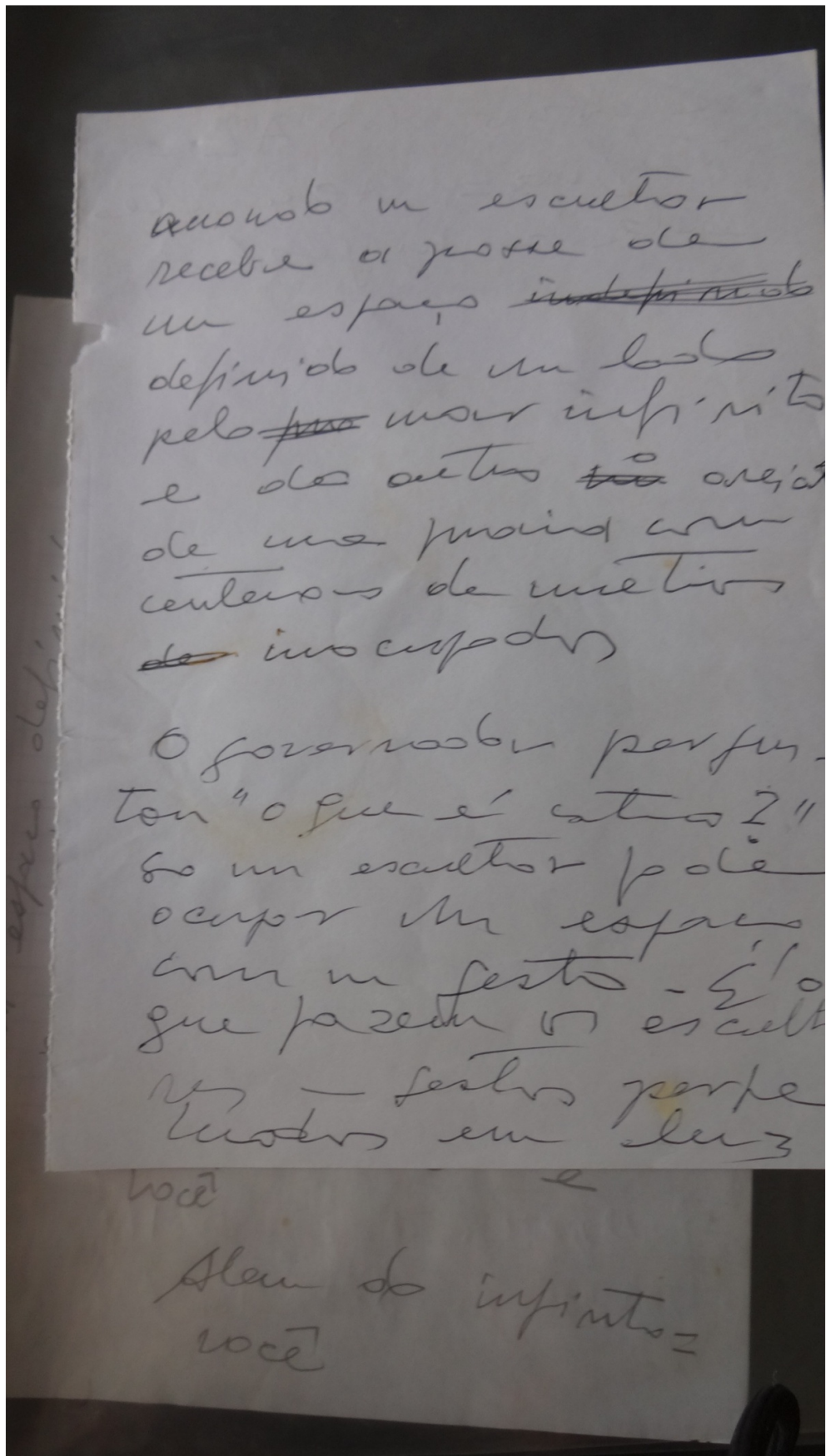
(A1.2.1) O Fixo e o Móvel (sem data, arquivo pessoal do artista)

estudos de fixo e móvel.
 O Fixo e o Móvel
 e a intenção de ser
 o novel seje escultor.
 "A máquina iuntes
 eu oborde o assunto
 com o grupo Murali -
 "a beleza de wire
 e mesmo ~~the~~
 intidar a coisa -
 o mundo de mecani-
 ca em utilidade → ?
 como usar o mundo

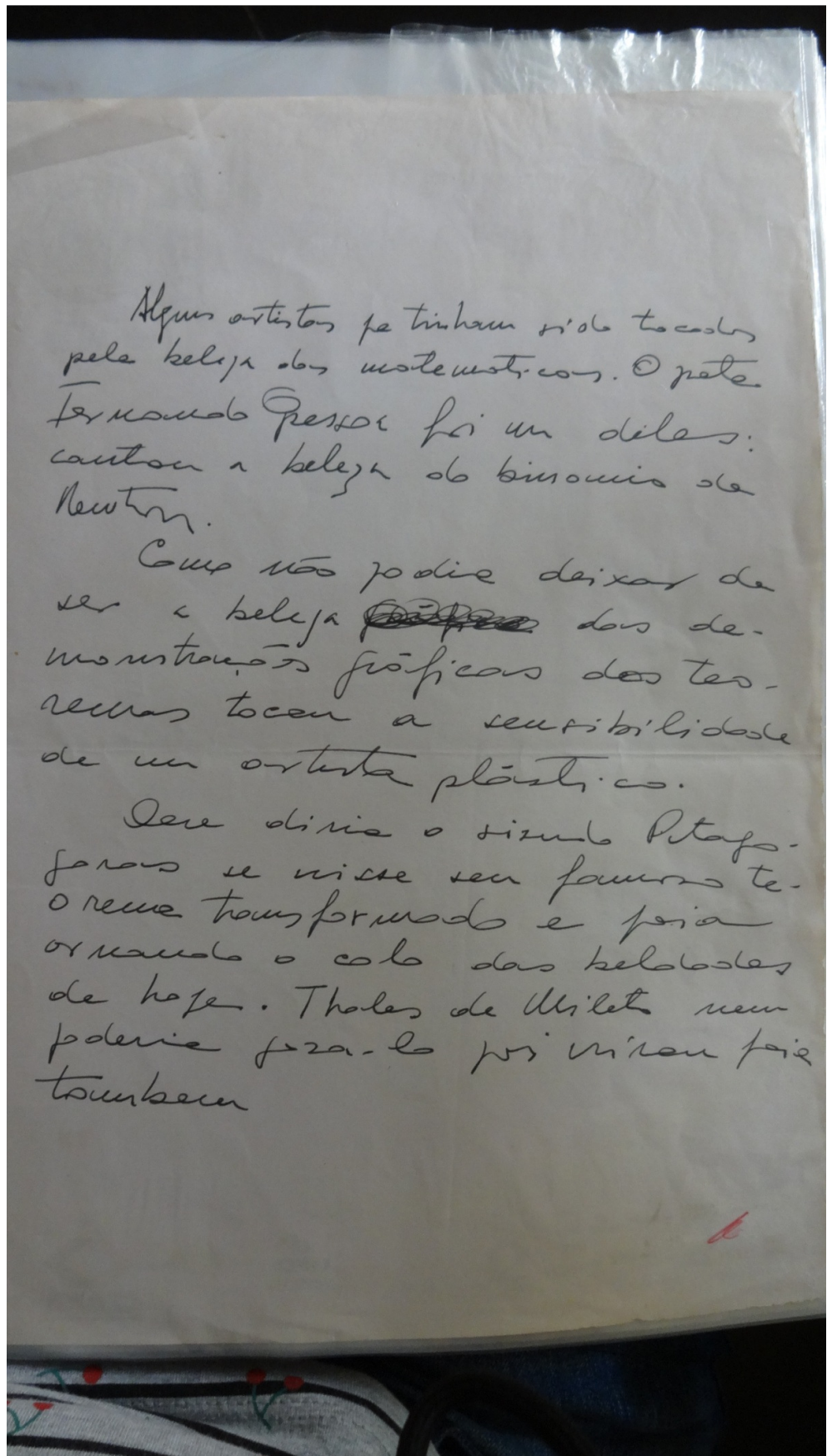
(A1.2.2) A escultura não é apenas um objeto a mais colocado no espaço
(sem data, arquivo pessoal do artista)



(A1.2.3) Quando um escultor recebe a posse de um espaço (sem data, arquivo pessoal do artista)



(A1.2.4) Alguns artistas já tinham sido tocados pela beleza das matemáticas (sem data, arquivo pessoal do artista)



(A1.2.7) As matemáticas que nunca aprendi

Hotel Viana, Juazeiro do Norte, 12 de julho de 1997

“As matemáticas que nunca aprendi, mas cuja beleza percebi”.

Sérvulo Esmeraldo

Se se perguntar a um verdadeiro matemático, o que para ele sua disciplina representa, ele responderá, certamente, que antes de tudo, para ele, a matemática é bela e fascinante, que é a maneira de viver a ventura exaltante do pensamento e que, por isso, merece que alguns homens a ela consagrem o melhor de si.

François Le Lionnais

O roteiro deste livro de compilação, que não tem a pretensão de ser um tratado de matemáticas, mas que tem como objetivo por em evidência sua beleza poética, lúdica, plástica e gráfica. Eu devo ao livro (Les Matematics) da autoria do professor David Bergamini, editado nos EUA pela TIME INCORPORATED em 1965 e entre outras traduções, a em língua francesa por Robert Lafont em 1969. Desde esta época ele tem sido um dos meus livros de cabeceira. Trata-se de uma obra científica, um resumo preciso da história da matemática e dos matemáticos. É uma obra encantadora, do prefácio à bibliografia.

“As matemáticas são menos um conjunto de conhecimentos, dele utilizo textos e também imagens.”

INTRODUÇÃO

As Matemáticas são menos um conjunto de conhecimentos, são um meio de expressão tão perfeito e abstrato, que chega a ser concebível que seres com órgão e sentidos diferentes dos nossos possam compreendê-la. A gramática desta linguagem é lógica, seu vocabulário é feito de símbolos: símbolos representam números, letras substituem números desconhecidos; equações interpretam as relações entre estes números. Temos também outros símbolos:





π – é uma letra grega;

$\sqrt{\quad}$ - O valor de uma raiz quadrada;

∞ - O infinito;

\int - Integral;

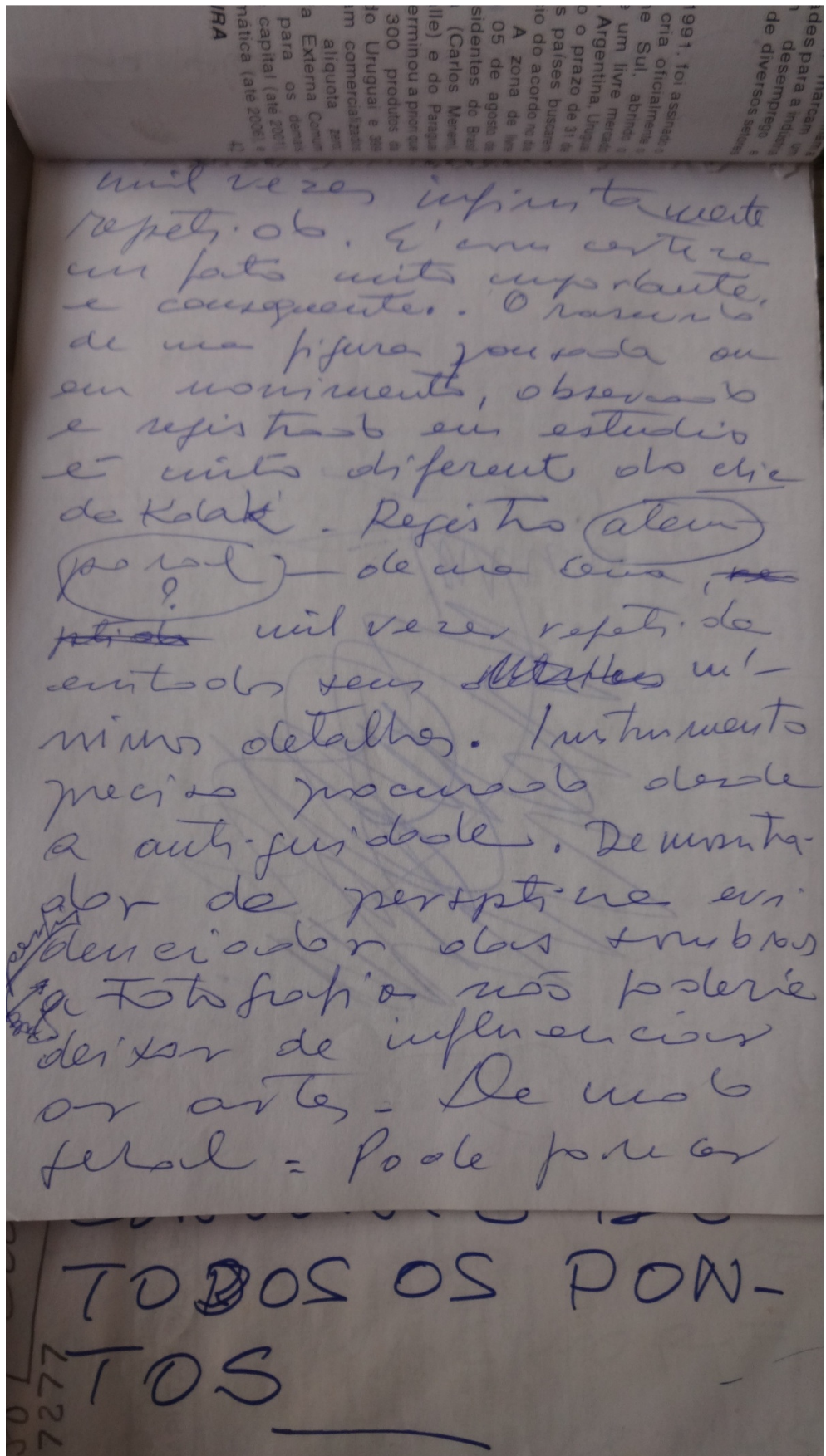
Já que falamos de beleza gráfica, vejamos:

