



Universidade de Brasília

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
CURSO DE TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE (TCHA)

Maria da Conceição Lima Alves

**Sérvulo Esmeraldo:
linhas, luzes e sombras no povoamento por esculturas do
espaço público de Fortaleza**

Monografia apresentada ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília - UnB para a obtenção do título de Bacharela em Teoria, Crítica e História da Arte, sob a orientação da Professora Doutora Maria do Carmo Couto da Silva

Brasília - DF

ABRIL/2022

Maria da Conceição Lima Alves

**Sérvulo Esmeraldo:
linhas, luzes e sombras no povoamento por esculturas do
espaço público de Fortaleza**

Monografia apresentada ao Instituto
de Artes da Universidade de Brasília
- UnB para a obtenção do título de
Bacharela em Teoria, Crítica e
História da Arte, sob a orientação da
Professora Doutora Maria do Carmo
Couto da Silva

Brasília - DF

Abril/2022

Aos meus filhos Júlia e Luís, como sempre

Agradecimentos

Ao corpo docente do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, nas pessoas das professoras Maria do Carmo Couto e do professor Pedro de Andrade Alvim, os quais, pode-se muito bem afirmar, ensinaram-me a ler.

E à musa da vida, minha mãe Maria Elena, pela força e delicadeza constantes.

Vida breve, arte longa (dito latino)

RESUMO

A presente monografia tem por objetivo analisar a obra do escultor cearense Sérvulo Esmeraldo, mais especificamente as suas esculturas públicas que habitam o espaço público urbano da cidade de Fortaleza. Das cerca de quarenta obras do artista instaladas na cidade, cinco foram escolhidas por seu caráter abrangente, a saber: *Monumento ao Interceptor Oceânico* (1978), *Quadrados* (1987); *Quadrados I* (1981) *Infinito* (1983) e *Monumento ao Jangadeiro* (1992). Em seus cinco capítulos, a monografia apresenta a trajetória do artista, desde sua saída do Ceará para São Paulo e para a França, país no qual viveu por mais de duas décadas, e, finalmente, trata de seu retorno a Fortaleza. O texto discute a influência construtiva no trabalho do escultor, traçando um panorama dessa vertente no Brasil. Apresenta, também, considerações a respeito das possibilidades e limites da instalação de esculturas no espaço público urbano, além de examinar mais detidamente cada uma das obras selecionadas, para, em seguida, tratar da necessidade de políticas de conservação desse tipo de trabalho.

Palavras-Chave: Sérvulo Esmeraldo, Escultura, Fortaleza, Arte Pública.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Wikipedia Crato (mapa e chapada do Araripe) 14
- Figura 2: Unidade tripartida (1948-1949), do suíço Max Bill, foi uma das obras premiadas na I Bienal. Aço inoxidável, (114X88,3X98,2cm). 16
- Figura 3 Isaías Sales (Ibã Sales Hunikuin), Kássia Borges (Rare Hunikuin), Kene Kãĩ Tamu Mirasão 18
- Figura 4: Composição, 1957, Rubem Valentim, Óleo sobre tela (50,00 cm x 70,00 cm) 19
- Figura 5: Reprodução fotográfica Romulo Fialdini A Torre, 1957, Franz Weissmann, Ferro (62,70 cm x 169,00 cm) 19
- Figura 6: Couple, 1957, Sérvulo Esmeraldo, Xilogravura, (40,40 cm x 28,20 cm) 20
- Figura 7: Johnny Friedlaender - (Horses, 1963, gravura sobre pergaminho, água-tinta (50cmx33cm) 21
- Figura 8: da esq. para a dir. Sérvulo Esmeraldo, Arthur Luiz Piza, Flávio-Shiró, Lygia Clark, Rossini Peres e Sérgio de Camargo, Paris, 1970, Foto @Alécio de Andrade, ADAGP, Paris (reprodução de Sérvulo Esmeraldo (org. Aracy Amaral). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011 22
- Figura 9: Conceito Espacial, Lucio Fontana, Aquarela sobre tela, 1964 (191,5 X 115,5 cm) 23
- Figura 10: To spin, Span, Spun, 1971, Sérvulo Esmeraldo, Acrílico, parafuso e seis arruelas em base de madeira 24
- Figura 11: Sérvulo Esmeraldo, Foodtainer 1, 1966. Red box, plastic film, paper, 12 x 22.2 x 2.2 cm (acervo galeria Sicardi, em Houston) 25
- Figura 12: Quadrados, 1981, Sérvulo Esmeraldo, Aço pintado (101,00 cm x 139,00 cm), Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (SP) 27
- Figura 13: Capa do folheto da I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras. Disp. em <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10100/1-exposicao-internacional-esculturas-efemerhas> Acesso em 22 de março de 2022. 29
- Figura 14: Manifestantes em SP põem fogo na Estátua de Borba Gato (reprodução UOL - <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/08/10/tj-revoga-prisao-preventiva-de-envolvidos-em-incendio-de-borba-gato.htm>) 33

| | |
|--|----|
| Figura 15: Franz Weissmann, Terra (1983), aço,(400 x 400 x 200 cm). Fotografia da instalação da escultura próximo da Praça XV, Rio de Janeiro. | 34 |
| Figura 16: Reprodução fotográfica César Barreto, Passante, 1995, José Resende, Aço corten, Coleção Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro | 36 |
| Figura 17: Maquete da primeira escultura publica de Sérvulo em Fortaleza | 41 |
| Figura 18: Canteiro de obras da construção da escultura, originalmente, cercada de areia e mar. Foto do acervo do Instituto de Arte Contemporânea | 42 |
| Figura 19: trabalhadores pintam os tubos que formam a escultura. Foto do acervo do Instituto de Arte Contemporânea | 42 |
| Figura 20: Monumento ao Saneamento Básico, 1978, Sérvulo Esmeraldo, Escultura em aço pintado, (11,20 x 33,90 x 1,50m). Foto Gentil Barreira | 43 |
| Figura 21: Inauguração do Monumento ao Saneamento Básico. Sérvulo Esmeraldo. Foto do acervo do Instituto de Arte Contemporânea | 43 |
| Figura 22: QUADRADOS, Escultura em aço pintado, Sérvulo Esmeraldo, 1981 (4,60 x 5,00 x 2,36m). Foto Gentil Barreira | 47 |
| Figura 23: Reprodução do primeiro esboço da escultura Quadrados I. Fortaleza, 1981, Foto Gentil Barreira (Disp. em Sérvulo Esmeraldo (org. Aracy Amaral). São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2011, p. 168). | 48 |
| Figura 24: QUADRADOS, Sérvulo Esmeraldo, Escultura em aço pintado, 1987, (5,65 x 5,65 x 4,00m), Campus do Pici, Universidade Federal do Ceará (UFC) Foto Gentil Barreira | 49 |
| Figura 25: Quadrados, 1987, vista lateral perpendicular, com o escultor Sérvulo Esmeraldo. Foto Gentil Barreira | 50 |
| Figura 26: Quadrados, Sérvulo Esmeraldo, 1987, vista pela lateral | 50 |
| Figura 27: Sede da editora e livraria da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza | 52 |
| Figura 28: Infinito (homenagem a Brancusi), Sérvulo Esmeraldo, Aço corten pintado, 6 m, Foto Gentil Barreira | 53 |
| Figura 29: Constantin Brancusi, Coluna sem fim, 1938, localizada em na Romênia, 98 m, metal, ferro fundido e aço | 54 |
| Figura 30: Artista trabalhando na escultura Infinito (catálogo Sérvulo Esmeraldo: 4 obras públicas, Fortaleza : Expressão Gráfica, 2018. | 54 |

| | |
|---|----|
| Figura 31: MONUMENTO AO JANGADEIRO, Sérvulo Esmeraldo,, Escultura em aço pintado, 1992, 5,19 x 3,53 x 3,90m Praça do Pescador – Fortaleza, Foto: Gentil Barreira | 55 |
| Figura 32: Jangada São Pedro que, em 1957, levou quatro pescadores de Fortaleza para o Rio de Janeiro, a fim de entregarem reivindicações da categoria ao presidente Getúlio Vargas. A saga, que durou 61 dias, foi repetida no ano seguinte, a pedido do cineasta Orson Welles. O líder do jangadeiros morreu tragicamente durante as filmagens, o que levou ao encerramento do projeto, concluído apenas nos anos 1980, por um remanescente da equipe de filmagens original. Foto disp. em http://www.fortalezanobre.com.br/2011/10/saga-dos-jangadeiros-do-mucuripe.html Acesso em 30 de março de 2022. | 56 |
| Figura 33: Monumento ao Saneamento Básico. Condições em dezembro de 2021. | 58 |
| Figura 34: Monumento ao Jangadeiro, condições em dezembro de 2021. | 59 |
| Figura 35: Quadrados I, condições em dezembro de 2021 | 60 |
| Figura 36 Quadrados I, condições em dezembro de 2021, vista lateral | 60 |
| Figura 37: Quadrados, condições em dezembro de 2021. Ponto de ônibus construída nas imediações da obra. | 61 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| 1. A TRAJETÓRIA DO ARTISTA: DA LINHA CONCRETA DA CHAPADA DO ARARIPE AOS EXCITÁVEIS ANOS NA FRANÇA | 16 |
| 1.1 O PROJETO CONSTRUTIVO | 18 |
| 1.2 GRAVURAS, CINÉTICOS, EXCITÁVEIS | 22 |
| 1.3 O RETORNO AO CEARÁ | 28 |
| 1.4 ESCULTURAS EFÊMERAS | 30 |
| 2. A ESCULTURA NO ESPAÇO URBANO PÚBLICO: NOVOS SENTIDOS, ANTIGOS RISCOS | 33 |
| 2.1 OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PRATICADO: CRIAR RELAÇÕES, ÀS VEZES, VIOLENTAMENTE | 34 |
| 2.2 OS DESAFIOS POLÍTICOS DA LEGISLAÇÃO SOBRE A ARTE PÚBLICA | 39 |
| 3. DO PÁSSARO GIGANTE AO ENCADEAMENTO GEOMÉTRICO: LINHA E COR SOB O CÉU DE FORTALEZA | 41 |
| 3.1 ARQUITETOS DE OBJETOS “INÚTEIS” | 42 |
| 3.2 MONUMENTO AO INTERCEPTOR OCEÂNICO | 43 |
| 3.3 QUADRADOS I | 48 |
| 3.4 QUADRADOS | 51 |
| 3.5 INFINITO | 55 |
| 3.6 MONUMENTO AO JANGADEIRO | 57 |
| 4. A (FALTA DE) CONSERVAÇÃO DAS OBRAS PÚBLICAS DE SÉRVULO ESMERALDO EM FORTALEZA | 59 |
| CONCLUSÃO | 65 |
| BIBLIOGRAFIA | 68 |

Introdução

No auge dos movimentos concretista e neoconcretista no Brasil, Sérvulo Esmeraldo estava na França, onde viveu por mais de duas décadas. Talvez, por isso, embora apresente uma extensa obra majoritariamente ligada ao movimento construtivo, o trabalho do artista cearense, durante muito tempo, esteve ausente da apreciação da crítica no Brasil. Para Frederico Morais (2011, p. 90), essa exclusão alcança outros artistas que, como Sérvulo, participaram desses movimentos apenas de maneira eventual, entre outras razões, porque procuraram caminhos próprios dentro do pensamento construtivo. Em 2011, porém, a Pinacoteca de São Paulo patrocinou a publicação do primeiro livro monográfico sobre o autor no País, e o fez sob a organização de Aracy de Amaral. O livro-catálogo foi lançado em conjunto com ampla exposição da obra do artista, com a curadoria de Ricardo Resende.

Embora importante, o livro mencionado ainda se encontra solitariamente entre as obras mais robustas dedicadas ao exame da obra do artista que, até pela versatilidade apresentada, poderia suscitar a curiosidade de estudiosos da arte em suas diversas linguagens, pois Sérvulo construiu um sólido percurso como gravurista, escultor, inventor dos excitáveis, um dos criadores da arte cinética e desenhista. Além disso, realizou eventos importantes, como as duas exposições de esculturas efêmeras. Uma ousadia capaz de trazer para o Brasil trabalhos dos mais renomados escultores do mundo, projetados para serem executadas por terceiros, com material de baixo custo. A iniciativa, a meu ver, dialoga com a impermanência e, portanto, contrasta com a ideia de eternidade associada à escultura, especialmente em razão da resistência do material com este meio expressivo foi executada historicamente, como é o caso do mármore e do bronze.

A relação da escultura com o tempo, aliás, é vista por Rosalind Krauss como categoria constituinte da linguagem artística, inclusive quando tal linguagem se expressa pelo objeto escultórico, cuja relação com o espaço é percebida de maneira mais direta. Ela afirma que a criação escultórica moderna "manifesta a consciência crescente (...) de que a escultura é um meio situado de modo peculiar na junção entre quietude e movimento, tempo parado e tempo que transcorre". (KRAUSS, 1998, p. 6)

Esses aspectos podem ser percebidos, a meu ver, na obra de Sérvulo. Concerne também ao seu trabalho a construção de objetos que não surgem pelo desgaste, mas pelos acréscimos, pelas junções que propõe, pela transação realizada com o espaço físico ao

seu redor e, muito fundamentalmente, pela mirada de quem observa. E, por isso, é importante estudar as obras elaboradas para o espaço público, conquistadas pelo afã do artista de ver a cidade transformada em um parque de esculturas.

Ressalte-se que a baixa produção de trabalhos de pesquisa a respeito do autor não advém da escassez de material documental e iconográfico sobre ele, pois este é abundante e vem sendo diligentemente organizado pelo Instituto que leva seu nome, sediado em Fortaleza. A curadora Dodora Guimarães cuida e trabalha o acervo e a memória da trajetória de 88 anos de vida do artista.

Além dessa fonte, em São Paulo, existe o Instituto de Arte Contemporânea, que dedica seu centro de pesquisa com documentação bibliográfica e museológica a artistas brasileiros, os quais, além de Sérvulo Esmeraldo (1929-2017), incluem Amilcar de Castro (1920-2002), Hermelindo Fiaminghi (1920-2004), Iole de Freitas (1945-), Lothar Charoux, Luiz Sacilotto (1924-2003), Sergio de Camargo (1930-1990) e Willys de Castro (1926-1988).

Ademais, ao longo da pesquisa para esta monografia pude perceber que há uma vasta produção bibliográfica nacional e internacional sobre a produção de artistas construtivas, concretos e neoconcretos, abordando inclusive a arte cinética.

Somado a esse material, que anima a pesquisa bibliográfica deste trabalho, junta-se a presença de cerca de 40 obras em espaço público e, portanto, disponíveis para visitas e exames sem grandes impedimentos (a não ser os de ordem pandêmica).

As esculturas públicas são, portanto, o tema deste trabalho, elaborado a partir da leitura dos materiais disponíveis nos arquivos mencionados, com o objetivo de traçar o percurso do artista e registrar os aspectos relevantes de sua trajetória, em diálogo com os trabalhos já realizados a respeito do autor.

