

**“EU INVENTO OU NÃO FAÇO”: AUTONOMIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE SÉRVULO ESMERALDO***Síria Mapurunga Bonfim* \***RESUMO**

*Este artigo parte do discurso do artista cearense Sérvulo Esmeraldo, o qual ressalta a autonomia e a unidade de sua produção, como se cada obra “tivesse uma perna na outra”. Tomando como articuladores os conceitos de autopoiese (termo formulado por Humberto Maturana) e de enação (conceito criado por Francisco Varela) e o processo de criação artística, será apresentado um breve percurso de sua vida e obra com o intuito de identificar as marcas que trazem a consistência de seu projeto artístico, ligado à geometria, ao cálculo, ao movimento. O objetivo não é enaltecer a maneira, em certa medida, solitária de sua produção, mas sim encarar a criação artística como produtora de conhecimento. No caso de Esmeraldo, a origem dessa suposta autonomia poderia estar ligada a um experimentalismo inspirado no método científico, bastante recorrente na arte moderna.*

**Palavras-chave:** *Autopoiese; “Obra-pensamento”; Criação artística.*

**ABSTRACT**

*This paper bases on Sérvulo Esmeraldo’s speech who reinforces the autonomy and unity of his production. The concepts of autopoiesis (formulated by Humberto Maturana) and enaction (by Francisco Varela) and the process of artistic creation articulate this thought. It will be presented a brief route of his life and work in order to identify the marks that express the consistency of his artistic project, related on geometry, calculation and movement. The aim it is not laud the lonely path of his production, but consider his artistic creation as knowledge maker. The origin of this autonomy could be related to an experimentalism of scientific method, recurrent in modern art.*

**Keywords:** *Autopoiesis; “Work-thought”; Artistic creation.*

\* Síria Mapurunga Bonfim possui graduação em Comunicação Social (habilitação em Jornalismo) pela Universidade Federal do Ceará (2008). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC), onde é bolsista de dedicação exclusiva da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: siriabonfim@hotmail.com.

## 1 Introdução

A ideia da cognição presa a um modelo tradicional, chamado representacional, que explica esse fenômeno em termos de um mundo dado, com objetos e sujeitos anteriores ao fenômeno, cada vez mais é substituída pela concepção de um conhecimento que é construído a partir do sujeito que atua sobre o mundo para conhecê-lo, proposta por Varela. Nesse sentido, não existe um centro no sujeito que comande o processo cognitivo: “identidade e conhecimento são dois lados de um único processo”<sup>1</sup>. O eu é, portanto, resultado de processos recursivos e não é algo localizável.

O autor cunhou, nos anos 90, o termo enação, no estudo cognitivo, para designar esse aspecto ativo do conhecimento em crítica ao modelo que defendia uma correspondência da cognição ao processamento de informações feito pelo sistema do computador<sup>2</sup>. As noções de autopoiese e clausura operacional, da biologia, propostas por ele e Maturana, embora imprescindíveis para esse conceito cuja base também é a autonomia, acabaram não sendo suficientes para explicar o fenômeno cognitivo, já que poderiam ser interpretadas como um “solipsismo da ideia de identidade”, colocando o meio em uma posição de mera perturbação da estrutura autopoietica<sup>3</sup>.

Assim, Varela retoma com força a ideia de que “todo fazer é conhecer e todo conhecer é um fazer”<sup>4</sup> por meio da enação. A partir desse entendimento, o sujeito inventa a si e ao mundo em que vive<sup>5</sup>, de forma que, assim como todos os seres vivos,

<sup>1</sup> BARROS, Leticia Maria Renault de. *Um estudo sobre a noção de experiência no campo da cognição: a abordagem enativa*. 2010. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. p. 37.

<sup>2</sup> KASTRUP, Virgínia. Enatur. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci (org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2012. p. 85.

<sup>3</sup> BARROS, op. cit., p.28-29.

<sup>4</sup> MATURANA, H.R.; VARELA, F. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. Trad. de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001. p. 32.

<sup>5</sup> KASTRUP, Virgínia. Enatur. op. cit., p. 85.

