



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DESIGN

MANOEL DEISSON XENOFONTE ARAUJO

**A produção editorial de Sérvulo Esmeraldo: O livro como espaço de criação e
experimentação gráfica**

Crato
2025

Manoel Deisson Xenofonte Araujo

A produção editorial de Sérvulo Esmeraldo: O livro como espaço de criação e experimentação gráfica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Design.

Área de concentração: Planejamento e Contextualização de artefatos.

Linha de Pesquisa: Design da informação.

Orientadora: Solange Galvão Coutinho

Coorientadora: Edna Lúcia Oliveira da Cunha Lima

Crato

2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Araujo, Manoel Deisson Xenofonte.

A produção editorial de Sérvulo Esmeraldo: o livro como espaço de criação e experimentação gráfica / Manoel Deisson Xenofonte Araujo. - Recife, 2025.
462f.: il.

Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação (CAC), Programa de Pós-Graduação em Design, 2025.

Orientação: Solange Galvão Coutinho.

Coorientação: Edna Lúcia Oliveira da Cunha Lima.

1. Sérvulo Esmeraldo; 2. História do design editorial; 3. Livros de artista; 4. Livros-objetos; 5. Álbuns. I. Coutinho, Solange Galvão. II. Lima, Edna Lúcia Oliveira da Cunha. III. Título.

MANOEL DEISSON XENOFONTE ARAÚJO

**“A PRODUÇÃO EDITORIAL DE SÉRVULO ESMERALDO: O LIVRO COMO
ESPAÇO DE CRIAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO GRÁFICA.”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, na área de concentração Planejamento e Contextualização de Artefatos, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Design.

Aprovada em: 12/09/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Isabella Ribeiro Aragão (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Silvio Romero Botelho Barreto Campello (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Letícia Pedruzzi Fonseca (Examinadora Externa)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Francisco Inácio Scaramelli Homem de Melo (Examinador Externo)
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Almir Mirabeau da Fonseca Neto (Examinador Externo)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

A realização desta tese não teria sido possível sem o apoio e a contribuição de muitas pessoas, às quais expresso aqui minha profunda gratidão.

Agradeço, em primeiro lugar, à minha amiga e eterna professora Adriana Botelho, que me introduziu ao tema e incentivou que eu desenvolvesse a presente pesquisa.

À Dodora Guimarães, pelas conversas sempre enriquecedoras, pelo incentivo constante e pela confiança depositada em minha pesquisa, cuja responsabilidade busquei honrar ao longo de todo o trabalho. Agradeço também ao Instituto Sérvulo Esmeraldo nas pessoas de Dodora e Samyr Guimarães, por abrirem generosamente as portas e me concederem total liberdade para analisar presencialmente o acervo, demonstrando total confiança e acolhimento ao longo da pesquisa.

À Sabrina Esmeraldo pelas respostas sempre amistosas e atenciosas às dúvidas que eu tinha sobre a produção de Sérvulo Esmeraldo, enviando-me constantemente informações adicionais, documentos, fotografias e relatos valiosos de suas memórias na convivência com seu pai.

Às orientadoras Solange Coutinho e Edna Cunha Lima, pela orientação generosa, pelas valiosas sugestões, pela escuta atenta e pela confiança ao longo de todo o processo de pesquisa. O compromisso e a dedicação destas professoras, que se reuniam comigo semanalmente, foram fundamentais para que eu pudesse enxergar o trabalho de Sérvulo Esmeraldo com ainda mais entusiasmo e admiração. Foi uma honra tê-las como guias ao longo desta jornada.

À professora Ana Neuza Botelho Videla, pelas leituras compartilhadas e pelo ambiente de diálogo crítico que tanto contribuiu para o amadurecimento desta pesquisa.

Aos colaboradores que gentilmente compartilharam seu tempo e conhecimento, deixo aqui meu reconhecimento. Em especial, agradeço a José Lourenço Gonzaga, que abriu as portas da Lira Nordestina e realizou testes de impressão que permitiram compreender o processo criativo de Esmeraldo em torno de experimentações gráficas. Da mesma forma, a Carlos Henrique Soares, que, gentilmente cedeu o espaço do Ateliê de Artes e Ofícios do Centro Cultural do Cariri

e fez experimentos de impressão para identificar algumas estampas realizadas pelo artista.

Ao Instituto de Arte Contemporânea – IAC, que possibilitou a minha ida à São Paulo a fim de analisar presencialmente o acervo, me concedendo total acesso e suporte, além de fornecer digitalmente todos os documentos necessários à esta pesquisa.

À minha família, pelo apoio incondicional, pela paciência nos momentos difíceis e por sempre acreditarem em mim. À minha esposa Wilma Gomes dos Santos e meus filhos Bernardo Xenofonte dos Santos e Alice Xenofonte dos Santos, meu amor e meu muito obrigado por tudo.

Aos amigos e amigas que acompanharam esta jornada com carinho, escuta e apoio emocional, meu sincero agradecimento. Vocês ajudaram a tornar o caminho mais leve.

RESUMO

Esta tese investiga o percurso do artista cearense Sérvulo Esmeraldo no campo da produção editorial, tendo como problema de pesquisa a existência de uma lacuna ainda pouco explorada nesse aspecto de sua trajetória, amplamente documentada enquanto escultor e artista plástico. Nesse sentido, conta com um capítulo relacionado à história do artista e histórico e contexto de sua produção editorial, e incorpora entrevistas realizadas com Dodora Guimarães e Sabrina Esmeraldo, além de levantamentos documentais que possibilitam compreender as decisões de projeto, os processos de produção e as relações estabelecidas entre texto e imagem. A pesquisa busca identificar e analisar os livros concebidos por ele que se inserem nas categorias de álbuns, livros de artista e livros-objetos, considerando suas características materiais, gráficas e conceituais. Toma-se como hipótese que, em paralelo à sua produção artística, Sérvulo Esmeraldo desenvolveu projetos editoriais que manifestam uma expertise e experimentação gráfica e tipográfica significativas para torná-lo presente na produção historiográfica do design editorial no Brasil. Dessa maneira, tem-se como objetivo geral evidenciá-lo enquanto um designer editorial, incluindo as atuações de autor e editor, com ênfase em suas experimentações gráficas e materiais. Para tanto, a partir dos acervos do IAC e do ISE, foi realizada uma abordagem descritiva e analítica, fundamentada em referências teóricas do design gráfico e editorial, em especial Lima E. (1998) e Drucker (1995). Na parte descritiva, foi desenvolvida uma ficha aplicada aos livros encontrados no acervo do ISE, visando compreender os modos como Esmeraldo explorou a materialidade editorial como extensão de sua prática artística. Essa ficha foi elaborada a partir de Lima G. (1997) e Lima E. (1998) e contém categorias relacionadas aos dados catalográficos, elementos gráficos, métodos, técnicas e materiais de produção e estrutura do livro. Para a compreensão das técnicas e materiais utilizados, foi realizada uma aferição por microscópio para identificação do tipo de impressão, assim como sobreposições de digitalizações de páginas de texto sobre espécimes tipográficos para identificação do tipo utilizado, como sugerem Aragão e Farias (2017). Outras formas de identificação das técnicas utilizadas, envolveram tentativas de reprodução dos impressos, realizadas em conjunto com José Lourenço Gonzaga, da Lira Nordestina e Carlos Henrique Soares, do Ateliê de Artes e Ofícios do Centro Cultural do Cariri. Os resultados confirmam a hipótese de

que Sérvulo Esmeraldo, para além de sua atuação enquanto artista, desenvolveu projetos editoriais com notável sensibilidade, experimentação e domínio técnico, sendo sua produção relevante para o campo do design editorial brasileiro, destacando uma prática que transita entre arte, autoria e experimentação gráfica.

Palavras-chave: Sérvulo Esmeraldo; História do design editorial; Livros de artista; Livros-objetos; Álbuns.

ABSTRACT

This thesis investigates the trajectory of the Ceará-born artist Sérvulo Esmeraldo in the field of editorial production, taking as its research problem the existence of a still underexplored gap in this aspect of his career, which is otherwise widely documented as a sculptor and visual artist. In this regard, the study includes a chapter dedicated to the artist's biography and the historical context of his editorial work, and incorporates interviews conducted with Dodora Guimarães and Sabrina Esmeraldo, in addition to documentary surveys that help to understand the design decisions, production processes, and the relationships established between text and image. The research seeks to identify and analyze the books conceived by him that fall within the categories of albums, artist's books, and book-objects, considering their material, graphic, and conceptual characteristics. The hypothesis is that, in parallel with his artistic production, Esmeraldo developed editorial projects that demonstrate significant expertise and graphic and typographic experimentation, positioning him as a relevant figure in the historiographical production of editorial design in Brazil. Accordingly, the general aim is to highlight him as an editorial designer, including his roles as author and editor, with an emphasis on his graphic and material experimentation. To this end, based on the collections of the IAC and the ISE, a descriptive and analytical approach was undertaken, grounded in theoretical references from graphic and editorial design, particularly Lima E. (1998) and Drucker (1995). In the descriptive part, a cataloging form was developed and applied to the books found in the ISE collection, in order to understand how Esmeraldo explored editorial materiality as an extension of his artistic practice. This form was developed based on Lima G. (1997) and Lima E. (1998) and includes categories related to cataloging data, graphic elements, methods, techniques and production materials, and book structure. To understand the techniques and materials used, microscopic inspection was carried out to identify the printing methods, as well as overlays of digitized pages of text onto typographic specimens to determine the type used, as suggested by Aragão and Farias (2017). Other methods of identifying the techniques employed included attempts to reproduce the printed materials, carried out in collaboration with José Lourenço Gonzaga, from Lira Nordestina, and Carlos Henrique Soares, from the Arts and Crafts Workshop at the Cariri Cultural Center. The results confirm the hypothesis that Esmeraldo, beyond his work as an artist, developed editorial projects with remarkable sensitivity, experimentation, and technical

mastery, making his production relevant to the field of Brazilian editorial design and highlighting a practice that moves between art, authorship, and graphic experimentation.

Keywords: Sérvulo Esmeraldo; History of editorial design; Artists' books; Book-like objects; Albuns.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CIEDHEL	Comité d'Information et d'Étude d'Économie Humaine en Lorraine
EBE	Empresa Brasileira de Engenharia
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
IHGC	Instituto Histórico e Geográfico do Ceará
ISE	Instituto Sérvulo Esmeraldo
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAMB	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAUC	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
SCAP	Sociedade Cearense de Artes Plásticas
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
UFC	Universidade Federal do Ceará

Meu vizinho de prateleira era muito interessante.

[...]

Meu vizinho diz que não tem as contas de suas mudanças.

Ele que sempre reclamava de nunca ou quase ser consultado.

Ele, que tinha conhecido Gutemberg, era como disse: 'uma obra rara'.

(Sérvulo Esmeraldo apud Jorge, 2014, p. 22)

Sumário

1	INTRODUÇÃO	29
1.1	METODOLOGIA GERAL DO PROJETO	34
1.2	ESTRUTURA DA TESE	45
2	BIOGRAFIA DE SÉRVULO ESMERALDO, OU, “TUDO COMEÇOU NO CRATO”	48
2.1	FORTALEZA: 1947 – 1951	52
2.2	SÃO PAULO: 1951 – 1957	55
2.3	PARIS: 1957 – 1979	59
2.3.1	Xilogravura popular e MAUC	63
2.3.2	Arte cinética e os <i>Excitáveis</i>	66
2.3.3	O momento político na América Latina e as ações de Esmeraldo na Europa	69
2.4	FORTALEZA: 1980 – 2017	72
2.5	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	75
3	SOBRE DEFINIÇÕES E HISTÓRICO DE LIVRO DE ARTISTA, LIVRO-OBJETO E ÁLBUM	77
3.1	DEFINIÇÕES DE LIVRO DE ARTISTA, LIVRO-OBJETO E ÁLBUM	78
3.2	LIVROS DE ARTISTA E LIVROS-OBJETOS NA EUROPA	82
3.3	LIVROS DE ARTISTA NO BRASIL	85
3.4	ÁLBUNS DE GRAVURA NO BRASIL	88
3.5	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	90
4	O PERCURSO EDITORIAL DE SÉRVULO ESMERALDO	92
4.1	DAS PRIMEIRAS GRAVURAS AO PRIMEIRO ÁLBUM – FINS DA DÉCADA DE 1940 E INÍCIO DA DÉCADA DE 1950	93
4.2	DA ILUSTRAÇÃO AO LIVRO – FINS DA DÉCADA DE 1950 ATÉ FINS DA DÉCADA DE 1970	99
4.2.1	O Chemin de Croix da Via Sacra	115
4.2.2	Produções com editoras e produções independentes	122
4.3	DOS LIVROS À XISTO COLONNA – INÍCIO DA DÉCADA DE 1980 AOS ANOS 2010	147
4.4	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	172
5	LIVRO EM PROCESSO: DADOS E RELATOS DESCRITIVOS	173
5.1	POEMAS	174
5.1.1	Relato descritivo	175
5.2	VIA SACRA	202
5.2.1	Relato descritivo	203
5.3	VARIATIONS SUR UNE COURBE	213
5.3.1	Relato descritivo	214
5.4	INFINITO	241
5.4.1	Relato descritivo	241

5.5 TRILOGIA	257
5.5.1 Relato descritivo.....	257
5.6 METAMORFOSE.....	269
5.6.1 Relato descritivo.....	270
5.7 12 GRAVURAS PROGRAMADAS.....	289
5.7.1 Relato descritivo.....	290
5.8 BRANCO – PRETO BRANCO – PRETO	310
5.8.1 Relato descritivo.....	310
5.9 O NOMINADOR	317
5.9.1 Relato descritivo.....	318
5.10 CONCRETETEMAS.....	332
5.10.1 Relato descritivo.....	333
5.11 CAMINHOS	344
5.11.1 Relato descritivo.....	345
5.12 CHUVA DO CAJU	351
5.12.1 Relato descritivo.....	352
5.13 LEONILSON 10 LINOLOGRAVURAS	359
5.13.1 Relato descritivo.....	360
5.14 ESPACIAL ESCULTURA PÊNSIL	368
5.14.1 Relato descritivo.....	369
5.15 DE MONOGRAMA A METAGRAMA	374
5.15.1 Relato descritivo.....	375
6 PARTICULARIDADES REVELADAS: DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	389
6.1 ESTRUTURA DO LIVRO.....	390
6.2 DADOS CATALOGRÁFICOS.....	393
6.3 ELEMENTOS GRÁFICOS.....	395
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS ASSINATURAS MÚLTIPLAS DE SÉRVULO ESMERALDO	405
7.1 ESMERALDO COMO DESIGNER EDITORIAL	408
7.2 DESDOBRAMENTOS FUTUROS	411
REFERÊNCIAS.....	414
APÊNDICE A – Entrevista com Dodora Guimarães (Abril de 2023)	420
APÊNDICE B – Entrevista II com Dodora Guimarães (Outubro de 2023)	426
APÊNDICE C – Entrevista III com Dodora Guimarães (Outubro de 2024)	433
APÊNDICE D – Relação das gravuras encomendadas por Sérvulo Esmeraldo aos gravadores do Cariri em 1962.....	438

APÊNDICE E – Composições impressas em lingotes de linotipo para o livro Do amor do papel e da tipografia, de Sérvulo Esmeraldo	439
ANEXO A – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Antônio Martins Filho.....	443
ANEXO B – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Robert Morel, em fevereiro de 1963.....	445
ANEXO C – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Robert Morel, em janeiro de 1963	446
ANEXO D – Correspondência de Robert Morel a Sérvulo Esmeraldo, em maio de 1963	447
ANEXO E – Correspondência de Robert Morel a Sérvulo Esmeraldo.....	448
ANEXO F – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Maurice Bridel, em janeiro de 1964	450
ANEXO G – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Robert Morel, em maio de 1964	452
ANEXO H – Correspondência de Robert Morel a Sérvulo Esmeraldo, em junho de 1964.....	454
ANEXO I – Ficha utilizada por Sérvulo Esmeraldo para coletar informações dos gravadores do Cariri	455
ANEXO J – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Mariano Rodrigues, da Casa de las Américas, em janeiro de 1973	457
ANEXO K – Texto de Pietro Maria Bardi para o livro Do amor do papel e da tipografia	458
ANEXO L – Texto de Décio Pignatari intitulado Infodanças	460
ANEXO M – Carta de Sérvulo Esmeraldo a Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris.....	461



1 INTRODUÇÃO

Sérvulo Esmeraldo foi um artista cearense que marcou presença no cenário brasileiro das artes, com uma trajetória de seis décadas, entre os anos 1950 e 2000. Artista múltiplo e experimental, ele transitou por diferentes movimentos, linguagens e técnicas, explorando os universos da gravura, da arte cinética, da escultura e das artes gráficas.

Mesmo com essa abrangência e diversidade de produção artística deste meu conterrâneo, o conhecimento que eu detinha até o início desta pesquisa me fazia reconhecê-lo, quase que exclusivamente, enquanto escultor. Provavelmente por conta da memória em torno de suas esculturas presentes na nossa cidade (Crato) ou das muitas existentes na paisagem urbana de Fortaleza, como o *Monumento aos Jangadeiros* (1992) e o *Interceptor Oceânico* (1977). Foi quando eu tive a honra de ser apresentado à sua esposa, Dodora Guimarães¹, através de minha amiga e professora, Adriana Botelho², no mês de julho de 2022. Na primeira conversa com Dodora, percebi a amplitude criativa de Esmeraldo, o qual, além de esculturas e obras cinéticas, desenvolveu projetos gráficos diversos, experimentando criativamente materiais e técnicas de impressão na materialização de projetos editoriais. Só mais tarde compreendi que, na verdade, ele era desde o início um artista gráfico, que foi aos poucos transpondo o campo bidimensional para o campo tridimensional, a partir de esculturas e livros-objetos. As informações me levavam a inferir que Esmeraldo³, além de estar engajado no círculo das artes construtivas, detinha também um conhecimento teórico e prático sobre o modelo de design moderno que se inseria no contexto da formação desse campo no país, tendo então convivido com um círculo de artistas construtivos que se arquitetava no Brasil dos anos 1950 e 1960.

¹ Maria Auxiliadora Guimarães Esmeraldo, conhecida como Dodora Guimarães, esposa de Sérvulo Esmeraldo e dirigente do instituto que leva o nome do artista. Tem experiência na área de gestão cultural desde 1982, tendo criado e dirigido a Arte Galeria, responsável por exposições importantes na década de 1980 e 1990. Esteve à frente do Centro de Artes Visuais Raimundo Cela (1994 – 2006) e foi curadora do Sobrado Dr. José Lourenço entre 2007 e 2014.

² Professora do curso de design da Universidade Federal do Cariri. Licenciada em História pela Universidade Estadual do Ceará (1993) e mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008). Doutora em Artes (Artes Performativas e da Imagem em Movimento) na especialidade de cinema, pela Universidade de Lisboa.

³ Para fins de fluidez de leitura, doravante será constantemente utilizado apenas o sobrenome do artista, em consonância com a forma como ele assinava suas obras artísticas.

Essa percepção foi ficando mais visível após uma análise presencial no acervo do Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo – IAC, local que contempla documentos, obras artísticas e fotografias do período correspondente à sua vivência na França entre os anos de 1957 e 1979. Nessa coleção é possível encontrar evidências de um apuro técnico e conceitual sobre elementos do design moderno, tais quais experimentos gráficos, livros e espécimes tipográficos modernos e clássicos, folhas de letras transferíveis⁴, esboços de diagramação para livros e revistas, além de ilustrações de cunho publicitário. Some-se a isso a presença de correspondências que contextualizam a rede social de Esmeraldo, que dialogou durante este momento com personagens renomados do design mundial e nacional, como Bruno Munari, Tomás Maldonado, Willys de Castro e Gustavo Goebel Weyne.

Concomitantemente ao vínculo de Esmeraldo com as correntes da arte e design que lhes eram contemporâneas, o acervo do IAC detém ainda um vasto conjunto documental que revela a sua trajetória em prol da valorização da xilogravura e dos gravadores do Cariri nos anos 1960, tais como entrevistas e fotografias dos artistas da região, além de correspondências diversas, nas quais se evidencia o compromisso com a promoção desta arte. Como será visto adiante, essa iniciativa foi tomada por Esmeraldo juntamente com a Universidade do Ceará⁵, no contexto de formação do Museu de Arte da Universidade do Ceará – MAUC.

Por sua vez, o Instituto Sérvulo Esmeraldo – ISE⁶ contempla, além da fase francesa, um acervo que revela o percurso que ele trilhou no campo das esculturas monumentais e urbanas, algo que ficou mais saliente com a vinda definitiva do artista à Fortaleza no ano de 1980. Foi surpreendente para mim perceber que, mesmo nesse estágio em que se dedicou a esse formato de obra artística, ele não se desvinculou da produção gráfica. Continuou a desenvolver projetos de livros-

⁴ As folhas de letras transferíveis constituíam um sistema pelo qual letras e texturas podiam ser aplicadas em papel por meio da fricção. A marca mais famosa, e que ofereceu o maior sortimento de famílias tipográficas, foi a Letraset, lançada na França em 1961. Embora tenha sido encontrado um catálogo da Letraset nos arquivos do IAC (doc. nº 11874), as letras transferíveis presentes nesse acervo pertencem a marcas consideradas menores, como D-Compo (doc. nº 12090), Decadry (doc. nº 19520), Nord (doc. nº 12090), Instantex (doc. nº 17284) e Craft Ink (doc. nº 11502).

⁵ A Universidade do Ceará passou a ter o nome de Universidade Federal do Ceará no ano de 1965. O atual Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará mantém a sigla MAUC.

⁶ Criado no ano de 2013 e atualmente dirigido por Dodora Guimarães, o ISE possui vasto acervo da obra de Sérvulo Esmeraldo, além de atuar como instituição cultural, promovendo exposições e eventos de arte no Cariri.

objetos, álbuns artísticos e livros de artista, chegando a fundar uma editora especializada nesses dois últimos formatos, intitulada Xisto Colonna, em parceria com Dodora Guimarães.

Juntamente com as orientadoras, iniciei, então, uma imersão e análise preliminar dos acervos relacionados a Sérvulo Esmeraldo, com o objetivo de elucidar suas referências, contextos e trajetória no campo das artes gráficas e do design editorial.

Em seguida, foi feita uma revisão bibliográfica sobre sua atuação, que revelou um consistente histórico de discussões sobre sua obra no âmbito artístico. Observa-se que, desde a década de 1960, sua produção tem sido objeto de estudo, com destaque para textos de José Roberto Teixeira Leite (1966) e Aracy Amaral (2006 e 2011), além de uma autobiografia publicada em 2014. Tais bibliografias dão conta da sua trajetória artística, com informações importantes sobre a gravura, a arte cinética, esculturas e monumentos urbanos, além da sua contribuição no âmbito cultural, com ações como a *Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras*, e atividades de valorização à xilogravura caririense.

Do ponto de vista do design gráfico e editorial, porém, defendemos como problema de pesquisa a existência de uma lacuna ainda pouco explorada na trajetória de Esmeraldo. Como já citado, isso fica patente a partir da observação dos acervos do IAC e do ISE, que revelam detalhes da sua imersão no campo do design e produção de edições em contextos diversos, indicando a possibilidade de haver uma qualidade técnica e teórica que pode justificar seu nome na história do design editorial no Brasil, situando também o Ceará nesse panorama.

Assim, ainda que tracemos aqui o percurso das artes gráficas (influências, contextos, e produção diversa) o objeto de estudo será a sua produção editorial, investigando os livros de artista, livros-objetos e álbuns artísticos que foram realizados tanto na temporada francesa quanto no período em que residiu no Ceará e fundou a Xisto Colonna Edições de Arte. Nesse sentido, analisamos as obras nas quais ele atuou com ampla autonomia criativa e maior abrangência na execução do projeto, seja como designer, editor ou autor dos livros, desconsiderando publicações de terceiros nas quais participou excepcionalmente como ilustrador. Nesta abordagem, a atuação de designer está relacionada ao projeto gráfico do livro, que abrange, segundo Araújo (1986), desde a escolha da tipografia e do sistema de

composição e impressão, ao tipo de papel, formato, cores e quantidade de páginas, aplicados tanto no miolo quanto na capa.

Como editor, compreende-se aqui o papel de supervisor editorial, combinador de processos criativos (Paiva, 2010) e mediador entre artistas, autores, produtores e consumidores. A designação de autor refere-se tanto à elaboração do conteúdo textual quanto às expressões gráficas, embora o foco recaia sobre este último elemento.

Ao final, essas atuações são esmiuçadas, de modo a oferecer uma compreensão mais detalhada da sua abordagem editorial.

Ressalta-se que, com o objetivo de destacar as especificidades de sua produção, a pesquisa incluiu uma descrição da estrutura e elementos gráficos dos livros que tiveram alguma tiragem, deixando de fora os livros-objetos únicos, embora sejam referidos ao longo da explanação sobre o percurso editorial do artista. Dessa maneira, o corpus analítico é composto principalmente pelos acervos do IAC e do ISE.

Este recorte visou investigar se é possível posicionar Sérvulo Esmeraldo enquanto um representante cearense no contexto da história do design editorial nacional, problema no qual se apresenta a seguinte hipótese e objetivos:

Hipótese: Presumiu-se que, em paralelo à sua produção artística, Sérvulo Esmeraldo desenvolveu projetos editoriais que manifestam uma expertise e experimentação gráfica e tipográfica significativas para torná-lo como mais um componente na produção historiográfica do design editorial no Brasil.

Objetivo geral: Evidenciar o artista cearense Sérvulo Esmeraldo enquanto um designer editorial, incluindo as atuações de autor e editor, com ênfase em suas experimentações gráficas e materiais.

Objetivos específicos:

- Compreender o percurso de Esmeraldo nas artes gráficas e a abrangência de sua produção em torno de projetos de design editorial, abarcando os períodos em que viveu em Crato, São Paulo, França e Fortaleza.

- Perceber as suas relações e perspectivas sobre os conceitos de livro de artista, livro-objeto e álbum artístico, bem como as referências nacionais e internacionais que podem ter influenciado sua produção.
- Visualizar as particularidades relacionadas às técnicas e experimentações gráficas e materiais desenvolvidas por Esmeraldo acerca de sua produção editorial.

Objetivos operacionais:

- Estudar a biografia de Esmeraldo e investigar sua produção gráfica a partir de pesquisa nos acervos IAC e ISE.
- Fazer uma revisão de literatura sobre a história da produção editorial relacionada a edições de arte no país e as nomenclaturas e classificações de formatos de livro que confluem para a produção de Sérvulo Esmeraldo, tais como álbum, livro de artista e livro-objeto, compreendendo também a própria perspectiva do artista sobre estes termos.
- Efetuar um levantamento da produção editorial de Esmeraldo ao longo das décadas de 1950 aos anos 2010, utilizando-se dos acervos constituídos no IAC, ISE e demais acervos encontrados ao longo da pesquisa.
- Pesquisar e adaptar modelos de fichas descritivas para uma compreensão gráfica da produção editorial levantada, apontando elementos que podem evidenciar um caráter experimental e inovador no uso de técnicas, materiais e maquinários.

1.1 METODOLOGIA GERAL DO PROJETO

Quanto à abordagem da pesquisa, compreende-se enquanto qualitativa. Segundo Richardson (2012, p. 90), quando aplicado à pesquisa social, esse modelo pode ser caracterizado enquanto uma “tentativa de compreensão detalhada dos significados e características situacionais apresentadas pelos entrevistados, em lugar de uma produção de medidas quantitativas de características ou comportamentos”. No presente caso, a pesquisa envolve, além de entrevistas semiestruturadas e não diretivas, um levantamento e registro da produção editorial de Esmeraldo, cuja parte foi detalhada por meio de uma ficha descritiva dos elementos gráficos e estrutura do livro.

Como uma primeira organização da ficha descritiva, as categorias de livros realizados por ele foram divididas em três: Livros de artista, livros-objetos e álbuns. Essas terminologias foram utilizadas pelo próprio artista ao longo de sua produção⁷ e demandam um capítulo para se compreender o contexto histórico e características de cada formato.

Quanto à natureza, entende-se como pesquisa básica: Trata-se de uma pesquisa em parte bibliográfica e em parte documental, que se vale de bases teóricas do campo da história do design e da produção de livros para compor uma perspectiva sobre a produção de Esmeraldo, contribuindo assim para novas descobertas nos estudos relacionados à história cearense e nacional do design gráfico e editorial. Nesse sentido, a abordagem aproxima-se daquela comumente adotada no campo da Memória Gráfica, especialmente no que se refere à identificação da trajetória, inserção social e contextualização dos autores de determinados artefatos gráficos – elementos que podem revelar pioneirismos dentro do campo. Nesse contexto, tem-se como referência trabalhos como os de Letícia Pedruzzi Fonseca (2016) Leopoldina Mariz Lócio (2023), Bruno Verissimo e Silvio Campello (2024) e Leopoldina Mariz Lócio, Solange Galvão Coutinho e Hans da Nóbrega Waechter (2024).

Classificação da pesquisa quanto aos objetivos:

Quanto aos objetivos, o trabalho divide-se em duas etapas: A primeira foi uma pesquisa exploratória que buscou investigar os acervos constituídos sobre Esmeraldo, com o intuito de explicitar o percurso e as características de sua produção editorial em cada contexto, indo desde as primeiras experiências gráficas até a criação de sua própria editora e a produção independente de livros. Nesse

⁷ O termo “livro-objeto” é mencionado em algumas entrevistas, como a concedida ao *Jornal do Brasil* (Esmeraldo, 1981) e a Lisette Lagnado (Amaral, 2011). No caso do livro *Trilogia*, ele utiliza no convite de lançamento a grafia “livro/objeto”, separado por barra. O termo “álbum” é mencionado em entrevista concedida a Ari Cunha (Esmeraldo, 1974) e constantemente utilizado em correspondências e documentos presentes no IAC (Vide os arquivos 12492, 15018, 15020 e 15080). Ele se referia aos livros *Variations Sur Une Courbe* e *12 Gravuras Programadas*, por exemplo, como álbuns, bem como ao livro *Via Sacra* do Mestre Noza (Esmeraldo, 1997). Em arquivo do IAC consta também o termo “livro experimental”, referido ao livro *Poemas*, de 1962. O termo “livro de artista” e “edição de artista” é particularmente utilizado por Esmeraldo e Dodora Guimarães no período da Xisto Colonna (Esmeraldo, 2008).

momento, os acervos do IAC e ISE foram as principais fontes de consulta, visando uma exploração abrangente e flexível das experiências gráficas e editoriais.

A segunda etapa consistiu em uma pesquisa descritiva, entendida aqui como um estudo com um nível de análise que permitiu identificar as características de um fenômeno e possibilitar sua ordenação e classificação (Richardson, 2012). Como já mencionado, realizou-se um levantamento da produção editorial de Esmeraldo, que foi classificada em três formatos distintos e posteriormente descrita com base nos elementos gráficos, materiais e técnicas de produção. Essa ação teve como objetivo compreender as particularidades de seus livros e possíveis influências. Para isso, foi necessário elaborar uma ficha descritiva, desenvolvida a partir da adaptação de modelos anteriores, abrangendo aspectos como o modo de impressão e a identificação das faces de tipos e materiais utilizados em cada livro. O detalhamento desse desenvolvimento é apresentado mais adiante neste capítulo.

Classificação da pesquisa quanto aos procedimentos:

Quanto aos procedimentos, este trabalho se aproxima da pesquisa histórica, valendo-se do repertório e das técnicas gráficas próprias do campo do design. O objetivo foi produzir um registro do passado, tendo como corpus a produção gráfica e editorial do artista, desenvolvida entre as décadas de 1950 e 2010, no Brasil e na Europa. Dessa maneira, dialoga também com a pesquisa biográfica, uma vez que almejou investigar os processos de formação e transformação dos indivíduos dentro do contexto social, destacando como moldam suas experiências e atribuem significado às situações e eventos de suas vidas. Como alude Delory-Momberger (2012):

Nessa interface do individual e do social – que só existem um por meio do outro, que estão num processo incessante de produção recíproca – o espaço da pesquisa biográfica consistiria então em perceber a relação singular que o indivíduo mantém, pela sua atividade biográfica, com o mundo histórico e social e em estudar as formas construídas que ele dá à sua experiência. (Delory-Momberger, 2012, p. 524).

Em uma primeira etapa, a pesquisa é essencialmente bibliográfica e documental. Ela demandou uma revisão da literatura existente sobre a produção artística, gráfica e editorial de Esmeraldo, além de exploração e análise de fontes documentais, como: correspondências, esboços, registros fotográficos e demais itens constantes nos

acervos citados. As entrevistas tiveram como objetivo aprofundar a compreensão sobre o percurso e a perspectiva gráfica do artista, com ênfase em Dodora Guimarães, que concedeu três encontros registrados entre 2023 e 2024. Essas conversas se desenvolveram de maneira dialógica e iterativa, orientadas pelas questões que emergiam no decorrer da pesquisa. Além disso, procurou-se esclarecer questões específicas, a exemplo de Sabrina Esmeraldo, que, por e-mail, respondeu a diversas dúvidas relacionadas à produção do artista. Para as entrevistas, optou-se pelos modelos semiestruturados e não diretivos. Segundo Richardson (2012, p. 210) este último modelo “permite ao entrevistado desenvolver suas opiniões e informações da maneira que ele estimar conveniente, enquanto o entrevistador desempenha apenas funções de orientação e estimulação”. Essas entrevistas se encontram na íntegra nos apêndices A, B e C deste trabalho.

Para a etapa de mapeamento da produção editorial e descrição gráfica dos impressos, destaca-se que os acervos do IAC e ISE já possuem um volume significativo de material a ser investigado. O primeiro acervo, amplamente digitalizado e acessível no site da instituição, conta com descrições elaboradas com base na análise do próprio artista, sendo organizado por números de cinco dígitos, os quais são descritos como referência neste trabalho. O acervo do ISE precisou ser fotografado, embora muitas digitalizações já estivessem disponíveis e tenham sido gentilmente fornecidas por Dodora Guimarães ao autor. Foi fundamental também a contribuição de Sabrina Esmeraldo, a partir do envio de digitalizações de obras e documentos de seu acervo.

A organização da apresentação dos resultados foi estruturada a partir de uma ficha descritiva, concebida como instrumento metodológico para sistematizar e registrar as informações obtidas ao longo da pesquisa.

Elaboração da ficha descritiva

Com o objetivo de visualizar as particularidades materiais, técnicas e gráficas da produção editorial de Sérvulo Esmeraldo, foi elaborada uma ficha descritiva utilizando-se de dois modelos. O primeiro deles foi desenvolvido por Guilherme Cunha Lima para descrição da produção d'O Gráfico Amador (Lima, G. 1997). Ele tomou como ponto de partida a proposição de Catarina Helena Knychala (1980), que

advém da biblioteconomia e se compõe de dados que visam catalogar, identificar e localizar uma obra em um acervo. Lima G. (op. cit.) incorporou aspectos provenientes do campo do design gráfico, como composição, impressão e fonte do tipo, criando uma matriz que tem servido de referência para pesquisas nos campos da História do Design Gráfico e da Memória Gráfica. Os elementos descritivos elencados por Lima G. (op. cit. p. 136) são apresentados a seguir:

Autor. Ano. Título. Design. Ilustração. Quantidade e técnica. Comentários técnicos. Cidade e editor. Número de páginas. Formato. Série. Gênero literário. Exemplar. Composição, impressão e local. Data (dia e mês). Fonte do tipo. encadernação e acabamento.

Este modelo foi utilizado nesta pesquisa quase em sua totalidade. A exceção é a categoria *Gênero Literário*, uma vez que os textos presentes na produção de Esmeraldo, quando não se trata de apresentações da obra, podem ser classificados apenas como pertencentes ao gênero lírico. Ressalta-se, ainda, que a categoria *Composição* foi substituída por *Método de Impressão*, pois o corpus analítico inclui técnicas além da composição tipográfica mecânica ou manual, como a composição digital. Ademais, as informações sobre o método de composição são escassas, o que tornaria esta investigação mais complexa.

Convém aqui propor algumas reflexões acerca do emprego da nomenclatura da categoria *ilustração*, tanto em relação à obra editorial de Esmeraldo quanto ao binômio texto/imagem. No estudo de Lima G. (1997), por se tratar do corpus constituído pela produção d'O Gráfico Amador – cuja maioria das obras compreende romances, contos, poesias, ensaios e peças de teatro —, o termo *ilustração* mostrou-se suficiente, uma vez que há predominância de imagens referenciais ao texto, nos quais se observam interações formais entre as mensagens linguísticas e visuais (Linden, 2011).

Por outro lado, a produção de livros de Esmeraldo se configura como um meio de expressão que se aproxima mais das artes plásticas do que da literatura. Neles, o texto atua ora como uma forma de apresentar a obra, ora como um elemento poético que integra a composição visual. Nesse contexto, não há, necessariamente, uma relação formal entre imagem e texto que caracterize uma *ilustração*, como ocorre nos livros ilustrados (Linden, op. cit.).

tratamento das capas, a aparagem dos cortes das folhas e a douração de páginas, capas ou lombadas⁸.

Ao observar que os objetos estudados nesta pesquisa exigiam a inclusão de elementos relacionados à organização formal do livro, foi adotado um segundo modelo descritivo, adaptado de Edna Cunha Lima (1998), que tomou como referência o estudo de Emanuel Araújo (1986). Este modelo divide a estrutura do livro em elementos; *Pré-textuais*, *Textuais*, *Pós-textuais* e *Extratextuais*, na seguinte ordem:

Elementos Pré-textuais: *Falsa folha de rosto, Folha de rosto, Verso da folha de rosto, Dedicatória, Epígrafe, Lista de ilustrações, Lista de abreviaturas e siglas, Prefácio, Agradecimentos, Introdução, Sumário.* **Elementos Textuais:** *Página capitular, Página subcapitular, Fólios, Títulos correntes ou cabeças, Notas, Elementos de apoio, Iconografia.* **Elementos Pós-textuais:** *Posfácio, Apêndice, Glossário, Bibliografia, Índice, Colofão, Errata.* **Elementos Extratextuais:** *Capa, Folhas de guarda, Orelhas, Sobrecapa ou jaqueta, Lombada ou dorso.*

Inicialmente, as categorias foram adotadas integralmente na ficha descritiva. Ao analisar as obras, observou-se que, dentro da particularidade dos livros de artista e álbuns, que geralmente apresentam pouco da configuração convencional de uma edição literária, os únicos elementos mencionados que estavam presentes na produção de Esmeraldo foram: **Pré-textuais;** *Falsa folha de rosto, Folha de rosto, Verso da folha de rosto, Dedicatória.* **Textuais;** *Fólios.* **Pós-textuais;** *Colofão, Posfácio.* **Extratextuais;** *Capa, Folhas de guarda, Lombada ou dorso.* Assim, omitiu-se da ficha os elementos restantes.

Dada também a especificidade do objeto de estudo, fez-se necessária a inserção de elementos descritivos adicionais, como; *Acondicionamento, Tipo de papel, Tiragem, Forma e disposição das páginas e Presença de assinatura dos autores.*

⁸ É possível também elencar outras categorias de encadernação que podem ser úteis, como a encadernação em espiral, tally-o e wire-o (Craig, 1980), além das sugeridas por Porta (1958): a ataca, bodoniana, à Bradel, à la fanfare, aldina, arráfica, bizantina, comercial, de amador, de bibliófilo, de luxo, em meio couro e inteira. Quanto aos tipos de lombada, Porta (1958) menciona: arredondada, chata, falsa, lisa, plana e quadrada. Para aprofundamento neste tema, recomenda-se também a consulta a Arbolave (2024).

A categoria *Acondicionamento* diz respeito a possíveis invólucros que resguardam o livro, como caixas, envelopes e luvas. Estes itens são mais típicos de álbuns, livros com páginas soltas ou mesmo livros com peças sólidas, como é o caso de *Trilogia*.

A ficha final foi então organizada sob as categorias de: *Dados catalográficos*, *Elementos gráficos*, *Estrutura do livro* e *Métodos e Técnicas de produção*, como mostrado a seguir:

Figura 2 – Ficha descritiva utilizada na pesquisa

Dados Catalográficos	Título:						
	Tiragem						
	Data da publicação:						
	Número do exemplar						
	Categoria:	Álbum	Livro-objeto	Edição de arte / Livro de artista	Outra		
	Acervo:						
	Autores:	Texto		Ilustração			
	Possui assinatura dos autores?	Sim ☐		Não ☐			
	Editor:						
	Coleção:	Códices	Rótulos	Não se aplica			
Quantidade de páginas:							
Elementos gráficos	Autor do Projeto Gráfico						
	Ilustração:	Quantidade		Técnica			
	Tipografias utilizadas: Corpo	Títulos	Corpo do texto	Legendas	Outros		
Métodos, técnicas e materiais de produção	Métodos de impressão:						
	Dimensões:						
	Formato:	Horizontal	Vertical	Quadrado	Outro		
	Forma de disposição das páginas	Páginas soltas	Códice	Sanfona	Outro		
	Tipo de encadernação	Costura Artesanal	Brochura	Canoa	Espiral	Capa dura	Outro
	Tipo de Acondicionamento (Gramatura)	Luva	Caixa	Envelope	Outro	Não se aplica	
	Tipos de papel:						
	Outros materiais						
	Observações						
Elementos Pré-textuais	☐ Falsa folha de rosto ☐ Folha de rosto ☐ Verso da folha de rosto		Elementos textuais	☐ Fólios ☐ Iconografia			
Elementos Pós-textuais	☐ Colofão		Elementos Extratextuais	☐ Capa ☐ Folhas de guarda ☐ Lombada ou dorso			

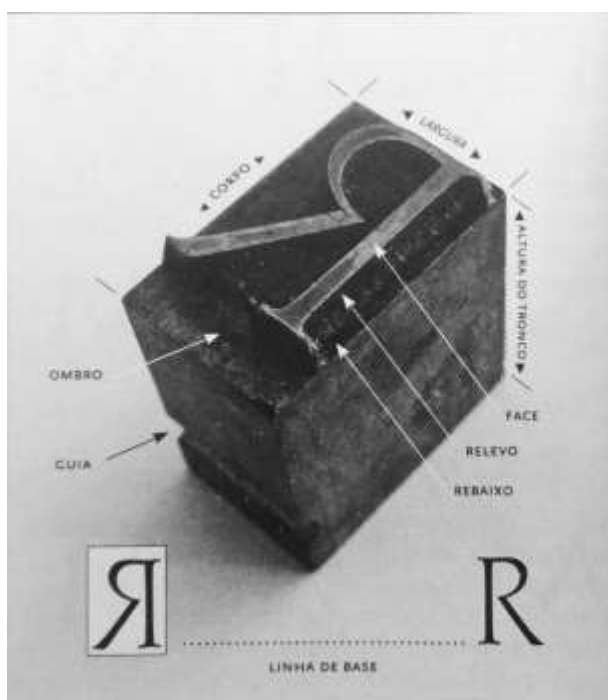
Fonte – Elaborado pelo autor.

Para identificação do tamanho das faces de tipos⁹, foi utilizada uma régua tipográfica em acetato produzida e impressa pela UBU Editora. Ela compreende os corpos de 5 a 50 pontos paica, onde 1pt equivale a 0,353 mm. Compreende-se por “corpo” a definição de Bringhurst (2018):

No que diz respeito aos tipos de fundição, o corpo é o próprio bloco de metal tipográfico a partir do qual se projeta o espelho da imagem esculpida da letra. Já em relação aos fotótipos ou aos tipos digitais é a face retangular do bloco de metal onde a letra seria montada se fosse um relevo metálico tridimensional em vez de uma imagem ou um bitmap bidimensional. (Bringhurst, 2018, p.370).

Dessa maneira, apesar de autores como Porta (1958) considerarem o tamanho total do comprimento da ascendente até a descendente de uma determinada face, o tamanho do corpo tipográfico não corresponde à dimensão da própria letra, mas sim a uma área retangular um pouco maior, que não é visível no impresso (Figura 3).

Figura 3 – Anatomia do tipo móvel, com especificação do corpo tipográfico



Fonte – Bringhurst (2018).

Assim, para uma apuração mais aferida, seria necessário a utilização de catálogos de tipos específicos para comparação de tamanho dos caracteres. Na falta destes,

⁹ Adotou-se aqui o termo “face de tipo” para denominar de maneira geral o design dos caracteres, embora também se utilize do termo “fonte” quando se referir a fontes digitais.

foi aqui considerada a dimensão resultante da altura do maior caractere (ascendente ou maiúscula) até a descendente, chegando em um número capaz apenas de inferir o tamanho do corpo.

Para identificação do modo de impressão, foi utilizado um microscópio digital de resolução de 1920 x 1080 pixels e ampliação de até 1600x. Este equipamento permitiu o registro minucioso dos elementos tipográficos e gráficos presentes no material analisado, como a distribuição e a forma das partículas de tinta, que indicaram os processos envolvidos. Em seguida estas imagens foram analisadas à luz dos apontamentos de Gascoigne (2004), com a finalidade de identificar processos que resultam de entalhe, relevo ou impressão plana, tais como talho doce, xilogravura ou offset, respectivamente.

Em casos específicos, na tentativa de compreender os materiais e técnicas de impressão empregados, foram realizadas experimentações gráficas que buscaram reproduzir as produções de Esmeraldo. Essas experiências ocorreram em uma gráfica, com o auxílio de um tipógrafo, cuja colaboração foi fundamental para o reconhecimento dos materiais utilizados.

Quando não apresentados em colofão, o design das faces de tipos foi identificado pela similaridade com exemplares oriundos de catálogos ou livros sobre tipografia, a exemplo de *Anatomy of Typeface* (Lawson, 1990) e *The Encyclopaedia of Typefaces* (Jaspart; Berry; Johnson, 2008)¹⁰, levando em consideração a coerência entre a data do impresso, o método de composição e disponibilidade de tal face à época.

Em seguida, foi utilizado o processo descrito por Aragão e Farias (2017), no qual os textos são digitalizados e, com o auxílio do software Photoshop, os caracteres são pontualmente sobrepostos com opacidade reduzida sobre exemplares de páginas escaneadas de catálogos de tipos. Na falta de acesso a catálogos físicos, foram utilizados exemplares disponíveis em formatos digitais, como *Handbuch der Schriftarten* (Seemann, 1926) e *Specimen book linotype faces* (Mergenthaler Linotype Company, 1939)¹¹, com a ressalva de, em alguns casos, tratar-se de digitalizações com baixa resolução ou distorções que podem prejudicar alguma

¹⁰ Estes livros foram aqui utilizados a partir de indicação feita por Aragão e Farias (2017).

¹¹ Disponível em: <<https://archive.org/details/specimenbooklino00merg>>. Acesso em: 14 set. 2024.

apuração. Dessa forma, salienta-se que essas identificações são preliminares, exigindo uma pesquisa mais aprofundada com os recursos materiais e referenciais apropriados para conclusões mais precisas, em especial os catálogos da fundição que produziu aquele específico tipo.

Nos casos em que os textos foram compostos digitalmente, o método de comparação das faces foi o mesmo, desta vez valendo-se das próprias fontes digitais em vez de digitalizações.

Algumas capas e luvas tiveram sua gramatura aferida a partir de comparação com um mostruário de papel Kraft que contemplava as medidas de 200, 280 e 420 g/m² e um mostruário de papel paraná com as medidas: 0,85 mm, 1,05 mm e 1,30 mm¹². Algumas capas, que apresentavam uma espessura maior que a do mostruário, foram medidas em milímetros com uma régua. Esse foi o caso, por exemplo, de *Poemas* e de *Metamorfose*, em que o primeiro possui uma capa em papelão revestido e o segundo, uma capa feita em madeira MDF. Quando não descritos no próprio livro, os tipos de papéis do miolo foram comparados com um mostruário de papel offset de 60 g, 90 g/m² e 120 g/m² e papel paraná de 1,4 mm.

1.2 ESTRUTURA DA TESE

Esta tese está organizada em sete capítulos, que, após a introdução, estão estruturados da seguinte forma:

O capítulo 2, **Biografia de Sérvulo Esmeraldo, ou, “tudo começou no Crato”**, apresenta a trajetória do artista, abarcando as diferentes imersões em estilos, técnicas e temáticas que marcaram sua evolução. Para tanto, divide-se em tópicos relacionados aos locais em que viveu durante seu percurso, a saber: Crato – Fortaleza – São Paulo – Fortaleza. Fez-se também necessário um tópico sobre o contexto da ditadura militar na América Latina e as ações promovidas por Esmeraldo

¹² A gramatura corresponde ao peso, em gramas, de uma folha de papel com superfície de 1 m². No caso do papelão paraná, entretanto, não foi encontrada tal especificação, motivo pelo qual optou-se por registrar aqui sua espessura em milímetros. É importante ressaltar que existem outras características e categorias de papéis que podem ser consideradas em pesquisas dessa natureza, como apontam Craig (1980) e Arbolave (2024). Para tanto, seria necessário um mostruário abrangente, a fim de possibilitar comparações mais precisas. No âmbito desta pesquisa, contudo, a maior parte da descrição dos papéis fundamentou-se nas informações disponíveis nos colofões.

enquanto residente na França à época. As informações aqui presentes foram retiradas de biografias constantes em Freitas e Furtado (2014) e Amaral (2011), além de correspondências e documentos presentes no acervo do IAC.

O capítulo 3, **Sobre definições e histórico de livro de artista, livro-objeto e álbum**, objetiva definir, de forma concisa, o que se compreende aqui por estas terminologias e como elas orientaram esta pesquisa, em consonância com a produção editorial de Sérvulo Esmeraldo. Constatado que esses são os principais termos utilizados pelo artista para descrever seus livros, essa revisão se faz necessária para entender melhor as características e o histórico desses formatos, além de como esse contexto se relaciona com seus projetos. Nesse sentido, compreende-se, primeiramente, que os livros de artista e os livros-objetos são categorias que Esmeraldo assimilou durante seu período europeu, em função do cenário em desenvolvimento naquele momento e que será apresentado aqui. Já os álbuns derivam da tradição da gravura, um conceito que ele absorveu no Brasil durante seus estudos em xilogravura e sua gradual inserção no circuito da gravura contemporânea. Dessa forma, tornou-se necessária a divisão deste capítulo em quatro subtópicos: o primeiro aborda as definições dos termos, enquanto os subsequentes tratam dos contextos de produção dos livros de artista e livros-objetos na Europa e de livros de artista e álbuns de gravura no Brasil. Ressalta-se que, mais do que forçar uma classificação das obras com base em modelos e definições de livros, este capítulo busca, a partir da compreensão das origens e definições desse campo editorial, esclarecer as referências e os ambientes nos quais Esmeraldo se inseriu ao longo de sua trajetória.

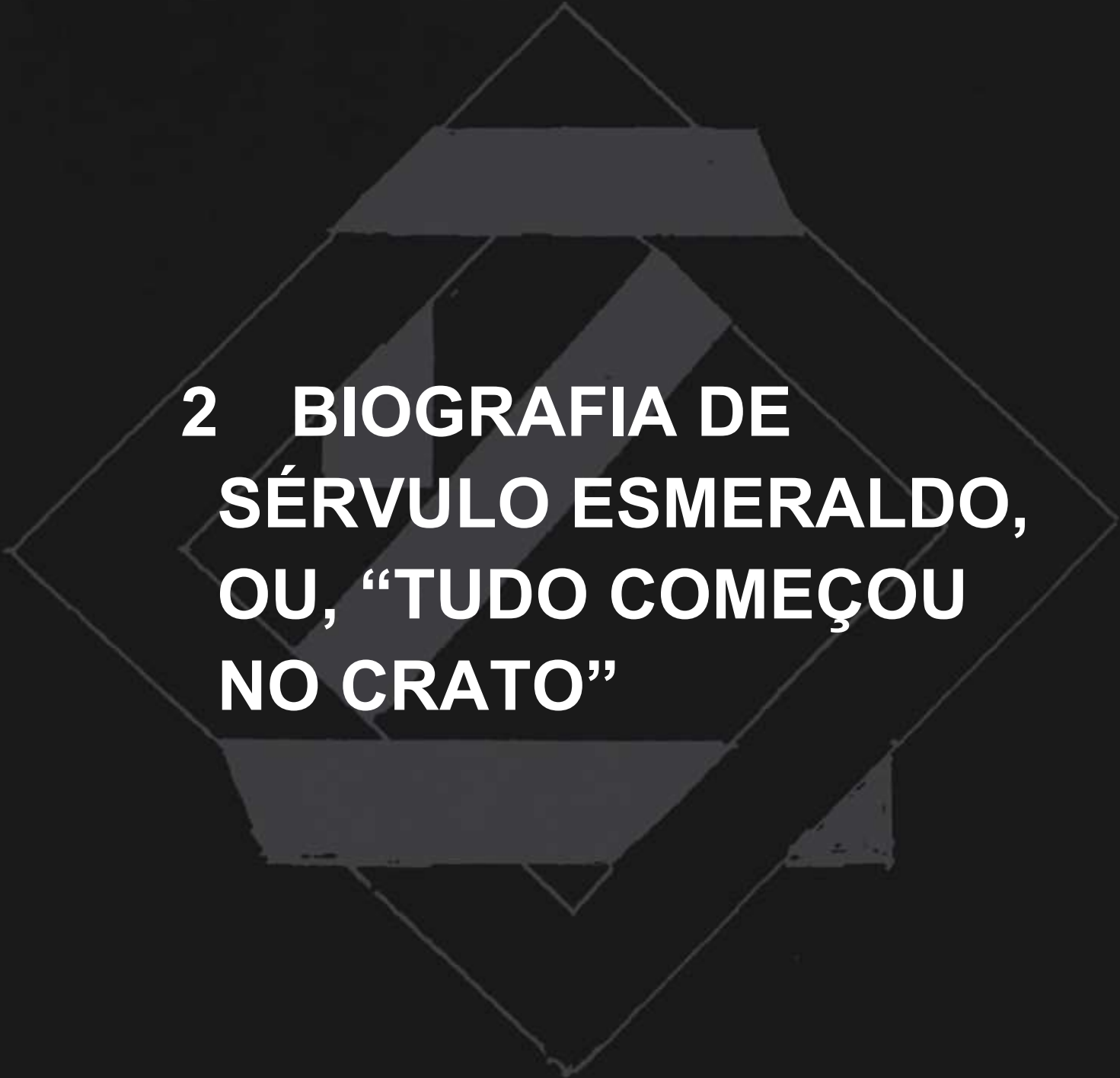
O capítulo 4, **O percurso editorial de Sérvulo Esmeraldo**, apresenta o desenvolvimento do artista no campo editorial, mapeando as produções relacionadas a livros, culminando na criação da editora Xisto Colonna. Objetiva compreender as influências, diálogos, contexto histórico e técnicas exploradas pelo artista durante sua experiência gráfica e artística, que se inicia em Crato, passa pela Europa e retorna ao Ceará. Divide-se em três tópicos com ênfases diferentes, que se apresentarão em ordem cronológica: O primeiro engloba os períodos de Crato, Fortaleza e São Paulo, entre fins da década de 1940 e início da década de 1950, o segundo abarca o período na França e Fortaleza entre início da década de 1950 e

fins da década de 1970, e o terceiro destaca o histórico e produção da Xisto Colonna e demais produções entre o início da década de 1980 e primeira metade dos anos 2010. Ao final é apresentado uma linha do tempo que auxiliará na visualização da produção editorial do artista.

O capítulo 5, **Livro em processo: Dados e relatos descritivos dos Livros**, apresenta uma análise detalhada de quinze livros publicados pelo artista, examinados presencialmente e documentados por meio de fotografias, observações microscópicas e registros em fichas descritivas. A partir desses dados, são fornecidos relatos detalhados que contextualizam a produção dos livros, destacando informações históricas sobre as pessoas envolvidas no processo criativo e produtivo. Além disso, o capítulo explora documentos relevantes que oferecem compreensões aprofundadas sobre a construção dessas obras, com ênfase especial nos registros disponibilizados pelo IAC. Excepcionalmente neste capítulo, utiliza-se de números em algarismos para indicar tiragem, páginas e demais quantificações, com o intuito de facilitar a leitura e tornar as informações mais acessíveis e objetivas.

O Capítulo 6, **Particularidades reveladas: Discussão dos Resultados**, é dedicado à sistematização e análise dos principais achados obtidos na etapa descritiva dos livros produzidos, contando com gráficos que ilustram alguns padrões e singularidades. A partir dessa síntese, são lançadas inferências sobre as particularidades observadas, buscando compreender como aspectos materiais, gráficos e conceituais se articulam nas obras, bem como os sentidos que emergem dessas escolhas no contexto de sua produção.

O Capítulo 7, **Considerações Finais: As assinaturas múltiplas de Sérvulo Esmeraldo**, retoma o percurso da pesquisa à luz dos dados obtidos, que são confrontados com o problema e os objetivos estabelecidos, buscando avaliar em que medida as hipóteses propostas foram confirmadas. Além disso, são apresentadas reflexões sobre as contribuições do estudo, suas limitações e possíveis desdobramentos para pesquisas futuras.



2 BIOGRAFIA DE SÉRVULO ESMERALDO, OU, “TUDO COMEÇOU NO CRATO”

Sérvulo Cordeiro Esmeraldo (Figura 4) nasceu no ano de 1929 em Crato, município situado na região do Cariri, no extremo sul do Ceará. O Cariri é um vale que se beneficia das fontes naturais de água que brotam das nascentes ao sopé da Chapada do Araripe, propiciando a cultura da cana-de-açúcar, que produzia rapadura, açúcar e aguardente nos engenhos de pau e de ferro nas principais cidades da região. Terra do Padre Cícero e de Bárbara de Alencar, o Crato ainda era, na infância e juventude de Esmeraldo, um importante polo comercial do Cariri, com sua feira semanal servindo como uma rica vitrine para as artesanias dos artífices do barro, do couro, da palha e do aço.

Figura 4 – Sérvulo Esmeraldo em fotografia de 1950



Fonte – Acervo IAC, documento número 13474.

A família Esmeraldo possuía uma residência no centro do Crato e outra no sítio Bebida Nova, no “pé da serra” da Chapada do Araripe, onde situava o seu engenho (Figura 5). Quando criança, pôde então se beneficiar da paisagem e dos recursos naturais do sítio, os quais alimentaram as primeiras manifestações criativas em direção às artes gráficas, esculturas e artes cinéticas que se fariam presentes na sua vida adulta.

Figura 5 – Vista aérea do casarão e sítio da família Esmeraldo



Fonte – Disponível em: <<https://cariridasantigas.com.br/casarao-dos-esmeraldo%E2%80%8A-%E2%80%8Asitio-bebida-nova-crato-ceara/>>. Acesso em: 13 maio 2023.

Costumava utilizar-se, por exemplo, das ferramentas e equipamentos oriundos do engenho – onde se produzia açúcar mascavo, aguardente e rapadura – arquitetando “brincadeiras” com mecanismos que envolviam a força motriz da água dos perenes rios (rodas d’água) e demais experiências que realizava a partir do seu “laboratório físico-químico” onde armazenava baterias secas, pólvora, enxofre e estopins: “Todo esse material passava pela minha imaginação e pela prática de novas experiências que, salvo um pequeno incêndio aqui e lá, transcorriam bem. Produzi Arcos voltaicos e outras astúcias” (Freitas; Furtado, 2014, p. 36).

Além desses experimentos, realizou também na juventude, modelagens com o barro abundante no sítio e pequenos trabalhos tridimensionais em madeira de casca de cajá, nos quais reproduzia paisagens rurais (Instituto Sérvulo Esmeraldo, 2016).

A convivência com os mestres artífices que circundavam o engenho e a residência em Crato também lhe proporcionou saberes e técnicas no trabalho com metal e madeira, de onde destaca o mestre ourives Theopisto Abath, o mestre marceneiro José Barbosa e o mestre Juvenal Carpinteiro (Freitas; Furtado, 2014).

Periodicamente, surgiam nas redondezas do engenho, ciganos que prestavam serviços de reparação em artigos de cobre, algo constantemente solicitado na

dinâmica produtiva dos engenhos da época. Nessas ocasiões, observava e aprendia técnicas como a “repulsagem” (metal martelado), que o proporcionou fazer peças de joias, castiçais e um limpador de cachimbo que deu ao seu pai (Freitas; Furtado, op. cit.).

A inclinação para o desenho artístico se manifestava também desde cedo, em ilustrações que realizava de familiares e de referências oriundas de revistas e artistas de cinema. O estudo formal de arte, no entanto, valia-se, naquele tempo, das poucas publicações sobre o tema constantes na Biblioteca Municipal do Crato, como “uma história da arte de Van Loon, uma publicação sobre arte americana (que parava nos anos 20), e outra sobre esculturas nos cemitérios de italianos” (Freitas; Furtado, op. cit. p. 19). No entanto, as efervescentes feiras de Crato e Juazeiro serviam de escola no sentido de fornecerem um repertório visual digno de chamar a sua atenção, sobretudo a partir dos coloridos painéis formados pelas capas xilogravadas da literatura de cordel, que se destacavam nas barracas das feiras. O fascínio exercido por esses livros o levou a constituir uma valiosa coleção, que foi, anos mais tarde, doada à *Bibliothèque Nationale de France*.