Além disso, foi realizada uma longa entrevista exploratória com a curadora Dodora Guimarães que, muito gentilmente, abriu o ateliê e a biblioteca do artista para conversar sobre o artista e sua obra pública.

Assim, guardando o propósito de traçar um panorama sucinto do percurso artístico de Sérvulo Esmeraldo, este trabalho compõe-se de quatro partes, além desta introdução e das considerações finais.

A primeira apresenta a trajetória de vida e da produção mais geral do artista, visando, sobretudo, identificar as vizinhanças atuantes em seu percurso, tanto as de natureza temporal, quanto as humanas, propiciadas pela convivência com outros artistas.

Na segunda parte, o trabalho busca problematizar a obra instalada no espaço público urbano e, para tanto, traz discussões que veem o movimento como capaz de sedimentar novas relações da população com a arte, como desejado por Mário Pedrosa, e, outras, que se colocam atentas ao risco de invasão do espaço de quem já vive cercado de imposições, nos termos de alerta feito pelo escultor José Resende. Nessa segunda parte também é examinada a adoção de marcos legais para facilitar a instalação de obras de arte na cidade.

A terceira parte apanha cinco esculturas para discutir, mais detidamente, as obras de Sérvulo disponíveis para o público de Fortaleza. Trata-se da primeira escultura pública do artista, instalada na cidade em 1978, intitulada *Monumento ao Interceptor Oceânico*; da escultura algo cinética alocada no campus da Universidade Federal do Ceará, *Quadrados*, de 1987; da escultura localizada defronte do antigo Banco do Nordeste do Brasil (hoje Justiça Federal) sobre um espelho d'água intitulada *Quadrados I*, de 1981; da torre escultórica instalada na Praça Murilo Borges, uma homenagem ao Brancusi, de nome *Infinito*, de 1983; e, finalmente, a *Monumento ao Jangadeiros*, de 1992, instalada na Avenida Beira Mar.

Por fim, no quarto capítulo, esta monografia mostra a necessidade de quem sejam desenvolvidas políticas públicas visando a conservação das obras de arte instaladas no espaço urbano e, ainda, apresenta as condições de vulnerabilidade a que estão sujeitas essas obras, ante mudanças que atingem a natureza dos locais originais para as quais o artista projetou seu trabalho.

Com a apresentação desta monografia, espera-se que sejam discutidos aspectos importantes da trajetória do artista, e, dessa forma, que sejam suscitados estudos capazes de aprofundar a análise de sua obra por meio da ampliação do conhecimento do seu trabalho como escultor. Espera-se, também, contribuir com os estudos sobre as questões relacionadas com a instalação de esculturas contemporâneas de natureza monumental no espaço público urbano.

1. A trajetória do artista: da linha concreta da Chapada do Araripe aos Excitáveis anos na França

O escultor Sérvulo Esmeraldo (1929-2017), artista com longa trajetória nacional e internacional, tem, entre suas marcas no campo das artes visuais, uma rica produção de gravuras, a invenção dos excitáveis no âmbito da arte cinética e um legado consistente de esculturas públicas, que são o tema deste trabalho. O acervo do artista é hoje administrado pelo Instituto Sérvulo Esmeraldo (ISE)¹, que tem à frente a curadora Dodora Guimarães, também é viúva de Sérvulo, e pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC)².

Natural do Crato, cidade do Cariri cearense, localizada ao sopé da Chapada do Araripe, Sérvulo começou sua carreira muito cedo, afirmando ter se reconhecido artista ainda menino, impactado pelo movimento das porteiras do engenho em que morava, pela incidência do sol sobre a linha das montanhas, e pelas formas de suas amigas árvores, além dos desenhos xilogravados na literatura de cordel.

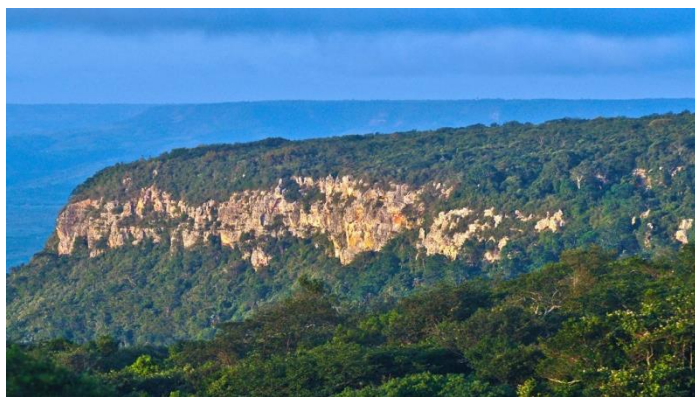


Figura 1: Wikipédia Crato (mapa e chapada do Araripe)



¹ Mais informações sobre o Instituto Sérvulo Esmeraldo podem ser encontradas em <https://www.instagram.com/institutoservuloesmeraldo/> Acesso em 15 de fevereiro de 2022.

² Mais informações sobre o acervo do artista no IAC estão disponíveis em <https://www.iacbrasil-online.com/artistas-no-acervo/servulo-esmeraldo> Acesso em 15 de fevereiro de 2022.

Sérvulo deixou a cidade natalina para estudar na capital do estado, Fortaleza, em 1947, depois de uma desavença que resultou em sua expulsão da escola cratense, motivada pelo fato de ele andar com um livro de Jorge Amado, o que lhe valeu a desconfiança da direção de que ali estava um "perigoso comunista", conforme nos conta em entrevista a guardiã e administradora do legado do artista, sua viúva, a curadora e jornalista Dodora Guimarães³. Em Fortaleza, Sérvulo Esmeraldo se aproximou da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP)⁴, cujas atividades incluem, desde 1944, a organização, do Salão de Abril, com obras de artistas iniciantes, alguns deles serão posteriormente celebrados por seus trabalhos das artes visuais, como Inimá de Paula (1918-1999), Antônio Bandeira (1922-1967), Barrica (1908-1993), Nice Estrigas (1921-2013), Estrigas (1919-2014), Chico da Silva (1910-1985) e Aldemir Martins (1922-2006). Sérvulo participou da VI edição do evento com desenhos e gravuras.

E, por intermédio da SCAP, o artista estudou pintura com o suíço, então morador de Fortaleza, Jean-Pierre Chabloz⁵ (1910-1984), que pesquisava a arte brasileira e atuava como fomentador das artes visuais no estado.

No início dos anos 1950, como outros artistas de sua geração, Sérvulo saiu do Ceará para São Paulo, com o objetivo de trabalhar e de estudar. Planejava ingressar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, mas desistiu desse plano posteriormente. Na época, trabalhou como ilustrador, e, às vezes, como repórter, no Jornal Correio Paulistano, para onde foi levado pelo pintor e conterrâneo Aldemir Martins.

Teve a oportunidade de trabalhar na montagem da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, e pode, assim, entrar em contato com artistas inovadores atuantes na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. Notadamente, mencionamos, entre os participantes dessa edição, artistas que estavam exibindo pela primeira vez suas obras na América

³ A entrevista de quase duas horas com Dodora Guimarães foi realizada na residência na qual estão sendo organizados documentos relacionados à carreira de Sérvulo, além de montado o espaço para exposição de suas obras, ambos sob os cuidados do Instituto Sérvulo Esmeraldo.

⁴ Conhecida como Salão de Abril, a SCAP foi fundada em 1943, quando realizou sua primeira edição. Em 2021, a entidade organizou a 72ª edição do projeto, na qual prestou homenagem ao pintor Raimundo Cella. Detalhes em <https://www.salaodeabril.com.br/> Acesso em 03 de dezembro de 2021.

⁵ Pintor, desenhista, crítico de arte, pedagogo, músico e propagandista, Jean Pierre Chabloz, nasceu em Lausanne, na Suíça, em 1910. Veio morar no Brasil nos anos 1940, quando organizou exposições no Rio de Janeiro e participou do esforço propagandístico para a produção de borracha no contexto da segunda guerra mundial. Mudou-se para Fortaleza e atuou fortemente na formação e divulgação de mais de 40 artistas cearenses, destacando-se, entre muitos, Chico da Silva, um pintor autodidata que chegou a ganhar menção honrosa na Bienal de Veneza de 1966. Detalhes sobre a carreira e o acervo de Chabloz estão disponíveis em <https://mauc.ufc.br/pt/arquivo-chabloz/> Acesso em 03 de dezembro de 2021.

Latina, como Pablo Picasso (1881-1973), Alberto Giacometti (1901-1966), René Magritte (1898-1967), Jesús-Rafael Soto (1923-2005), Marta Boto (1925-2004) e Max Bill (1908-1994), autores dos cerca de 2.000 trabalhos ali exibidos, de 729 artistas, oriundos de 23 diferentes países.



Figura 2: Unidade tripartida (1948-1949), do suíço Max Bill, foi uma das obras premiadas na I Bienal. Aço inoxidável, (114X88,3X98,2cm).

É importante, aqui, abrir espaço para discutir o ambiente artístico vigente em São Paulo que Sérvulo encontrou e apresentar um esboço das discussões que estavam sendo germinadas naquele momento. Embora muito ligado à produção de gravuras, que deixaram paulatinamente a figuração para ganharem aspectos abstratos, a obra posterior do artista mostra evidentes impactos dessa atmosfera na qual o tema da arte construtiva tinha lugar privilegiado.

1.1 O projeto construtivo

A primeira bienal, por exemplo, com a qual Sérvulo se envolveu como trabalhador, marca, na avaliação de Frederico de Moraes (2006), a contrapartida no campo das artes visuais do nacional-desenvolvimentismo (ou “sonho desenvolvimentista”, nas

palavras do crítico), política econômica vigente no Brasil desde os anos 1930 e associada aos governos de Getúlio Vargas.

Tal política preconizava a superação pela industrialização do padrão econômico vigente, até então ancorado na produção agrária, o que deveria trazer uma mudança qualitativa no papel desempenhado pelo País nas relações de trocas comerciais com o mundo. Conforme Moraes, a inauguração de Brasília, em 1960, foi um dos últimos atos desse período nacional-desenvolvimentista. Trata-se, portanto, daquele momento em que o Brasil sonhava ser o “País do Futuro”⁶. O otimismo da época, no aspecto econômico, encontrou correspondência na força com que a arte brasileira e, mais amplamente, a arte latino-americana se reinventava a partir do pensamento construtivo:

O projeto da arte construtiva é fundamentalmente otimista. E utópico. O artista construtivo acredita que a arte pode ser um instrumento eficaz de transformação da sociedade, quer construir uma nova realidade, inclusive no plano social e político. O artista construtivo sonha de olhos abertos, quer esculpir o futuro no presente. (MORAIS, 2006, p. 108)

Numa abordagem sobre a história do pensamento construtivo no Brasil, o poeta Haroldo de Campos (2006, p. 115), afirma que o movimento concretista, expressão dessa vertente, se estabelece no Brasil a partir dos anos 1950, justamente no período em que Sérvulo chega a São Paulo, reunindo artistas em torno do manifesto *Ruptura*, do pintor Waldemar Cordeiro (1925-1973), em São Paulo, e do grupo *Frente*, no Rio de Janeiro, liderado por Ivan Serpa (1923-1973).

Posteriormente, artistas integrantes do grupo *Frente* abrem uma espécie de dissidência intitulada movimento neoconcreto que, segundo Campos, visava uma produção artística de caráter mais subjetivo. Tal movimento foi liderado pelo poeta Ferreira Gullar (1930-2016), e integrado por artistas como Amilcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2015), Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), e Lygia Pape (1927-2004).

⁶ Brasil, um País do Futuro (L&PM, 264 págs.), é o título do livro publicado em 1941 pelo austríaco Stefan Zweig, que se refugiou no Brasil para fugir do nazismo. O livro, lançado em alemão, sueco, inglês, francês, espanhol e em duas edições em português (Brasil e Portugal) fez tanto sucesso que seu título se transformou se transformou num dito nacional até hoje lembrado, seja como ironia, seja como fantasia.

Para o crítico Ronaldo Brito (2006, p. 74), “grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, e neoconcretismo a fase de ruptura; o concretismo a fase de implantação e o neoconcretismo os choques da adaptação local. “

A respeito da filiação de Sérvulo a esses grupos, é importante destacar que, mesmo sem ter pertencido a eles, produziu uma obra considerada "fundamental para se pensar o abstracionismo geométrico e a arte cinética."(RESENDE, 2011, p. 29), pois:

A sua escrita ou o seu pensamento sempre foram geométricos. Os caramujos e as folhas que gravou eram etapas para a abstração. Eram vistos como logaritmos ou formas geometrizes desde que começou a observar o mundo e fazer suas invenções. Os seus objetos do olhar. (obra citada)

Destaca-se que, embora sem pertencer formalmente a nenhum dos grupos, a obra de Sérvulo, notadamente, as esculturas, são caudatárias da "vontade" construtiva, do abstracionismo geométrico e, nessa direção, tem profunda relação com uma linguagem matemático-poética. A inteireza expressiva própria dessa vertente, aliás, num giro de vizinhanças da memória à moda de Aby Warburg (1866-1929), pode ser identificada também nas manifestações geométricas da arte indígena.



Figura 3 Isaías Sales (Ibã Sales Hunikuin), Kássia Borges (Rare Hunikuin), Kene Kãĩ Tamu Mirasão
Acrílica sobre tela, (90 X 90cm)

Também o pintor Rubem Valentim (1922-1991) reinventa aspectos do geometrismo em suas telas, com motivos oriundos das tradições artístico-religiosas dos vários povos africanos que chegaram ao Brasil em razão da diáspora africana.

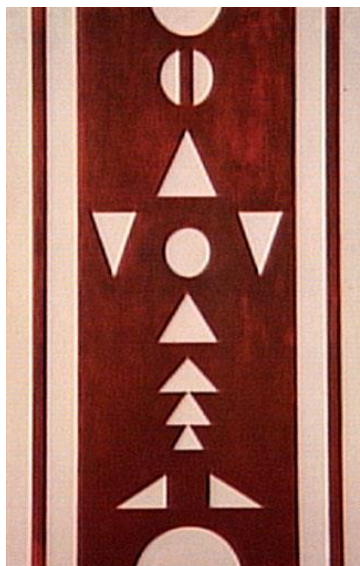


Figura 4: Composição, 1957, Rubem Valentim, Óleo sobre tela (50,00 cm x 70,00 cm)

Nesse sentido, é possível lembrar a iniciativa de Hélio Oiticica, de organizar a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, na qual propunha a superação dos "ismos" e dos suportes tradicionais, rumo a uma arte de natureza mais ambiental, composta por objetos, orientados também por uma "vontade construtiva" (2022), reunindo as vanguardas do mundo artístico de então. A exposição contou com nomes como o de Franz Weissmann (1911-2005), também precursor na criação de objetos escultóricos filiados à vertente neoconcreta.