*“experimenta o mundo e não apenas funciona de maneira automática”<sup>6</sup>. Defende-se, portanto, a subjetividade, que continuamente vinha sendo deixada de lado em favor da objetividade e do que se chama a exatidão científica.*

*Neste trabalho, propõe-se um paralelo entre a atividade cognitiva e a atividade artística, fazendo ressoar a noção de que “todo ato de conhecer faz surgir um mundo”<sup>7</sup>. Embora a teoria se refira ao sujeito como um todo e ao processo de conhecer mais especificamente, considera-se para este artigo a potência criativa do artista, já que quando cria não está somente materializando obras, está também produzindo a si mesmo e a um mundo próprio. Está, enfim, conhecendo.*

*Aqui, portanto, encara-se a cognição como atividade essencialmente criativa. A proposta é contribuir no sentido de romper com a ideia de um conhecimento que é uma representação fiel da realidade e que despreza as produções artísticas e os saberes, alimentada desde o Renascimento.*

## **2 Autonomia e Criação Artística**

*Jorge Vieira<sup>8</sup> chama de atos de criação o que tanto a ciência como a arte produzem. Criar é a ação de sistemas complexos, como o ser humano, que o faz como condição de sua sobrevivência. Biologicamente falando, a criação é um impulso vital, denotando “um alto nível de complexidade viva”. Mas, para Vieira, enquanto a ciência continuar a ser um modelo de conhecimento sobre uma realidade independente, a arte terá sempre dado um passo adiante, pois estará imersa nas possibilidades do real.*

<sup>6</sup> BARROS, op. cit., p. 24.

<sup>7</sup> MATURANA, H.R.; VARELA, F. op. cit., p. 32.

<sup>8</sup> VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006. p. 47.

*“Nesse sentido, o conhecimento artístico é mais flexível, e assim sendo, ele consegue ser efetivamente mais criativo”<sup>9</sup>.*

*De forma alguma, pretende-se aqui elevar ou rebaixar a arte ou a ciência. Como nos adverte Stephen Wilson<sup>10</sup>,*

*Os objetivos das duas áreas, suas estruturas cognitivas, seus procedimentos de trabalho, comunidades de interesse, normas e métodos de disseminação são considerados separados, assim como a importância que cada um deles dá à racionalidade, à intuição e à emoção.*

*Antes, seria pensar que ambas são de vital importância para o humano, defendendo a diversidade da realidade e um modo de trabalhar o conhecimento de forma integrada.*

*O cearense Sérvulo Esmeraldo criou uma série intitulada **Excitáveis**, composta por objetos baseados no fenômeno da eletricidade estática<sup>11</sup>. Esses objetos são, em geral, caixas de plástico ou madeira com elementos leves no interior, que conduzem bem a eletricidade. É preciso friccionar a superfície do objeto para apreciá-los em movimento. Dessa forma, são criadas cargas com sinal diferente às dos elementos internos, que passam a ser atraídos para cima e repelidos do fundo da caixa.*

*O primeiro objeto criado para a série trazia o poema **Anunciação** de Vinícius de Moraes. No interior da peça, papéis picados de cor carmesim faziam a*

<sup>9</sup> *Idem, Ibidem. p. 98.*

<sup>10</sup> *WILSON, Stephen. Ciência e arte – olhando para trás/ olhando para a frente. In: **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. Org. Diana Domingues. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 489.*

<sup>11</sup> *Os **Excitáveis** funcionam por meio da eletricidade estática, fenômeno gerado por um desbalanceamento dos elétrons na superfície de um material depois do contato com outro material. É uma força invisível que, em muitos casos, pode estar abaixo da sensibilidade humana. Somente em certas situações podemos sentir mais fortemente essa reação, quando a descarga ocorre a partir dos 3000 volts. Diz-se que está errado utilizar tal termo naqueles casos em que há movimento gerado por fricção, preferindo-se a expressão “eletricidade gerada por fricção”. Porém, adotaremos aqui o termo “eletricidade estática”, adotada por Sérvulo Esmeraldo e admitida no uso corrente. Para a observação do fenômeno da eletricidade estática, é preferível um ambiente seco, pois a água contida no ar funciona como um condutor elétrico natural, evitando que se acumulem cargas elétricas estáticas. Esse é o motivo que levou a artista a abandonar o projeto dos **Excitáveis**, pois o ambiente de Fortaleza, diferentemente do de Paris, é úmido.*

função da saia da moça e, quando agitados pela fricção do observador, transformavam-se no jasmim “esfolhado” pelo anjo no poema.

Tal obra integrava a encomenda de um livro-objeto contendo três poemas de autores diferentes para a I Exposição Internacional do Livro-Objeto, na galeria Claude Givaudan<sup>12</sup>. Sérvulo Esmeraldo resolveu escolher poesias em três diferentes línguas latinas: português, espanhol e francês. Constavam desse volume, além de *A Anunciação*, *Automne Malade*, de Guillaume Apollinaire, e um poema de Pablo Neruda o qual o artista não recorda mais o título. Cada um dos poemas-objetos deveria ter um suporte específico<sup>13</sup>.