-  - O P de Tartaglia, que significava + (mais)
-  - O – (menos) de Diofanto
-  - O x (multiplicador) de Leibniz
-  - A ÷ de J. E. Gallimard

As ciências exatas são riquíssimas em material gráfico. O correto é preciso e belo. Você não fez o ouro. Porém, quando você encontra o filão, se você não o explora, ele nunca será seu. Penso ter encontrado esse filão há muitos anos, e timidamente o explorei. Fiquei no campo da geometria. Apenas aramei de leve os teoremas. Comprei muitos livros antigos, antigos para mim, americano do sul. Livros velhos com belíssimas descrições gráficas de teoremas e soluções. Na França tenho a maioria desses livros. Já utilizei alguns em desenhos ou gravuras. Vou encarar os teoremas de maneira sistemática. Em um livro que foram os árabes que primeiro desenharam: “Um Pensamento Matemático”. Vou ver se localizo esse texto. Não deve ser difícil de encontrar esta informação. É coisa de matemáticos.

Vou utilizar os teoremas, o lado gráfico e o significado também. Uma idéia não pode ser desmembrada. Penso que vou passar na tangente do pensamento dos matemáticos. Não na tangente. E quando você interfere e usa de maneira inusitada, está criando outro problema. Os matemáticos compreenderam, a arte é compreensível, mas a solução?

(A1.2.8) Demonstrador da perspectiva (sem data, arquivo pessoal do artista)



(A1.3) Literários

(A1.3.1) Simulando o diálogo entre dois livros vizinhos de prateleira (abril de 2006, arquivo pessoal do artista)

Meu vizinho de prateleira era muito interessante. Nos dávamos muito bem.

Mas um dia o dono da biblioteca morreu. Ficamos imóveis, no escuro um bom tempo. Foi aí que veio a partilha e as separações.

Meu vizinho diz que não tem as contas de suas mudanças. Ele que sempre reclamava de nunca ou quase nunca ser consultado.

Ele que tinha conhecido Gutemberg era como disse: “uma obra rara”. Cuidavam somente de sua aparência e saúde.

As prateleiras nunca eram iguais. As mais confortáveis eram as mais altas, mais ventiladas. Nunca se acostumou com os pesticidas químicos modernos. Os de sua juventude eram ervas perfumadas. Outra coisa.

Ouça, disse-me na partida: me lembre para eu lhe contar quando fui roubado – duas vezes.

Sérvulo Esmeraldo

Fortaleza, abril de 2006

(A1.4) Reflexivo-filosóficos

(A1.4.1) És organizado? (20/05/2003, arquivo pessoal do artista)

H.F. 20.V.03

①

Es organizado?

- "Sou sim - Adivinha mesmo.
 Tenho um modo obediência
 de papéis: documentos,
 projetos. Meus obs costas.
 Meus objetos são numa-
 des. Jamais enantes.
 Tenho uma relação muito
 linda com objetos. Com
 os meus às vezes obs
 entes e obs públicos.
 Mas desaparecem por meses,
 por anos, são os mais ~~for~~ uti-
 litários. São objetos de ~~outro~~
 ou de ~~trazer~~. Quando ponho
 a mão nelas, por vezes os
 apressamos. Não é por os-
 tigo - Eles picam lindos
 nas caixas com tempo
 de vidro picam odfrey.
 na postura de objeto de
 prazer e convivência.

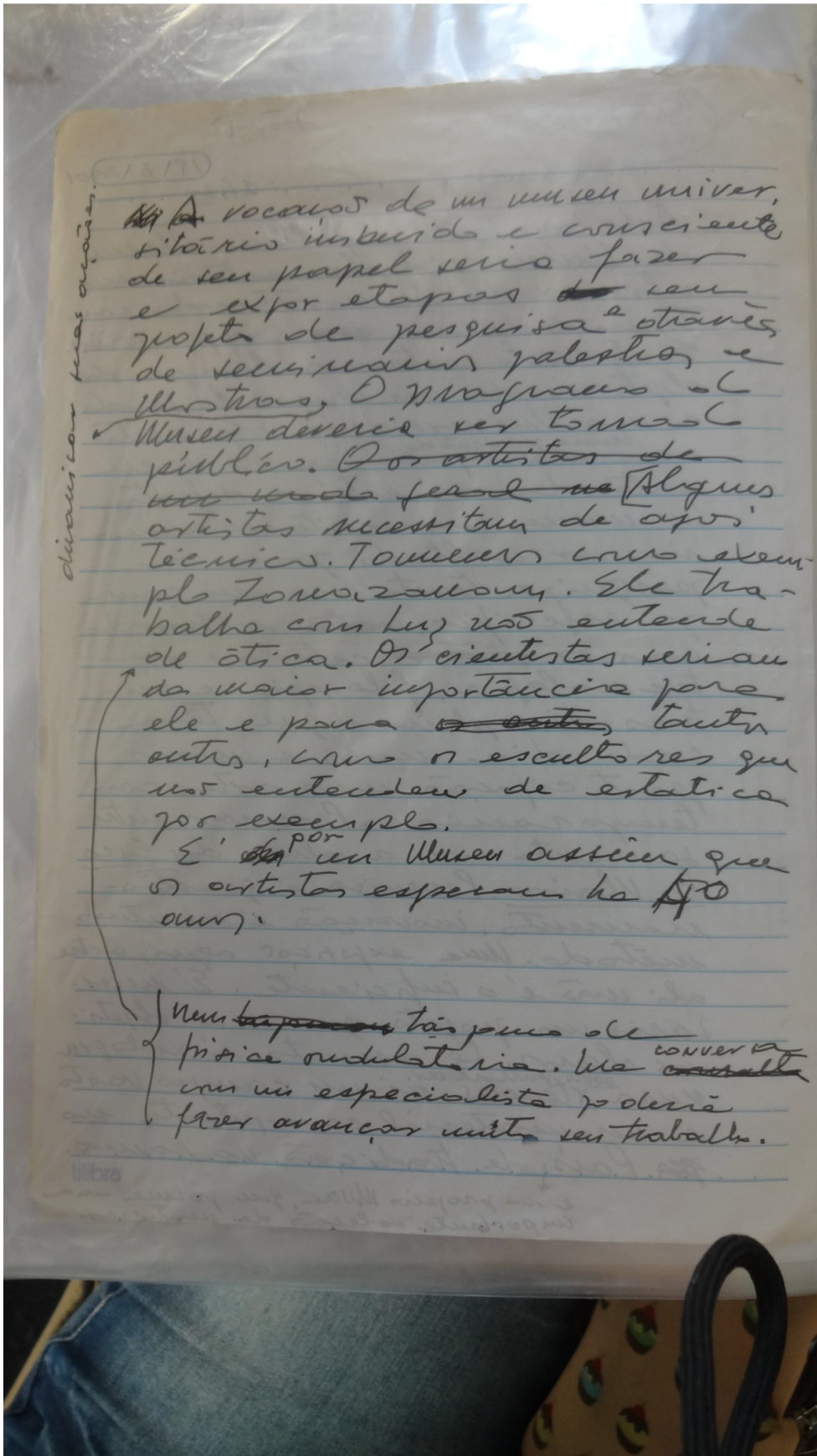
... sua arte. ... no Europe ...
 ... que usa uma ...
 ... esqueçam os ...
 ... conta o ...
 ... que ...

(A1.4.2) É tão bonito o fugidio (sem data, arquivo pessoal do artista)

①
 não ~~sei~~ ^{suberia} dizer por quantas
 balanças, ^{FROTEMENTS} flutuantes de dantels
 o olho humano se diverte sem
 pensar que tudo em nossa
 volta é arte, pedindo muitas
 vezes mais observação do
 que pixação - refiro - É tão
 bonito o fugidio - aquilo
 que a gente usa mais ver-
 ba detalhe insímio, ~~o~~ formais
 reproduz. do. Aquilo olho de
 sozinho, do olho do olho. Um
 último que se o autor do
 olho copiou - e que o agente
 formador do olho nem se
 operarem - isso explica a
 "arte" sem intenção do ator
 copiado ~~e~~ definitivamente transprodida
 reproduzível, apropriada.

... com o seu ...

(A1.4.3) Alguns artistas necessitam de apoio técnico (arquivo pessoal do artista)



(A1.4.4) E a partir do momento que estas imagens deixam os livros (sem data, arquivo pessoal do artista)

... e a partir do momento
que estas imagens sai-
ram dos livros ~~de cima~~
~~Acima~~ e foram para
a parede em forma
de relevos, ou em
pontos esparsos em
forma de volume. por
~~de cima~~ ~~para~~ renunciaram
às suas funções científicas.
São obras ~~de artista~~
de artista que evidenciam
sua beleza.

$$\begin{array}{r}
 5 - 7 \\
 7 - 0,7 \\
 \hline
 5 - 0,7 \\
 7,7 - x
 \end{array}
 \qquad
 \begin{array}{r}
 5 - 0,7 \\
 7,7 - x = \\
 \hline
 (10,7)
 \end{array}$$

(A1.5) Sobre arte cinética e os Excitáveis

(A1.5.1) Método prático e ilustrado para construir um excitável, (1976, arquivo pessoal do artista)

Método prático e ilustrado para construir um excitável, precedido de uma notícia sobre eletricidade estática.

Sérvulo Esmeraldo, Volume 8, ColleXtion, Guy Schraenen editor, 1976, Anvers, Bélgica.

Um Excitável é antes de tudo um quadro, embora seja, inegavelmente, também uma máquina eletrostática de modelo muito simples.

Em geral, ele tem a forma de uma caixa de papelão ou madeira, com tampo de plástico transparente contendo no fundo uma composição com elementos móveis, leves e mal condutores de eletricidade.

Ao se friccionar a superfície do plástico com a mão cria-se cargas elétricas que, por indução provocam o surgimento de cargas de sinal contrário (positivo e negativo) sobre os elementos contidos na caixa. Estes, em reação, agitam-se, atraídos pelo plástico, sendo em seguida reenviados para o fundo da caixa.

O mais simples dos excitáveis pode ser feito num pequeno saco de plástico transparente (c.f. revista *AXE* N°2), utilizando-se papel picado (cerca de 3mm x 3mm) ou pequenas bolas de poliestireno expandido. Com o saco cheio de ar, hermeticamente fechado, as partículas no interior do saco reagem à fricção feita com a mão ou com um pedaço de flanela, fazendo aparecer sempre cargas de diferentes sinais (positivo e negativo).

Outro modelo muito simples pode ser feito com uma dessas pequenas bandejas de plástico transparente, reaproveitadas de embalagens, papelão e confetes de perfurador de papel. Uma vez colocados os confetes (em pequena quantidade) sobre o papelão cola-se a este as bordas da bandeja emborcada.

Um modelo mais complexo, mas de resultado, também, mais satisfatório é feito com caixa de papelão ou madeira, com tampo de plástico transparente com espessura mínima de 1mm.

O interior dessa caixa pode ser recoberto de papel ou simplesmente pintado. No último caso, a tinta deve ser guache ou vinílica. O acabamento externo pode ser feito segundo o gosto.

Sobre uma folha de papelão de dimensões iguais a superfície do interior da caixa riscasse no avesso, a lápis, uma grade (figura 4). No ponto de encontro das linhas faz-se um furo com agulha.