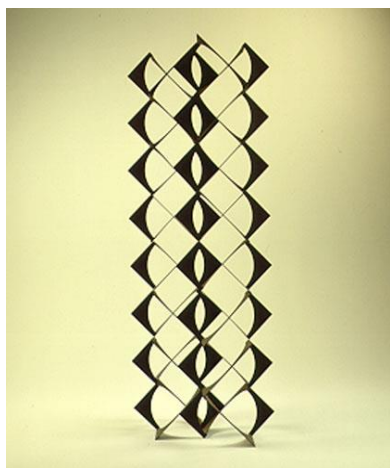


Figura 5: Reprodução fotográfica Romulo Fialdini A Torre, 1957, Franz Weissmann, Ferro (62,70 cm x 169,00 cm)

Em tal ambiente, Sérvulo cultivava relações com artistas dessas várias tendências, inclusive na França, enquanto segue produzindo trabalhos com técnicas diversas,

notadamente a gravura, que foi o assunto de sua primeira mostra individual, realizada em 1956, no Instituto dos Arquitetos do Brasil. No mesmo ano, ele também expôs gravuras no Museu de Arte Moderna de São Paulo. As duas mostras lhe renderam visibilidade e a conquista de uma bolsa de estudos do governo francês, episódio crucial no desenvolvimento de sua longa trajetória. Conforme Dodora Guimarães, a aptidão de Sérvulo para a gravura era exercitada nas feiras de Crato e Juazeiro do Norte, por meio das xilogravuras que ilustram as capas dos cordéis. (SÉRVULO ESMERALDO, 90, 2020, p. 20-21).

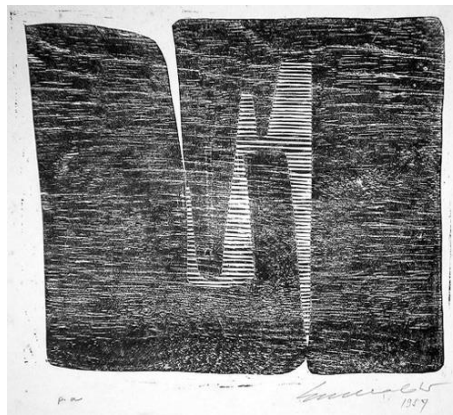


Figura 6: *Couple*, 1957, Sérvulo Esmeraldo, Xilogravura, (40,40 cm x 28,20 cm)

1.2 Gravuras, cinéticos, excitáveis

Na França, Sérvulo estudou na Escola de Belas Artes e, também, no ateliê de Johnny Friedlaender⁷, cuja técnica de gravura influenciou artistas de diferentes gerações. A xilogravura, aliás, está presente na vida nordestina de Sérvulo, desde sua infância no Crato.

A gravura abriu caminhos na França para o artista que, com um trabalho produzido com diferenças técnicas, entrou para o acervo de importantes galerias europeias. (LEAL, 2014, p. 19)

⁷ Gravador, pintor e desenhista, Johnny Friedlaender (1912-1992), polonês, refugiado do regime nazista, estabeleceu-se na França em 1937, influenciou artistas que buscavam seu ateliê para realizar estudos em técnicas desenvolvidas por ele.



Figura 7: Johnny Friedlaender - (Horses, 1963, gravura sobre pergaminho, água-tinta (50cmx33cm)

Apesar de ter viajado com o plano de aprofundar seu trabalho como gravurista, Sérvulo experimentou diferentes linguagens e explorou novas expressões, como a arte cinética, que estavam sendo produzida por artistas como o argentino Julio Le Parc e o venezuelano Jesús Rafael Soto (1923-2005). No início dos anos 1960, produziu os primeiros trabalhos cinéticos, feitos com ímãs. Dois anos mais tarde, criou os *Excitáveis*, objetos cinéticos feitos, na época, com suportes de acrílico, que reagem ao toque humano e mudam de cor. No mesmo período, realizou as primeiras esculturas. (BONFIM, 2015, p. 15)

Importante abrir um parêntesis aqui para assinalar o caráter pioneiro de artistas latino-americanos na leitura construtiva, geométrica e na elaboração cinética, ressaltado por Frederico de Moraes (2006, p. 102). A citação a seguir é longa, mas vale a pena trazê-la porque ela apresenta as evidências da origem latino-americana nessa manifestação artística, mesmo quando os artistas estavam trabalhando em outros continentes do Hemisfério Norte. Sérvulo Esmeraldo, na França, conviveu com boa parte deles e, como eles, participou ativamente, com outros artistas brasileiros, argentinos e venezuelanos, da renovação da arte cinética:

Com efeito, não podemos fechar os olhos à nossa presença na Europa e nos Estados Unidos. O exemplo mais mencionado é o do cinetismo da Escola de Paris, cujos polos são o Ótico, com Vasarely, e o cibernético, com Schoffer. Apesar do prestígio enorme desses dois artistas e da influência por eles exercida, **o cinetismo francês foi dominado, por dentro, pelos latino-americanos; os argentinos (Le**

Parc, Sobrino, Garcia-Rossi, Demarco, Martha Boto etc.), os venezuelanos (Soto, Cruz-Diez, Debourg), sendo ainda assinalável a presença de Sergio Camargo. Poderíamos falar do espacialismo de Lucio Fontana, repercutindo em Milão, Itália, a partir de 1948; das antecipações minimalistas de Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Eduardo Ramírez Villamizar e Mathias Goeritz (como reconhece o crítico e historiador Gregory Battcock, a propósito de suas Torres da Cidade Satélite, México), cinéticas de Abraham Palatnik, anotadas por Frank Popper, ou plurissensoriais, de Lygia Clark e Oiticica (estudados por Guy Brett e Udo Kultermann), bem como Kosice (cuja obra já mereceu extensas análises de Pierre Restany e Michel Ragon), que antecipa com suas molduras recortadas as shaped canvases de Frank Stella. E também poderíamos mencionar Tomás Maldonado, a frente da Escola Superior da Forma, criada por Max Bill, em Ulm, em 1950; e, principalmente, o uruguaio Joaquin Torres-Garcia, cuja atuação tricontinental (Europa, Estados Unidos e América Latina) teve repercussão profunda. (MORAIS, 2006, p. 102, grifo nosso)



Figura 8: da esq. para a dir. Sérvulo Esmeraldo, Arthur Luiz Piza, Flávio-Shiró, Lygia Clark, Rossini Peres e Sérgio de Camargo, Paris, 1970, Foto @Alécio de Andrade, ADAGP, Paris (reprodução de Sérvulo Esmeraldo (org. Aracy Amaral). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011

Sérvulo também conviveu, em Paris, com Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Lygia Clark, Sérgio de Camargo, Franz Krajcberg (1921-2017), Arthur Piza e Flávio-Shiró (1928-) experiência certamente fundamental no desenvolvimento de seu trabalho. Além dos brasileiros, esteve também com o artista russo Serge Poliakoff (1900-

1969), de quem era amigo e foi colaborador." A ressaltar ainda a sua relação com Alberto Giacometti, Bruno Munari e Jean-Pierre Chabloz (...)"(RESENDE, 2011, p. 27)

Para citar trabalhos que podem ter influenciado Sérvulo, destaca-se que, de acordo com a estudiosa da obra do artista, Sírnia Mapurunga Bonfim (2000), as gravuras de Picasso, vistas por ele nos anos de 1960, e o trabalho do argentino Lucio Fontana (1899-1968)⁸ do mesmo período. Com especial destaque, ela se refere à série de Fontana, de 1958, constituída de "perfurações, a maior parte verticais, em uma tela, numa tentativa de levar o espaço real para a superfície de um trabalho bidimensional"(BONFIM, 2000, p. 21). A autora percebe a admiração de Sérvulo por Fontana da seguinte forma:

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. (Ibidem)

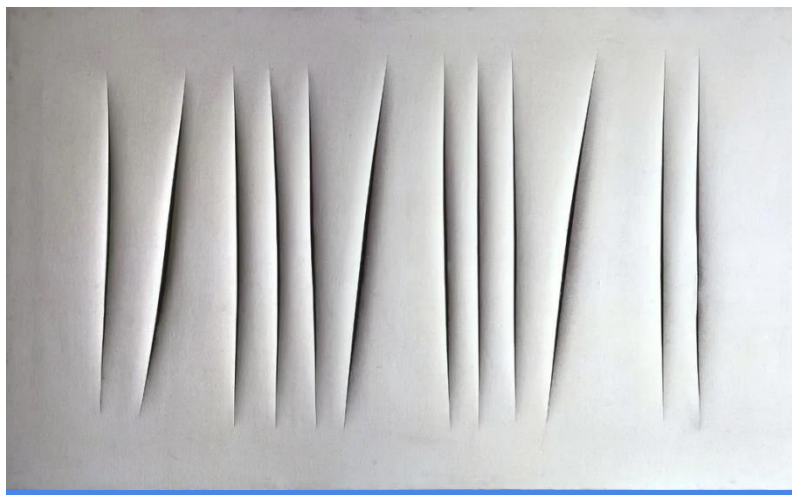


Figura 9: *Conceito Espacial*, Lucio Fontana, Aquarela sobre tela, 1964 (191,5 X 115,5 cm)

⁸ O argentino Lucio Fontana foi pintor e escultor que propôs o *espacialismo*, técnica artística na qual pintura e escultura se aproximam. Suas telas perfuradas da década de 1940 são exemplos de trabalhos elaborados com esse pensamento.

Como mencionado, a partir de 1960, Sérvulo deu início a sua trajetória pela arte cinética, usando, como suportes, ímãs, eletroímãs e motores elétricos. Os objetos criados nesse período constroem transações poéticas entre as leis da física - massa, força, atração e movimento - com a manipulação artística dos materiais.

No início dos anos 1970, nesse percurso cinético na França, Esmeraldo expõe o *To spin, span, spun*, que consiste numa torre com arruelas caindo e rodopiando num grande parafuso, enquanto produzem um som metálico.



Figura 10: *To spin, span, spun*, 1971, Sérvulo Esmeraldo, Acrílico, parafuso e seis arruelas em base de madeira

Mesmo durante essa etapa, o artista continuava a trabalhar com gravuras, técnica para a qual encontrava um interessado mercado na Europa. Aliás, Sérvulo trabalhou com gravuras e outras modalidades de artes gráficas durante toda sua vida. Entretanto, nesse período, o interesse do artista se voltava também para outras expressões, notadamente aquelas relacionadas, como mencionado, com a manipulação cinética, outra linguagem que praticou durante toda sua vida.

No período entre o final dos anos 1960 e final dos anos 1970, o artista criou os *Excitáveis*, uma série que teve como estopim a produção de um livro-objeto para apresentar um poema de Vinícius de Moraes, no qual materiais muito leves, como papel picotado, é mantido em caixas e se movimento conforme a força da fricção das mãos de quem observa. A criação do primeiro *Excitável* é assim relatada por BONFIM (2000, p. 25):

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, 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 Vinícius 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.



Figura 11: Sérgio Esmeraldo, *Foodtainer 1*, 1966. Red box, plastic film, paper, 12 x 22.2 x 2.2 cm (acervo galeria Sicardi, em Houston)

A obra de Sérgio, desde o primeiro momento, foi marcada pela economia, singeleza e sofisticação. Conforme pontua Dodora Guimarães, o trabalho do artista se caracteriza pela coerência, independentemente da linguagem e da técnica utilizada no decorrer de sua trajetória.

Um *Excitável* era uma máquina eletrostática, assim descrita pelo artista:

Em geral, um Excitável se apresenta sob a forma de uma caixa de madeira ou metal, com tampo de acrílico transparente ou translúcido, contendo no seu interior pequenos fragmentos móveis, leves e de

material isolante. Ao se friccionar a superfície do acrílico com as mãos ou com o corpo, cria-se a presença de cargas elétricas que, por indução, provocam o surgimento das cargas de sinal contrário aos contidos na caixa. Em reação, os pequenos fragmentos se agitam, atraídos pelo plástico, beirando a sua superfície, sendo um seguida enviados para o fundo da caixa pela carga eletrostática. (ESMERALDO, 2011, p. 33)

Além desses aspectos, o jornalista e crítico de arte Silas Martí também vê um caráter político nessas obras. Para ele, os *Excitáveis* eram "um contraponto brilhante aos anos de chumbo vigentes no Brasil - mesmo longe, ele chegou a mandar o dinheiro da venda de suas peças para ajudar presos políticos do regime militar."(2017)

Sérvulo permaneceu até os anos 1980 convivendo na França e no Brasil com artistas do geometrismo, concretismo, neoconcretismo, linguagens de vertente construtiva, sem, no entanto, se inscrever em nenhum grupo específico. Aliás, ele como outros artistas da mesma época. Na introdução da antologia a respeito do abstracionismo geométrico e informal brasileiro, GEIGER e COCCHIARALE (1987, p. 11) contam como os artistas dessa linha, trabalhavam de forma independente, e não chegaram a formar grupos, atitude que consideram coerente com suas pesquisas de novos métodos e fuga das regras estabelecidas. Entre os contemporâneos do artista e dessa vertente expressiva, também fora dos grupos organizados, estão, por exemplo, Mira Schendel (1919-1988), Ione Saldanha (1919-2001), Maria Leontina (1917-1984) e Milton Dacosta (1915-1988).

1.3 O retorno ao Ceará

Sérvulo, durante os 25 anos em que esteve na França, retornou algumas vezes ao Brasil, embora o regime ditatorial aqui instalado não permitisse aos artistas o livre trânsito entre o País e o exterior de maneira tranquila. Em 1980, contudo, ele decide retornar de vez ao Brasil e, em particular, ao seu estado natal, o Ceará. Segundo conta Dodora Guimarães, ele não queria mais desperdiçar a luz, o vento, o sol, os mares. Entretanto, a umidade de Fortaleza não favorecia a produção de obras que exigiam elevada eletrostática, mas era, conforme o artista, "extremamente favorável para a escultura, pela luz zenital e constante"(BONFIM, 2000, p. 27).

Nesse retorno a Fortaleza, ele começou a trabalhar, a partir do final dos anos 1970, com chapas de aço laqueado, produzindo esculturas com planos dobrados e pintados. Em 1981, realizou uma série de peças brancas em que inscreve formas geométricas vazadas. Apesar de lidar com objetos planos, seu trabalho sugere volume.