*L'Automne Malade*, de Guillaume Apollinaire, logo resolvi: os versos vinham dentro de tubos de vidro fechados com maçarico, dando aos versos a cor chamuscada do tom outonal. Para o poema de Pablo Neruda fiz um objeto que quando era aberto vibrava em diferentes tons, pela ação de cordas de violão. À parte, fiz um objeto com excertos de um outro poema de Neruda: um aquário com um peixinho vermelho. Este poema se referia a algo vermelho que circulava. O peixinho fazia o papel do poema que ficava imerso n'água. Para “Anunciação”, utilizei-me da magia da eletricidade estática, chegando assim aos ‘Excitáveis’<sup>14</sup>.

Esse é somente um dos exemplos – talvez o mais original – em que utiliza princípios científicos para produzir suas obras. É apontada pelos críticos como uma de suas “práticas mais engenhosas”<sup>15</sup>; para outros, é a “série mais radical de sua pesquisa como inventor”<sup>16</sup>, sendo a “contribuição máxima de sua trajetória” e “a mais

<sup>12</sup> Essa galeria, especializada na edição de múltiplos, segundo Sérvulo Esmeraldo, só durou alguns meses, e esse volume, contendo os três objetos produzido pelo artista, foi vendido para uma pessoa dos Estados Unidos. Esmeraldo foi o único brasileiro nessa coletiva.

<sup>13</sup> O artista diz, em entrevista por email, concedida a Matthieu Poirier, que sua intenção não era fazer ilustração, mas sim um objeto.

<sup>14</sup> CATÁLOGO. *Exposição Sérvulo Esmeraldo por Mota Machado – obras de 40 anos*. Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. 2008.

<sup>15</sup> BELLUZZO, Ana Maria. Lugar e tempo liberados: experiências de Sérvulo Esmeraldo. In: *Sérvulo Esmeraldo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 163.

<sup>16</sup> RESENDE, Ricardo. Elogio à luz e à sombra. In: AMARAL, Aracy (org.). *Sérvulo Esmeraldo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 25.

interessante contribuição brasileira à arte cinética internacional depois de Palatnik<sup>17</sup>; alguns falam em “uma originalidade inegável”<sup>18</sup>, de forma que Sérvulo “deve ser considerado como um **outsider** essencial da tendência óptico-cinética”<sup>19</sup>. Para André Parente<sup>20</sup>, os **Excitáveis** “são como o ápice e a ruptura do movimento cinético e exprimem muito bem a passagem da arte mecânica para a arte eletrônica”.

Dessa, forma cria uma “obra-pensamento” muito ligada à ciência. Com o termo ciência, não estamos nos referindo aqui ao método ou ao conteúdo científico, exclusivamente, mas àquilo que, em seu pensamento artístico, se desenvolve cientificamente.

Em entrevista concedida a mim, no dia 5 de julho de 2013, o artista fez algumas afirmações que trazem à tona a ideia de um artista fechado, em certo sentido, a seu mundo, à medida que quer demonstrar ter um projeto artístico próprio. É interessante observar que, à primeira vista, não há em seu discurso sinal de autossuficiência, e sim uma naturalidade em admitir que perseguiu durante toda a carreira um projeto artístico muito próprio.

É o caso, por exemplo, quando fala: “Eu acho que minhas obras se sucedem. São a mesma, quase”. O que passa a assumir, nessa fala, é a ideia de que nenhuma de suas criações se desvincula do todo, são todas importantes na composição de sua produção. Ou quando responde sobre os mestres ou pessoas que influenciaram sua produção: “Não é que eu não tenha tido professores ou pessoas que tenha admirado. O meu trabalho é muito natural, muito espontâneo. Eu invento ou não faço”.

<sup>17</sup> AMARAL, Aracy. Sérvulo Esmeraldo. In: *Sérvulo Esmeraldo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 17.

<sup>18</sup> POIRJER, Matthieu. Os Excitáveis de Esmeraldo, ou cinetismo em viveiro. In: *Sérvulo Esmeraldo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 119.

<sup>19</sup> Idem, *Ibidem*. p. 131.

<sup>20</sup> PARENTE, André. Les Excitables ou l'art d'apprivoiser. In: *Sérvulo Esmeraldo Les Excitables*. Maison Européenne de la Photographie. @rt Outsiders, 2010. p. 3.

É necessário, claro, problematizar o que nos diz o artista, já que é impossível desvinculá-lo de um contexto histórico e das influências que recebeu durante sua trajetória. Uma hipótese possível para compreender o lugar de sua fala é a condição que o próprio artista pode ter criado para produzir e desenvolver um pensamento “original”. Para Stroeter, “Sérvulo não se deixa levar por caminhos talvez mais fáceis da moda. (...) Resulta um trabalho que é fruto de evolução, nunca de revolução, mas cheio de experimentalismos e inventividade”<sup>21</sup>.