É válido ressaltar que, à época, Esmeraldo não sabia que a técnica utilizada para fazer aquelas ilustrações de cordéis era a xilogravura. Foi só ao ler em um artigo intitulado *A gravura do hemisfério ocidental* que viu pela primeira vez o termo, compreendendo, após explicação de seu pai, que a xilogravura é uma técnica de gravura a partir do entalhe em madeira, que ilustrava tanto as artes de Oswaldo Goeldi¹³ constantes naquele livro, quanto os cordéis da feira. É curioso perceber que esse contato cedo com os universos da gravura comercial e artística parece ter contribuído para a formação de uma percepção abrangente, que mais tarde se refletiria em ações voltadas à valorização da xilogravura tradicional, algo que será discutido adiante nesta pesquisa.

As primeiras experiências xilográficas foram realizadas aos treze anos de idade, quando passou a frequentar uma gráfica da Diocese de Crato, que imprimia o jornal

¹³ Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro, 1895 – Rio de Janeiro, 1961), foi um gravador, desenhista, ilustrador e professor nascido no Rio de Janeiro e com formação artística na Suíça. Ele é apontado como o representante máximo de seu meio expressivo no Brasil e como autêntico expoente da xilogravura expressionista do século 20 (Leite, 1966). A influência desse artista sobre Sérvulo Esmeraldo será mencionada doravante.

A *Ação*. Esse periódico se valeu de ilustrações de Esmeraldo para compor suas páginas e, segundo o próprio (Freitas; Furtado, 2014), a primeira gravura realizada teria sido a figura de um homem segurando uma enxada.

Deste local também pôde experimentar a composição por tipos móveis, compreendendo as etapas, equipamentos e insumos gráficos que compunham o universo de Gutenberg: “Meti-me lá e especulava tudo, mexia o mais que podia com a cumplicidade de um tipógrafo que compunha e imprimia do cartão de visita ao óbito, do boletim de publicidade aos jornais. Sujei muitas camisas e fui repreendido muitas vezes, mas valeu a pena” (Freitas; Furtado, op. cit. p. 40).

Aos quinze anos, foi expulso do ginásio do Crato, sendo acusado de “perigoso comunista” por ser visto portando um livro de Jorge Amado – o qual utilizara apenas para guardar sua coleção de selos (Amaral, 2011). É nesse contexto que vai morar e concluir os estudos ginasiais em Fortaleza, no Liceu do Ceará, cursando ainda dois anos do científico¹⁴.

2.1 FORTALEZA: 1947 – 1951

Esmeraldo chega à capital do Ceará em 1947, dividindo o espaço dos estudos com um emprego de gerente da gráfica do Instituto Histórico e Geográfico do Ceará – IHGC, que foi intermediado pelo escritor e jurista Fran Martins¹⁵. Lá, ele trabalhou até o ano de 1951, aproximando-se, nesse intervalo, dos escritores do Grupo CLã, que reunia, além do fundador Fran Martins, nomes como Antônio Girão Barroso e Aluísio Medeiros. Nessa altura, ilustrou a revista publicada pelo grupo, frequentando também o espaço da Imprensa Universitária do Ceará.

¹⁴ Até 1967, o ensino médio era dividido em três cursos: o curso científico, o curso clássico e o curso normal. Posteriormente, decidiu-se alterá-lo e passar a chamá-lo de curso colegial. Disponível em: < <http://portal.mec.gov.br/pet/33771-institucional/83591-conheca-a-evolucao-da-educacao-brasileira>>. Acesso em: 30 fev. 2024.

¹⁵ Esmeraldo foi amigo próximo dos irmãos: Fran Martins (Jurista, jornalista, escritor e um dos fundadores do grupo CLã), Antônio Martins Filho (Jurista, fundador e reitor da Universidade Federal do Ceará durante o período de 1954 a 1967) e Cláudio Martins (Jurista, escritor e professor). Eles serão citados ao longo dessa pesquisa.

Segundo Esmeraldo, a ocasião do *V Salão de Abril* em 1948 e a sua entrada na Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP¹⁶ proporcionou um primeiro contato com os artistas plásticos contemporâneos, tais como, Zenon Barreto, Goebel Weyne, Flávio Phebo, Murilo Teixeira, Hermógenes Gomes da Silva, Jonas Mesquita, Mário Barata e os irmãos Pamplona. A partir daí, afirma que passou a ter uma nova visão sobre a xilogravura que exercia ainda em Crato (com referências das capas de cordel) e iniciou uma nova etapa. O contato com a arte contemporânea o levou a novas experimentações em gravura, culminando em sua participação na sexta edição do *Salão de Abril*, realizada em 1950, que contou, no setor de desenho, com a presença do amigo e futuro designer Goebel Weyne¹⁷(Amaral, 2011).

Convém aqui abrir um parêntese para citar uma outra figura importante na sua formação, a qual se encontrou em contextos distintos de sua vida artística: o pintor e cartazista Jean Pierre Chabloz. Esmeraldo o conheceu no Crato, onde Chabloz realizava uma pesquisa sobre a xilogravura regional, em decorrência do trabalho que exercia no Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia – SEMTA, projetando cartazes, brochuras e cartilhas sobre o trabalho de extração de borracha na Amazônia. Chabloz teve uma atuação importante na promoção da arte no Ceará, revelando, por exemplo, o trabalho do pintor e desenhista acreano Chico da Silva, na década de 1940 (Figura 6).

¹⁶ A SCAP foi uma sociedade fundada em 1944 a partir do Centro Cultural de Belas Artes – CCBA, fundado por Mário Barata em 1941. O grupo se articulava também com a literatura, tendo criado o Clube de Literatura e Artes – CLÃ, do qual Esmeraldo ilustrou algumas publicações. (Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16892/sociedade-cearense-de-artes-plasticas-scap>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

¹⁷ Cearense nascido em 1933, Gustavo Goebel Weyne foi artista plástico vinculado ao grupo Concretista do Ceará. Em 1951, transferiu-se para São Paulo com uma bolsa de estudos concedida pelo Museu de Arte Moderna (MAM/SP). Entre 1955 e 1958, atuou como editor gráfico dos Diários Associados no Ceará. Em 1959, participou do curso de Comunicação Visual ministrado por Tomás Maldonado e Otl Aicher no MAM do Rio de Janeiro, cidade onde passou a residir. Em 1962, integrou o grupo fundador da Escola Superior de Desenho Industrial (EsdI), onde lecionou até 2008. Informações disponíveis em: <<https://memoriasdodesign.espm.br/gustavo-goebel-weyne/>> e <<https://www.esdi.uerj.br/esdianos/382/goebel-weyne>>. Acesso em: 06 jun. 2025.

Figura 6 – Jean Pierre Chabloz (no centro segurando um cartaz) em frente a algumas de suas produções na parede



Fonte – Disponível em < <http://www.altinomachado.com.br/2005/> >. Acesso em: 13 maio 2023.

Esmeraldo ainda encontraria Chabloz na França, onde o suíço fez a ponte entre o artista e a galeria Maurice Bridel, que lhe compraria algumas artes e faria sua primeira exposição individual em Paris (Freitas; Furtado, 2014).

Em 1951, Esmeraldo realizou uma exposição individual na sua cidade natal, promovida pela Associação de Cultura Artística do Crato, onde expôs obras feitas em monotipia (Freitas; Furtado, op. cit.). Os temas flertam com a paisagem natural e cultural da sua terra, com títulos como: “Cortador de cana”, “Música cabaçal” e “Apanhando macaúbas”.

Figura 7 – Sérvulo Esmeraldo entintando uma matriz na década de 1950



Fonte – Acervo IAC, documento nº 13552.

No mesmo ano, mudou-se para São Paulo no intuito de finalizar o 3º ano científico e ingressar no curso de arquitetura da FAU-USP, o qual entendia como a formação mais próxima de artes plásticas que existia (Freitas; Furtado, op. cit.). O universo das artes, no entanto, o atrairia para outros percursos.

2.2 SÃO PAULO: 1951 – 1957

Em São Paulo, Esmeraldo ingressou no 3º científico do colégio Ipiranga, localizado na Vila Mariana (Amaral, 2011). Em seguida, entrou no cursinho pré-vestibular, onde conheceu o futuro arquiteto João Rodolfo Stroeter, com quem dividiu um ateliê no ano de 1955 na mesma cidade¹⁸. Anos mais tarde, Stroeter descreveria o colega:

Nas aulas, além do interesse pela geometria descritiva e pelo desenho artístico, sua curiosidade maior era pela matemática, pela geometria e pela física. Apaixonava-se especialmente pelos problemas da mecânica, da

¹⁸ Informação disponível em documento de número 17566 constante no acervo do IAC.

eletricidade e da ótica. Gostava das ciências exatas. Não era o interesse de quem aprende porque o exame se aproxima e sim a necessidade de compreender os fenômenos para aplicar o conhecimento em algo prático e concreto. Era já um sinal do que Sérvulo viria a fazer, como artista, em toda a sua vida profissional e particularmente nas esculturas. (Amaral, 2011, p. 81).

Nesse mesmo período chegou a trabalhar na Empresa Brasileira de Engenharia – EBE, experiência que gerou conhecimentos que também contribuíram para o seu trabalho artístico futuro. Gradualmente, Esmeraldo se distancia de uma vida profissional no âmbito da engenharia e arquitetura, movimentando-se em direção a uma carreira artística, que é reverberada pela efervescência da primeira Bienal de Arte de São Paulo em 1951. Na ocasião do evento e de seus preparativos, ele conheceu Aldemir Martins, Arnaldo Pedroso d’Horta e Franz Krajcberg, tendo também a oportunidade de trabalhar como montador da sala de Lívio Abramo¹⁹. Aqui cabe inserir o retrato feito por Esmeraldo sobre aquele momento:

São Paulo fervilhava na rua Sete de Abril, onde estava a sede do MAM, que virou uma Babilônia tropical. Para mim, recém-chegado do Nordeste, era um alívio ver em carne osso todos aqueles nomes que significavam o panteão das artes brasileiras. Os artistas internacionais iam chegando à medida que a bienal se aproximava. Imagine o significado deste momento para uma pessoa da minha idade, vinda de uma região isolada, vivenciando toda essa efervescência no meio daquelas figuras. O entrosamento foi fácil, havia algo de comum entre as pessoas, a curiosidade era mútua, foram chegando as obras, as montagens aos poucos se formando. Lembro bem dos primeiros engradados, muito vistosos, com nomes de artistas, museus e outras instituições de nome e de fama. (Freitas; Furtado, 2014, p. 42).

Após a Bienal, se dedicou com mais afinco à gravura, desenvolvendo “de maneira consciente a geometria e o sistema construtivo das folhas, galhos, sementes etc.” (Freitas; Furtado, op. cit. p. 43). No ano de 1952 prestou, sem sucesso, vestibular para arquitetura, algo que se repetiu em 1953 (Amaral, 2011). Como alternativa para sustentar-se em São Paulo, chegou a executar mediações de engenharia no aeroporto Campo de Marte em 1954 e, no ano seguinte, fez ilustrações para as revistas *Teatro Amador* e *São Paulo Magazine*. A partir de 1955 começa a trabalhar como ilustrador no jornal *Correio Paulistano* (Figura 9). Neste periódico, além de ilustrador, Esmeraldo atuava como repórter, cobrindo exposições de arte e

¹⁹ Lívio Abramo (1903 – 1992), foi um gravador e pintor paulista que formou, junto com Lasar Segall e Oswaldo Goeldi, o principal trio de representantes da gravura moderna no país. Segundo Moraes (1966), é uma das grandes influências sobre a gravura brasileira, tendo sido professor de gravadores que se consagraram no cenário nacional.

permanecendo alinhado aos círculos, tendências e debates que figuravam em São Paulo.

Figura 8 – Sérvulo Esmeraldo em fotografia da década de 1950



Fonte – Acervo IAC, documento nº 13296.

Figura 9 – Duas ilustrações de Esmeraldo presentes em uma edição no jornal *Correio Paulistano*, em 1955



Fonte – Disponível em: <<https://memoria.bn.br>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

O mergulho na pesquisa artística resultou em uma produção consistente de gravuras que estavam cada vez mais alinhadas às expectativas da arte contemporânea, fator

que o levou a ser convidado pelo artista e arquiteto Flávio de Carvalho a realizar uma exposição individual de gravuras no ano de 1956, sob o título: *39 gravuras de Sérvulo Esmeraldo*. Ela foi organizada pelo Clube de Artistas e Amigos das Artes de São Paulo, do qual Carvalho se encontrava presidente. O convite da exposição apresenta um monograma que fora desenhado por Esmeraldo quando criança, baseado no ferro de marcar gado de seu pai, Álvaro Esmeraldo (Guimarães, 2024) (Figura 10).

Figura 10 – Capa e interior do convite para a exposição de Esmeraldo no Clube de Artistas e Amigos das Artes de SP em 1956. O Monograma da capa foi criado pelo artista



Fonte – Acervo IAC, documento nº 17543.

Em 1957, realizou também uma importante exposição individual, desta vez no MAM – SP, intitulada *30 gravuras de Sérvulo Esmeraldo*. Essa exposição repercutiu em uma matéria do jornal *Estado de SP*, onde o crítico Geraldo Ferraz elogia:

Certas lições que o trato ou a exigência da xilogravura acaba imprimindo na sensibilidade, a ver o aproveitamento dos veios da madeira, já surge com antecipação a um desenho adequado, tomam o lugar à escolha do objeto em si mesmo. é visível a depuração de meios que já o destituem das incertezas artesanais. Meios, portanto, antes que os fins, que não nos parecem inteiramente propostos como vindos de uma extremada vida interior, animada por uma necessidade inquietante, em presença e explosão (Amaral, 2011, p. 49).

Esse evento teve uma atribuição relevante no processo seletivo que se submeteu para ser contemplado com uma bolsa de estudos na École Nationale Supérieure de Beaux-Arts em Paris, no mesmo ano. A bolsa teria três anos de duração, no entanto, a sua permanência no velho mundo seria de mais de vinte anos, marcando uma trajetória dedicada à pesquisa, experimentação e imersão em universos distintos da

arte, indo desde a gravura em metal até a produção de obras cinéticas e livros-objetos.

2.3 PARIS: 1957 – 1979

Sérvulo Esmeraldo chega à França em setembro de 1957, onde inicia seus estudos na École Nationale Supérieure de Beaux-Arts. Intencionava inicialmente conseguir uma vaga nas aulas do gravador e escultor francês Henri-Georges Adam, algo não concretizado por falta de vagas naquela circunstância. Como alternativa, ingressou nas aulas de litogravura nessa mesma instituição, aproveitando os intervalos vagos para frequentar o ateliê de Johnny Friedlaender²⁰, onde desenvolveu suas habilidades na gravura em metal (Amaral, 2011).

Em uma biografia datilografada constante no acervo do IAC²¹, é mencionado que, no ano de 1958, ele participou do curso de História Geral das Artes, oferecido pelo Museu do Louvre. No mesmo ano, estagiou no Comité d'Information et d'Étude d'Économie Humaine en Lorraine – CIEDHEL, onde organizou um código em cartões perfurados, juntamente com o arquiteto Israel Sancovski.

Sobre os estudos na École Nationale, Esmeraldo comenta em entrevista, que achava a maioria dos professores medíocres, excetuando-se Yaacov Agam:

Aprendia nos outros cursos e não no meu que era de litogravura. Achava a litogravura sem graça. Mas você pode transformar tudo. Um dia eu imprimi uma gravura em metal minha em cima de uma reprodução. Mostrei ao professor, que me disse: “Nós os franceses não gostamos de misturar técnicas”. E respondi: “É um direito, mas eu não sou francês.” (Amaral, 2011, p. 217)

Nas experimentações com técnicas variadas de gravura, ele reafirmou a linha como interesse básico de sua linguagem gráfica, nas quais, segundo Frederico Morais, “revelam certa contaminação pela grande onda informalista que teve na França seu principal centro emissor” (Amaral, 2011, p. 95).

²⁰ Johnny Friedlaender (1912 – 1992) foi um gravador alemão naturalizado na França, que durante os anos 1950 recebeu em seu ateliê na França alguns alunos brasileiros, como Edith Behring, Arthur Luiz Piza e João Luiz Chaves, além de Sérvulo Esmeraldo (Leite, 1966).

²¹ Documento de número 17580.

No meio artístico, o círculo de amizade se ampliou, contemplando nomes nacionais e internacionais, como Antônio Bandeira, Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Sérgio Camargo, Alberto Giacometti, Serge Poliakoff, Julio Le Parc. Além dos encontros e trocas de experiências que aconteciam nos museus, galerias e exposições, ele também aprofundou seus conhecimentos a partir de incursões ao gabinete de gravuras da Bibliothèque Nationale de France, onde pôde frequentar durante dois semestres e ter contato com a obra gravada de Albrecht Dürer, uma importante referência artística para Esmeraldo.

Em 1959, ele casou-se com Anne Hovelaque, e juntos tiveram duas filhas: Sabrina (1961) e Anne-Camila (1964). Durante os anos 1960, teve um decurso intenso de atividades em Paris, não apenas nas áreas artísticas e acadêmicas, mas também desempenhando ilustrações para impressos diversos. Essas atividades provavelmente visavam complementar sua renda após o término da bolsa de estudos, que perdurou de 1957 a 1959. Em 1961, por exemplo, desenvolveu capas de livros para as editoras Julliard e Garnier, além de cartazes e capas de livros (Figura 11).

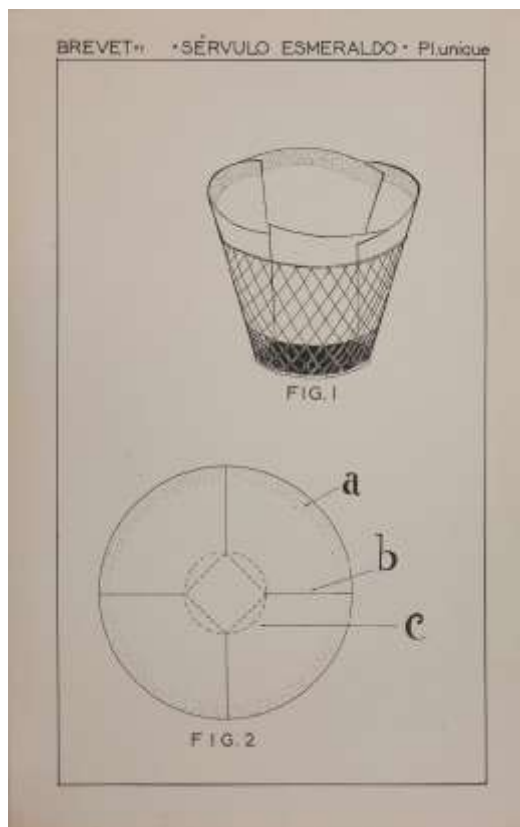
Figura 11 – Quatro capas de livros desenvolvidos por Esmeraldo para a editora Julliard



Fonte – Acervo IAC, documentos de números 16191, 16165, 16183 e 16182, respectivamente.

Nesse período, elaborou também projetos de produtos, dos quais constam documentos de registro de propriedade intelectual no acervo do IAC. Lá encontra-se um projeto de uma embalagem para discos de vinil e de uma lixeira que foram enviados ao Institut National de la Propriété Industrielle, em 1962 (Figura 12).

Figura 12 – Projeto de uma lixeira executado por Sêrvulo Esmeraldo



Fonte – Acervo IAC, documento nº 19414.

Outra atividade cogitada por Esmeraldo envolvia o desenvolvimento de artefatos gráficos publicitários. Em carta datada de 1961²², o artista relata ter trabalhado para uma empresa de publicidade, o que pode ter alguma relação com ilustrações e composições gráficas que sugerem ser leiautes para comunicação publicitária de produtos (Figuras 13 a 15). Apesar de não haver registro de data nestas artes gráficas, o endereço encontrado no verso indica que se trata da rua Monsieur Le Prince, local onde residiu durante o ano de 1958²³.

²² Documento de número 16580 constante no acervo do IAC, disponível em: < <https://www.iacbrasil-online.com/acervo-servulo-esmeraldo> >. Acesso em: 06 jul. 2022.

²³ Em outra correspondência, esta datada de 1964, Esmeraldo recebe uma indicação de trabalho para uma agência chamada Agence Technique et Diffusion: “Aqui vai um bilhete para lhe comunicar que um amigo belga, atualmente chefe de publicidade de uma agência está à procura de um desenhista-maquetista de qualidade. Lembrei-me dos trabalhos que v. me mostrou e creio que o meu amigo saberá admirá-los. telefone, portanto, o mais rapidamente possível para ele marcando um encontro. O nome dele é Gaston de Potter, Agence Technique et Diffusion, 91 ave. D’italie, Paris - 13 e tel - POR - 6739. O trabalho podendo ser feito à domicílio, creio que isto lhe poderá interessar.” Acervo IAC, documento de número 160420.

Figura 13 – Ilustração de Esmeraldo, aparentemente destinada a um produto de enxágue bucal.



Fonte – Acervo IAC, documento nº 16173.

Figura 14 – Ilustração de Esmeraldo, aparentemente destinada a um produto cosmético



Fonte – Acervo IAC, documento nº 16186.

Figura 15 – Ilustração de Esmeraldo, aparentemente destinada a uma publicidade de cerveja



Fonte – Acervo IAC, documento nº 16177.

Nessa mesma correspondência, Esmeraldo demonstra entusiasmo em aceitar a solicitação de Fran Martins de trabalhar como emissário da Universidade do Ceará, na função de pesquisar acervos e coletar obras artísticas para composição do futuro Museu de Arte da Universidade do Ceará – MAUC. A relevância de seu papel no direcionamento desta instituição, bem como na constituição de parte de seu acervo, será discutida a seguir.

2.3.1 Xilogravura popular e MAUC

Nos anos 1960, Esmeraldo iniciou um movimento de valorização da xilogravura popular brasileira na França, tendo como marco a doação de sua coleção de folhetos de cordel à Biblioteca Nacional daquele país. Como desdobramento, realizou uma série de exposições desse acervo. Nos títulos e textos escritos para estas exposições e em outras publicações, ele utiliza com frequência o termo

“popular” para referir-se aos itens comerciais oriundos, em geral, da folheteria de cordel. Embora não tenha sido encontrada uma definição específica por parte de Esmeraldo, o uso do termo “popular” parece alinhar-se à concepção de Orlando da Costa Ferreira (1977), segundo a qual esse termo se opõe ao “erudito”, na medida em que as gravuras populares teriam como função principal a comunicação direta, e não uma intenção deliberada de inserção nos campos artístico ou documental²⁴. A partir de Władysław Skoczylas, Orlando complementa que essas gravuras são entalhadas em madeira por indivíduos do povo – pessoas que adquiriram sua arte de forma espontânea ou por transmissão familiar (Ferreira, op. cit.).

A primeira exposição oriunda do acervo de Esmeraldo – intitulada *Gravure Populaire Brésilienne* – ocorreu sob ocasião da Exposição do Livro Brasileiro (*Exposition du Livre Brésilien*) pelo Institut des Hautes Études d'Amérique Latine da Université de Paris (Freitas; Furtado, 2014) (Figura 16).

Figura 16 – Fotografias da Exposição do Livro Brasileiro. A figura central apresenta dois cartazes: no maior, lê-se “Exposition du livre brésilien”; no menor, “La gravure populaire du Brésil”



Fonte – Acervo IAC, documento nº 14809.

Essa iniciativa coincide com a etapa de criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará – MAUC, do qual Esmeraldo é nomeado como emissário no ano de 1961, no intuito de pesquisar e constituir acervos do velho mundo para Fortaleza. As contribuições para o museu incluem também pesquisas relacionadas às suas instalações e parcerias com outras instituições. Em texto endereçado ao reitor Antônio Martins Filho em setembro de 1961, por exemplo, Esmeraldo sugere alguns

²⁴ Não se pode descartar a possibilidade de que, para além de uma eventual convergência de pensamento, tenha havido algum diálogo entre Orlando da Costa Ferreira e Sérvulo Esmeraldo. Ambos estiveram na França no mesmo período, frequentaram a Biblioteca Nacional daquele país e tinham como amigo em comum o arquiteto Israel Sancovski, também residente em Paris na época – conforme mencionado por Almir Mirabeau em relação a Orlando (Fonseca Neto, 2018). Esmeraldo é citado por Orlando em seu livro *Imagem e Letra*, embora em tom de discordância, particularmente no que diz respeito às origens da xilogravura no Brasil.

apontamentos sobre como deveria ser a dimensão, iluminação e controle da umidade de ar das salas, complementando com alguns esboços. No mesmo escrito, ele comunica que visitou, na Alemanha, as instalações da Escola de Ulm (Hochschule für Gestaltung HfG Ulm) e foi recebido por Tomás Maldonado, com quem discutiu algumas possibilidades de parceria:

No caminho de volta passamos por Ulm onde procuramos visitar a Hochschule für Gestaltung HfG Ulm. Um dos membros do Reitorado, Tomás Maldonado, fez-nos visitar as instalações, que são das mais modernas. Essa escola é talvez a escola mais importante no setor das artes gráficas, desenho industrial e comunicação visual. Acertamos com Maldonado um programa de intercâmbio a ser estudado. Em princípio eles mandariam para Fortaleza algumas exposições de trabalhos da escola, que já estão prontos e uma exposição de cartazes de Otl Aicher, professor de artes gráficas da escola. (Carta de Sérvulo Esmeraldo a Antônio Martins Filho, em 1961. Acervo IAC, documento nº 12351).

Sob a égide da Universidade do Ceará e juntamente com Lívio Xavier²⁵ ele organiza exposições de gravura popular brasileira que percorrem Paris, Basileia, Viena, Madri e Lisboa²⁶. Durante esse período, fica patente o papel de Esmeraldo no reconhecimento da gravura popular enquanto item valioso a ser enxergado pelo MAUC, bem como o seu agenciamento direto na formação de um novo modelo artístico a ser desenvolvido pelos artesãos locais. Esse tema será abordado com mais afinco no tópico 4.2.1.

Em 1962, viaja ao Brasil pela primeira vez desde sua ida à França, visitando Juazeiro do Norte e encomendando ao Mestre Noza um conjunto de gravuras sobre o tema da Via Sacra. À época, Noza já era conhecido em Juazeiro por seu trabalho em esculturas de madeira, bem como pelas gravuras de livros de cordel que lhe eram encomendadas pela tipografia São Francisco²⁷ (Carvalho, 2014a). Nessa viagem ao Cariri, realizou pesquisas com outros artesãos e capturou alguns registros valiosos em fotos, como o xilógrafo Walderêdo Gonçalves e o ambiente interno de uma tipografia (Figura 17).

²⁵ Lívio Xavier Junior, museólogo e funcionário da Universidade do Ceará. Atuou também como emissário da Universidade e foi diretor do MAUC entre os anos de 1962 e 1963.

²⁶ Informações disponíveis em um resumo datilografado pelo próprio artista, documento constante no acervo do IAC sob o número 17566.

²⁷ A tipografia São Francisco foi uma gráfica empreendida por José Bernardo na década de 1930 e responsável por grande parte da difusão da literatura de cordel no Cariri e Ceará. Na década de 1980 ela foi adquirida pelo governo do estado, sendo atualmente um equipamento pertencente à Universidade Regional do Cariri – URCA que continua arregimentando gravadores e difundindo a cultura da xilogravura na região.

Figura 17 – Fotografia de um ambiente de trabalho e uma tipografia (à esquerda) e do xilógrafo Walderêdo Gonçalves (à direita). Imagens de Sérvulo Esmeraldo em 1962



Fonte – Acervo IAC, documento nº 14663.

Nesse mesmo ano, executou também alguns experimentos tipográficos na Imprensa Universitária do Ceará, os quais seriam editados no livro *Poemas* e revisitados no livro *Metamorfose*²⁸.

Em 1965 conseguiu publicar as gravuras do Mestre Noza em formato de um livro, editado por Robert Morel. Essa publicação conferiu grande visibilidade ao trabalho do Mestre e à xilogravura do Cariri como um todo, tema que será abordado mais adiante nesta tese.

2.3.2 Arte cinética e os *Excitáveis*

1960 marca também um período em que Esmeraldo vai aos poucos se dedicando menos às gravuras e cada vez mais às artes cinéticas, fazendo experimentos com motores, ímãs e eletroímãs. Há, nesse sentido, uma aproximação mais evidente com as artes construtivas, especialmente no que tange à aplicação de métodos científicos nas obras. Essa perspectiva construtiva tem como base a racionalização, o desenvolvimento tecnológico e o domínio da natureza, redefinindo o artista como um “produtor social especializado”, em vez de um “criador” (Brito, 1999). Exemplo disso é *O Escriba*, uma obra feita com caixa de madeira e tampo de vidro, onde, a partir de um motor, ímãs e metal, se formam “escritas” variáveis e não intencionais (Figura 18) (Belluzzo, et al. 2013).

²⁸ Esse assunto será discutido no capítulo 4, tópico 4.2.

Figura 18 – Obra *O Escriba*, de Sérvulo Esmeraldo



Fonte – Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/servulo-esmeraldo-o-escriba>>. Acesso em: 04 jun. 2023.

Tais experimentos refletem sua verve engenheiraira, bem como revisitam as invenções que praticava ainda criança. À essa altura, percebe-se o interesse de Esmeraldo sobre livros-objetos, nos quais pôde materializar experiências táteis, cinéticas e gráficas. É a partir de um projeto dessa natureza que desenvolveu a série dos *Excitáveis*: quadros dispositivos que ganham movimento quando friccionados pelo tato, sob a ação da energia eletrostática (Figura 19). Essas obras tiveram uma temporada expressiva de criação entre os anos de 1967 e 1979, angariando grande visibilidade ao artista, com exposições que percorreram o velho mundo. Em uma exposição na Itália no ano de 1972, pela galeria Sincron, por exemplo, o artista e designer Bruno Munari adquiriu um *Excitável*, citando depois em carta a Esmeraldo que “todos os amigos e hóspedes que vem me visitar, admiram o seu objeto sensível a eletricidade termostática”²⁹ (Figura 20).

²⁹ Informação disponível em um catálogo de exposição ocorrida na Galeria Paulo Darzé, em Salvador no ano de 2015. Texto original: *Tutti gli amici e gli ospiti che vengono a trovarmi ammirano il tuo oggetto sensibile alla elettricità termostatica*. Disponível em: <https://paulodarzegaleria.com.br/wp-content/uploads/2017/12/catalogo_servulo_esmeraldo.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2023.

Figura 19 – Esmeraldo diante de um de seus *Excitáveis*



Fonte – Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2023/04/ccbb-rio-abre-mostra-de-servulo-esmeraldo-um-dos-percursores-da-arte-cinetica-brasileira.ghtml> >. Acesso em: 08 jul. 2023.

Figura 20 – Carta de Bruno Munari a Sérvulo Esmeraldo

Caro, caro Esmeraldo, del tuo
regalo  che mi hai mandato.
Tutti gli amici e gli ospiti che vengono
a trovarmi, ammirano il tuo oggetto
sottile alla disubbidienza letteraria.
Sono proporzionato anche, non vuoi una
a Milano?
cortesi saluti
M/M/66
M - 5. aprile 66



Fonte – Disponível em: <https://paulodarzegaleria.com.br/wp-content/uploads/2017/12/catalogo_servulo_esmeraldo.pdf> Acesso em: 08 fev. 2023.

Além dos *Excitáveis*, a década de 1970 também marca um estágio fértil na produção de livros-objetos e livros de artista, que serão abordados posteriormente.

Em 1976 intensifica suas vindas ao Brasil, muito em parte pelo desenvolvimento de sua primeira obra pública monumental: uma escultura dedicada a um marco do saneamento básico de Fortaleza, intitulada *Interceptor oceânico*, inaugurada em 1977 (Figura 21).

Figura 21 – Monumento ao saneamento básico de Fortaleza



Fonte – Disponível em: < <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2021/09/13/max-perlingeiro-a-arte-publica-esta-posta.html> >. Acesso em: 20 jun. 2022.

Em 1979, Anne Hovelaque e Sérvulo Esmeraldo se divorciaram e o artista preparou seu retorno ao país, indo residir definitivamente em Fortaleza – local em que já vinha arquitetando uma série de obras públicas que seriam realizadas nos decênios posteriores.

2.3.3 O momento político na América Latina e as ações de Esmeraldo na Europa

Embora estivesse residindo na França durante a maior parte do regime militar imposto no Brasil, Esmeraldo, a exemplo de outros artistas e intelectuais residentes na França, não se fez alheio a esta situação.

Em 1969 envolveu-se em movimentos contra a tortura e a ditadura militar no Brasil e América Latina, compondo também um grupo que se empenhou em engajar artistas

europeus a não participarem da Bienal de São Paulo daquele ano – chamada por eles de “bienal do boicote”. Na década de 1970, rejeitou também participar de uma exposição oficial organizada pelo Itamaraty, em sinal de protesto. Esmeraldo integrou também o grupo América Latina Não Oficial, que contava com os brasileiros Sérgio Camargo e Arthur Luiz Piza e os argentinos Julio Le Parc e Rodolfo Krasno, dentre outros colaboradores. Juntos realizaram uma exposição-denúncia no pavilhão interno da Cidade Universitária de Paris, onde expuseram a truculência da ditadura com obras que mostravam dados estatísticos e nomes dos prisioneiros políticos. Sobre este momento, rememora:

Lembro muito de Alicia Peñalba, uma notável escultora argentina, escrevendo em um rolo de 100 m de cambraia branca, com sua bela caligrafia, todas as intervenções dos Estados Unidos na América Latina. Foi um mês de trabalho. Para mim, das 4 da tarde até às 2 da manhã. Foi uma coisa marcante e muito emocionante. É uma pena que um trabalho dessa natureza não tenha sido consignado em livro. (Freitas; Furtado, 2014, p. 47).

A exposição foi noticiada em um jornal francês, que publicou os nomes de Esmeraldo, Piza e Camargo, levando-os a serem listados como *persona non grata* pelo governo militar (Amaral, 2011). A esse respeito relata: “Não éramos de correr riscos inúteis, e este não era um. De qualquer forma já estávamos queimados. Foi lindo!” (Freitas; Furtado, 2014, p. 47).

Outra ação importante foi a sua contribuição contra o isolamento cultural de Cuba, ajudando a Casa de las Américas³⁰ (Figura 22) com exposições, doações de publicações e interlocuções³¹.

³⁰ A Casa de las Américas, fundada em 1959 por Haydeé Santamaría logo após o triunfo da Revolução Cubana contra Fulgencio Batista, consolidou-se como uma das principais instituições culturais de Cuba. Ao longo das décadas seguintes, tornou-se um importante referencial para a América Latina e o Caribe, promovendo a arte e a literatura com base no ideal de integração continental. (Casa de las Américas, 2025).

³¹ As informações relacionadas ao diálogo entre o artista e a Casa de las Américas estão disponíveis em correspondências constantes no IAC, sob os números: 15142 e 15159.

Figura 22 – Sérvulo Esmeraldo e outros artistas na Casa de las Américas em Cuba, década de 1960. Esmeraldo está sentado no canto inferior esquerdo



Fonte – Disponível em: <<https://www.iacbrasil-online.com/lampejos-5-modos-de-habitar-arquivos>>. Acesso em 05 set. 2024.

Em carta entre o artista e um correspondente da Casa de las Américas, datada de 1972, sabe-se que Esmeraldo fez a mediação entre a editora cubana e Vinícius de Moraes para a edição de uma antologia de poesias. Em uma outra correspondência com a instituição em 1973, Esmeraldo relata a exposição *América Latina Não Oficial*, bem como as ações de arregimentação acerca da causa que eram realizadas pelo grupo de artistas na França:

Atualmente estamos com uma exposição na cidade universitária. América Latina. Júlio trabalhou muitíssimo para essa exposição. Além do material cubano que está muito bom e bem apresentado, temos o conjunto de Régulo, quadros de Carpani, na representação de seus respectivos países. Voltando a falar do lamento que embora não tenha tido uma acolhida unânime estou certo de que despertou no meio dos artistas latino-americanos uma certa consciência de estado de revolução em que se encontra o continente e da necessidade de cada um definir com clareza a sua posição. Um exemplo muito eloquente é o de nosso amigo Rodolfo Krasno: na sua recente exposição particular na qual tomava parte a bailarina Graciela Martínez eles aficharam uma declaração de protesto contra a execução de prisioneiros políticos na Argentina. Pedi a Krasno para dar-me uma cópia da declaração bem como de outros textos que foram escritos por visitante no livro de exposição. Estou anexando este

manuscrito da mão do próprio Rodolfo Krasno. (Carta de Sérvulo Esmeraldo a Mariano Rodrigues, da Casa de las Américas, em 1973. Acervo IAC, documento de nº 15126).

Ao final da carta, ele propõe ainda a possibilidade de uma exposição de gravuras populares brasileiras e uma exposição individual a serem realizadas em Cuba pela instituição. O seu caráter articulador e o empenho em promover a arte ainda gerariam ações diversas, como as executadas a partir do seu regresso ao Ceará, em 1980.

2.4 FORTALEZA: 1980 – 2017

Após divórcio ocorrido em 1979, Esmeraldo, no ano seguinte, estabelece-se definitivamente em Fortaleza, local onde nutria um desejo de projetar obras a céu aberto que fossem contempladas com a beleza incandescente do sol cearense. Costumava dizer ao amigo José Milton Dias que Fortaleza é uma Grécia sem esculturas: “Durante anos brincamos com essa frase. Enfim, tudo isto é para dizer que, durante anos maturei a ideia de que Fortaleza poderia, com certeza, acolher um museu de esculturas” (Freitas; Furtado, 2014, p. 98). Em setembro do mesmo ano, conheceu a pesquisadora e curadora de artes visuais Dodora Guimarães, que se tornaria sua companheira.

Dentre as principais obras desenvolvidas para o espaço público da cidade nos anos 1980, pode-se destacar aqui: *Quadrados*, localizado no Ed. Raul Barbosa, Rua Floriano Peixoto (1981); *Infinito* (homenagem a Brancusi), na Praça General Murilo Borges (1983); e *Quadrados*, no campus do Pici da Universidade Federal do Ceará (1988).

Em paralelo ao trabalho escultural (de grande e pequeno porte), Esmeraldo continuou a formular projetos relacionados a gravuras e artes gráficas, chegando a criar, juntamente com Dodora Guimarães, uma editora especializada em livros de artista, intitulada Xisto Colonna. Segundo Dodora, o empreendimento foi a utopia do casal de originar uma editora de livros de artista em Fortaleza, prevendo a “criação de um mercado para esta linguagem pouco praticada no Brasil ainda hoje” (Esmeraldo, 2008, p. 04). A Xisto Colonna publicou seis livros entre 1982 e 2008,

contando com alguns projetos que não foram publicados, algo que será discutido no tópico 4.3.

Em 1986 concebeu a *I Exposição de Esculturas Efêmeras*, realizada no Parque do Cocó, em Fortaleza. O evento contou com o apoio de entidades como a Fundação Demócrito Rocha, o jornal *O Povo*, a Universidade Federal do Ceará, a Secretaria de Cultura do Estado, Embratur e Funarte. A ideia era que artistas nacionais e internacionais enviassem projetos de esculturas efêmeras que pudessem ser realizadas com materiais facilmente disponíveis em Fortaleza. O círculo social e empenho de Esmeraldo contribuiu para que participassem mais de sessenta artistas, representando dezoito países. Dentre estes, contam nomes como; Sérgio Camargo, Lygia Clark, Moriconi, Arthur Luiz Piza, Bruscky & Santiago, Franz Krajcberg, Tomie Ohtake, Amílcar de Castro, Guto Lacaz, Bruno Munari, Julio Le Parc e Bob Nugent. O sucesso rendeu ainda uma segunda edição, ocorrida durante os meses de outubro a dezembro de 1991.

Os anos 1980, 1990 e início dos 2000, marcam uma fase intensa de obras escultóricas públicas (ou integradas à arquitetura) no espaço urbano de Fortaleza e outras cidades do Ceará. São projetos desse ciclo: *La Femme Bateau* (1994), na Ponte dos Ingleses, na Praia de Iracema, e a escultura *Fonte da Praça da Sé*, em Fortaleza (2002). Em um catálogo de exposição realizada pela galeria Paulo Darzé³², constam quarenta e duas esculturas públicas, sendo dez durante o decorrer de 1977 a 1979; dezesseis entre 1980 e 1989; oito entre 1991 e 1997 e oito entre 2000 e 2009.

Há ainda a escultura *Pirâmides*, que foi criada no ano de 2008 e doada por Esmeraldo à cidade do Crato em 2016, durante sua última exposição em vida, intitulada: *A Linha, a Luz, o Crato* (Figura 23).

³² Catálogo de exposição ocorrida na Galeria Paulo Darzé, em Salvador no ano de 2015. Disponível em: <https://paulodarzegaleria.com.br/wp-content/uploads/2017/12/catalogo_servulo_esmeraldo.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2023.

Figura 23 – Escultura de Esmeraldo no bairro Seminário, em Crato



Fonte – Disponível em: <<https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2021/09/12/festival-servulo-esmeraldo-destaca-obras-do-artista-em-espacos-urbanos.html>>. Acesso em: 12 out. 2022.

Apesar de se dedicar com afinco à escultura, o artista também realizou, neste íterim, diversos trabalhos gráficos, como por exemplo o álbum *De Monograma a Metagrama* e os desenhos feitos à base de carimbos que desenvolveu entre 2010 e 2012, apresentados na exposição *É Pericoloso Sporgersi* em 2014 (Figura 24).

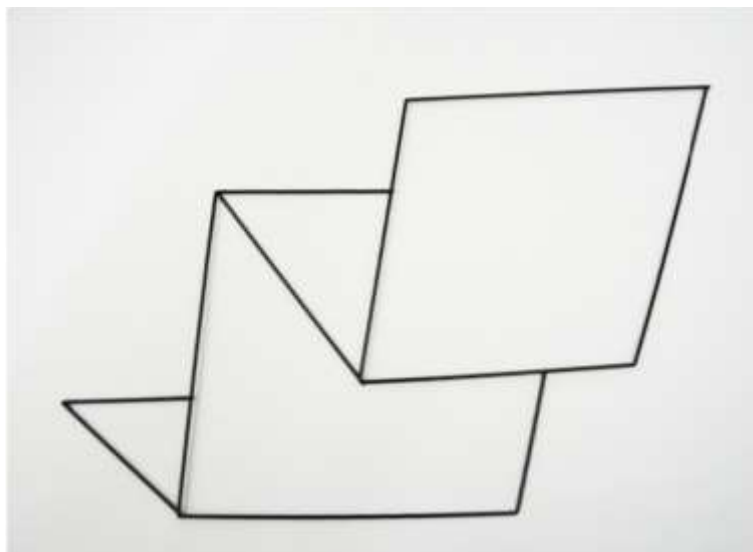
Figura 24 – Desenhos à base de carimbos realizados por Esmeraldo



Fonte – Guimarães (2014).

Vale citar também alguns de seus últimos trabalhos escultóricos, sobretudo a série *Teoremas*, que consistiam em esculturas de aço perfilado que representavam “volumes sem a massa” e que, segundo Fernando Cocchiarale, “trabalham à margem transitiva e permutável entre a construção e a gráfica” (Amaral, 2011, p. 157) (Figura 25).

Figura 25 – Escultura de Esmeraldo em aço perfilado, intitulado *Dobras*, da série *Teoremas* (2000)



Fonte – Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/servulo-esmeraldo-dobra-1>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

Em 2013, Esmeraldo e Dodora Guimarães fundaram o Instituto Sérvulo Esmeraldo, que atua como instituição cultural e promove exposições e eventos de arte no Ceará. Destaca-se o *Festival Sérvulo Esmeraldo*, que vem proporcionando a troca de saberes a partir de oficinas, palestras e vivências artísticas com importantes nomes do cenário nacional.

Sérvulo Esmeraldo faleceu no ano de 2017, deixando como legado, além do instituto que carrega seu nome e contém vasto acervo, uma contribuição importante para as artes plásticas e artes gráficas no Ceará, sobretudo no que diz respeito à xilogravura do Cariri.

2.5 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Como visto, o percurso de Sérvulo Esmeraldo revela o caráter multifacetado de sua obra e o diálogo que estabeleceu com artistas de distintos movimentos no Brasil e na França. Embora nunca tenha sido diretamente filiado a um movimento artístico específico – e talvez justamente por isso –, ele absorveu influências variadas, que iam desde os artífices do Cariri até artistas construtivistas e experimentais europeus. Essa vivência certamente se refletiu nos projetos de livros que desenvolveu, seja no

conhecimento de tendências e movimentos nacionais e franceses, seja nos conhecimentos técnicos sobre gravura, tecnologias de impressão e artes gráficas.

O próximo capítulo abordará mais detalhadamente o contexto histórico em que se consolidou a produção de álbuns, livros de artista e livros-objetos no Brasil e na França, bem como as definições e características que distinguem cada um desses formatos. Esse aprofundamento ajudará a compreender melhor as referências editoriais de Esmeraldo e como elas se manifestaram em suas obras.



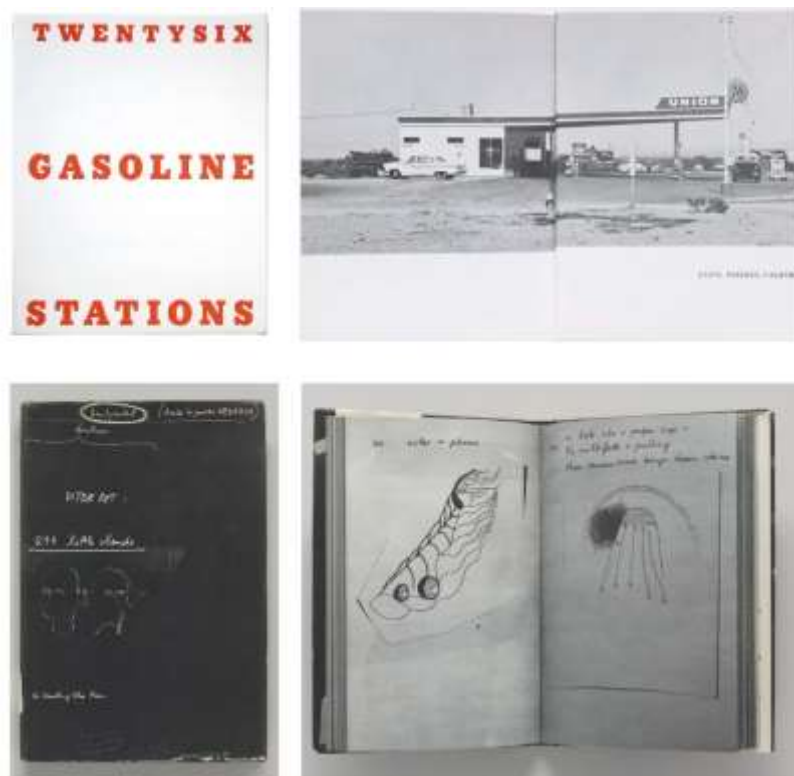
3 SOBRE DEFINIÇÕES E HISTÓRICO DE LIVRO DE ARTISTA, LIVRO- OBJETO E ÁLBUM

3.1 DEFINIÇÕES DE LIVRO DE ARTISTA, LIVRO-OBJETO E ÁLBUM

Dentre as principais pesquisas relacionadas às definições e origens dos termos livro de artista, livro-objeto e álbum é possível encontrar referências de nacionalidades e campos de estudos distintos, os quais lançam perspectivas, muitas vezes, conflitantes. Pode-se citar, por exemplo, os estudos de Phillpot (1982), Plaza (1982), Castleman (1994) e Moeglin-Delcroix (1997), cada qual apontando marcos temporais e definições relacionadas ao corpus analítico. Após uma revisão bibliográfica, percebeu-se que os conteúdos mais coerentes com as características e o contexto de produção de livros vivenciados por Esmeraldo foram os de Silveira (2008), Drucker (1995), Knychala (1980), Banat (1996), Paiva (2008) e Fabris e Costa (1985).

Silveira (2008) faz um apanhado geral das inconsistências e problemas de tradução do termo “livro de artista”, sugerindo inicialmente a perspectiva de dois caminhos com abrangências distintas. O primeiro seria um significado estrito, compreendendo o livro de artista como um movimento artístico que tem início nos anos 1960, com obras como *Twentysix gasoline stations* (Figura 26), do estadunidense Edward Ruscha, e *246 Little clouds*, do suíço Dieter Roth, refletindo as experiências conceituais artísticas características dessa década.

Figura 26 – Livros *Twenty-six gasoline stations*, de Edward Ruscha e *246 Little clouds*, de Dieter Roth



Fonte – Adaptado pelo autor a partir de: <<https://www.singularart.com/en/blog/2024/02/26/twenty-six-gasoline-stations-by-ed-ruscha/>> e <<https://aws.walkerart.org/collections/artworks/246-little-clouds>>. Acesso em: 22 ago. 2024.

Drucker (1995) também elege essa década como originária do livro de artista, atentando para tendências e movimentos artísticos embrionários nos anos 1950, como a arte conceitual, *Pop art*, Arte postal, letrismo e arte concreta. Essas correntes tinham em comum uma crença no poder libertador e transformador da arte e um desejo de comunicar esta convicção por métodos não tradicionais ou convencionais. Essa ideia teria, então, exercido alguma influência sobre as obras vindouras de Edward Ruscha e Dieter Roth que, conforme a autora (op. cit.), poderiam ser considerados pioneiros por terem explorado, de forma inovadora e sistemática, o potencial do formato de livro em uma série de livros de artista publicados durante a década de 1960³³.

³³ Drucker (1995) afirma ainda que as manifestações de livros de artista dos anos 1960 eram geralmente publicadas pelos próprios artistas e não tinham um sistema organizado de distribuição. Na década de 1970 haveria uma institucionalização em torno desta categoria, envolvendo editoras importantes que publicaram e realizaram exposições, como a Beau Geste Press (Londres), Other Books and So (Amsterdan) e Something Else Press (Nova Iorque).

Partindo para outra compreensão, o termo livro de artista no sentido lato (Silveira, 2008), permitiria um recuo temporal na historiografia e abrangeria os termos; livro ilustrado, *livre d'artiste*, álbum, livro-objeto, livro-obra, livro-arte. Estes se materializariam em formatos distintos, como: códice, rolo, sanfona e “qualquer das suas variantes, incluindo a sua própria anulação ou destruição” (Silveira, op. cit. p. 246). Em termos gerais, o livro de artista seria: “[...] o campo da arte que se expressa pela apropriação artística do livro, em ideia ou pela forma, por meios gráficos ou plásticos, persistindo o livro na criação final, ainda que remissivamente ou remotamente, ou ainda pela sua negação e ausência.” (Silveira, 2008, p. 248).

O autor descreve ainda cinco observações apontadas no decorrer de sua pesquisa (Silveira, op. cit. p. 25):

- Livro de artista pode mesmo designar tanto a obra como a categoria artística;
- O conceito é ainda muito problemático, pondo em xeque pesquisadores com pesquisadores, artistas com artistas, e pesquisadores com artistas, além de envolver outras especialidades, como estética, literatura, biblioteconomia e comunicação;
- Que a concepção e execução pode ser apenas parcialmente executada pelo artista, com colaboração interdisciplinar;
- Que não precisa ser um livro, bastando ser a ele referente, mesmo que remotamente;
- Que os limites envolvem questões do afeto expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de leitura.

Para Silveira, esse conceito lato intersecciona também o termo livro-objeto, o qual seria uma forma mais radical do livro de artista e que estaria mais próxima do universo das artes visuais do que da bibliofilia:

O segundo grupo é formado pelos livros-objetos propriamente ditos, normalmente peças únicas, fortemente artesanais ou escultóricas, tendentes para o excesso, muitas vezes se comportando como metáforas ao livro, ou ao conhecimento consagrado, ou ao poder da lei. Ou ainda à perseverança formal. (Silveira, 2008, p. 31).

Nesse sentido, há uma discordância em relação ao que pensa Drucker (1995). A autora considera que o livro-objeto pertence ao domínio da arte escultórica e, portanto, as análises caberiam mais a pesquisadores do campo da arte. Como designer, seus interesses se concentram em tipografia, impressão e experimentação gráfica, tornando o estudo de uma obra única menos substancial. Esse também é o argumento utilizado nesta pesquisa, que, apesar de citar as incursões de Esmeraldo

sobre livros-objetos únicos, pontua nas produções de livros múltiplos e em seus elementos tipográficos e de experimentação das técnicas de impressão.

Passando para o álbum, embora também possa se enquadrar na qualidade de livro de artista, convém nesta pesquisa destacar o formato de maneira mais específica. Ele é aqui compreendido como uma coletânea de imagens impressas que em geral não são encadernadas e nem possuem uma ordem específica de leitura, podendo ser acondicionadas em luvas ou envelopes. A referência que aqui se toma como ponto de partida para o álbum, provém da xilogravura contemporânea brasileira que começa a se desenvolver nos anos 1930, tendo como expoentes Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, por exemplo. Diferente do livro ilustrado, onde a gravura acompanha o texto na qualidade de ilustração, podendo “estabelecer vínculos com a narrativa, muitas vezes por meio da organização da figuração” (Banat, 1996, p. 32), o álbum não contém texto, ou o texto é apenas uma apresentação do artista. Modelo tradicional de coletânea de gravuras desde a Renascença, o formato álbum tem manifestações anteriores no país, como a publicação *Brazil*, que continha reproduções de litogravuras de Rugendas e foi editado pela Casa Leuzinger em 1908 (Knychala, 1980). No entanto, o álbum de gravuras contemporâneo realizado por Goeldi e seus sucessores, apresentam “menos uma visão pitoresca e mais um projeto de trabalho, um recorte da produção do artista” (Banat, 1996, p.48).

Assim, segue, a título de resumo, as definições adotadas nesta pesquisa:

- **Livro de artista:** Livros múltiplos, mas em geral realizado em tiragens limitadas e com especial investimento na qualidade gráfica, material e de impressão. O livro é definido mais pelo olhar do artista e dos experimentos plásticos e gráficos do que pelas exigências comerciais e de produção em série características dos livros convencionais. Ele precisa interrogar “a forma conceitual ou material do livro como parte de sua intenção, interesses temáticos ou atividades de produção” (Drucker, apud Silveira, 2008, p. 37).
- **Livro-objeto:** Obras únicas, pertencentes ao domínio da arte escultórica e mais distantes das artes gráficas. Remetem em geral ao livro a partir de metáforas e de representações plásticas criadas sobre um conteúdo textual. Os livros-objetos são mais coerentes nos espaços de museus e galerias do que em bibliotecas, o que não descarta também o universo do colecionismo.

- **Álbuns:** Herdeiros da tradição da gravura, são em geral coletâneas de trabalhos onde há um recorte da produção do artista ou uma série de ilustrações sobre um tema específico. Em geral não contém texto, ou o texto é apenas uma apresentação do artista ou complemento do tema. Podem ser encadernados, mas em geral trata-se de lâminas soltas acondicionadas em uma luva, envelope ou capa. O álbum contemporâneo abordado nesta pesquisa tem uma relação direta com as produções realizadas a partir da década de 1930 no Brasil, por nomes como Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo e Lasar Segall. No entanto, considera-se também outras técnicas de impressão além da xilogravura, como a serigrafia, litogravura, gravura em metal, e, inclusive processos mecânicos como o offset.

Por fim, é importante destacar que, ocasionalmente, o termo “livro” será utilizado de forma genérica para se referir a livros-objetos, álbuns ou livros de artista, visando uma melhor fluidez textual.

3.2 LIVROS DE ARTISTA E LIVROS-OBJETOS NA EUROPA

É possível identificar dois contextos históricos da produção de livros vivenciados por Esmeraldo na Europa entre os anos 1950 e 1977. O primeiro está vinculado à tradição dos *livres de peintre* ou *livres d'artistes*, que se desenvolveu no século 19 (Knychala, 1980; Banat, 1996), e envolve a criação de livros e álbuns focados na obra de um artista, voltados especialmente para colecionadores e bibliófilos. Esse contexto histórico, portanto, constitui uma influência anterior aos álbuns de gravura produzidos no Brasil, mencionados anteriormente. Nesse cenário, é possível destacar duas editoras das quais Esmeraldo se envolveu mais diretamente³⁴, sendo

³⁴ Em um documento sem data, Esmeraldo informa que recebeu convite de Madeleine Braun para fazer capas e maquetes de livros. Em uma correspondência datada de 1964, Madeleine Braun informa ao artista que recebeu suas bonecas (*maquettes* no original em francês) e que gostaria de se encontrar para propor algumas alterações. Até o fim desta pesquisa não foi possível confirmar se estes trabalhos de Esmeraldo foram publicados pela Editora. Estes documentos estão presentes no acervo do IAC sob os números: 16064 e 18303, respectivamente. Esmeraldo teve algumas obras editadas pela L'Ouvre Gruvé, embora nenhuma sob o formato de livro ou álbum. Ele estabeleceu ampla correspondência com Nesto Jacometti durante a década de 1960, como atestam os documentos do IAC sob os números: 18125, 18126, 18131, 18132 e 18137.

elas a Editeurs Reunis, de Madeleine Braun³⁵ e a L'Ouvre Gravé, de Nesto Jacometti.

O segundo contexto é resultado de acontecimentos no mundo da arte que, conforme Drucker (1995), datam do final dos anos 1940 e início dos 1950. Nesse momento, diversos artistas começaram a explorar livros de forma séria, a exemplo dos trabalhos de grupos como o CoBrA na Dinamarca, Bélgica e Holanda, e o dos Letristas franceses, liderados por Isidore Isou e Maurice Lemaitre, cujo trabalho experimental significativo foi produzido de 1948 até os anos 1950. Nessa década, Drucker (1995) destaca ainda a atuação dos poetas concretos brasileiros, especialmente Augusto e Haroldo De Campos, além de outros artistas ligados ao movimento concretista que começaram a trabalhar com livros na Alemanha e França na década de 1950.

Já nos anos 1960, os livros como meio de expressão artística ganham uma maior ascensão na Europa. O formato se adequa à sensibilidade da cena alternativa dessa década, onde a arte era almejada enquanto uma atividade desvinculada a meios específicos ou formas convencionais, como pintura a óleo e escultura talhada ou fundida. Em vez disso, os artistas buscavam formatos híbridos, elegendo o livro como uma forma de intermídia por excelência, haja vista conter “imagens, textos, marcas e materiais em um formato flexível, mutável e variável em seu potencial para se estender do sublime ao ridículo, do ordinário ao incomum, do discretamente neutro ao absolutamente escandaloso – e para expressar ideias pessoais, políticas ou abstratas³⁶” (Drucker, 1995, p. 70. Tradução nossa). Esses livros passam, então, a ser produzidos tanto de forma independente, por artistas, quanto por galerias, funcionando como uma extensão de uma exposição.

Outro fator de ascensão pode estar relacionado aos avanços tecnológicos na área de impressão. Apesar de não reconhecer o desenvolvimento dos livros de artista na década de 1960 como um resultado dessas inovações, Drucker (op. cit.) admite que

³⁵ Madeleine Braun (1907 – 1980) foi uma editora e política antifascista francesa, chegando a ser deputada pelo Partido Comunista e, se tornando a primeira mulher vice-presidente da Assembleia Nacional. Disponível em <<https://maitron.fr/spip.php?article17818>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

³⁶ No original: *Books were a form of intermedia par excellence since they could contain images, texts, marks, and materials in a format which was flexible, mutable, and variable in its potential to stretch from the sublime to the ridiculous, the ordinary to the unusual, the inconspicuously neutral to the absolutely outrageous – and to express personal, political, or abstract ideas.* (Drucker, 1995, p. 70).

elas permitiram uma produção de múltiplos mais baratos. Dentre estas tecnologias, ela destaca os modos cada vez mais disponíveis de composição fotográfica e eletrônica, além de formatos de impressoras offset menores e mais acessíveis.

Todo esse cenário contribui para uma crescente institucionalização do livro de artista durante a década de 1970, que passa a contar com instalações para produção, locais para distribuição ou exposição, instituições que ensinam habilidades associadas à produção de livros de artista e editoras que se especializam no formato, dentre as quais a Beau Geste Press (Londres), Other Books and So de Ulises Carrión (Amsterdã), Coracle Press de Simon Cutts (Norfolk, Inglaterra), Space Heater Multiples, de Phil Zimmermann e Something Else Press de Dick Higgins (Drucker, 1995). Na França, pode-se também destacar editoras e editores que tiveram relação direta com Esmeraldo nesse período e que passaram a desenvolver livros de artista, como a Pierre Horay, Claude Givaudan e Robert Morel.