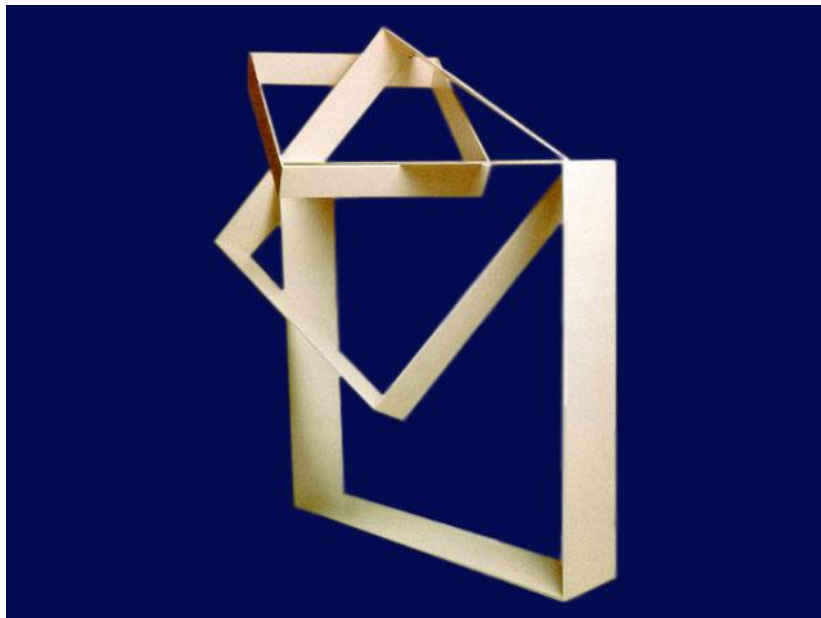


Figura 12: *Quadrados*, 1981, Sérgio Esmeraldo, Aço pintado (101,00 cm x 139,00 cm), Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (SP)

A respeito do trabalho de Sérgio nesse período, Frederico Morais (2011, p. 67) já previa, em 1976, antes mesmo do início do trabalho com obras de grandes dimensões, que as esculturas do artista iriam buscar o espaço público, pois tendiam a "a crescer cada vez mais, (...) desejar a rua, e a integração arquitetônica ou urbanística", o que percebia por identificar nelas uma "monumentalidade implícita."

Aliás, antes mesmo do retorno definitivo ao Brasil, Sérgio fez para Fortaleza, em 1978, uma escultura de grande tamanho (11 metros de altura e 40 metros de comprimento) intitulada *Monumento ao Interceptador Oceânico*, uma obra de aço, construída com a tubulação utilizada na própria obra de saneamento da cidade. A escultura é tida como a primeira de grande porte instalada numa capital brasileiro (GUIMARÃES, 2018), e se localiza num local antes ermo, mas que agora é o centro turístico da cidade. Rodeada pela feirinha de artesanato que fez fama na Beira Mar fortalezense, a escultura muitas vezes é pichada, e se transforma num enorme mural para a expressão de alguns moradores de Fortaleza.

Trata-se, conforme o tamanho indica, de uma obra monumental, que visava demarcar o especial momento vivido pela cidade (ou parte dela) ao, finalmente, implantar

o saneamento básico. Voltaremos a tratar do assunto nos terceiro e quarto capítulos deste trabalho.

A partir dessa obra, o artista produziu para a capital cearense cerca de 40 esculturas públicas, localizadas em diversos pontos da cidade. Algumas delas, têm paradeiro desconhecido, como, por exemplo, a *Coluna Cinética* (1980) e a *Escultura-Fonte* (1984), de 9 metros de altura, que "produzia arco-íris com água micropulverizada" localizada na frente da sede do Departamento Nacional de Obras contra a Seca (DNOCS), em Fortaleza.

1.4 Esculturas Efêmeras

Em 1986, Sérvulo idealizou e organizou a 1ª Exposição de Escultura Efêmera de Fortaleza. Um evento para o qual convidou artistas amigos e lhes apresentou como condição o envio de obras que pudessem ser realizadas a distância, a partir de um projeto elaborado pelo autor, e que empregassem materiais simples e de fácil acesso. Oitenta e um artistas oriundos de 18 países, localizados em quatro continentes, toparam a proposta, realizada em setembro de 1986 no Parque Ecológico do Cocó Adahil Barreto. Em 1991, Sérvulo realizou a segunda e última edição do evento.

A transparência da luz sobre o parque, pondo em valor as obras expostas, era comovente. A sensação de ver aquelas esculturas em escala monumental, muitas vezes solidárias aos cajueiros e outras árvores, construídas com materiais banais como papel higiênico (penetrável de Soto), barras de gelo (fogueira da Equipe Bruscky & Santiago), lonas tensionadas (Mireya Baglietto), cacos de espelho (coluna *Dodora* de Dudi Maia Rosa), borracha (Lygia Clark) ou madeira (Amilcar de Castro), era quase uma miragem. Expressões divertidas como o catavento de Guto Lacaz ou a árvore de balões coloridos de Edival Ramosa - ou irreverentes - como o desafio à moral cristã da gaiola de pombos cujos dejetos desenhavam o sinal da cruz, de Léon Ferrari - embalavam a fantasia dos visitantes da mostra inusitada. (GUIMARÃES, 2011, p. 145)

Além dos artistas citados, participaram também da primeira edição, entre outros, o francês Julio Le Parc; o alemão Reiner Ruthenbeck; o finlandês Olavi Lanu; os norte-americanos Roy Adzak, Edward Mayer e Bob Nugent; o polonês-brasileiro Frans Krajcberg; o italiano Bruno Munari; de Portugal, vieram Lourdes Castro, Helena Almeida e José de Guimarães; e, do Brasil, Almandrade, Haroldo Barroso, Sérgio Camargo, Carlos Fajardo, Rubens Gerchman, Leonilson, Lygia Pape, Arthur Luiz Piza, José Resende, Regina Silveira e Tomie Ohtake.



Figura 13: Capa do folheto da I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras. Disp. em <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10100/1-exposicao-internacional-esculturas-efemerhas> Acesso em 22 de março de 2022.

Ainda no final dos anos 1980, Sérvulo começou a criar relevos discretos, nos quais a terceira dimensão é sugerida pela interação das faces, embora a obra seja quase plana. A esse respeito, o artista costumava dizer que, muitas vezes, o volume de suas esculturas "é suporte para evidenciar as linhas".

Em entrevista para a elaboração deste trabalho, Dodora Guimarães contou que Sérvulo Esmeraldo tinha nas árvores uma inesgotável fonte de inspiração. Dizia que era isso que gostaria de fazer: reter a luz, deixá-la passar, e se deixar moldar pelo vento. Além disso, Dodora também conta que Sérvulo enxergava em Fortaleza uma cidade carente de esculturas e, por isso, se empenhou muito em transformar essa realidade.

Atualmente, encontram-se em processo de finalização as obras que irão converter o ateliê do artista, localizado em Fortaleza, em museu gerenciado pelo Instituto Sérvulo

Esmeraldo, organizado e idealizado por Dodora. Entretanto, apesar de ser um trabalho em progresso, o museu já recebe visitas e vem organizando exposições e debates nos quais reúne agentes culturais para tratar de temas alusivos às artes visuais.

2. A escultura no espaço urbano público: novos sentidos, antigos riscos

A escultura já está presente nas paisagens humanas desde tempos remotos. Menires, dólmens e monumentos de natureza religiosa e política vêm ocupando o imaginário humano em sítios diversos, seja nas cidades antigas, plenamente habitadas, seja em campos ermos.

O historiador Herbert Read (2003, p. 41) considera a linguagem escultórica, por sua grande presença nos museus históricos do mundo, o mais efetivo "agente de difusão estilística" desde tempos imemoriais, em razão de sua perdurabilidade e, em algumas modalidades, de sua facilidade de transporte. Embora a frase de Head faça referência a objetos submetidos à técnica de esculpir, tanto no percurso que o autor descreve da escultura a partir do século 20, quanto no presente trabalho, a denominação a partir do significante "escultura" se vale de uma licença poética capaz de permitir a expansão do significado de maneira a alcançar, para além da ideia do ato de desbastar materiais, também os objetos artísticos tridimensionais criados a partir do emprego de outras técnicas.

O interesse específico deste trabalho é a escultura instalada em espaços urbanos contemporâneos. Aliás, como afirma Francesco Careri, para além dos objetos propriamente artísticos, os "menires contemporâneos" são, também, as edificações verticais que desenham o horizonte e constituem a matéria da cidade. (CARERI,2013, p. 35).

O caráter público do espaço urbano, porém, venha sendo desafiado pela crescente instalação de condomínios e construções afins, nos quais um simulacro de cidade é criado para suprir a demanda de uma população que busca um "sonho feliz de cidade", para escapar, entre outros, de problemas decorrentes das graves questões sociais do País e que estão expostos, a céu aberto, na realidade concreta das combalidas *polis* urbanas.

Os enclaves fortificados são espaços privatizados, fechados e monitorados, destinados a residência, lazer, trabalho e consumo.

Podem ser shopping centers, conjuntos comerciais e empresariais, ou condomínios residenciais. Eles atraem aqueles que temem a heterogeneidade social dos bairros urbanos mais antigos e preferem abandoná-los para os pobres, os “marginais”, os sem-teto. Por serem espaços fechados cujo acesso é controlado privadamente, ainda que tenham um uso coletivo e semipúblico, eles transformam profundamente o caráter do espaço público. **Na verdade, criam um espaço que contradiz diretamente os ideais de heterogeneidade, acessibilidade e igualdade que ajudaram a organizar tanto o espaço público moderno quanto as modernas democracias. ...O novo meio urbano reforça e valoriza desigualdades e separações e é, portanto, um espaço público não democrático e não-moderno** (CALDEIRA, 2000, p. 11-12, grifo nosso).

2.1 Ocupação do espaço praticado: criar relações, às vezes, violentamente

Embora essa realidade seja verificável, resultando numa redução do espaço público, é na rua pública que se encontra o potencial da vida democrática de uma cidade, efetivado na convivência entre seus habitantes de maneira diversa, e, portanto, propícia ao exercício da cidadania. Tal potencial aparece quando, por exemplo, a população passa a questionar o valor de bustos e estátuas colocados em seus caminhos, a fim de homenagear fatos e pessoas, cuja relevância está, talvez, em perturbar a memória com lembranças sobre violências históricas que seguem impunes.



Figura 14: Manifestantes em SP põem fogo na Estátua de Borba Gato (reprodução UOL - <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/08/10/tj-revoga-prisao-preventiva-de-envolvidos-em-incendio-de-borba-gato.htm>)

As esculturas aqui abordadas não têm por finalidade prestar esse tipo de homenagem laudatória, entretanto, elas também são instaladas em postos vistosos das cidades e se impõem aos habitantes de alguma forma. Elas desejam participar, no mínimo, da operação descrita por Certeau (1998, p. 202), que trata da conversão do espaço público em lugar praticado, pela ação dos passantes. De ponto localizável no tempo e na geografia, o espaço da rua passa a ser lugar de significados, nos termos definidos por seus ocupantes. A escultura pública, nesse sentido, pode ser considerada um espaço disponível também à ação transformadora do passante, pois "longe de ser um adereço, é entendida como um gerador de relações, como sendo o próprio espaço"(SANDLER, 2016, p. 39).

Nesse diálogo entre espaço e lugar, Nelson Brissac Peixoto (2004) propõe outro, que pode se considerar complementar ao primeiro: trata-se da relação dialética entre o caminhar e o andar, ativada pela presença da escultura, que incentiva o movimento, o trilhar de um percurso. Para o autor, a escultura interage com o meio urbano de maneira privilegiada, pois pressupõe “o contato físico e matérico, ao mesmo tempo sincrônico, histórico (...) e simbólico” (PEIXOTO, 2003, p. 147). Tais pressupostos são aqueles encontrados, fundamentalmente, nas relações entre o andar e o espaço, lugar e caminho.

A também escultora Maria Bonomi (*apud* LAUDANNA, 2007) destaca, num outro giro, que, percebe na escultura pública no mundo contemporâneo um apelo

democrático e didático, pois, segundo avalia, tal objeto não se propõe a enfeitar a cidade e tampouco transformá-la em museu, mas a cumprir o “dever de resgatar a formação do olhar da população e, ao mesmo tempo, o de se adequar ao entorno por sua inserção no urbano” (p. 27). Trata-se, portanto, de negociação entre as partes, pois há que se respeitar o ambiente e sua personalidade ao tempo em que se atua para modificá-lo.

Na mesma toada otimista, ainda no início dos anos 60, Mário Pedrosa defende que as esculturas públicas⁹ são capazes de propiciar uma revolução da sensibilidade, ativando o público não apenas para a experiência com a arte, mas para a própria necessidade de que os espaços urbanos sejam marcados por estruturas que são “(...) absolutamente necessárias à vida social e aos indivíduos: democracia, liberdade e beleza”. (MORAIS, 1994)



Figura 15: Franz Weissmann, Terra (1983), aço, (400 x 400 x 200 cm). Fotografia da instalação da escultura próximo da Praça XV, Rio de Janeiro.

Por sua vez, José Resende¹⁰ (*apud* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 358), que também trabalha com esculturas urbanas, aponta dificuldades na inserção dessa

⁹ Ele se refere especificamente às esculturas de Franz Weissmann tema de artigo do crítico Frederico de Moraes para a Revista Piracema.

¹⁰ José Resende (São Paulo) é escultor, professor, fundador de grupos atuantes nas artes visuais, como o Rex e Escola do Brasil, foi também editor da revista Malasartes. "Em seus trabalhos, explora as potencialidades expressivas dos materiais empregados, revelando o diálogo com a arte povera e com o pós-minimalismo norte-americano. Trabalha com uma diversidade de materiais como pedras, tubos de cobre, lâminas de chumbo, cabos de aço, chapas e ampolas de vidro. Emprega ainda líquidos como o mercúrio, água e tinta sépia. Em obras mais recentes, usa também o couro e a parafina.", cf. JOSÉ Resende. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível

linguagem nos espaços da cidade, assim como na convivência das obras com o público. Ele ressalta que a escultura pública pode gerar não uma “revolução da sensibilidade”, como pretendia Pedrosa, mas um mal-estar pela imposição aos transeuntes da convivência com esses objetos que, talvez, não correspondam nem aos desejos nem à compreensão dos habitantes da cidade.

Para o artista, o problema reside em dois aspectos principais que, conforme avalia, suplantam até o problema da escassez de políticas públicas capazes de fomentar a relação do público com a arte, cuja ausência também aponta e denuncia.

O primeiro aspecto é o da indisponibilidade de códigos de diálogo com as obras, que, conforme avalia são ainda produzidos e mantidos por grupos restritos, geralmente aqueles participantes do sistema da arte tradicional¹¹. O segundo aspecto, interligado ao primeiro, é que esses códigos, pouco disponíveis para o conjunto da população, não são os mais adequados para tratar das obras públicas, uma vez que se voltam à criação de pensamento em torno da arte mantida no “cubo branco”¹² e guardada em instituições, como museus e galerias, além de locais como os das coleções particulares.

Tal limitação na decodificação, segundo afirma, não se resolve pela criação de espaços que, embora abertos, mantenham as convenções do fechado, mesmo naqueles de caráter público, como os parques de esculturas.

A produção de obras para serem expostas na rua impõe ao artista, na visão de Resende, um desafio que vai além da linguagem com a qual trabalha:

O produtor de arte (o artista) não pode atuar apenas nos limites da área de criação, ou seja, na manipulação de seu vocabulário, mas deve assumir a necessidade da postura crítica frente às condições de produção da arte e da premência de uma estratégia de ação, sob o risco de seu discurso permanecer estanque e manipulado por critérios alheios

em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8972/jose-resende>. Acesso em: 23 de março de 2022. Verbete da Enciclopédia.