Se aproximarmos a atividade artística da atividade científica, podemos compreender o posicionamento de Sérvulo como uma consciência do artista de que ele próprio é o fenômeno a ser conhecido.

O observador não encontra um problema ou fenômeno a ser explicado fora dele ou dela mesma, mas, ao contrário, ele ou ela constitui um problema ou fenômeno em seu domínio de experiências ao encontrar-se numa pergunta que deseja responder<sup>22</sup>.

Quando diz que “inventa ou não faz” remete-nos à autonomia. Tal conceito, na proposta de Maturana e Varela, refere-se à característica comum a todos os seres vivos de produzirem a si próprios, a autopoiese. Se outros seres, para além dos vivos, também possuem organização, é somente os vivos que fazem de si seu produto. “Donde se conclui que não há separação entre produtor e produto. O ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis, e isso constitui seu modo específico de organização”<sup>23</sup>.

Essa estrutura autônoma, autopoietica, da biologia, pode servir para pensar o processo de conhecimento, e é isso o que propõem Maturana e Varela. Neste trabalho, leva-se adiante essa proposta de considerar as ciências em rede, colocando a

<sup>21</sup> STROETER, João Rodolfo. Escultor-arquiteto/Arquiteto-escultor. In: AMARAL, Aracy (org.). **Sérvulo Esmeraldó**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 89.

<sup>22</sup> MATURANA, H. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana**. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 116.

<sup>23</sup> MATURANA, H.R.; VARELA, F. op. cit., p. 57.

arte em um patamar de produção de conhecimento e compondo com saberes de outros campos. No caso da arte, esse conhecimento é tácito, porque não comunicável: trata-se da criação<sup>24</sup>. Sérvulo Esmeraldo se apresenta como um interessante objeto de estudo, nesse caso, pois desenvolve um pensamento, um projeto artístico, ligado à geometria, ao cálculo, ao movimento, unindo, dessa maneira, em uma mesma criação, ciência exata e artes.

O artista em questão está imerso em uma experiência mais ampla, sem localização identificável, que explica as mudanças de perspectivas ao longo da vida.

*A experiência, portanto, não está restrita a um determinado ponto de vista, o que equivale a afirmar que ela não está contida ou localizada em um sujeito. Ao contrário, o aparecimento de um sujeito – e, com ele, de todo um mundo – está na dependência da experiência<sup>25</sup>.*

Pode-se, então, fazer um paralelo do artista que mantém sua organização (ou seu projeto artístico) frente às mudanças estruturais provocadas pelo exterior (ou pelas influências e correntes artísticas, por exemplo), com a ressalva de que só o próprio sistema (o artista) é capaz de definir aquilo que o perturba. E, mesmo no caso de se desorganizar por conta dessas perturbações externas, mantém sua identidade.

Fayga Ostrower descreve o processo de criação da seguinte forma: “Ao mesmo tempo em que espontaneamente nos abrimos ao novo e o absorvemos, também espontaneamente o estruturamos (...) Nossa abertura é complementada por delimitações interiores sem as quais nos desorientaríamos”<sup>26</sup>. É isso o que vamos perceber no desenvolvimento do percurso de Sérvulo Esmeraldo.

<sup>24</sup> VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

<sup>25</sup> BARROS, op. cit., p.27.

<sup>26</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 28 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 149.



### 3 Os Sentidos do Percurso

*Sérvulo Esmeraldo nasceu no Crato, em 1929, onde começou as primeiras experiências que o levariam a trilhar mais tarde o campo artístico. Desenhava, quadro a quadro, as sombras de folhas e galhos que se movimentavam nas paredes. As cargas já fracas das pilhas do rádio, por exemplo, eram somadas intuitivamente e se transformavam em centelhas nas noites escuras. Discos ganhavam lâminas que, ao entrarem em contato com a água de fontes e riachos do Vale do Cariri, movimentavam-se e “faziam subir coisas nas árvores”. Tudo surgia de uma observação e uma experimentação com a natureza.*

*Eu gostava de jogar pedras na água e ficar olhando os círculos. Jogava duas ou três pedras e ficava observando elas se cruzarem. Um dia arregimentei convidados, os filhos do vaqueiro João Bentevi, para fazermos uma brincadeira organizada. Trazíamos os seixos e, sob o meu comando, elas eram atiradas na água, segundo um projeto. Às vezes, os círculos eram alinhados, outras vezes, circularmente, outras, irregularmente. O importante mesmo era a cadência. Aí entrava o orquestrador. A brincadeira pegou. Ficávamos um bom tempo praticando aquelas “ondas”.*

*Fez seu próprio laboratório, com porta de entrada: uma cortina que subia e descia com a ajuda de uma manivela. No engenho onde cresceu, aprendeu sobre as características da madeira e fez suas primeiras xilogravuras.*

*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<sup>27</sup>.*

*Com os restos de chapas de cobre, arames e rebites dos ciganos que por lá passavam para consertar os tachos de cobre do engenho, construiu esculturas metálicas.*

<sup>27</sup> RESENDE, Ricardo. Elogio à luz e à sombra. In: AMARAL, Aracy (org.). *Sérvulo Esmeraldo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 29.