Para concluí-lo é necessário um tubo de cola, um retângulo de papelão rígido, medindo 10 cm x 4,5 cm e 16 fios de linha de algodão de aproximadamente 10 cm de comprimento, na cor desejada (o fio “retors” de bordar nº4 da [marca DMC] é uma boa opção). Enfiar a linha com agulha nos buraquinhos, fio por fio, fazendo passar pra face do papelão 8 cm de linha, dobrando e colando contra o papelão os 2 cm que ficaram no verso (figura 5). Uma vez o conjunto de fios bem colado, corta-se a extremidade solta de cada fio para que tenham comprimento uniforme. Usar para este fim o retângulo de papelão como gabarito (figura 6).

E finalmente, cola-se o conjunto papelão / fios no fundo da caixa com alguns pontos de cola, fixando-se, a seguir, o tampo de plástico com fita adesiva.

Antes da colocação do plástico é necessário limpar e secar cuidadosamente suas duas faces com um pano macio molhado com água pura, sem nenhum tipo de detergente. Nunca usar detergente ou qualquer espécie de sabão na limpeza de seu Excitável.

(A1.5.2) Les forces cachées (1974, arquivo pessoal do artista)

Les forces cachées au sein de la
matière apparemment inert, un morceau
d'ébonite que l'on frotte et qui nous
révèle son pouvoir d'attraction, le prisme
qui dévie la lumière, la lentille qui

grossit les images, ce sont là des choses
 qui m'ont toujours impressionné.
 Je me souviens que, étant enfant,
 avec mes frères, nous fabriquions de
 puissantes lentilles avec de vieilles
 ampoules électriques débarrassées de
 leurs douilles et remplies d'alcool. Avec
 ces loupes improvisées et la lumière
 du soleil nous pouvions allumer un feu.
 On nous expliquait alors: rayons,
 foyer, etc. Ou bien on m'expliquait trop
 ou pas assez, car ces phénomènes ont
 gardé pour moi leurs parfums de mystère.
 Aujourd'hui encore, lorsque je façonne
 ou transforme un morceau de métal
 ou de toute autre matière, je ne peux
 m'empêcher de songer aux forces
 invisibles qui, par mon intervention ont
 été, d'une manière ou d'une autre,
 certainement bouleversées.
 Cela explique peut-être ma démarche
 actuelle, car dans les "Excitables" ont
 le côté "énergie latente", la mise en
 évidence, si l'on désire, de ces deux
 "fluides imponderables", qui
 m'intéresse le plus.

Sérvulo Esmeraldo

In, catalogue exposition L'Idée et la Matière, Dunhill, Galerie Denise Rene, 1974

(A1.5.3) De Foucault a Calder (outubro de 1999 arquivo pessoal do artista)

De Foucault a Calder significa um percurso de quase dois séculos de beleza, experiências e exatidão.

Refiro-me a um certo número de cientistas-artistas e inventores que enriqueceram nosso pensamento. Isto é muito.

Unindo os cientistas aos artistas falaremos de movimento e de arte cinética.

Falar de todos seria impensável.

Foucault, além do pêndulo, inventou o giroscópio, que é uma loucura. O pêndulo, de rara beleza, segurando uma massa de 81kg e oscilando 24h, marcando na areia o movimento da terra – imaginem!

Está evidenciado seu interesse pelo movimento, até pelo movimento invisível: ele descobriu as correntes induzidas nas massas metálicas. Inventou um dispositivo que permitiu calcular a velocidade da luz.

Sem o giroscópio, sem esta beleza, os satélites artificiais não seriam viáveis.

A cinética desde a antiguidade ocupou a mente humana, gerou a alavanca. A roda foi o começo da mecânica. Catapultas, a balística – o domínio do movimento. A carroça – sua introdução na estética seguindo registros precisos.

A partir dos anos 20, penso, as esculturas devem ser consideradas **cinéticas** – mesmo estáticas, elas ocupam um espaço. O observador se movimenta no seu entorno, seu olho é o dínamo que anima o **objeto**. Evidentemente nem todas as esculturas se enquadram neste esquema. O pensamento é fundamental na construção da obra. Talvez aí a gente encontre a diferença entre estátua e escultura. A intenção é fundamental. A colocação da escultura no espaço é objeto de reflexão e análise. Só quem trabalha com obras de grandes dimensões conhece este drama. É inquietante o momento da montagem da obra no seu espaço. Pode ser muito bonito, porém dá medo. Eu já montei uma escultura de 40 metros de comprimento e morri de medo que o espaço a engolisse.

Imagino que esta também deveria ser a preocupação dos arquitetos.

A arte cinética começa a ser considerada a partir dos trabalhos de Gabo, Pevsner, Tatlin. Eles trabalham sobre formas matemáticas, como a “construção cinética” de Naum Gabo de 1920, uma vara metálica movida por um motor. É um novo tipo de pensamento que se insere no glossário das artes plásticas. Depois, nos anos 30, vem a “máquina de luz” de Moholy-Nagy.

Lembro que Bruno Munari, por volta dos anos 30, criou suas “máquinas inúteis”, móveis feitos de papel, madeira, alumínio. Isto bem antes de Calder criar seus “Móviles”. Em 1951, na primeira bienal de São Paulo, tive o confronto com uma obra cinética de Abraham Palatnik.

Passam-se o anos e, em Paris, em 1957, encontrei as obras do belga Buri, em madeira, articuladas; eram muito interessantes, tinham algo de tosco. Eram inquietantes – belíssimas.

Depois começou a aparecer na Galeria Iris Clert obras de cinéticos, como Takis, com quem tinha muita afinidade. Estes trabalhos eram muito isolados. Os franceses são muito fechados às inovações em arte, têm um certo bloqueio.

Nos anos 60, um grupo de sul-americanos liderados por Le Parc, fez um trabalho coletivo importante, divulgado pela Galeria Denise René, que também divulgou Vasarely, Morellet, e outros artistas como Soto e Cruz-Diez.

Sérvulo Esmeraldo

Outubro 99

(A1.5.4) De Foucault a Calder ou da Beleza das Coisas Exatas (outubro de 1999, arquivo pessoal do artista)

Quando Léon Foucault impulsionou seu pêndulo – uma massa de 81kg, fixado a um cabo a 18m do solo -, além da emoção de iniciar uma importante experiência ele foi, certamente, sensível à beleza do espetáculo. O pêndulo oscilando sob a cúpula do Pantheon era, também, um espetáculo de beleza.

Foucault foi muito ligado à cinética. Só uma pessoa capaz de fruir o **movimento** seria capaz de imaginar e construir o giroscópio.

Seu olhar alcançou o invisível: as partículas atômicas. O descobridor da indução eletromagnética e, que, experimentalmente demonstrou a velocidade da luz foi um artista cinético. Como Foucault muitos cientistas o foram. Isto me leva a pensar que as artes plásticas fazem parte das ciências exatas.

Tem também as Curvas de Lissajous, aparentadas com o pêndulo, embora o objetivo fosse outro.

Fernando Pessoa vislumbrou a beleza do Binômio de Newton.

A força da gravidade, motor natural do movimento, é uma matéria-prima da maior importância. Ela mexe, inclusive, com nossos neurônios. Somos, implacavelmente, submetidos à ela – submissos. O Tubo de Newton – demonstrativo de que no vácuo, a pena e o chumbo caem na mesma velocidade – é um objeto lindo. Tanto quanto seu Disco demonstrando ser o branco a cor absoluta.

Fruidores do belo, estes cientistas foram artistas que pensavam coisas que tinham um sentido útil.

E, nós artistas, será que apenas divagamos? Não.

Observamos e traduzimos, evidenciamos: realizamos como os matemáticos suas equações.

Evidenciamos – nossas invenções são frutos da observação. Dados acumulados de repente vão se encaixando. O brilho de uma réstia de luz sobre um objeto usual de repente ganha uma importância imprevisível.

Os técnicos, cientistas acumulam dados, informações transmissíveis e compreensíveis. Deixam o fio da meada que permite que outros conduzam um projeto à reta final e a obra seja concluída. O objetivo é claro e preciso, definido. Nós artistas pairamos no subjetivo. Nada mais subjetivo do que o subjetivo. A técnica é um meio não um fim. E a técnica é transmissível, o objeto cada um tem o seu, daí a dificuldade de ensinar a arte.

Des ronds dans l'eau

Eu deveria ter entre 12, 13 anos. Estávamos de férias na Fazenda Cipó, onde pertinho da Casa Grande tinha um pequeno açude. Ali nós nadávamos, pescávamos. Ventava pouco, a água era um espelho. Havia muito seixo rolado. Eu gostava de jogar pedras na água e ficar olhando os círculos. Jogava duas ou três pedras e ficava observando elas se cruzarem. Um dia arregimentei convidados, os filhos do vaqueiro João Bentevi, para fazermos uma brincadeira organizada. Trazíamos os seixos e, sob o meu comando, elas eram atiradas na água, segundo um projeto. As vezes, os círculos eram alinhados, outras vezes, circularmente, outras, irregularmente. O importante mesmo era a cadencia. Aí entrava o orquestrador. A brincadeira pegou. Ficávamos um bom tempo praticando aquelas “ondas”.

Anos depois já estudando em Fortaleza, voltei à Fazenda Cipó. Os meninos da época, estavam como eu, quase adultos, na casa dos 16, 17 anos. Cheguei à noite, na manhã seguinte fui acolhido com alegria pelos velhos amigos que de cara me convidaram: “vamos jogar pedra na água, vamos?!”. Compreendi que entre eles aquilo tinha deixado de ser uma brincadeira. Tinha virado um ato de reflexão: Arte.

A Hidráulica

Minhas primeiras experiências com Rodas d'água fiz com a idade de seis anos. O engenho onde morávamos tinha muitos canais de irrigação – é uma região no Cariri cearense onde onde a água corrente é abundante. Os meninos mais velhos construíam rodas d'água que moviam miniaturas de engenhos muito bem feitas, com flechas da cana de açúcar, material leve e resistente, e balsa, o âmago da folha de babaçu. Não se usava metal. Tudo era clavilhado com pinos feitos de talo da palha de coqueiro. O encanamento era feito com taboca. E as vedações com cera de abelha selvagem misturada com argila.

Dos colegas inventores, o mais habilidoso e inventivo era o Zé de Goes, filho de um cego bodegueiro que morava nas nossas terras (foi morar em São Paulo onde trabalhou como mestre de obras na EBE), foi com ele que aprendi o ofício. Comecei minhas Rodas, estas não moviam “engenhos”, moviam outras rodas, ou uns estrelados nos quais eu colava papel de cor, bandeirolas que esvoaçavam.

Na região havia um engenho movido por roda hidráulica, o do seu Zé Vilar. Não muito longe do nosso. Quando ia cavalgando solitário, ficava observando aquela roda que deveria ter 3 metros de raio. Era um espetáculo bonito. O sistema era diferente do nosso. Utilizávamos a correnteza. Seu Zé Vilar utilizava o peso da água.

No engenho tínhamos carpinteiros e marceneiros. Aprendi muito com eles. Da mesma forma que aprendi com os ciganos que anualmente acampavam em nossas terras, vindo consertar os tachos de cobre do engenho.

Com eles empreendi a construção de uma Roda que funcionava com o peso da água, feita de madeira com o eixo metálico, caçambas de latas de Toddy, cortadas ai meio. Tinha cerca de 50 cm de diâmetro, o sistema de sustentação, tudo baseado na roda d'água do seu Zé Vilar. Funcionava bem e tinha um torque considerável que permitia que se construísse um sistema de rodas entrelaçados que subiam arvores acima. Tenho como projeto reconstruir um destes conjuntos.

Há uns dez anos atrás fiz uma escultura com 9 metros de altura que funciona com água micro pulverizada que produz arco-íris. Esta obra pertence ao DNOCS e está desativada. As fontes que desenvolvo atualmente são baseadas nos torniquetes hidráulicos ou com canhão de jato dirigido.

Cinéticos

Meus primeiros trabalhos cinéticos datam de 1960. O primeiro destes fiz com um eletroímã recuperado de uma velha campainha, que fazia vibrar um fio metálico preso entre duas tábuas. Não deu muito certo, a potência de atração era insuficiente. O projeto era interessante. Mais tarde, Takis desenvolveu uma idéia similar com muita competência.

Em 1962, mais uma vez com eletroímãs aproveitado de campainha fiz um quadro para o primeiro aniversário de minha filha Sabrina. Ainda hoje está com ela em Paris.

No início de 1960 passei uns meses no Brasil e na minha volta mudamos para Rosny-sous-Bois. Lá tinha mais espaço e pude instalar em um dos cômodos um pequeno atelier com algumas máquinas e utensílios que me permitiam trabalhar com mais eficiência. Abandonei os eletroímãs e me dediquei aos imãs permanentes. Não só por comodidade, mas por escolha. Produzi umas 15 peças. Eram poucas as galerias que se interessavam por esse tipo de

trabalho. Apenas “Iris Clair” e que já tinha seus artistas. Me dediquei quase que exclusivamente à gravura. Vendia a algumas galerias – Seder, Nouvelle Gravure. Mais tarde trabalhei com a L’Oeuvre Gravée, e outras que me ocupavam todo o tempo. Acabei me liberando. Desenhei muito, estudei, pensei e encontrei uma saída. O estopim foi um livro-objeto, que se destinava a uma exposição sobre o assunto em Nice. O livro continha três poemas e três objetos. Um dos poemas era do Vinicius de Moraes, “Anunciação”, que fala de uma jovem adormecida no Jardim; vem um anjo e espalha sobre ela pétalas de rosa de cor carmesim.