Segundo Paiva (2010) nesse momento, emerge também um dos primeiros estudos sistemáticos sobre o livro de artista: o artigo intitulado *Book as Artwork*, escrito por Germano Celant e publicado na revista *Data* em 1971. A autora cita ainda a referência ao livro enquanto lugar de experimentação ocorrida na *Bienal de Veneza* de 1971, o qual seus coordenadores compreendem como uma “obra que conta sua história de criação e valor. Inerente à ambivalência artística, dilatado em vontades perceptivas e sensoriais. Lugar autossignificativo, com potencial para refletir seu próprio status estético e que requer participação ativa do leitor” (Paiva, 2010, p. 103).

É também na década de 1970 que ocorre um aumento de produção de livros-objetos únicos ou livros esculturais, marcando um intercâmbio intensificado entre artistas que fazem livros e o mundo da arte visual convencional³⁷. Como um fenômeno característico do período pós-guerra, as artes gradualmente se afastaram das formas e categorias tradicionais de mídia, de modo que as possibilidades sintéticas exploradas no domínio dos livros de artista e a hibridização do livro como objeto parecem totalmente consistentes com essas tendências (Drucker, 1995). Como será

³⁷ Apesar de também derivar da arte conceitual, o livro-objeto ou livro escultural remete, segundo Drucker (1995) a precedentes menos recorrentes na história das artes do século 20, dos quais destaca obras de Duchamp (1934), Joseph Cornell (1956) e Dieter Roth nos anos 1950. A década de 1970 marcaria então uma produção mais recorrente no meio artístico.

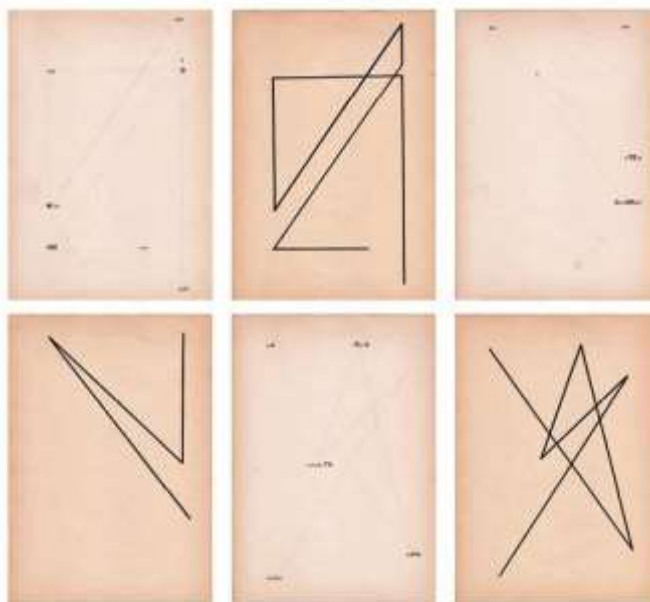
demonstrado a seguir nesta pesquisa, esse momento reverbera nas produções de Esmeraldo durante o período europeu. Enquanto isso, no Brasil encontrava-se uma cena própria da produção de livros de artista, a qual, apesar de ele não ter participado efetivamente, chegou a fazer parcerias com artistas que vivenciaram esse contexto. Esse tema será abordado no tópico a seguir.

3.3 LIVROS DE ARTISTA NO BRASIL

Partindo para o contexto nacional, o livro *A Ave*, de Wladimir Dias Pino (1956) (Figura 27) é geralmente citado como exemplar nacional pioneiro na categoria de livro-poema ou livro-objeto no Brasil³⁸. Silveira (2008) entende essa obra como sendo “possivelmente o primeiro livro de artista brasileiro pleno, que se autocomenta, concebido e executado integralmente por um único artista, dependente da sequencialidade das páginas e inadaptável para outros meios” (Silveira, op. cit. p. 177).

³⁸ Fabris (1988) utiliza sobre esta obra o termo “livro-poema”. Julio Plaza (1982) entende “livro-poema” como sinônimo de “livro-objeto”, assim como Neide Dias de Sá (apud Silveira, 2008).

Figura 27 – Páginas do livro *A Ave* de Wladimir Dias Pino



Fonte – Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/wladimir-dias-pino/>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

A Ave, foi sucedida por outras obras relacionadas ao movimento concreto e neoconcreto em São Paulo e Rio de Janeiro ao longo dos anos e décadas seguintes, como o *Livro da Criação*, de Lygia Pape (1959), *Livro Infinito*, de Reynaldo Jardim (1960), *Aumente Sua Renda*, de Marco Antonio Amaral Rezende (1969), e, de maneira mais recorrente, a produção de Augusto de Campos com Julio Plaza, como *Objetos* (1969), *Poemobiles* (1974) e *Caixa Preta* (1975). É provavelmente esse contexto que mais aproxima o Brasil com um cenário global de livros de artista no sentido estrito³⁹, haja vista as conexões e confluências dos concretos com nomes internacionais como Eugen Gomringer e posteriormente Ulises Carrión⁴⁰ (Ribeiro Mattar, 2021).

³⁹ Os irmãos Haroldo e Augusto de Campos são citados por Drucker (1995) e Moeglin (Apud Silveira, 2008) como referência na produção de livros de artista, muito embora ambas façam ressalvas quanto ao fato de muitas das obras estarem mais no âmbito da página do que do livro.

⁴⁰ Eugen Gomringer (1925) é um poeta e crítico literário nascido na Bolívia e naturalizado suíço, desenvolveu obras que são relacionadas ao período pioneiro do concretismo, como *Konstellationen*, de 1953. Ulisses Carrión (1941 - 1989) foi um artista mexicano radicado na Holanda, onde inaugurou a primeira livraria especializada em livros de artista da Europa: Other Books & So. Escreveu em 1975 o livro *El arte nuevo de hacer libros*, obra de grande influência no universo dos livros de artista, sendo referência para o texto de Julio Plaza – O livro como forma de arte (Silveira, 2008).

Conforme Fabris (1988), na década de 1970 o livro de artista se torna um fenômeno particularmente significativo no Brasil, a partir de um maior alcance e multiplicação de experiências de artistas que expressam temas como política, reflexão sobre arte, registros de performances, visão feminista e pesquisas semântico-semiológicas. Nesse contexto, destaca nomes como; Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Mira Schendel, entre outros.

No fim dos anos 1970 a autora (op. cit.) observa haver um desinteresse das editoras pelo livro de artista, somado a um arrefecimento das tendências conceituais e dificuldade de divulgação dessas produções alheias aos suportes tradicionais. Isso teria causado um paulatino abandono ou substituição desse suporte enquanto expressão artística. Curiosamente, a redução de produção de livros de artista nesse período é inversamente proporcional à quantidade de novas tendências e exposições, como as destacadas por Fabris (1988):

- *Multimídia Internacional* (1979), organizada por Tadeu Junges e Walter Silveira na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- *Primeira Exposição Nacional de Livro de Artista* (1983), com curadoria de Paulo Bruscky, realizada na Universidade Católica de Pernambuco, no Recife.
- *Arte Livro Gaúcho* (1950-1983), organizada pelo Espaço NO de Porto Alegre e ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul.

Annateresa Fabris (op. cit.) cita ainda duas exposições coletivas ocorridas no Rio de Janeiro, uma na biblioteca da PUC e outra na Livraria Espetáculo. Cabe mencionar que ela própria, juntamente com Cacilda Teixeira da Costa, organizou uma exposição intitulada *Tendências do Livro de Artista*, ocorrida no Centro Cultural de São Paulo, no ano de 1985. Essa exposição contemplou a obra *Trilogia*, de Sérvulo Esmeraldo e Péricles Eugênio da Silva Ramos, além de outras produções de nomes como Julio Plaza, Anna Bella Geiger, Vicente do Rego Monteiro e Augusto de Campos. Em 2015, parte do conjunto dessa exposição foi reapresentada em *Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois*, realizada no Centro Cultural de São Paulo, sob a curadoria de Amir Brito Cadôr e Paulo Silveira (Cadôr; Silveira, 2015).

3.4 ÁLBUNS DE GRAVURA NO BRASIL

A categoria de álbuns de gravura intersecciona a de livro de artista, mas possui uma gênese distinta em termos de contexto histórico no Brasil. Segundo Reis Jr. (Apud Banat, 1996), a relação entre livro e gravura no Brasil deve sua inauguração a Oswaldo Goeldi, o qual ilustrou os livros *Canaã*, de Graça Aranha e *Mangue*, de Benjamin Costallat, nos anos de 1928 e 1929 respectivamente. Goeldi, vale citar, pertence a um momento compreendido como a fase heroica da xilogravura no Brasil, tendo influenciado artistas como Gilvan Samico, Newton Cavalcanti, Lívio Abramo e o próprio Sérvulo Esmeraldo (Leite, 1966). Em 1930, ele lançou o álbum *10 gravuras em madeira* (Figura 28), considerado por Banat (1996), o primeiro do gênero no Brasil⁴¹.

Figura 28 – Capa do álbum *10 Gravuras em madeira*, de Oswaldo Goeldi



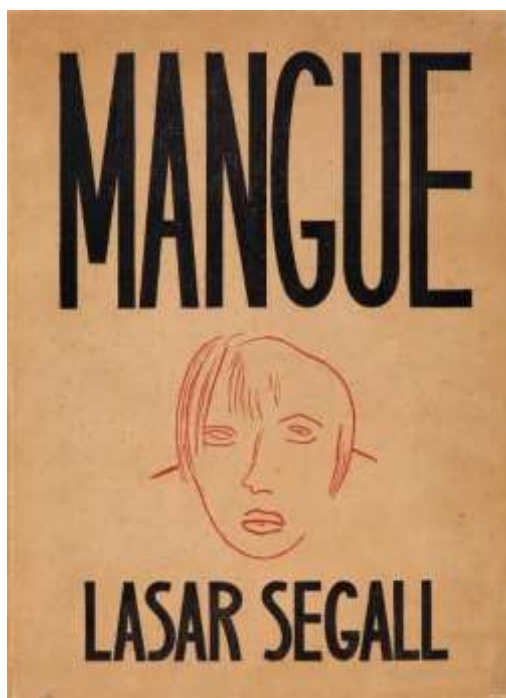
Fonte – Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33344/10-gravuras-em-madeira-de-oswaldo-goeldi-album>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Consoante Banat (op. cit.), entre os anos 1930 e 1950, foi grande a produção de álbuns de gravura e consequente aceitação do público – em sua maioria um número restrito de bibliófilos e colecionadores que podiam arcar com o alto valor das edições

⁴¹ É importante destacar também o álbum *Fantoches da Meia-Noite*, de Di Cavalcanti, publicado em 1921 pela Monteiro Lobato & Cia., primeira editora fundada por Monteiro Lobato. Embora não pertença estritamente ao campo da gravura, por se tratar de ilustrações em nanquim, a obra possui grande relevância por figurar entre os precursores da Semana de 1922 (Almeida, 2011).

limitadas. A autora cita como exemplos da década de 1940 as obras: *Impressões de São Paulo*, de Manuel Martins (1943), *Mangue* (Figura 29), de Lasar Segall (1944) e *Grassmann Xilogravuras*, de Marcelo Grassmann (1949). Nos anos 1950 destaca a obra de Arnaldo Pedroso d’Horta; *Vinte esqueletos de animais* (1954), enfatizando sua qualidade de artista gráfico, para além de gravador.

Figura 29 – Capa do álbum *Mangue*, de Lasar Segall



Fonte – Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/museu-lasar-segall/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/exposicoes/exposicao-temporaria/imagens-tres-albuns-de-lasar-segall/capa-do-album-mangue-1944/image_view_fullscreen>. Acesso em: 13 nov. 2023.

Nesse quadro, destacam-se as produções da Sociedade dos Cem Bibliófilos, grupo criado em 1943 por Raymundo Ottoni de Castro Maya, que contava com integrantes da elite econômica brasileira, como Dom Pedro Gastão de Orléans e Bragança e José Mindlin. Aproximam-se, em termos de formato, dos clubes de bibliófilos franceses criados no período entre guerras, a exemplo de *Les 100 Bibliophiles*, *Société des Amis des Livres* e *Le Livre Contemporain* (Knychala, 1980). Mais orientado para a produção de edições ilustradas de autores da literatura nacional do que propriamente para álbuns, esse grupo priorizava o cuidado gráfico, utilizando composição tipográfica manual, papéis especiais e gravuras cujas matrizes eram destruídas após a tiragem, geralmente limitada a cerca de 100 a 120 exemplares

(Melo; Ramos, 2011). A relação com o álbum, nesse sentido, está mais ligada à utilização de gravuras e ao formato de páginas soltas acondicionadas em uma pasta, na qual cada membro poderia revestir “com a roupagem que mais lhe agradasse” (Melo; Ramos, 2011 p. 226).

Na década de 1960 é perceptível o surgimento de uma tendência de produção sobre álbuns de gravura popular. Além da já citada *Via Sacra* do Mestre Noza (1965) e as produções de gravadores do Cariri editadas pelo MAUC (que serão mencionadas posteriormente), houve ainda publicações como:

- *Gravuras populares nordestinas* – organizado por Orlando Martins e editado pela Luzeiro do Norte, em 1962.
- *Xilogravura Popular* – organizado por Abelardo Rodrigues e editado pela Imprensa Universitária do Recife, em 1965.
- *Xilogravura Popular do Nordeste* – Gravuras de José Costa Leite organizadas por Evandro Rabello e Vital Fernandes, com colaboração do Museu de Arte Popular de Recife, em 1968.
- *Via Sacra* – Gravuras do Mestre Noza, editado por Julio Pacello em 1969.

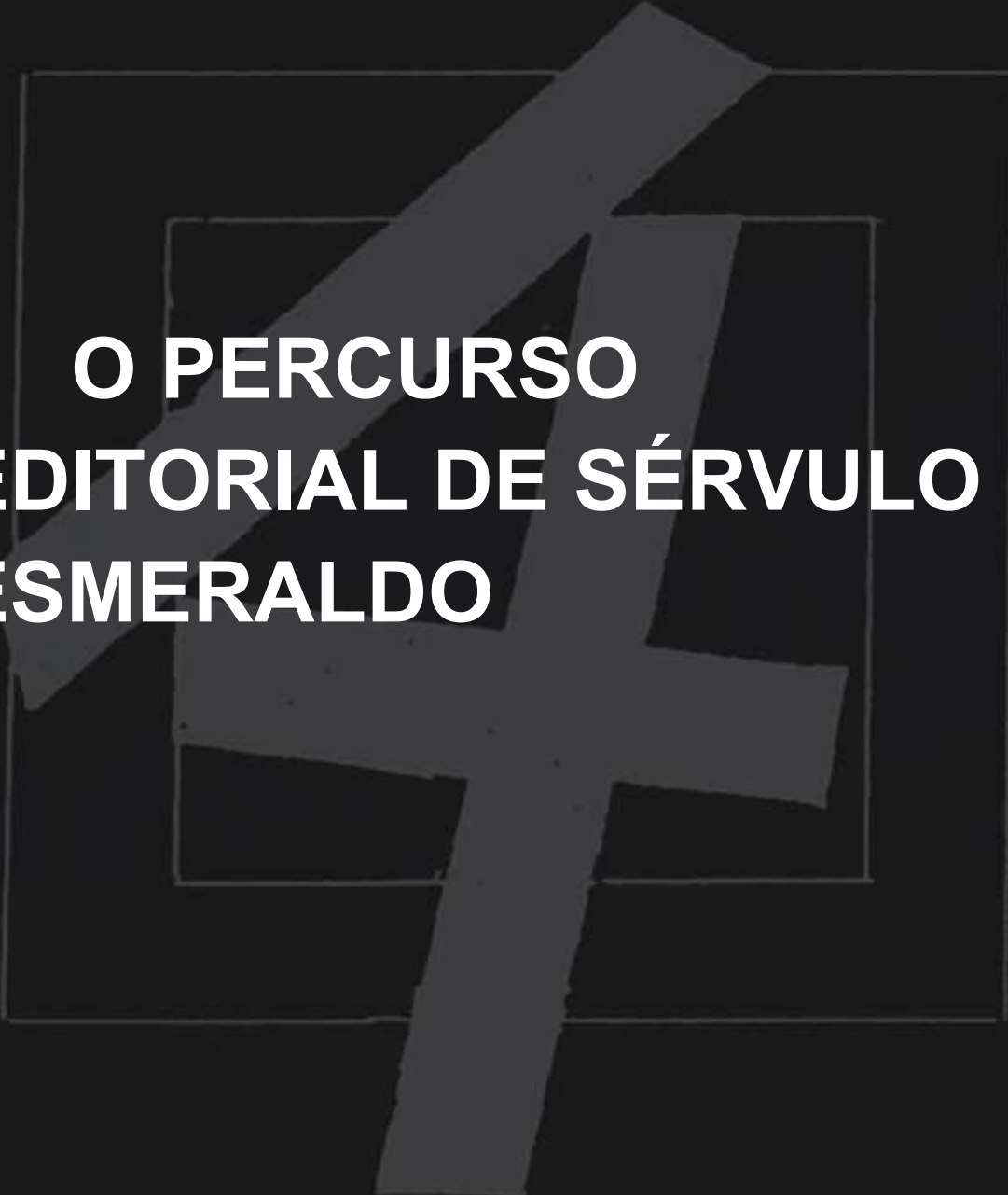
O tema da gravura popular se mantém também na produção dos anos 1970, embora Banat (1996) perceba uma redução do número de produção de álbuns em relação à década anterior. De acordo com ela, durante esta década, a maioria dos álbuns foi produzida por meio da técnica de serigrafia, visando proporcionar uma reprodução mais econômica e acessível aos consumidores. Dado o escopo de sua pesquisa, Banat (op. cit.) cita apenas uma única editora que teria mantido uma linha de continuidade dessa tradição de produção de álbuns e livros ilustrados com gravuras nas décadas de 1980 e 1990, sendo esta a *João Pereira* em São Paulo. Como será visto posteriormente, a editora de Esmeraldo – Xisto Colonna – atuou justamente nessa conjuntura em Fortaleza, o que pode justificar a sua curta duração.

3.5 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Como apresentado, os livros de artista, livros-objetos e álbuns se sobrepõem em algumas definições e formatos, mas também possuem histórias e abordagens comerciais e artísticas distintas, abrangendo os universos da bibliofilia, do

coleccionismo, dos museus e de movimentos como a arte conceitual e a arte concreta. Após estabelecer o contexto histórico e relacioná-lo à biografia de Esmeraldo, percebe-se que ele estava inserido nesse cenário artístico de produção de livros, dialogando e sendo influenciado por alguns dos nomes e editoras atuantes nas décadas de 1950 e 1960, como Lívio Abramo, Lasar Segall, Arnaldo Pedroso d'Horta, Robert Morel e Claude Givaudan.

O próximo capítulo aprofunda essa trajetória de Esmeraldo no campo editorial, apresentando as colaborações que marcaram sua produção desde os anos 1950 aos anos 2010.



4 O PERCURSO EDITORIAL DE SÉRVULO ESMERALDO

4.1 DAS PRIMEIRAS GRAVURAS AO PRIMEIRO ÁLBUM – FINS DA DÉCADA DE 1940 E INÍCIO DA DÉCADA DE 1950

O interesse de Esmeraldo por livros se manifesta desde cedo, quando em Crato teve acesso a uma biblioteca familiar que contemplava publicações como *Tesouro da Juventude*, uma enciclopédia editada em dezoito volumes (Freitas; Furtado, 2014). Esses livros o atraíam não somente pelo conteúdo, mas também como objetos gráficos e materiais, servindo tanto como um repertório visual quanto como um suporte para acondicionar os selos de sua coleção. Parece, então, ter sido natural a incursão na gráfica da Diocese do Crato, de onde pôde compreender as técnicas e ferramentas que tinham poder de materializar aqueles artefatos gráficos (Freitas; Furtado, op. cit.). Nesse tempo, essa gráfica se compunha de um prelo grande e outras prensas menores, tendo como principal publicação o jornal *A Ação* (1930 – 1985), além de livros de novena, cartões de visita e toda sorte de impressos efêmeros comuns à época. Ele menciona duas imagens que marcaram seu ingresso no universo da gravura para jornais. Uma seria a de um homem segurando uma enxada e outra uma banda cabaçal (Freitas; Furtado, 2014).

Quando se mudou para Fortaleza em 1947, a experiência foi complementada com a atividade de diretor exercida na gráfica do Instituto Histórico do Ceará, local em que permaneceu por mais de dois anos. O amigo e colega de trabalho, Fran Martins, descreve o ambiente:

Juntos trabalhamos por mais de dois anos, em uma tipografia onde se pensava em tudo, menos ganhar dinheiro. A tipografia também não precisava disso, porque era de uma instituição cultural e o reino da cultura é bem diferente desse pobre reino material. [...] Quantas vezes os fregueses ficavam esperando por uma informação sobre impressos enquanto ele discutia técnicas de xilogravura com os seus colegas artistas! (Martins, 1962, p.1 – 2).

A produção da gráfica desse instituto, nesse ínterim, contou com os livros; *Mar Oceano* (1948) de Fran Martins, *História da Literatura Cearense* (1948) de Dolor Barreira, e *O Anjo* (1950), de Eduardo Campos. Conjuntamente com a produção literária, realizava a revista *CLÃ*, que inicialmente era impressa nessa gráfica e

passou à Imprensa Universitária do Ceará em 1957⁴². Assim, é de se inferir que ele adquiriu experiência acerca da produção e edição de livros e se adentrou em um círculo de literatos e artistas que por vezes alinhavam-se e formavam parcerias frutíferas em torno de publicações. É o caso, por exemplo, do livro de contos *Águas Mortas*, de Eduardo Campos, por onde Esmeraldo teve o primeiro contato com ilustrações do artista cearense Antônio Bandeira⁴³ (Martins, 1962). É também nessa conjuntura que ele chegou a fazer uma gravura para a edição número 10, de 1950, da revista *CLÃ*, que continha textos de Fran Martins, Antônio Girão Barroso e do já citado Eduardo Campos. Essa apresenta-se como uma das poucas contribuições de gravuras no campo editorial desse estágio em Fortaleza, excetuando-se ilustrações para o livro de Fran Martins *O Cruzeiro Tem Cinco Estrelas* (Figura 30) e croquis que fez para o *Boletim do SCAP* em 1949.

Figura 30 – Capa do livro *O Cruzeiro tem cinco Estrelas*, de Fran Martins



Fonte – Do autor.

⁴² Informações disponíveis em: <<https://imprensa.ufc.br/pt/colecoes/colecao-revistas-cla/>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

⁴³ Antônio Bandeira (1922 – 1967) foi um artista pintor, desenhista e gravador nascido em Fortaleza, o qual teve papel relevante na renovação da arte cearense.

Em 1951, já em São Paulo, a dedicação de Esmeraldo à xilogravura o leva a aprofundar-se conjuntamente na teoria e história desse campo. Existe uma fotografia onde ele encontra-se na redação do *Correio Paulistano* lendo o livro *El Grabado en Madera*, de Paul Westheim (Figura 31). O original em alemão desse livro data de 1921, mas a edição em sua posse indica ser a primeira em espanhol, publicada em 1954. Além da história da xilogravura europeia, esse volume abarca a produção latino-americana, citando Oswaldo Goeldi e alguns expoentes contemporâneos do México, Argentina, Equador, Peru e Cuba. Isso lhe serviria de referência para textos escritos para o jornal e outras publicações sobre o assunto, incluindo aí um conteúdo presente no álbum *Via Sacra*, de Mestre Noza.

Figura 31 – Sérvulo Esmeraldo na redação do *Correio Paulistano*



Fonte – Acervo IAC, documento nº 13055.

No contexto da xilogravura moderna, foi igualmente relevante o contato que estabeleceu com Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, ambos já consagrados como nomes importantes da gravura moderna e expoentes da produção de álbuns no Brasil. Relembra-se que na década de 1950 a gravura encontrava um momento

favorável à edição de álbuns e livros com gravura no Brasil, contando com edições realizadas pela Sociedade dos Cem Bibliófilos, e pelas editoras Hipocampo em Niterói e Philobiblion no Rio de Janeiro. Nessa mesma década, o formato expande-se similarmente para editoras e iniciativas que se encontravam fora do eixo Rio – São Paulo, havendo também um aumento da difusão de ensino de gravura e da ampliação de exposições, decorrente da multiplicação das galerias de arte e da criação da Bienal de Arte de São Paulo (Banat, 1996).

Assim, em paralelo ao trabalho no *Correio Paulistano*, Esmeraldo passa a se dedicar com afinco ao entalhe, concretizando xilogravuras com características figurativas e temas como: paisagens urbanas, figuras humanas, animais, conchas e plantas (Amaral, 2011). Nesse momento, Stroeter (op. cit.) identifica como influências as obras mais populares de Albrecht Dürer, o expressionismo do grupo *Die Brücke*, e artistas como Munch, Schlemmer e Feininger, além de Segall e Goeldi. É desta fase a obra *Tipografia*, na qual reproduz o universo da composição de tipos que lhe fora comum nos tempos de Crato e Fortaleza (Figura 32).

Figura 32 – *Tipografia*, xilogravura de Sérvulo Esmeraldo



Fonte – Amaral (2011).

O ano de 1955 marca o início da parceria de Sérvulo Esmeraldo com o escritor Péricles Eugênio da Silva Ramos no jornal *Correio Paulistano*, por meio de ilustrações do primeiro para textos originais e traduções do segundo. Em lista de produções do artista⁴⁴, consta que ele ademais ilustrou, em 1956, um texto para Péricles Eugênio intitulado *A tarde de um fauno*, uma tradução de *l'Après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé. Ainda que a presente pesquisa não tenha encontrado essa edição em nenhum formato, conclui-se que se trata de uma publicação em periódico, oriunda de uma tradução feita pelo escritor em 1939 (Guimarães, 2010). Mais tarde, a parceria resultaria no livro *Trilogia*, publicado em 1977, tema que será abordado mais adiante neste capítulo.

Entre gravuras, ilustrações e colaborações para livros, jornais e revistas como a *Revista do Teatro Amador* e participações de exposições como a do Clube de Artistas de São Paulo e a do MAM, ele inicia o que seria o seu primeiro álbum; uma coletânea de gravuras sobre cenas de Fortaleza. O projeto é mencionado em uma entrevista publicada pelo jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, na edição de 14 de

⁴⁴ Documento constante no acervo digital do IAC sob o número 17580.

maio de 1956.⁴⁵ Apesar de não terem sido publicadas, gravuras encontradas no IAC (Figura 33) indicam que se referem a essa iniciativa, a qual aparentemente constituiria em um conjunto de gravuras que enaltece a paisagem natural e urbana de Fortaleza, temática que remete aos tradicionais álbuns “pitorescos” produzidos em litogravura no fim do século 19 e início do século 20 no Brasil.

Figura 33 – Duas gravuras que podem corresponder ao projeto de um álbum sobre Fortaleza



Fonte – Acervo IAC, documentos de números 17219 e 17220.

Em carta endereçada a Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris datada de 1984 (Anexo M) Esmeraldo afirma que na primavera de 1958 havia produzido um pequeno livro em papelão de embalagem, no qual continha desenhos a lápis de figuras mitológicas. Esse livro teria sido comprado pela princesa Nina Trubetzkoy. Infelizmente, não foi encontrado registro fotográfico dessa obra; no entanto, pela descrição, é provável que se tratasse de um álbum, o que também indica o percurso gradual do artista da ilustração ao livro independente.

⁴⁵ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&Pesq=servulo%20esmeraldo&pagfis=27905>. Acesso em: 18 fev. 2024.

4.2 DA ILUSTRAÇÃO AO LIVRO – FINS DA DÉCADA DE 1950 ATÉ FINS DA DÉCADA DE 1970

Para além dos estudos, a primeira atividade profissional que exerceu na França foi a de ilustrador, dando continuidade ao que já se vinha fazendo nos tempos de São Paulo. Como observa Frederico Moraes (Apud Banat, 1996), diante da dificuldade de vender sua arte, o mercado de ilustrações para jornais e revistas era uma alternativa para a renda dos gravadores, situação similarmente vivenciada por Goeldi e Abramo, por exemplo.

Como previamente referido, no caso de Esmeraldo, uma primeira evidência dessa atuação data de 1958, constituindo-se em um conjunto de ilustrações que aparentam compor um portfólio para alguma editora ou agência de publicidade (Figura 34).

Figura 34 – Ilustrações publicitárias desenvolvidas por Esmeraldo



Fonte – Acervo IAC, documento números 16173, 12479, 16186, 16177, e 16179, respectivamente.

Nesse mesmo ano ele recebeu de uma correspondente brasileira uma indicação para procurar o editor Jean Garnier⁴⁶, um dos proprietários da editora francesa Garnier Frères. Essa empresa teve uma relação direta com o Brasil, iniciada quando Baptiste Louis Garnier mudou-se para o país entre 1837 e 1844⁴⁷ e aqui ampliou a atividade de livreiro-editor iniciada na França pelos seus irmãos, Hyppolite e Auguste Garnier, lançando uma editora autônoma da matriz francesa (Saraiva, 2014). Baptiste Louis teve um papel importante na literatura nacional na segunda metade

⁴⁶ De acordo com informações cedidas pela pesquisadora Lúcia Granja, através de e-mail ao autor, Jean Garnier é filho de Auguste-Pierre, que continuou os negócios dos Garnier em 1911. Ele e o irmão Bernard Garnier, vieram várias vezes ao Brasil depois de 1934, para cuidar de interesses comerciais.

⁴⁷ Conforme Granja (2018), há uma discordância entre as datas nas pesquisas realizadas sobre este editor.

do século 19, sendo sua casa editorial responsável por publicações de reconhecidos escritores brasileiros, sobretudo Machado de Assis (Melo; Ramos, 2011).

Com base em correspondências de Esmeraldo, sabe-se que, após o encontro com Garnier, ele realizou entre 1960 e 1962 estudos para a capa de um dicionário⁴⁸, os quais parecem referir-se a itens presentes em fotografias do acervo do IAC (Figura 35). Este arquivo inclui imagens sugestivas de que ele fez estudos de leiautes de capas para essa editora, utilizando técnicas distintas como colagem, pintura e desenho. É possível que alguns textos desses leiautes tenham sido realizados com folhas de letras transferíveis, tendo em conta a presença de exemplares no IAC (Figura 36).

⁴⁸ Segundo Amaral (2011) ele também desenvolveu um logotipo para esta empresa.

Figura 35 – Capas desenvolvidas para a editora Garnier



Fonte – Acervo IAC, documento de números 14773, 14660, 15240, 13509 e 13510, respectivamente.

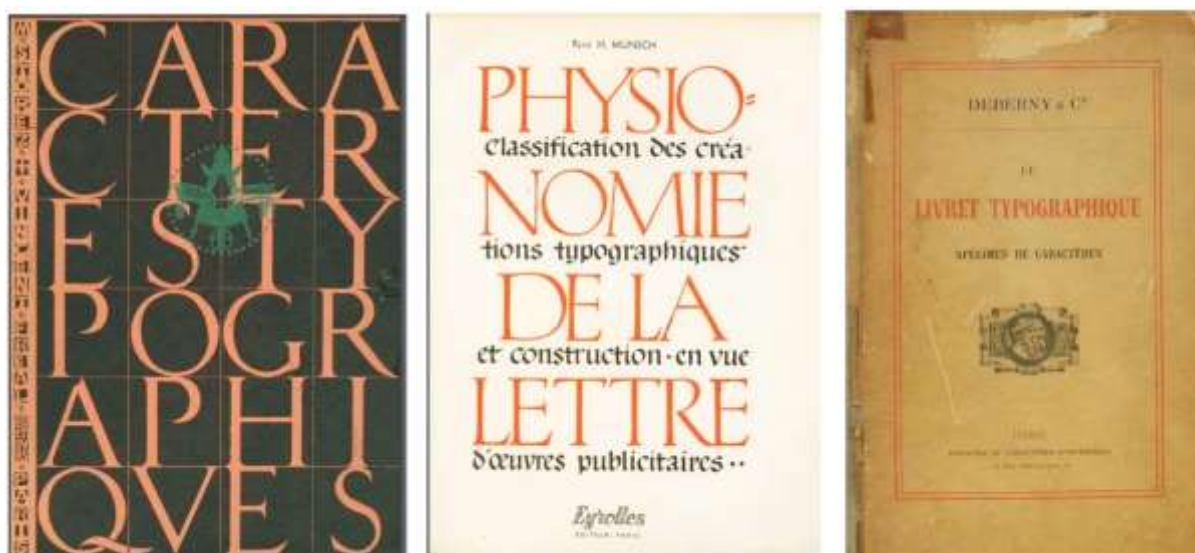
Figura 36 – Catálogo de letras transferíveis



Fonte – Acervo IAC, documento nº 19520.

Ainda sobre tipografia, a biblioteca dele desse período revela o entusiasmo particular nesse campo, uma vez que possuía obras que abordam universo da caligrafia, morfologia das letras e composição tipográfica. O livro *Physionomie de la Lettre* (Figura 37), por exemplo, foi editado na década de 1960 e explora uma variedade de tópicos relacionados à tipografia, abarcando terminologia de caracteres, desenho e proporção de letras, correções ópticas e as origens da tipografia nos países latinos. Outros dois exemplos presentes no seu acervo são: *Caracteres Typographiques*, de 1958 e *Livret Typographique* de 1926 (Figura 37).

Figura 37 – Capas dos livros *Caracteres Typographiques*, *Physionomie de la Lettre* e *Livret Typographique*



Fonte – Acervo IAC, documentos de números 11859, 11421 e 11460, respectivamente.

Juntamente com essas obras, existe um catálogo de tipos da fundição francesa Olive (Figura 38), que produziu tipos emblemáticos nas décadas de 1950 e 1960, como *Mistral*, *Antique Olive* e *Calypso*, todos desenhados por Roger Excoffon. Esmeraldo também possuía um espécime intitulado *3 Scripts* (Figura 38), contendo projetos gráficos baseados em três faces de tipos desenhadas por Excoffon, além de um espécime da família tipográfica *Univers*, de Adrian Frutiger. Isso aponta que ele acompanhava as produções tipográficas internacionais de sua época e buscava reunir referências variadas, do estilo expressivo de Excoffon ao racional de Frutiger.

Figura 38 – Catálogo da fundição francesa Olive e espécime de Roger Excoffon



Fonte – Acervo IAC, documentos de números 11864 e 11857, respectivamente.

Figura 39 – Espécime da face de tipo *Univers*



Continuando no campo da ilustração editorial, Esmeraldo chegou a desenhar para as revistas francesas *Constellation* e *Le express* (Amaral, 2011), no entanto, é perceptível que a maior produção realizada sobre capas de livros foi para a editora Julliard. Essa casa era mais jovem que a Garnier, tendo sido fundada em 1942 por René Julliard. Se especializou em lançar novos escritores e publicações estrangeiras inéditas em língua francesa, como foi o caso de *Pas de lettre pour le colonel* (*Ninguém Escreve ao Coronel*), de Gabriel García Márquez. Em 1962 René faleceu e em seguida a Julliard foi adquirida pela editora Près de la Cité⁴⁹.

Dentre as capas que foram publicadas, encontram-se os livros: *Le pistoleiro*, *Le Mont Blanc*, *L'ABC*, *Ma vérité*, *Niveau 7* e *Pas de lettre pour le colonel* (Figura 40, 41 e 42). Este último é o mais figurativo do conjunto, contendo uma ilustração que remete à técnica de giz ou carvão, distinguindo-se do caráter geométrico construtivo que se manifestava em seu trabalho gráfico.

⁴⁹ Informações disponíveis em: <<https://www.letempsretrouve.nl/publisher/editions-julliard/>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Figura 40 – Capas desenvolvidas por Esmeraldo



Fonte – Acervo IAC, documentos de números 12474, 16165, 16183, 16182 e 16191, respectivamente.

Figura 41 – Capa publicada (primeira à esquerda) e versões de *Ma vérité*



Fonte – Acervo IAC, documentos de números 16165, 13510, 16191, 16178 e 14656, respectivamente.

Figura 42 – Capa publicada (primeira à esquerda) e versões de *l'abc des scènes de ménage*



Fonte – Acervo IAC, documentos de números 16191 e 14656.

A produção desse período presente no IAC inclui leiautes de capas de livros sem identificação de editora (Figura 44), bem como capas de disco (Figura 43), cartazes (Figura 45), e catálogos de exposição.

Figura 43 – Capas de disco desenvolvidas por Esmeraldo



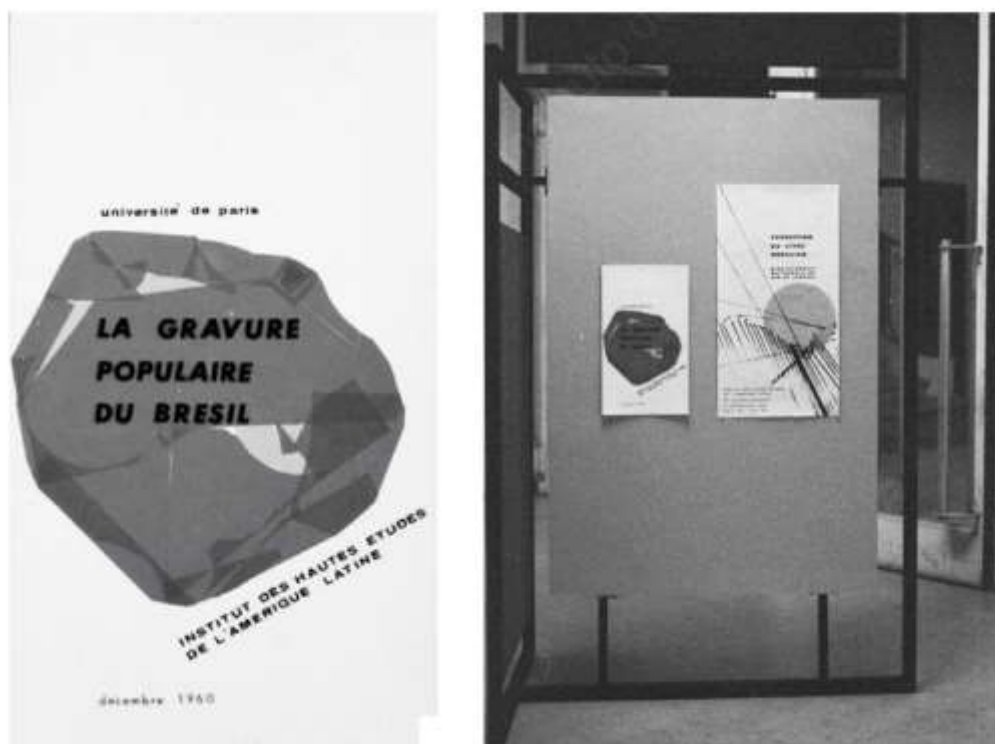
Fonte – Acervo IAC, documentos de números 14657 e 13511.

Figura 44 – Capas projetadas por Esmeraldo



Fonte – Acervo IAC, documentos de números 13511, 13871, 14161, 14162, 14163 e 14164.

Figura 45 – Cartazes desenvolvidos por Esmeraldo



Fonte – Acervo IAC, documentos de números 14658 e 14809.

As experiências com essas editoras apontam um gradual engajamento com tecnologias, maquinários e experimentações gráficas que lhe proporcionariam trabalhos materializados e reproduzidos por xerox, offset e tipografia. Isso começa a ficar mais evidente em 1962, durante a sua primeira visita ao Brasil desde a ida à França. A agenda no país incluía exposições na Galeria Relevo (RJ), Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMB, Museu de Arte da Universidade do Ceará – MAUC e Galeria de Arte do Recife (Figura 46). O espaço da Imprensa Universitária do Ceará serviu como laboratório para o desenvolvimento de experimentos gráficos, utilizados inclusive na composição de convites e catálogos das próprias exposições brasileiras, como se observa nas figuras 47 a 51. Nesses impressos, percebe-se a exploração criativa de materiais e técnicas gráficas. Na Figura 47, ele cria uma textura a partir de uma superfície não identificada; nas Figuras 48 e 50, utiliza as contrafaces de lingotes de linotipo; na Figura 49 recorre a sobreposições de tipos e cores para compor uma imagem que remete à poesia concreta e na Figura 51, realiza uma

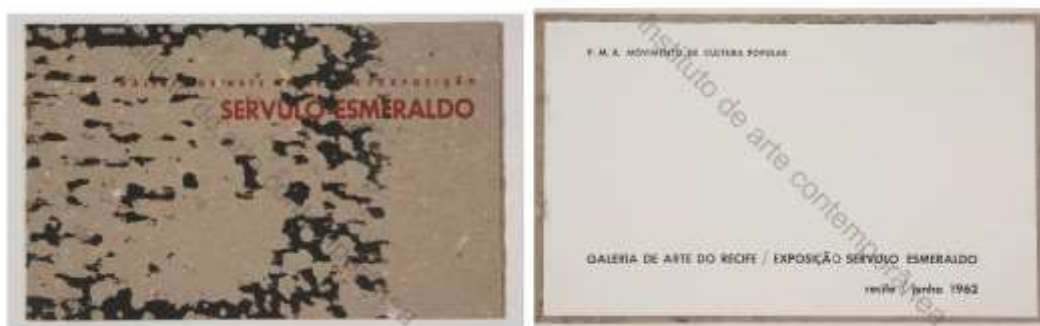
impressão a partir de matrizes em madeira contendo sulcos realizados a partir de uma fresa mecânica.

Figura 46 – Esmeraldo conferindo uma impressão em Recife, 1962



Fonte – Acervo IAC, documento nº 13537.

Figura 47 – Convite para exposição na Galeria de Arte do Recife, 1962



Fonte – Acervo IAC, documento nº 16439.

Figura 48 – Convite para exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMB, 1962



Fonte – Acervo IAC, documento nº 16357.

Figura 49 – Catálogo da exposição desenvolvido por Esmeraldo em 1962



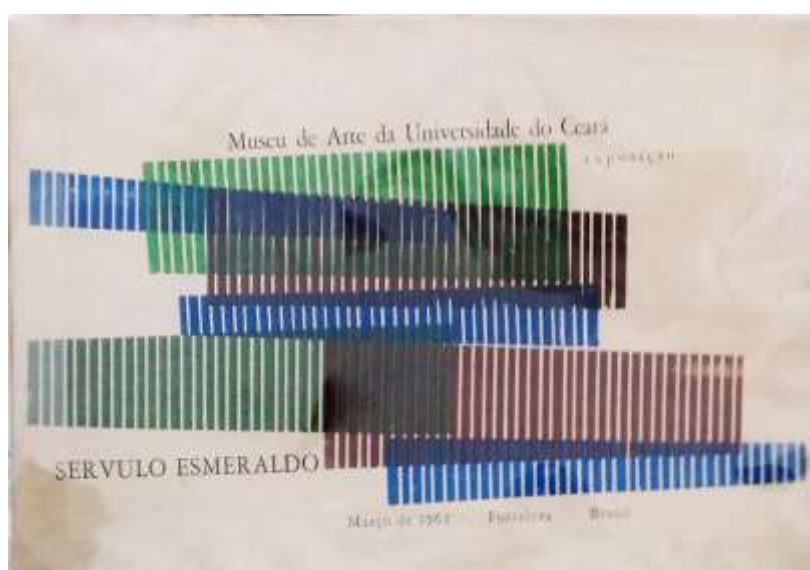
Fonte – Acervo IAC, documento nº 11888.

Figura 50 – Catálogo de exposição desenvolvido por Esmeraldo em 1962



Fonte – Do autor a partir do acervo do ISE.

Figura 51 – Catálogo de exposição desenvolvido por Esmeraldo em 1962



Fonte – Do autor a partir do acervo do ISE.

Cabe aqui abrir um parêntese para explicar o contexto da Imprensa Universitária do Ceará e sua relação com Sérvulo Esmeraldo. Ela é um órgão que foi incorporado à então Universidade do Ceará em 1956, em decorrência da aquisição do espaço e equipamentos da antiga Tipografia Lusitana, pelo reitor Antônio Martins Filho, que era conterrâneo de Esmeraldo e também havia sido impressor na juventude⁵⁰.

Funcionando inicialmente no mesmo prédio da Tipografia Lusitana, logo foi transferida para o campus do Benfica, ganhando um prédio próprio nesse mesmo local em 1967, que se mantém até os dias atuais sob a égide da UFC.

Em fotografia do ano de 1962 (Figura 52), é perceptível a dimensão da gráfica, à essa altura ainda funcionando em um espaço improvisado do campus, mas já contando com algumas máquinas Linotipo e uma prensa plana alemã Mercedes.

Figura 52 – Interior da Imprensa Universitária do Ceará, em 1962



Disponível em: <<https://www.ufc.br/noticias/noticias-de-2016/8277-imprensa-universitaria-comemora-60-anos-reforcando-a-producao-de-livros-eletronicos>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

⁵⁰ Informações disponíveis em: <<https://imprensa.ufc.br/pt/a-imprensa-universitaria-da-ufc/>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

Envolvido que esteve na França com as artes construtivas e sua relação com o livro, maquinários e programação, Esmeraldo utiliza de uma máquina Linotipo da Imprensa Universitária do Ceará para compor artes gráficas de caráter abstrato, utilizando-se das faces invertidas dos lingotes, além de “fios” e “materiais brancos”⁵¹ do universo tipográfico. Desses experimentos nasceu *Poemas*, uma obra concretizada em parceria com o escritor Cláudio Martins, que pode ser considerada como o primeiro livro experimental do artista (Figura 53).

Figura 53 – Capa e página de *Poemas*, de 1962



Fonte – Do autor a partir do acervo do ISE.

Em correspondência de 1963⁵², Esmeraldo afirma que tirou duzentos exemplares de cada impressão em separado, com o propósito de fazer um álbum somente com as gravuras. É plausível que essas impressões mencionadas foram reutilizadas anos mais tarde no livro *Metamorfose*, a ser discorrido neste capítulo.

O próximo e último livro que produziu na década de 1960 foi o álbum *Via Sacra* de Mestre Noza. Para compreender o encadeamento dessa produção faz-se necessário um tópico em separado.

⁵¹ Materiais brancos são componentes tipográficos que, por terem alturas menores que o tipo, não marcam na impressão, como espaços, entrelinhas e guarnições (Porta, 1958).

⁵² Documento de número 16357 do acervo IAC.

4.2.1 O Chemin de Croix da Via Sacra

Na qualidade de emissário da Universidade do Ceará, Esmeraldo lançou uma abordagem diferente sobre a valorização da gravura no Cariri. Enquanto outros agentes dessa instituição tratavam de fazer aquisições de matrizes xilográficas de folhetos e demais itens gráficos da tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte durante o início dos anos 1960⁵³, ele via essa atitude como falha na tentativa de manutenção de uma tradição popular, comunicando ao reitor Martins Filho que “além de não ser solução, retirava de Juazeiro parte de sua cultura” (Esmeraldo, 2011, p. 2). Diante da percepção de que as gravuras para folhetos estavam se tornando escassas, substituídas progressivamente por clichês de zincogravura, e da migração dos gravadores para outras atividades de subsistência, ele propõe ao MAUC a encomenda de álbuns diretamente aos gravadores, reduzindo, assim, a dependência da demanda quase exclusiva pela produção de capas de cordéis. Na prática isso conferiria uma maior autonomia aos gravadores, que poderiam ingressar aos poucos em circuitos artísticos comuns à gravura contemporânea do Brasil. Em carta datada de julho de 1962, Esmeraldo revela os detalhes do seu plano:

No caso particular da gravura os tipógrafos pagam mal ao gravador que procurou aplicar sua habilidade em outros trabalhos manuais. Cito como exemplo o caso particular de Mestre Noza, um dos mais interessantes gravadores e que atualmente faz cabos de revólver em madeira, pois é mais bem pago e tem trabalho constante. Um par de cabos de revólver, custa o mesmo preço de uma gravura, isto é, Cr\$250,00. Tendo-se em conta a simplicidade de fabricação de um par de cabos de revólver que pode ainda ser fabricado em série, a disparidade de preço é mais evidente. Consegui fazer com que alguns gravadores aceitassem algumas encomendas, a título de experiência. Estou pagando um preço bastante mais alto por cada clichê: à Cr\$500,00, preço que considero ainda muito baixo. Penso que poderíamos fixarmos a Cr\$1000,00 por cada gravura e mais que o Museu edite álbuns de cada um desses gravadores vendendo-os aqui e nos outros centros. Esses álbuns poderiam ser editados por baixo preço. Parte do lucro seria pago aos respectivos artistas como direito de autor. É mais que o museu conseguisse interessar os outros museus do país a adquirir, encomendar gravuras aos gravadores populares. É a meu ver o único caminho a seguir se se quiser preservar essa importante manifestação de arte, que só por milagre ainda sobrevive. (Correspondência do artista para o Martins Filho, datada de julho de 1962. Acervo IAC, documento nº 16426).

Em anotações do artista, percebe-se, inclusive, que ele pretendia conceber junto ao MAUC um “Fundo de Proteção à Gravura Popular”, onde, paralelamente às ações descritas anteriormente, visava viabilizar uma exposição anual e premiação das

⁵³ Gilmar de Carvalho cita um documento constante no MAUC que relaciona 151 matrizes oriundas da Tipografia São Francisco que foram adquiridas pelo museu nesse período (Carvalho, 2014, p.89).

melhores gravuras populares feitas para livros ou volantes. Houve ainda um plano nunca concretizado de criar um Museu de Arte Contemporânea e Popular do Crato, a fim de enaltecer a produção local de gravuras⁵⁴.

É importante destacar que esses projetos convergiam com outras iniciativas nacionais, elaboradas em parceria com universidades federais, voltadas para a valorização da gravura e do artesanato popular. Entre elas, podemos citar as ações coordenadas por Aloísio Magalhães na UFPE e por Lina Bo Bardi na UFBA (Carvalho, 2014b). Nove anos antes, por exemplo, Aloísio Magalhães havia produzido uma coletânea de gravuras populares em formato de álbum, publicado pelo Departamento de Documentação e Cultura de Pernambuco. O que pode revelar um certo ineditismo da parte de Esmeraldo, no entanto, foi o fato de encomendar trabalhos autorais e inéditos aos gravadores por meio de temas que eram sugeridos. Essa abordagem encontra um exemplo semelhante anos depois em Pernambuco, quando Evandro Rabello encomendou ao gravador José Costa Leite um álbum com motes relacionados à civilização do açúcar em 1968 (Suassuna, 1969)⁵⁵.

O projeto desenvolvido por Esmeraldo no Cariri partiu inicialmente de uma pesquisa levantada por ele acerca dos remanescentes gravadores da região, o que resultou em um documento de considerável valor sobre o cenário da xilogravura desse intervalo. A esse respeito ele comenta:

Uns tinham migrado, outros mudado de profissão ou, se ocupavam de comércio. Os endereços eram imprecisos. A colheita foi fraca. Persisti, e, de fio em agulha acabei encontrando o esconderijo de Inocêncio da Silva Nick, o Mestre Noza. Ele morava num sótão em uma pequena rua do Centro. Era também ali sua oficina. (Esmeraldo, 2011, p. 3).

⁵⁴ Essa ideia é apresentada a partir de correspondências e documentos de Sérvulo Esmeraldo que datam de 1958 a 1961. Eles constam no acervo do IAC sob os números 13583, 16579, 17950 e 17960.

⁵⁵ A esse respeito, Ariano Suassuna estabelece uma distinção sobre a abordagem realizada sobre José Costa Leite: Segundo ele, enquanto a maioria dos álbuns com gravura popular (talvez aí incluído a *Via Sacra* de Noza) partiam de encomendas com “arte dirigida”, ou seja, utilizando-se de referências visuais, o tema do álbum de José Costa Leite foi apenas “provocado” por Evandro Rabello.

A coleta rendeu fichas sobre nove gravadores, englobando o nome completo, filiação, local e data de nascimento, endereço e antecedentes artísticos. Parte desse documento é apresentada no anexo I deste trabalho.

A primeira solicitação foi direcionada ao Mestre Noza, ocasião em que Esmeraldo sugeriu o tema da Via Sacra e forneceu, como referência, um livrinho de orações que continha imagens da passagem bíblica do percurso de Cristo carregando a cruz. Conforme o próprio, o sentido dessa temática tinha a ver com a possibilidade de se assemelhar a uma história em quadrinhos, possuindo início meio e fim, algo que julgava ser facilmente assimilável por Noza (Esmeraldo, 2011). Essa encomenda foi efetivada com recurso próprio do artista, como uma forma de experimento. Consta que, ao ser informado por Noza do valor das matrizes, ele lhe pagou o dobro, tentando explicar o quanto sua arte deveria ser mais valorizada. Aparentemente essa foi a única série de gravuras encomendadas da qual o artista pôde presenciar a feitura das matrizes e realizar os testes de impressão, dado que retornou à França antes da entrega dos outros gravadores.

Em um texto escrito sobre o Mestre, ele descreve a emoção de imprimir a primeira vez as matrizes da *Via Sacra*:

Valeu a pena. Não conhecia a gravura de Mestre Noza. Estava atirando no escuro. Foi uma linda aventura. Pediu-me o prazo de uma semana. Abstive-me de procurá-lo, entre tempo. Estava refreando minha curiosidade, curtindo a surpresa. Vamos falar do documento que forneci. Era um livrinho medíocre. Do gênero água com açúcar. Foi o que encontrei na praça. Isto me causava uma certa inquietude. Não contava com o talento do artista, com sua capacidade de interpretação. O MESTRE soube transformar aquelas aquarelas sem graça em uma obra forte. Recebi as matrizes e fui à tipografia para copiá-las. [...] Senti que ali estava um trabalho de peso. Não deu outra. À medida que as provas iam saindo, fui sentindo um nó na garganta e chorei. Os tipógrafos me olhavam e não entendiam nada. (Esmeraldo, 2011, p. 6).

Em mensagem a Lívio Xavier e Antônio Martins Filho, Esmeraldo informa mais duas encomendas feitas à Noza, com os temas “Vida de Lampião” e “12 Apóstolos”. Estas foram pagas e impressas pelo MAUC em 1962, sendo editadas apenas em 1979, no formato de lâminas soltas acondicionadas em uma pasta. A composição, impressão e fotolitos foram feitas na Imprensa Universitária do Ceará, com projeto gráfico de

Alberon Soares⁵⁶. Esmeraldo também solicitou outras encomendas a outros gravadores, que mais tarde foram editadas pelo MAUC. É importante listá-las, a fim de evidenciar sua contribuição para a instituição e para o Cariri. Essas encomendas estão descritas no Apêndice D deste trabalho.

De volta à França, no mês de setembro de 1962, Esmeraldo inicia sua jornada para publicar a *Via Sacra* de Noza. Em mensagem enviada a Antonio Arraes Sobrinho⁵⁷, ele informa que recebeu propostas de compra e publicação durante sua passagem por São Paulo, mas as teria recusado, pois já havia na Europa pessoas interessadas nesse livro. Em um texto que escreveu sobre Noza (Esmeraldo, 1997), ele relaciona nomes que se manifestaram para contribuir para a publicação, entre estes: Maurice Lelong (escritor), Jean Adhemar (escritor), Raymond Cogniat (historiador de arte e diretor do Museu de Arte Moderna de Paris), Lourival Gomes Machado (sociólogo, naquele tempo servindo à UNESCO), Gilda Cesário Alvim (escritora e funcionária da embaixada brasileira na França à época), Jean Parizel (bibliófilo), além do escritor Jean Paulhan, o qual, de acordo com o artista (op. cit.), ocupava o cargo de diretor na mencionada editora Julliard.

Nesse mesmo texto, ele descreve que a escolha de Robert Morel como editor partiu de uma indicação de Jean Paulhan e Maurice Lelong em 1964. Há, no entanto, um possível equívoco quanto às datas, uma vez que é possível encontrar correspondências entre Esmeraldo e Morel que datam de janeiro de 1963, onde já aludiam ao assunto da publicação da *Via Sacra*. Em carta endereçada a esse editor no dia 25 de janeiro⁵⁸, por exemplo, Esmeraldo relata que está escrevendo o texto que comporia o livro e fazendo pesquisas de possíveis galerias que poderiam se interessar em expor. Em uma conversa anterior⁵⁹, Morel informa que a impressão das gravuras está a cargo de Antoine Rico, impressor da cidade de Manoski que

⁵⁶ Manoel Alberon de Sousa Soares (Massapê, 1934 – ?). Foi um pintor, gravador e programador gráfico, ligado ao grupo de artistas cearenses da década de 1960, tendo participado de exposições em parceria com nomes como Goebel Weyne, Descartes Gadelha e o próprio Sérvulo Esmeraldo. Trabalhou por muitos anos na Imprensa Universitária da UFC, onde desenvolveu capas e projetos gráficos variados para livros. Realizou algumas parcerias com Esmeraldo, que serão apresentadas nesta pesquisa. Disponível em: <<https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-1963-02-a-paisagem-cearense-22-05-1963/>>. Acesso em: 10 out. 2023.

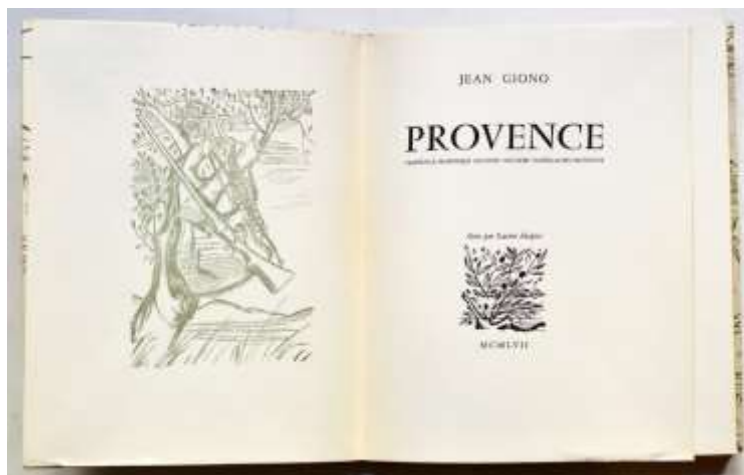
⁵⁷ Documento constante no IAC sob o número: 16405.

⁵⁸ Documento constante no IAC sob o número: 19601.

⁵⁹ Documento constante no IAC sob o número: 19602.

possuía experiência em obras de luxo, como o livro *Provence* de Jean Giono com ilustrações de Lucien Jacques (Figura 54).

Figura 54 – Folha de rosto do livro *Provence*, de Jean Giono



Fonte – Disponível em: <<https://www.abebbooks.fr/edition-originale-signee/PROVENCE-E.O-num-envoi-autographe-Jean/31480228017/bd#&gid=1&pid=3>>. Acesso em: 13 nov. 2024.

Nessa mesma mensagem, Morel informa a escolha do papel chanvre (cânhamo) para as edições de luxo e prevê a impressão para o final de março daquele ano, no intuito de antecipar o feriado de Páscoa, que seria no dia 14 de abril.

Em uma carta datada de fevereiro de 1963,⁶⁰ Esmeraldo enviou uma fotografia do Mestre Noza e um mapa da gravura brasileira que ele mesmo elaborou, deixando a decisão de inserir ou não esses elementos no álbum para Morel.

Em resposta⁶¹, o editor relata um atraso na publicação devido ao forte inverno e estar procurando um texto religioso adequado sobre as estações da cruz para complementar o livro prefaciado por Esmeraldo. Devido às dificuldades de encontrar um texto antigo, ele acabaria por utilizar o evangelho da Paixão. O atraso maior, no entanto, se deveu mais a questões políticas do que climáticas: Em correspondência ao artista, no mês de maio de 1964⁶², Morel demonstra hesitação em lançar o livro devido a não compreender bem a situação no Brasil após o golpe militar, posto que

⁶⁰ Documento constante no IAC sob o número: 19600.

⁶¹ Documento constante no IAC sob o número: 19606.

⁶² Documento constante no IAC sob o número: 19609.

ambos pretendiam contar com auxílio da embaixada na compra de exemplares e no fornecimento de materiais para a exposição. Perguntado por Esmeraldo sobre o andamento da publicação e um hiato na comunicação, ele responde:

Eu não sei mais o que pensar ou fazer com a Via Sacra e o novo Brasil. Você poderia me esclarecer um pouco? Este novo presidente não me agrada muito, e ele vai ficar por muito tempo? [...] Nós temos um amigo, um padre no Brasil, que compartilha as dificuldades de algumas famílias. Estou ansioso para receber notícias dele⁶³. (Correspondência do artista datada de maio de 1964. Acervo IAC, documento nº 19609. Tradução nossa).