*Estava sempre à procura do funcionamento das coisas. “A turma toda jogava futebol e eu também jogava, mas o meu divertimento mais profundo era inventando coisas”, disse-me em entrevista. É também nesse momento que fica fascinado com a eletricidade estática, através da brincadeira do pente que, friccionado ao cabelo, produz carga.*

*A curadora Dodora Guimarães, em e-mail endereçado a Matthieu Poirier, diz que, por meio de livros de física, matemática e geometria dos seus tios, Esmeraldo “aprendeu a calcular, com um triângulo retângulo recortado em papelão, a altura dos coqueiros e de outras árvores, conhecendo apenas a medida da distância que lhe separava deles”. Nos livros, também aprende sobre refração, princípio que utiliza para criar o seu cinema no “laboratório”. O fascínio pelo movimento também era despertado durante o Carnaval, quando ganhava serpentina no clube do Crato e subia num balcão para observar a espiral que se formava.*

*Nesse período, já se pode perceber o sentido que o menino dava às coisas, ao mesmo tempo conhecendo o mundo e se conhecendo. A curiosidade e a inventividade eram/são as marcas que imprime em tudo o que faz. “O processo cognitivo pode ser entendido então como atividade atribuidora de sentido, uma vez que não há um sentido dado, intrínseco a um mundo preexistente”<sup>28</sup>.*

*Esmeraldo incursiona nas artes pela xilogravura, tradição das mais fortes na região do Cariri, ainda adolescente. Suas primeiras criações são figurativas, mas logo essa figuração se deixa atravessar por formas, linhas e vazados que dizem de sua característica escultural, como na série **vegetal**, para em seguida se desenvolverem como pesquisas gráficas, quando, já na França, praticamente abandona a xilogravura para dedicar-se à gravura em metal; e, finalmente, explora a abstração geométrica.*

*Sérvulo parece guiado por uma força, algo que podemos dar o nome de intuição. Em geral, quando se pensa nesse conceito, recorre-se em primeiro lugar à ideia*

<sup>28</sup> BARROS, op. cit., p. 26.

de um insight, uma inspiração e, em segundo, à de um trabalho, um esforço em buscar respostas a um pensamento. Vieira<sup>29</sup> fala na intuição, ou o “conhecer vendo”, como aquilo a que geralmente se atribui a surpresa, o insight; e em algo que pode ser “elaborado ao longo do tempo”. Sérvulo Esmeraldo pensa sobre a própria intuição, em “um complexo natural e orgânico”, quando questionado sobre a relação entre a inspiração e o esforço.

É a essa mesma intuição de menino que obedece, quando, na Europa, leva à frente os **Excitáveis**, seu projeto de arte cinética, rememorando a brincadeira com pente da infância. De 1967 a 1979, período em que viveu na França, foi produzida a maior parte da série. Utilizou as possibilidades que a natureza lhe oferecia: um ambiente seco e, portanto, bom condutor. Ao mesmo tempo, já no fim de sua temporada na França, passa a desenvolver projetos de esculturas de grandes proporções. Em 1980, retorna ao Ceará, e, por conta da alta umidade do ar, deixa de lado os **Excitáveis**.

Por outro lado, no encontro com a luz zenital, concretiza os projetos de grandes proporções, chegando a realizar 40 obras públicas em Fortaleza, onde passa a morar. No texto que assina para a exposição Luz, em cartaz no Palácio da Abolição em 2013, o artista diz que a luz lhe fascina, “tem uma importância fundamental na escultura”<sup>30</sup> e finaliza afirmando: “Trabalho com materiais diversos, mas, minha matéria-prima de verdade é a luz.”<sup>31</sup>

Nesse contexto, observam-se como as perturbações externas, no caso as condições climáticas, afetam a produção desse artista, forçando uma reorganização estrutural de suas criações. Compartilhando com o mundo a construção de suas obras, não abandona, no entanto, a organização de seu projeto artístico. Em uma visão menos segregadora entre sujeito e mundo, poderíamos, então, encarar esse projeto

<sup>29</sup> VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006. p. 50.