¹¹ Com a expressão, compartilhamos do conceito de sistema da arte trazido por CADÔR, 2020, p. 46, para quem "o sistema da arte é formado por um conjunto de agentes e instituições, cujos papéis eram considerados bem definidos até a década de 1960: o galerista, o curador, o professor, o editor, o crítico, o colecionador. Desde que os artistas começaram a utilizar as publicações impressas como um veículo para a arte, assumiram também alguns desses papéis."

¹² Aqui, a expressão alude à discussão que PAIVA (2017) faz a respeito do que chama de suposta neutralidade dos espaços expositivos tradicionalmente associados a instituições como galerias e museus.

à arte, sobre os quais não pode exercer nenhum controle (RESENDE
apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 363)



Figura 16: Reprodução fotográfica César Barreto, Passante, 1995, José Resende, Aço corten, Coleção Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro

Pode-se derivar, a partir da direção apontada por Resende no trecho mencionado, que a arquitetura, por exemplo, se transforma num interlocutor do artista no seu processo de produção para a cidade. É que tanto a arquitetura quanto a obra pública operam na "transformação simbólica do território" (CARERI, 2013, p. 120). Ambas também lidam com as estranhezas e contradições dos códigos que carregam, especialmente, quando, como ocorreu na maior parte das cidades brasileiras, modelos de organização espacial, alheios às tradições do território, são importados do Hemisfério Norte e impostos às populações locais, às vezes, violentamente.

Portanto, dialogar com a arquitetura, a história, além das condições físicas, humanas e simbólicas do lugar, coloca o artista da obra pública na posição de lidar com outros fazeres para além do trato com sua linguagem, estilo e técnica.

É que a instalação do objeto escultórico em espaço público amplia o fazer artístico para um campo, no qual, para além dos verbos “rolar, vincar, dobrar, armazenar, curvar, encurtar, torcer, trançar, manchar, esmigalhar, aplainar, rasgar, lascas, partir, cortar, separar, soltar etc. (*Verb list* de Richard Serra (SERRA *apud* KRAUSS, 2007, p. 330), o artista precisa lidar também com outras ações, como “negociar, coordenar, acordar, pesquisar, organizar, entrevistar”(KWON, 1997, p.178).

2.2 Os desafios políticos da legislação sobre a arte pública

E, entre os interlocutores que se somam ao espaço de diálogo com o artista, no caso da escultura pública, além daqueles subjetivos, ocupa lugar central outros bem objetivos, como o poder político, última instância, de fato, da decisão de alocação da obra, seja por encomenda, pela compra ou abertura de editais de fomento à atividade. Ou pela simples autorização para a ocupação de espaço na cidade.

Nesse sentido, atuar por uma legislação amigável à arte pública vem sendo um caminho trilhado por artistas e ativistas da área.

No caso específico deste trabalho, importa anotar que a legislação municipal de Fortaleza prevê a obrigatoriedade da colocação de obras de arte nas edificações públicas e praças, como condição para a emissão do *habite-se*¹³. Embora, talvez jamais tenha sido observada, a lei é sintomática de uma expressão da sociedade, representada no parlamento local, que tenta determinar o povoamento da cidade por esculturas. Ela se baseia em legislação similar, aprovada pelo governo municipal do Recife, em 1961, inspirada, por sua vez, em legislação francesa e na regulamentação da exposição dos trabalhos produzidos pelos muralistas mexicanos. (VIEIRA e CUNHA, 2010, p.30). A lei recifense, sancionada pelo então prefeito Miguel Arraes na década de 1960, só começou a ser observada a partir dos anos de 1980, e adquiriu tal importância que se tornou norma da constituição estadual, promulgada em 1989.

¹³ Habite-se é a expressão que se usa para denominar o documento emitido pela municipalidade atestando que o local construído está pronto para ser utilizado por ter atendido às normas de construção vigentes.

Em Fortaleza, por não cumprir a legislação, a prefeitura recebe há tempos pressão da comunidade artística para, ao menos explicar suas razões, como ocorreu em 2009, quando se celebravam os 60 anos do Salão de Abril. Respondendo aos artistas, a prefeitura disse considerar a norma excludente, por exigir que os artistas sejam cearenses¹⁴; e muito vaga, por nada instruir sobre critérios para a análise técnica das obras. (Idem, 2010, p. 33).

A leitura da lei abre vastas indagações sobre as dificuldades de legislação no campo da arte, destacando-se, por exemplo, a necessidade de que sejam regulamentadas práticas cujos conceitos escapam da régua jurídica linear, tais como definir e legitimar a atividade profissional do artista, discernir aspectos técnicos e poético, além de classificar e precificar os trabalhos.

De toda forma, com lei ou sem lei, há intervenções artísticas nas cidades. E, em Fortaleza, Sérvulo Esmeraldo instalou mais de 40 esculturas no espaço urbano. Faltam, entretanto, regras sobre a manutenção dessas obras, cujo local de instalação, mesmo sendo considerado "estável", pode sofrer mutações extraordinárias, como as ocorridas com o *Monumento ao Interceptor Oceânico* (1978). Antes, era um lugar ermo, cercado de areia e coqueiros, e, agora, é um turbilhão de prédios, carros, ruas, avenidas e barracas.

Conforme Néelson Brissac Peixoto, o artista, ao levar sua obra para o espaço urbano, considera o local mais que um ponto topográfico, pois sabe que ali se encontra um conjunto de relações complexas, "um campo criado por essas articulações" (2004, p. 14). Levar em consideração todo esse intrincado conjunto é tarefa enorme, porque, conforme lembra Argan, a arte no espaço público pode partir do pressuposto do caráter inóspito e inestético do ambiente no capitalismo.

Portanto, caberia indagar, se a intervenção artística seria capaz de tornar esse local num ambiente "acolhedor, libertador, estético"? (ARGAN, 1992, p. 588-589).

¹⁴ A lei pernambucana requer artistas "preferencialmente" do estado. Lei semelhante vigente em São Paulo, por sua vez, requer artistas brasileiros, excluindo, portanto, estrangeiros.

3. Do pássaro gigante ao encadeamento geométrico: linha e cor sob o céu de Fortaleza

Neste capítulo, serão apresentadas cinco esculturas instaladas em locais públicos de Fortaleza. Elas guardam proximidade construtiva e dialogam também com a arte cinética. Quatro delas usam majoritariamente a cor branca. E uma, a cor azul. Todas expressam, assim como o conjunto de quase 40 esculturas públicas do artista, princípios coerentes, associados à economia, racionalidade e clareza.

Tais princípios são mantidos mesmo com o uso de técnicas diferentes e linguagens diversas, o que pode ser constatado pela variedade das obras que são de natureza abstrata, figurativa, cinética e geométrica. Todas se caracterizam pela vontade de gerar relações. Um componente dá origem a outro, que, por sua vez, além de gerar outro, também propicia movimento. No conjunto, questionam o real e desafiam leis básicas da física. Muitas vezes, se vê o uso poético da mais pura matemática.

Tais aspectos, conforme Dodora Guimarães (2020, p. 20), estão há tempos presentes no pensamento escultórico do artista. Basta dizer que eles já os encontrava nos objetos e na natureza ao seu redor na infância.

A escultura também foi uma descoberta de menino, quando foi arrebatado pelos acúmulos de ex-votos nas igrejas e casas de milagres de Juazeiro do Norte. Impressão que o acompanhou e, porque não dizer, moldou para sempre o seu olhar para os volumes, para o fazer escultórico. Não obstante a sua cultura universal e a larga experiência adquirida em mais de 60 anos de trabalho, Sérvulo dizia vir do desenho da Chapada do Araripe o seu amor pela linha, tão determinante no seu trabalho. Ibidem)

Numa análise em que busca demarcar o que separa a escultura abstrata da figurativa, o crítico Léon Degand (1987, p. 247) afirma que a escultura figurativa se funda na relação entre o assunto e a representação plástica. Enquanto a escultura abstrata, suprime essa relação "em proveito da expressão plástica muito mais próxima da arquitetura, sem, contudo, confundir-se com ela". A diferença entre essa modalidade

escultórica e a arquitetura, conforme o autor, se dá em razão de serem "as explorações plásticas da arquitetura (...) sempre solidárias, em qualquer medida, com o programa utilitário da construção que ornaram"(idem). E continua:

Como a arquitetura, a escultura abstrata é capaz de exteriorizar sentimentos e sensações de massa, de peso, de esmagamento ou de leveza, de força ascensional, de verticalidade ou de horizontalidade, entre outros, mas sem nenhuma das servidões da arquitetura, e com uma individualização maior da expressão. (idem)

3.1 Arquitetos de objetos “inúteis”

O arquiteto João Rodolfo Stroeter (2011 p. 89) afirma que, observando as esculturas de Sérvulo, tem sempre a ideia de que se trata de "(...) um objeto utilitário, um objeto técnico, que, no entanto, é "inútil"(como toda escultura), pois, abstraído de qualquer função prática, é, na realidade, um objeto estético". Ele também identifica no trabalho escultórico do artista uma coerência com as gravuras, técnica com a qual esteve envolvido durante os seus mais de 60 anos de trajetória artística.

Em essência (...) as gravuras são iguais à escultura. Basta observar que ambas têm os mesmos temas e objetivos: uso adequado do meio de expressão escolhido; solução dos problemas específicos desse meio, recusando tudo o que for supérfluo ou ornamental. (Idem, p. 81).

Discutindo o estilo de Sérvulo, Stroeter (idem, p. 87) rejeita a ideia de que as esculturas públicas do artista se liguem às construções para as quais são projetadas, relacionando-se com elas apenas numa troca de escalas, pois busca esse valor nos prédios e o devolve igualmente. Ele afirma que as esculturas de Sérvulo são elaboradas a partir de especulações sobre as próprias formas do artista. E é nas recorrências a essas formas, que são poucas, “como também o são em Moore ou Giacometti", que se encontra o estilo do artista.

Assim, Sérvulo não se deixa levar por caminhos talvez mais fáceis da moda. Não faz concessões a qualquer tipo de gosto. (Lembra-me

Drummond, que preferiu ser eterno a ser moderno.) Resulta um trabalho que é fruto de evolução, nunca de revolução, mas cheio de especulações, experimentalismos e inventividade. (Idem, p. 89)

Fernando Cocchiarale (1989), por sua vez, avalia que Sérvulo identificou na cidade a oportunidade de integrar à sua escultura o vento e a luz cearenses, elementos já presentes desde o início de sua obra nos anos 1950. Nunca como tema, mas como matéria plástica., o que demonstra, para o crítico, "ser possível elaborar uma obra comprometida com o ambiente no qual se insere, sem cair nos esquemas ilustrativos do discurso regionalista". "

3.2 Monumento ao Interceptor Oceânico

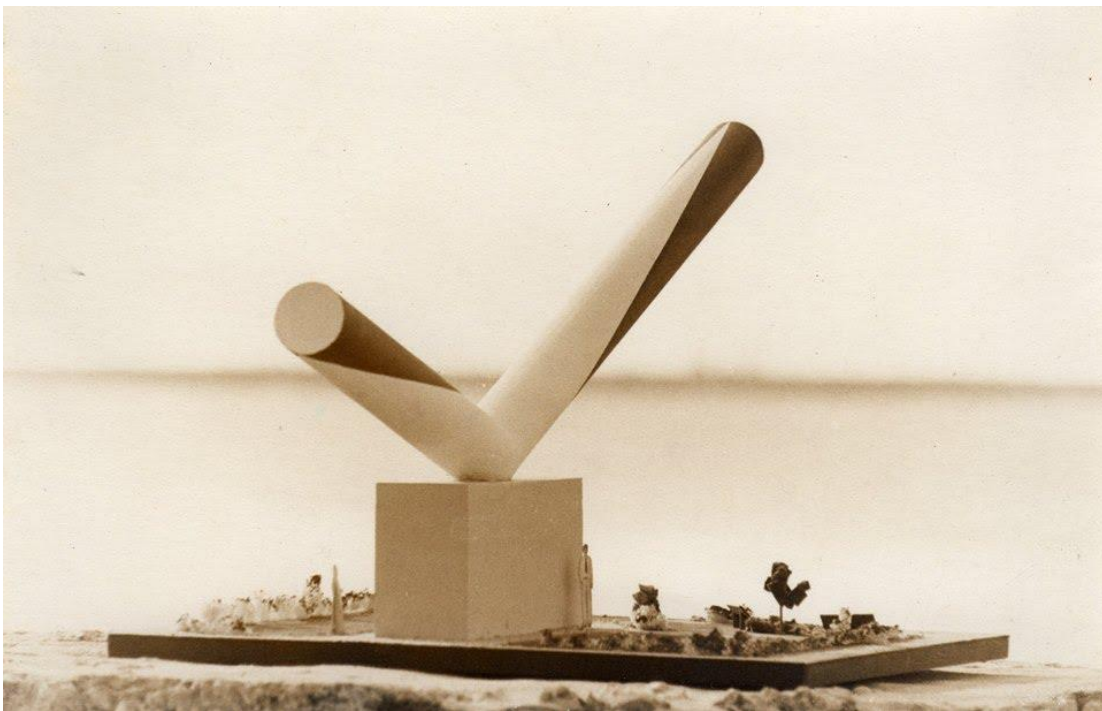


Figura 17: Maquete da primeira escultura pública de Sérvulo em Fortaleza



Figura 18: Canteiro de obras da construção da escultura, originalmente, cercada de areia e mar. Foto do acervo do Instituto de Arte Contemporânea



Figura 19: trabalhadores pintam os tubos que formam a escultura. Foto do acervo do Instituto de Arte Contemporânea



Figura 20: Monumento ao Interceptor Oceânico, 1978, Sêrvulo Esmeraldo, Escultura em aço pintado, (11,20 x 33,90 x 1,50m). Foto Gentil Barreira



Figura 21: Inauguração do Monumento ao Interceptor Oceânico. Sêrvulo Esmeraldo. Foto do acervo do Instituto de Arte Contemporânea

A escultura se compõe de dois canos de aço aproveitados da obra homenageada, articulados sobre uma base de maneira a formar, na descrição de Perlingeiro (2021), "um 'v' assimétrico (...) como se o longo cano tivesse sido dobrado sobre essa base". Muitas vezes é descrita como pássaro gigante, a obra de 11 metros de altura e quase 40 metros de comprimento, é pintada nas cores pretas e brancas, aplicadas de modo invertido em cada um dos lados, de maneira que suscita em quem a observa uma dúvida sobre o que viu, pois se de um lado é preto, no outro é branco; o que está em cima é branco de um lado, mas é preto do outro. O uso das cores dessa maneira também induz a uma ideia de torção, aludindo à fita de Moebius. A escolha do material é coerente com a racionalidade do artista, pois não se encontra nada aleatória, pois ele tanto aproveitou os tubos ali dispostos, cuja utilidade relaciona-se intrinsecamente com o tema, quanto trouxe para cima da superfície o assunto do saneamento básico. Um tema menor e relacionado ao que não deve ser mostrado, ao subterrâneo, mas também relacionado à tragédia social causada pela prestação desse serviço de maneira precária e desigual.