A infância da cada um de nós é muito rica em informações. Debruçado sobre este poema lembrei-me daquela brincadeira do pente de ebonite que friccionado produzia cargas eletrostáticas, que atraíam pedacinhos de papel. Atraíam e repeliam como manda a lei + - se atarem, ++ se repelem. Experimentei e deu certo. Colei o poema no fundo de uma caixinha de madeira, contendo pedacinhos soltos de papel vermelho, com tampo de acrílico transparente. O problema estava resolvido. Daí nasceram os *Excitáveis*, objetos e quadros cinéticos, sem motor, movidos por energia gerada pelo próprio observador. Minhas primeiras obras assim denominadas foram editadas pela Galeria Claude Givaudin que as expôs na Trienal de Milão, mais outras cidades Zurich.

Estes objetos intrigantes interessavam muito aos franceses. Comercialmente, porém, o freio conservador *gaulois* falava mais alto. Foi assim que eles perderam o bonde da arte contemporânea. O melhor saiu do País. No meu caso, o mercado era a Suíça, Itália, Alemanha. Nunca atravessei o Canal da Mancha.

Nos anos 70, quando os militares abriram uma brecha, voltei ao Brasil. Primeiro em 75, e aos poucos fui voltando, até que em 1980 fiquei. Nosso clima tropical, devido ao alto grau de umidade do ar não permite ou não favorece o funcionamento dos *Excitáveis*. A escultura que na Europa já ocupava parte do meu tempo, passa a ocupá-lo integralmente.

Se este clima que não favorece o trabalho com a eletricidade estática, é extremamente favorável para a escultura, pela luz zenital e constante.

Sérvulo Esmeraldo

Fortaleza, outubro de 1999

(A1.5.5) Apparement statiques (1970, arquivo pessoal do artista)

“... Apparemment statiques, ces tableaux sont, comme tout dans la nature, grouillants de vie. Mais pas seulement au niveau de la matière. Je pense plutôt à cette vie qu’on leur insuffle, à ces charges électriques dont ils peuvent être dotés.

Des charges s’écoulent, d’autres se déplacent d’élément en élément, modifiant la structure de la composition. Des charges apprivoisées aussi dans la surface isolante du plexiglass.

Parfois, des modications peuvent intervenir dans le positionnement des éléments mobiles par simple changement des conditions atmosphériques.

On s’approche, on touche, les éléments se hérissent, on sent la présence du fluide.

Je les appelle “excitables”.

S. Esmeraldo

Neuilly- Plaisance 1970.

(A1.5.6) Um excitável (arquivo pessoal do artista)

É evidentemente, um quadro objeto, mas é também uma máquina eletroestática de um modelo muito simples. Sua forma mais corrente é uma caixa retangular. Podendo, também ser cilíndrica e até mesmo esférica ou semiesférica. O essencial é que seja fabricada em acrílico, transparente ou translúcido. Às vezes combinado com madeira ou mesmo metal. O seu funcionamento é ligado a cargas eletroestáticas produzidas por fricção do observador (manipulador) com a mão. É importante o não uso de cremes nas mãos e nada que reduza o poder isoelétrico do acrílico – fundamental para o funcionamento da obra.

É por fricção sobre a superfície do plástico que surgem as cargas elétricas, que por indução, fazem aparecer e movimentar os objetos contidos no interior do quadro, pelo aparecimento de cargas de sinais contrários aos dos objetos ali contidos. Começa então o balé de elementos que se atraem ou se repelem; às vezes atraídos para o fundo da caixa, ou para a superfície da tampa acrílica, dependendo das cargas de sinal contrário.

Os Excitáveis mais simples que fiz nos primeiros anos, datam dos anos 1960, e foram feitos em suportes de isopor, nestas pequenas bandejas usadas em supermercados para acondicionamento de alimentos. Estas bandejinhas após receberem seus elementos constituintes, eram recobertas e vedadas por filmes transparentes.

A magia do “Excitável” é a sua simplicidade que é também o seu mistério. É curioso que possamos atingir um objeto que não está ao alcance de nossas mãos diretamente – fazê-lo movimentar-se à distância. Acontece, por exemplo, de se provocar o movimento de um

Excitável apenas entrando na sala onde ele está exposto. A evidência deste fenômeno é o que é.

Todos nós brincamos, quando criança, com o pente de ebonite passado nos cabelos, e em seguida, com ele atrair ou repelir pequenos pedaços de papel. Os excitáveis nasceram dessa brincadeira, ou mais precisamente: da conjuntura do olhar, ver e compreender. A régua do tempo pode conter e guardar todos estes dados durante longos anos, até aflorar um dia.

Neste caso, vamos considerar que o fato tem seu ponto geocêntrico no Crato – pequena cidade a 533 km de Fortaleza, no Ceará, de lá passando por São Paulo, chegando a Paris. Neste espaço/tempo entra o Rio de Janeiro, com o poeta Vinicius de Moraes, e a Suíça, com o galerista de vanguarda Claude Givaudin, um milionário sensível à cultura que se instala em Paris nos anos 60, no Boulevard Saint-Germain. Tomando parte da organização da 1ª. Exposição Internacional do Livro-Objeto, que aconteceria em Nice, em 1968, Givaudin convida Esmeraldo a participar do evento. O Excitável esperava por este encontro.

(A1.5.7) To Spin, Span, Spun (sem data, arquivo pessoal do artista)

To Spin, Span, Spun

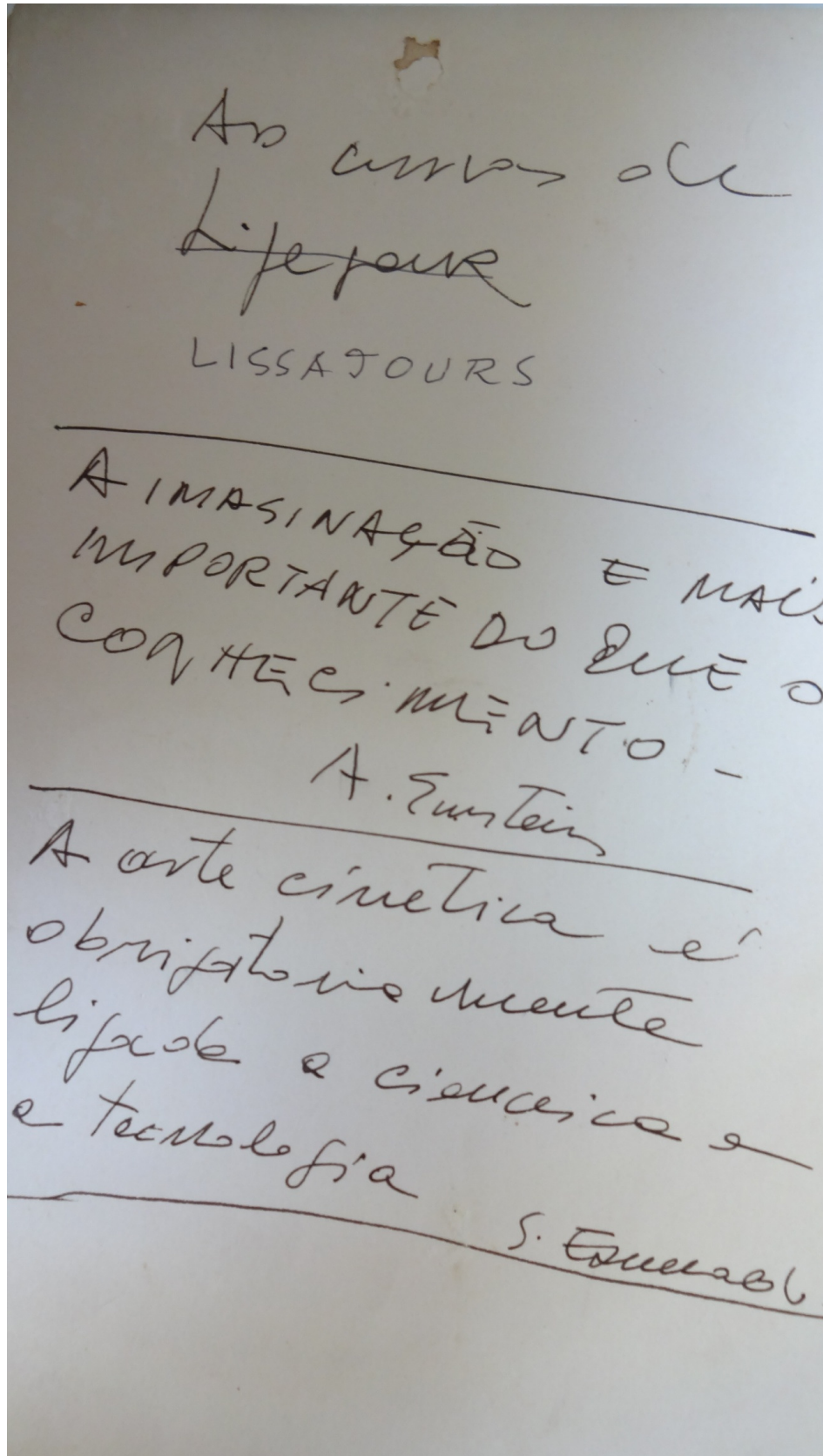
Numa das idas ao BHV (magazine parisiense) em 1971 comprei uma dessas barras rosqueadas de aço, 11 arruelas e duas porcas para atarraxar as extremidades do parafuso.

No caminho de volta para casa me vi brincando sem parar com aquele dispositivo que ao menor movimento respondia com a queda espiralada e sonora das roscas.

Tocado por sua beleza, apropriei-me da idéia, deste objeto lúdico, acrescentando-lhe um tubo transparente de plexiglass, e um nome: *To Spin, Span, Spun*.

(A2) Citações de artistas, cientistas, pesquisadores etc. encontradas nos cadernos de Esmeraldo ou notas sobre pesquisas futuras do artista

(A2.2) *Einstein* (sem data, arquivo pessoal do artista)



(A2.3) Platão (03/10/2001, arquivo pessoal do artista)

ATT da formalista
 TAIS ABASÃO = O POVO =

PELA BELEZA DAS FORMAS,
 O QUE EU COMPREENDO,
 NÃO É ~~O QUE COMPREENDERIA O VULGO,~~
 O QUE COMPREENDERIA O VULGO,
 POR EXEMPLO
 A BELEZA DOS CORPOS VIVOS
 OU SUA REPRODUÇÃO
 PELO DESENHO.

REFIRO-ME ÀS LINHA RETAS
 E CURVAS, SUPERFÍCIES,
 E AOS SÓLIDOS
 QUE DERIVAM DA RETA
 E DO CÍRCULO,
 COM A AJUDA DO COMPASSO,
 DA REGUA E DO ESQUADRO.
 POIS ESTAS FORMAS
 NÃO SÃO,
 COMO OUTRAS,
 BELAS EM CERTAS CONDIÇÕES
 SÃO SEMPRE BELAS,
 POR ELAS MESMAS
 POR NATUREZA,
 E ELAS SÃO
 UMA FONTE DE PRAZERES
 BEM PARTICULARES.

PLATÃO, PHILÈBE, 51c

S.E. FORT., 3.ª

(A3) Textos sobre o artista

(A3.1) *Em catálogos*

(A3.1.1) Frederico Moraes (20/02/1977, arquivo pessoal do artista)

Para muitos artistas contemporâneos, a arte não é caos, catarsis, exorcismos formais ou temáticos, da mesma maneira como não é mimesis — evitam tanto o receituário posto à venda no facilitário das correntes da moda, quanto o hiperrealismo que desfila monotonamente nos salões de arte. Para esses artistas os ismos já cumpriram seu período histórico — expressionismo, surrealismo, tachismo etc. Nem sociologismos a la pop-art, que explora os detritos da sociedade do consumo, nem subjetivismos que disfarçam, ora um hipismo oportunista nos vários realismos mágicos, ora a indigência mental de uma arte conceitual sem conceito.

A crise, esses artistas, como muitos outros, em outros tempos e territórios, preferem a construção. Ao caos preferem o cosmos. Querem “fazer da pedra cristal”, desejam “o perfil claro e solar”, “o espaço de um mundo de luz limpa e sadia, portanto justo”, como diz João Cabral de Mello Neto.