<sup>30</sup> ESMERALDO, Sérvulo. *A luz me fascina* In: **LUZ** (catálogo). Fortaleza: Palácio da Abolição, 2013. p. 6.

<sup>31</sup> Idem, *Ibidem*. p. 6.

*artístico como se constituindo no encontro com o que se mostra “aparentemente” externo a ele. O artista apreende o mundo que faz sentido para ele ao mesmo tempo em que produz novos sentidos.*

*Do ponto de vista biológico, os seres vivos funcionam de maneira similar:*

*Conclui-se, então, que se os considerarmos isoladamente eles são autônomos. Mas se os vemos em seu relacionamento com o meio, torna-se claro que dependem de recursos externos para viver. Desse modo, autonomia e dependência deixam de ser opostos inconciliáveis: uma complementa a outra<sup>32</sup>.*

*Dodora Guimarães, em entrevista concedida a mim no dia 5 de julho de 2013, explica que um fio condutor percorre a obra de Sérvulo, mesmo nos **Excitáveis**, que, em geral, são considerados uma ruptura em sua produção, por conta do movimento. E, no entanto, fazem referência à linha, à geometria. O mesmo se passa com relação às esculturas, que, apesar de estáticas, fazem parte da dinâmica, que ele persegue.*

*Toda a obra dele é cinética (...) Mesmo quando faz esses desenhos a grande importância que ele dá é à dinâmica. Isso aí se inscreve no chamado cinético virtual, porque o movimento não é impulsionado, vivo, pronto. Não são só os **Excitáveis**, mas a gente convencionou a tratar como cinético somente os **Excitáveis**, que acho que é uma visão não completa (...) O melhor exemplo é aquela escultura da Universidade Federal do Ceará. Porque não impulsiona só ela em si, mas até o entorno. É um dado que a crítica de arte não considerou ainda (...) O interesse dele pela linha está presente nos **Excitáveis**, toda a construção dos **Excitáveis** é extremamente organizada, não se distancia da geometria que ele persegue. Mesmo quando estão em movimento, em ação, eles não se desorganizam.*

*Interessante pensar que essas linhas são, em termos formais, o que mais persiste na obra do Sérvulo, seja nas xilogravuras, nos desenhos, esculturas ou **Excitáveis**. Em entrevista a Lisette Lagnado, o artista diz que “a geometria descreve*

<sup>32</sup> MARIOTTI, Humberto. Prefácio. In: MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. Trad. de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001. p. 14.

*tudo que você vê*<sup>33</sup>. Quando, então, a crítica tenta relacionar isso à linha orgânica de Lygia Clark, o espaço “entre” as coisas, a “emenda”, Esmeraldo discorda. As linhas, para ele, pode-se interpretar, estão na base das singularidades, são as coisas articuladas elas mesmas.

*Em outras palavras, para Sérvulo, essas linhas fornecem-nos nossa identidade. É a partir da delimitação de uma “fronteira” que nasce a célula. No entanto, essa “fronteira” não somente nos separa do mundo como nos liga a ele. É a membrana, que ganha dimensão impressionante na teoria do conhecimento formulada por Maturana e Varela, responsável por controlar o acoplamento da célula com o meio externo, de forma que é da ordem da intersecção e não do espaço “entre” ou da “emenda” (d)as coisas. O meio externo e a célula continuam existindo separadamente depois desse contato.*

*Nós, como seres vivos, conhecemos o mundo experimentando-o e experimentamos o mundo conhecendo-o, dizem Maturana e Varela. Nesse sentido, o artista é capaz de fazer ciência estando na arte e estando na arte fazer ciência, porque conhece esse encontro por dentro. De forma alguma, no entanto, confunde seus objetivos: “Se eu fizer isto como artista, se eu tinha intenção de fazer uma obra de arte, isso é uma obra de arte”, disse-me em entrevista de pesquisa.*

*Esmeraldo estaria, nesse sentido, abrindo espaço para uma primeira espécie de linhas, propostas por Deleuze*<sup>34</sup>:

*(...) a linha subordinada ao ponto; a diagonal, subordinada à horizontal e à vertical; a linha faz contorno, figurativo ou não; o espaço que traça é de estriagem; a multiplicidade numerável que constitui continua submetida ao Uno na sua dimensão sempre superior ou suplementária. As linhas desse tipo são molares, e formam um sistema arborescente, binário, circular, segmentário.*

<sup>33</sup> LAGNADO, 2011. p. 213.

<sup>34</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Cafaiá. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 220.