O choque que a obra produziu não foi devido apenas ao inesperado comprimento de 34 metros, mas principalmente ao material, que se correspondia totalmente ao seu título: canos grossos, destinados à coleta e transporte do esgoto de Fortaleza. Desse modo, o artista transformou em arte os canos de canalização - uma novidade absolutamente revolucionária! (PERLINGEIRO, 2021, *on line*,)¹⁵

A articulação dos dois tubos de aço é pensada de maneira a também trazer para a vista a instabilidade e a relação do que tem massa e é submetido à lei da gravidade. Um lado menor e outro maior, pintados com cores invertidas e equilibrados de maneira vertiginosa. Muito se destaca o empreendimento arquitetônico que essa obra representa, mas é também um acontecimento da engenharia e da engenhosidade, na forma de "um rabisco no ar", que é como o crítico inglês Herbert Read (1893-1968) descreve a produção escultórica contemporânea.

Essa nova escultura, essencialmente aberta na forma e dinâmica na intenção, procura disseminar sua massa e ponderabilidade. Não é

¹⁵ Disp. em <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2021/09/13/max-perlingeiro-a-arte-publica-esta-posta.html> Acesso em 25 de abril de 2022.

coesiva, mas cursiva - um rabisco no ar. Longe de buscar um ponto de repouso e estabilidade sobre um plano horizontal, ela retira o chão e busca um movimento ideal no espaço. Longe de se conformar ao ideal de contenção, ela é essencialmente articulada (...). (READ, 2003, p.255)

O trecho, a meu ver, poderia muito bem ser aplicado à escultura mencionada. É que, conforme dissemos, para construir o trabalho, Sérvulo escolheu peças da tubulação utilizada durante a construção do emissário submarino. Foi econômico na definição do material e obteve, com essa escolha, a máxima relação entre o tema e a obra. Com o uso de duas cores, consegui, também, efeito de movimento e leveza, aspectos insuspeitos na tubulação originalmente selecionada.

(...) Sérvulo Esmeraldo, sem lançar mão de imagem ou metáforas de qualquer espécie, como é comum em obras dessa natureza instaladas em praças e outros sítios urbanos, realizou aquela que, com justiça, é considerada em nosso país uma das mais bem-sucedidas experiências no âmbito da escultura moderna(...). Uma das poucas cujo posicionamento no âmbito do espaço urbano conta incisivamente para a qualidade do resultado. (FARIAS, 2011, p. 181)

Como afirma Ricardo Resende (2011, p. 25), curador da ampla exposição realizada pela Pinacoteca de São Paulo em 2011, "luz, cor, sombra e forma são os elementos que dão o contorno à obra deste cearense". Em seu entender, a escultura de Sérvulo:

é um haicai visual. Concisa e precisa na sua poética espacial. Perceber essa sofisticação e limpeza visual diante da simplicidade das formas e linhas espaciais inventadas pelo artista, é o conforto que a arte pode dar para os olhos, com beleza, humor e leveza das formas. (Idem, p. 27).

Para o crítico de arte suíço Hans-Michael Herzog, que assinou a curadoria da exposição realizada em 2021 pela galeria Pinakothke, também em São Paulo, o monumento é a obra mais "espetacular e extraordinária" do artista. Trata-se, conforme

analisa, de uma intervenção de radicalidade inédita para a época, pois é instalada num período em que o mais comum era marcar feitos públicos com as estátuas memoriais retratando personalidades (2021).

E a obra intitulada "monumento" dialoga com o conceito de arte pública mais tradicional, inobstante seu perfil contemporâneo. É que, conforme, como define Alois Riegl, “por monumento, no sentido mais antigo e primordial, se entende uma obra realizada pela mão humana, criada com a finalidade específica de manter a proeza ou destinos individuais (ou em conjunto destes) sempre vivos e presentes na consciência das gerações vindouras. “ (1987, p. 23) Nos monumentos de Sérvulo, entretanto, a retórica é radicalmente diferente daquela em que bustos e estátuas de heróis são instalados para assinalar seus feitos, e, portanto, demarcando seu lugar de culto e celebração. Nesse sentido, a meu ver, o monumento de Sérvulo é "antimonumental" porque não se presta a essa finalidade. Na própria forma, mostra o oculto e discute a relevância de trazer à superfície o que, embora seja incômodo, precisa ser tratado.

3.3 Quadrados I

Depois de executada essa primeira escultura pública, Sérvulo incorporou o uso do aço ao seu trabalho, e estabeleceu, a partir daí, uma longa parceria com a Fundação Cearense¹⁶, contando, a partir de 1985, com a assistência de José Haroldo Vieira. Dessa quase transformação da fundição em ateliê do artista, nasceram obras como *Quadrados I*, de 1981, a seguir apresentada.

¹⁶ A Fundação Cearense, inaugurada ainda na época do Império, em 1868, tornou-se quase uma extensão do ateliê do artista. O

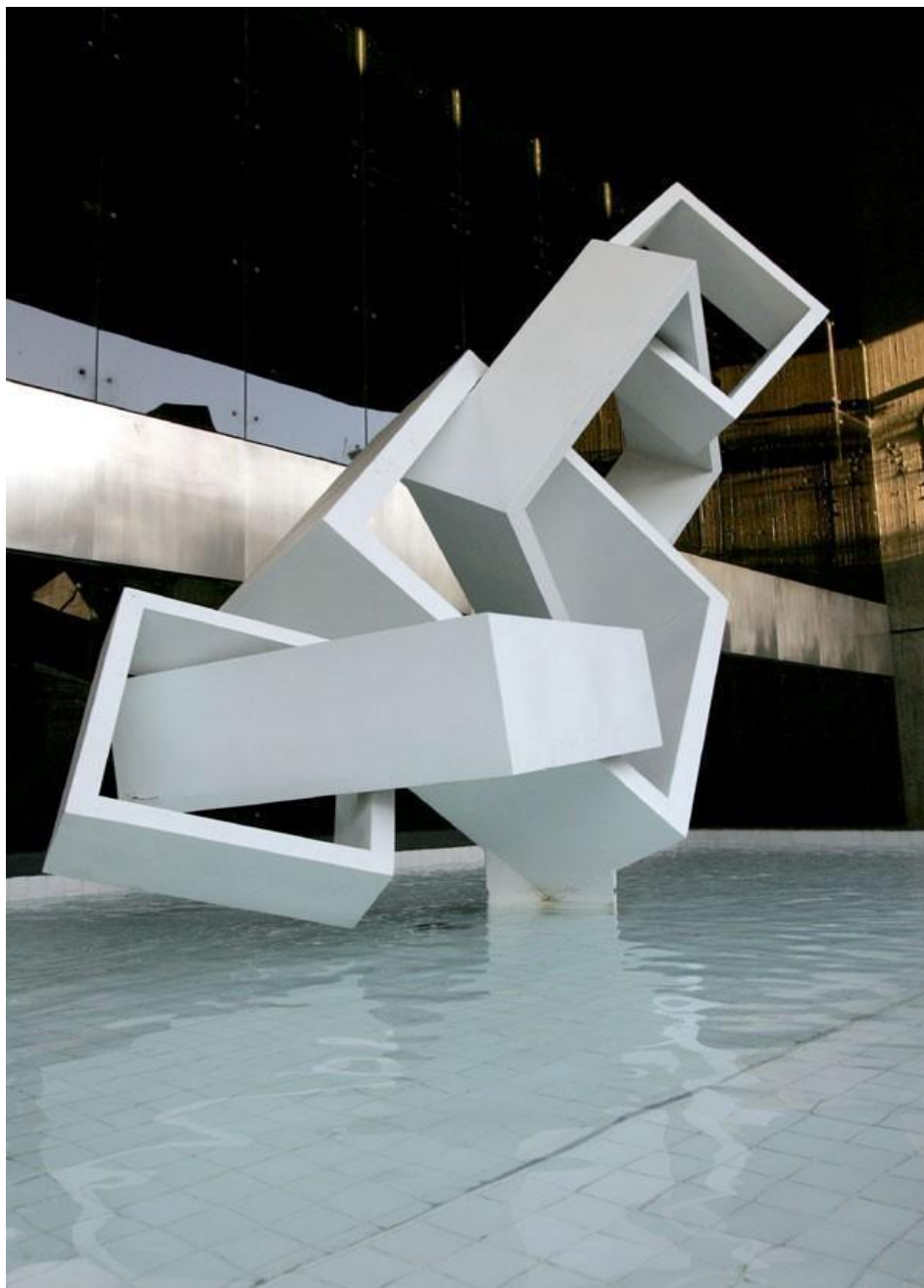


Figura 22: QUADRADOS, Escultura em aço pintado, Sérgio Esmeraldo, 1981 (4,60 x 5,00 x 2,36m). Foto Gentil Barreira

Trata-se de um objeto escultórico composto por cinco quadrados brancos, vazados e entrelaçados, que se contorcem e desafiam a gravidade, parecendo flutuar sobre a água. Os tamanhos dos quadrados são desiguais, não há coincidência entre vórtices e lados, e, assim, formam uma espécie de corrente, que cresce da direita para a esquerda. Conforme observa o crítico Agnaldo Farias (2011, p. 187), nenhuma das bordas da escultura encontra as linhas dos componentes externos do edifício (caixilhos, pilares, lajes), que é um prédio de arquitetura moderna. Analisando a relação da obra com o prédio, Farias

mostra os contrapontos representados pela escultura à construção. Aquela, pintada da cor branca, contrasta com o cinza da edificação, cujas paredes de vidros se mostram escuras, em função do recuo. Organizando essas paredes, está uma laje que funciona como uma moldura, pois demarca o primeiro andar, numa espécie de marquise. Dessa maneira, os quadros vazados, assimétricos, sugerem um movimento algo vertiginoso, e, portanto, desassossegam o olhar de quem passa e, ao examinar a obra, busca de um ponto onde fixar sua atenção. Ali, tudo se move.

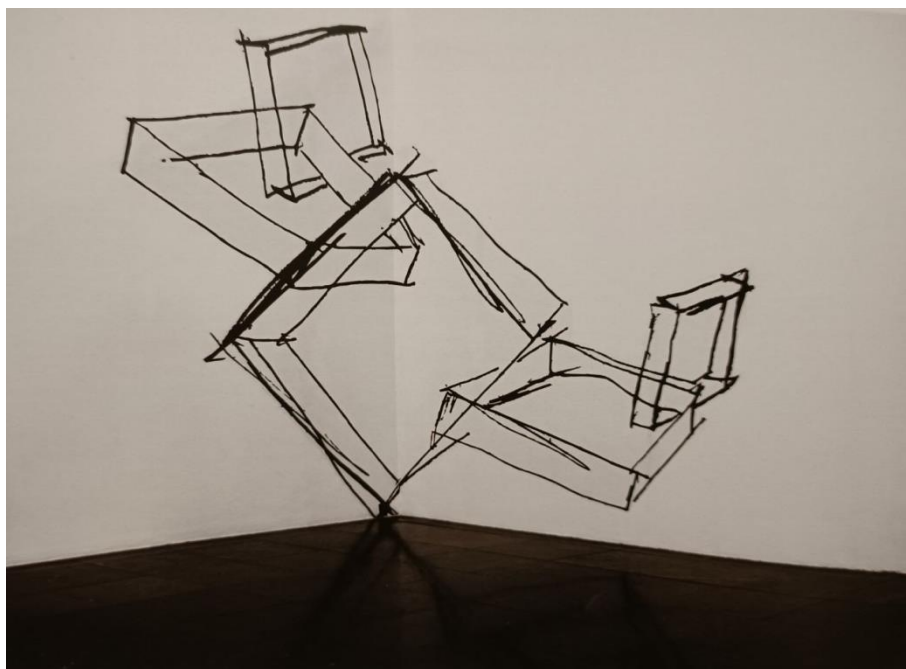


Figura 23: Reprodução do primeiro esboço da escultura Quadrados I. Fortaleza, 1981, Foto Gentil Barreira (Disp. em Sérvulo Esmeraldo (org. Aracy Amaral). São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2011, p. 168).

Além desse efeito em relação prédio, a obra aproveita-se do inclinado da calçada, para, assumindo um local mais elevado, impor uma aproximação a quem observa, de maneira que, ao chegar mais perto do espelho d'água, a pessoa se depara com a leveza da escultura, observando-a de alto a baixo, é induzida a fazer um "movimento corporal peculiar, que termina com sua cabeça curvando-se para dentro d'água, como se estivesse mirando o fundo de um poço." (FARIAS, 2011, p. 189)

Aqui, nos termos da tradição construtiva, a obra atribui aos cubos vazados “um papel análogo ao das partes sólidas (...) [Pois] captura em seu corpo o espaço real, impregnando-o.” (COCCHIARALE, 1997, p. 51).

3.4 Quadrados

O efeito dessa obra sobre quem a observa, como que exigindo a participação ativa, é uma das características da arte cinética, pela qual o artista ficou tão conhecido. Postura semelhante assume o trabalho intitulado também como *Quadrados*, de 1987, que poderia muito bem se denominar "losangos", instalado no campus da Universidade Federal do Ceará (UFC) no Pici, bairro de Fortaleza.