Esses artistas, portanto, criam seus trabalhos dentro de um universo construtivo, no qual a arte não desempenha o papel de espelho e sua produção não reflete estados d'alma nem realidades exteriores à arte. A única realidade desse universo claro e cristalino é a própria arte. Está claro, porém, que nenhuma arte existe fora da realidade e, em sendo assim, mesmo a arte pura pretende, de alguma maneira, modificar a realidade contingente. Digamos que esses artistas pretendem, com sua atividade, sugerir a possibilidade de um equilíbrio entre tensões. Ou seja, a arte não como puro devaneio — mas não se deve ver escapismo no rigor formal de sua criação — mas como um “modo mais lúcido de se estar no mundo”.

Dentro do pólo construtivo, sem perder de vista suas principais raízes — o construtivismo russo, o neoplasticismo holandês, o concretismo suíço-alemão — e como desdobramentos da op/arte cinética, surgiram tendências mais recentes, que podemos identificar com os nomes de arte programada, arte permutacional, arte cibernética ou arte por computador.

No seu *Livro Vermelho da Revolução Pictórica*, Pierre Restany já observara com agudeza que “o importante para o criador de hoje não é fazer signos justos, mas pensar justo. É no rigor do método de objetivação que reside o segredo poder expressivo da forma”. Com tal argumento Restany procurava justificar o múltiplo como uma consequência natural das tendências construtivas da arte em estreita correspondência com a indústria e tecnologia modernas. Para o crítico francês, “a produção em série implica em tiragens ilimitadas. Assim se difundem as idéias puras nas formas justas.” Para muitos, entretanto, Michel Ragon, entre eles, o múltiplo não passa de uma proposta reformista, nada tendo de revolucionária. Servil mais ao mercado que à arte. É possível que Ragon tenha razão, sobretudo dentro de sua perspectiva, o que não exclui a validade e o interesse da produção multiplicada de muitos artistas, brasileiros ou não, Sérulo Esmeraldo entre eles.

Um passo além foi dado pelas permutações, que tem na arte programada uma de suas bases. Almir Mavignier, que como Sérulo criou nome fora do Brasil, atuando no mesmo campo, o da construção, esclarece as diferenças entre múltiplo e permutação. “Em minha obra, permutação não tem um sentido unicamente visual. Trata-se, na verdade, de um método de reprodução sem repetição. O meu objetivo é multiplicar sem repetir, criar um método combinatório, um jogo de trocas capaz de fazer de cada obra um original. Não basta multiplicar — a saturação viria logo.”

Entretanto, o grande teórico da arte permutacional é Abraham Moles. Para ele, a função social do artista hoje mudou: “de criador de obra única tornou-se essencialmente promotor de acontecimentos artísticos, seja originais mas destinados à reprodução, seja permutacionais, isto é, produtos de um algoritmo sistematicamente aplicado num campo de possibilidades escolhido pelo artista para combinar um certo número de elementos de variedade limitada.” Ou seja, a arte permutacional procura equilibrar valores individuais com os valores sociais gerados pela máquina e pela sociedade de massa. Inscreve valores estéticos numa sociedade tecnológica. Um dos elementos característicos da arte permutacional ou programada é a combinatória. De um lado, temos um número restrito de elementos formais, demoradamente pesquisados, por isso mesmo simples e de fácil percepção. De outro lado, a maneira estruturada de reuni-los. Ou seja, a combinação dos elementos deverá resultar em uma estrutura na qual se reconheçam, ao mesmo tempo, cada elemento e sua relação. “A escolha dos elementos — diz Moles — está ligada à própria sensualização do meio: opção pessoal. O processo combinatório, o algoritmo, é produto do intelecto. De início restritas ao campo da arte, estas possibilidades podem permitir extrapolações para o mundo contingente — ler bem uma obra de arte é ler bem o mundo ao nosso redor. Desde que a obra dada à leitura tenha suficiente clareza.”

Como é o caso da série de xilogravuras apresentadas neste álbum e assinadas por Sérulo Esmeraldo e Alberon, dois artistas cearenses.

O primeiro tem longa vivência internacional, acumulando títulos importantes no seu currículo. Começou pela gravura, passou pelos relevos, esculturas e múltiplos, com emprego de novos materiais, mobilizou a participação tátil dos espectadores nos seus famosos “excitáveis”, retomou o desenho, que desenvolve dentro do princípio serial e, mais recentemente, em equipe, deu início a uma pesquisa na qual fará uso de computadores para a análise de formas derivadas de Mondrian. Cumpriu assim / continua cumprindo, metodicamente, o percurso mais significativo e recente da arte construtiva.

Entretanto, o reencontro com a terra — mais prolongado agora que das vezes anteriores — deve ter aguçado, em Sérulo, certas preocupações esquecidas na Europa, ou mesmo uma certa nostalgia de nossa pobreza. Não me refiro à “estética da fome”, que para Glauber Rocha é, simultaneamente, uma “estética da violência”, mas àquilo que em outra oportunidade chamei de um “construtivismo pobre”, brasileiro. Nestas xilogravuras, despretensiosas e simples, Sérulo, tal como seu companheiro de aventura, Alberon, não se mostra menos rigoroso e formal que qualquer colega europeu vinculado à arte permutacional ou programada. Na verdade, quando deixou o Brasil, já agia assim, com o máximo rigor. No reencontro com a terra, com sua Crato natal, nome que a mim sugere algo de dórico na sua grave e clássica secura, recuperou, em seu trabalho criador, o despojamento imposto pela nossa miséria material (porque a criatividade está aí, riquíssima). A mesma simplicidade, nada tímida, porém, que encontramos nas ilustrações de cordel, a mesma permutabilidade de situações a ilustrar as verdades de sempre.

Rio, 20.2.1977.

Frederico Moraes

(A3.1.3) Jean-Jacques Levêque (maio de 1964, Instituto de Arte Contemporânea)

Le premier contact de la main avec le papier - cette plage offerte à tous les incidents, accidents et viols imaginables - est souvent le plus important. La première ligne, ou la première tache commandent la suite de l'aventure graphique ou picturale. C'est dire que, comme un mot en entraîne un autre pour façonner une phrase, une ligne en entraîne d'autres pour organiser un espace. Cet espace est donc décidé, non par l'artiste, à priori, mais par l'agencement des lignes que la main trace sur le papier. Par la suite ces lignes devenues monde organisé trahissent ce que le peintre lui même, peut-être confusément, vivait dans la mémoire, ou dans l'imaginaire.

Cela implique donc qu'il y a un mécanisme auquel l'artiste n'échappe guère; qui fait la main dominer l'espace de son propre chef. Il y a quelque chose du travail somnambulique dans le dessin qui est à ce propos significatif.

ESMERALDO qui a une formation technique, entend discipliner cet exercice graphique, et sa main, bien que courant librement sur la feuille, la marquant sans relâche de la même ligne obsessionnelle, sans cesse affirmée, sans cesse reprise, est, en quelque sorte, dirigée par une volonté première. Parce qu'il est graveur, enfin, il entend inciser la feuille, retrouver dans le papier attaqué directement cette morsure qu'il pratique dans le cuivre.

Totalement parcourue par ces traces rigoureuses (avec cependant des zones réservées) la feuille est retournée et la lecture de ces zones striées détermine leur coloration. Coloration est sans doute exagéré, car la palette d'ESMERALDO est retenue, d'une pudeur extrême. Il s'agit plus, en fait, de marquer des tempos dans l'espace, de créer des zones d'activité et des plages de silence. Et, ceci, hors de tout anecdotisme, de tout souci de représentation ou même de suggestion.

Ce n'est en fait, qu'en vertu même de son pouvoir imaginaire que le lecteur retrouve là de vastes espaces lagunaires des durcissements calcaires, des gemmes, et la craie de quelque falaise. Sans doute dans cette lecture est-il aidé par les valeurs tactiles de ces planches. Valeurs auxquelles l'artiste attache une grande importance.

Voici un monde virginal offert au regard, la lumière frissante sur la mer, le merci de l'aurore, et d'autres promesses à découvrir.

Paris, mai 1964.

Jean-Jacques LEVEQUE

(A3.1.4) Jean-Clarence Lambert (março de 1971, Instituto de Arte Contemporânea)

SERVULO ESMERALDO

Les tâches de l'artiste varient selon les moments historiques: celles qui le requièrent en notre Age Electrique s'imposent chaque jour avec une spécificité de plus en plus nette — dans la mesure, du moins, où il entend vivre un aventureux présent-projet, et récuse tout traditionalisme confortable.

La technologie met à notre/sa disposition une panoplie d'outils de plus en plus exigeants, de plus en plus aliénants — pour ne pas dire simplement ennuyeux.

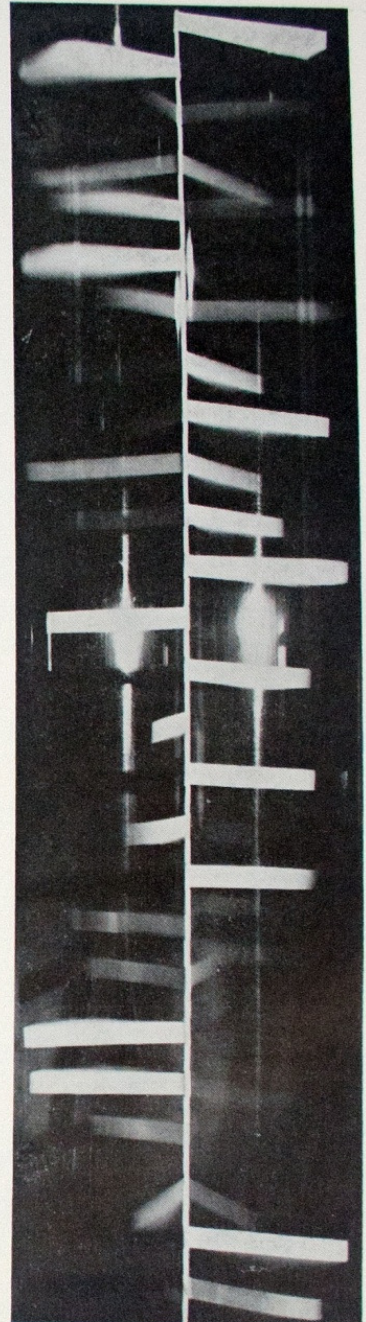
Comment résister? Comment réintroduire du **jeu** dans le grand Mécanisme dont nous avons fait notre ordinaire? Esmeraldo (et tous ceux qui ont adopté ce que j'ai défini en opposition avec la vérité officielle comme l'**attitude artistique devant la science**) nous fournit quelques réponses fragiles et précieuses. Avec la complicité de l'électricité statique (souvenez-vous: Maxwell et les fluides), il construit des objets sensibles c'est-à-dire excitables, qui réagissent à nos sollicitations avec grâce. Ce n'est pas encore la transmission de pensée à portée de tous (laquelle est pour demain); c'est la transmission de désir. Et l'amour du mouvement, le plus généralement répandu, trouve ici une subtile satisfaction.

Bien sûr, les objets d'Esmeraldo demandent un affinement — un raffinement — de la sensibilité qui est de plus en plus rare à l'époque des Boeings et des écrans géants. Mais il faut s'y efforcer: jadis, une frondeaison frémissante sous l'aile du vent; aujourd'hui, le jeu scintillant de minuscules miroirs dans leur volume transparent, la magie visible des vivariums de tigelles, de fils et de rondelles qui, sur simple injonction, manifestent pour quelques instants la chorégraphie cachée de la matière.

Jean-Clarence LAMBERT.
Amsterdam, mars 1971.

Photo: Flavio Shiro

EXCITABLE
plexiglas - papier



(A3.1.5) Jacques Queralt (juillet de 1973, Instituto de Arte Contemporânea)

Parler d'un graveur quand il est grand est chose peu aisée. Il faudrait pour cela une plume non seulement experte dans l'art du dire, mais aussi suffisamment compétente dans l'appréciation du faire. Je l'avoue : je crains de mal vous parler de Servio ESMERALDO. Heureusement, les oeuvres sont là pour corriger le littérateur.

Très jeune, ESMERALDO savait que la vérité était en dessous de l'«écorce» des choses (comme des êtres), qu'il fallait pour l'atteindre plonger sous le «phénomène». Il ne s'est jamais départi depuis, de cette quête de la structure : du coquillage à l'électricité, c'est la même exploration qui est poursuivie.

Artiste, il l'est en ce sens vulgaire qu'il apprivoise et transpose plastiquement une réalité qu'il rend sensible ce qui pour beaucoup est resté insoupçonné ; il l'est aussi, mais de façon plus élevée et rare, parce qu'il refuse de dissocier la matière et la réalité physique - dissociation qui est la justification de l'art traditionnel, mais foncièrement inexacte. La loi est à l'origine et à la fin ; le fait, quel qu'il soit, n'en est qu'un avatar phénoménologique.