No caso do movimento sugerido pelas esculturas, temos o caso, por exemplo, do “Monumento ao saneamento básico de Fortaleza”, localizado na Avenida Beira-Mar. Essa obra dá uma ideia de instabilidade por dois motivos. Primeiro, pelos segmentos de tamanhos diferentes e, segundo, pela forma com que foram utilizadas as cores. Em objetos expostos ao sol, as sombras e, portanto, o preto, ficam na base, dando a sensação de achatamento. As partes claras são aquelas que recebem a luz do sol. Sérvulo inverte essa posição, dando peso às extremidades e retirando o peso da base. O entrelaçar das cores em torno dos cilindros passa a ideia de que estão a girar<sup>35</sup>.

Em outro objeto, chamado “To Spin, Span, Spun”, recentemente na exposição “Arte Contemporânea Brasileira”, na Galeria Multiarte, em Fortaleza, percebemos de novo a intuição do artista em ação. Quando ainda morava em Paris, Sérvulo passeava pela rua com arruelas que se tocavam e produziam um som. Naquele momento, teve o insight para uma peça, mas precisou de tempo para pensar em como poderia reproduzir aquele som de forma prolongada. A solução foi utilizar um grande parafuso onde diversas arruelas se encaixassem. Se o objeto for girado de cabeça para baixo, as peças no interior descem lentamente o grande parafuso, produzindo um longo tilintar.

Nos últimos anos, Sérvulo Esmeraldo parece ter evidenciado ainda mais a fusão entre o artista gráfico e o escultor, por meio de seus trabalhos feitos com linhas de aço. Essas esculturas vazadas perderam a massa e algumas delas passaram a objetos bidimensionais que parecem saltar da parede. É o caso de seus **Teoremas**. Outras ensaiam uma dobra a sair ligeiramente dessa superfície. O artista também subverte formas geométricas, como o **Círculo**, que, ao invés de se fechar, permite uma abertura. Outras, tridimensionais, são formadas pela soldagem de alguns volumes.

<sup>35</sup> FARIAS, Agnaldo. Sérvulo Esmeraldo: inventando espaços no espaço da cidade. In: AMARAL, Aracy (org.). **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 179-181.

*Suas obras suscitam dúvidas sobre figura e fundo; sobre orientação no espaço (...), o que está dentro ou fora, além das inúmeras outras ambiguidades criadas pela visão de figuras planas ou volumétricas, de cheios e vazios<sup>36</sup>.*

*Com relação à autonomia no processo de criação de Sérvulo Esmeraldo, é um dos amigos de Sérvulo, o artista Júlio Le Parc, quem o descreve de maneira mais poética. Para Júlio, o artista cria guiado por um “fio condutor”, produz conceitos e, no entanto, não parece se preocupar em constituir nenhuma categoria artística.*

*Essa particularidade tão sua, que me assombra. Essa persistência premonitória com descobertas prematuras, sem títulos nem classificações, sem pretensão em constituir uma corrente artística. Essa maneira de manipular materiais e produzir conceitos quase que para você mesmo. Essa maneira de trabalhar em limites muito estreitos, de imiscuir-se em fendas, prosseguir e, em toda transferência, criar uma evidência visual, tátil, a partir de muito pouco. Essa particularidade do produzido que parece não ser, mas é: uma ambiguidade que é ambivalência, que parece pouco mas tem muita profundidade. Que pode desmoronar, destruir-se em razão da aparência frágil, mas que possui um fio condutor que vem de sua cabeça, de sua sensibilidade artística e, passando por essas frágeis presenças, nos chega e nos assombra<sup>37</sup>.*

*O enfoque, neste trabalho, a esse modo de criação do artista não é uma defesa da autonomia, da recusa às influências externas, mas tão somente é a reflexão de que cada artista, em maior ou menor grau, se vincula ao meio somente por suas próprias necessidades (ainda que inconscientes).*

#### **4 Considerações Finais**

*Neste artigo, procurou-se explorar a ideia de um conhecimento produzido de forma ativa pelo sujeito, tendo como suporte as teorias da enação e da autopoiese. O*

<sup>36</sup> BELLUZZO, Ana Maria. Lugar e tempo liberados: experiências de Sérvulo Esmeraldo. In: **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 165.

<sup>37</sup> LE PARC, Júlio. De Júlio Le Parc para Sérvulo Esmeraldo. In: AMARAL, Aracy (org.). **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011. p. 115.

cearense Sérvulo Esmeraldo aparece, neste trabalho, percorrendo dois sentidos, que vai da criação ao conhecimento e do conhecimento à criação, incorporando a ideia de que “todo fazer é conhecer e todo conhecer é um fazer”<sup>38</sup>.