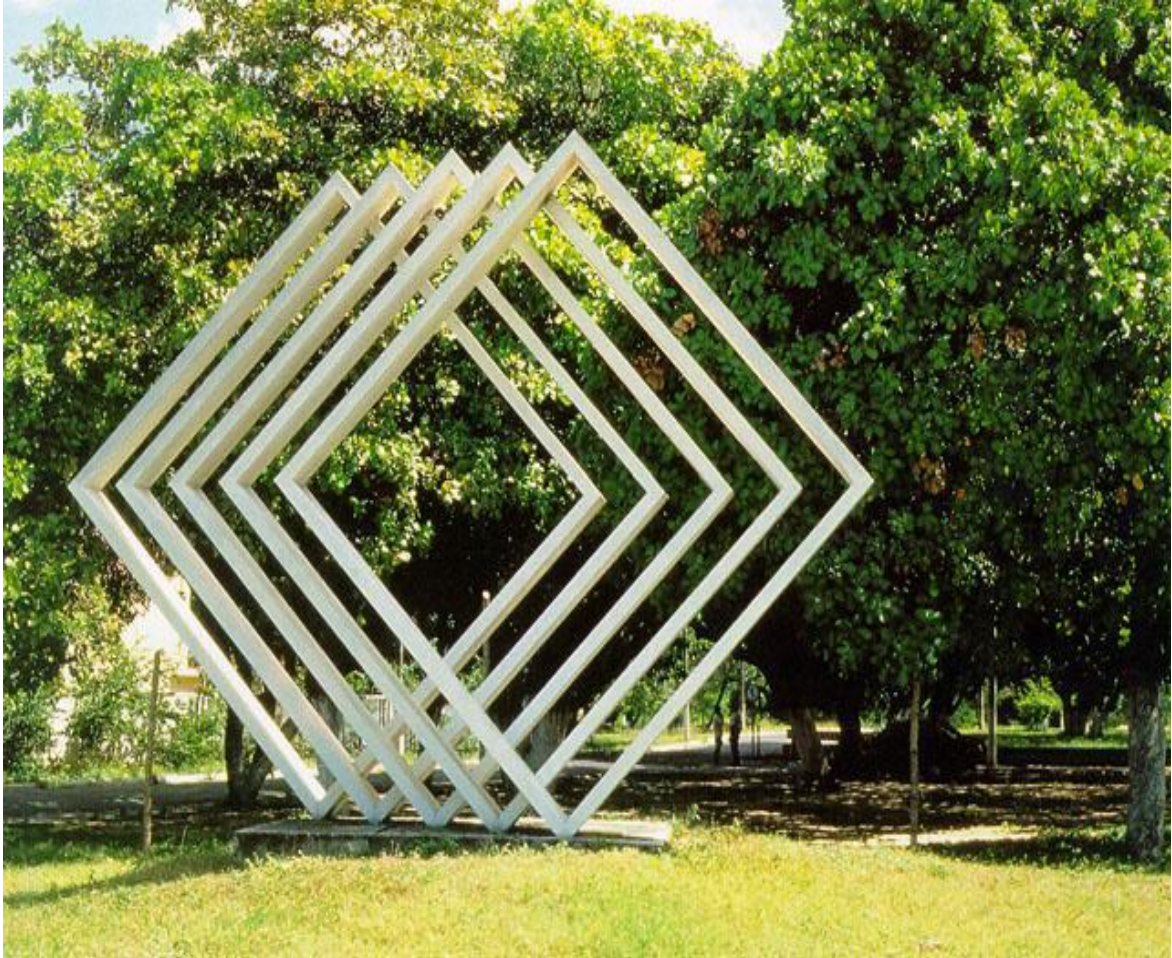


Figura 24: QUADRADOS, Sérgio Esmeraldo, Escultura em aço pintado, 1987, (5,65 x 5,65 x 4,00m), Campus do Pici, Universidade Federal do Ceará (UFC) Foto Gentil Barreira

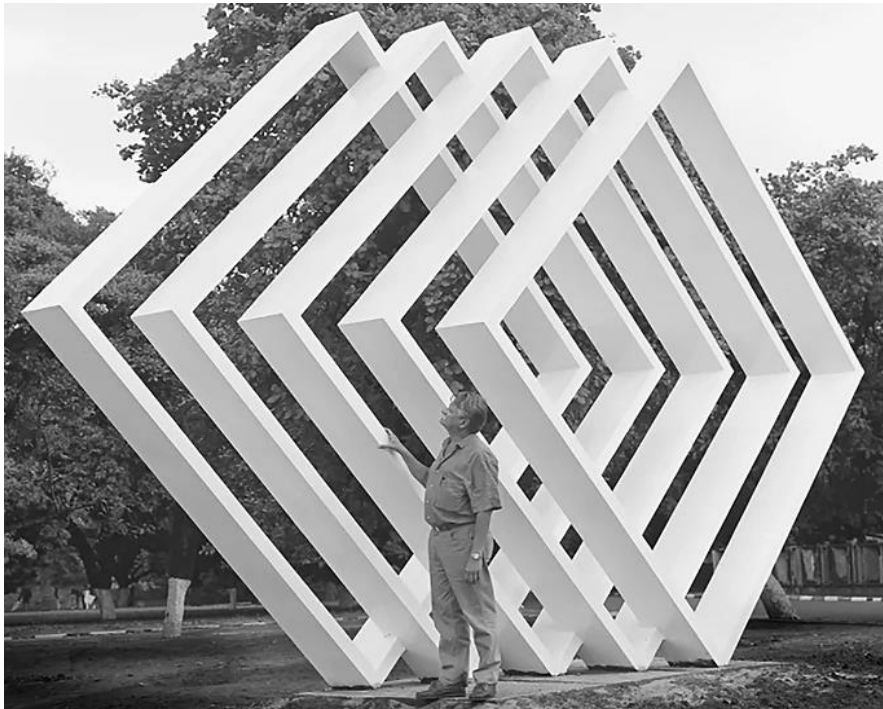


Figura 25: Quadrados, 1987, vista lateral perpendicular, com o escultor Sérgio Esmeraldo. Foto Gentil Barreira



Figura 26: Quadrados, Sérgio Esmeraldo, 1987, vista pela lateral

A escultura é formada por cinco quadrados, pintados de branco, apoiados em seus vértices, o que os transformam em losangos, e estão dispostos a uma mesma distância frontal e lateral uns dos outros, de maneira a possibilitar um efeito sanfona, a depender do lado em que é observada. Tal efeito é bem descrito por Agnaldo Farias:

Dependendo do ângulo de visão, ela se comporta como uma moldura branca e espessa, um bloco vazado atravessado pela paisagem. Quando caminhamos ao seu redor, o monólito vai-se rompendo, abre-se num leque (...); um desenho materializado, cujo branco contrasta com o verdor do lugar e que vai recuando na medida em que acontece a translação do observador, até voltar à sua condição de losango confeccionado de bordas maciças e atravessado de ar. (FARIAS, 2011, p. 181)

A instalação, assim como a *Quadrados I*, localizada no centro da cidade, também se beneficia da topografia da área, que conta com duas pistas retas laterais e uma avenida traçada na horizontal, quando se observa do ponto de vista da escultura. Instalada paralelamente a essas duas vias laterais, vista pela frente, a escultura parece "sólida e unitária"(Idem).

Cabe mencionar, ainda, a relação entre a forma, signo de racionalidade, emblema da produção do conhecimento, essência de uma instituição universitária, e sua flexibilidade, extravasamento e oxigenação ao mundo, fator da ampliação do conhecimento que ela se dedica a produzir. (Ibidem)

A obra, diga-se, foi adotada pela editora da UFC como seu emblema. O artista nessa escultura, assim como nas duas anteriores, escreve simbolicamente (e por que não dizer concretamente) uma tese sobre o tema que aborda, a partir da escolha do material, da forma, da cor e de sua relação com meio. Nenhuma decisão foi gratuita. E nenhuma delas é omitida pela obra.



Figura 27: Sede da editora e livreria da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza

Ainda conforme aponta Farias, a escultura dialoga com a produção cinética, por sua relação ativa com o público:

tem afinidade com a de colegas como o venezuelano Jesús Rafael Soto, pioneiro na construção de pinturas em camadas descoladas umas das outras com aplicações sobrepostas de linhas verticais e horizontais, confrontos de grafismos que 'ganham vida' quando somados ao efeito paralaxe do olhar de quem se lhe coloca diante. (Ibidem, p. 183)

O estudioso, contudo, vê ainda mais afinidade com as séries e as variações minimalistas de Sol LeWitt (1928-2007) e Donald Judd (1928-1994), no âmbito da escultura, e de Steve Reich (1936-) e Philip Glass (1937-), na música, embora ressalte que a obra de Sérvulo, diferentemente do minimalismo, é construída num crescendo rítmico, no qual a sequência no tempo de seus componentes, que se apoiam uns nos outros, não se repetem.

3.5 Infinito



Figura 28: *Infinito* (homenagem a Brancusi), Sérvulo Esmeraldo, Aço corten pintado, 6 m, Foto Gentil Barreira

É como se uma peça constituinte da escultura gerasse a outra peça, que lhe guarda um vínculo, mas já procura criar outro "um princípio gerativo semelhante ao proposto por Constantin Brancusi em sua paradigmática *Coluna sem fim*. Aliás, essa obra de Brancusi é tema de uma escultura de Sérvulo também instalada no centro de Fortaleza em

homenagem ao célebre artista romeno, trata-se da coluna intitulada *Infinito* (1983), localizada na praça Murilo Borges, no centro de Fortaleza.

Aqui, luz e sombra são definidoras da instabilidade volumétrica. É que a incidência da luminosidade atua junto às áreas vazadas dos triângulos piramidais, interagindo com o azul, dando-lhe um efeito *dégradé* e colocando em xeque a certeza sobre o que se vê, que se abre a infinitas possibilidades, tais como: uma sequência de triângulos claros, seguidos por outros escuros; quadrados recortados, baixos e altos relevos... A cada mirada, uma imagem diferente.

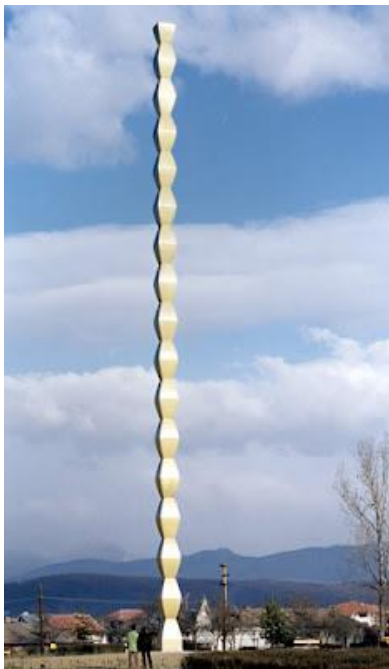


Figura 29: Constantin Brancusi, *Coluna sem fim*, 1938, localizada em na Romênia, 98 m, metal, ferro fundido e aço



Figura 30: Artista trabalhando na escultura *Infinito* (catálogo *Sérvulo Esmeraldo: 4 obras públicas, Fortaleza : Expressão Gráfica, 2018.*

Essas esculturas traçam o percurso do gravurista e escultor. Do artista cinético e do construtiva. Do geômetra abstrato e matemático de equações singulares. Seja como for, as obras são articuladas de maneira dinâmica com o espaço. O material e o tema dialogam profundamente com as questões formais, amalgamando significante e significado.

3.6 Monumento ao Jangadeiro

Outra obra que demonstra a inteireza de princípios do artista é o *Monumento em ao Jangadeiro* (1992). Aqui, a linha, finalmente presente nas demais obras, articula formas e contrastes com a luz, com traçado magnificado pela escolha do branco como cor concreta, provido pelo artista, e do preto, fornecido pelo contraste do branco com a luz do sol. Como se disse das outras obras, poderia ser mínima, mas não é, entre outros motivos, porque agrega componentes do seu entorno. Dialoga e se constitui, também, de uma gama infinita de tonalidades refletidas pelo mar e pelo céu.



Figura 31: MONUMENTO AO JANGADEIRO, SÉRVULO ESMERALDO, Escultura em aço pintado, 1992, 5,19 x 3,53 x 3,90m Praça do Pescador – Fortaleza, Foto: Gentil Barreira

A obra remete a uma iconografia já consagrada no litoral cearense, abordando o imaginário da simplicidade da vida do pescador e de seu veículo de trabalho.

Da mesma forma que *Quadrados* (1987) feita para a universidade, o *Monumento aos Jangadeiro* também é elaborado de maneira a dialogar com o corpo de quem o observa. As linhas do traçado vão se movendo, junto com quem a percorre, e, em dado momento, talvez configure a sensação do balançar da embarcação. A disposição das linhas sugere movimento próprio de velas agitadas pelo vento. Além disso, o afastamento simétrico das faixas de aço suscitam o questionamento, a depender do ângulo de observação, acerca da quantidade de jangadas ali dispostas.



Figura 32: Jangada São Pedro que, em 1957, levou quatro pescadores de Fortaleza para o Rio de Janeiro, a fim de entregarem reivindicações da categoria ao presidente Getúlio Vargas. A saga, que durou 61 dias, foi repetida no ano seguinte, a pedido do cineasta Orson Welles. O líder do jangadeiros morreu tragicamente durante as filmagens, o que levou ao encerramento do projeto, concluído apenas nos anos 1980, por um remanescente da equipe de filmagens original. Foto disp. em <http://www.fortalezanobre.com.br/2011/10/saga-dos-jangadeiros-do-mucuripe.html> Acesso em 30 de março de 2022.

Por todas essas razões, no monumento que presta homenagens aos pescadores podem ser encontradas pistas do que caracteriza a proposta do artista para a cidade: busca da simplicidade, ritmo compassado com o das ondas, materiais que traduzem o meio de maneira direta, simples, mas frutífera, uma vez que gera indagações e desencadeia incertezas sobre a permanência do que se vê e das possibilidades do que apenas se intui. Essa operação ocorreu na atividade de um artista que deixou a Europa para se instalar em uma cidade mais distante dos grandes centros capitalistas do país. Explorando essas condições e, ao mesmo tempo, limitado por elas, Sérvulo extrai do disponível o máximo que pode, sem desperdícios, proibidos numa terra marcada por faltas, embora nunca sonegue aos seus habitantes o sol e a luz em abundância.

Tais recursos são plenamente aproveitados na obra do artista. Portanto, a costura entre o equilíbrio, o meio social e condições físico-materiais compõem o contexto das obras do artista dispostas na cidade.

4. A (falta de) conservação das obras públicas de Sérvulo Esmeraldo em Fortaleza

O vandalismo a que a falta de iniciativas do setor poder público no sentido da manutenção e preservação de obras de arte públicas, um patrimônio do País, empobrece toda uma sociedade e aliena diretamente o artista dos direitos sobre seu trabalho. As obras aqui apresentadas foram examinadas em sua expressão mais fiel ao projetado pelo autor, em termos de condições da escultura, de sua localização e dos elementos externos que a compõem.

Desse modo, utilizei imagens, a maior parte de autoria do fotógrafo Gentil Barreira, que buscam suprir a inevitável lacuna entre experimentar a obra em seu local específico e apreciá-la de maneira mais abstrata, por meio de reprodução.

Os belos registros fotográficos, no entanto, não mostram o estado atual das obras. É preciso reconhecer que a maior parte delas se encontra em estado precário, e em situação de extrema vulnerabilidade, sob iminentes riscos de sofrerem danos irreversíveis.

A paisagem para a qual foi projetado o *Monumento ao Interceptor Oceânico* não existe mais. Em vez de céu e mar, há uma profusão de avenidas, carros, uma rede hoteleira extremamente verticalizada e, também, barracas da sempre movimentada feirinha da Beira Mar. A região está, neste ano de 2022, sendo revitalizada pelo poder público local. Ainda não ficou definido como ficará a escultura dentro desse novo projeto de Beira Mar. Na mesma avenida, alguns poucos quilômetros depois, está o *Monumento aos Jangadeiros*, que também carece de conservação.



Figura 33: *Monumento ao Interceptor Oceânico*. Condições em dezembro de 2021.



Figura 34: Monumento ao Jangadeiro, condições em dezembro de 2021.