A resposta de Esmeraldo é didática sobre a situação no Brasil e demonstra seu interesse em publicar o livro, ainda que não mais contassem com o apoio da embaixada:

Muito depois da nossa conversa por telefone esperei pelas provas do livro do Mestre Noza. Agora tenho todos os motivos para pensar que este livro não é do seu interesse. Se sim, diga-me honestamente. Sua resposta não mudará de forma alguma a amizade ou simpatia que tenho por você. A embaixada brasileira não tem nada a ver com isso. Sempre colaborei com o Itamaraty para a divulgação da gravura popular brasileira. Agora as coisas mudaram e não tenho intenção de colaborar com o atual governo. Não posso mais pedir a compra de parte da edição, como era minha intenção inicial. Uma vez que o livro esteja no mercado, eles são livres para comprá-lo ou não. Por favor, não me mencione em sua correspondência com a embaixada.⁶⁴ (Correspondência do artista datada de maio de 1964. Acervo IAC, documento nº 12349. Tradução nossa).

Morel compreende o momento e aceita assinar um manifesto compartilhado pelo artista, além de sugerir outros nomes que contribuiriam com a causa. Ao final informa que dará continuidade ao empreendimento: “Me dê tempo para encontrar o dinheiro para continuar. Você sabe que eu realmente quero lançar este livro. É essencial.”⁶⁵

O livro foi finalmente lançado no mês de junho de 1965, tendo uma tiragem de luxo de vinte e dois exemplares em papel chanvre e uma edição corrente de mil exemplares em papel *Arches*. Segundo Esmeraldo (1997), comercialmente não foi um bom negócio, visto que não houve pagamento de direitos autorais e que nunca

⁶³ Do original: *Je ne sais trop plus quoi penser ni faire avec VIA SACRA et le nouveau Brésil? Voulez-vous m'éclairer un petit peu? Ce nouveau président ne me plaît guère, et est là pour longtemps?*

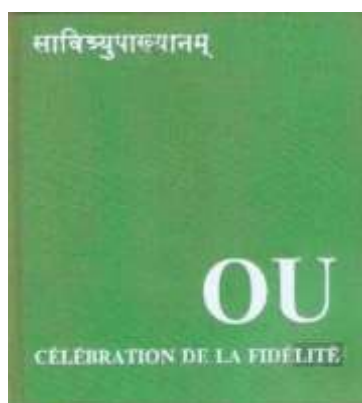
⁶⁴ Do original: *Longtemps après notre entretien téléphonique j'ai attendu les épreuves du livre de Mestre Noza. J'ai à présent toutes raisons de penser que ce livre ne vous intéresse pas. Si c'est ainsi dites le moi franchement. Votre réponse ne changera en rien ni l'amitié ni la sympathie que j'ai pour vous.*

⁶⁵ Correspondência do artista datada de junho de 1964. Documento constante no IAC sob o número 12309. Tradução nossa.

conseguiu reaver as matrizes originais de Noza. Do ponto de vista da visibilidade alcançada pela publicação, tanto para este gravador quanto para a gravura caririense como um todo, há, contudo, um valor significativo e impactante.

A frustração do artista pôde, outrossim, ser compensada pela experiência editorial adquirida acerca do cenário de livros de artista que se configurava na França e na Europa naquele tempo. O próprio Robert Morel já havia editado uma série de publicações experimentais que hoje podem ser classificadas nessa categoria artística, como os livros da coleção “O” e os da coleção *Celebration*, onde convidava artistas e escritores para comporem sobre tópicos diversos. Esmeraldo chegou a fazer três gravuras originais em água-forte para acompanhar uma edição limitada de um volume da *Celebration*, intitulada *Celebration a Fidélité* (Figura 55).

Figura 55 – Capa do livro *Celebration a Fidélité*



Disponível em: <<https://www.ebay.fr/itm/203839615021>>. Acesso em: 10 dez. 2024.

Em 1968, Morel sugeriu a Esmeraldo um projeto que envolvia a criação de uma capa de livro utilizando os experimentos eletrostáticos do artista na série *Excitáveis*⁶⁶. Morel associava essa ideia a uma obra que ele editara, intitulada *Urgent Cryer*, de André Benedetto (Figura 56).

⁶⁶ Informação constante em correspondência do editor ao artista, datada de dezembro de 1968. Documento constante no IAC sob o número 19619.

Figura 56 – Capa do livro *Urgent Cryer*



Fonte – Disponível em: <<https://www.proantic.com/en/837422-benedetto-urgent-shout-poems-morel-1966-first-edition-bound-by-odette-ducarre.html>>. Acesso em: 10 dez. 2024.

Essa proposta não foi levada adiante. Supõe-se que à essa altura o artista almejava uma maior autonomia criativa em seus projetos de livros, os quais renderiam mais do que uma capa ou participação com ilustração em obras de terceiros. Anos antes, em 1963, ele havia solicitado a Morel dados catalográficos da obra *Le Livre*, de Maurice Audin, talvez no intuito de compreender melhor os elementos diagramáticos do livro para sua produção editorial futura⁶⁷. Além do mais, ele já havia realizado um livro-objeto para o editor Claude Givaudan, obtendo maior liberdade criativa e adentrando no circuito de livros de artista na França. Esse assunto será tratado a seguir.

4.2.2 Produções com editoras e produções independentes

Conforme mencionado anteriormente, a Europa viveu na década de 1960 um período marcado pela ascensão de livros enquanto meio artístico, suporte este que se enquadra na sensibilidade da cena alternativa, se configurando tanto a partir de produções independentes quanto promovidas por galerias (Drucker, 1995). Nessa última categoria, houve, em 1964, uma tentativa por parte de Esmeraldo de publicar um livro contendo uma coletânea de gravuras populares feitas com matrizes de xilogravura que ele havia emprestado do MAUC. A ideia foi apresentada ao galerista Maurice Bridel e consistiria em uma plaquete de doze gravuras impressas em cem

⁶⁷ Documento constante no IAC sob o número: 19610.

ou em duzentos exemplares, que seriam vendidas durante uma exposição de gravuras populares oriundas desse mesmo acervo cearense. Esmeraldo ficaria responsável pela mão de obra de impressão e a compra de papel para os convites e cartazes⁶⁸. Entrementes, essa publicação não logrou em ser produzida e indica ter sido a última ação de mediação entre o artista e o MAUC com galerias ou editoras durante a estadia na França.

Em 1966 ele materializa o que pode ser considerado seu primeiro livro-objeto⁶⁹: a obra *Trois Poemmes Aimés*, na qual desenvolveu objetos baseados em três textos distintos, entre eles o poema *Anunciação*, de Vinícius de Moraes. Em entrevista, Esmeraldo descreve o nascimento da ideia:

Eu estava fazendo um livro que se chama *Trois Poemmes Aimés*. Um livro com três poemas-objetos. Um deles era um poema musical de Rimbaud⁷⁰, o outro era *L'adieu*, de Apollinaire, e o último, *Anunciação*, de Vinícius de Moraes. Eu já havia obtido soluções para os dois primeiros poemas e procurava uma solução para o de Vinícius de Moraes. Em dado momento fiquei preso à imagem poética, na qual a moça conta que foi para o jardim e, quando estava dormindo, um anjo esparzia sobre o seu corpo pétalas de rosa. E comecei a imaginar uma solução que permitisse dar a impressão de pétalas de rosa tombando sobre o poema. Pensei longamente e cheguei à conclusão da possibilidade do emprego da eletricidade estática: O poema estava escrito no fundo de uma caixa com tampa de acrílico transparente. Em seu interior, foram depositados pequenos pedaços de papel vermelho. Friccionando com a mão a superfície de plexiglass, os pedaços da folha de papel subiam e ficavam colados na parte interna da tampa e, depois, iam caindo pouco a pouco à medida em que desapareciam os efeitos das descargas eletrostáticas produzidas pela fricção de minhas mãos. (Auler, 1975. p. 3).

Em correspondência a Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris (Anexo M), Esmeraldo descreve que objeto relacionado à obra de Apollinaire era composto por tubos de vidro contendo os poemas, vedados com maçarico, o que se assemelha à

⁶⁸ Documento constante no IAC sob o número: 17392.

⁶⁹ Em carta endereçada a Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris, datada de 1984 (Anexo M), Esmeraldo menciona que seu primeiro livro-objeto foi realizado em 1958 ou 1959, a partir da obra *L'automne*, de Apollinaire. O texto foi desenhado com nanquim sobre um fundo feito a lápis, e o papel utilizado era artesanal, com marca d'água "Sabot", proveniente da região da Auvergne. O livro era guardado em uma caixa de madeira natural, confeccionada pelo próprio artista. Como não foram encontradas imagens nem informações adicionais sobre essa obra, considerou-se o livro *Trois Poemmes Aimés* como seu primeiro livro-objeto documentado.

⁷⁰ Em outras ocasiões, Esmeraldo mencionava que se tratava de um poema de Pablo Neruda, como na entrevista concedida a Lisette Lagnado (Amaral, 2011). Nessa mesma entrevista ele cita que o poema de Apollinaire se chamava *L'automne Malade*. Em carta enviada a Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris, ele afirma que a obra *Trois Poemmes Aimés* contava com a poesia *L'Adieu* de Apollinaire e que o primeiro livro-objeto dele foi feito em 1958 ou 1959 sobre um poema chamado *L'automne*, de Apollinaire. Não se sabe se a obra *L'adieu* é a mesma apresentada no *Festival International du Livre de Nice* em 1970, sob o nome *Adieu*. O título do poema de Neruda é desconhecido.

obra apresentada no *Festival International du Livre de Nice*, em 1970 (Figura 61 – Ampolas de vidro da obra *Adieu*). No mesmo escrito, o artista afirma não ter recebido esse objeto de volta. Já o trabalho associado a outra obra — por mais vezes referida como sendo de Pablo Neruda — consistia em um livro-objeto que emitia som ao ser aberto, por meio de cordas de piano. Sabrina possui uma peça que aparenta ser um estudo para essa criação Figura 57. O objeto criado para a poesia de Vinícius de Moraes (

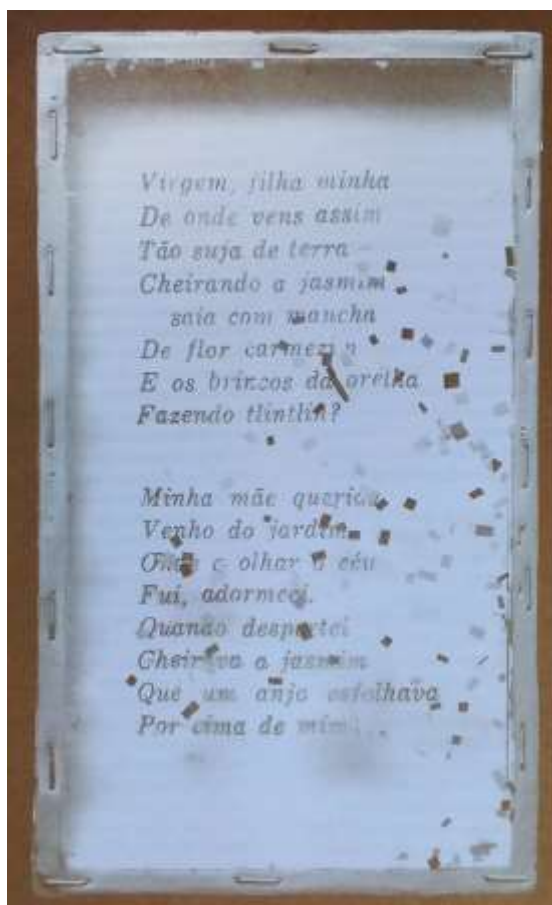
Figura 58) foi apresentado por Esmeraldo ao poeta e é compreendido como a obra que marca o início de uma sequência de protótipos que viriam a compor a série *Excitáveis*. Em relação a isso, Matthieu Poirier observa que alguns dos protótipos não lançados se aproximam das produções de Dieter Roth, em virtude de uma relação entre o objeto artístico e um “persistente vínculo com a tipografia e a edição” (Amaral, 2011, p.131).

Figura 57 - Possível estudo para a obra *Trois Poemmes Aimés*, relacionado ao objeto da poesia de Pablo Neruda



Fonte – Acervo de Sabrina Esmeraldo

Figura 58 – Fotografia da poesia de Vinícius de Moraes presente no livro-objeto *Trois Poemmes Aimés*



Fonte – Maison de la Photographie (2010).

A comparação faz ainda mais sentido quando se observa o circuito artístico em que Esmeraldo se insere entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, participando de exposições importantes de livros e livros-objetos, como o *Festival International du Livre de Nice*, em 1970 (Figura 59). Nesse evento ele apresentou quatro livros-objetos: dois feitos em parceria com Jean Clarence Lambert, intitulados *Syllabaire 2* (1967) e *Continuum 13* (1968); outro baseado no poema *Adieu*, de Guillaume Apollinaire; e mais um de autoria exclusiva de Esmeraldo, intitulado *Entités VI*, sendo os dois últimos sem data registrada. Há um folder desse evento contendo as obras exibidas (Figura 59), infelizmente não consta nele uma imagem do livro-objeto *Syllabaire 2*, mas apenas reproduções em preto e branco das outras três produções do artista (Figura 60).

Figura 59 – Folder do evento *Festival International du livre de Nice*, com marcações em vermelho indicando as obras de Esmeraldo



Fonte – Sabrina Esmeraldo.

Figura 60 – Detalhes das obras de Esmeraldo presente no folder do *Festival International du livre de Nice*



Fonte – Sabrina Esmeraldo.

Sabrina Esmeraldo possui protótipos da obra *Adieu* (Figura 61), os quais se constituem em ampolas vedadas com tiras de papel contendo uma poesia. Ela afirma que, na exposição, os tubos ficavam suspensos sobre um aquário com água e recorda a imagem de seu pai ao concretizar essa obra:

Cinco versos, cada verso num tubinho de vidro. O papai contava que tinha um poema num aquário cheio d'água. Mas na foto não vemos o aquário. Enfim, o papai fez muitos tubinhos de vidro com versos. Ele comprava o tubinho de vidro e esquentava com uma chama forte e fechava uma das extremidades. Depois ele introduzia uma tira de papel no tubo e queimava o outro lado. O papel queimava um pouquinho nesse processo. A gente adorava ver isso. Ele deve ter feito muitos testes para conseguir os tubos do mesmo comprimento, para não queimar demais as tiras de papel. (E-mail de Sabrina Esmeraldo ao autor, 04 de 2024).

Figura 61 – Ampolas de vidro da obra *Adieu*



Fonte – Sabrina Esmeraldo.

Em uma série de registros datados da década de 1970 (Figura 62), é possível ver o artista manipulando o que parece ser exatamente este mesmo objeto:

Figura 62 – Fotografias de Esmeraldo segurando as ampolas da obra *Adieu*



Fonte – Acervo IAC, documento nº 17670.

Esmeraldo segue frequentando exposições, como a *Livres-Objet* realizada pela galeria Nouvelle Gravure em 1971, e *Book as Artwork* (Figura 63), organizada por Guy Schraenen em 1976. Nesse período se aproxima também de Bruno Munari, Lourdes Castro, Vicente do Rego Monteiro e Rodolfo Krasno, renomados artistas que dialogaram com o campo do livro enquanto manifestação artística. Com Vicente do Rego Monteiro, compôs, em 1968, uma montagem artística de uma apresentação do poema *Astronauta*, de Heldes de Souza, em ocasião do 16º *Salon de Poésie*⁷¹. Com Lourdes Castro, chegou a discutir, em 1974, a ideia de um álbum que teria como título: *Au Sujet de la diagonale*. Seria composto de gravuras a buril e seu lançamento era planejado para o ano seguinte. O mote central seria uma referência à ruptura de Theo Van Doesburg com Piet Mondrian e o movimento *De Stijl*, devido ao fato de o primeiro ter incorporado linhas diagonais em sua obra, rompendo assim com a máxima de usar apenas linhas horizontais e verticais (Esmeraldo, 1981). Até o fechamento da pesquisa, não foram identificadas evidências de que esse projeto tenha sido concretizado ou mesmo iniciado.

⁷¹ Poetas de Brasília em Paris. Correio Braziliense, Brasília, 25 de abril de 1968. Caderno 2, p. 2. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&pesq=servulo%20esmeraldo&hf=memoria.bn.br&pagfis=33266>. Acesso em: 23 fev. 2024.

Figura 63 – Convites das exposições *Livres-Objet* – realizada pela galeria Nouvelle Gravure em 1971, e *Book as Artwork* – organizada por Guy Schraenen em 1976

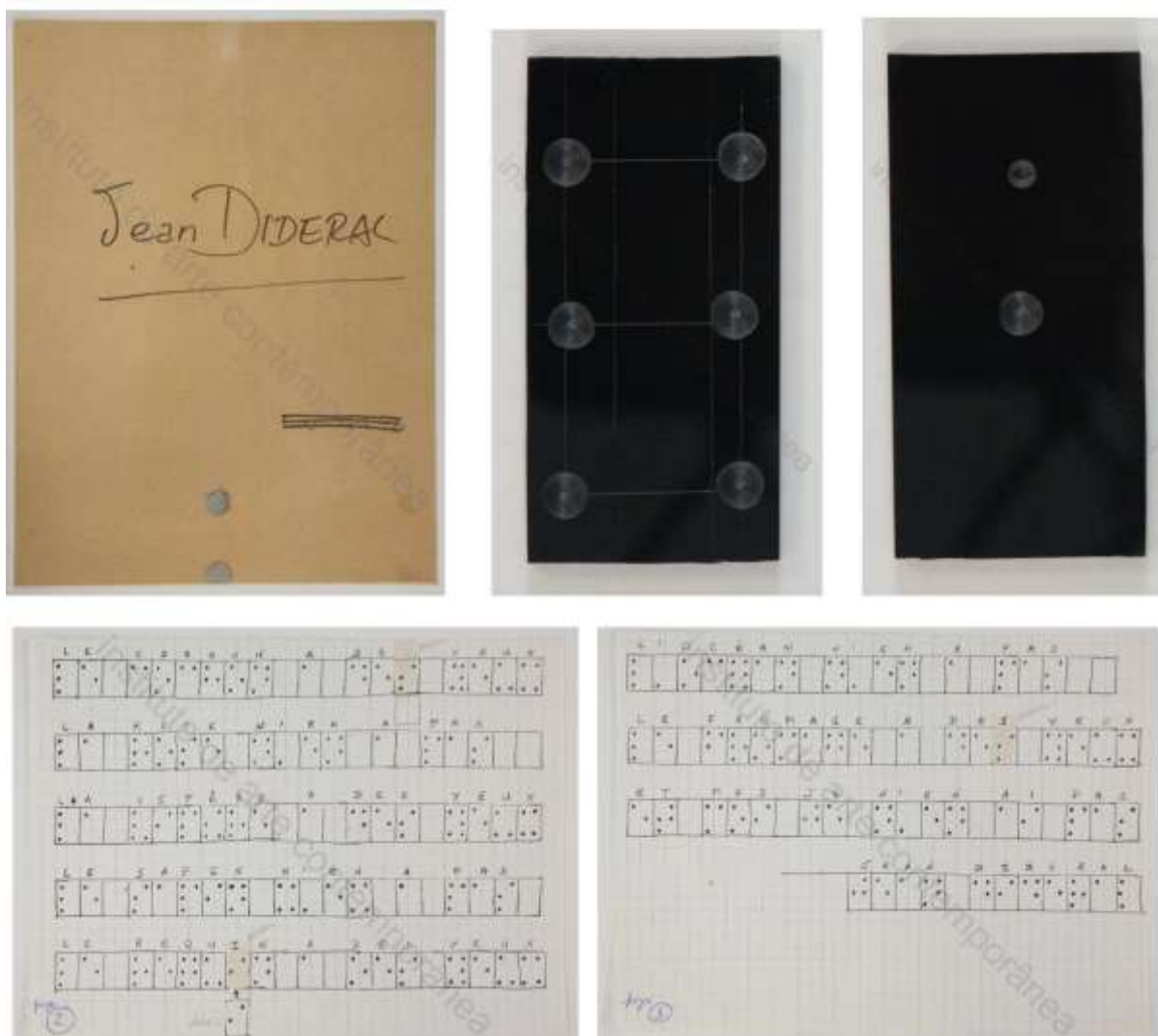


Fonte – Acervo IAC, documentos de números 16707, 15540 e 17419, respectivamente.

Três projetos adicionais de livros não realizados surgiram no início da década de 1970, estando estes documentados nos arquivos do IAC. O primeiro parece ser um livro-objeto constituído por elementos de acrílico sobre papel preto, imitando letras em Braille (Figura 64). Tudo aponta que é uma criação baseada em um poema de Jean Dideral, um escritor egípcio com quem Esmeraldo trocou correspondências no final dos anos 1960. O artista foi inclusive convidado para ilustrar com gravuras alguns dos poemas de Dideral e de sua esposa, Nicole Levi, ação que aparentemente não foi executada⁷².

⁷² As informações foram constatadas a partir de correspondência do artista com Jean Dideral, datada de janeiro de 1968. Documento constante no IAC sob o número 15001.

Figura 64 – Desenhos e projetos em uma pasta intitulada Jean Diderac



Fonte – Acervo IAC, documento nº 17318.

O segundo projeto mantém uma correlação temática com o último, por envolver a ideia de códigos, símbolos e linguagem, sendo intitulado *Un Répertoire de Signes*. As três maquetes desse item, constantes no acervo do IAC, apresentam formato sanfonado, com dimensões variadas e desenhos de símbolos executados em guache sobre cartão e em caneta colorida (Figura 65 e Figura 66).

Figura 65 – Três projetos intitulados *Un Repertoire de Signes*



Fonte – Acervo IAC, documentos de números 12437, 12438 e 12439.

Figura 66 – Três projetos intitulados *Un Repertoire de Signes*



Fonte – Resende (2014, p. 33).

O formato sanfonado, vale salientar, era comum em livros de artista desse contexto, pois, como observa Drucker (1995), ele reorganiza a unidade discreta da página do códice em um novo arranjo sintagmático: em vez de permanecerem separadas espacialmente, as páginas se conectam em uma relação de continuidade, funcionando como partes de uma imagem completa. Entre as anotações sobre esse projeto, encontram-se esboços de texto que aparentam ser ideias para o seu prefácio:

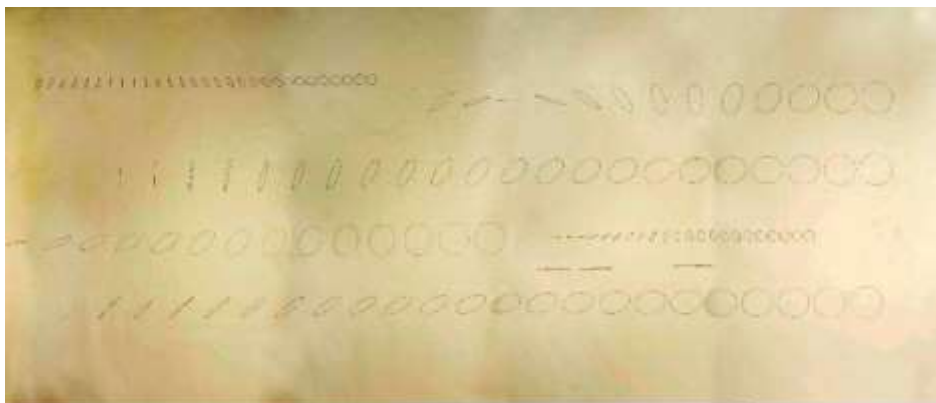
Nossa civilização é convencional e o sinal é indiscutivelmente um de seus pilares. O sinal está presente em todos os lugares. São sinais que registramos e dos quais não podemos nos livrar. Ao ver um determinado sinal, sentimos, mesmo contra nossa vontade, ou alívio ou angústia se ele nos proíbe algo. São os sinais que nos alertam para a presença de algum perigo. Estamos condenados aos sinais. [...] Mas é preciso constatar que não temos sinais suficientes, pois não há sinais disponíveis. Então, veio a ideia de inventar um repertório de sinais. Sinais do tipo comum, muito legíveis, muito de “comunicação visual”, mas com esta particularidade: eles estão disponíveis, sem uso específico, sinais que não nos contam mentiras. (Texto de apresentação para a obra *Un Repertoire de Signes*. Acervo IAC, documento nº 16440. Tradução de Sabrina Esmeraldo).

Igualmente no formato sanfona, há um registro fotográfico no IAC de um item identificado como uma maquete de livro de artista (Figura 69). Aparentemente seria derivado de experimentações que gerou utilizando-se de um computador e impressora plotter em 1969, juntamente com o arquiteto José Oubrierie⁷³ (Figura 67 e Figura 68). É plausível que o título desse livro fosse *Déformation Programmée du Cercle*, que seria impresso em serigrafia e contaria com a colaboração de um engenheiro chamado Philippe Bernard⁷⁴.

⁷³ As informações estão presentes em uma correspondência a Ignez Fiuza datada de 1975. Documento constante no acervo do IAC sob o número 16990. José Oubrierie (1932–2024) foi um arquiteto francês, mentorado por Le Corbusier, com quem colaborou em diversos projetos.

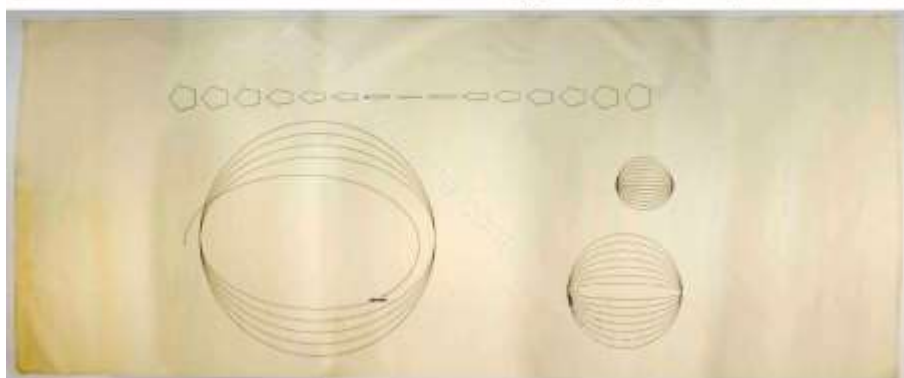
⁷⁴ Esta informação aparece em um documento redigido pelo artista datado de 1972. Arquivo constante no acervo do IAC sob o número 17552.

Figura 67 – Folha impressa em plotter, contendo desenhos feitos em computador



Fonte – Acervo IAC, documento nº 19886.

Figura 68 – Acima: Sérvulo Esmeraldo em seu ateliê, segurando uma folha impressa em plotter com desenhos feitos em computador. Abaixo: provavelmente o impresso presente na fotografia



Fonte – Elaborado pelo autor a partir do acervo IAC, documentos de números 17676 e 19884, respectivamente.

Figura 69 – Projeto de um livro-objeto com variações de um círculo, provavelmente a obra *Déformation Programmée du Cercle*



Fonte – Acervo IAC, documentos nº 14781.

Ao contrário do projeto em parceria com Jean Dideral (Figura 64), esses dois últimos parecem estar mais alinhados às possibilidades de publicação em formato múltiplo por editoras, visto serem menos escultóricos e mais aptos a uma reprodução por impressão. Como mencionado, a década de 1970 foi marcada pelo surgimento de instituições dedicadas à produção de livros de artista enquanto formato múltiplo. É nesse contexto que, em 1973, um livro de Esmeraldo intitulado *Variations sur une courbe* foi editado por uma organização. Trata-se de um volume em formato de álbum, editado em conjunto com a associação Convergence⁷⁵, e constitui em uma *gaufrage*⁷⁶ e mais treze artes originais do artista, feitos em serigrafia a partir de desenhos sobre a construção geométrica de curvas. O texto é do poeta Jean Clarence Lambert e o projeto original chamava-se *Suite Catalane* (Figura 70), devido ao fato de ter sido desenvolvido inicialmente em Perpignan, cidade de cultura catalã.

⁷⁵ A associação Convergence era formada por um grupo de amigos colecionadores na França. Segundo Sabrina Esmeraldo (E-mail ao autor em agosto de 2024), Esmeraldo deu a ideia para que encomendassem treze obras de treze artistas diferentes. Ele foi o primeiro a publicar, sendo seguido por outros artistas como Morellet e Honegger, conforme recorda Sabrina.

⁷⁶ Termo francês para “gofragem”, ou “relevo seco”, onde há a impressão de um relevo sem tinta (Porta, 1958).

Figura 70 – Caixa com o projeto *Suíte Catalane*

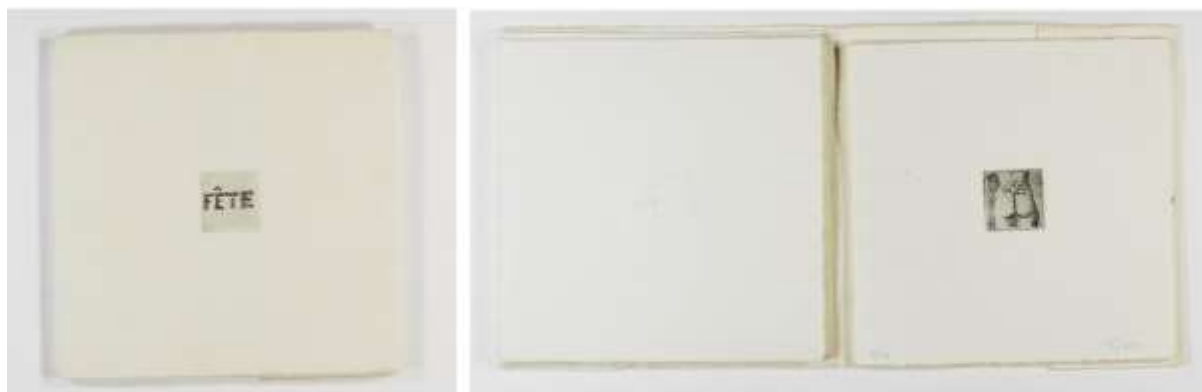


Fonte – Acervo IAC, documento nº 19820.

O próximo livro executado por ele foi um álbum intitulado *Fête*, de 1974 (Figura 71). *Fête* foi uma produção independente do artista, sendo o resultado do encontro de amigos em uma festa ocorrida em sua residência em Neuilly-Plaisance no dia nove de junho daquele ano. Em correspondência a Walter Zanini, ele descreve que o objetivo era que cada artista fizesse uma gravura de três centímetros quadrados, “...que será impressa no mesmo dia, reunidas todas as gravuras vão formar um pequeno álbum tirado apenas um exemplar para cada participante. Cada um partirá com seu livrinho de bolso”⁷⁷. Embora relate nesse texto que a ideia seria que quinze artistas convidados participassem, apenas doze apareceram no álbum final, sendo eles: Roy Adzak, René Bertholo, Lourdes Castro, Del Pezzo, Honegger, Maglione, Santi Sircana, Schubert, Topor, Jan Voss, M. Zimbo e o próprio Esmeraldo.

⁷⁷ Texto retirado de uma correspondência entre Sérvulo Esmeraldo e Walter Zanini datada de maio de 1974. Documento constante no acervo do IAC sob o número 15171.

Figura 71 – Capa e gravura do livro *Fête*



Fonte – Sabrina Esmeraldo.

Em 1975 ele foi convidado para executar um *Excitável* para a segunda edição da revista *AXE* (Figura 72), do editor Guy Schraenen. Impressa na Antuérpia em vinte e oito de novembro daquele ano, o volume contou com a participação de François Dufrêne, René Guiette, Fabrizio Plessi, Maurice Benhamou e Antoine de Bary. Teve uma tiragem de quinhentos exemplares, sendo que os dez primeiros eram numerados e assinados por René Guiette, Maurice Benhamou, Antoine de Bary e Esmeraldo, contendo também uma obra original de Plessi. Os exemplares numerados de 11 a 130 possuíam estas mesmas assinaturas e os de número 131 a 500 eram apenas numerados.

Figura 72 – Capa e páginas da edição nº 2 da revista *Axe*, com *Excitável* de Esmeraldo

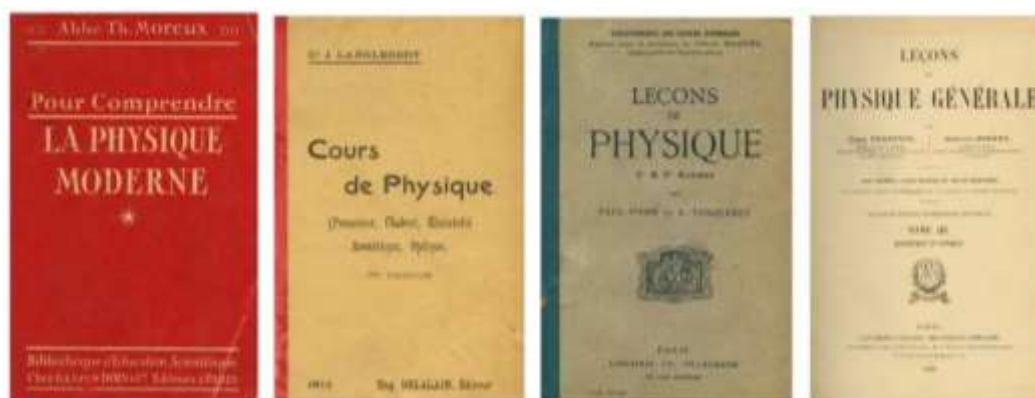


Fonte – Sabrina Esmeraldo.

No mesmo ano foi chamado por esse editor para participar de um projeto para a série intitulada *Collextion*. Essa série era composta por um volume de livretos feitos por artistas distintos, utilizando técnicas variadas de impressão como serigrafia, mimeografia, offset e xerox. Ele participou então da edição número 1, publicada em 1976, que contou com artistas como Roy Adzak, Michael Gibbs e Hugo de Clark (Figura 75). O livro de Esmeraldo intitula-se *Méthode pratique et Illustrée pour construire un excitable* (Figura 77) e nele o artista simula a estética dos manuais de instruções e livros didáticos para explicar o funcionamento da energia eletrostática e o modo de construção de seus quadros cinéticos. A tiragem do volume foi de quinhentos e dez exemplares, sendo; quatrocentos e oitenta exemplares numerados, vinte exemplares numerados e assinados e dez contendo uma obra original ou múltipla assinada. A obra original de Esmeraldo que acompanhava esta tiragem especial consistia em um pequeno *Excitável*, feito em um invólucro de

plástico contendo círculos de papel recortado (Figura 76). Embora seja difícil averiguar até que ponto teve controle criativo sobre a execução gráfica do livreto da *Collextion*, existem documentos datilografados e desenhados por ele que revelam o texto e a ilustração que compõem a parte explicativa da construção do quadro (Figura 74). No entanto, o texto e as figuras que compõem o conteúdo sobre energia estática parecem ter sido extraídos de publicações já existentes sobre o tema, como os livros sobre eletricidade e física que o artista possuía (Figura 73).

Figura 73 – Alguns livros de física da biblioteca de Esmeraldo



Fonte – Acervo IAC, documentos de números 11375, 11601, 11707 e 11827, respectivamente.

Figura 74 – Desenhos originais (à esquerda) e reproduções presentes no livro *Méthode pratique et Illustrée pour construire un excitable*



Fonte – Do autor, a partir de acervo do IAC, documento nº 12282 e acervo de Sabrina Esmeraldo.

Figura 75 – Edição nº 1 da *Collextion*, de Guy Schraenen



Fonte – Disponível em: <<https://www.abebooks.com/collextion-1-prospectus-SCHRAENEN-Guy-%C3%A9diteur/31101699804/bd>>. Acesso em: 26 jul. 2024.

Figura 76 – *Excitável* que acompanhava a tiragem limitada da revista *Collextion*



Fonte – Sabrina Esmeraldo.

Figura 77 – Capa e páginas do livro *Méthode pratique et Illustrée pour construire un excitable*



Fonte – Do autor a partir de Sabrina Esmeraldo.

O ano de 1976 marcaria, ademais, a produção de dois livros empreendidos de maneira independente. O primeiro é uma criação em parceria com o amigo escritor venezuelano Ben Fihman Zighelboim, intitulado *Infinito* e impresso em dezesseis de abril daquele ano. Ben Fihman escreveu um pequeno conto fantástico sobre um homem que encontra uma cidade dentro de um abacate. Tanto o texto quanto a ilustração foram feitos com serigrafia sobre papelão no próprio ateliê do artista, seguindo o formato sanfona (Figura 78). Com uma tiragem de cem exemplares, o

livro resulta, segundo o artista, em “sólidos compactos sobre cujas superfícies há, de um lado, desenhos e, do outro, texto” (Esmeraldo, 1981, p. 7).

Figura 78 – *Infinito*, livro de Esmeraldo e Ben Fihman



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

O outro livro lançado no mesmo ano, intitulado *Trilogia*, foi uma produção nacional, editada pelo Gabinete de Artes Gráficas de Raquel Arnaud⁷⁸. É composto por um poema de Péricles Eugênio da Silva Ramos e contém três objetos: Um invólucro de plástico com areia, uma placa de acrílico com perfurações e uma ampola com água. Eles representam, respectivamente, a terra, o rio Paraíba e o céu de Lorena, cidade natal do escritor. Inclui ainda um prefácio escrito por Olívio Tavares, intitulado *Sobre a chegada de Sérvulo ao livro objeto, onde também se fala do binômio de Newton*.

O projeto surgiu de um diálogo recorrente entre ambos sobre a ideia de realizarem um livro juntos, enquanto eram colegas no *Correio Paulistano* em 1957. Quando se encontraram novamente e retomaram a proposta, Esmeraldo já não mais pensava em desenvolver apenas um livro ilustrado, mas um livro que funcionasse enquanto objeto artístico. Em entrevista, ele descreve a conjunção da produção e o diálogo com Péricles Eugênio:

Trabalhei no *Correio Paulistano* como ilustrador. Lá me deram um poema do Péricles Eugênio da Silva Ramos, da geração de poetas chamada “geração de 45”. Depois saí do Brasil. Cada vez que voltava, ia visitar o jornal e, da última vez, o Péricles já não era mais jornalista. Fui almoçar na casa dele e ele me propôs que fizesse um projeto. Então transmiti minhas

⁷⁸ A Merchant Raquel Arnaud iniciou-se no meio artístico na década de 1960, quando conheceu importantes figuras como Lasar Segall e Pietro Maria Bardi. Com Bardi, trabalhou no Museu de Arte de São Paulo (MASP), na sede da avenida Paulista, entre 1968 e 1971. Atualmente é diretora Vice-presidente do IAC. Disponível em: <<https://raquelarnaud.com/a-galeria/#2>>. Acesso em: 14 nov. 2023.

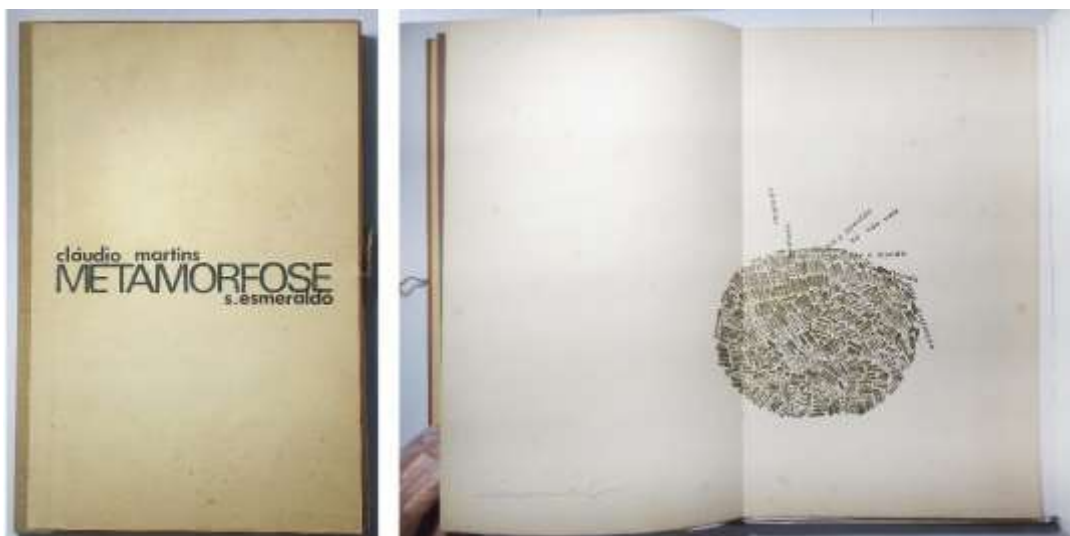
necessidades: “O céu de Lorena”, eu disse, “você não pode me dar; mas eu tiro da *Enciclopédia Britânica*. Só que eu quero areia de Lorena e água do Paraíba”. Pedi areia de três cores do local, que era a terra do poeta, e cinco litros de água do rio. Perguntei se ele poderia fazer isto. ele me disse: “Pintor, o Poder não pode dizer não posso”. (Amaral, 2011, p. 197).

O livro teve algum reconhecimento no circuito nacional de livros de artista, participando inclusive da exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, organizado por Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira em 1985, na qual chamam atenção para as obras que “fazem da expressão gráfica o equivalente plástico da palavra” (Fabris; Costa, 1985). Em se tratando do livro de Esmeraldo e Péricles, elas reparam a conversão dos temas da poesia em objetos concebidos de maneira literal (água e terra) e cinética (o céu representado em acrílico perfurado). Segundo o artista, o livro foi ainda observado por um dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos como o primeiro livro-objeto produzido no Brasil (Amaral, 2011).

Essa primeira edição teve uma tiragem de setenta exemplares, sendo dez fora do comércio. Não obstante, no ano de 2012, a editora Cosac Naify publicou um fac-símile com tiragem de trinta e seis exemplares, na oportunidade da exposição *Simples Como um Triângulo*, ocorrida em São Paulo.

O ano de 1977 marca o momento em que volta a se estabelecer em Fortaleza e em que projeta o livro intitulado *Metamorfose* (Figura 79). Trata-se de uma revisita de Esmeraldo e Cláudio Martins ao livro *Poemas*, reaproveitando as impressões excedentes oriundas da linotipo durante a execução desta publicação em 1962. Neste caso, o texto foi elaborado pelo escritor levando em conta as composições do artista, e as palavras foram nelas sobrepostas.

Figura 79 – *Metamorfose*, livro de Cláudio Martins e Sérvulo Esmeraldo



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

No mesmo ano, elaborou um livro intitulado *12 Gravuras Programadas*, em parceria com Alberon Soares. Ele é composto por seis gravuras de cada artista, utilizando-se cada qual de uma forma base feita em matriz de madeira. Estas formas são então impressas segundo sobreposições, translações e rotações (Figura 80).

Figura 80 – *12 Gravuras programadas*, livro de Alberon e Esmeraldo



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

O conceito partiu da Arte Programada, ou Arte Permutacional, explicado por Frederico Morais no prefácio contido no álbum:

Um dos elementos característicos da arte permutacional ou programada é a combinatória. De um lado, temos um número restrito de elementos formais, demoradamente pesquisados, por isso mesmo simples e de fácil percepção. De outro lado, a maneira estruturada de reuni-los. Ou seja, a combinação dos elementos deverá resultar em uma estrutura na qual se reconheçam, ao mesmo tempo, cada elemento e sua relação. (Morais, 1962 p. s/p.).

Em 1978, houve também um projeto que não foi publicado, intitulado *Sobre a escultura da praia do Náutico*. Ele seria um livro feito em parceria com o poeta italiano Arrigo Lora-Totino, que desenvolveu poesias concretas sobre a já mencionada escultura de Esmeraldo chamada de *Interceptor Oceânico*, realizada no mesmo ano (Figura 81). Utilizando de datilografia, Lora-Totino elaborou composições com letras e palavras que aludem à escultura e à paisagem em torno dela.

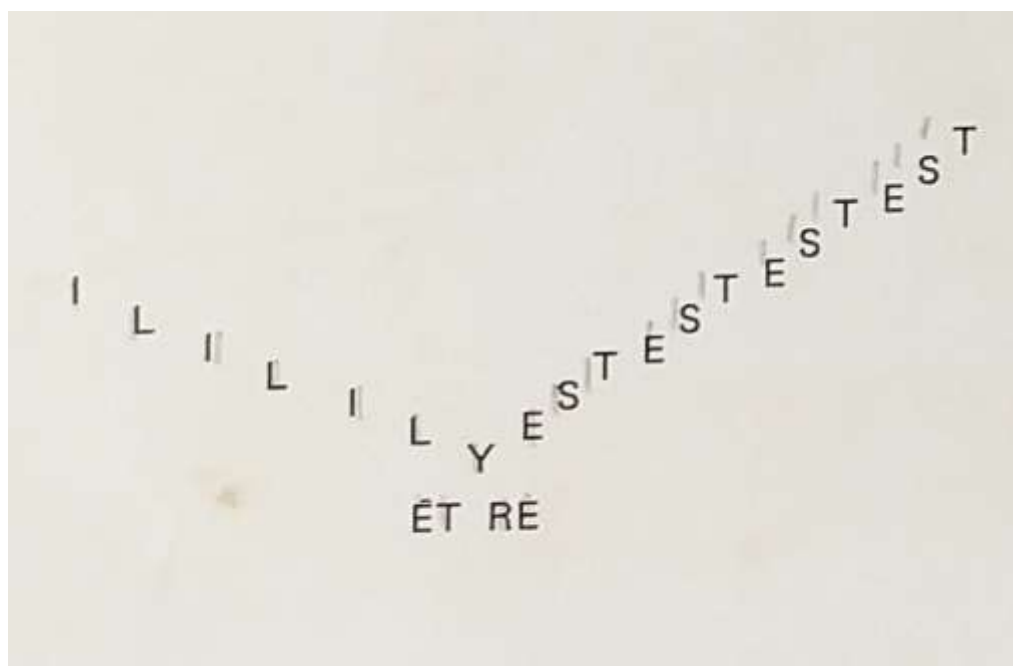
Figura 81 – Páginas com poemas concretos de Arrigo Lora-Totino, relacionados à escultura da Praia do Náutico



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

No acervo do ISE constam quinze páginas com poesias distintas. Em algumas, é possível ver marcas feitas à lápis que podem ter sido feitas para guiar a composição datilografada (Figura 82).

Figura 82 – Detalhe de um poema de Arrigo Lora-Totino, onde se vê marcações à lápis



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

É capaz que este livro fosse executado na Imprensa Universitária do Ceará – nessa época já intitulada Imprensa Universitária da UFC – visto que os dois livros publicados no ano anterior marcaram o reencontro de Esmeraldo com esta gráfica. Esse local foi utilizado constantemente para impressão tipográfica dos livros da Xisto Colonna, assunto a ser tratado no próximo tópico.

4.3 DOS LIVROS À XISTO COLONNA – INÍCIO DA DÉCADA DE 1980 AOS ANOS 2010

A Xisto Colonna Edições de Arte foi fundada no ano de 1982, tendo firma aberta em Fortaleza no mês de novembro daquele ano. De acordo com Dodora Guimarães, o plano era produzir livros com qualidade artesanal e em tiragem limitada e criar um mercado para os livros de artista no Ceará, ação conjugada com o amor que

Esmeraldo tinha pelo livro, pelo papel e pela tipografia (Esmeraldo, 2023). O nome da editora surgiu como uma resposta irreverente à indignação de Esmeraldo diante da falta de espaço dedicado às artes no jornal *O Povo* – um importante veículo impresso de Fortaleza. Após constatar a ausência de uma coluna dedicada às artes entre as cinco já existentes em *O Povo*, a editora assumiria simbolicamente o papel de uma “sexta coluna”, comprometendo-se a promover e exaltar a arte no Ceará. Daí ele criou uma nova expressão da palavra “xisto” relacionando à palavra “sexta”. O logotipo da firma, desenvolvido pelo artista, é formado por um monograma com as letras “X” e “C” (Figura 85).

A ideia seria materializar livros impressos encadernados e embalados de maneira artesanal, indo desde a impressão dos textos e gravuras à fabricação dos papéis. Especialmente para esse propósito, ele adquiriu, no Rio de Janeiro, uma prensa suíça adequada para a impressão das matrizes xilográficas, a qual batizou de *Oswaldo Goeldi* e realizou uma inauguração no mesmo ano (Figura 83 e Figura 84).

Figura 83 – Prensa *Oswaldo Goeldi*



Fonte – Do autor.

Figura 84 – Aldemir Martins e Sérvulo Esmeraldo na inauguração da prensa *Oswaldo Goeldi*, década de 1980



Fonte – Acervo ISE.

Figura 85 – Logotipo da Xisto Colonna



Fonte – Do autor a partir do livro *O Nominador*, acervo ISE.

Para a impressão dos textos, utilizavam os equipamentos tipográficos da Imprensa Universitária da UFC, à essa altura localizada no campus do Benfica. Os papéis empregados nos impressos, em geral, eram feitos a partir de fabricação manual, utilizando-se de um liquidificador industrial, além de peneiras e fôrmas fabricadas pelo próprio Esmeraldo.

Como insumo, aproveitavam em geral de aparas de papel coletadas em gráficas e editoras de amigos, e realizavam experimentações com fibras vegetais, tais como folha de bananeira e saco de Adão.

Para além, utilizavam em geral do papelão paraná para confecção de luvas e papel Kraft para capas, algo que teve apenas uma única exceção. A editora lançou duas coleções com formatos distintos: A coleção *Códices* e a coleção *Rótulos*. Os livros da coleção *Códices* remetiam ao modelo de álbum, sendo produzidos no formato de 18,5 x 13 cm e contendo luva e capa feitas em papelão. O interior dos livros desta coleção apresentava comumente uma encadernação costurada à mão para o volume de texto, enquanto as gravuras eram dispostas como lâminas avulsas (Figura 86).

Figura 86 – Livro *Branco - preto Branco - preto* da coleção *Códices*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Já a coleção *Rótulos*, possui um formato menor, de 13,2 x 9,3 cm, aludindo às publicações de livro de bolso (Figura 87).

Figura 87 – Livro *O Nominador*, da coleção *Rótulos*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Dodora Guimarães rememora que, assim como o termo “Códice”, o título “Rótulo” foi uma concepção de Esmeraldo que remete à história dos livros, se referindo provavelmente ao rolo de pergaminho utilizado pelos copistas na antiguidade (Porta, 1958). Essa coleção possui apenas uma edição, intitulada *O Nominador*, feita com luva e capa em papel Kraft, e um volume encadernado manualmente. Ao longo de sua existência – de 1982 a 2008 – a Xisto Colonna publicou seis livros, sendo estes:

- *Branco - preto Branco - preto* (1982) – Texto de Jacob Klintowitz e gravuras de Sérvulo Esmeraldo;
- *Concretemas* (1983) – Poesias concretas de Pedro Henrique Saraiva Leão e uma gravura de Sérvulo Esmeraldo. Prefácio de José Alcides Pinto;
- *Caminhos* (1983) – Texto de Otacílio Colares e xilogravuras de Alberon Soares;

- *O Nominador* (1983) – Texto de Jacob Klintowitz e estampas de Sérvulo Esmeraldo;
- *Chuva do Caju* (1983) – Poema de Joaquim Cardozo e xilogravuras de Aldemir Martins;
- *Leonilson, 10 Linoleogravuras* (2008) – Poema e carta de Leonilson, texto de Dodora Guimarães e linoleogravuras de Leonilson.

Em geral, as tiragens eram limitadas a um total de sessenta impressões, com exceção de *O Nominador*, que teve noventa exemplares. Todos os livros eram numerados e assinados pelos artistas participantes. Duas edições eram reservadas ao setor público, numeradas como “0” e “00”, sendo uma doada à biblioteca estadual e a outra à nacional.

O sistema de vendas era realizado por meio de ligações telefônicas feitas por Dodora Guimarães a colecionadores e entusiastas do livro de artista. Dentre estes, ela destaca o bibliófilo José Mindlin, que adquiriu exemplares diversos da editora. Como forma de divulgação, eram promovidos eventos de lançamento no próprio ateliê do artista, localizado na Rua Barão de Aracati, na Praia de Iracema, além da participação em exposições como a *1ª Exposição Nacional de Livros de Artista*, organizada por Paulo Bruscky em 1983 no Recife; a *IV Poucos e Raros*, ocorrida no Museu Universitário Solar Grandjean de Montigny (PUC-Rio) em 1985; e a exposição *Livro de Artista: O Livro Objeto*, organizada pela própria Dodora em parceria com a Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará e o Centro de Artes Visuais Raimundo Cela em Fortaleza, no ano de 1994.

Não obstante os esforços de ambos, o investimento em tempo e recursos materiais findou não compensando a continuidade das edições da Xisto Colonna no decorrer da década de 1980. Como não havia retorno financeiro, ocorreu um hiato de publicações durante os anos 1990 e o consequente fim da editora em 2008. Neste ano eles lançaram um livro póstumo do artista cearense Leonilson⁷⁹, intitulado *10 Linoleogravuras*. Essa publicação contou com impressão digital para as partes textuais e com luvas feitas industrialmente, em contraste com o modelo mais artesanal e tipográfico das edições anteriores. O livro partiu de um projeto realizado

⁷⁹ José Leonilson Bezerra Dias (1957 – 1993). Foi um pintor, desenhista e escultor nascido em Fortaleza. É reconhecido como um dos grandes artistas plásticos da chamada Geração 80. Fonte – <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8742/leonilson>>. Acesso em: 14 nov. 2024.

na década de 1980 e encerra a Xisto Colonna com um texto de Dodora Guimarães sobre a conjuntura dessa publicação e um resumo histórico da editora:

A Xisto Colonna foi a nossa utopia de uma editora de livros de artista em Fortaleza. Ideia engendrada e tocada por Sérvulo Esmeraldo que previa a criação de um mercado para esta linguagem pouco praticada no Brasil ainda hoje. Evidentemente que o nosso barco não encontrou em Fortaleza água suficiente para o seu calado. Mas essa é outra estória. Importa agora dizer que a Xisto Colonna, apesar dos tempos, preza a excelência do fazer artesanal, e que a proposta lançada pelo editor Sérvulo a Leonilson, em 1984, foi costurada a muitas mãos, por mais de duas décadas. (Esmeraldo, 2008, p. 04).

O fato de não ter vendido muitas unidades fez com que fossem conservados exemplares no atual ISE. Dodora Guimarães lembra que Esmeraldo enxergava um lado positivo, afirmando que, a despeito de não conseguirem vender muito naquele período, a tendência desse tipo de obra seria ser mais bem valorizada com o tempo (Esmeraldo, 2023, Entrevista II).

Ressalta-se, ademais, que no ISE existem ainda seis projetos inéditos, sendo um de autoria de José Cláudio⁸⁰ em parceria com José Almino Arraes, outro somente de José Cláudio, um de Aldemir Martins, um de Arthur Luiz Piza, um de Flávio Shiró e um do próprio Esmeraldo em parceria com Pietro Maria Bardi. Estes projetos serão tratados a seguir, nessa mesma ordem.

O livro de José Almino e José Cláudio seria, aparentemente, para a coleção *Códices* e contaria com oito poemas do primeiro (Figura 88) e quatro ilustrações do segundo, executadas a partir de matrizes de madeira (Figura 89).

⁸⁰ José Cláudio foi pintor, desenhista, gravador, escultor, crítico de arte e escritor. Nascido em Ipojuca-PE, em 1952 fundou, ao lado de Abelardo da Hora, Gilvan Samico, Wellington Virgolino e outros artistas, o Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) — um centro de estudos de desenho e gravura voltado para uma arte de caráter social, ativo na cidade entre 1952 e 1957. Informação disponível em: <<https://editora.cepe.com.br/autor/jose-claudio-1>>. Acesso em: 29 set. 2025.

Figura 88 – Poemas de José Almino Arraes



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 89 – Gravuras de José Cláudio

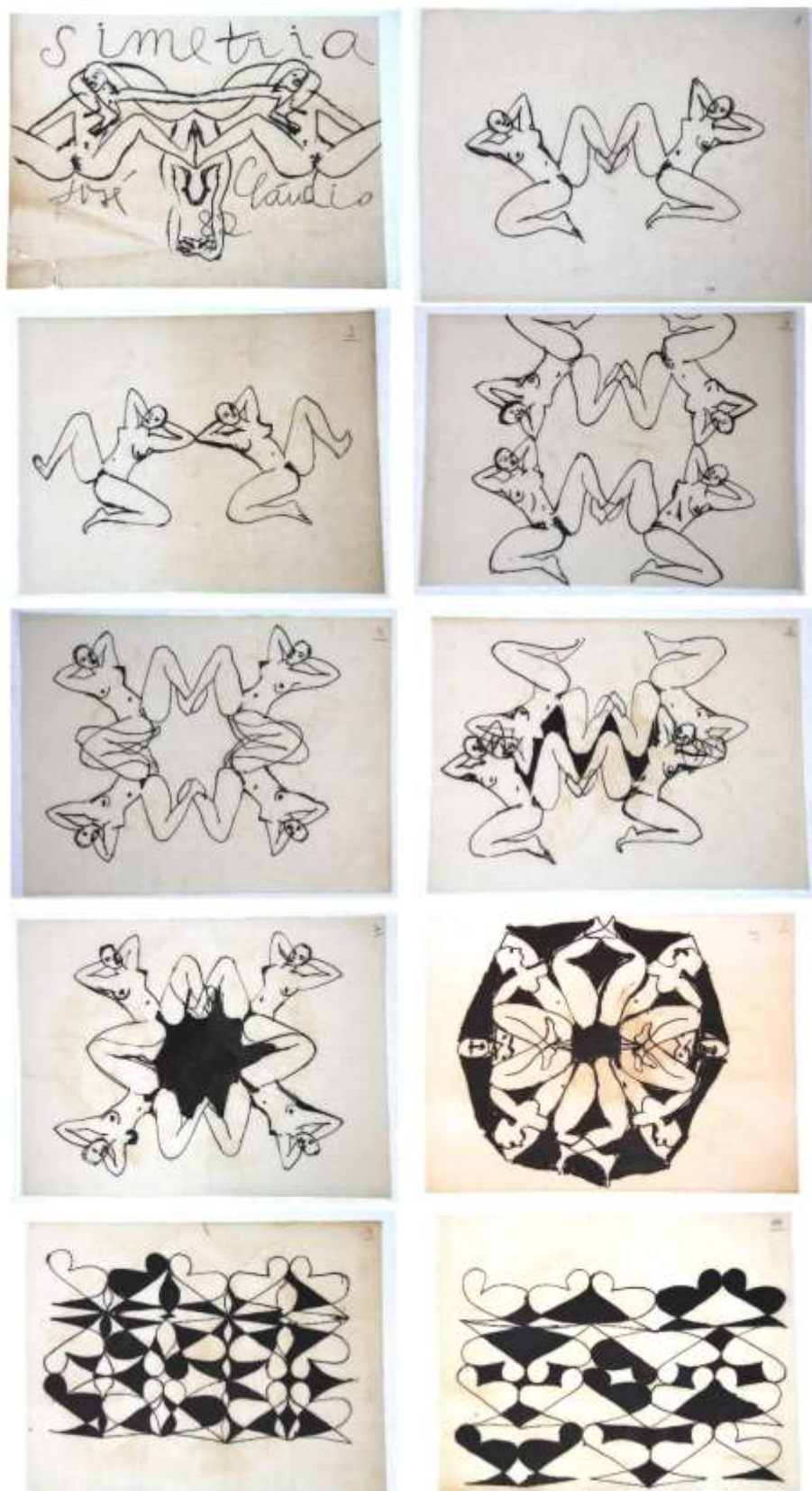


Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Nos documentos do ISE, não foi encontrada nenhuma referência ao título da obra ou à data, no entanto, Dodora Guimarães (Esmeraldo, 2023, Entrevista I) afirma que o projeto foi contemporâneo às outras obras publicadas entre 1983 e 1984.

Já o outro livro se José Cláudio seria intitulado *Simetria* e seria impresso por serigrafia a partir de desenhos do próprio, feitos em nanquim diretamente sobre o papel vegetal e datados de 1982 (Figura 90). Os desenhos são uma série em que ele replicou uma representação feminina até compor um padrão. Junto à pasta que acondiciona documentos relacionados a este projeto no ISE, há um texto do próprio José Cláudio sobre a obra, referindo-se a ela enquanto um álbum. O título alude ao processo criativo, no qual o artista executou desenhos à nanquim sobre uma página e, em seguida, dobrou-a ao meio, estampando simetricamente o desenho na outra página.

Figura 90 – Desenhos de José Cláudio para o álbum *Simetria*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

A publicação de Aldemir Martins seria, aparentemente, executada no formato de álbum. Trata-se de treze gravuras executadas por ele que se encontram impressas em papel no tamanho A4 (Figura 91), diferentemente da dimensão habitual empregada pela editora.