On a longtemps pensé - les boulangers de la représentation et les charcutiers de la «nature», que la mathématique et la physique étaient impropres à l'art et à la beauté. On l'a pensé sottement, oubliant que l'onde, la vibration, la progression sont les données immédiates de la vie. C'est pourquoi l'art d'ESMERALDO me paraît prodigieusement réaliste.

On a longtemps cru que la vérité de l'art était dans la représentation de l'homme. Chez ESMERALDO - à l'exception de ses premières oeuvres qui sont plus de formation que de création - l'homme est absent. Absent ou plutôt en retrait, laissant place, et nous trouvons là une des décisions centrales de l'art contemporain le plus lucide à la pratique artistique, il n'en ignore aucun des procédés depuis la xylographie jusqu'à la gravure à la fraiseuse mécanique, il expérimente un langage, se contentant d'être un artiste ordinaire.

Le plaisir esthétique, et principalement rétinien - en ce qui me concerne il est total - résulte de la pureté d'une démarche, de la minutie d'une exécution toujours inspirée et de la noblesse d'une matière chérie comme savaient le faire les maîtres du Moyen-Age.

L'exposition s'articule sur trois moments technico-plastiques : Gravures sur bois, gravures sur cuivre et sérigraphies (un album intitulé LA SUITE CATALANE et réalisé par l'artiste lors d'un séjour qu'il fit l'an passé à Perpignan). Elle veut rendre compte, sans aucune intention de rétrospective, d'une évolution.

Dans une première période, essentiellement brésilienne, qui est celle de l'apprentissage et des premières expérimentations (sur bois), ESMERALDO marque déjà son intérêt pour des éléments en progression que quelques temps plus tard il exploitera de manière plus systématique, dans des transcriptions de courbes géométriques et arithmétiques. Il est également séduit par des formes qui s'emboîtent, puis s'opposent, symbolisant un jeu conflictuel de tensions.

En 1957, ESMERALDO dès son arrivée en France, s'éloigne sensiblement de sa première démarche langagière et adopte un mode d'expression de plus en plus linéaire, avec une composition assez généralement coupée en deux. A l'heure présente, il s'oriente vers une géométrie cinétique, utilisant une technique de gravure inédite. Les plaques qu'il grave avec une fraiseuse industrielle lui permettent de produire sur métal, un dessin, conçu avec plus de précision et de rigueur qu'il ne lui serait possible manuellement. De ces trois périodes, ESMERALDO présente les réalisations qui lui paraissent les plus significatives.

Une évolution avons nous dit : mais sous laquelle transparait un tempérament de «bricoleur» de génie. Là où d'autres se servent par exemple de cordages et de galets, ESMERALDO, artiste de notre temps, enfant de notre époque cybernétique, joue avec l'éclair, la courbe sinusoidale et la spirale d'archimède

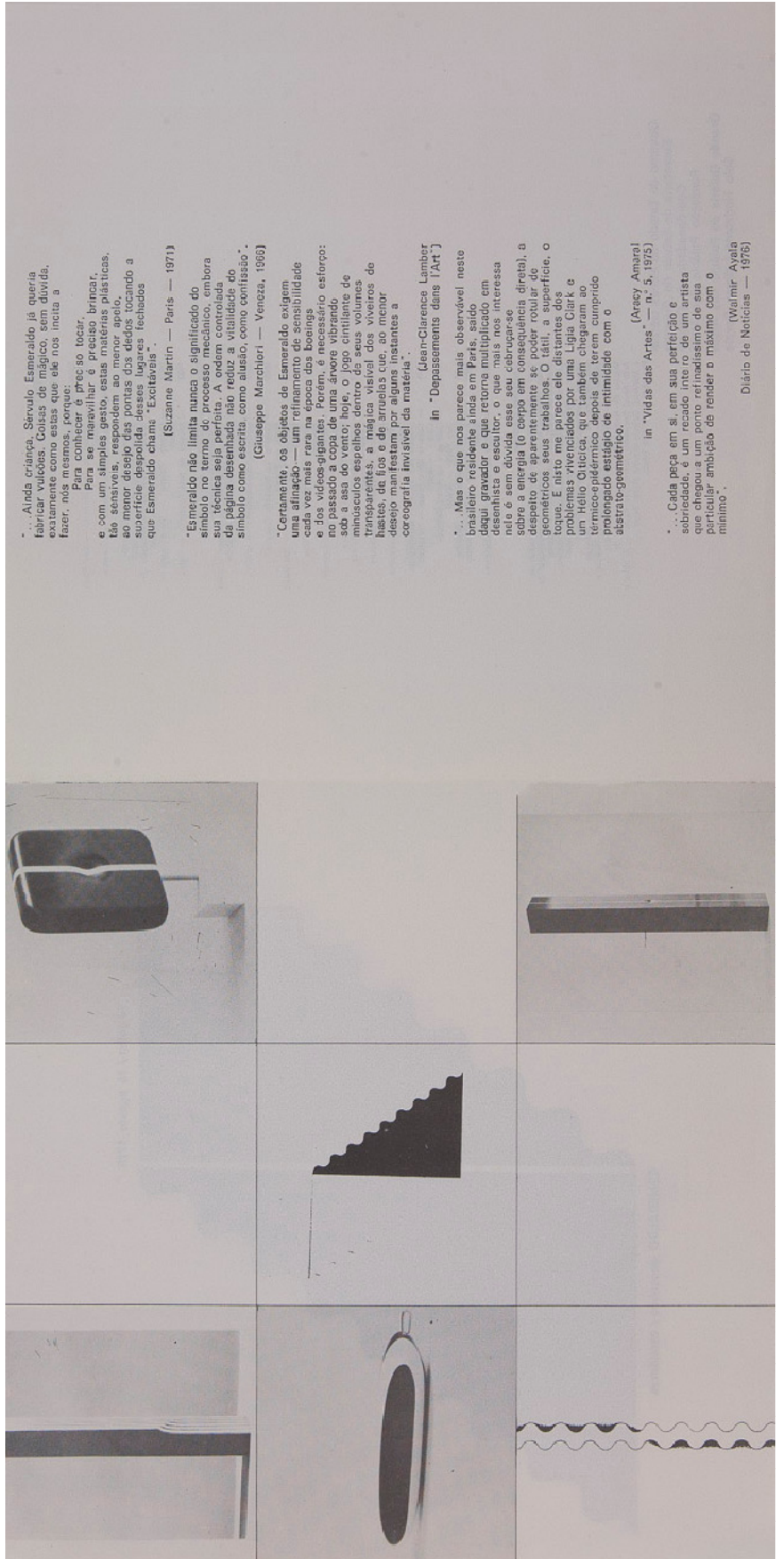
Une évolution avons nous dit : mais où nous retrouvons, malgré une période d'occultation la SPIRALE, expression métaphorique d'une difficulté d'être et de devenir, et ce jeu de jonction-dissociation (rappelez-vous OCTAVIO PAZI, que d'aucuns lisent comme une coupure mais qui me paraît signaler la nostalgie (toute platonicienne) d'un androgynat originel, la fusion avec la terre-Mère, son Brésil natal.

Mais ESMERALDO n'est pas seulement un graveur. Avide de toute chose, il s'intéresse parallèlement aux matériaux modernes comme le plexiglas. Il peut grâce à ce dernier confecturer des objets utilisant l'électricité statique (comme dans ces EXCITABLES) que nous pûmes voir il y a deux ans au cours d'une exposition à «la Pierre de Lunex» à Carnet-Plage, et les phénomènes optiques admirablement illustrés dans ce que l'artiste appelle des REFLECTIONS CHISSANTS.

Une chose est certaine dans tout ce que cet artiste fait, rien ne prête à l'indifférence. A vous de juger !

Jacques QUERALT
Juillet 1973

(A3.1.6) Aracy Amaral e Suzanne Martin (1975 e 1971 respectivamente, Instituto de Arte Contemporânea)



... Ainda crítica, Stavelo, Esmeraldo já queria fabricar vulões. Coisas do mundo, sem dúvida, exatamente como estas que ela nos invita a fazer, nós mesmos, porque:

Para conhecer é preciso brincar, é com um simples gesto, estas matérias plásticas, sensíveis, respondem ao menor apelo, ao menor toque dos dedos (tocando a superfície despolida destes objetos) renados que Esmeraldo chama "Excitáveis".

(Suzanne Martin — Paris — 1971)

"Esmeraldo não limita nunca o significado do símbolo no termo do processo mecânico, embora sua técnica seja perfeita. A ordem controlada da página desenhada não reduz a vitalidade do símbolo como escrita como alusão, como confissão".

(Giuseppe Marchiori — Veneza, 1969)

"Certamente, os objetos de Esmeraldo exigem uma afinidade com a sensibilidade de cada vez mais rara na época dos bebês e dos vídeos-gigantes. Porém, é necessário esforço: no passado a copa de uma árvore vibrando sob a asa do vento; hoje, o jogo cintilante de minúsculos espelhos dentro de seus volumes transparentes; a magia visual dos viveiros de hienas, que se movem no ritmo do recitor; o desenho mantêm por alguns instantes a coreografia invisível da matéria".

(Jean-Claude Lamber — in "Depassements dans l'Art")

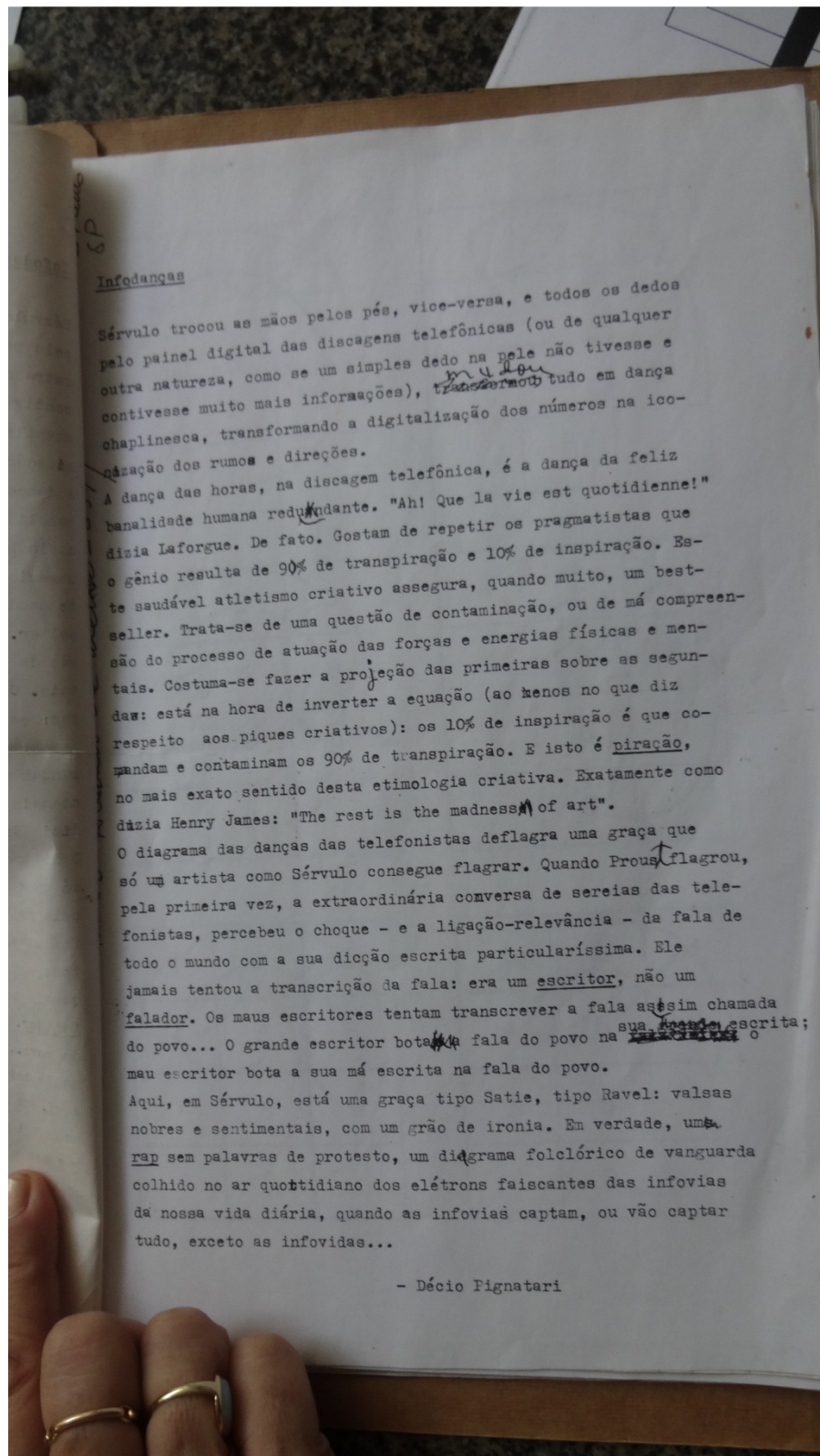
... Mas o que nos parece mais observável neste brasileiro residente ainda em Paris, saído daqui gravador e que retorna multiplicado em desenhista e escultor, o que mais nos interessa é a energia (o campo em consequência direta), o despojo de aparentemente se poder rotular de geométricos seus trabalhos. O tátil, a superfície, o toque. E isto me parece ele distantes dos problemas vivenciados por uma Ligia Clark e um Hélio Ottica, que também chegaram ao termo-epiléptico depois de terem cumprido o caminho de uma arte de intimidade com o abstrato-geométrico.