A escultura *Quadrados I*, por sua vez, foi como que aprisionada por grades que supostamente deveriam contribuir para a preservação da obra, mas que, entretanto, destroem seu potencial criador de relações no tempo e no espaço. Além disso, elas impossibilitam a aproximação de quem observa, de maneira que o percurso do olhar que poderia começar de cima e terminar no espelho d'água fica inteiramente prejudicado. O espelho d'água, por sua vez, só é provido ocasionalmente, sendo o mais comum ver a escultura apoiada sobre na frieza do azulejo, como se estivesse - e está - dentro de uma piscina esvaziada de água e de sentido. Não mais flutua, mas está empacada, presa.

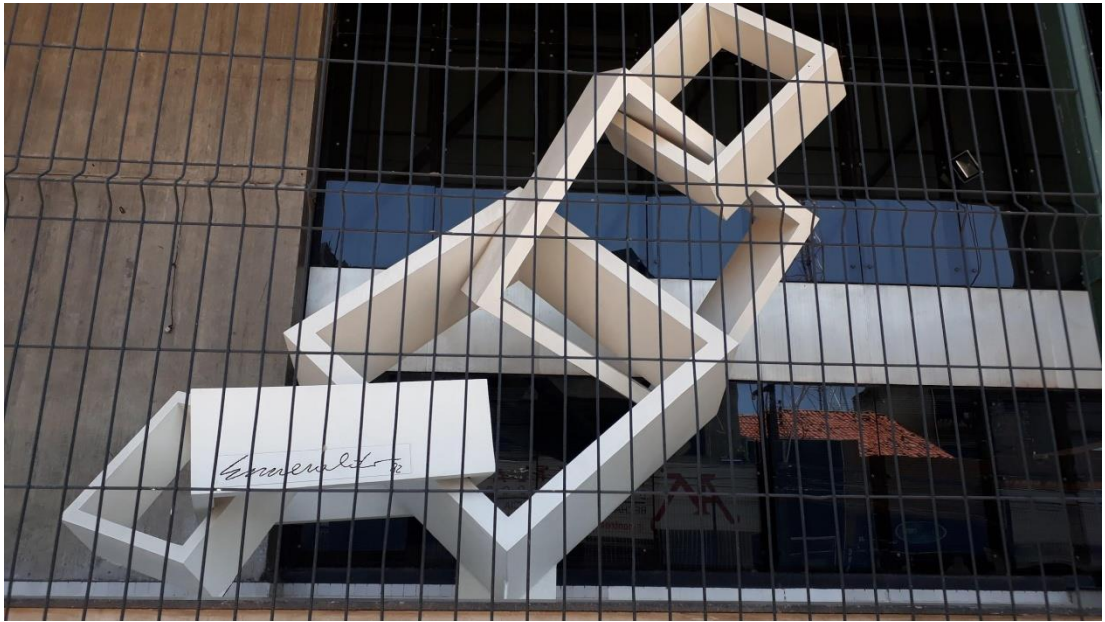


Figura 35: Quadrados I, condições em dezembro de 2021



Figura 36 Quadrados I, condições em dezembro de 2021, vista lateral

A obra instalada na UFC, que deveria interagir com a vegetação local e é por isso que possui os losangos vazados, perdeu essa característica porque, no lugar das árvores, foi instalado um ponto de ônibus, que era realmente necessário, mas, evidentemente, sua projeção não levou em conta a escultura com quem deveria dividir o espaço. Na confusão de equipamentos despojados ao longo da avenida, a escultura acaba virando um estorvo, em vez de um lugar de pensamento.



Figura 37: Quadrados, condições em dezembro de 2021. Ponto de ônibus construída nas imediações da obra.

Tudo isso é lamentável e, talvez, se pudesse objetar que o artista, ao levar seu trabalho para as ruas, deveria já levar em consideração esse perigo.

Adotar essa postura seria capitular ante a ideia de que o público deve ser tomado de antemão como o lugar do abandono e da negligência, enquanto ao espaço privado se associam todos os ideais da civilidade humana. Trata-se de um engodo. E o artista revela esse engano quando cria uma oportunidade de as pessoas experimentarem, num local público, os deslocamentos de seus corpos no espaço e tempo; de poderem perder o fôlego quando começam a duvidar do que está diante delas; e de, por meio dessas dúvidas, começarem a questionar as certezas sobre a permanência de situações aparentemente imutáveis. Nesse momento, quem observa nem compra nem vende; nem produz nem consome. Só vive, apenas existe.

Não é que a precariedade e a impermanência sejam elementos estranhos à obra de arte. E Sérvulo Esmeraldo, o criador de duas edições de exposições internacionais de esculturas efêmeras, é mestre nesse conhecimento. Aliás, um dos indícios da presente

pesquisa aponta para a necessidade de que essas duas exposições sejam estudadas mais profundamente. Elas têm um caráter profundamente contemporâneo. Questionam desde a aura da obra até a própria funcionalidade do sistema das artes. Motivaram a participação de artistas das mais diversas tendências e gerações, e suscitaram o interesse e a curiosidade de muitos fortalezenses pela arte.

Eu, por exemplo, autora desta monografia, pude, ainda adolescente, por meio dessas exposições, conhecer obras que ataçaram o gosto pelas artes visuais, a vontade de dialogar com aquelas obras, de interagir com o descortino e irreverência de boa parte daqueles artistas, representados naqueles trabalhos por eles projetos, mas construídos pelas mãos de cearenses, com materiais simples, presentes em nosso cotidiano.

É forte minha convicção de que as obras de Sérvulo, além dos demais espaços públicos como a Galeria Antônio Bandeira, Sobrado José Lourenço, Museus do Dragão do Mar, e, agora, o próprio Instituto Sérvulo Esmeraldo, são importantes pontos de democratização do acesso às artes visuais. O acesso público aos espaços de arte e às obras dispostas pela cidade constituem parte da solução para o problema da iniquidade social que atinge a população brasileira e, nesse sentido, também os estudos sobre as possibilidades legislativas acerca do tema exigem aprofundamento.

Além desse aspecto e o da necessidade de que mais pesquisas possam aprofundar a reflexão sobre as exposições de arte efêmera, este trabalho também sugere o exame para detalhado acerca do gravurista Esmeraldo, um aspecto tão forte que guiou o longo percurso do artista e que está presente em todos os seus trabalhos, inclusive nas esculturas monumentais.

É que, como afirma Gilmar Carvalho, a obra de Sérvulo é marcada por uma coerência que, inesperadamente, junta "a linha petrificada da Chapada do Araripe, a passagem por uma São Paulo concreta, a vivência de uma Paris-farol, e a volta a uma Fortaleza de luz, sinuosidade e contrastes. "(2014, p. 9)

CONCLUSÃO

Nesta monografia, busquei narrar uma história, deslocando-a da realidade concreta, tentando definir um contorno que, agora, ao reler o texto, percebo como quase evolutivo. O artista saiu do Crato, entrou no campo das artes em Fortaleza, foi para São Paulo e, de lá, para a França. Saiu de casa com muitas gravuras e literatura de cordel embaixo do braço, e sabia que essa tradição, generosamente ampla, também pode acolher a geometria e as leis da física que lhe permitiram criar obras cinéticas. Daí para as esculturas, não demorou. A amizade com Giacometti e a convivência com artistas que começavam a embaralhar as fronteiras entre objetos bidimensionais e tridimensionais também contribuíram para que suas criações desejassem crescer e ganhar os espaços públicos.

Voltou ao Ceará porque sentia falta da luz, do vento, das linhas concretas da Chapada do Araripe. Colocou suas esculturas nas ruas e demonstrou que uma cidade pode ser povoada de obras de arte até mesmo dos mais renomados criadores das artes visuais de seu tempo, tendo demonstrado isso nas duas edições das exposições internacionais de escultura efêmera.

Jamais deixou as gravuras. Suas esculturas, pode-se dizer, são um tipo de gravura no espaço, escavado pelo buril do aço e do ferro que a parceria com a Fundação Cearense permitiu.

Seu trabalho abre espaço para muitos tipos de reflexão. Escolhi, entre múltiplas possibilidades, discutir (também) a necessidade de políticas públicas para acolher a arte no espaço urbano. Entendo o desespero que leva parte das pessoas, ainda com algum poder aquisitivo, a fugirem do espaço público e buscarem a ilusão do condomínio fechado, como se, ali, os problemas estivessem resolvidos somente porque não estão mais ao alcance imediato dos olhos.

Entretanto, trata-se de uma operação fracassada. Não se sustenta no tempo e, ao contrário, contribui para a degradação ainda mais rápida do espaço urbano, que precisa ser coletivo, para ser praticado, como afirma Certeau.

Nesse sentido, as esculturas de Sérvulo instaladas no espaço urbano, público, são um chamado à convivência, ao desenvolvimento de uma consciência sobre as inúmeras possibilidades oferecidas por esses locais. Portanto, até mesmo a vulnerabilidade dessas obras dialoga com a degradação das ruas como espaço de convivência cidadã.

Como foi mencionado no decorrer do texto, a pesquisa sobre a obra de Sérvulo, abrangendo as inúmeras linguagens e técnicas presentes na vida do artista, encontra farto material afetosamente mantido e trabalhado pelo Instituto que leva seu nome, na pessoa de Dodora Guimarães.

As gravuras, as esculturas, o papel da arte na revitalização das cidades, a manutenção das obras no espaço urbano e sua necessidade de proteção como legado para as próximas gerações, são temas que demandam aprofundamento. Espero que os temas tratados nesta monografia, pelos indícios apresentados, mas, sobretudo, por tudo que inevitavelmente foi deixado de fora, suscitem interesse pelo artista e estimulem novos trabalhos a respeito dele e de sua obra, possibilitando assim novas contribuições para o campo da História da Arte no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, G. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BONFIM, Síria Mapurunga. “Eu invento ou não faço”: autonomia no processo de criação de Sérvulo Esmeraldo". **História e culturas (Dossiê Diálogo sobre Artes)**, Fortaleza, v. 2, n. 3, p. 222-239, jan-jul. 2014. Disp. em <https://bit.ly/3yEB06o> Acesso em 02 de outubro de 2020.

_____. **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**. 2015. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, 2015.

BONOMI, Maria. **Arte Pública - sistema expressivo/Anterioridade**. São Paulo : Universidade de São Paulo, 1999. *Apud*. LAUDANNA, Mayra. **Maria Bonomi: da gravura à arte pública**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CADÔR, Amir Brito. **O que é arte? Sistema da arte e os livros de artista**. In: Revista O Estado da Arte, v. 1, nº 2, p. 45-57, jul./dez.2020.Disp. em <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57573> Acesso em 20 de março de 2022.

CALDEIRA, Teresa. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Ed. 34 / EDUSP, 2000.

CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. 1a ed. São Paulo: Ed. G. Gilli, 2013.

CARVALHO, Gilmar. De um crítico ao sempre Sérvulo. **É perigoso Sporgersi**. Fortaleza : Armazém da Cultura, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª ed. Petrópolis : Vozes, 1998.

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella (compiladores). **Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro : FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COCCHIARALE, Fernando. **Sérvulo Esmeraldo (catálogo de exposição)**. Rio de Janeiro : Galeria Tríade. São Paulo : Galeria Paulo Figueiredo, 1989

_____. Abstracionismo, Concretismo, Neoconcretismo e Tendências Construtivas. In **Tridimensionalidade (apres. Ricardo Ribenboim)**. São Paulo : Instituto Cultural Itaú, 1997.

FERREIRA, G.; COTRIM C. (Org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ESMERALDO, Sérvulo. Org. por AMARAL, Aracy. In: **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

FARIAS, Agnaldo. Sérvulo Esmeraldo: inventando espaços no espaço da cidade. In: **Sérvulo Esmeraldo** (Org. AMARAL, Aracy). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

GUIMARÃES, Dodora. Ele faria tudo outra vez. Em: Sérvulo Esmeraldo 4 obras públicas (**catálogo de exposição do projeto da prefeitura de Fortaleza de reconstrução, restauro, conservação, sinalização e iluminação de 4 obras públicas de Sérvulo Esmeraldo**). Fortaleza : Instituto Sérvulo Esmeraldo, 2018

_____. Uma libélula no horizonte. In: **Sérvulo Esmeraldo** (Org. AMARAL, Aracy). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista October**. n. 80. Cambridge : The MIT Press, 1997. Disponível em <https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf> . Acesso em 20 de março de 2022.

MARTÍ, Silas. Sérvulo Esmeraldo juntou luz do sertão, concretismo e arte cinética. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02/02/2017, Ilustrada. Disp. em <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1855214-servulo-esmeraldo-juntou-luz-do-sertao-concretismo-e-arte-cinetica.shtml> Acesso em 20 de março de 2022.

MORAIS, F. A usina criativa de Franz Weissmann. **Revista Piracema**. São Paulo: Ed. Funarte, nº 2, ano 2, 1994.

_____. Gravurando esculturas/ esculpindo gravuras In: **Sérvulo Esmeraldo** (Org. AMARAL, Aracy). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. (p. 90-107).

PAIVA, Luciana e CAMARGOS, Dalton. **Do cubo branco aos espaços de intimidade: um estudo sobre o projeto FuGa e outras proposições expositivas**. T I Seminário Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual, realizado em Montevideu (Uruguai), 23 a 25 de outubro de 2017. Disp. em

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/CulturaVisual_L1_012.pdf Acesso em 22 de março de 2022.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 3ª.ed.. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PERLINGEIRO, Max. A arte pública está posta. **O Povo**, Fortaleza : 13/09/2021. Caderno Vida e Arte. Disp. em <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2021/09/13/max-perlingeiro-a-arte-publica-esta-posta.html> Acesso em 20 de março de 2022.

READ, Herbert. **A escultura moderna: uma história concisa**. São Paulo : Martins Fontes, 2003.

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

RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen**. Madrid: Visor, 1987. (La Balsa de la Medusa; 7) p. 23.

SANDLER, Luiza. **A escultura transparente. Estudos sobre escala e relações com o espaço**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. São Paulo, 2016. Disp. em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/141949> Acesso 02 de março de 2022.

SÉRVULO ESMERALDO 90/Curadoria de Dodora Guimarães e Marcus de Lontra Castro (catálogo de exposição). Fortaleza : Expressão Gráfica Editora, 2020.

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

VIEIRA COSTA, R.; CUNHA FILHO, F. H. Qual o lugar da arte? – análise sociojurídica da lei municipal de Fortaleza sobre colocação de obras de arte em espaços públicos. **Políticas Culturais em Revista**, [S. l.], v. 3, n. 2, 2011. DOI: 10.9771/1983-3717pcr.v3i2.5011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/5011>. Acesso em 1º de março de 2022.

VILLAS BÔAS, Gláucia Kruse. **Concretismo**. In Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960 (Org. Fabiana Werneck Barcinski). São Paulo : Editora WMF Martins Fontes : Edições SESC, 2014.

Fotos do Gilmar Barreira foram obtidas em <https://www.cineteatrosaoluiz.com.br/servulo-esmeraldo-crato-no-mundo> Acesso em 30 de março de 2022.