Figura 91 – Gravuras de Aldemir Martins

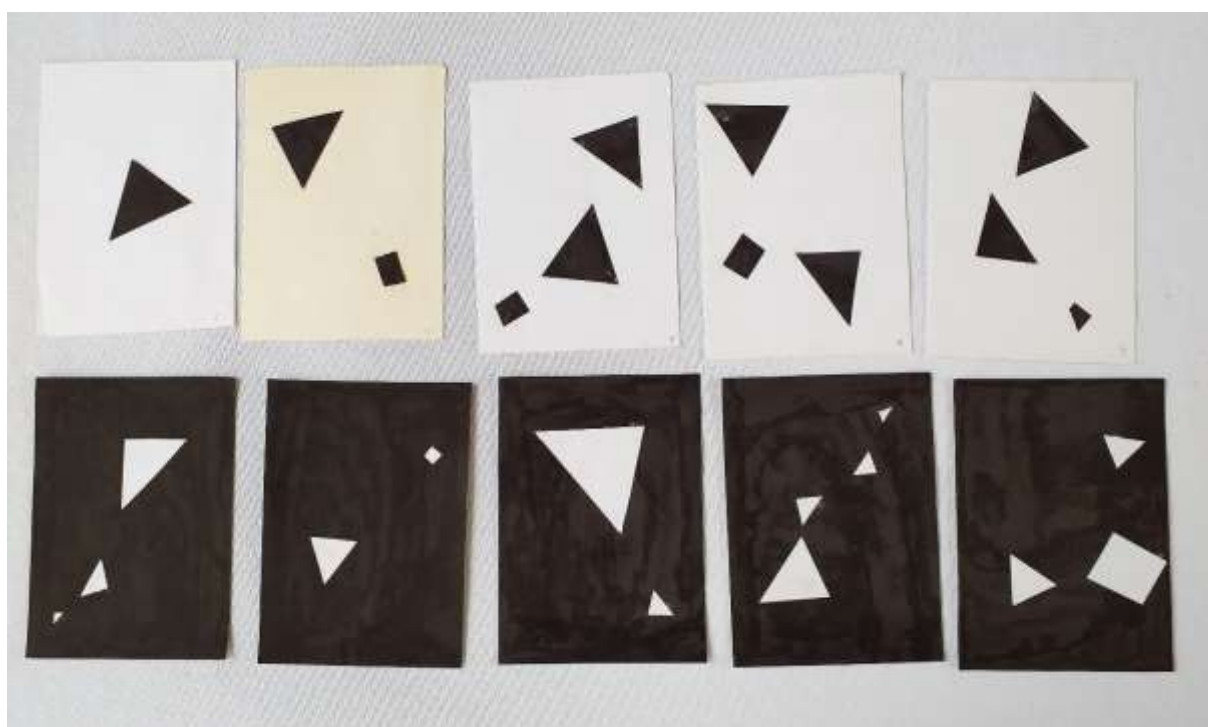


Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Apesar de não conter data, Dodora Guimarães rememora que o projeto é do período da publicação de *Chuva do Caju*, por volta de 1983⁸¹. Diferente desta última obra, as gravuras aparentam estar mais relacionadas a uma coletânea de temas recorrentes na carreira de Aldemir Martins, como a representação de gatos e galos.

O livro de Arthur Luiz Piza teria como título *Passeio balanceado* e contaria com composições feitas por ele a partir de pinturas e colagens de formas geométricas, as quais, aparentemente, seriam reproduzidas em serigrafia (Figura 92). Essas composições se encontram dentro de um envelope de correspondência, junto com uma carta assinada por ele, informando o título e a data de 1987 (Figura 93).

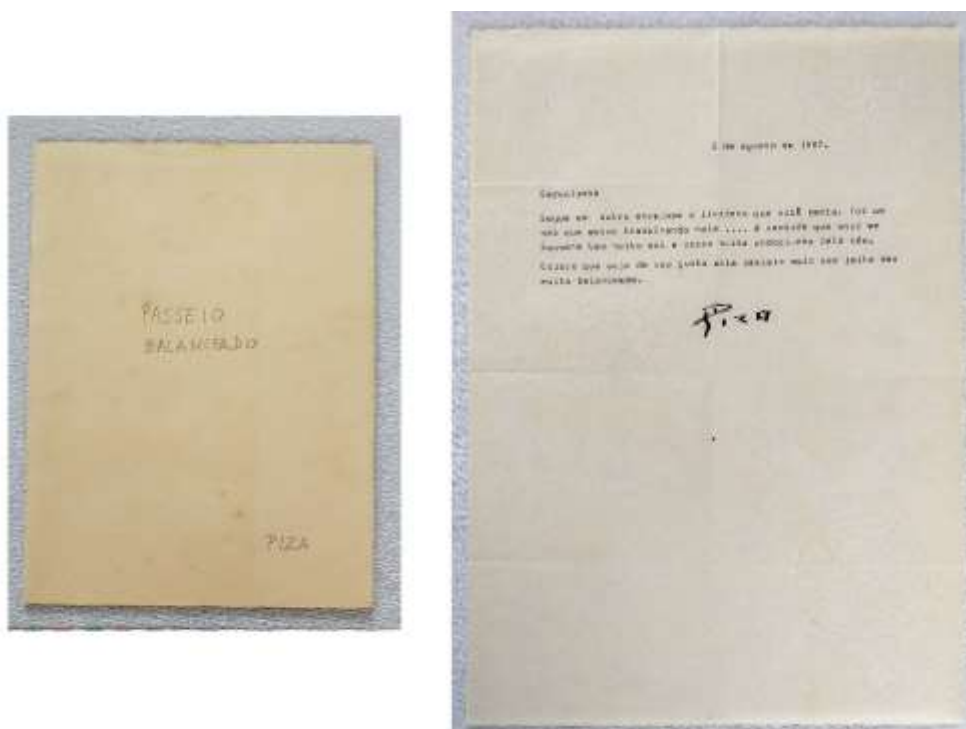
Figura 92 – Colagens de Piza para a obra *Passeio balanceado*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

⁸¹ Informação fornecida por Dodora Guimarães ao autor, por meio de mensagem via *Whatsapp*, em 03 fev. 2025.

Figura 93 – Carta de Piza referente à obra *Passeio balanceado*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Quanto à obra de Flávio Shiró, constituiria em uma série de desenhos que foram feitos à nanquim sobre papel (Figura 94) e seriam reproduzidos em serigrafia, como aponta a presença de fotolitos com as ilustrações (Figura 95). Consta também uma carta do artista datada de 1981 e um texto de apresentação, escrito por Andre Laude. Este texto se encontra datilografado em francês e assinado por Shiró, com a datação de 1982 (Figura 96).

Figura 94 – Desenhos originais de Flávio Shiró



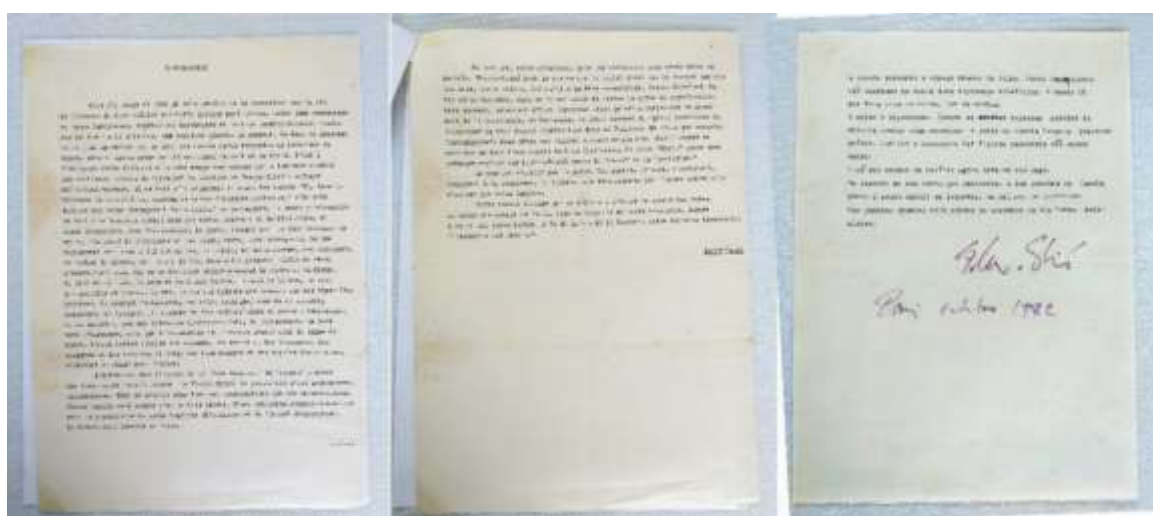
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 95 – Fotolitos dos desenhos de Flávio Shiró, para reprodução em serigrafia



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

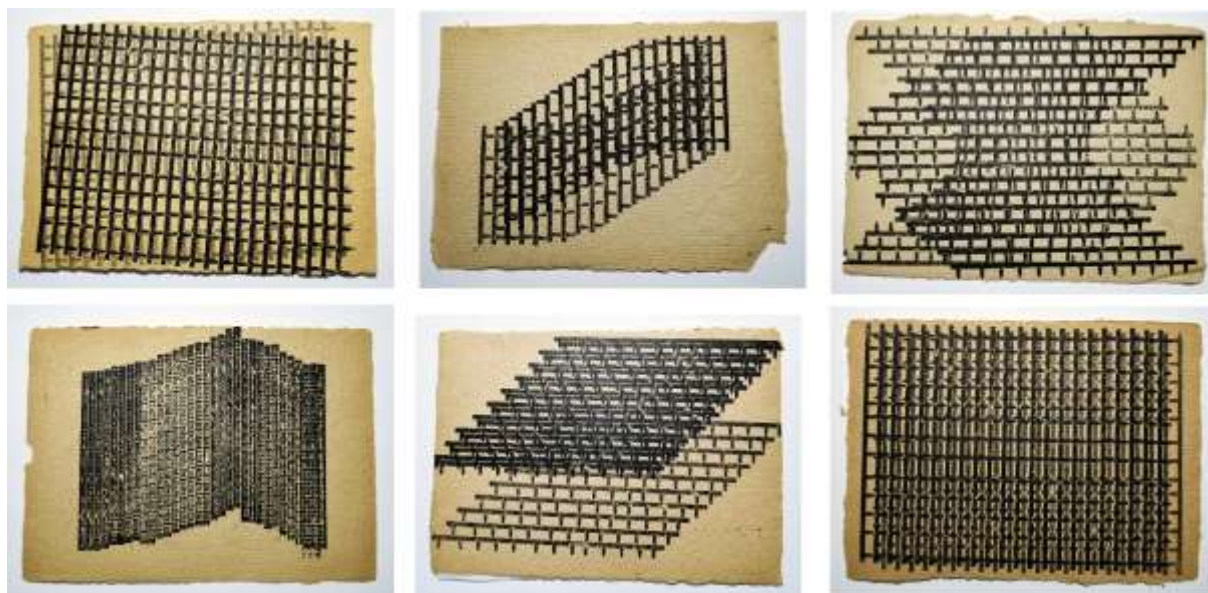
Figura 96 – Texto de Andre Laude com assinatura de Flávio Shiró



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Por fim, o projeto assinado por Esmeraldo seria intitulado *Do amor do papel e da tipografia*, e conteria um texto com este mesmo título, escrito por Pietro Maria Bardi. Para esse livro, Esmeraldo revisitou as experimentações com lingotes de linotipo, desta vez efetuando impressões em papéis artesanais fabricados pela Xisto Colonna (Figura 97). Ao contrário do livro com Cláudio Martins, onde utiliza-se de outros componentes tipográficos à exceção do lingote, o livro *Do amor do papel e da tipografia* seria exclusivamente realizado com os lingotes de linotipo. No acervo do ISE constam trinta e uma estampas desse projeto, das quais se apresentam seis na Figura 97. O conjunto é apresentado integralmente no apêndice K deste trabalho.

Figura 97 – Impressões que comporiam o livro: *Do amor do papel e da tipografia*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

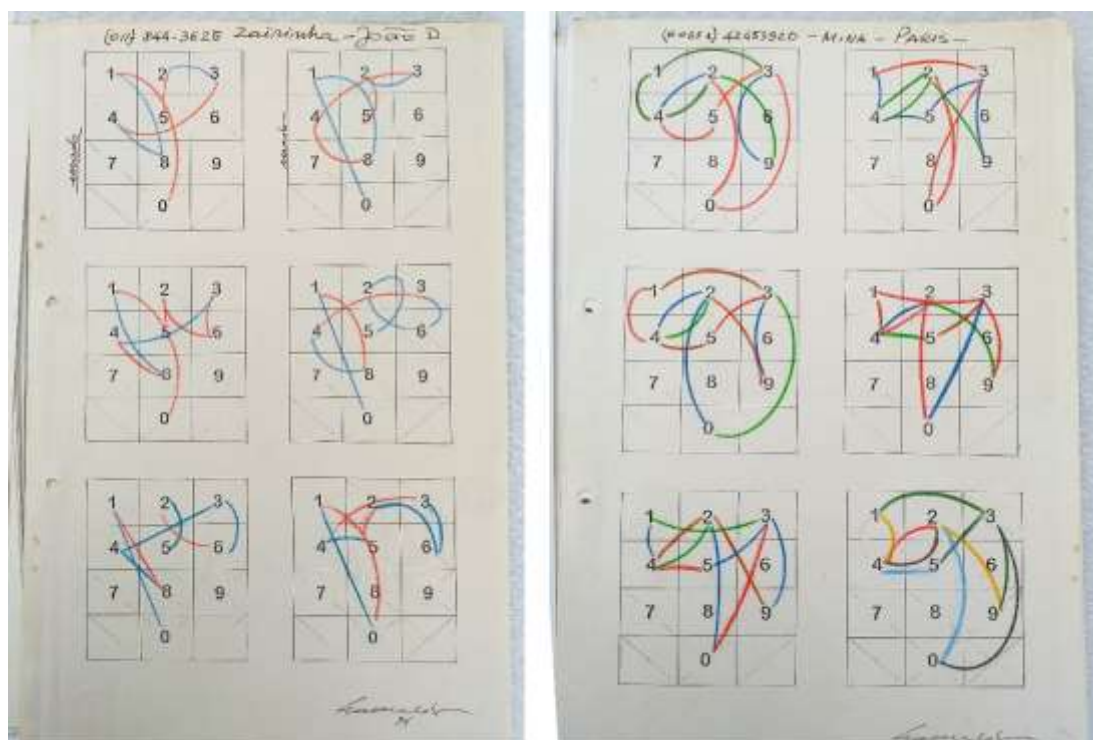
No texto de Bardi, ele comenta sua relação com o artista e com o livro, podendo aqui destacar o seguinte trecho:

Papel e tipografia foram e permanecem como binômios de um amor, ou vício, ou mania do cotidiano que nunca nos deixam. Podem inventar quantas rádios e tvs a mais perfeitas, mas a escrita sempre será a base da comunicação. Conservo cadernos de escola, amarelados pois a tinta desbotou, em parte não mais legíveis, porém relíquias dos primeiros momentos de meu preto no branco. E agora é mais um livrinho que não sei se alguém, no tempo, o encontrará numa biblioteca ou num sebo, ou se será triturado numa máquina de produzir papel. (Bardi, [s.d.]).

No interstício da existência da Xisto Colonna, sobretudo nos anos 1990, Esmeraldo desenvolveu propostas de livros que não saíram com esse selo, possivelmente por se tratar de formatos diferentes do álbum e da gravura enquanto meios, ou envolverem processos e materiais gráficos distintos dos praticados comumente na editora. O primeiro data de 1994 e teria o título de *Carnet d'Addresses*. Refere-se a um projeto que seria feito em serigrafia a partir de composições que fez sobre o movimento de “discagem” dos aparelhos telefônicos digitais, utilizando como referência contatos de amigos. Para tanto, ele fez várias fotocópias de um desenho do leiaute das teclas do telefone, traçando com linhas coloridas versões da sequência numérica dos contatos (Figura 98). Ele teria um texto de Décio Pignatari intitulado *Infodanças*, o qual consta no ISE o original datilografado em que descreve a obra:

Sérvulo trocou as mãos pelos pés, vice-versa, e todos os dedos pelo painel digital das discagens telefônicas (ou de qualquer outra natureza, como se um simples dedo na pele não tivesse e contivesse muito mais informações), mudou tudo em dança chaplinesca, transformando a digitalização dos números na iconização dos rumos e direções. (Pignatari, [s.d.]).

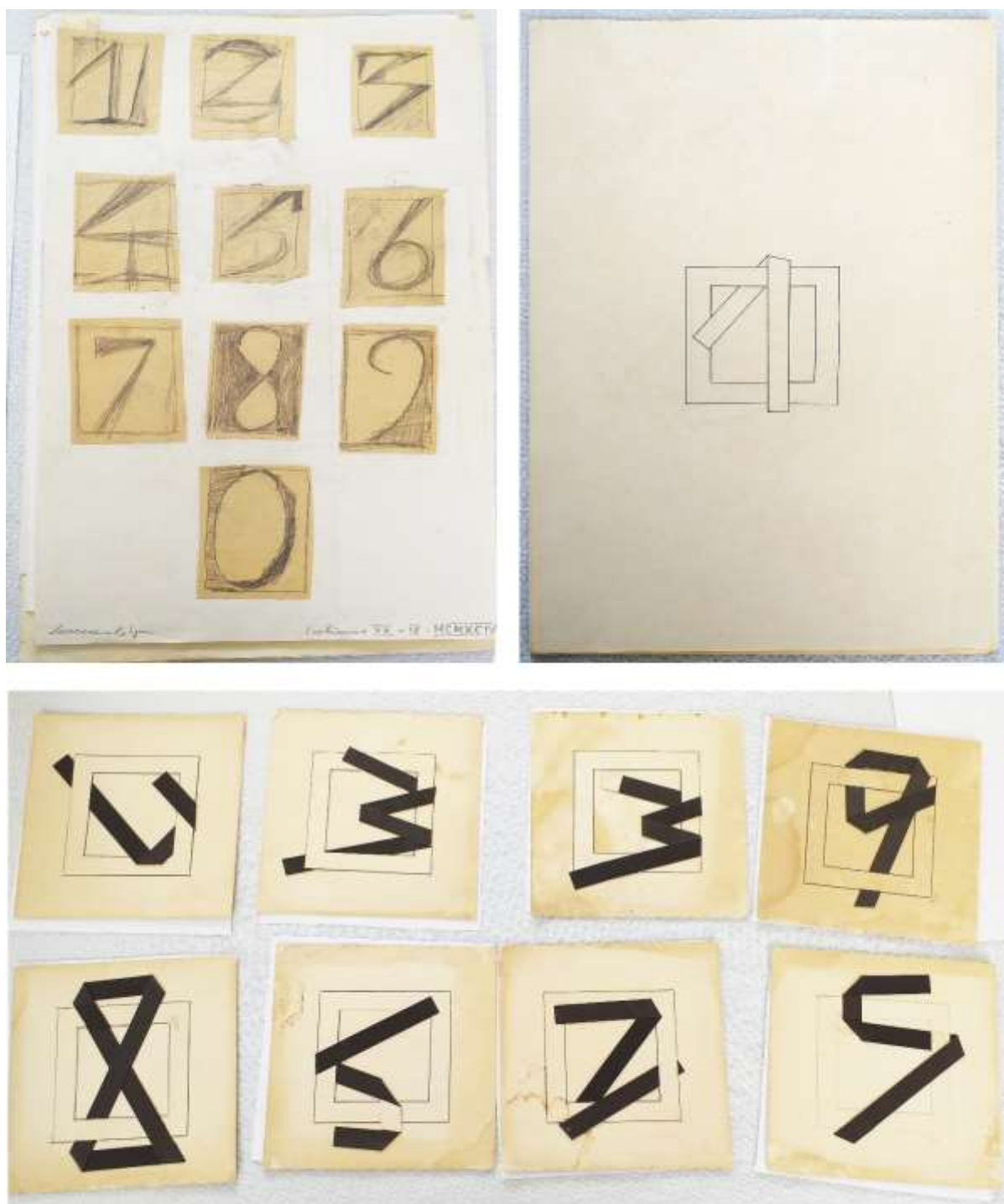
Figura 98 – Estudo para o livro *Carnet d'Addresses*, feito a lápis colorido sobre páginas xerocadas



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Outro projeto encontrado em arquivos do ISE diz respeito a um livro que seria intitulado *Os Numerais*, derivado de desenhos de números simulando o entrelaçamento de uma fita sobre uma moldura. Os arquivos do ISE revelam esboços com técnicas distintas, como desenhos a lápis, colagens e reproduções em xerox, além de um conjunto de estudos sobre a representação gráfica dos algarismos, que evidencia o processo criativo dedicado a este projeto (Figura 99).

Figura 99 – Estudos para o livro *Os numerais*, utilizando respectivamente lápis, xerox e colagem



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Há ainda um conjunto de páginas reproduzidas em xerox que se apresentam como uma boneca do livro, contando com uma capa com o título e a data de 1998. As

páginas apresentam cada numeral com uma respectiva poesia, e a primeira página apresenta o título *Números Esmeraldinos* (Figura 100).

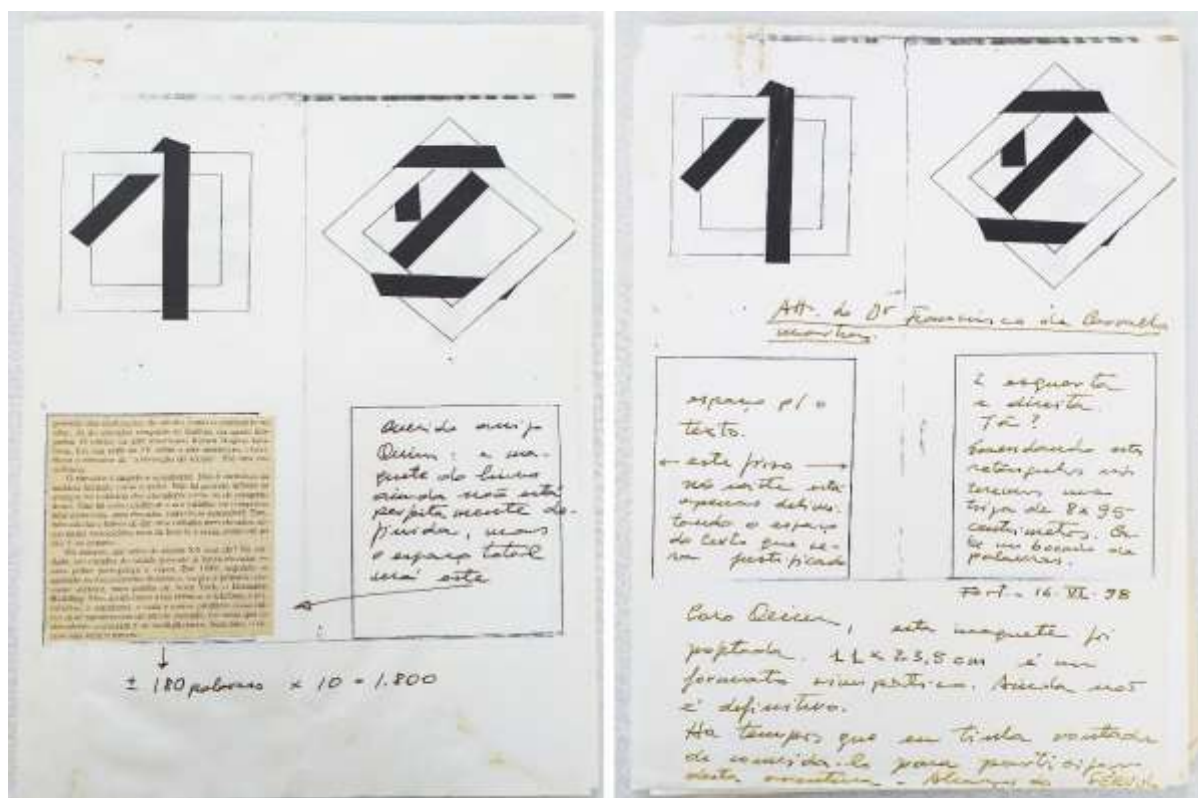
Figura 100 – Boneca do livro *Os numerais*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Em outras páginas constantes na mesma pasta do projeto, Esmeraldo desenhou leiautes, indicando com quadros a posição das imagens e descrevendo o alinhamento do texto e quantidade média de palavras. Em anotações, percebe-se que as orientações se dirigiam à Décio Pignatari (Figura 101).

Figura 101 – Leiautes para o livro *Os numerais*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Observa-se que a representação gráfica matemática foi um tema empregado frequentemente por Esmeraldo nesse período (Freitas; Furtado, 2014). Também em uma carta dos anos 1990, endereçada a Haroldo de Campos, ele discute um projeto sobre o mesmo tema, baseado em uma concepção surgida ainda nos anos 1960, quando havia produzido matrizes gravadas a buril. *Os Numerais*, pode ser então uma variação dessa ideia.

Nas palavras de Dodora Guimarães (Esmeraldo, 2023, Entrevista II), com os irmãos Campos discutiu ainda um projeto em torno do encantamento que teve com o formato do *Compact Disc*, sobre o qual teve a intenção de fazer uma poesia “giratória”. Esse projeto também não foi concretizado.

Em 1999 fez uma plaquete contendo desenhos feitos sobre fotografias de uma obra sua intitulada *Escultura Pênsil*, que foi realizada apenas em formato de maquete. As imagens foram capturadas por Arnaldo Fontenele e o prefácio escrito por Alex Nicolaeff. A impressão ficou a cargo da editora Expressão Gráfica, localizada em Fortaleza (Figura 102).

Figura 102 – Livro *Espacial escultura pênsl*, de Sérvulo Esmeraldo



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Em 1996, ele criou uma série que seria intitulada *De Monograma a Metagrama*, no qual desconstruiu o monograma de Albrecht Dürer em unidades de matrizes xilográficas impressas em nove lâminas não publicadas. Essa ideia havia nascido em consequência de uma exposição sobre gravuras de Dürer montada por Dodora pela Casa de Cultura Alemã de Fortaleza em 1994 (Esmeraldo, 2024). Nessa ocasião, ela convidou cerca de trinta artistas cearenses e entregou a cada um uma reprodução de uma gravura de Dürer, solicitando que criassem a partir dela. Esmeraldo escolheu o monograma de Dürer e, ao se encontrar com Décio Pignatari em 1995, relatou o projeto e convidou-o a escrever. No ano de 2013 ele lançou este álbum em um formato grande e bilíngue, contando com textos de Álvaro Luiz Montenegro Valls e Décio Pignatari, nos quais apontam as metáforas de “porta”, “portal” e “torre” atribuídas ao símbolo de Dürer (Figura 103).

Figura 103 – Livro *De Monograma a Metagrama*, de Sérvulo Esmeraldo

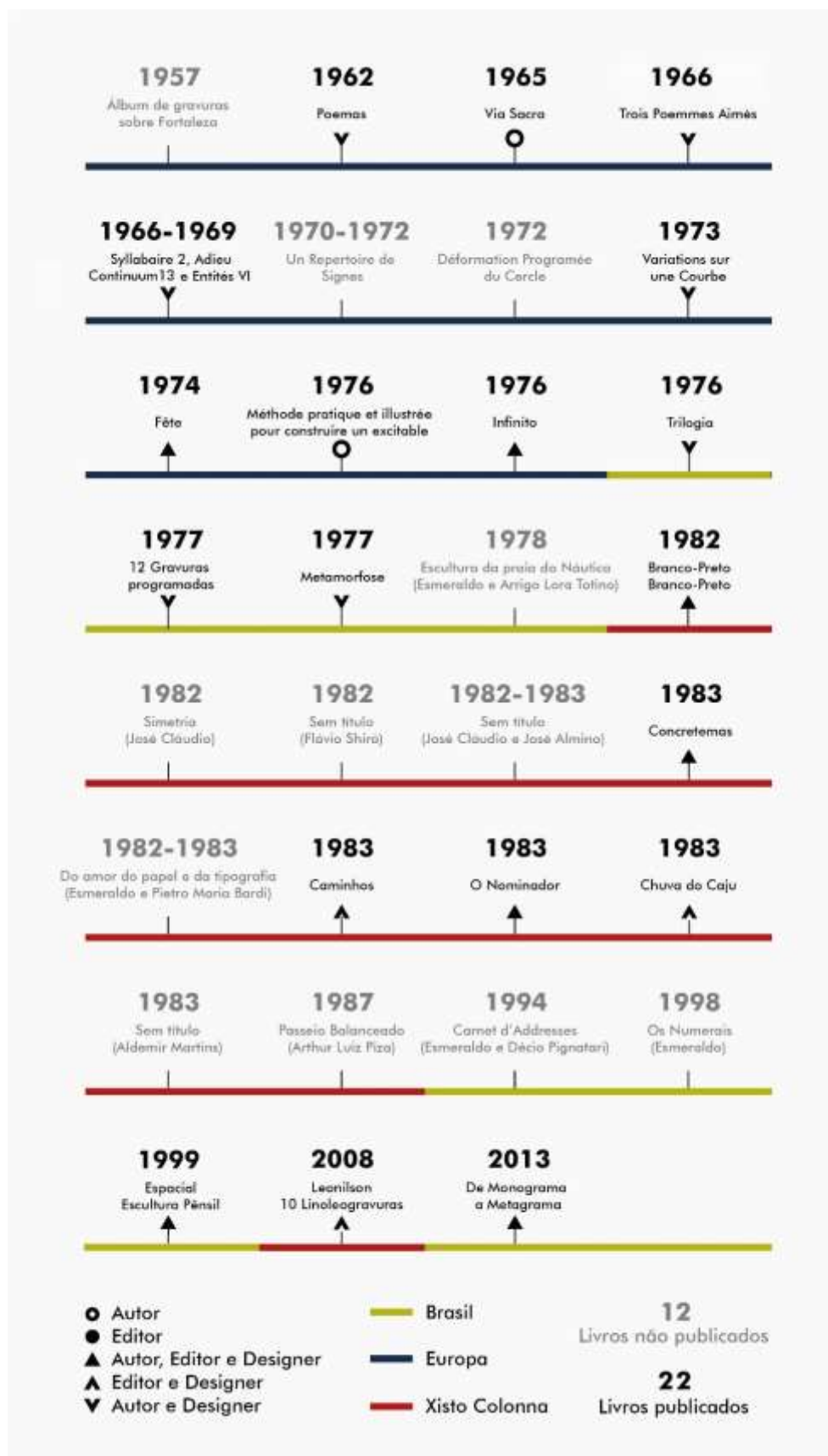


Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Apesar de ter feito outras obras gráficas, como uma série de desenhos feitos com carimbos que realizou entre 2010 e 2012 (Esmeraldo, 2014), *De Monograma a Metagrama* foi o último livro efetuado por Sérvulo Esmeraldo.

A seguir, apresenta-se uma linha do tempo da sua produção editorial, incluindo tanto os projetos publicados quanto aqueles não publicados, mas que possuem algum registro ou evidência material (Figura 104). Também é indicada a atuação dele em cada livro, categorizando como autor da ilustração ou texto, editor e designer. Ressalta-se que a atuação como designer será melhor contextualizada no capítulo seguinte, o qual apresenta os indicativos dessa atuação, com maior ou menor evidência em relação a cada obra.

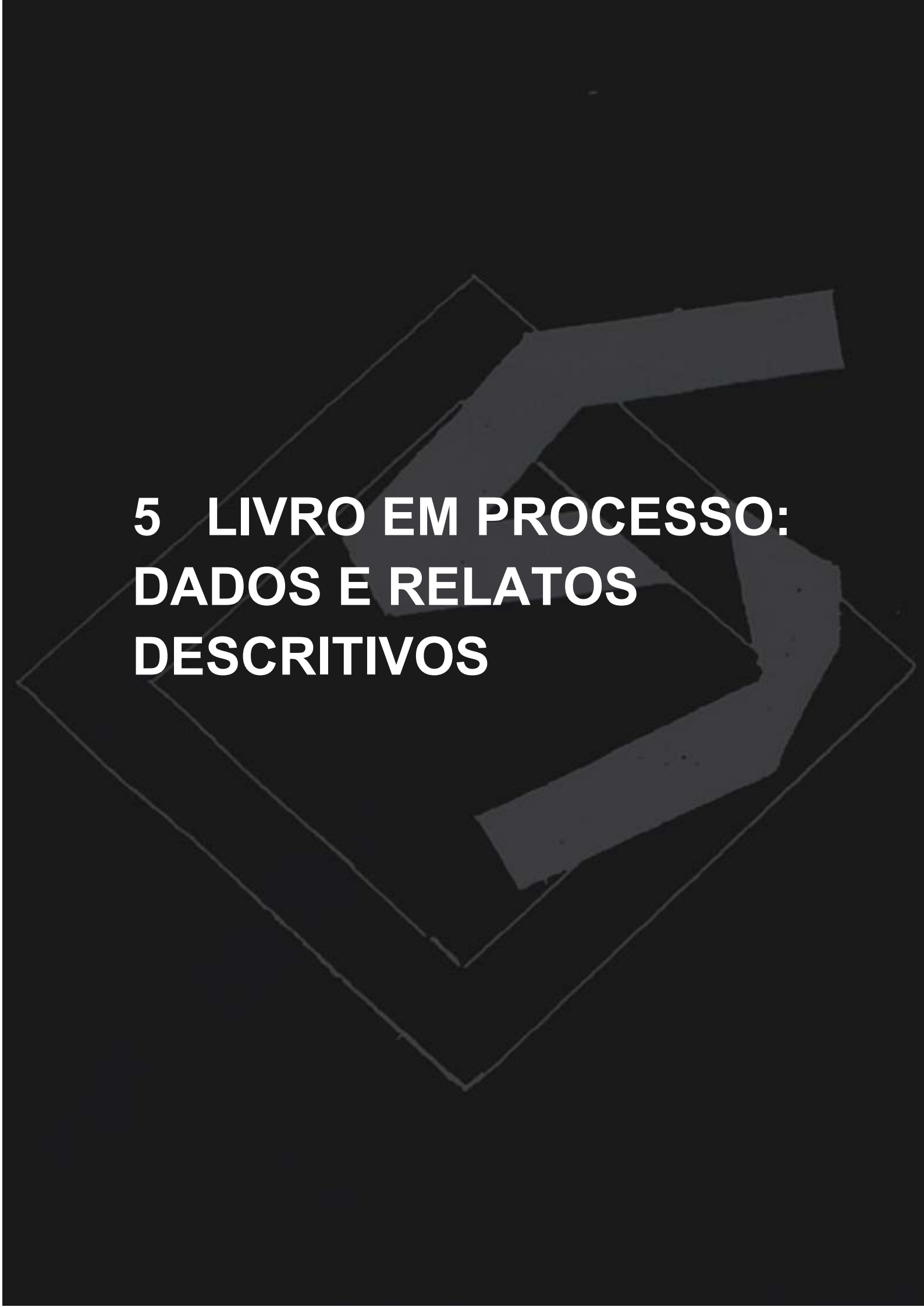
Figura 104 – Linha do tempo da produção editorial de Esmeraldo



Fonte – Elaborado pelo autor.

4.4 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Como visto, desde a infância, o interesse pelo livro em sua materialidade foi presente, resultando na sua exploração do universo tipográfico na gráfica da Diocese em Crato. A porta de entrada da sua produção foi a gravura utilizada como ilustração de livros e, posteriormente, a exploração da gravura como um livro em si – o álbum. Esse percurso foi enriquecido pelo contato e parcerias com artistas e editoras de relevância no universo do livro na França, o que contribuiu para que ele adquirisse a autonomia necessária para fundar sua própria editora. Nesse sentido, percebe-se que, apesar de ter contato com expoentes nacionais da produção de livros de artista ligados ao movimento concreto nos anos 1950, as parcerias foram mais pontuais e tardias, aparecendo apenas nos anos 1990, com Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Outrossim, Esmeraldo dialogou e realizou projetos de livros com poetas, escritores e gravadores de diversos contextos culturais, indo desde o exímio gravador de capas de cordéis do Cariri até expoentes das artes construtivas e da arte conceitual. Esse intercâmbio cultural possibilitou um repertório visual amplo, além de experiências acumuladas com artes gráficas, materiais, tecnologias de impressão e tipografia que resultaram em uma bagagem que certamente se manifesta em seus livros. Assim, O capítulo seguinte tem como propósito mostrar esse aspecto de forma mais aprofundada.



5 LIVRO EM PROCESSO: DADOS E RELATOS DESCRITIVOS

Ao passo que a linha do tempo apresentada no capítulo anterior delineou, de maneira abrangente, a atuação como designer, este capítulo tem como objetivo aprofundar a análise de suas produções sob a perspectiva do design gráfico e editorial. Para tanto, apresentam-se tópicos compostos por fichas descritivas de cada obra, seguidos de relatos analíticos com informações complementares provenientes de acervos e entrevistas, que contribuem para a contextualização de cada produção.

5.1 POEMAS

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Poemas

Tiragem: 1000: 10 fora do comércio, 50 exemplares dos autores numerados de I a L e 940 numerados de 61 a 1000

Data da publicação: 1962

Nº do exemplar: 259, exemplar assinado por Sérvulo Esmeraldo

Categoria: Livro de artista / Livro Experimental

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Cláudio Martins (Poesia) e Sérvulo Esmeraldo (Ilustração)

Editor: Instituto do Ceará

Coleção: Edições Clã

Volume / Quantidade de páginas: 1 Capa revestida, 1 página dupla contendo uma *gauffrage*, e 29 páginas soltas, sendo: 1 folha de rosto, 1 colofão, 27 páginas de texto e 10 páginas com ilustração.

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Possivelmente Sérvulo Esmeraldo

Ilustração: 10 composições feitas com lingotes de linotipo, fios tipográficos e outros materiais.

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Títulos: *Bodoni* 58 pt e 60 pt e *Garamond* 30 pt e 22 pt

Corpo do texto: *Metroblack* 18 pt

ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS: Folha de rosto

ELEMENTOS TEXTUAIS: Fólios (apenas nas páginas que contêm texto)

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Impressão tipográfica

Dimensões: 40,5 x 34 cm (capa) e 40 x 33 cm (páginas)

Formato: Vertical, páginas soltas

Tipos de papel: Capa: Papelão de 3mm de espessura, revestido com tecido

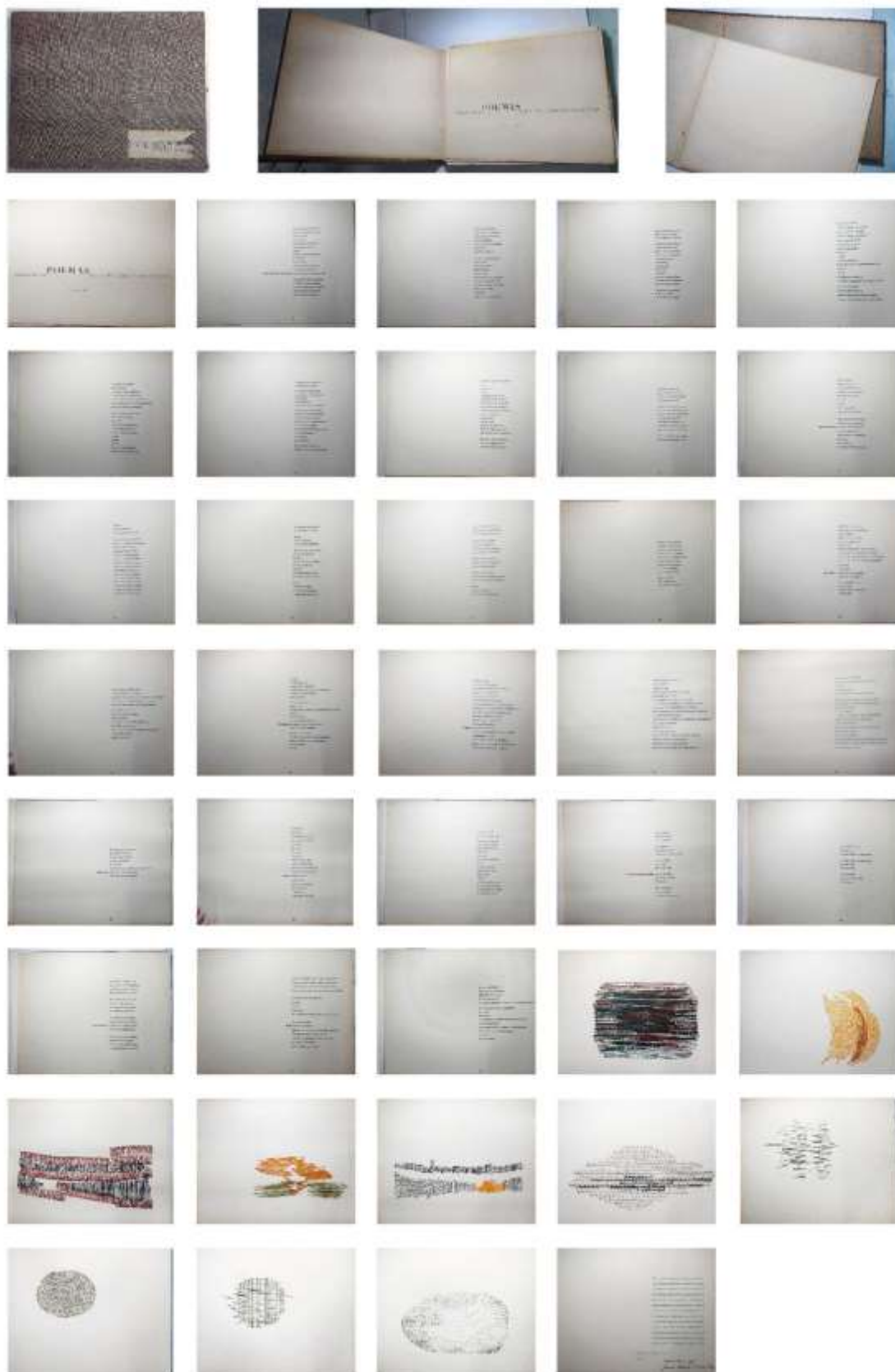
Miolo: Papel offset 175 g

5.1.1 Relato descritivo

O livro *Poemas* possui as medidas de 45 x 43 cm (capa) e 40 x 33 cm (páginas). Ele é composto por uma capa revestida em linho, uma página dupla contendo uma *gauffrage* e envolvendo todas as páginas impressas, uma folha de rosto, um colofão, mais 27 páginas contendo os poemas de Cláudio Martins e 10 páginas com ilustrações (Figura 105 e Figura 106). A capa contém um rótulo colado no canto inferior direito, contendo o título e o nome Cláudio Martins⁸².

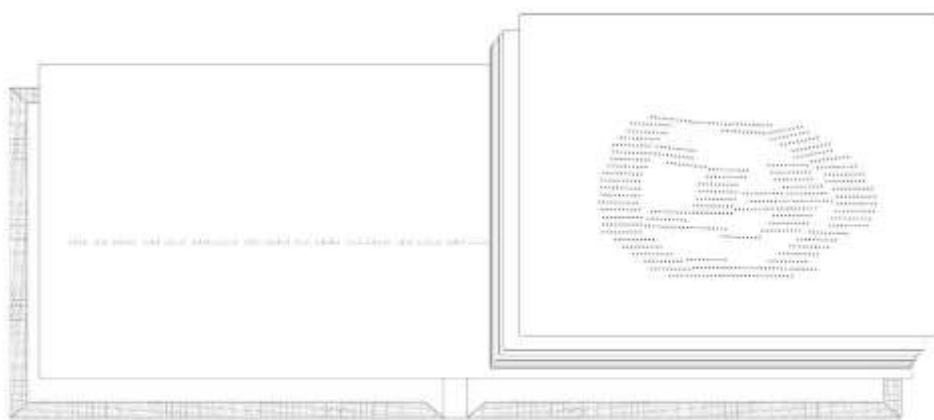
⁸² No exemplar presente no ISE, este rótulo encontra-se desgastado. Por este motivo foi excluída a identificação tipográfica desse impresso.

Figura 105 – Capa e páginas do livro *Poemas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 106 – Representação dos componentes do livro *Poemas*



Fonte – Elaborado pelo autor.

O colofão informa que *Poemas* foi composto e impresso nas oficinas gráficas da Editora Instituto do Ceará, seguindo uma “maqueta” de Sérvulo Esmeraldo. O termo “maqueta” indica tratar-se de uma boneca, ou seja, um modelo projetado que antecipa o aspecto geral do livro, como a espessura, as dimensões da capa e da lombada, entre outras características⁸³ (Porta, 1958).

De um ponto de vista conceitual, este primeiro livro realizado por Esmeraldo, reflete as práticas construtivas em torno do interesse por máquinas, processos mecânicos e tecnologia em geral enquanto suporte para criação artística. A partir das composições realizadas com lingotes de linotipo, percebe-se uma subversão da função original da máquina. Em vez de destacar seus signos linguísticos, o autor evidencia seus componentes mecânicos, utilizando as faces contrárias dos caracteres no lingote, também conhecido como linha-bloco (Porta, 1958) (Figura 107), decorrente do processo de fundição.

⁸³ A terminologia “maqueta” não é comumente utilizada no Brasil dentro do campo do design gráfico e editorial. Dessa maneira, sua utilização pode remeter às referências francesas, uma vez que o termo *maquettiste* era empregado para designar quem projetava o livro em sua materialidade – como é o caso de Odette Ducarre (Morel, 2023), sobre a qual se falará adiante.

Figura 107 – Lingote de linotipo



Fonte – Do autor a partir de acervo da Lira Nordestina.

As composições foram feitas na Imprensa Universitária do Ceará em 1962, espaço hoje localizado no campus do Benfica da UFC, onde se abriga um memorial com fotografias, tipos móveis, maquinários e instrumentos da época. A partir desse acervo, foi possível identificar algumas particularidades do modo de impressão com lingotes realizado por Esmeraldo. Observa-se, por exemplo, que em alguns casos ele utiliza a contraface do lingote, que apresenta marcas e orifícios resultantes do formato do ejeter da máquina linotipo (Porta, 1958) (Figura 108).

Figura 108 – Face oposta do lingote de linotipo



Fonte – Do autor a partir de acervo da Imprensa Universitária do Ceará.

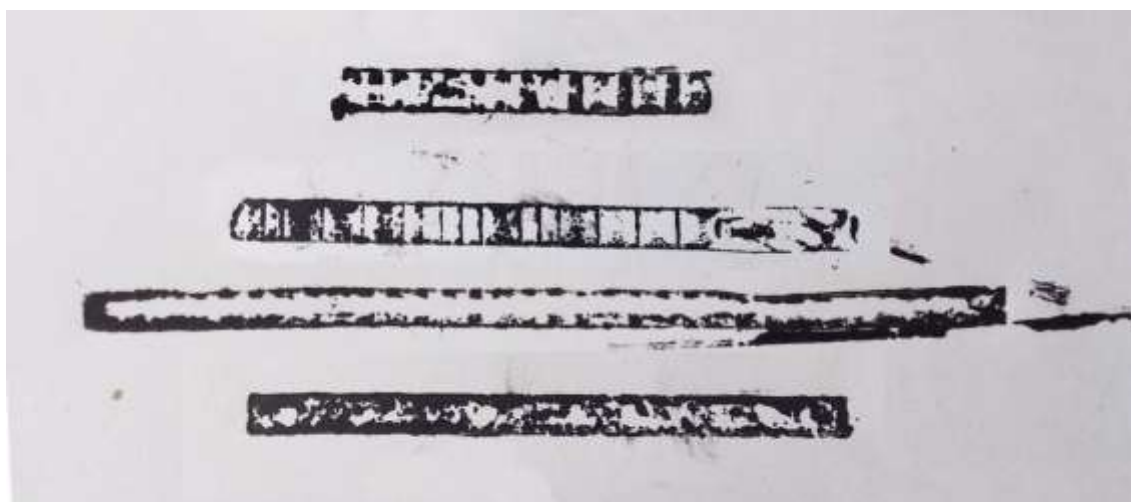
A pedido deste pesquisador, o gravador e tipógrafo José Lourenço⁸⁴ realizou alguns testes com lingotes disponíveis na Lira Nordestina⁸⁵, indicando o método de Esmeraldo. As impressões do teste (Figura 109) se assemelham aos experimentos dele, com a ressalva de Lourenço utilizar lingotes mais desgastados com a ação do tempo. Nesse sentido, observa-se que nas impressões das figuras 109, 110, 112 e 113, Esmeraldo utiliza de lingotes menos desgastados, revelando de maneira mais consistente as marcas circulares oriundas da injeção de chumbo na linotipo. Já na impressão da Figura 115, ele parece intercalar lingotes desgastados (em vermelho) e conservados (em preto). Aparentemente, a impressão em cor laranja da Figura 111 foi realizada utilizando as faces resultantes do espaço em branco do lingote, ou seja, a área do lingote que, por ser mais baixa do que as faces dos tipos, não é

⁸⁴ O gravador José Lourenço Gonzaga é um dos mais renomados xilógrafos do Cariri, tendo também atuado como tipógrafo à época da tipografia São Francisco. Atualmente ele é assessor artístico da Lira Nordestina.

⁸⁵ A Lira Nordestina é uma editora que atualmente se encontra vinculada à Universidade Regional do Cariri – URCA e localizada no Centro Multiuso Vapt Vupt de Juazeiro do Norte, na rua Interventor Francisco Erivano Cruz. Ela nasceu da aquisição da tipografia São Francisco por parte do estado do Ceará em 1988 e conserva vários equipamentos, maquinários e clichês da época.

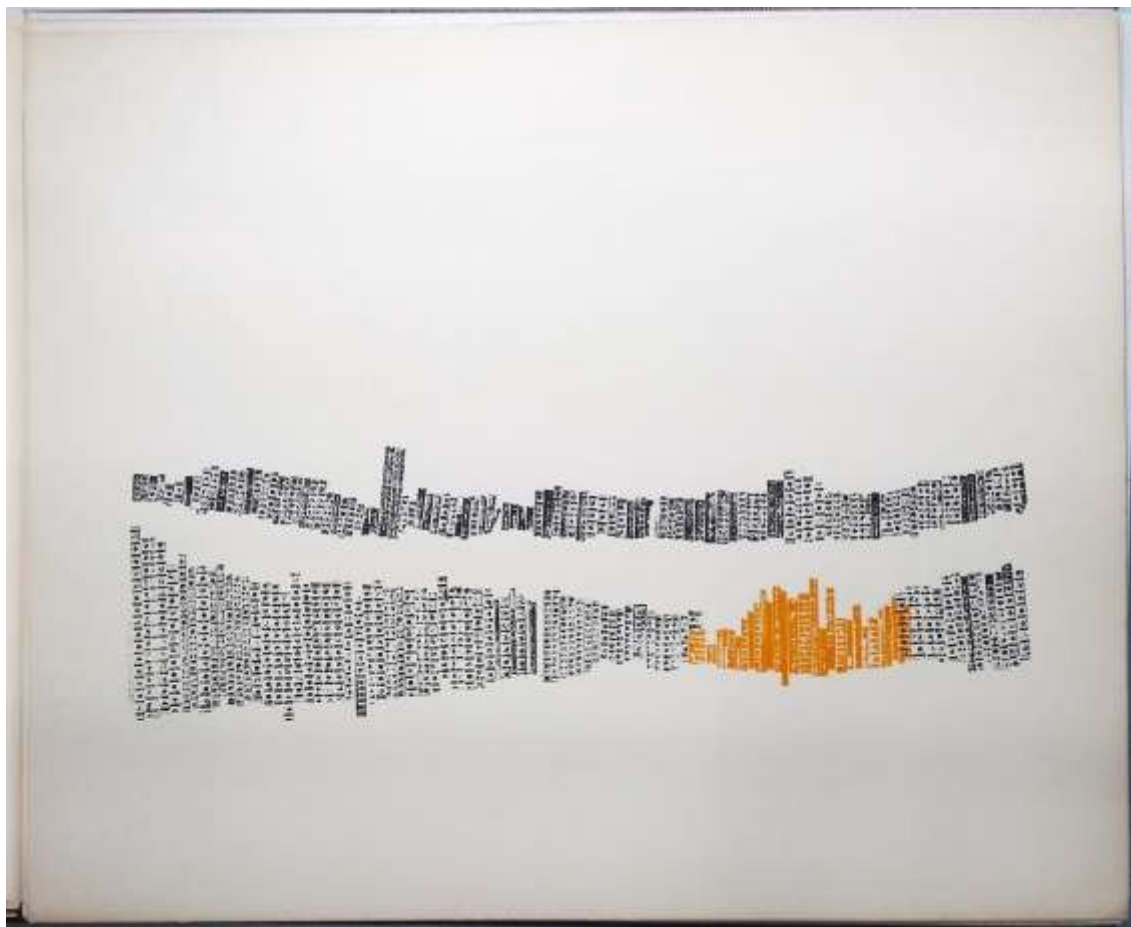
revelada. Essa conclusão baseia-se na presença de ranhuras no impresso, semelhantes às existentes nessa região da peça de chumbo (Figura 112).

Figura 109 – Impressão das faces resultantes do espaço em branco e faces opostas do lingote de linotipo



Fonte – Do autor a partir de teste realizado por José Lourenço na Lira Nordestina.

Figura 110 – Página do livro *Poemas*, impressa com as faces opostas do lingote



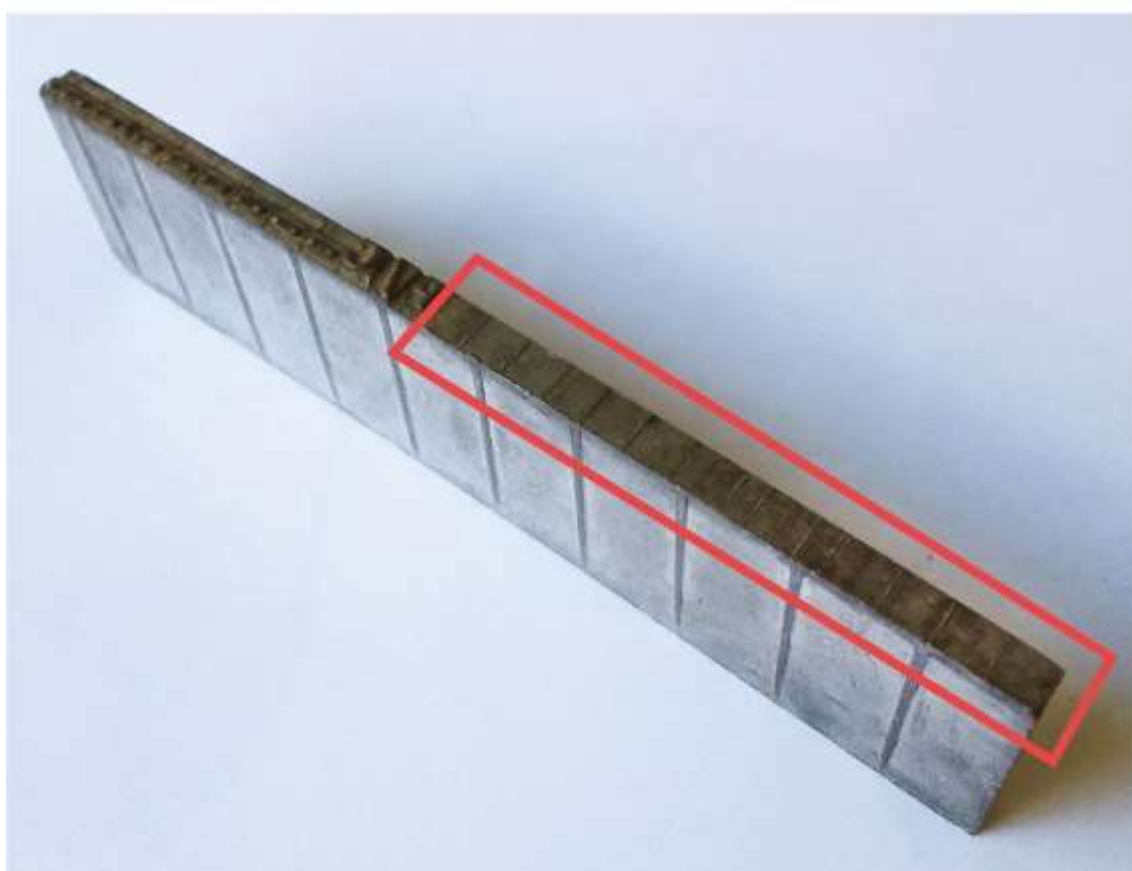
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 111 – Página do livro *Poemas*, impressa com as faces opostas do lingote e com as faces resultantes do espaço em branco do lingote



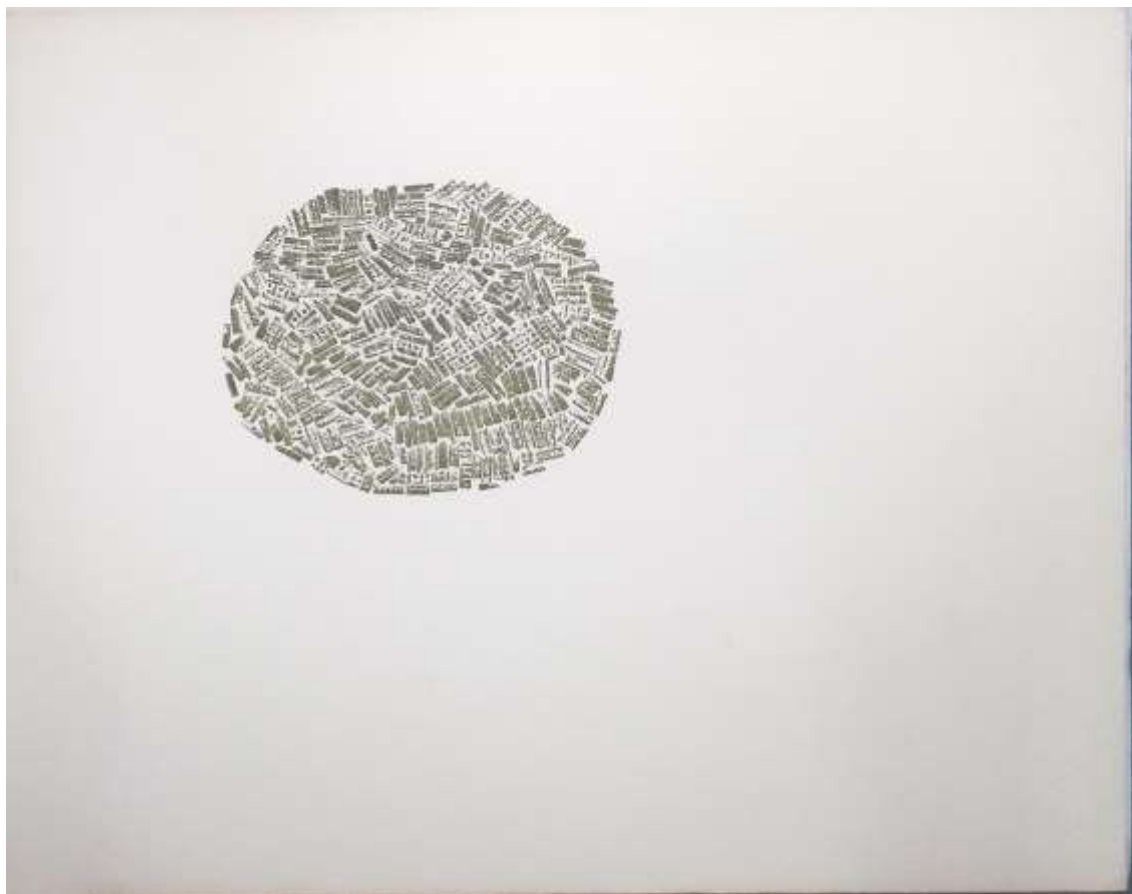
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 112 – Detalhe de impresso do livro *Poemas* e detalhe de ranhuras do espaço em branco de um lingote



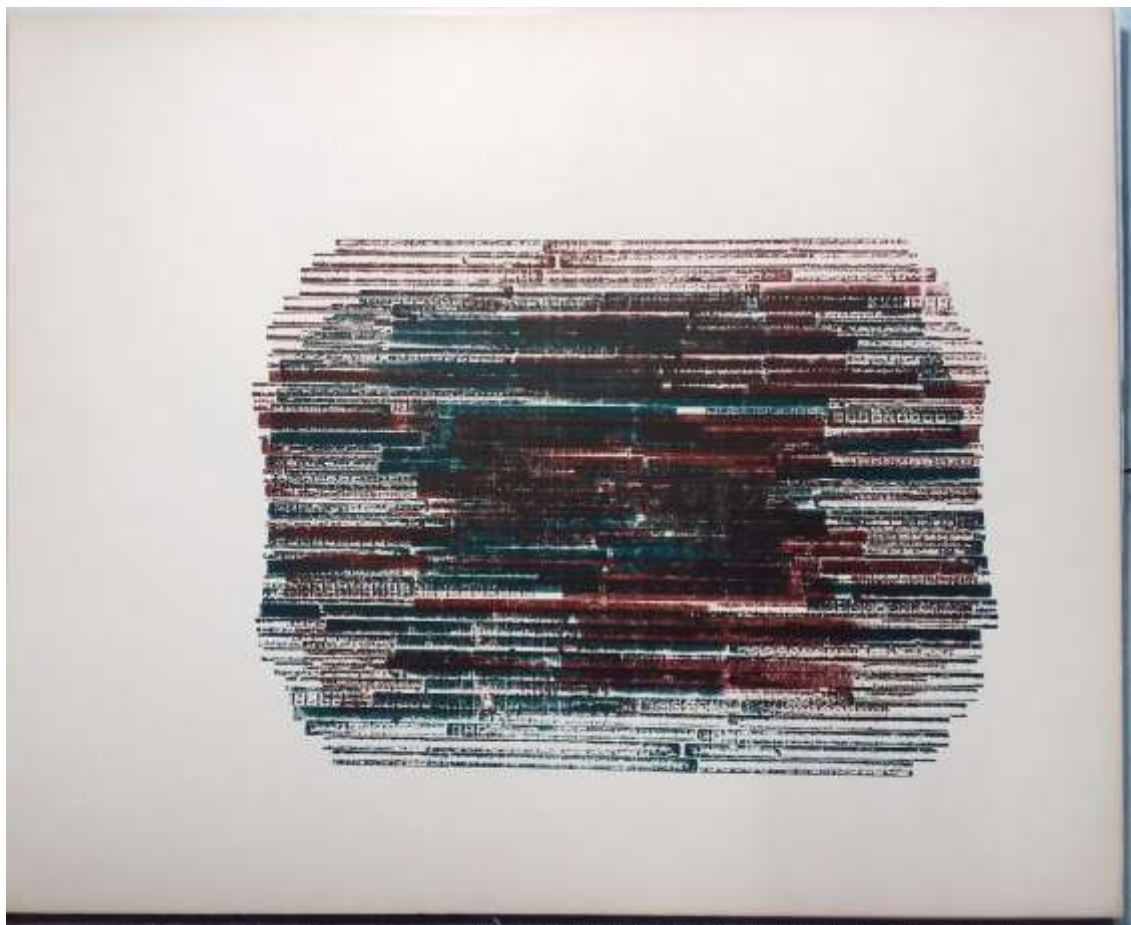
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE e acervo da Lira Nordestina.