(Aracy Amaral — in "Vidas das Artes" — n.º 5, 1975)

... Cada peça em si, em sua perfeição e sobriedade, é um recado inteiro de um artista que chegou a um ponto refinadíssimo de sua particular ambição de render o máximo com o mínimo".

(Waldir Ayala — Diário de Notícias — 1975)

(A3.1.9) Infodanças, de Décio Pignatari (sem data, arquivo pessoal do artista)



(A3.2) Em jornais e revistas

(A3.2.1) Antonio Dacosta (06/06/1971, Instituto de Arte Contemporânea)



(A3.2.2) Jean Thiery (26/07/1971, Instituto de Arte Contemporânea)

Midi Libre — Lundi 26 juillet 1971

**Esmeraldo à la « Pierre de Lune » :
des excita bles peu excitants**

On peut imaginer que sans quelque amitié agissante, le Brésilien Servulo Esmeraldo, graveur éminent et excellent graphiste dont la renommée par biennales interposées, se répand de Sao Paulo à Lausanne, de Lisbonne à Venise, de Cracovie à Madrid et de Milan à Paris — et nous en passons — n'eût peut-être jamais eu l'occasion de faire escale en Roussillon. Quoi qu'il en soit, la galerie de la Pierre de Lune, à Canet-Plage, nous offre actuellement un assortiment de ses œuvres les plus récentes, et quiconque suit les affaires de l'art, comme on dit, ne voudra pas manquer ce rendez-vous avec l'un des créateurs les plus en vue de notre temps. Ce qui ne veut d'ailleurs pas dire que tout le monde en sortira comblé, Esmeraldo s'adonnant depuis peu — sous forme « d'excitables » — à une sorte de « physique amusante » dont on a vite fait le tour.

Dieu merci, il a aussi amené avec lui une incisive série de gravures. On retrouvera avec plaisir cet univers monacal, économe, qui doit tout au cercle, à la droite, à une courte gamme des coloris, et à de légers reliefs. Face à ces formes racées, qui jouent ici l'a plat et plus loin se déploient dans la planche comme des variations lancinantes, ou encore qui font mine de s'être repliées sur elles-mêmes, on se surprend à penser qu'Esmeraldo s'exprime par symboles, mais aussi que, par delà ses fleurs de sagesse géométriques, ses pseudo allusions au Ying et Yang, il éprouve une évidente fascination pour la rigueur prophylactique, cruelle ou desséchante des articulations mécaniques.

Exemplairement achevées, ces gravures ne tendent que peu de perches à l'intelligence, à la sensibilité ou à l'imagination. Froides, exemplaires, tassées dans leur fausse transparence, énormément présentes malgré tout, peut-être dépositaires d'un secret vital et inaccessible, elles sont là, dans leur cadre, à vous regarder.

Et il n'est pas sûr qu'elles vous trouvent à leur goût.

Ces gravures tapent fort. Les « excita bles » se contentent d'amuser. Ce sont des fragments de fil ou de tige végétale, agrémentés ou non de confetti métallisés, et qu'Esmeraldo a encagés dans des boîtiers en plastique transparent dont il suffit d'effleurer la surface pour que ce petit monde bénin s'anime et se courbe sous le coup de l'électricité statique. Nous avons, durant ces derniers lustres, vu tant de « tableaux » mobiles, animés par des aimants, des moteurs à vitesse variable, des générateurs à fonctionnement cybernétique, dont les effets, sur des familles de tiges métalliques, sur de la limaille de fer, sur des billes en liberté, étaient purement et simplement suffocants, que nous n'avons pas réussi à trouver dans ces « excita bles », sauf le respect que nous avons pour Esmeraldo et l'électricité statique, autre chose qu'une astuce un peu courte, et une bonne humeur un peu prosaïque. De l'ordre du gadget à peu de choses près. Et alors qu'il pourrait en être tout autrement, c'est évident, si l'artiste, qui est homme de ressource, se plaisait à mettre en mouvement — électricité statique, ou pas — autre chose que ce qui ressemble décidément à des rectangles de tapis, à des chevelures de blais ou à des poils d'éléphant.

Attendons la suite.

Jean THIERY.

Cet article était déjà rédigé quand j'ai pu avoir une conversation avec Esmeraldo. Il a bien voulu me préciser que ses « excita bles » ne visent aucunement à l'esthétique. Il se contente de mettre le spectateur-acteur face à un phénomène physique jamais utilisé en art, face à un réel assez « neutre » sur lequel il peut intervenir. Il sent, ou il ne sent pas. Il faut croire que je n'ai pas senti. Ces propos d'Esmeraldo, on le notera, confirment l'humilité de sa démarche artistique actuelle.

(A3.2.3) Gazette de Lausanne (maio de 1971, Instituto de Arte Contemporânea)

GALERIE V I V A - 14, rue du Cygne - 75001 PARIS - 508 44-96

SERVULO ESMERALDO

Né le 27 Février 1929, à Crato, Brésil

A fait 28 expositions personnelles parmi lesquelles :

- 1957 Musée d'Art Moderne, Sao Paulo -Brésil-
Université de Ceara
- 1961 Galerie Maurice Bridel, Lausanne (Suisse)
- 1962 Galerie Relevo, Rio de Janeiro
Galerie d'Art de Recife
Musée d'Art Moderne de Bahia
- 1963 Galerie Maurice Bridel, Lausanne
- 1964 Galerie II Canale, Venise (Italie)
- 1966 Galerie d'Art Italo Brasiliana, Milan
Festival de Viana do Castello (Portugal)
Galerie Nouvelle Gravure, Paris
Galerie A Gravura, Lisbonne (Portugal)
- 1968 Galerie Maurice Bridel, Lausanne
- 1969 Galerie Cosme Velho, Sao Paulo (Brésil)
- 1971 Galerie La Pochade, Paris
White Gallery Lutry, Lausanne
Galerie 32, Lyon

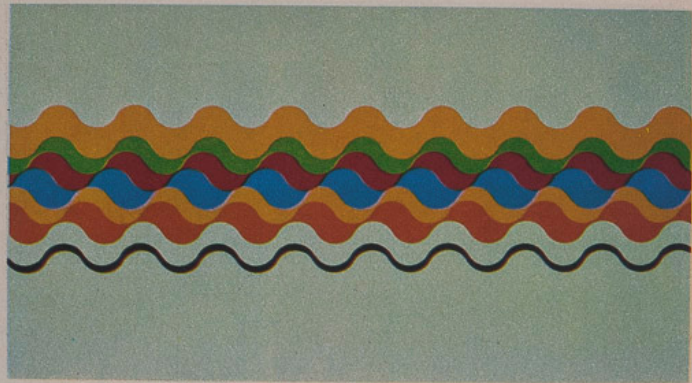
" Avec Esmeraldo, le spectateur communique, à une époque où le terme devient de plus en plus abstrait, non seulement visuellement mais physiquement, presque physiologiquement avec l'objet.

Producteur lui-même de l'énergie, le spectateur va devenir, par son influence sur le plexiglas, l'un des points essentiels de la mise en action du processus créatif global".

Gazette de Lausanne Mai 1971

(A3.2.4) VEJA (17 de setembro de 1975, Instituto de Arte Contemporânea)

REVISTA "VEJA"
17.09.1975



Um desenho de Sérgio Esmeraldo: como um serrote muito usado

continuação da página 106

ligado às formas que Esmeraldo — um artista plástico de carreira já assentada, pertencente à área da abstração geométrica — vinha então pesquisando. Imediatamente ele adquiriu cinco exemplares, levou-os para casa, poliu-os, retrabalhou e transformou numa espécie de múltiplo, editado em 1967 em Paris.

Curiosamente, o ciclo iniciado naquele encontro casual só nos últimos dias se fechou. Expondo em São Paulo, no Gabinete de Artes Gráficas, Esmeraldo, 46 anos, apresenta trinta desenhos nascidos diretamente da forma de seu múltiplo, integrantes de uma série unitária e completa.

Varetas metálicas — Ausente do Brasil desde 1957, excetuando eventuais visitas esporádicas (a última há oito anos), Esmeraldo talvez seja hoje um artista mais conhecido na Europa que em sua



Esmeraldo: 18 anos de Paris

pátria. Integra o restrito rol dos brasileiros que conseguiram efetivamente um sucesso comercial internacional, como o escultor Sérgio Camargo e o gravador Artur Luís Piza. Também como eles, foi obrigado a uma espécie de auto-exílio que lhe assegura permanente contato com os centros que consomem sua produção. "Teria vontade de voltar", confessa o artista. "Mas por enquanto não dá. Estou implantado no mercado lá fora e, se eu sair, o pessoal me esquece."

De qualquer forma, para Esmeraldo, "o exílio tem sempre um lado estéril. Você não é francês e vai deixando de ficar brasileiro. No fim, não é coisa nenhuma". Mas há também seus aspectos compensadores. Casado com uma francesa, pai de duas filhas, Esmeraldo desfruta, em Paris, de condições de produção pouco frequentes no Brasil. Mora em uma mansão estilo Napoleão III nos arredores da cidade ("Cujo aquecimento me custa os olhos da cara"), trabalha em dois imensos ateliers, dispõe de editores para suas gravuras e múltiplos, e recebe muitas encomendas e solicitações de diversos países. Após este intervalo brasileiro, por exemplo (com duração prevista até outubro), realizará em Gotemburgo, na Suécia, a maior de suas exposições até o momento: cinquenta desenhos e cinquenta esculturas.

Além do desenho e do múltiplo (do qual há exemplos na atual exposição), Esmeraldo tem-se dedicado igualmente a quadros-objetos, que ele denomina "excitáveis" e nos quais a participação do público é essencial. Ao tocar superfícies de plexiglas e varetas metálicas, o espectador provoca o surgimento de eletricidade estática capaz de colocar o quadro em movimento. "Os excitáveis são, no momento, o que mais me interessa como criador. Nesse sentido sou ainda absolutamente brasileiro. Faço em arte aquilo que me dá mais prazer e diversão."

Auto-exílio

Há nove anos, quando passava em frente a uma loja de ferragens na rua Oberkampf, em Paris (cidade que desde 1957 adotou como sua), o cearense Sérgio Esmeraldo teve sua atenção despertada por um pequeno objeto. Feito de aço inoxidável, compunha-se de duas metades simétricas e encaixáveis, com 8 centímetros de altura cada uma, e era empregado na indústria como calha para fresagem mecânica. O que lhe interessou, contudo, foi o contorno sinuoso de um dos lados da pecinha, semelhante a um serrote muito usado e intimamente

continua na página 108

(A3.3) Entrevistas

(A3.3.1) A Ari Cunha (Instituto de Arte Contemporânea)

Ari Cunha : ja em nossa ultima visita a seu atelier, Sêrvulo Esmeraldo, tinhamos observado que você abandonara a gravura. Pode nos dizer por que razão?

S. Esmeraldo: na verdade não abandonei a gravura. Simplesmente tinha vontade de trabalhar um pouco com pintura e escultura. Aproveitei uma brecha nos meus compromissos e não mais aceitei nenhuma encomenda de gravura. Imagine que entre 1958 e 1969 fiz uma média de 15 gravuras por ano. Trabalho absorvente orientado numa unica e determinada categoria que não me permitia outro tipo de atividade ou procura fora desse campo restrito. Porém ninguém faz vinte cinco anos de gravura impunemente.

A gravura é uma disciplina que pela sua "demarche" particular impõe uma maneira de pensar concisa, economica, direta e que marca.

Pouco -a -pouco estou voltando à gravura, ~~de~~ ^{de} maneira, mais livre, sem compromissos. E o caso do livro que você está vendo, a "SUITE SUR UNE COURBE", que contem 13 serigrafias e um relêvo e que foi editado em 1973. No momento estou trabalhando no projeto de 8 gravuras (buris sobre cobre) que serão publicadas em forma de album no inicio 1975. sob o titulo "AU SUJET DE LA DIAGONALE".

A.C. : atualmente o que tem feito? quadros ou esculturas ?

S.E.: você sabe, ou dificilmente consigo fazer duas coisas ao mesmo tempo. Ou bem faço meus quadros, que você conhece, e que chamo EXCITAVEIS, ou bem faço esculturas. Nunca as duas coisas ao mesmo tempo. Ha um ano so faço esculturas.