A geometria, a matemática e a dinâmica compõem seu projeto artístico, atravessando, de forma geral, todos seus trabalhos. Tanto faz uma escultura como um **Excitável**, a linha do artista gráfico está presente, assim como o movimento (ou a sugestão dele). Por tudo isso e por desenvolver seu trabalho de forma autônoma, em certo sentido, sua frase “Eu invento ou não faço” aparece como uma marca de sua metodologia de criação, um conceito importante para seu projeto artístico.

É bom reiterar que não se trata de uma defesa de artistas que priorizam o trabalho solitário, fechado, mas sim a consideração de que mesmo os mais abertos às influências externas somente se apoiam nelas por necessidade, quando esse contexto confere algum tipo de significado à própria produção.

Quando o artista diz: “Eu invento ou não faço” deixaria transparecer duas posturas completamente diferentes, se pensarmos, de um lado, a arte moderna, e, de outro, a arte contemporânea.

Primeiro, pode parecer uma atitude tipicamente moderna, se invocarmos o espírito antitradicionalista da arte do período das vanguardas. A fala de Esmeraldo poderia significar uma autoconfiança que funcionaria como estratégia de sobrevivência num contexto de arte em que a simultaneidade de movimentos “curtos, rápidos, múltiplos” era regra em oposição a um período anterior, marcado por estilos “longos, lineares, tranquilos e contínuos”. Esmeraldo prefere não se posicionar, talvez, para não cair numa discussão sobre superações de correntes, com receio talvez de, a partir de sua resposta, ser tido como “ultrapassado”.

<sup>38</sup> MATURANA, H.R.; VARELA, F. op. cit., p. 32.



O artista negaria, portanto, essa modernidade, mas não deixaria de ser moderno, tendo em vista que acreditaria em um tempo anterior necessariamente “antiquado” em relação à contemporaneidade. De acordo com Latour, os modernos só podem compreender seu passado através das revoluções, ultrapassando um tempo anterior, “mas o tempo não é um fluxo homogêneo (...) é preciso que não haja nenhum fluxo temporal coerente limitando nossa liberdade de escolha”<sup>39</sup>.

Por outro lado, seu discurso poderia estar de acordo com uma atitude de quem não acredita em uma dita história da arte linear, uma postura pós-moderna a favor de uma liberdade maior de poder citar várias temporalidades, sem com isso ser obrigado a se enquadrar, afinal “tudo já havia sido feito”, restando aos artistas recombinares os fragmentos, fazer apropriações. “Em vez de lutar por desenvolver um estilo atual avançando o caráter do período anterior e a ele respondendo, a arte da Transvanguarda podia, e até deveria, evitar qualquer período que desejasse”<sup>40</sup>. Nesse sentido, caberia ao espectador produzir os significados de sua obra, não seria mais tarefa do artista “delimitar-se”, fechar as possibilidades, indicando suas referências. “A obra não é meramente algo para se olhar, mas um espaço a ser adentrado e experimentado de um modo físico pleno”<sup>41</sup>.

Há, na realidade, um terceiro caminho, que parece o mais próximo da postura do artista. Esse “ocultamento” de suas referências seria uma afirmação do que pensa ser sua originalidade, seu caminho particular num contexto mais amplo.

Isso nos leva em direção a uma possibilidade de origem dessa suposta “autonomia”, que diz respeito a um experimentalismo inspirado no método científico, bastante recorrente na arte moderna, “estímulo para certo número de mudanças de

<sup>39</sup> LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. p. 139.

<sup>40</sup> ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 155.

<sup>41</sup> Idem, *Ibidem*. p. 106.

rumo imaginativas (...). Simplesmente, as novas ideias estavam no ar (...) e, independentemente de serem ou não entendidas, ajudaram a canalizar a atividade imaginativa para novas direções, além de encorajarem a experimentação (...)”<sup>42</sup>. No caso de Sérvulo, essas ideias científicas não somente estavam no ar, como faziam parte de sua atividade artística, no conceito e na experimentação.

Fayga Ostrower diz que “as influências culturais existem sempre. Não há porque opô-las à espontaneidade criativa, como se o fato em si, e não o tipo de influência, impedisse o agir espontâneo (...) Ser espontâneo apenas significa ser coerente consigo mesm”<sup>43</sup>. Nesse sentido, é preciso trilhar com cuidado o discurso do artista com relação ao seu pensamento. Até aqui, no entanto, há algo que merece ser observado de perto: uma autonomia que se liga à individualidade do homem moderno, homem de ciência.

<sup>42</sup> STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*: com 123 ilustrações. Edição de Nikos Stangos. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 8.

<sup>43</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 28 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 147.