Figura 113 – Página do livro *Poemas*



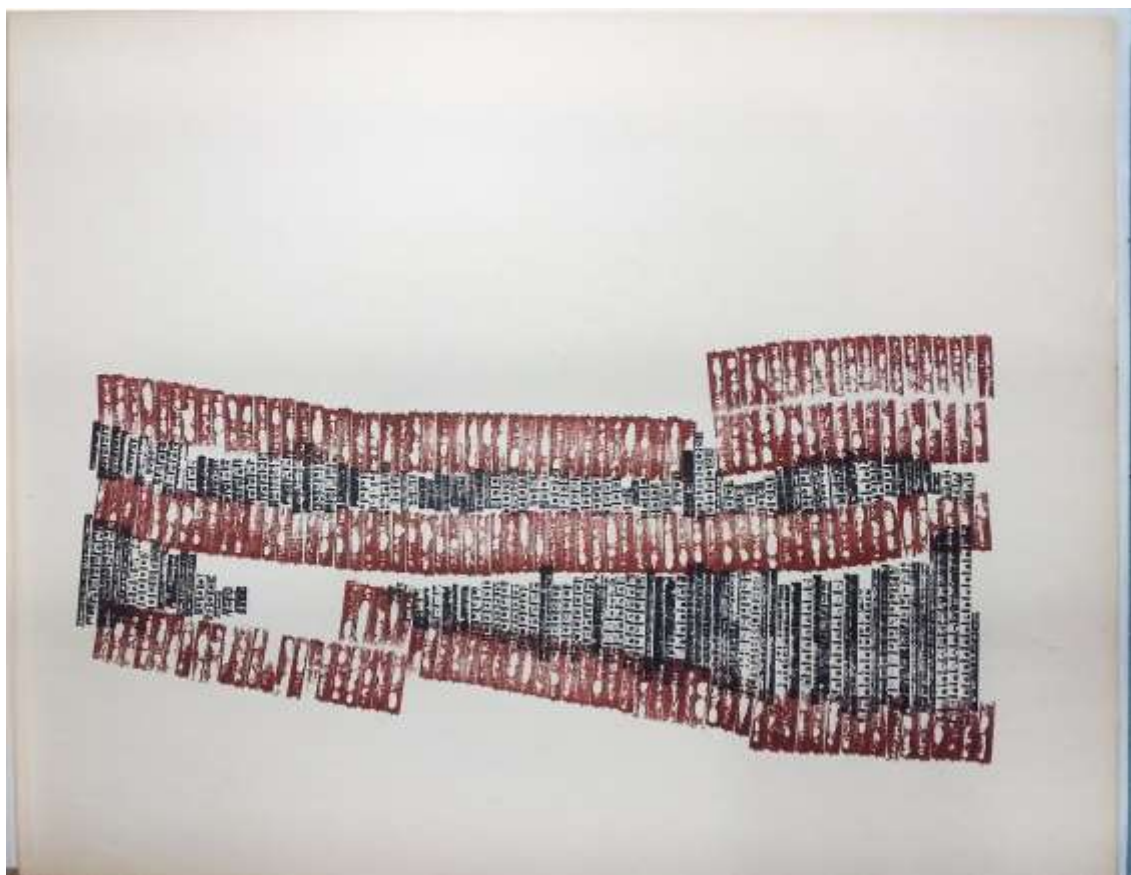
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 114 – Página do livro *Poemas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 115 – Página do livro *Poemas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Na impressão da Figura 114, percebe-se que ele realizou duas impressões de um mesmo módulo de composição com lingotes, rotacionando e utilizando cores diferentes, como simulado na Figura 116.

Figura 116 – Representação do modo de impressão com lingotes de linotipo



Fonte – Elaborado pelo autor.

Em uma outra impressão (

Figura 117), nota-se um agrupamento de lingotes dispostos em arcos. É possível que o artista tenha curvado cada lingote enquanto ainda estavam quentes. Isso se deve ao fato de que, conforme testado pelo autor (

Figura 118), os lingotes de chumbo tendem a se tornar quebradiços quando frios. No entanto, quando mornos, podem ser dobrados com maior facilidade utilizando alicates ou outras ferramentas. Essa prática de Esmeraldo também reflete o manejo com metais, comum na criação de esculturas e joias.

Figura 117 – Página do livro *Poemas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 118 – Lingotes de linotipo: Lingote normal e lingote curvado em seu estado morno



Fonte – Do autor a partir de acervo da Lira Nordestina.

Outro elemento impresso nesse livro, identificado a partir do acervo da Imprensa Universitária da UFC, foi o “lingote de costela”. Trata-se de um lingote resultante da adição de um “molde de costela” ou “molde de pente” na máquina linotipo (Porta, 1958), produzindo um bloco de chumbo com recessos em sua estrutura, projetados para reduzir o peso (Figura 120). Esse tipo de molde é derivado do *Recessed mold* e do *Head letter mold* (

Figura 119), este último utilizado em especial para corpos maiores que 14 pt (Mergenthaler Linotype Company, 1939).

Figura 119 – Ilustração de um *Head Letter Mold* para linotipo

Fonte – Mergenthaler Linotype Company (1913, p. 90).

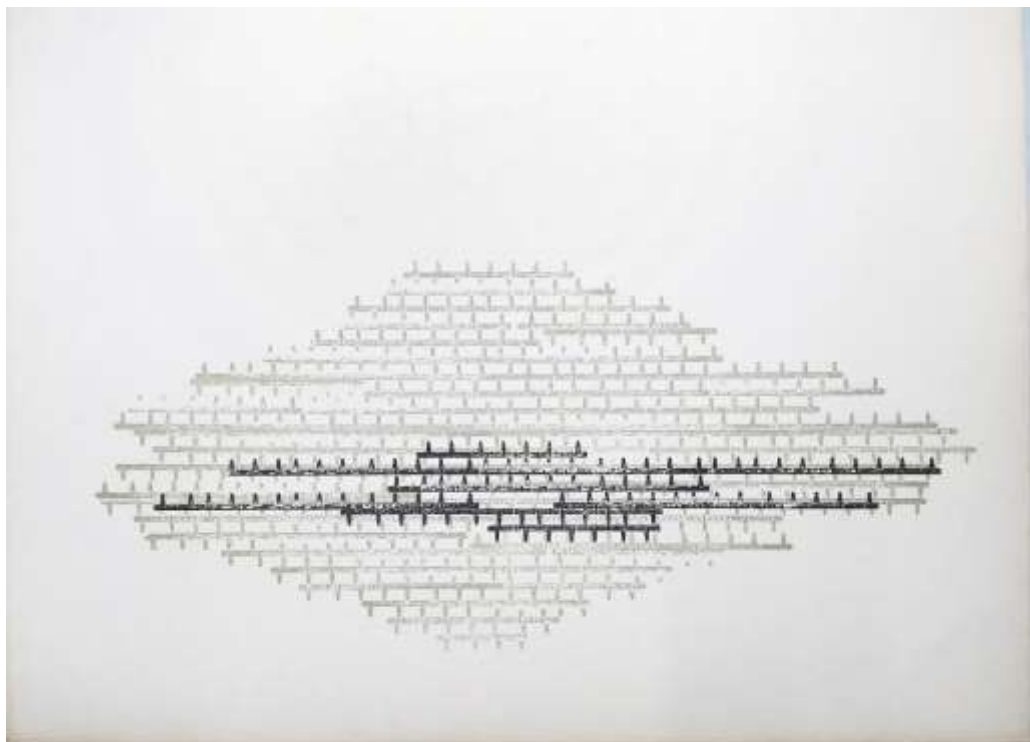
Figura 120 – Lingotes de costela



Fonte – Do autor a partir de acervo da Imprensa Universitária da UFC.

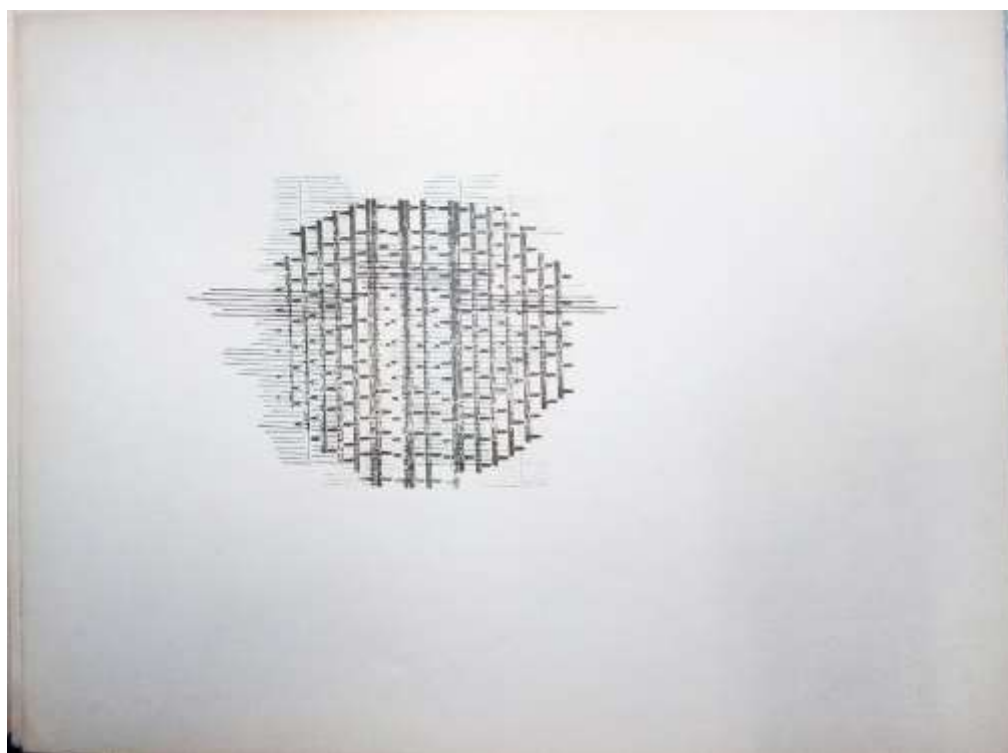
Esmeraldo utiliza, então, das contrafaces desses elementos, que foram impressas em duas composições (Figura 121 e Figura 122).

Figura 121 – Página do livro *Poemas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 122 – Página do livro *Poemas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

No caso da Figura 122, ele realiza uma sobreposição de um arranjo de “lingotes de costela” sobre uma composição que parece ter sido feita a partir de “fios” tipográficos⁸⁶ (

Figura 123), presentes também em outra página deste livro (Figura 125). A partir de uma vetorização (Figura 126), percebe-se que ele utilizou de dois módulos distintos compostos com fios nos dois casos. Na

Figura 123, um dos módulos foi impresso em um tom de azul, outro em tom de vermelho e o módulo de lingotes de costela foi impresso em preto (

Figura 124).

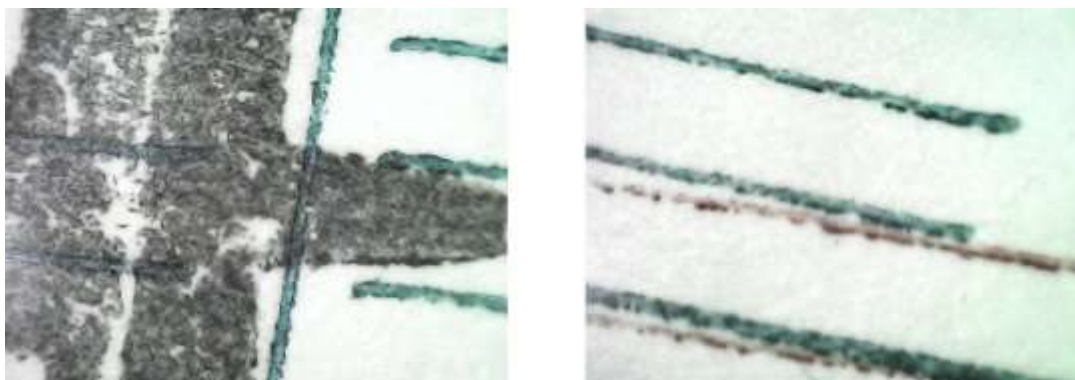
Figura 123 – Chapas de cobre que compõem os “fios” ou “filetes” tipográficos



Fonte – Do autor a partir de acervo da Imprensa Universitária da UFC.

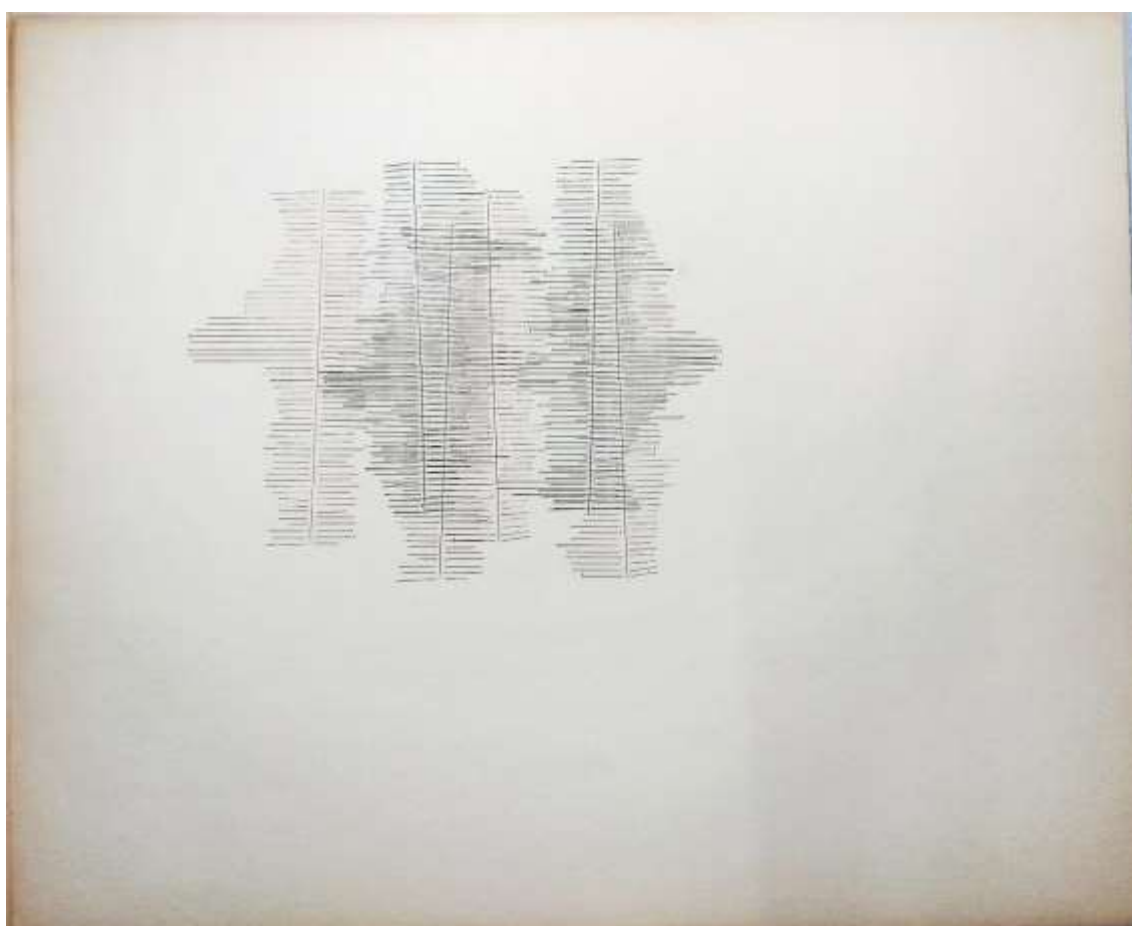
⁸⁶ Também conhecidos como filetes, são lâminas comumente feitas em latão que têm em geral a altura do tipo, sendo utilizadas para imprimir linhas ou traços de variadas formas e espessuras (Porta, 1958).

Figura 124 – Visualização por microscópio de impressão de fios tipográficos em página de *Poemas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

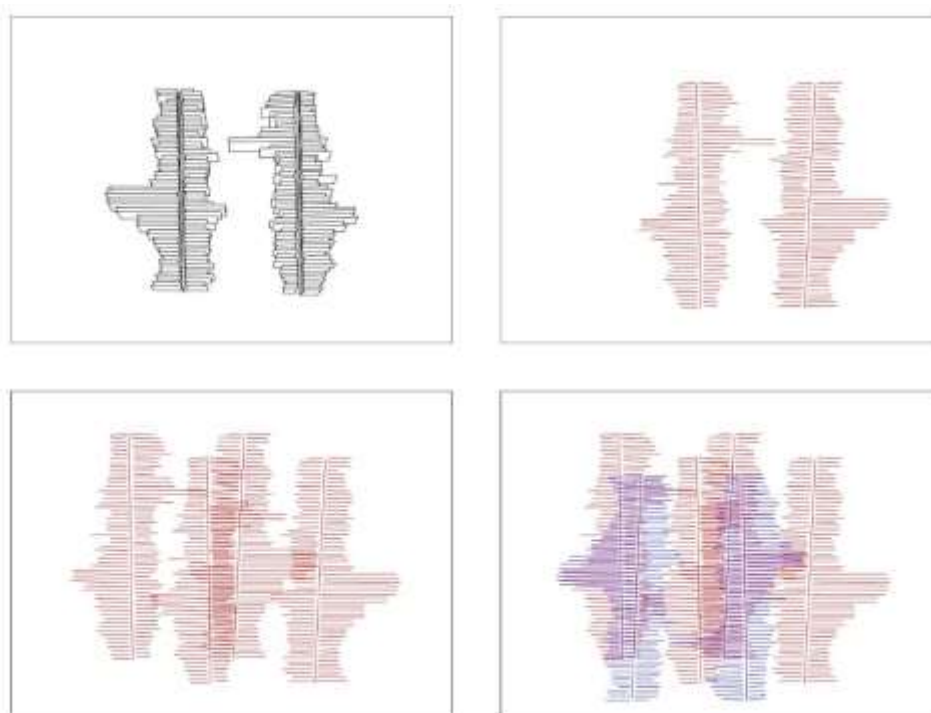
Figura 125 – Página do livro *Poemas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

A impressão da Figura 125 também apresentou a mesma variação de cores, com duas impressões dos dois módulos realizadas em vermelho e uma em azul, conforme simulado na Figura 126.

Figura 126 – Representação dos módulos de fios (acima à esquerda) e modo de impressão

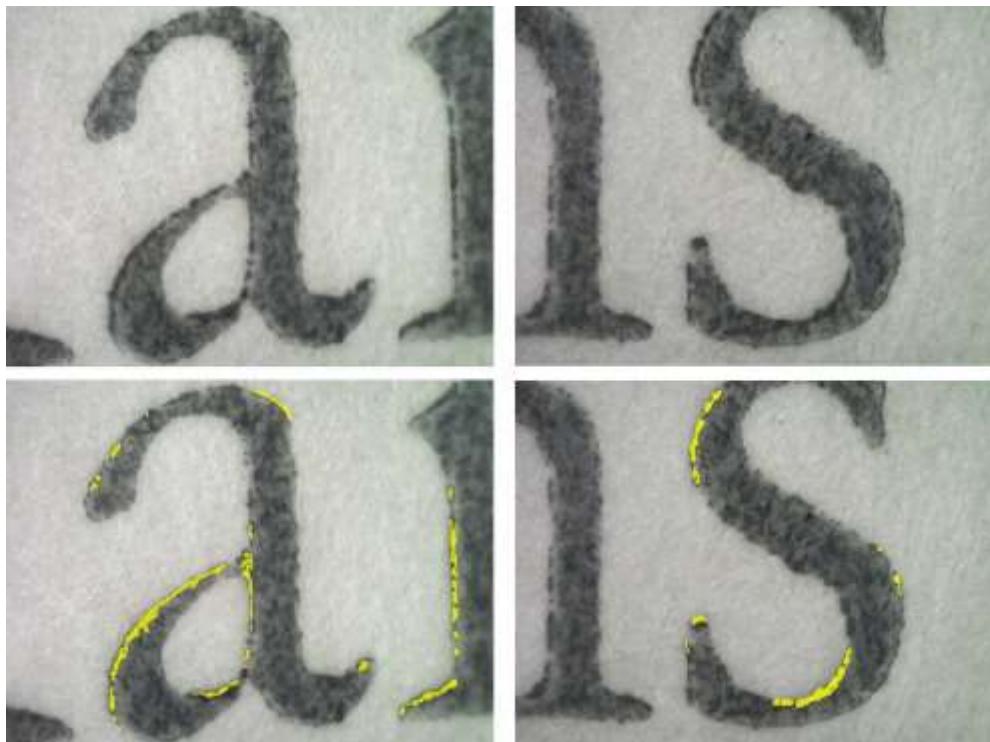


Fonte – Elaborado pelo autor.

Apenas as páginas que contém texto são numeradas e todo o conteúdo textual é alinhado à esquerda, preenchendo o lado direito da página.

Os textos poéticos e o colofão apresentam relevos no verso da folha e uma distribuição de tinta característica da impressão tipográfica, ou seja, com uma borda de tinta ao redor dos caracteres que evidencia a compressão de uma superfície em relevo contra o papel (Figura 127) (Gascoigne, 2004).

Figura 127 – Detalhe de caracteres do livro *Poemas*, com destaque em amarelo para as bordas de tinta que indicam a impressão tipográfica



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

O desenho dos caracteres foi identificado como pertencente à face de tipo *Metroblack*, da família *Metro* (Figura 129 e Figura 130). Ela foi desenvolvida no início da década de 1930 por William Diggins sob encomenda da Mergenthaler Linotype Company, que demandava algo similar ao estilo geométrico da *Futura* (Lawson, 1990). No acervo da Imprensa Universitária da UFC, há algumas matrizes de linotipo que correspondem a esta mesma face utilizada por Esmeraldo (Figura 128).

Figura 128 – Matrizes de linotipo



Fonte – Do autor a partir de acervo da Imprensa Universitária da UFC.

Figura 129 – Página de um catálogo com a família da face de tipo *Metro*

Fonte – Mergenthaler Linotype Company (1939, p. 626).

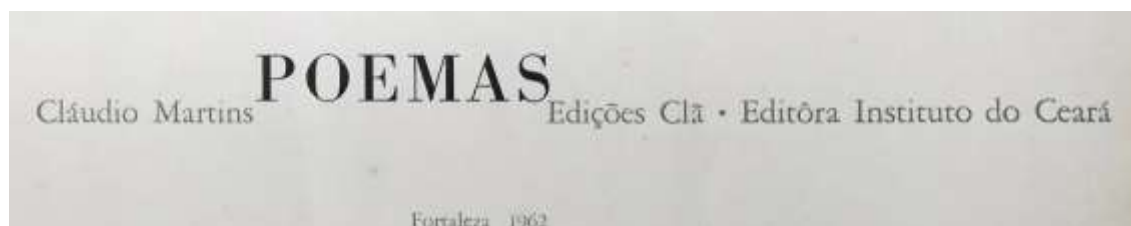
Figura 130 – Sobreposição de caracteres do livro *Poemas* (acima) com a face de tipo *Metromedium* (centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e Mergenthaler Linotype Company (1939, p. 626).

Os textos da folha de rosto apresentam também características de impressão tipográfica. Quanto ao título 'POEMAS', percebe-se, a partir de Lawson (1990) e dos catálogos *Specimens of Type Faces in the United States Government Printing Office* (United States Government Printing Office, 1950) e *Specimen Book of 'Monotype' Printing Type* (The Monotype Corporation Limited, 1960), que as faces equivalem à *Bodoni Monotype 375* e *Bodoni Monotype 135*, com corpo em torno de 60 pt (Figura 131, Figura 132 e Figura 133).

Figura 131 – Títulos presentes na folha de rosto do livro *Poemas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 132 – Título do livro *Poemas* (acima à esquerda), e versões da face de tipo *Bodoni*



Fonte – Do autor a partir de: Acervo do ISE, Lawson (1990), United States Government Printing Office (1950) e The Monotype Corporation Limited, 1960.

Figura 133 – Sobreposições de caracteres do título *Poemas* (em vermelho), com as faces de tipo *Bodoni*. Os caracteres “P”, “O” e “S” foram tirados de Lawson (1990). Os demais caracteres foram retirados das faces de tipos, *Bodoni 135* (cinza escuro com fundo cinza claro) e *Bodoni 375* (verde com fundo bege)

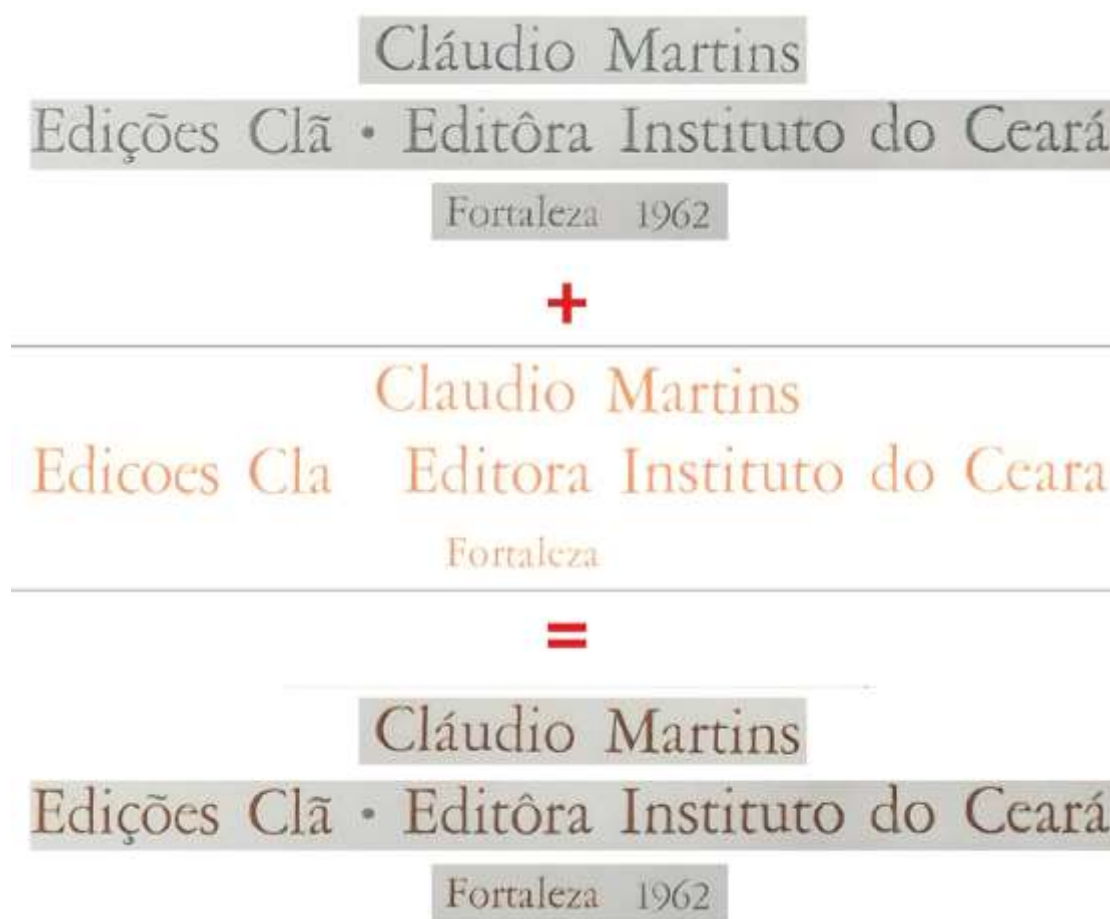


Fonte – Do autor a partir de: Acervo do ISE, Lawson (1990), United States Government Printing Office (1950) e The Monotype Corporation Limited, 1960.

Já os textos que descrevem o autor, editora, local e data (Figura 134), apresentam uma face de tipo cujas formas dos caracteres encontraram compatibilidade com um revival da *Garamond*, desenvolvida por Morris Fuller Benton para a American Type Founders – ATF em 1917 (Figura 136) e de uma versão desta feita na década de 1920 para a Mergenthaler Linotype Company, intitulada *Garamond nº 3* (Lawson, 1990) (Figura 135). Nesse sentido, pode tanto ter sido oriunda de uma composição manual, quanto mecânica a partir da linotipo. A partir de medição com régua

tipográfica, percebe-se que os corpos têm aproximadamente o tamanho de 30 pt nos caracteres maiores e 21 pt nos caracteres menores. Ressalta-se, no entanto, que, catálogo de linotipo utilizado, contempla os números 18 pt, 24 pt e 30 pt.

Figura 134 – Sobreposição de caracteres presentes nas Informações bibliográficas da folha de rosto de *Poemas* (acima) com a face *Garamond n° 3* (centro).



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

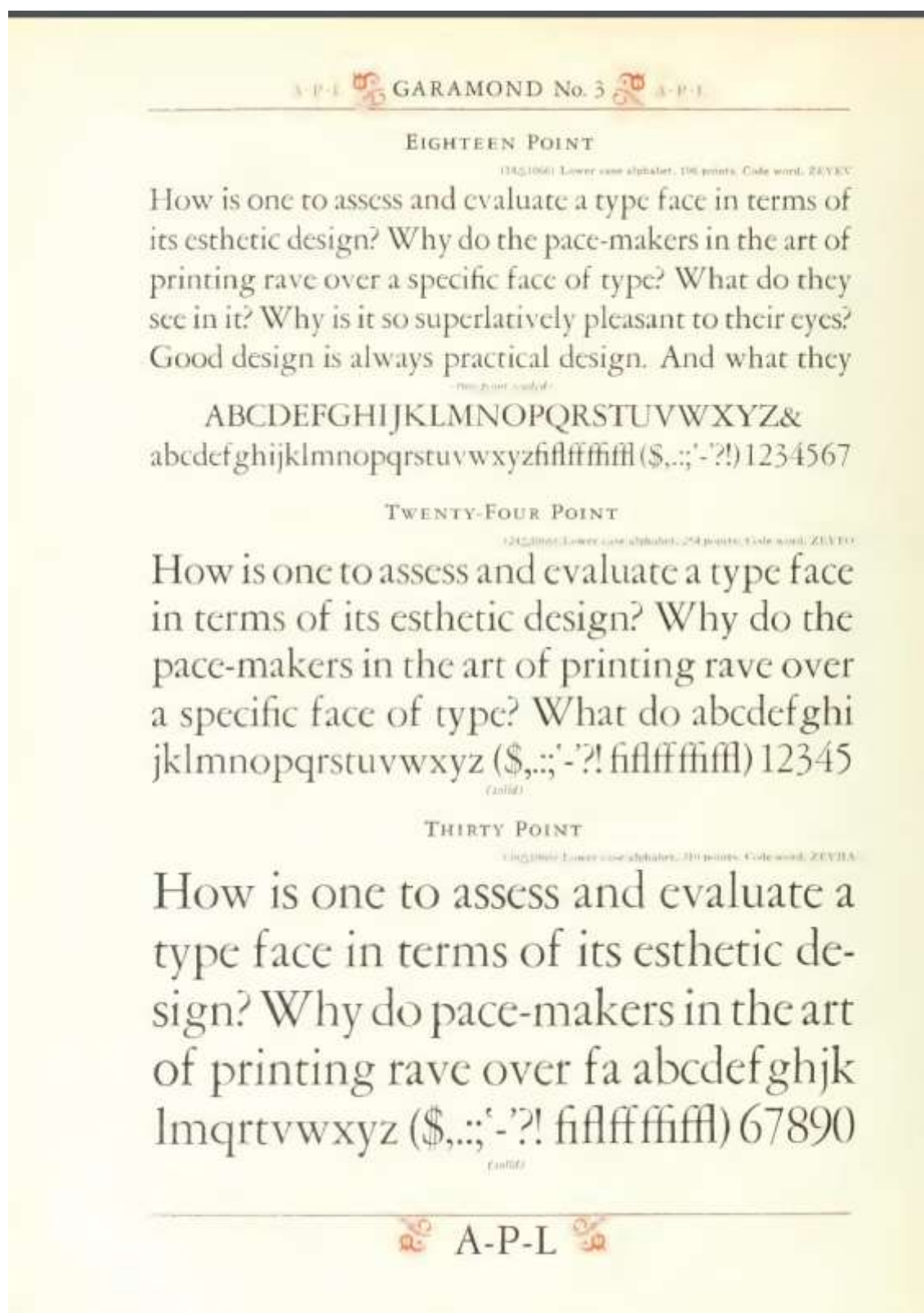
Figura 135 – Página de catálogo com a face de tipo *Garamond*, da Linotype Company

Figura 136 – Face de tipo *Garamond* da ATF

Fonte – Lawson (1990, p.132).

A capa é feita em papelão revestido em tecido de linho e conta com um rótulo colado. No exemplar presente no ISE, esse rótulo encontra-se desgastado.

5.2 VIA SACRA

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Via Sacra

Tiragem: 1022: 22 exemplares em papel chanvre (cânhamo) e 1000 em papel *Velin*

Data da publicação: 1965

Nº do exemplar: 495, sem assinatura dos autores

Categoria: Livro / Álbum

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Sérvulo Esmeraldo (texto), Robert Morel (texto) e Inocêncio da Costa Nick, o Mestre Noza (ilustração)

Editor: Robert Morel

Volume: 60 páginas

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autores do Projeto Gráfico: Odette Ducarre (boneca) e Marcel Lagrue (composição tipográfica)

Ilustração: 14 gravuras imagéticas e 1 gravura de texto (título)

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Títulos: *Univers* 20 pt e 22 pt (aprox.)

Corpo do texto: *Univers* 22 pt e 12 pt (aprox.)

Colofão: *Univers* 12 pt (aprox.)

ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS: Falsa folha de rosto, folha de rosto e verso da folha de rosto

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS: Capa, folhas de guarda e lombada

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Tipografia e xilogravura

Dimensões: 20,5 x 17,5 cm (páginas) e 21,5 x 19 cm (capa)

Forma de disposição das páginas: Códice

Tipo de encadernação: Brochura, Capa dura

Tipos de papel: Velin 300 g/m² (páginas) e carton toilé (capa)

5.2.1 Relato descritivo

Embora a edição se apresente enquanto um livro encadernado e contenha texto e ilustração, Esmeraldo se refere à *Via Sacra* como um álbum de gravuras, visto que foi concebido como tal durante as pesquisas e encomendas que realizou no Cariri em 1962. O volume possui o formato de 19 x 21,5 cm, contendo uma capa em *carton toilé*, com o título impresso a partir da matriz de xilogravura de Noza (Figura 137). Excetuando-se a gravura do título presente na capa e na folha de rosto, há um total de 14 gravuras de Noza, cada qual representando as estações da Via Sacra de Cristo. Cada ilustração da passagem foi numerada por Noza, com exceção da que teria o número 2. Curiosamente, esta gravura foi inserida fora da ordem no livro, sendo a primeira que aparece no miolo (Figura 138).

Esmeraldo escreve dois textos, sendo um ensaio sobre a xilogravura popular do Brasil e uma apresentação do gravador Mestre Noza. Morel escreve um relato do percurso de Cristo carregando a cruz e apresenta uma oração popular bretã do

século 16 sobre a paixão de Cristo. No total, o livro possui 38 folhas, incluindo as folhas de guarda, e 60 páginas impressas, abrangendo ilustrações e textos.

Figura 137 – Livro *Via Sacra*, de Mestre Noza



Fonte – Disponível em: <<https://in-quarto-marseille.blogspot.com/2021/02/1.html>>. Acesso em: 15 nov. 2023.

Figura 138 – Capa e páginas do livro *Via Sacra*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Teve uma tiragem alta para os padrões de xilogravura⁸⁷, sendo 22 exemplares em papel chanvre (cânhamo), 1000 em *Velin d'Arches* e mais alguns exemplares exclusivos em ambos os papéis, segundo o colofão.

É difícil precisar em quais aspectos Esmeraldo teve alguma influência sobre o projeto gráfico do livro. Algumas sugestões dele não foram mantidas, como a inserção de um mapa da xilogravura no Brasil e uma fotografia do mestre Noza.

Ademais, a estrutura do livro, revela muito do padrão já trabalhado pelas edições de Robert Morel, contendo folhas de guarda, falsa folha de rosto, folha de rosto e título na lombada (Figura 139).

Figura 139 – Edições publicadas por Robert Morel. Acima: capa, falsa folha de rosto e folha de um mesmo exemplar. Abaixo: três edições diferentes com capas semelhantes.



Fonte – Disponível em: <<https://in-quarto-marseille.blogspot.com/2021/02/1.html>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

Em termos materiais, também segue a tradição dos livros mais luxuosos da editora, como a utilização de *carton toilé* para as capas e de papel chanvre e *velin* para o miolo. Nesse sentido, destaca-se o trabalho da diretora artística Odette Ducarre, arquiteta e pintora francesa que projetou as bonecas (*maquettes* em francês) de

⁸⁷ Orlando da Costa Ferreira (1977) observa que as tiragens de gravuras podem variar bastante; contudo, considera uma tiragem alta aquela situada entre 50 e 150 exemplares.

mais de quinhentas edições de Robert Morel, inclusive a de *Via Sacra*. De tradição modernista, Ducarre tinha como influência os projetos modulares de Le Corbusier, aplicando o seu conhecimento arquitetônico para a construção de livros. Segundo a própria:

Eu queria criar, para usá-la todos os dias, a escrita da arquitetura e do urbanismo, a escrita dos espaços construídos, e desenvolver uma combinatória ilimitada de palavras/volumes, frases/edifícios. Pode-se comparar a concepção de um caderno de oito páginas em um livro à de um andar de um edifício; a criação de uma capa de livro com a disposição em perspectiva dos edifícios de uma cidade – é uma questão de distribuição no espaço. (Bürki, 2012, p. 65. Tradução nossa⁸⁸).

Figura 140 – Odette Ducarre, em fotografia da década de 1960



Fonte – Disponível em: <<https://www.discogs.com/artist/5788026-Odette-Ducarre/image/SW1hZ2U6Mzk2NTUzODY=>>. Acesso em 25/ ago. 2024.

⁸⁸ Do original: *J'ai voulu créer pour l'utiliser chaque jour, l'écriture de l'architecture et de l'urbanisme, l'écriture des espaces construits, et développer une combinatoire illimitée mots/volumes, phrases/bâtiments. On peut rapprocher la conception d'un cahier de huit pages dans un livre de celle d'un étage d'immeuble; la création d'une couverture de livre avec la disposition en perspective des bâtiments d'une ville – c'est une affaire de répartition dans l'espace.*

Além de Ducarre, outros dois nomes também deram sua contribuição na produção de *Via Sacra*, sendo eles, Antoine Rico e Marcel Lagrue.

Antoine Rico foi o impressor responsável pela tiragem das gravuras de Noza. Como já mencionado, ele trabalhou em um projeto anterior de Morel, onde imprimiu o livro *Provence* de Jean Giono e Lucien Jacques. Em um vídeo disponível digitalmente⁸⁹ é possível ver os três personagens trabalhando na impressão deste livro, no ateliê de Rico (Figura 141). Esse impressor fazia parte da Association des Compagnons de Lure, uma associação criada por Maximilien Vox em 1957, a partir da ideia de reunir amigos tipógrafos, editores e fotógrafos na comuna francesa de Lurs, França. Em um texto do próprio Vox, Rico é aludido como “o pequeno impressor de grande coração, voluntário para todos os nossos trabalhos”: “*le petit imprimeur, au grand coeur Antoine Rico, volontaire pour tous nos travaux*” (Vox, 1973, p. 40).

Figura 141 – Jean Giono, Lucien Jacques e Antoine Rico (da esquerda para a direita)



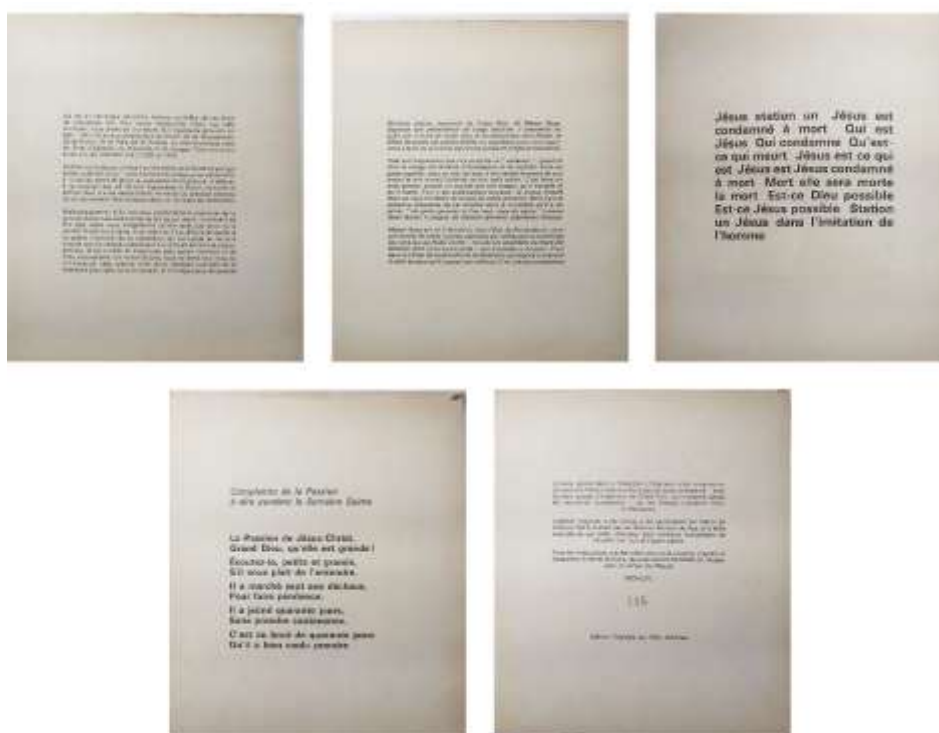
Fonte – Disponível em: < <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/raf04029608/provence-de-jean-giono>>. Acesso em: 22 set. 2024.

⁸⁹ Disponível em: < <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/raf04029608/provence-de-jean-giono>>. Acesso em: 22 set. 2024.

Marcel Lagrue era o proprietário da clicheria Rapide Clicherie Marcel Lagrue & Cie e ficou a cargo da composição tipográfica. O colofão indica que a face utilizada para o corpo de todo o texto presente no livro foi a *Univers* (Figura 142 e Figura 143). Ela foi desenhada por Adrian Frutiger em 1957, a partir de uma solicitação da fundição francesa Deberny & Peignot. Frutiger desenvolveu um sistema de pesos e estilos que foram categorizados por números. Apesar de ter sido projetada inicialmente para fotocomposição, ela foi produzida para composição à quente em máquina monotipo e também para composição manual.

Com base em um catálogo da American Type Founders (1968), observa-se que todo o conteúdo textual do livro pode ser associado à família tipográfica *Univers*, com variações de peso entre os estilos 55, 56 e 65, e corpos que vão de 12 pt a 28 pt (Figura 143, Figura 144, Figura 145 e Figura 146).

Figura 142 – Páginas de texto do livro *Via Sacra*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 143 – Páginas de títulos do livro *Via Sacra*

Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 144 – Sobreposição de caracteres do texto de apresentação do Mestre Noza (acima) com a face de tipo *Univers 56* (centro)

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e American Type Founders (1968).

Figura 145 – Sobreposição de caracteres do relato da Via Sacra (acima) com a face de tipo *Univers* 65 (centro)

trop bête On est
est tombé la
Pourquoi Jésus
nous ne pouvons

+

trop bete On est
tombe la
Pourquoi Jesus
pouvons

=

trop bête On est
est tombé la
Pourquoi Jésus
nous ne pouvons

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e American Type Founders (1968).

Figura 146 – Sobreposição de caracteres do texto de Esmeraldo (acima) com a face de tipo *Univers* 55 (centro)

colonies du Nouveau Monde
la difficulté que rencontraient
images pieuses et de matériel

+

colonies du Nouveau Monde
difficulte que rencontraient
ges pieuses ma

=

colonies du Nouveau Monde
la difficulté que rencontraient
images pieuses et de matériel

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e American Type Founders (1968).

Os títulos em menor tamanho presentes na lombada e na falsa folha de rosto apresentam características de impressão em relevo (

Figura 147). Foram provavelmente impressos em clichê a partir do letreiramento original de Noza. Isso é perceptível a partir de uma sobreposição digital destes elementos, feita no Photoshop (Figura 148).

Figura 147 – Lombada e falsa folha de rosto do livro *Via Sacra*, contendo o título

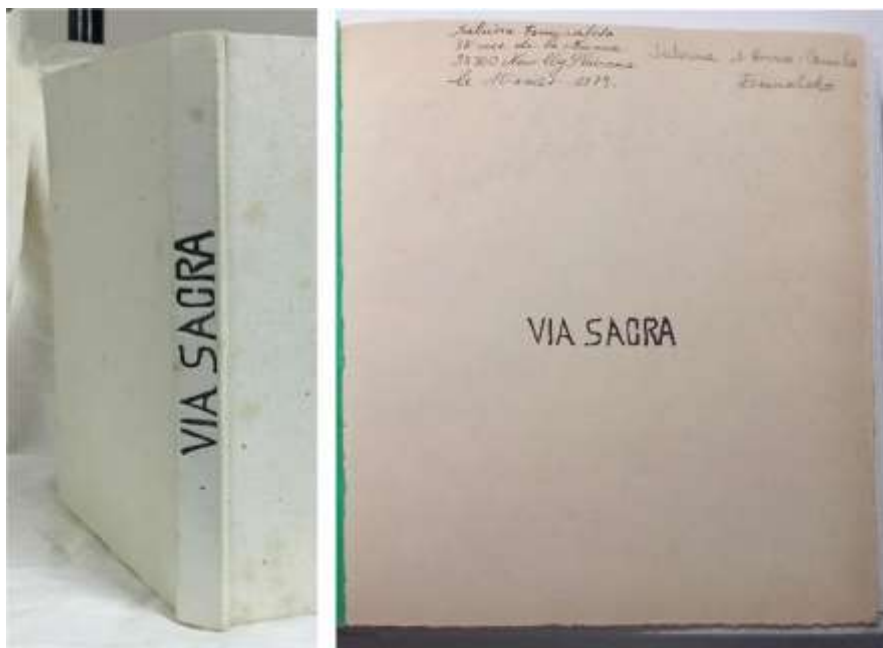


Figura 148 – Sobreposição dos títulos da lombada (acima), folha de rosto (centro) e capa (abaixo)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo do ISE e <<https://in-quarto-marseille.blogspot.com/2021/02/1.html>> Acesso em: 15 nov. 2023.

5.3 VARIATIONS SUR UNE COURBE

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Variations sur une courbe

Tiragem: 64: 14 exemplares contendo um desenho original numerados de I a XIV e 50 numerados de 1 a 50

Data da publicação: 1973

Nº do exemplar: 11, exemplar assinado por Sérvulo Esmeraldo

Categoria: Álbum

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Jean Clarence Lambert (texto) e Sérvulo Esmeraldo (ilustração)

Editor: Convergence, associação de colecionadores

Volume: 1 caixa, 17 páginas soltas

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Possivelmente Sérvulo Esmeraldo

Ilustração: 13 desenhos de curvas reproduzidos em serigrafia e 1 *gauffrage* (relevô seco)

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Colofão: Face similar à *Helvetica light*, 14 pt (aprox.)

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Serigrafia

Dimensões: 30,5 x 30,5 cm (páginas) e 32 x 32 cm (caixa)

Tipos de papel: Papel Carmen preto 300 g/m² na página que contém o poema de Lambert e Papel Velin 300 g/m² no restante das páginas

Forma ou disposição das páginas: Páginas soltas

Tipo de acondicionamento: Caixa em papelão do tipo *Carton Toilé*

5.3.1 Relato descritivo

Variations sur une courbe é um álbum acondicionado em uma caixa no tamanho de 32 x 32 cm, e ilustrada com serigrafia (

Figura 149 e Figura 150). A caixa é feita em um papelão recoberto com lona branca, conhecido como *carton toilé blanc*, e comumente utilizado com suporte para pintura à óleo ou guache.

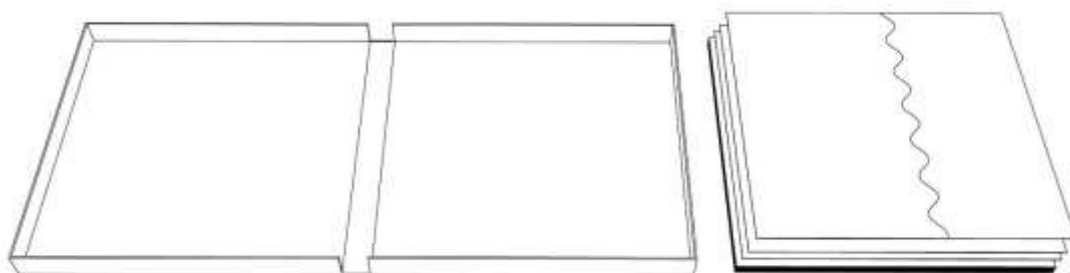
A edição foi realizada em parceria com a associação de colecionadores *Convergence*, a partir de um projeto de Esmeraldo intitulado *Suíte Catalane*, desenvolvido em 1972 em Perpignan, constituído de 13 desenhos de curvas em guache e uma *gauffrage* (relevo seco) (Figura 151, Figura 152 e Figura 153).

Figura 149 – Caixa e interior da caixa de *Variations sur une courbe*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 150 – Representação dos componentes do livro *Variations sur une courbe*

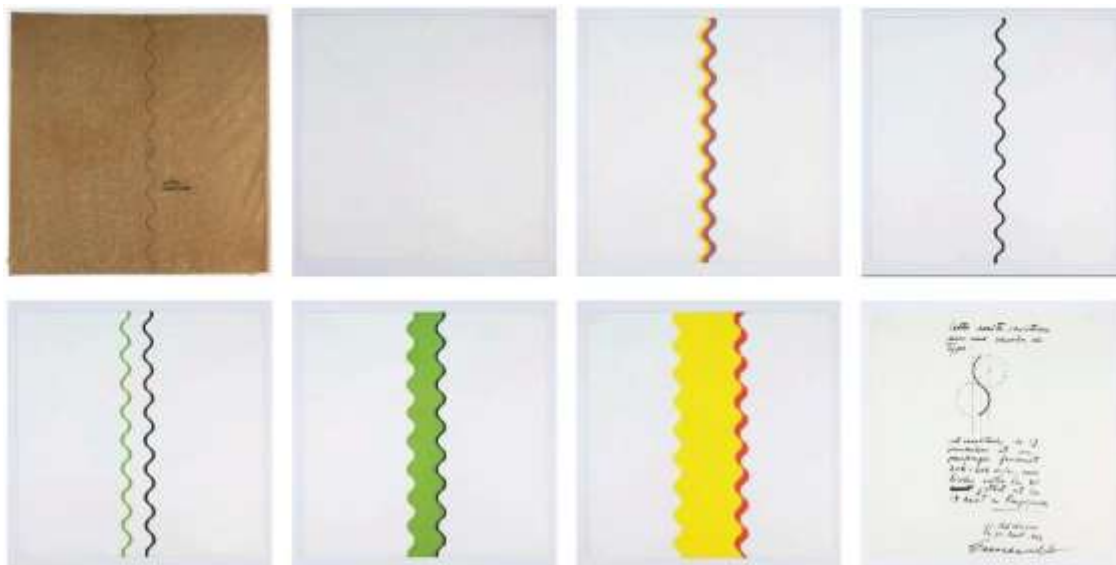


Fonte – Elaborado pelo autor.

Conforme consta no colofão, a edição realizada com a Convergence teve uma tiragem de 64 exemplares, dos quais 50 eram destinados ao público em geral e continham reproduções em serigrafia dos 13 desenhos da *Suíte Catalane*, além do relevo seco. 14 exemplares foram reservados para o artista e a associação, numerados de I a XIV, contendo, além do relevo seco e das 13 serigrafias, um original em guache.

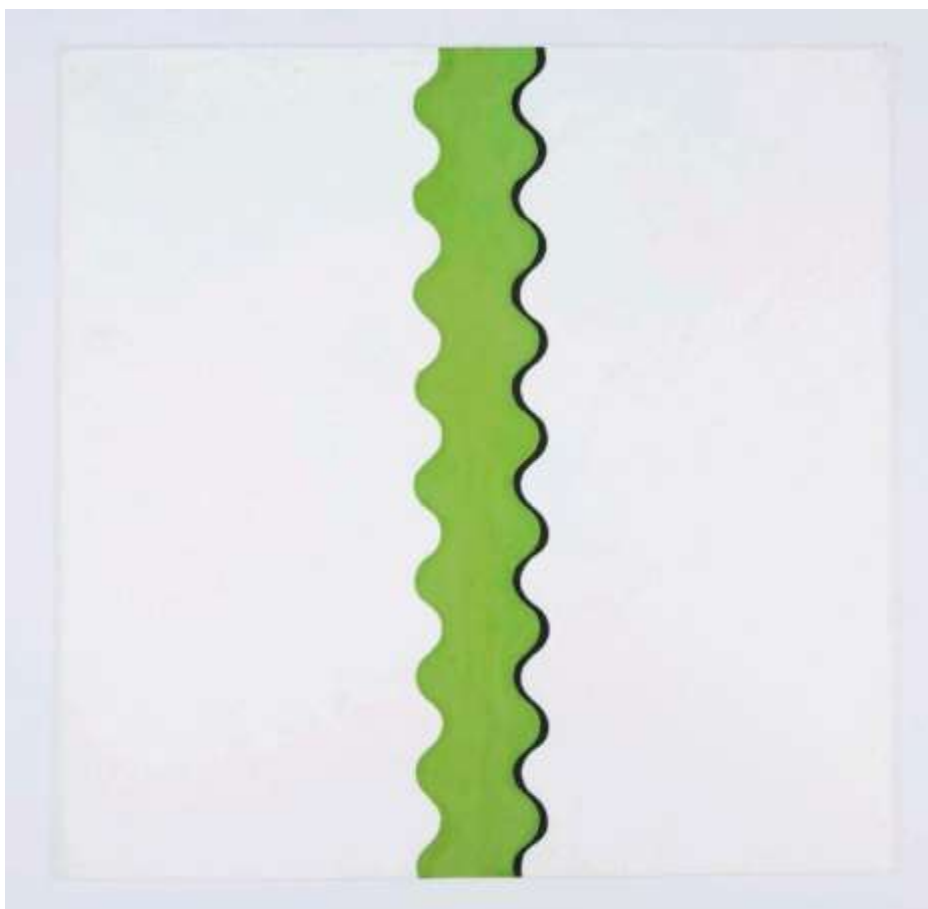
O exemplar presente no ISE possui um total de 15 páginas soltas, medindo 30,5 x 30,5 cm, sendo: 13 desenhos em serigrafia, um relevo seco, um texto de Jean Clarence Lambert e um texto de Sérvulo Esmeraldo, ambos aparentando também serem serigrafias dos manuscritos originais dos autores (Figura 154).

Figura 151 – Projeto *Suíte Catalane*, com guaches de Sérvulo Esmeraldo



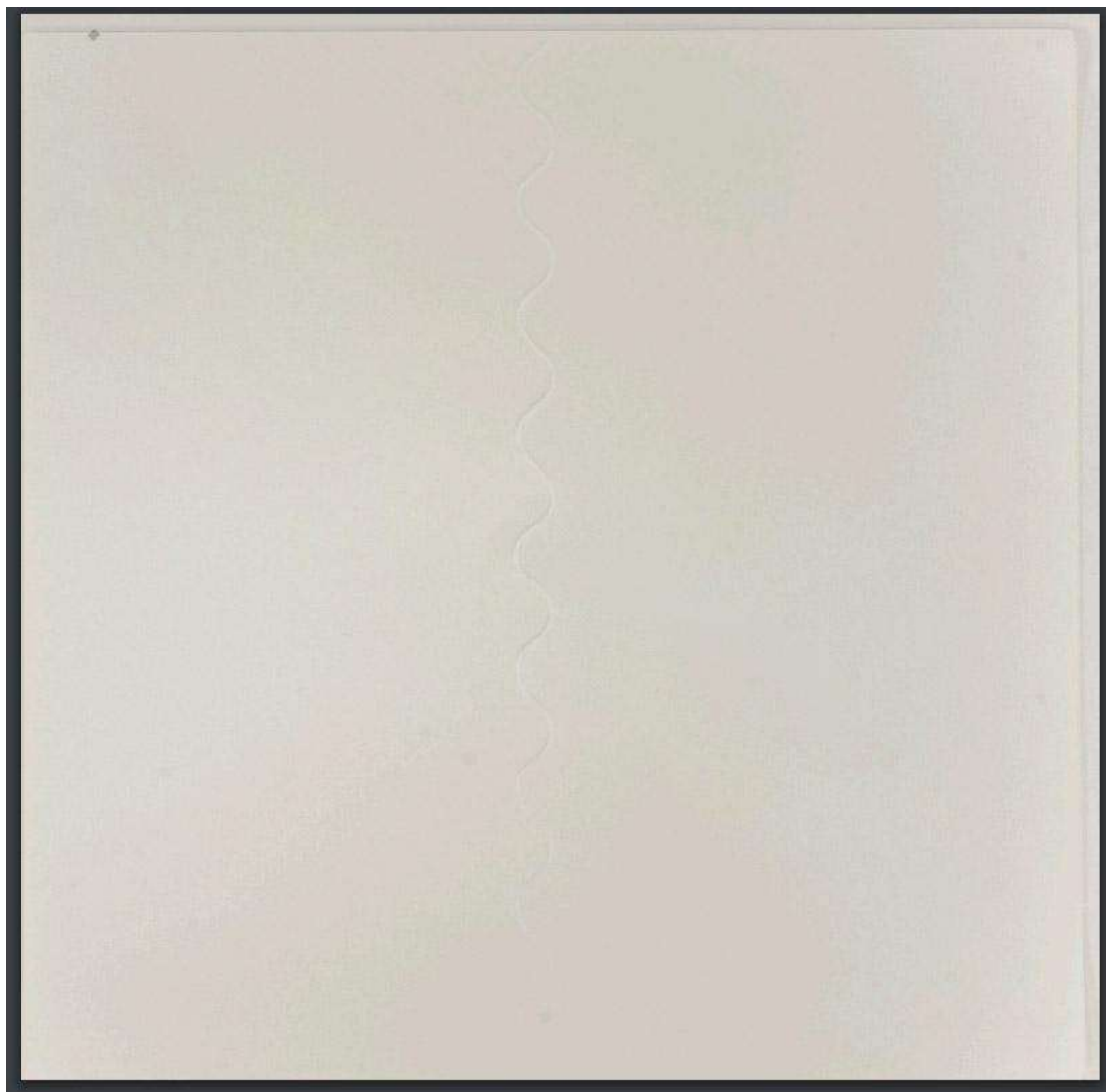
Fonte – Acervo IAC, documento de número 19820.