A.C.: como você situa sua obra e suas pesquisas no contexto da pintura e da escultura atual ?

S.E.: ^{EMBO RA} ~~se tem que~~ conciente de ^{QUE} hoje em dia a noção de pintura seja muito larga não consigo considerar meus excitaveis como pintura. São quadros sim, pois vão para a parede, mas não pintura. Os excitaveis como você sabe, são constituídos essencialmente por uma caixa de acrilico transparente ou translucido contendo no interior elementos moveis que se agitam pale presença de cargas eletrostaticas criadas pela proprio observador. Os excitaveis podem sem nenhuma duvida ser incluídos no campo da arte cinetica.

Quanto à escultura o problema é diferente. Si são cineticas serão de um cinetismo virtual.

A.C.: vamos falar um pouco de sua escultura ?

Antes porem queria dizer que se o publico brasileiro que seguiu sua evolução como gravador, que aprecia a coerencia com que você progrediu seguindo uma linha de alto nivel no cominho percorrido entre as xilogravuras de 1956 / 1957 e suas ultimas gravuras como Progressão (1971), esse publico não conhece particamente o escultor.

S.E. : E verdade. Minhas esculturas ainda não foram expostas no Brasil.

(A3.3.2) A Dodora Guimarães (junho/ julho de 2000, arquivo pessoal do artista)

Entrevista com Sérvulo Esmeraldo

Dodora Guimarães

Logo após completar 70 anos, em 1999, Sérvulo Esmeraldo me anunciou que teríamos novidades no ar. Que por enquanto ele não mealaria nada, mas que me recomendava de aguardá-las. Voltando numa noite de uma viagem de trabalho eu tomei um choque: os muros da Vila Faisão (onde morávamos) estavam cobertos de formas delineadas por linhas negras, como grandes desenhos soltos no espaço. No dia seguinte fui ver aquilo de perto, e à luz da manhã, aqueles grandes “riscos” no muro projetavam sombras que iam se multiplicando ao infinito. De longe seu Sérvulo acompanhava o meu espanto. Compreendi a mudança anunciada. Todos aqueles volumes faziam parte de um novo elo na obra do artista. Às voltas com livros de matemática ele fora “abduzido” por teoremas, épuras, equações. A sua paixão pelas matemáticas havia aflorado com novo vértice.

Estes novos trabalhos foram expostos em 1999, em sala especial do Salão de Abril, realizado no Palácio da Abolição. Uma segunda exibição aconteceu no Crato, na 1ª Bienal de Artes do Cariri, em 2001, quando ele me deu a seguinte entrevista.

DODORA GUIMARÃES: Sérvulo Esmeraldo, como surgiu esse seu interesse pela importância da observação, como você descobriu o mundo à sua volta?

SÉRVULO ESMERALDO: Lembro-me de cor o traçado da linha do horizonte que envolvia o meu universo quando criança... Sobretudo de como ele era belo. No poente e, bem próximo às encostas da Chapada do Araripe... No nascente despontava a Serra de São Pedro... Não se via o Crato, via-se o Juazeiro e, ao longe do Vale (do Cariri), até onde a vista alcançava via-se o Morro Dourado (Missão Velha). Estas linhas sou capaz de redesenhá-las ainda hoje.

Sou um observador, um colecionador de imagens. Procuo usar o meu olhar. O que farei de minhas visões são coisas do destino delas e do meu. Agora mesmo vi um besourinho passeando sobre as pedras milenares (do período cretáceo) de minha sala, trafegando indiferente sobre um “tríptico de Jean Dubuffet”. A diferença é que não sou indiferente. Mas, quem sou eu para dizer que ele é indiferente à beleza dos fósseis sobre os quais ele passeia? Quem sabe ele nem está a passeio, está a negócios como um profissional.

DG: Hoje o seu interesse está centrado nas linhas. Por que a linha?

SE: A linha envolve ou, como diz a palavra: delinea os volumes que compõem o nosso universo. Meus primeiros desenhos eram linhas. Linhas contínuas muitas vezes. Eu

observava a incidência da luz, que evidenciava, definia e modificava os volumes ao longo do dia. Porém, o fundamental e imutável, mesmo, eram as linhas envolventes, indicadoras. Naqueles desenhos não havia sombras. Primeiro, porque eu não sabia representá-las. Depois, porque meu interesse estava no desejo de representar o que eu via (os volumes) apenas com linhas. Uma escolha.

DG: A economia de meios que lhe é tão cara tem a ver com a sua origem sertaneja?

Alguém já falou do bom senso do sertanejo que simplifica ao máximo sua vida, seu modo de subsistência. Não posso me comparar, seria uma hipocrisia. Porém, quem somos nós? Quando cuido do meu jardim repito gestos milenares, usando os mesmos meios e utensílios. A mesma coisa se dá em relação ao pensar e ao fazer do pressuposto erudito. Não sei de onde vêm minhas ideias. Sei. E isto, foi se aprimorando a partir da capacidade de escolha, de questionamentos. Quando elas se enquadram na grade que definirei como filtro entre o que vejo e o que interessa ao trabalhador que sou, elas penetram ou não. Sou um muro de resposta, ou uma raquete – se a bola não interessa, volta ou cai fora.

DG - É sabido que o menino Sérvulo gostava de desenhar sombras de folhas e galhos sobre as paredes...

SE - Na casa da fazenda dos Tanques (Milagres/CE) deixei uma parede toda desenhada com sombras a carvão. As árvores, folhas e galhos não andavam, porém, suas sombras sim. Eu desenhava segundo a luz e as figuras iam se superpondo. Eu achava aquilo muito bonito. Minha mãe também. Os outros não compreendiam talvez, mas, não ficavam indiferentes. Foi neste mesmo momento que comecei a desenhar na água. Mas, esta é outra estória. É complicado explicar. Com um pauzinho eu desenhava formas na água que desapareciam imediatamente. Esta “fase” antecedeu os meus primeiros desenhos no papel.

DG – A busca de uma linguagem na linha, não seria uma redução?

SE - Na realidade não se trata de redução. Pelo contrário. A descritiva nos ensina que qualquer sólido pode ser descrito em planos, épocas. Não é este meu intento, porém. Minhas formas são, muitas vezes, do ponto de vista científico, impossíveis de serem conferidas. São invenções que não têm a pretensão de serem precisas, posto que são perspectivas inventadas. São isto sim, objetos do olhar. Trata-se de resultantes. O certo é que quase todos os sólidos são envolvidos por linhas, retas ou curvas. Jack Vañarsky (artista argentino que viveu e trabalhou em Paris), um dia em Perpignan, pelos idos dos anos 60/70, desenhou um volume incapaz de ser identificado através da descritiva. Vou me informar se ele ainda lembra-se disso.

DG - Qual é o seu objetivo?

SE - Não sei se deva falar de objetivo, mas pensando bem, talvez. Arrisco dizer que o objetivo foi atingido. Estes meus desenhos independem de suportes ao qual estejam definitivamente solidários ou dependentes. Eu posso passear com eles, levá-los para o bar, para a praia. No caso dos pequenos (joias) posso levá-los até no bolso. Pois bem: acabamos encontrando um objetivo: desenhos que podem reproduzir sombras, formas, sonhos, desejos.

DG - Por que além do ato mágico da criação que o leva a inventar formas, recriá-las, modificá-las, você que é assumidamente escultor partiu para o volume inexistente?

SE - A magia tem que continuar. Cultivo estas formas há muito tempo. Gosto muito do que estou fazendo atualmente. Não quero dizer com isto que estou contente com tudo que faço. Construo essas peças que ora cobrem minhas paredes, invadindo a casa. Posso retirá-las, deslocá-las. Não deixa de ser um jogo como todo ato de criação. Já tinha utilizado a linha inscrita, definidora, em esculturas de mármore, madeira e acrílico. Nestas, a linha evidenciava o volume, sendo solidária materialmente a ele. Nas esculturas e relevos atuais, ao contrário, a linha circunscreve volumes desprovidos de matéria. Estas obras são verdadeiros desenhos cujo suporte é o infinito. Apropriei-me dele. Não tenho margens definidas. Posso dizer que sou o “donatário do infinito”. Apropriei-me dele.

DG - Quais os seus planos para a ocupação do "infinito"?

SE - É difícil falar de coisas indescritíveis. É impossível descrever um projeto com palavras. Sobretudo quando tratamos do ilusório – volume, luz. A verdade está na ideia, ela é geradora de tudo. Não há nada mais concreto do que o pensamento. Ele pode ser perigoso, perverso, muitas vezes o melhor é não mexer com ele: o certo é talvez o errado. Podemos até falar de conceito – já falei. O que me importa no momento é que posso andar com meu desenho sob o braço e colocá-lo onde quiser e puder. Não há muito mais o que dizer.

Fortaleza, junho/julho de 2000.

(A3.3.3) A Mathieu Poirier, por intermédio de Sabrina Esmeraldo (possivelmente 2007, arquivo pessoal do artista

1) Pourquoi le choix de l'électricité statique comme énergie motrice (cinétique), surtout pourquoi en 1967 ?

par hasard.

il a reçu une commande pour faire un livre objet qui devait être présenté à Nice lors de la première expo de livre-objet, dans les années soixante. Cette expo ne figure pas sur son cv. J'ai l'affiche, mais je ne la trouve plus. Donc, je n'ai pas la date précise. Sérvulo pense que c'était en 1967.

Il a choisit d'illustrer un poème de Vinicius de Moraes, *a anunciação* et lui est venue l'idée d'utiliser ce système de boîte avec une feuille de rhodoïd pour restituer l'idée des fleurs de jasmin que l'ange laissait tomber sur la jeune femme.

A ANUNCIAÇÃO

Virgem! filha minha
De onde vens assim
Tão suja de terra
Cheirando a jasmim
A saia com mancha
De flor carmesim
E os brincos da orelha
Fazendo tlintlin?
Minha mãe querida
Venho do jardim
Onde a olhar o céu
Fui, adormeci.
Quando despertei
Cheirava a jasmim
Que um anjo esfolhava
Por cima de mim...

Le petit excitable que je t'ai montré serait une maquette de celui du livre-objet contenant trois poèmes (*Automne malade*, d'Apollinaire, *a anunciação* de Vinicius et un poème de Neruda dont mon père ne se souvient plus. D'après lui le livre (en trois parties) aurait été vendu par Givaudan à un américain du nord.

2) date première boîte alimentaire

Il pense que c'est à l'époque de cette commande (livre-objet pour l'expo de Nice en 196?)

qu'il a acheté des fruits ou des légumes au Prisunic de Rosny-sous-bois où nous habitons et qu'il a trouvé un excitable tout fait puisque la barquette était recouverte d'un film celluloïd. Il a fait plusieurs boîtes comme ça, il pense que l'éditeur des "Editions V" en a édité 3 ? Je ne sais pas s'il a édité trois objets différents ou s'il a commandé une série de trois objets identiques.

3) quelles œuvres manipulables connaissait-il à l'époque ?

Aucune

Mais en 1975, lors de son exposition à la White Gallery de Lausanne, il a vu chez Todo Ahrenberg (Theodore Ahrenberg of Stockholm), une œuvre manipulable qui lui a semblé être une maquette. Petite, elle était composée de morceaux de papiers attachés à des ressorts, ils bougeaient quand on les effleurait.

Il ne se souvient plus si todo lui a acheté quelque chose. Il a soit renoncé, soit acheté une œuvre plus petite qu'il n'avait pensé le faire car un journaliste est arrivé, et lui et todo se sont disputés. Puis, mon père se souvient que la fille de todo a essayé de se suicider et qu'il ne l'a plus jamais rencontré.

4) quelles expositions l'ont marquées

Sérvulo ne se souvient plus, mais il va essayer de faire une liste.

Voici le résumé de notre conversation à trois (Sérvulo, Dodora et moi)

à bientôt


sabrina

(C) CARTAS

(C3) Carta de Sérvulo a Sabrina (sua filha) (15/03/2006, arquivo pessoal do artista)

①

NO. Fortolga -
DATA. 15 - III - 06

Chère Mima, il est 19h de
Brasília - Je suis au 190470
mi je mange chez un gars
mais - c'est assez bien. Je
travail sur le Dürer il sera
très court puis = Comme tu
fais bien les  ont eu
une grande importance dans
les ~~sciences~~ sciences ~~pour~~
pour cela, je ne sais si
j'avais déjà te parlé je
je fais un album de ser-
frappes (12 je pense) L'album
s'appelle TRIANGLE, en
hommage à ces bienfaitrices
de l'humanité. Je cherche en
ce casement un texte ou un
eux, un écrivain, pour me
faire un texte à fois scientifique
et poétique. On parlerait du Δ
dans toutes les branches en se pré-
sente fut déterminante. Le bruit
m'encourage mais ~~de~~ l'ap. tation
mains. C'est me pas facile

VES®