Figura 152 – Página de *Suíte Catalane*, com guache de Esmeraldo



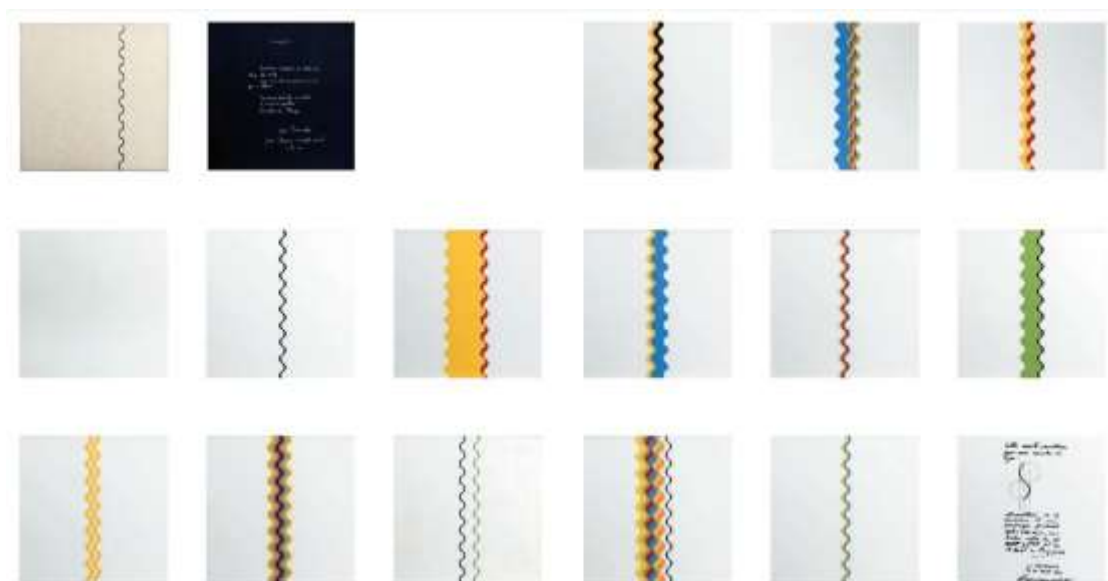
Fonte – Acervo IAC, documento de número 19820.

Figura 153 – Página de *Suíte Catalane*, com *gaufrage* de Esmeraldo



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19820.

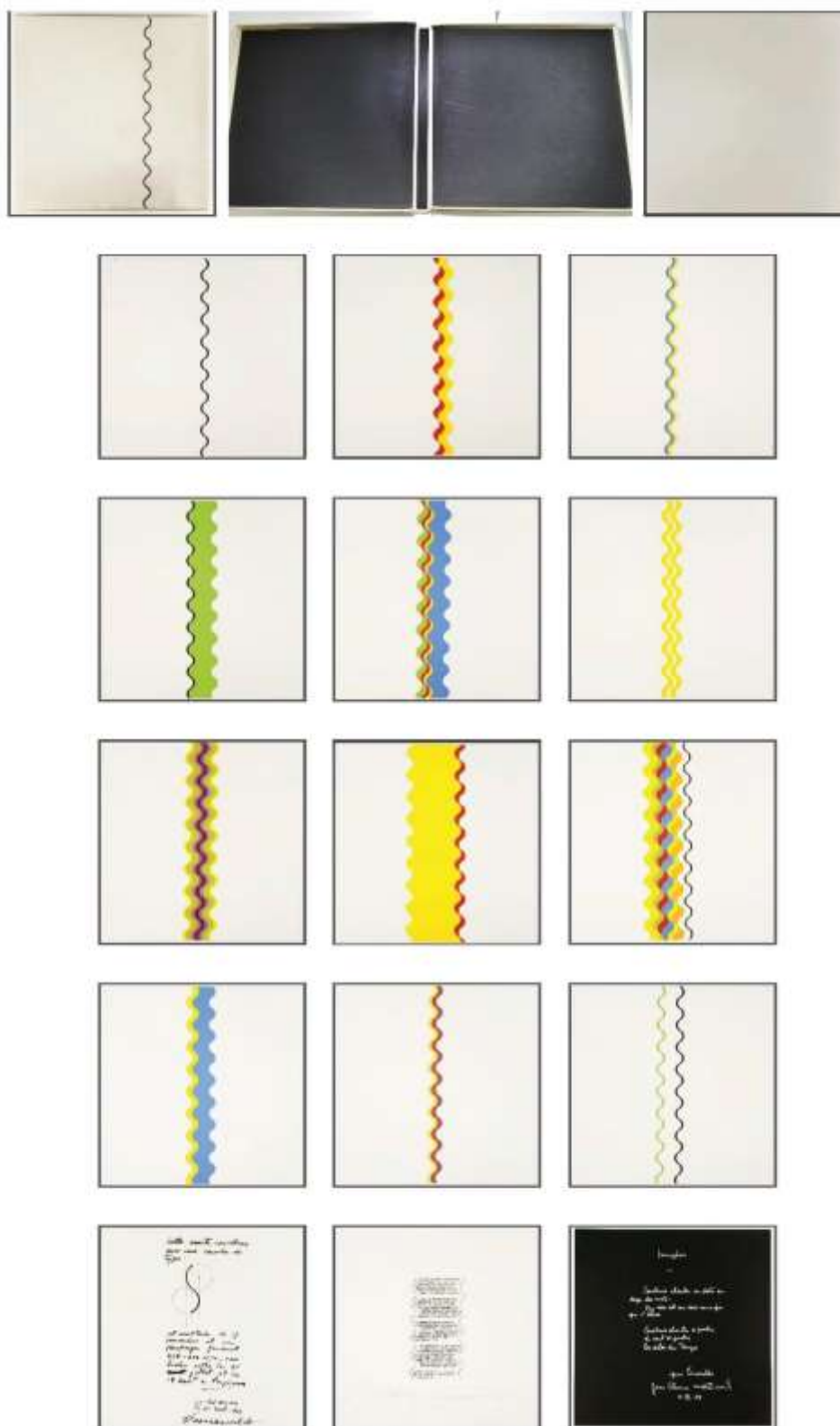
Figura 154 – Caixa e páginas de *Variations sur une courbe*. Exemplar do ISE



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Já o exemplar do IAC está assinado como sendo o nº 3 e contempla: 12 das 13 páginas de ilustrações, um relevo seco, um texto de Jean Clarence Lambert, um texto de Sérvulo Esmeraldo e uma página de colofão (Figura 155 e Figura 157).

Figura 155 – Capa e páginas do livro *Variations sur une courbe*. Exemplar do IAC

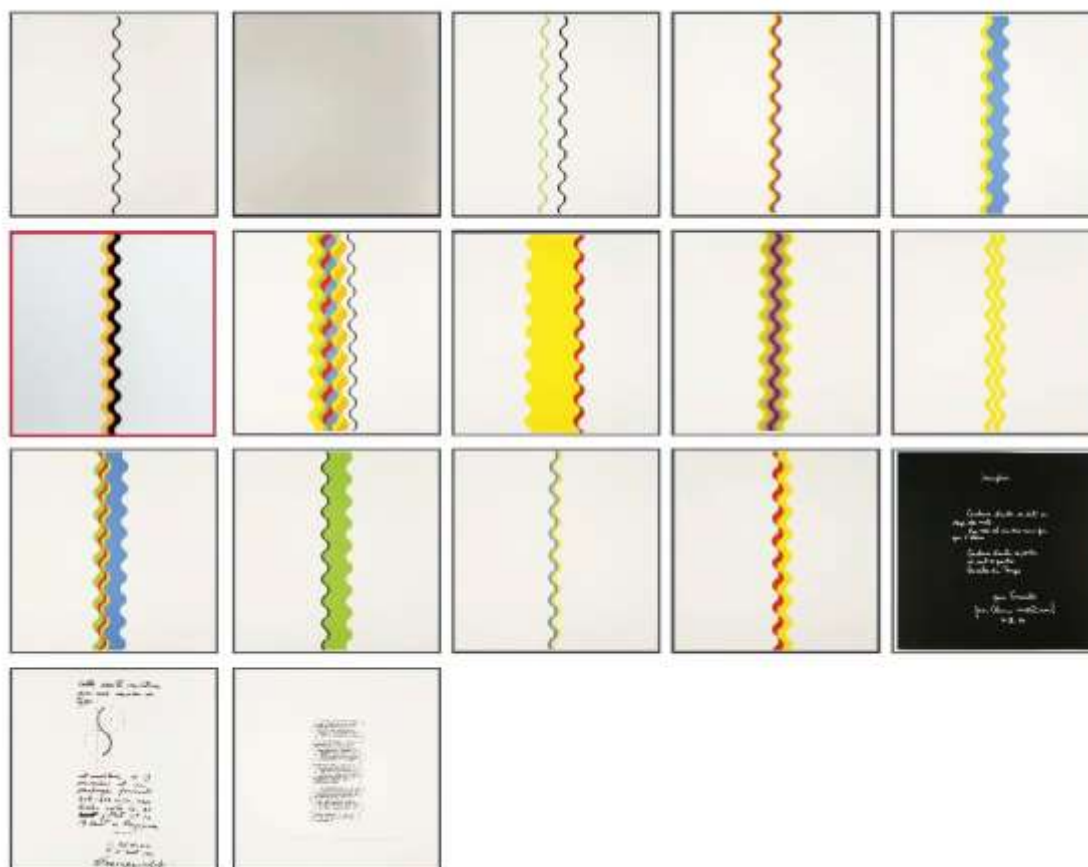


Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo do IAC. Documento de número 19792.

Ao reunir os dois exemplares, o conteúdo completo do álbum fica conforme ilustrado na

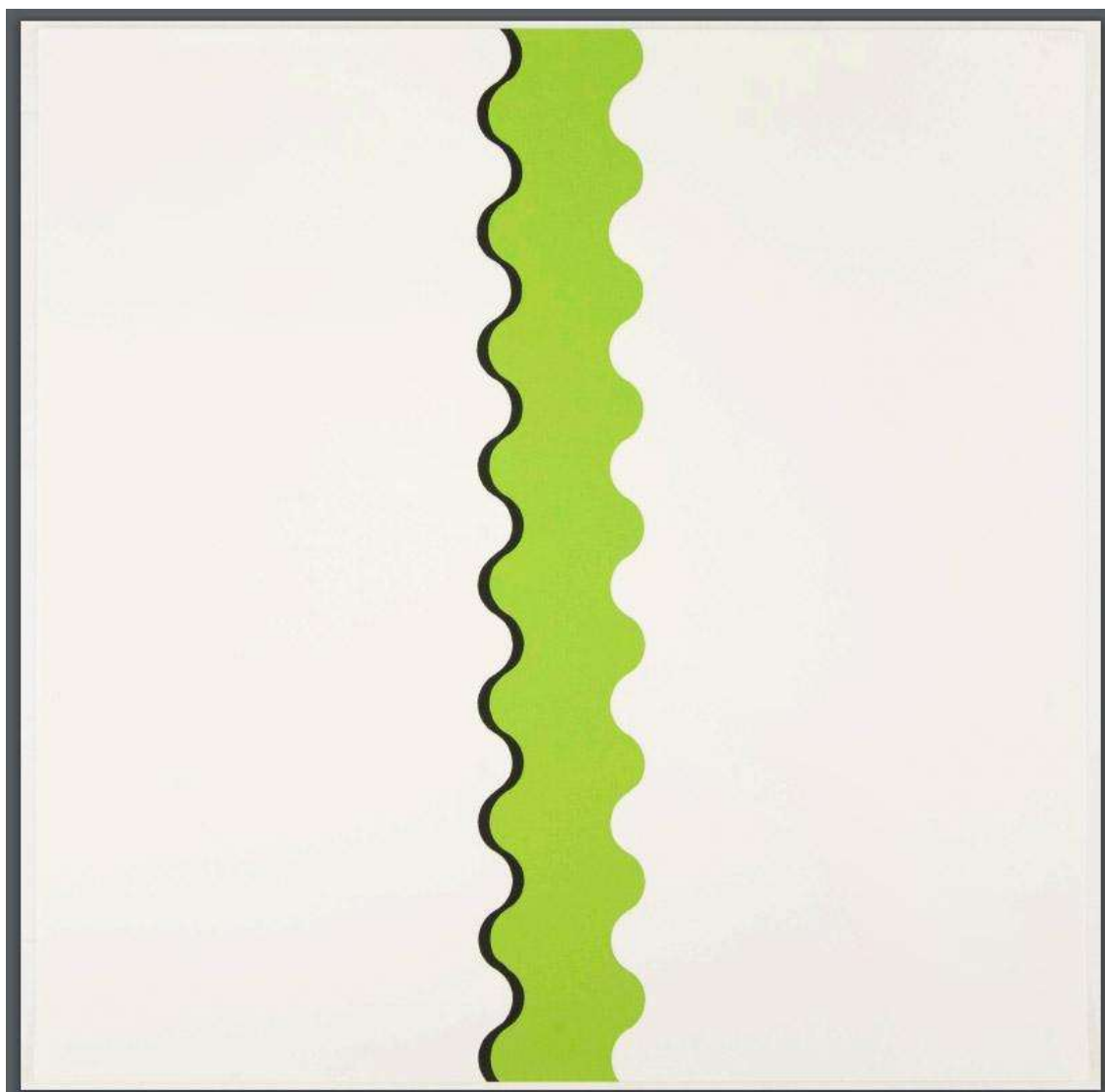
Figura 156, onde a imagem com borda vermelha indica a página oriunda do exemplar do ISE, e as demais páginas são provenientes do exemplar do IAC.

Figura 156 – Caixa e páginas completas do livro *Variations sur une courbe*, a partir do exemplar do ISE e IAC



Fonte – Do autor a partir de acervos IAC e ISE.

Figura 157 – Página do livro *Variations sur une courbe*. Exemplar do IAC



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19792.

Com exceção da página contendo o texto de Lambert, feita em papel *Carmen noir*, todas as páginas em serigrafia e a página em relevo seco foram feitas em papel *Velin-cuve* de 300 g. A serigrafia foi realizada por Alejandro Marcos⁹⁰ a partir dos desenhos de Esmeraldo, construídos com o auxílio de moldes (

⁹⁰ A. Marcos (como referenciado no colofão) é um artista espanhol radicado na Argentina e companheiro de Esmeraldo nas ações contra a ditadura na América do Sul (Informação cedida por Sabrina Esmeraldo em e-mail ao autor no dia 05 de agosto de 2024).

Figura 159, Figura 160 e Figura 161). O relevo seco foi desenhado e produzido pelo próprio Esmeraldo em seu ateliê em Neuilly-Plaisance, usando uma placa de metal que hoje se encontra no IAC (

Figura 158).

Figura 158 – Placa de metal possivelmente utilizada para a *gauffrage* do livro *Variations sur une courbe*



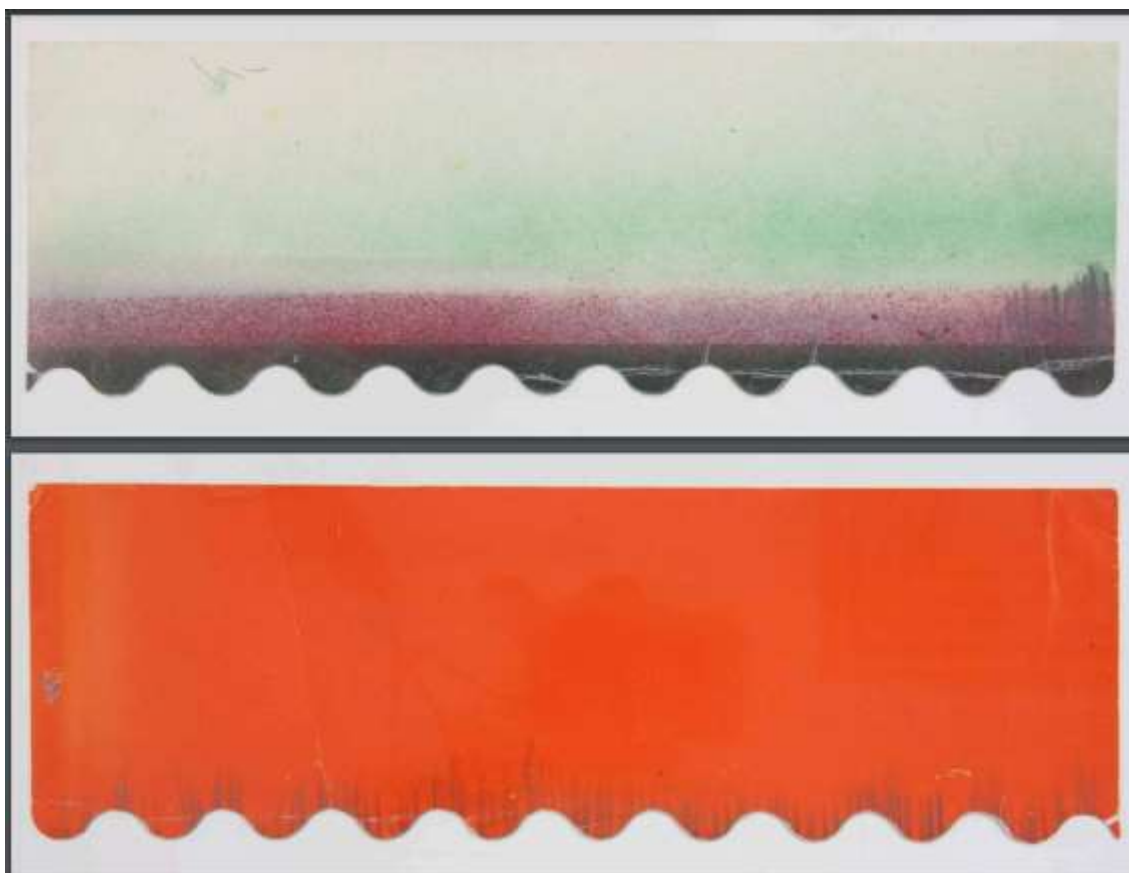
Fonte – Acervo IAC, documento de número 19812.

Figura 159 – Molde possivelmente utilizado para os guaches de *Suíte Catalane*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19841.

Figura 160 – Moldes possivelmente utilizados para os guaches de *Suíte Catalane*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19804.

Figura 161 – Molde possivelmente utilizado para os guaches de *Suíte Catalane*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19816.

O texto de Lambert é um poema, e o texto de Esmeraldo é uma descrição do desenho das curvas, acompanhado de um esquema ilustrativo do processo e contendo a inscrição do local e data de execução (Figura 162). Ambos os textos são transcritos a seguir:

Inscription
 Construire chanter au delà en deçà des mots:
 Une voix est une voie sans fin qui s'élève

Construire chanter se perdre on veut se perdre les ailes du Temps
pour Esmeraldo

Jean Clarence Lambert

14.III.73

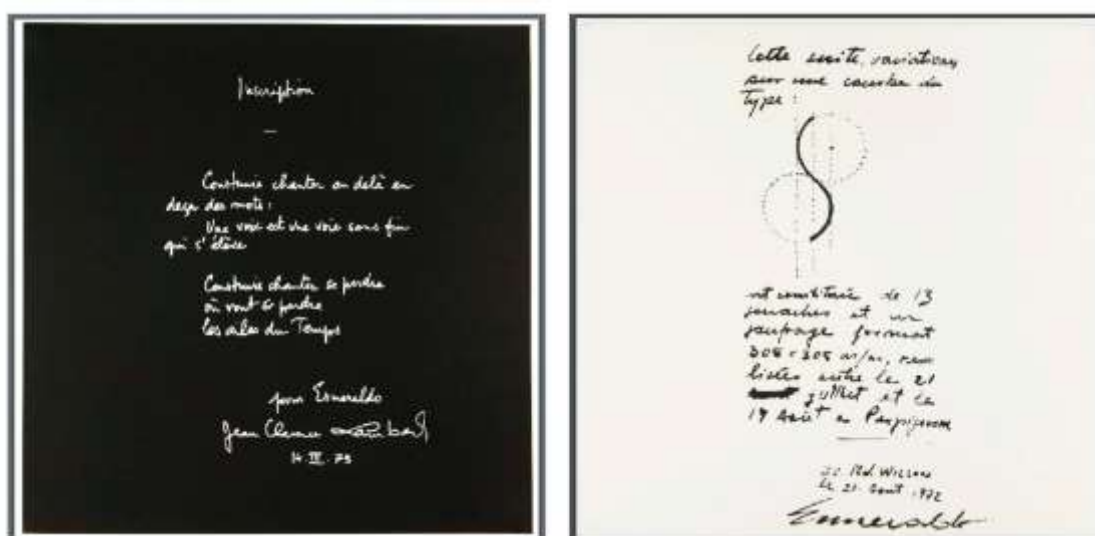
Cette suite, variations sur une courbe du Type:

est constituée de 13 gouaches et un gaufrage, format 305 x 305 m/m,
réalisée entre le 21 juillet et le 19 août à Perpignan.

22 Bd. Wilson le 21 août 1972

Esmeraldo⁹¹

Figura 162 – Páginas constantes no livro *Variations sur une courbe*, com texto de Jean Clarence Lambert (à direita) e de Sérvulo Esmeraldo (à esquerda)



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19792.

Segundo o colofão, o exemplar de número I, da tiragem numerada de I a XIV, acompanhava também o manuscrito original de Jean Clarence Lambert e todos os estudos realizados para o álbum. Posto que não esteja aí descrito quais itens compõem esses estudos, em um documento manuscrito disponível no IAC (Figura

⁹¹ Construir, cantar além e aquém das palavras:

Uma voz é um caminho sem fim que se eleva

Construir, cantar, se perder – deseja-se perder – as asas do Tempo
para Esmeraldo

Jean Clarence Lambert

14/03/1973

Esta sequência, variações sobre uma curva do Tipo:

é composta por 13 guaches e um relevado, formato 305 x 305 mm,
realizada entre 21 de julho e 19 de agosto em Perpignan.

22 Bd. Wilson, em 21 de agosto de 1972

Esmeraldo

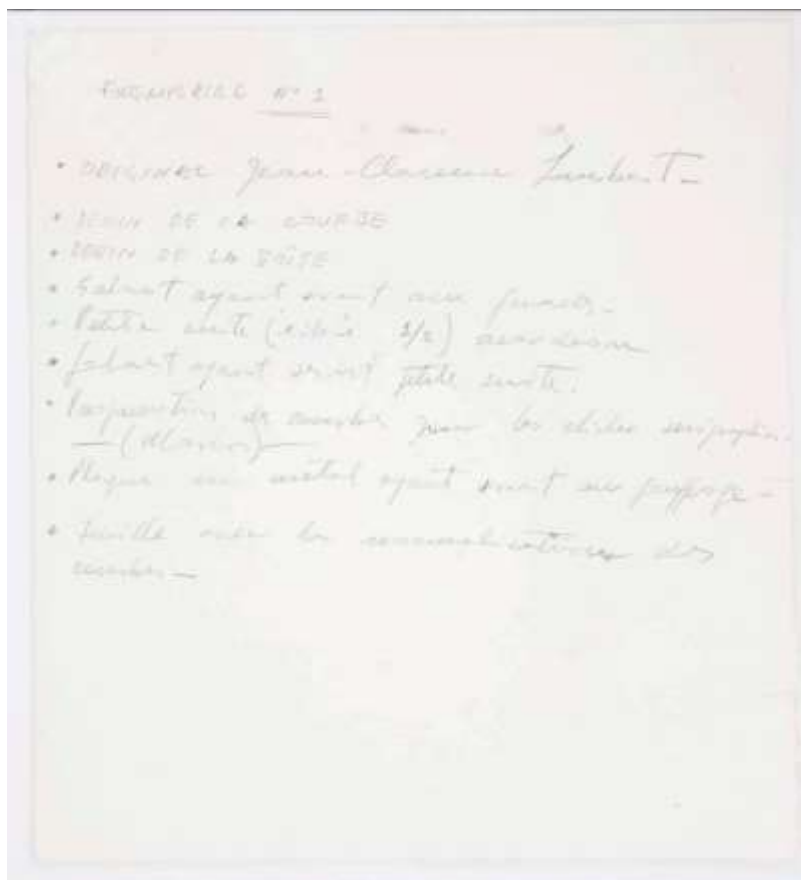
(Tradução nossa)

163), há uma relação de itens sob o título de *Exemplaire n° 1*, contendo a lista descrita e traduzida a seguir:

Exemplaire n° 1

- *Original Jean Clarence Lambert* (Original Jean Clarence Lambert, Figura 166)
- *Dessin de la courbe* (Desenho da curva)
- *Dessin de la boîte* (Desenho da caixa, Figura 168, Figura 169 e Figura 170)
- *Gabarit ayant servi aux guaches* (Molde utilizado para os guaches,
-
- Figura 159 e Figura 160)
- *Petite Suite (échelle 1/2)* (Pequena série, versão em escala reduzida (1/2) da *Suite Catalane*, Figura 180)
- *Gabarit ayant servi Petite Suite* (Molde utilizado para a pequena série, Figura 161)
- *Programmation des courbes pour les clichés serigraphies – Marcos –* (Programação das curvas para as chapas de serigrafia, direcionada à Alejandro Marcos, Figura 164)
- *Plaque en metal ayant servi au gaufrage* (Placa de metal usada para a *gaufrage*,
- Figura 158)
- *Feuille avec la normalisation des courbes* (Folha com normalização das curvas, Figura 165)

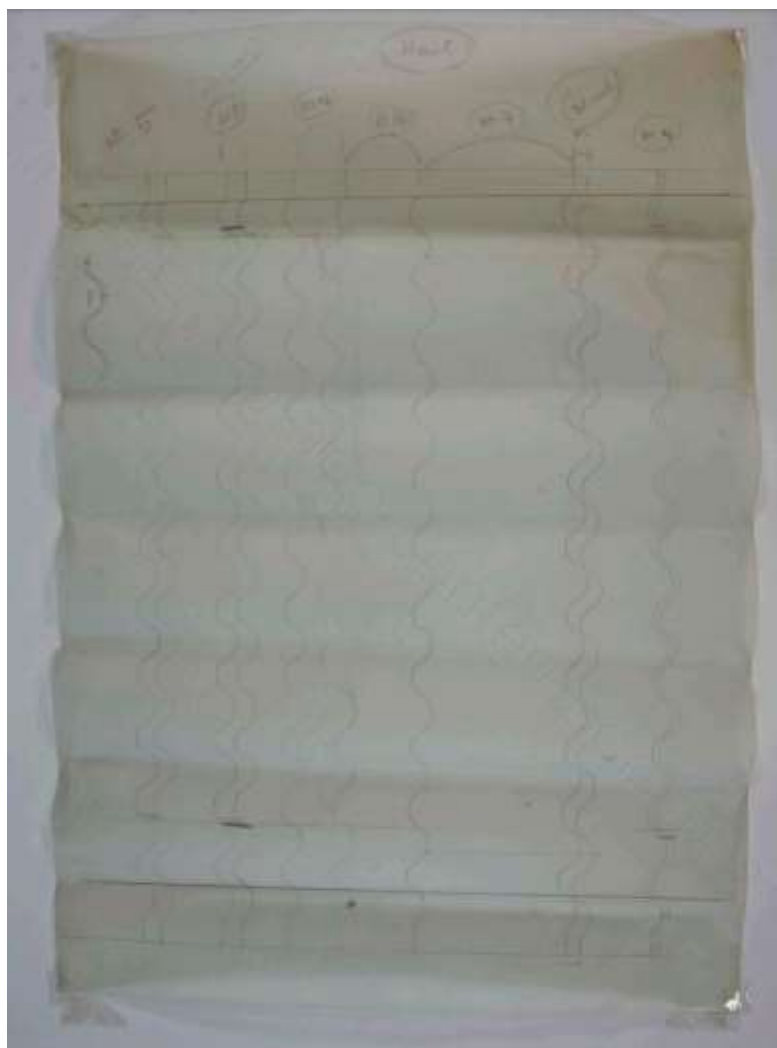
Figura 163 – Manuscrito de Esmeraldo com lista de itens constantes no exemplar nº 1 de *Variations sur une courbe*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19800.

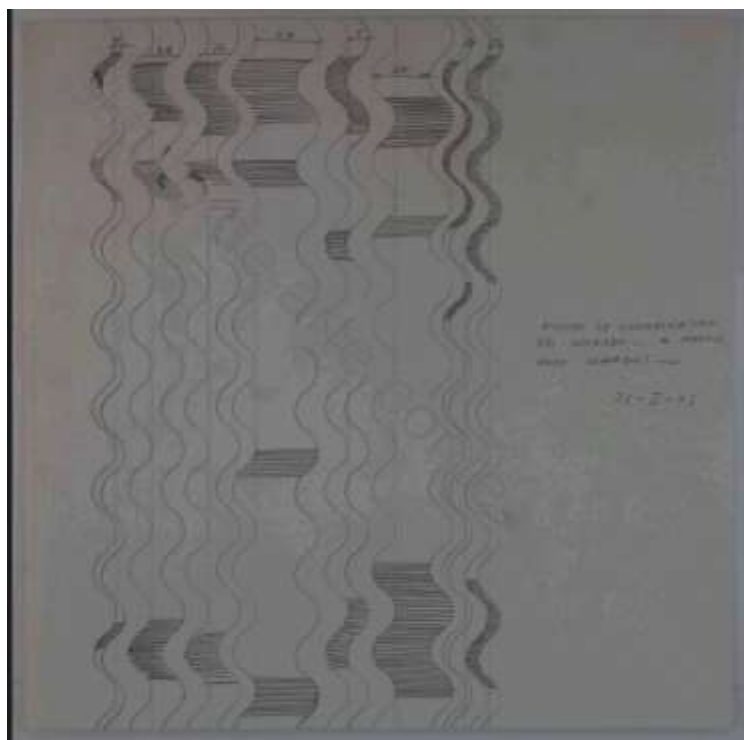
Essa lista coincide com alguns itens encontrados no acervo do IAC, apontando serem os componentes do exemplar de número I de *Variations Sur Une Courbe*. Além de papéis que indicam serem os originais manuscritos de Esmeraldo e Lambert (Figura 166 e Figura 167), convém aqui citar outros documentos, como os desenhos nos quais o artista descreve as cores a serem trabalhadas na serigrafia por Alejandro Marcos e estudos de normalização das curvas (Figura 164 e Figura 165).

Figura 164 – Esquema feito por Esmeraldo para indicar as cores utilizadas nas serigrafias de *Variations sur une courbe*



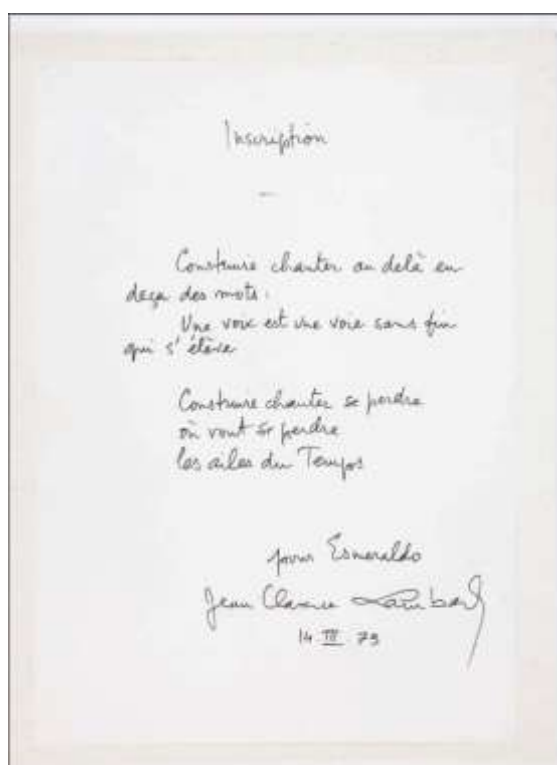
Fonte – Acervo IAC, documento de número 19824.

Figura 165 – Estudo de normalização das curvas, feito por Esmeraldo para *Variations sur une courbe*



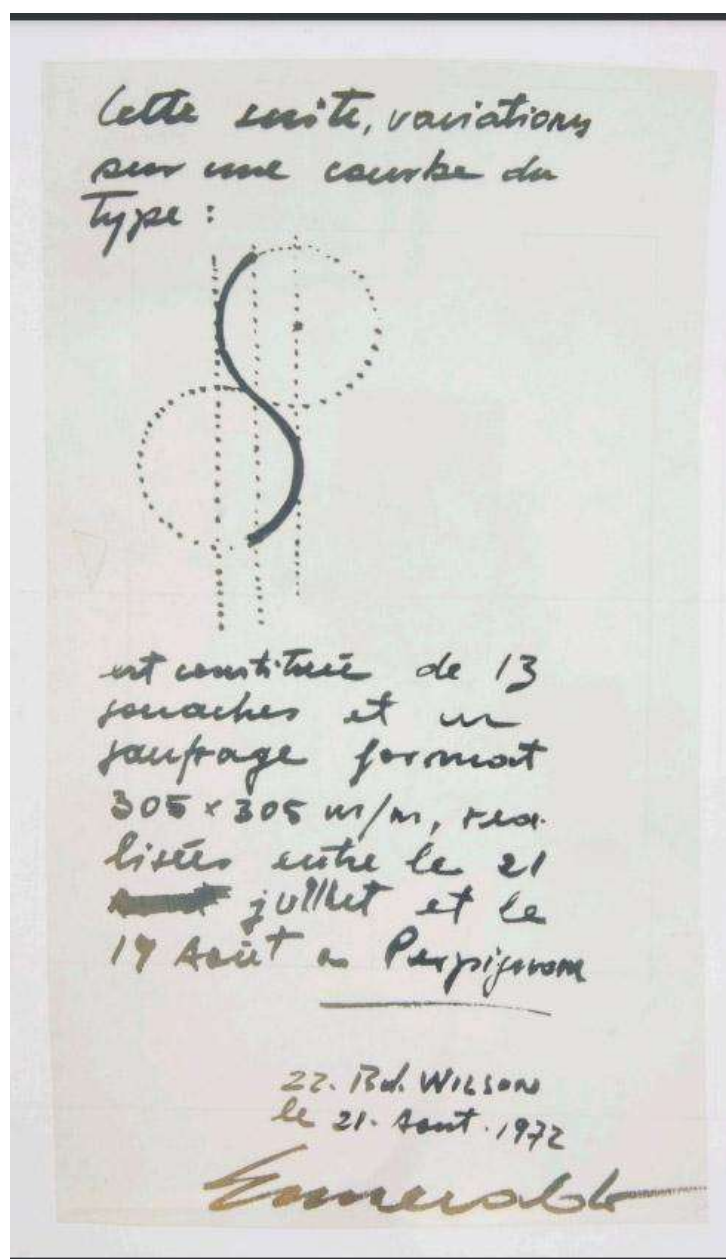
Fonte – Acervo IAC, documento de número 19805.

Figura 166 – Manuscrito de Jean Clarence Lambert



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19795.

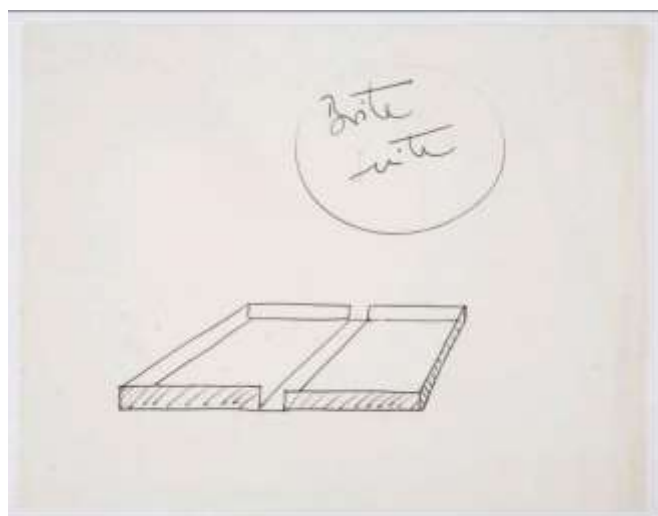
Figura 167 – Manuscrito de Esmeraldo



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19798.

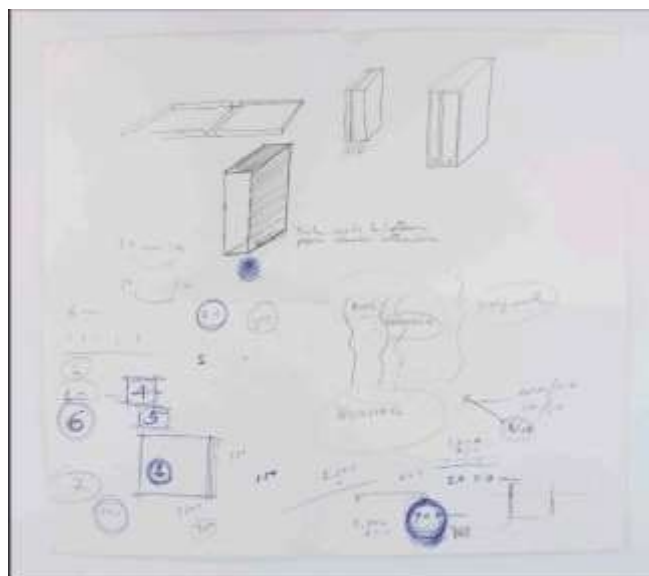
Há também três documentos contendo desenhos feitos por Esmeraldo para a caixa do álbum (Figura 168, Figura 169 e Figura 170).

Figura 168 – Desenho para a caixa de *Variations sur une courbe*



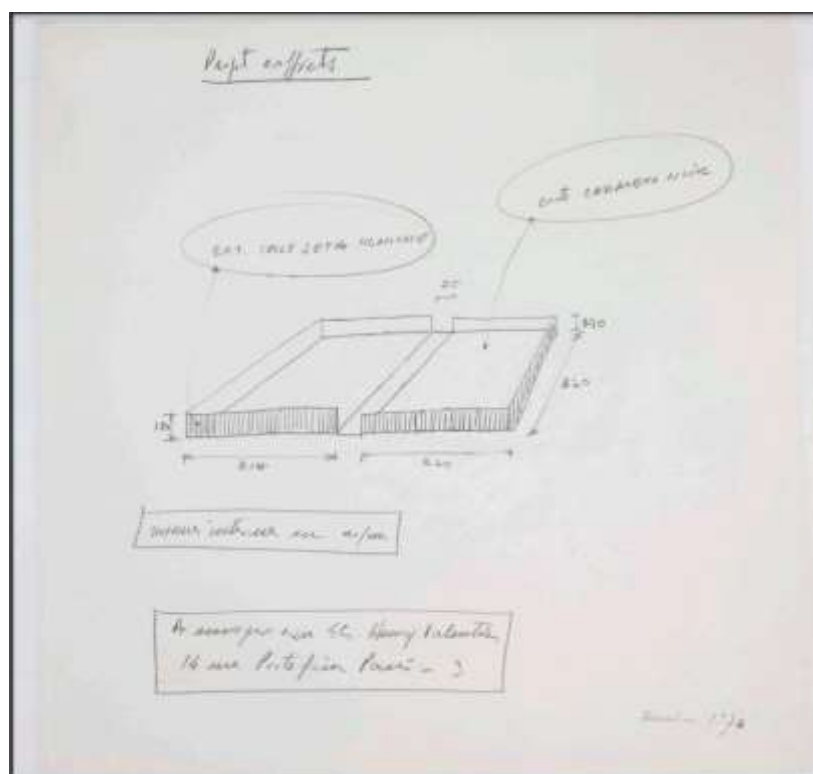
Fonte – Acervo IAC, documento de número 19799.

Figura 169 – Desenhos para a caixa de *Variations sur une courbe*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19809.

Figura 170 – Desenho e especificações para a caixa de *Variations sur une courbe*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19806.

Em um esboço do colofão encontrado neste mesmo arquivo (Figura 171), há a informação de que as caixas (*coffrets*) foram produzidas por Henry Valentin, um nome que também aparece em anotação num dos desenhos supracitados (Figura 170). Essa informação não consta no colofão da edição publicada.

Figura 171 – Manuscrito do colofão de *Variations sur une courbe*

DE CET OUVRAGE DE SEBASTIEN EMMERLINO,
"VARIATIONS SUR UNE COURBE", AVEC UN
POURCEAU DE DESSIN CLASSEMENT A L'APPUI, ET
AVEC LE CONTOUR DU TRAVAIL CONSIDERABLE
IL A ETE TIRE

QUATRE-VEINGT-DEUX EXEMPLAIRES NUMEROTES DE
I A XIV CONTENANT CHACUN UN DESSIN
SINAUX DE LA HAUTE PLUS TROIS VERTICES
PHIEN ORIGINALES ET UN TRAÇAGE
SIGNES ET NUMEROTES DE I A XIV,
CONSTITUANT L'EDITION ORIGINALE REÇUE
VEE A L'ARTISTE ET AUX EDITIONS.

— L'EXEMPLAIRE NUMERO UN CONTIENT EN
PLUS TOUTES LES ETUDES DE LA LIGNE ET
LE ~~TRAÇAGE~~ TRAÇAGE DE CONSTRUCTION
L'ARTISTE.

ET

CINQUANTE EXEMPLAIRES COMPLETS EN
TRAÇAGE ET TRIPLE TRAÇAGE ORIGINEL
ET SIGNES DE I A 50.

LES TRAÇAGES ONT ETE TRACES PAR
SEBASTIEN EMMERLIN A PARIS ET LE TRACÉ
ET A ETE FAIT A MAIN PAR L'ARTISTE
EN SON ATELIER DE NOUVELLE-ORLEANS, LE TOUT
SUR PAPIER VULIN-ROUGE, SERIE NO 100
FUSAIN, SIGNATURE-PROUX.

LES COFFRETS ONT ETE ECRIVS PAR
HENRI VALENTIN A PARIS —

ACHEVE D'IMPRIMER LE ...

~~RECEVOIR~~
UN ET CING JOURS AILE NOUVEAU SOUS
TABLE —

EXEMPLAIRE N° 

Fonte – Acervo IAC, documento de número 16681.

Mais dois esboços manuscritos do colofão constam neste arquivo (Figura 172 e Figura 173), sendo que, em um deles, Esmeraldo escreveu o texto seguindo o alinhamento de curvas desenhadas, indicando assim como seria o leiaute do impresso.

Figura 172 – Manuscrito do colofão de *Variations sur une courbe*

DE CET OUVRAGE DE SÉBASTIÃO
 EMERALDO "VARIATIONS SUR
 UNE COURBE", AVEC UN
 POÈME ~~DE~~ DE JEAN-CLA-
 RENÇE LAMBERT

IL EXISTE

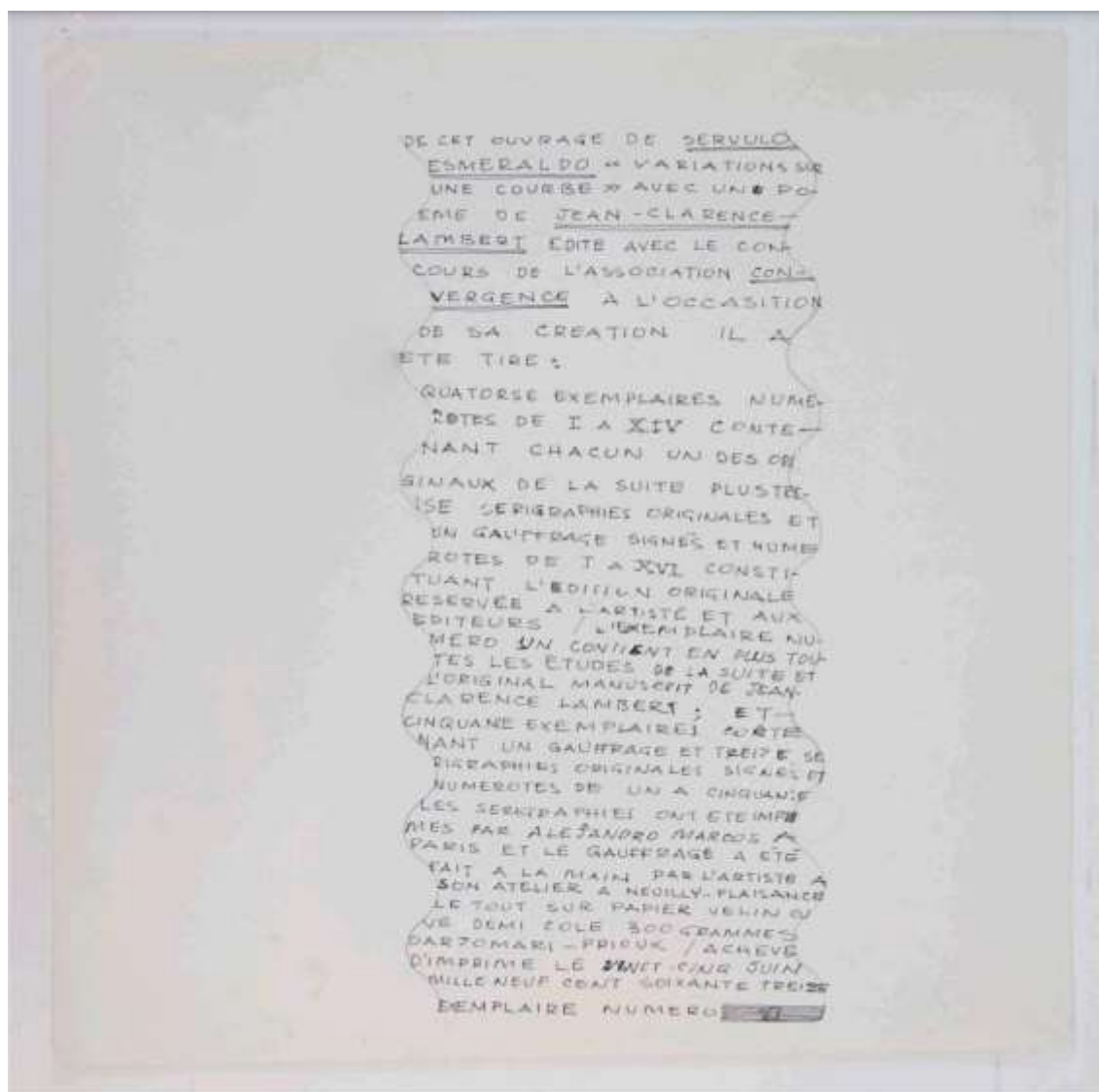
QUATORZE EXEMPLAIRES CONTENANT
 UNE GOUACHE ORIGINALE DE L'ARTISTE
 PLUS TREIZE SERIGRAPHIES IMPRIMÉES
 PAR ALEJANDRO ~~MARQUEZ~~ SUR
 VELIN-CUVE, DERNIÈRE D'ARTOMAR-
 PRODUX AINSI QU'UN SAUFRAGE
 ORIGINAL, TIRÉ PAR L'ARTISTE, SUR
 LE MÊME PAPIER, NUMÉROTÉS
 DE I à XIV constituant l'édition
 ORIGINALE.

ET

CINQUANTE EXEMPLAIRES COMPORTANT
 UN SAUFRAGE ET TREIZE SERIGRAPHIES
 NUMÉROTÉS DE 1 à 50 — PLUS
 QUATRE EXEMPLAIRES HORS COMMERCE

Fonte – Acervo IAC, documento de número 16679.

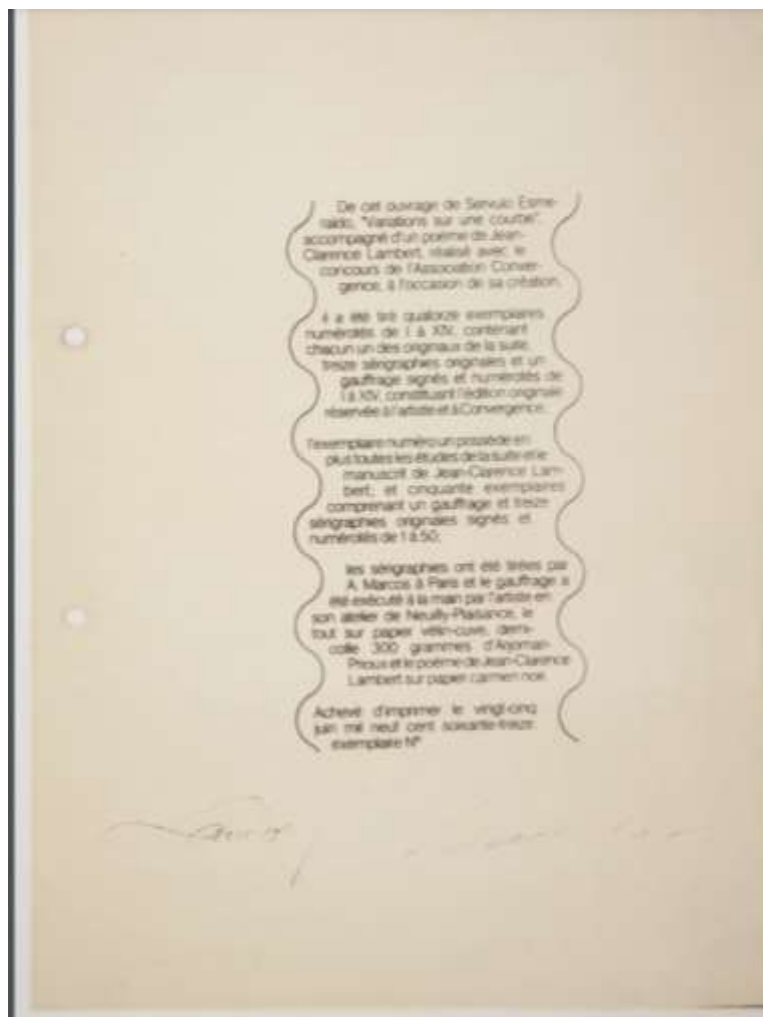
Figura 173 – Esboço de leiaute para o colofão de *Variations sur une courbe*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19808.

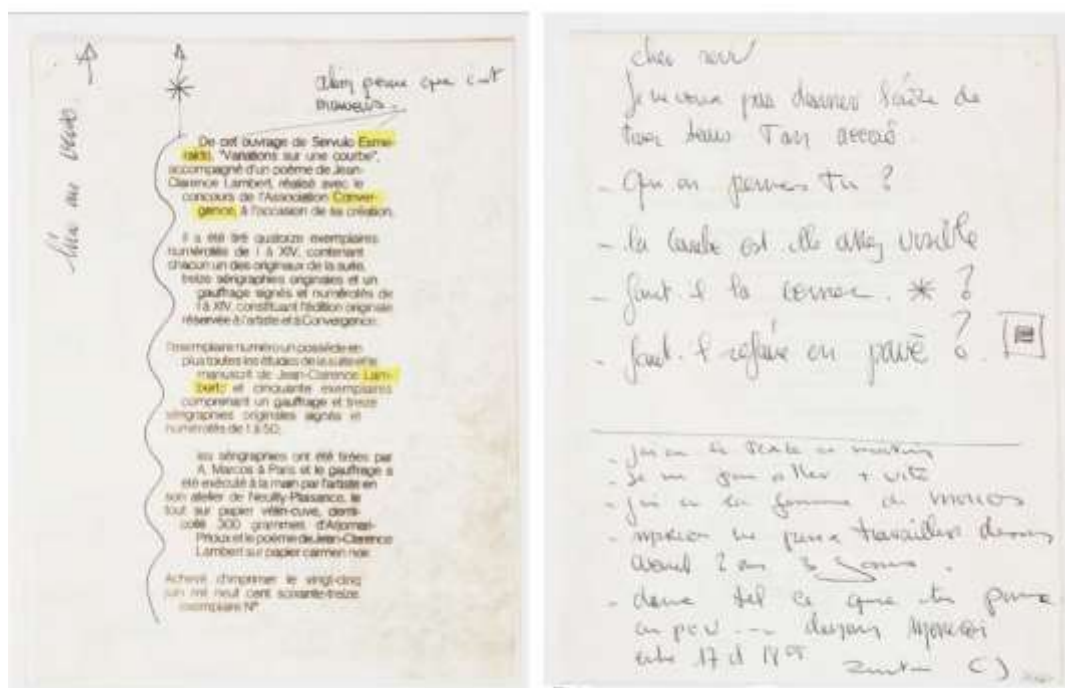
Quatro impressos são cópias de provas de impressão do texto (Figura 174, Figura 175 e Figura 176). Em um deles (Figura 175), há anotações no verso sobre o leiaute, indagando a um destinatário se mantém o texto em curvas ou bloco. Os outros dois mostram o texto impresso, e em um deles, há o desenho das curvas feito à lápis nas laterais do bloco de texto (Figura 176).

Figura 174 – Leiaute do colofão impresso. Provavelmente o original utilizado para compor o fotolito para serigrafia



Fonte – Acervo IAC, documento de número 15027.

Figura 175 – Colofão impresso com anotações sobre o leiaute na frente e no verso



Fonte – Acervo IAC, documento de número 16661.

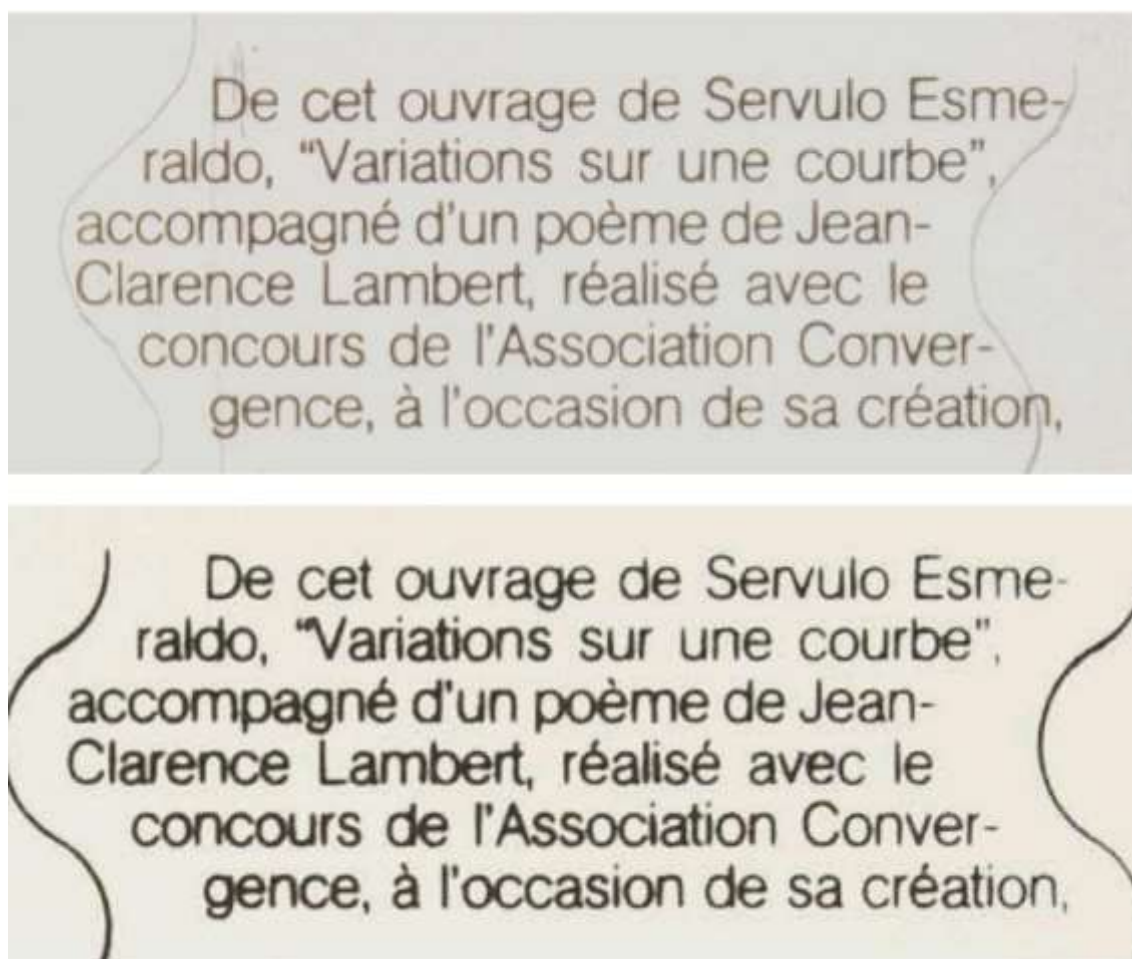
Figura 176 – Página com colofão impresso em frente e verso. Na página à direita há linhas feitas à lápis nas laterais do bloco de texto



Fonte – Acervo IAC, documento de número 16661.

Embora o exemplar do ISE não possua a página do colofão (e, portanto, não tenha sido possível realizar uma análise presencial deste impresso), é possível inferir que este foi também feito em serigrafia. Essa dedução parte da observação de que o impresso apresentado na Figura 176 (lado direito) apresenta uma uniformidade próxima da impressão tipográfica, diferente da disposição de tinta mais disforme presente na edição publicada, o que é mais característico da serigrafia (Gascoigne, 2004). A imagem a seguir ilustra essa comparação (Figura 177).

Figura 177 – Impressão do texto do colofão com desenhos feitos à lápis (acima) e impressão do colofão na edição publicada, com dispersão de tinta indicativa do processo de serigrafia



Fonte – Do autor a partir do acervo do IAC. Documentos de números 16661 e 19792, respectivamente.

Com base na composição impressa apresentada na Figura 176, é possível também relacionar a face de tipo utilizada com a *Helvetica Light* (Figura 178), embora o caractere “m” aparente ser menos condensado (Figura 179). Apesar de não ter sido

realizada uma aferição presencial do corpo tipográfico, estima-se, a partir das dimensões do impresso disponíveis no IAC, que possui um tamanho aproximado de 14 pt.

Figura 178 – Face de tipo *Helvetica Light*



Fonte – Malsy et al. (2009, p. 106).

Figura 179 – Sobreposição dos caracteres do colofão de *Variations sur une courbe* (acima) com a face de tipo *Helvetica Light* (no centro)

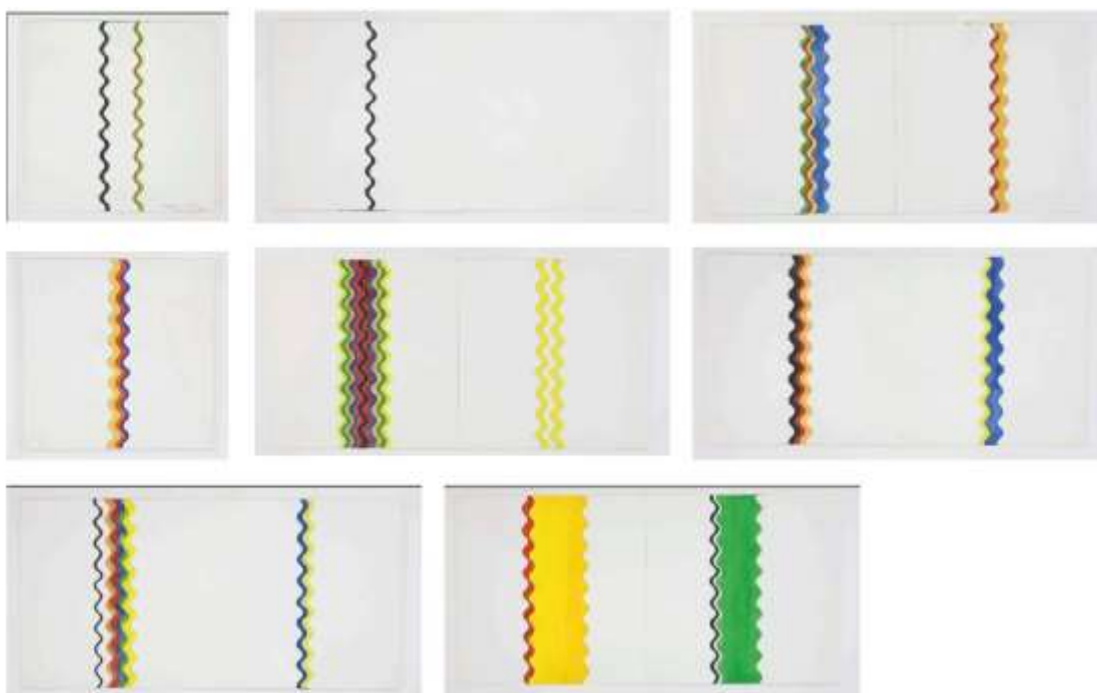


Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo do IAC (doc. 19792) e Malsy (2009, p. 106).

Por fim, chama a atenção um livro presente no IAC em formato sanfona no tamanho 103,2 x 14,9 cm, contendo curvas similares às construções presentes no álbum, mas

em tamanho menor e executados à guache (Figura 180). Haja vista as características citadas na lista apresentada na Figura 163 , é plausível que seja a obra *Petite Suite*, que acompanharia o exemplar número I. Ela está assinada com a data 1973.

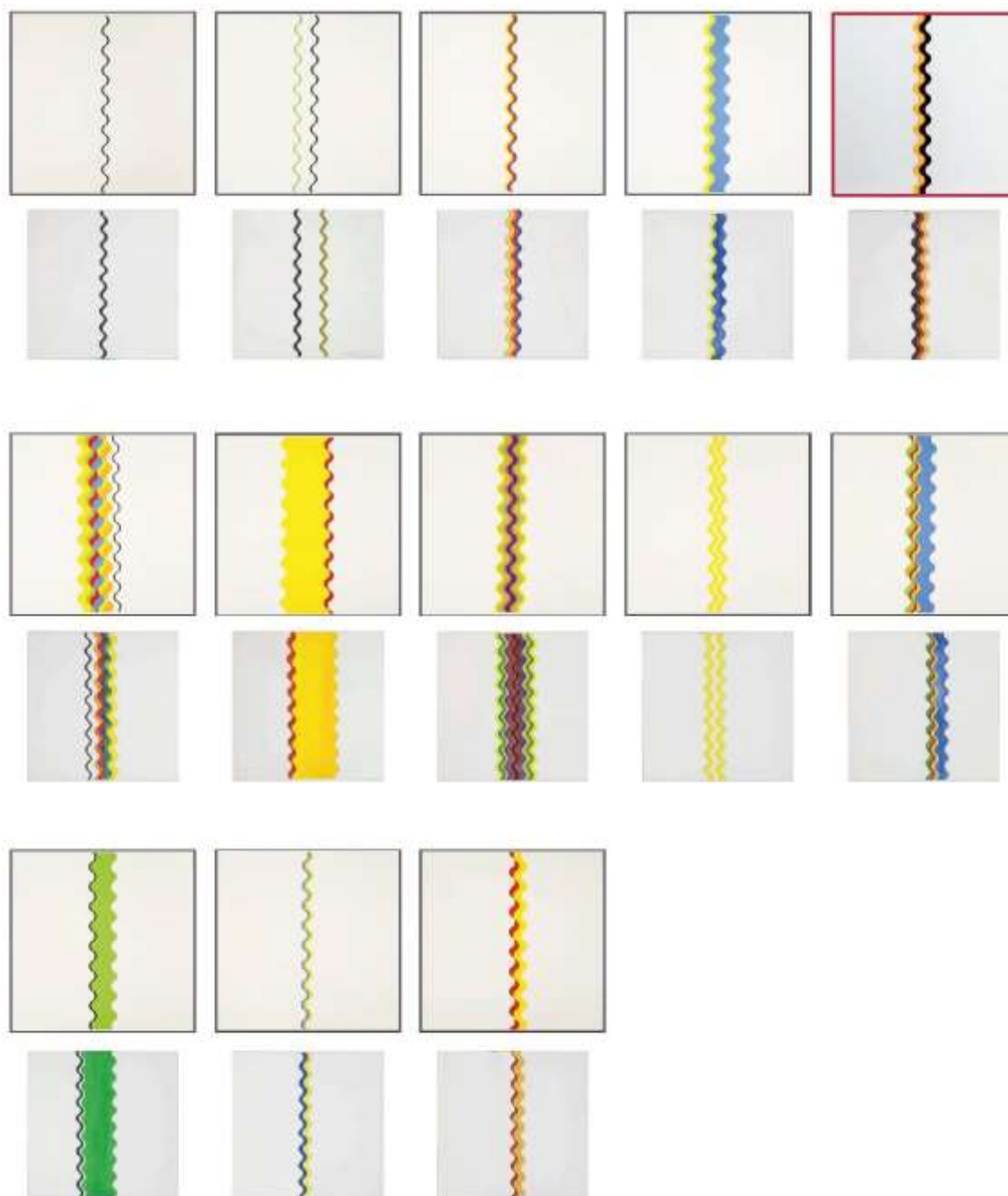
Figura 180 – Documento que pode ser referir ao projeto *Petite Suite*, de Sérvulo Esmeraldo



Fonte – Do autor a partir de acervo do IAC, documento de número 19802.

Ainda que siga as mesmas ordens de cores, os desenhos executados à mão da *Petite Suite* não são reproduções exatas em escala reduzida das construções presentes na edição de *Variations Sur Une Courbe*. Comparando as duas obras, percebe-se que Esmeraldo permite alguma variação de espessura e distanciamento entre as curvas. A orientação das páginas apresentadas na figura a seguir obedece ao alinhamento da assinatura do artista presente em ambas as obras, permitindo perceber casos em que há um espelhamento entre os desenhos em serigrafia e os realizados em guache (Figura 181).

Figura 181 – Comparação entre a edição publicada de *Variations sur une courbe* (figuras maiores e com bordas) e *Petite Suite* (figuras menores e sem borda)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE, acervo IAC (documentos de números 19792 e 19802).

5.4 INFINITO

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Infinito

Tiragem: 100: 16 exemplares contendo um desenho original numerados de I a XVI e 84 numerados de 1 a 84

Data da publicação: 1976

Nº do exemplar: 50, exemplar assinado por Sérvulo Esmeraldo e Ben Fihman Zighelboim

Categoria: Livro de artista

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Ben Fihman Zighelboim (Texto) e Sérvulo Esmeraldo (Ilustração)

Editor: Sérvulo Esmeraldo

Volume: 1 página sanfonada de papelão ondulado de parede simples

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Sérvulo Esmeraldo

Ilustração: 1 desenho a nanquim reproduzido em serigrafia

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Título: *Helvetica Bold* 14 pt (aprox.)

Corpo do texto: *Helvetica Regular* 20 pt (aprox.)

Colofão: *Helvetica Regular* 12 pt (aprox.)

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Serigrafia

Dimensões: 5 x 15 x 3 cm (Fechado) e 42 x 15 cm (Aberto)

Tipos de papel: Papelão ondulado de parede simples

5.4.1 Relato descritivo

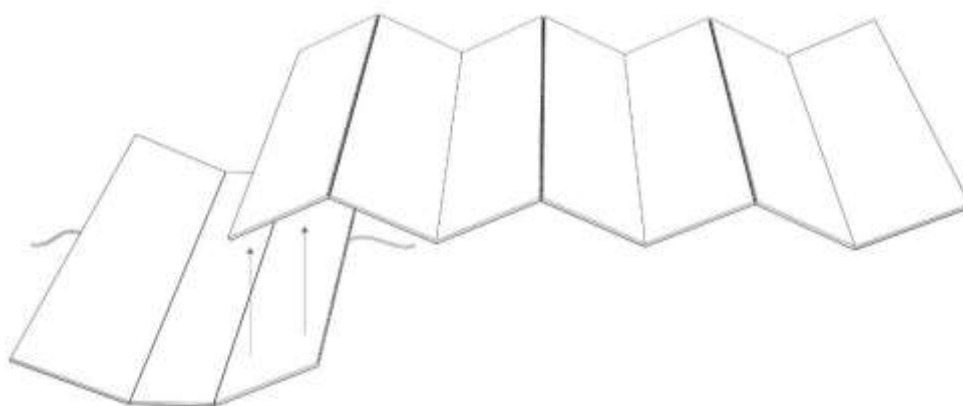
O livro *Infinito* é composto por duas folhas coladas de papelão ondulado, que formam uma página de 42 x 15 cm, possuindo vincos que possibilitam dobrá-lo em formato de sanfona. Em uma das folhas, Esmeraldo atravessou um fio de barbante que permite atar todo o conjunto quando dobrado (Figura 182, Figura 183 e Figura 184). Contém como elementos textuais: o conto de Ben Fihman Zighelboim, o título do livro e um colofão. A ilustração de Esmeraldo ocupa o verso da página do conto (Figura 184 e Figura 185).

Figura 182 – Três vistas do livro *Infinito*, de Ben Fihman e Sérvulo Esmeraldo



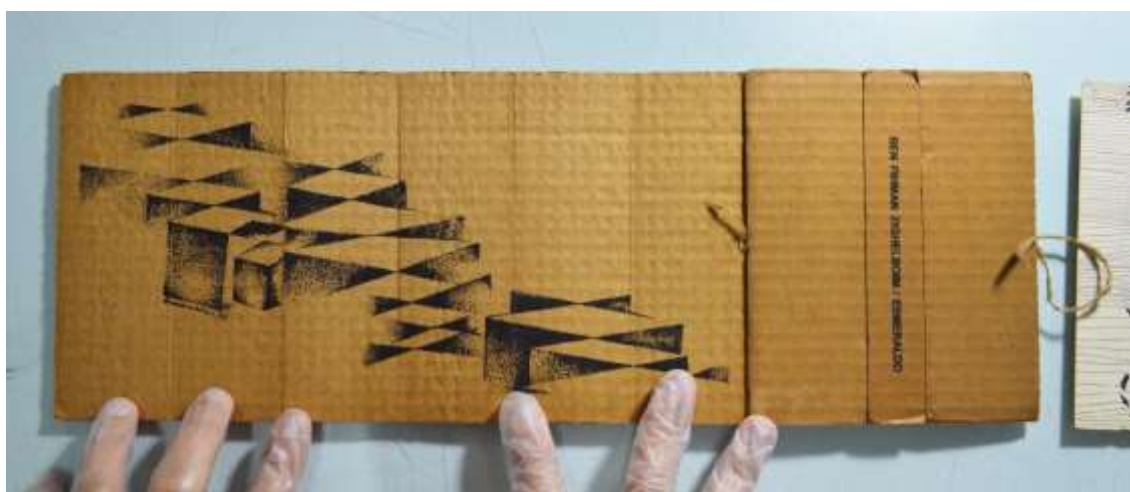
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 183 – Representação da montagem do livro *Infinito*



Fonte – Elaborado pelo autor.

Figura 184 – Livro *Infinito* aberto, face que contém a ilustração de Esmeraldo e o título



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 185 – Livro *Infinito* aberto, face que contém o texto de Ben Fihman e o colofão



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Teve uma tiragem de 100 exemplares, sendo que 16 continham no interior um desenho original do artista em formato de 5 x 15 cm em um papel acetinado similar ao couchê (Figura 186, Figura 187 e Figura 188).

Figura 186 – Desenho original de Esmeraldo, que acompanhava a edição limitada a 16 exemplares do livro *Infinito*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 187 – Detalhes de como o desenho original vinha acondicionado no livro *Infinito*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 188 – Livro *Infinito* e desenho original

Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

O processo de impressão de texto e imagens do livro foi realizado em serigrafia, no próprio ateliê do artista em Neuilly-Plaisance. Esse fato é comprovado por fotografias do local, onde são visíveis telas, insumos e outros materiais serigráficos (Figura 191), além de alguns exemplares impressos sendo inspecionados por Esmeraldo (Figura 190) e pelos amigos venezuelanos Dário, Yriam e Rafael Perez⁹² (Figura 189). Em uma dessas imagens, é possível identificar que toda a parte textual foi impressa a partir de uma única tela (Figura 192).

Embora não haja registro fotográfico da tela serigráfica utilizada no desenho de Esmeraldo, conclui-se que este também foi impresso por serigrafia, visto que um exame microscópico (Figura 193) revela uma camada uniforme e expandida de tinta, característica desse método (Gascoigne, 2004).

⁹² Informação cedida por Sabrina Esmeraldo a partir de e-mail ao autor.

Figura 189 – Dário, Yriam e Rafael Perez inspecionando as serigrafias de *Infinito*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 14457.

Figura 190 – Sérvulo Esmeraldo em seu ateliê durante a produção de *Infinito*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 14458.

Figura 191 – Telas e insumos de serigrafia no ateliê de Esmeraldo em Neuilly-Plaisance



Fonte – Acervo IAC, documento de número 14460.

Figura 192 – Exemplares impressos e Dário Perez inspecionando uma tela serigráfica



Fonte – Acervo IAC, documento de número 14459.

Figura 193 – Detalhes da impressão de *Infinito*, visto por microscópio



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

No acervo do IAC encontram-se documentos relacionados a esse projeto, como o desenho original que foi impresso no livro (Figura 196), o texto do conto datilografado (Figura 195) e um manuscrito do colofão (Figura 194).

Neste último existem anotações que sugerem ser especificações para o leiaute e corpo tipográfico, onde lê-se 12 HA (em vermelho acima do texto do colofão) e 14 HA grass (em vermelho acima do título).

O termo HA pode estar relacionado à *hauteur* (altura) e grass se refere ao termo “negrito” em francês.

Figura 194 – Manuscrito do colofão de *Infinito*

Index
12 HA X 30.

DE CET OUVRAGE ONT ÉTÉ TIRÉS XVI
EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE I à XVI,
RÉSERVÉS AUX AUTEURS, CONTENANT
CHACUN UN DESSIN ORIGINAL, ET
CONSTITUANT L'ÉDITION ORIGINALE.

PLUS 84 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE
1 à 84. TOUTS LES EXEMPLAIRES SONT
SIGNÉS ET NUMÉROTÉS. ACHÉVÉ D'IMPRIMER
À NEUILLY PLAISANCE LE 10 AVRIL 1976.
D'AUTEUR.

NUMERO 

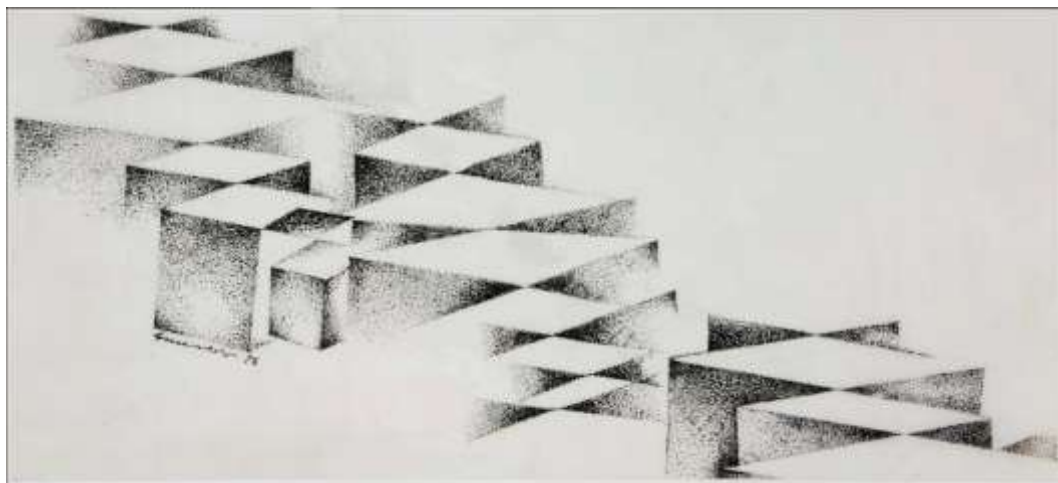
16 folios manuscrits 2 pages x 8.

14 HA grass Cap. X 30.

BEN FIHMAN ZIGHEL BOIM / ESMERALDO.

3 fois belles épreuves à faire

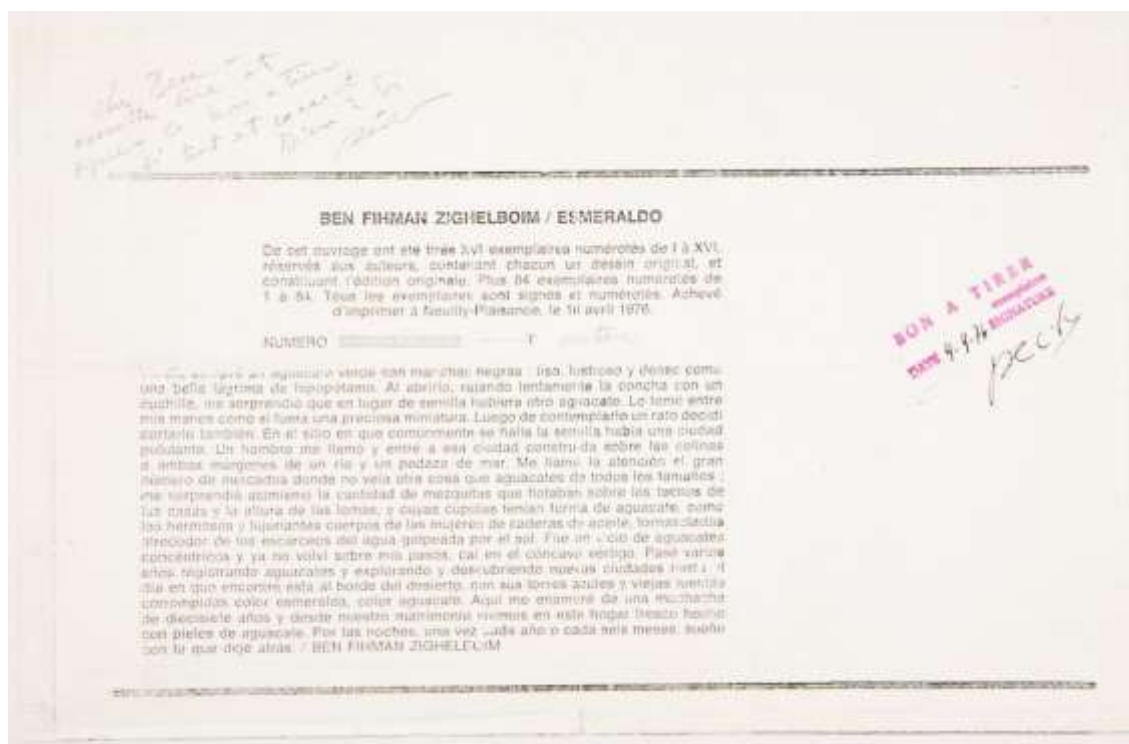
Figura 196 – Desenho que parece corresponder ao original de *Infinito*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19301.

Acham-se também três impressos com os textos presentes no livro (Figura 197, Figura 198 e Figura 199). Um desses parece corresponder a uma prova de impressão direcionada à aprovação de Ben Fihman⁹³, cuja assinatura encontra-se em um carimbo que atesta: *bon à tirer* (pronto para imprimir em tradução livre) (Figura 197). Os outros dois (Figura 198 e Figura 199) correspondem ao conto, título e colofão, aparentando serem as impressões que originaram os fotolitos para a serigrafia.

⁹³ No canto superior esquerdo há uma anotação que parece corresponder à frase: *Cher Ben, veux-tu lire et signer le bon à tirer si tout est correct, dire à ti sûr* (Caro Ben, gostaria de ler e assinar a prova se está tudo correto, diga com certeza).

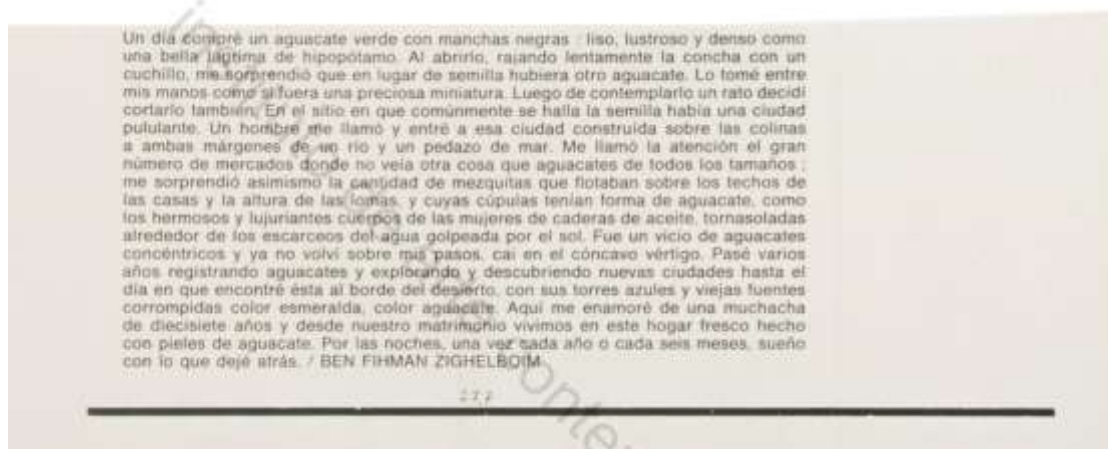
Figura 197 – Prova de impressão do colofão e texto de Ben Fihman presentes em *Infinito*

Fonte – Acervo IAC, documento de número 17026.

Figura 198 – Impresso do colofão que indica ser o original utilizado para impressão de fotolito na serigrafia de *Infinito*

Fonte – Acervo IAC, documento de número 17534.

Figura 199 – Impresso do texto de Bem Fihman que indica ser o original utilizado para impressão de fotolito na serigrafia de *Infinito*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 25641.

É plausível que estas composições tenham sido feitas por empresas gráficas a partir de solicitações de Esmeraldo, conforme sugerem alguns recibos presentes no acervo supracitado⁹⁴. Ainda assim, vale destacar a habilidade de quem as realizou, levando em conta a uniformidade da mancha tipográfica do texto do conto, composta em uma face equivalente à *Helvetica Regular*, com corpo aproximado de 12 pt (Figura 200 e Figura 201). O texto do colofão aparenta estar em *Helvetica Regular* 12 pt (Figura 202), e o título BEN FIHMAN ZIGHELBOIM / ESMERALDO, em *Helvetica Bold* 14 pt (Figura 203). Curiosamente, apesar de o texto impresso do conto presente nos arquivos ilustrados na Figura 197 e Figura 199 apresentarem um corpo aproximado de 12 pt, o texto do conto impresso em serigrafia no livro parece estar no corpo de 20 pt, sugerindo que houve uma ampliação do impresso original no fotolito.

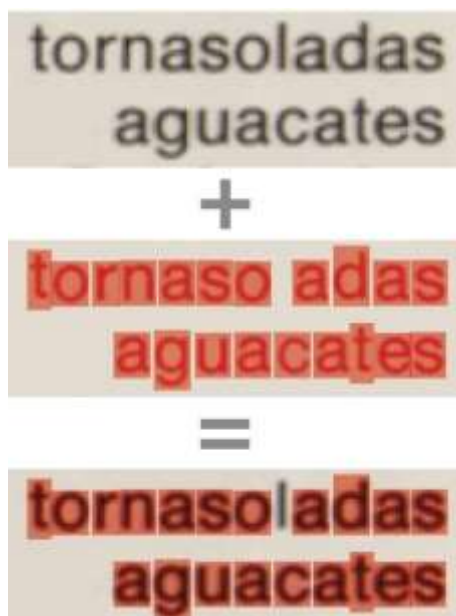
⁹⁴ Documentos presentes no IAC sob os números: 17024 e 17025.

Figura 200 – Faces de tipo *Helvetica Bold* e *Helvetica Regular*



Fonte – Malsy et al. (2009, p. 107 e 109).

Figura 201 – Sobreposição dos caracteres do texto de Ben Fihman (acima) com a face de tipo *Helvetica Regular* e (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de documento nº 25641 do acervo do IAC e Malsy (2009, p. 107).

Figura 202 – Sobreposição dos caracteres do colofão do livro *infinito* (acima) com a face de tipo *Helvetica Regular* e (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de documento nº 25641 do acervo do IAC e Malsy (2009, p. 107).

Figura 203 – Sobreposição dos caracteres do título do livro *Infinito* (acima) com a face de tipo *Helvetica Bold* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de documento nº 25641 do acervo do IAC e Malsy (2009, p. 108).

No IAC ainda é possível encontrar uma boneca do livro, feita manualmente por Esmeraldo, contendo um desenho diferente daquele presente na edição produzida (

Figura 204). Em outro arquivo (Figura 205), nota-se o processo de composição de um desenho que parte de retas que se entrecruzam formando losangos, similar ao

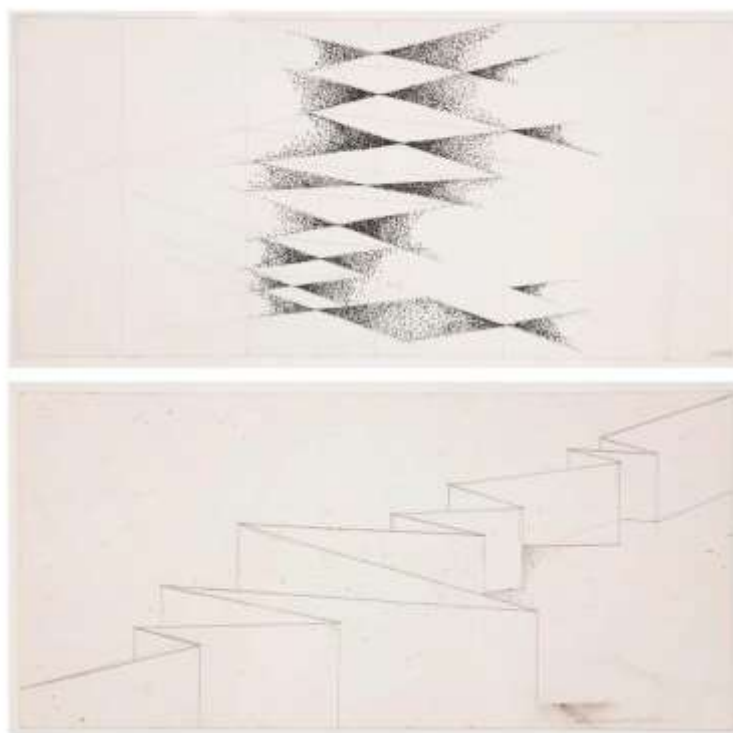
que foi utilizado no livro. A característica construtiva se manifesta mais uma vez nesse trabalho, a exemplo de algumas outras obras e desenhos à lápis e nanquim do período, nos quais desenvolveu sequencias sobre formas geométricas (Figura 206 e Figura 207).

Figura 204 – Estudo para *Infinito*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 19850.

Figura 205 – Desenho à lápis e nanquim de Esmeraldo



Fonte – Acervo IAC, documento de número 18567.

Figura 206 – Desenho à lápis e nanquim de Esmeraldo



Fonte – Acervo IAC, documento de número 18563.

Figura 207 – Desenho à lápis e nanquim de Esmeraldo



Fonte – Acervo IAC, documento de número 18575.

5.5 TRILOGIA

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Trilogia

Tiragem: Edição original – 70: 10 fora do comércio, numerados de I a X, onde o exemplar de número I acompanhava os estudos e originais dos textos. Fac-símile – 36 exemplares assinados

Data da publicação: 1976 / 2012

Nº do exemplar: Fac-símile: 24, exemplar assinado por Sérvulo Esmeraldo

Categoria: Livro de artista / Livro/objeto

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Péricles Eugênio de Ramos (poesia), Olivio Tavares de Araujo (texto de apresentação) e Sérvulo Esmeraldo (ilustração)

Editor: Gabinete de Artes Gráficas (edição de 1976) Cosac Naify (edição de 2012)

Volume / Quantidade de páginas: Fac-símile: 4 volumes em 1 luva. Edição original: Uma capa solta em plástico corrugado e 4 volumes

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Edição original: Possivelmente Sérvulo Esmeraldo

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Títulos: *Helvetica* 14 pt

Corpo do texto: *Helvetica* 10 pt e 14 pt

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão:

Impressão tipográfica (edição original) e offset (fac-símile)

Dimensões: 31 x 31 x 4 cm

Tipo de acondicionamento: Luva (fac-símile)

Tipos de papel: Papelão duplex de 400 g

Outros materiais: Terra, acrílico, água, ampola de vidro, saco plástico

5.5.1 Relato descritivo

Trilogia é uma obra de Sérvulo Esmeraldo e Péricles Eugênio da Silva Ramos, criada em parceria com a Galeria Raquel Arnaud em 1976. Trata-se de um volume composto por quatro itens quadrados, com medidas de 31 x 31 cm, feitos em papelão duplex de 400 g/m² envolvidos uma capa feita em uma chapa de plástico corrugado transparente com um barbante atravessado que ata o conjunto. Os itens são: uma página dupla com um texto de apresentação de Olívio Tavares de Araújo, uma página dupla contendo um poema e três invólucros de plástico com areias de

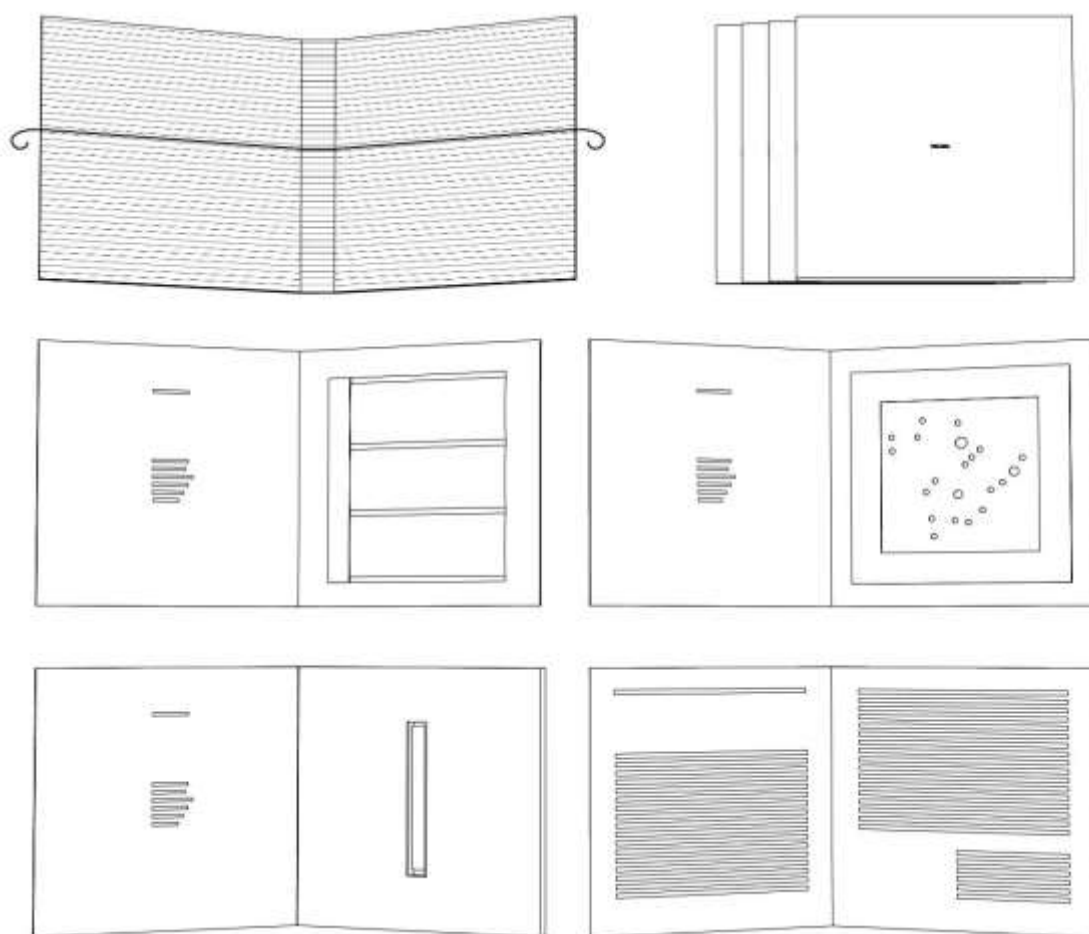
cores e grãos distintos, uma caixa contendo um poema e uma ampola de vidro com água do Rio Paraíba, e uma página dupla com um poema e uma placa perfurada de acrílico representando a constelação de Órion (Figura 208 e Figura 209).

Figura 208 – Capa e páginas de *Trilogia*



Fonte – Sabrina Esmeraldo.

Figura 209 – Representação dos componentes da edição original de *Trilogia*



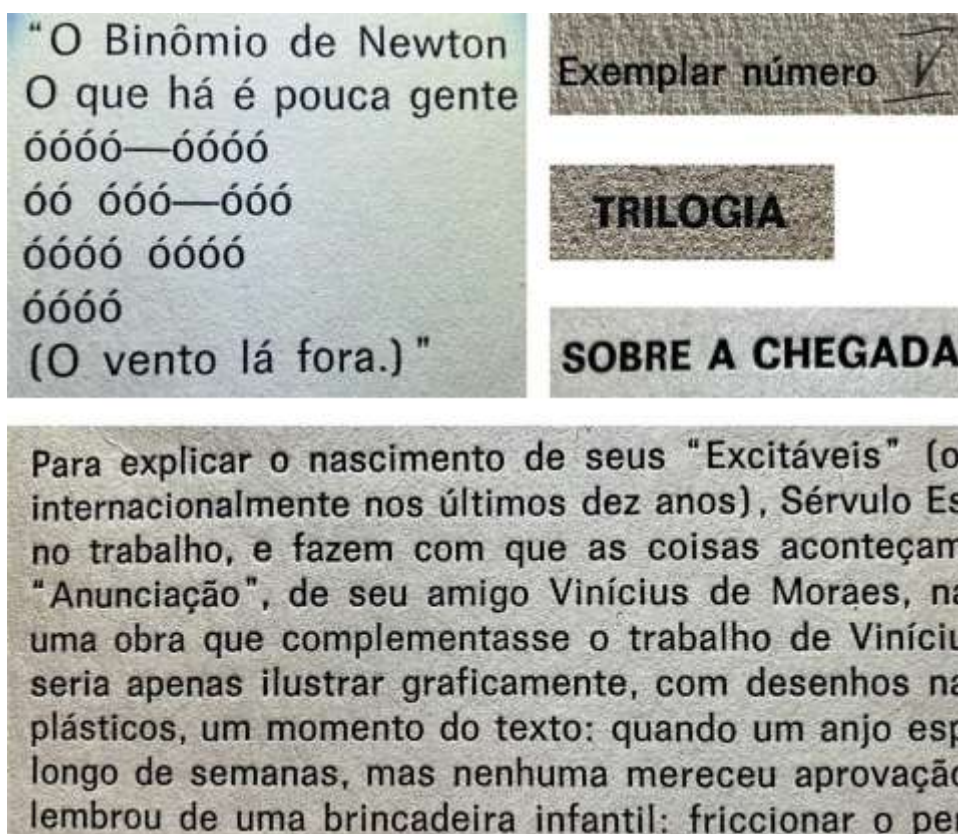
Fonte – Elaborado pelo autor.

Como afirma o colofão, a versão publicada em 1976 teve uma tiragem de 70 exemplares, sendo 10 numerados de I a X e 60 de 1 a 60, todos assinados pelos autores. O exemplar de número I acompanhava estudos feitos para o livro, além dos originais dos poemas de Péricles Eugênio e da apresentação de Olívio Tavares.

Os textos foram compostos em linotipia pela empresa Linotipadora Godoi Ltda., enquanto a impressão foi realizada pela LM Serigráfica Indústria e Comércio, e pela Gráfica Impressos. As informações supracitadas constantes no colofão e as características de relevo e disposição de tinta presentes em um exemplar pertencente à Sabrina Esmeraldo remetem à impressão tipográfica (Figura 210 e Figura 211). Os tipos correspondem à face *Helvetica*, em corpo aproximado de 12 pt.

Figura 210 – Detalhes da impressão tipográfica em *Trilogia*

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo e fotografia de Sabrina Esmeraldo.

Figura 211 – Detalhes da impressão tipográfica em *Trilogia*

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo e fotografia de Sabrina Esmeraldo.

No acervo do IAC foram encontradas poucas informações ou documentos diretamente ligados a este projeto, exceto por uma imagem de um estudo para a

capa do livro (Figura 214), um convite para o lançamento, realizado no Gabinete de Artes Gráficas em São Paulo (Figura 213) e uma fotografia da época que mostra Esmeraldo através do plástico corrugado utilizado como capa (

Figura 212).

Figura 212 – Fotografia de Esmeraldo através do plástico corrugado



Fonte – Acervo IAC, documento de número 13025.

Figura 213 – Convite de lançamento do livro *Trilogia*



Fonte – Acervo IAC, documento de número 17724.

Figura 214 – Fotografia de um estudo para *Trilogia*

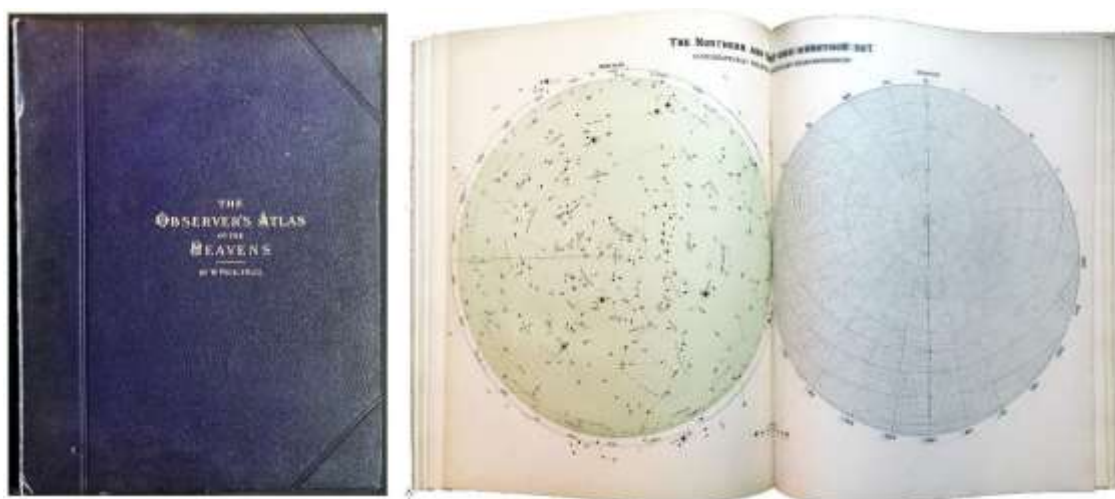


Fonte – Acervo IAC, documento de número 13035.

É possível relacionar os objetos presentes no livro com materiais e técnicas já utilizados pelo artista em outras obras. O acrílico perfurado, por exemplo, aparece em alguns projetos presentes no IAC e, no caso específico de *Trilogia*, foi perfurado

pela empresa Opus Propaganda Ltda., com base em uma referência da constelação de Órion retirada do livro *Observer's Atlas of the Heavens*, de William Peck (Figura 215). Invólucros de plástico também já eram utilizados pelo artista em experimentos com os *Excitáveis*.

Figura 215 – Capa e páginas do livro *Observer's Atlas of the Heavens*



Fonte – Disponível em: < <https://www.commoncrowbooks.com/pages/books/H34612/william-peck/the-observers-atlas-of-the-heavens-containing-catalogues-of-the-accurate-positions-magnitudes-c> >.
Acesso em: 25 nov. 2023.

A edição fac-similar foi realizada em parceria com a editora Cosac Naify, em 2012, por ocasião da exposição *Simples como o triângulo*. Teve uma tiragem de 36 exemplares, em um papelão com características e gramatura similar ao original, todos numerados e assinados por Sérvulo Esmeraldo (Figura 217). Esta edição não contou com a capa em plástico corrugado, tendo no lugar uma luva feita com o mesmo papelão (Figura 216).

Figura 216 – Luva da edição fac-similar de *Trilogia*



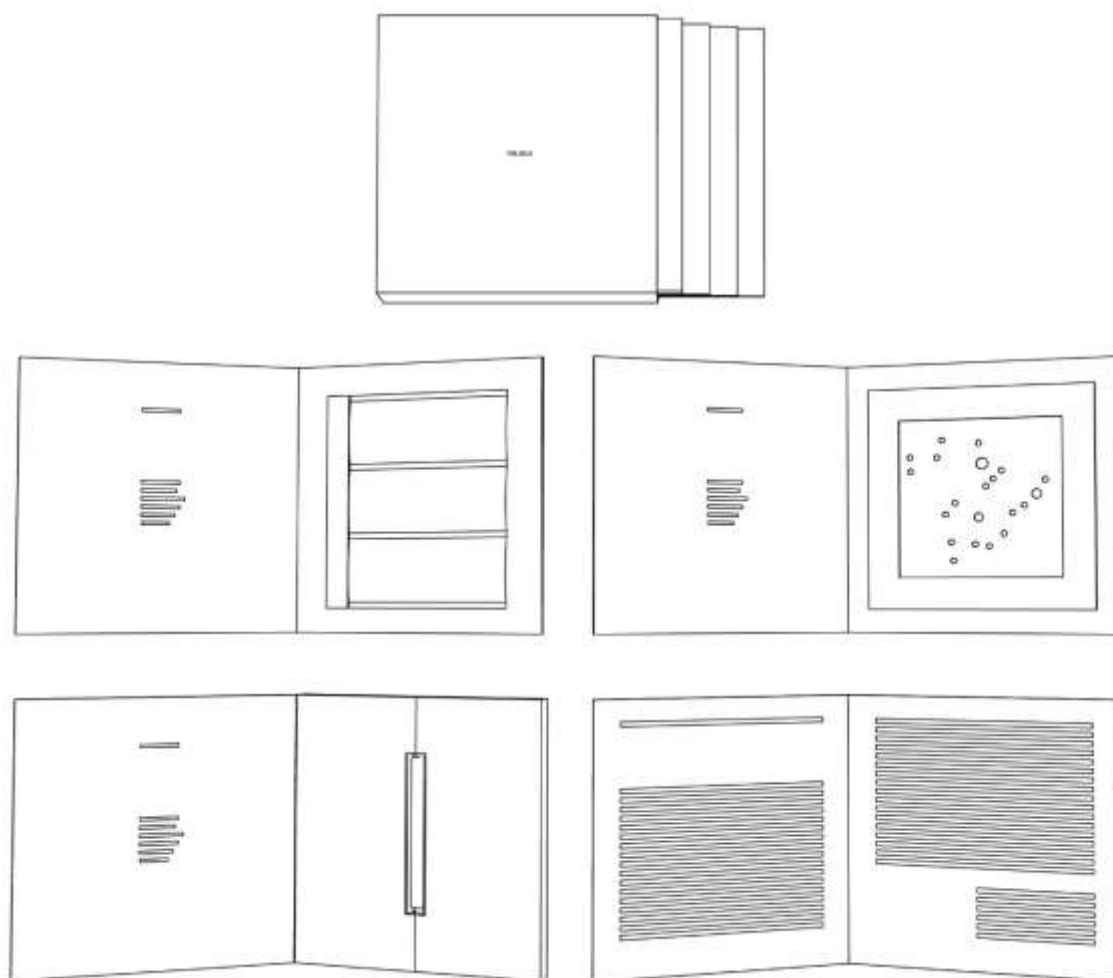
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 217 – Páginas da edição fac-similar de *Trilogia*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

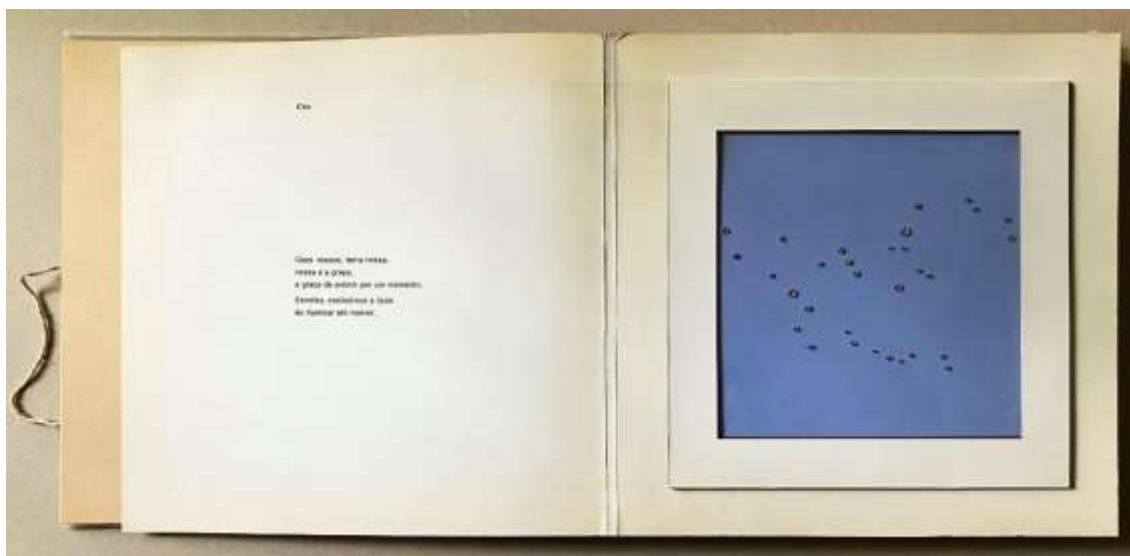
Figura 218 – Representação dos componentes da edição fac-similar de *Trilogia*



Fonte – Elaborado pelo autor.

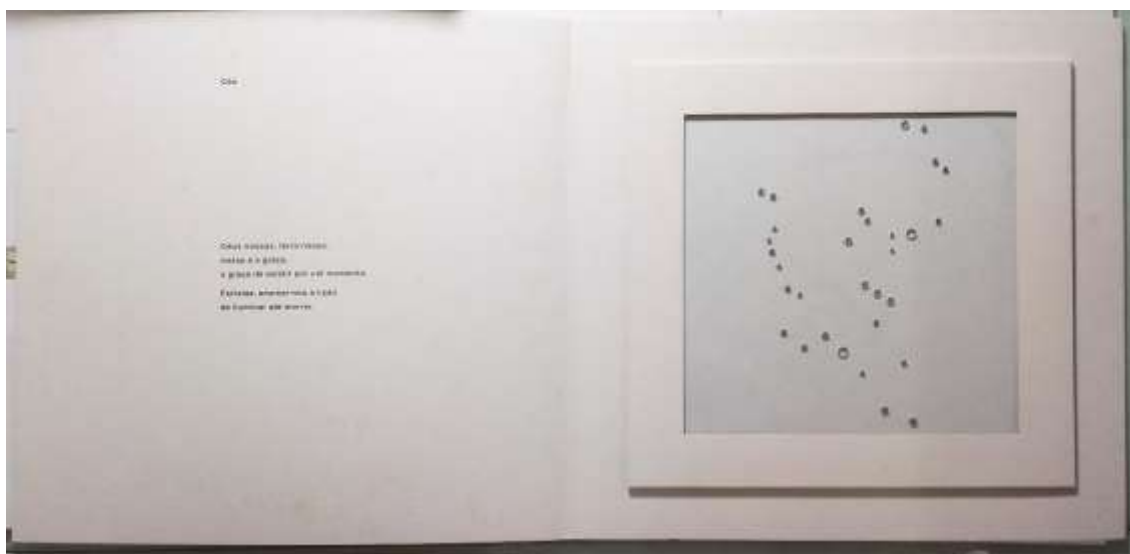
O acrílico da edição fac-similar não possui a mesma intensidade de azul presente no original, o que acaba por comprometer a ideia de representação de céu (Figura 219 e Figura 220).

Figura 219 – Página com acrílico da edição original de *Trilogia*



Fonte – Sabrina Esmeraldo.

Figura 220 – Página com acrílico da edição fac-similar de *Trilogia*



Fonte – Do autor a partir de acervo e fotografia de Sabrina Esmeraldo e acervo do ISE.

O texto de Olívio Tavares Araújo, intitulado *Sobre a chegada de Sérvulo ao Livro Objeto (Onde também se fala do binômio de Newton)*, apresenta o nascimento do projeto e situa Esmeraldo no contexto de produção de livros-objetos no Brasil, citando Wladimir Dias-Pino, Décio Pignatari e os irmãos Campos. Tanto esse texto quanto os presentes no título e colofão da edição fac-similar possuem caracteres

que correspondem a uma versão digital da face *Helvetica*, intitulada *Helvetica Pro Roman*, em corpo aproximado de 12 pt.

O processo de impressão utilizado aparenta ser offset com relevo americano, que resulta em uma textura em relevo sobre os caracteres (Figura 221).

Figura 221 – Detalhe da impressão em relevo da edição fac-similar de *Trilogia*, visto por microscópio



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

5.6 METAMORFOSE

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Metamorfose

Tiragem: 100 exemplares assinados: 70 assinados em 1 página e 30 com todas as páginas assinadas

Data da publicação: 1977

Nº do exemplar: 30, contendo assinatura dos autores

Categoria: Livro de artista / Livro experimental

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Sérvulo Esmeraldo (texto e ilustração), Cláudio Martins (texto), Milton Dias (Texto)

Editor: Sérvulo Esmeraldo

Volume: Capa em MDF, 10 páginas soltas e 1 página dupla que envolve o conteúdo (chamada por Esmeraldo de “folha de guarda”)

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Possivelmente Sérvulo Esmeraldo

Ilustração: 10 composições feitas com materiais tipográficos (idem a *Poemas*)

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Títulos: *Kabel Bold* 36 pt (aprox.) e *Futura Demibold* 42 pt (aprox.)

Corpo do texto: *Helvetica* 12 pt (aprox.)

Texto poético: *Univers* 65 12 pt (aprox.)

ELEMENTOS TEXTUAIS:

Elementos Pós-textuais: Colofão

Elementos Extratextuais: Capa e “folha de guarda”

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Tipografia

Dimensões: 33 x 40 (páginas) e 34 x 21,5 cm (capa)

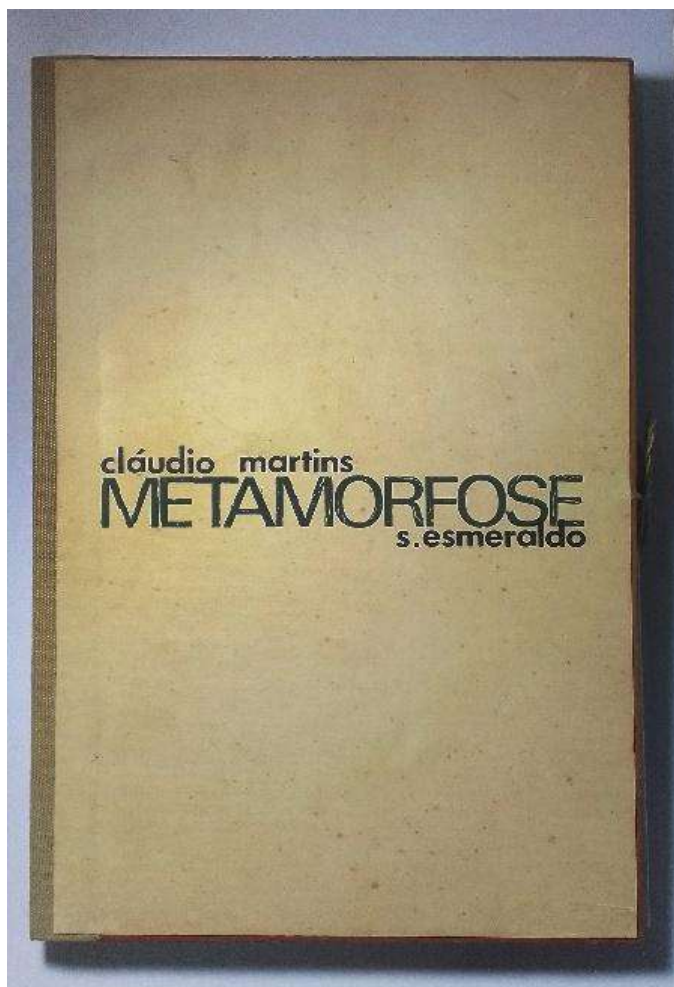
Forma de disposição das páginas: Páginas soltas

Tipos de papel: Offset 175 g/m² (páginas) e madeira MDF (capa)

5.6.1 Relato descritivo

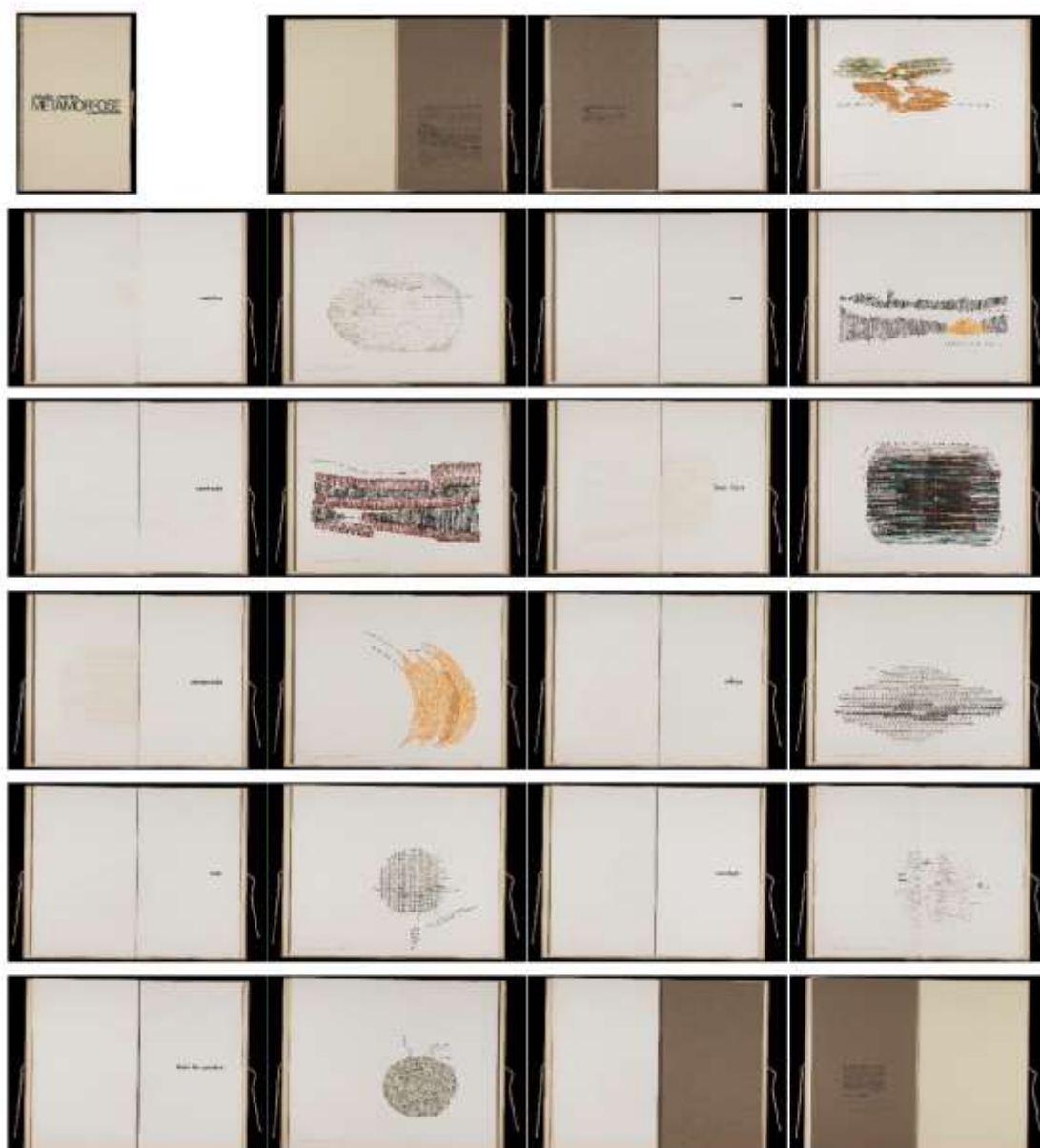
O livro *Metamorfose*, realizado por Sérvulo Esmeraldo e Cláudio Martins em 1977, apresenta um formato de 34 x 21,5 cm para a capa (Figura 222). No interior, contém páginas soltas, medindo 33 x 40 cm, que são dobradas horizontalmente e envoltas em uma página dupla que cumpre a função de folha de guarda (Figura 223, Figura 224 e Figura 226). O projeto segue o modelo de *12 gravuras programadas*, contendo uma capa feita em madeira MDF com um rótulo contendo o título e um barbante que ata o conjunto (Figura 225).

Figura 222 – Capa do livro *Metamorfose*



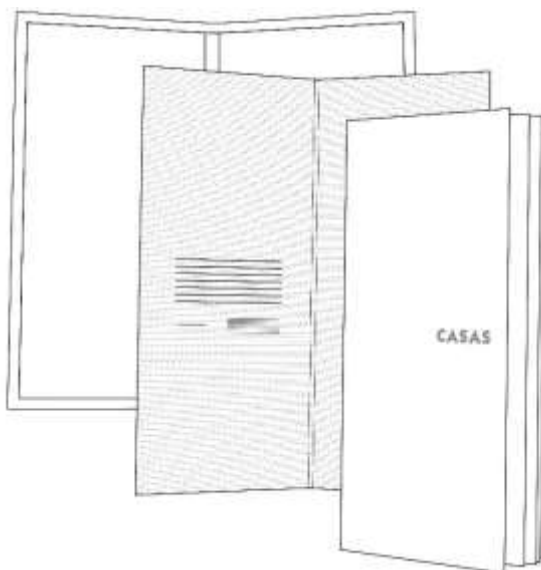
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 223 – Capa e páginas do livro *Metamorfose*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 224 – Representação dos componentes do livro *Metamorfose*



Fonte – Elaborado pelo autor.

Figura 225 – Detalhe do barbante na capa do livro *Metamorfose*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

A página dupla que envolve o conteúdo é feita em papel vergê marrom de aproximadamente 280 g/m² e contém três textos, sendo uma introdução de Milton Dias, uma breve apresentação de Esmeraldo e um colofão.

Figura 226 – Detalhe de capa e folha de guarda do livro *Metamorfose*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

As 10 páginas soltas provêm de impressões excedentes do livro *Poemas*, realizado em 1962 a partir de impressões de lingotes de linotipo e outros materiais tipográficos sobre papel offset de 175 g. À época da impressão de *Metamorfose*, esses impressos já apresentavam desgastes do tempo, como aponta o texto de Esmeraldo:

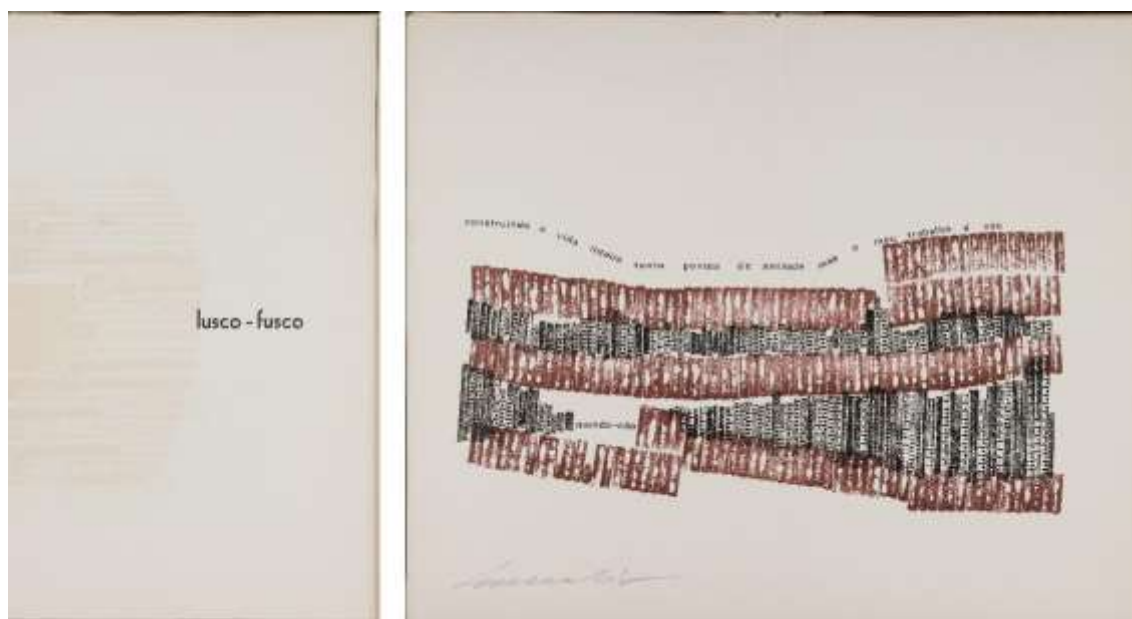
As gravuras sobre as quais figuram os textos de Cláudio Martins foram impressas a 15 anos. Mesmo assim, achamos por bem utilizá-las tal como se encontram, com suas rugas, traças e manchas, na medida em que essas marcas do tempo não interferem na composição, pois como nós, elas também viveram. (Martins; Esmeraldo, 1977 p. 2).

A tiragem foi de 100 exemplares, numerados e assinados pelos dois autores apenas na folha de guarda e mais 30 exemplares fora do comércio com todas as páginas assinadas. O ISE possui dois exemplares, sendo um com todas as páginas assinadas e outro sem nenhuma assinatura nem indicação do número de exemplar.

As páginas impressas com as composições tipográficas de Esmeraldo são exatamente as mesmas dez que foram realizadas para *Poemas*, no entanto, o texto de Cláudio Martins foi criado a partir das ilustrações e nelas sobrepostas. Também diferentemente de *Poemas*, as páginas foram dobradas ao meio, sendo o título de cada obra impresso no verso da ilustração (

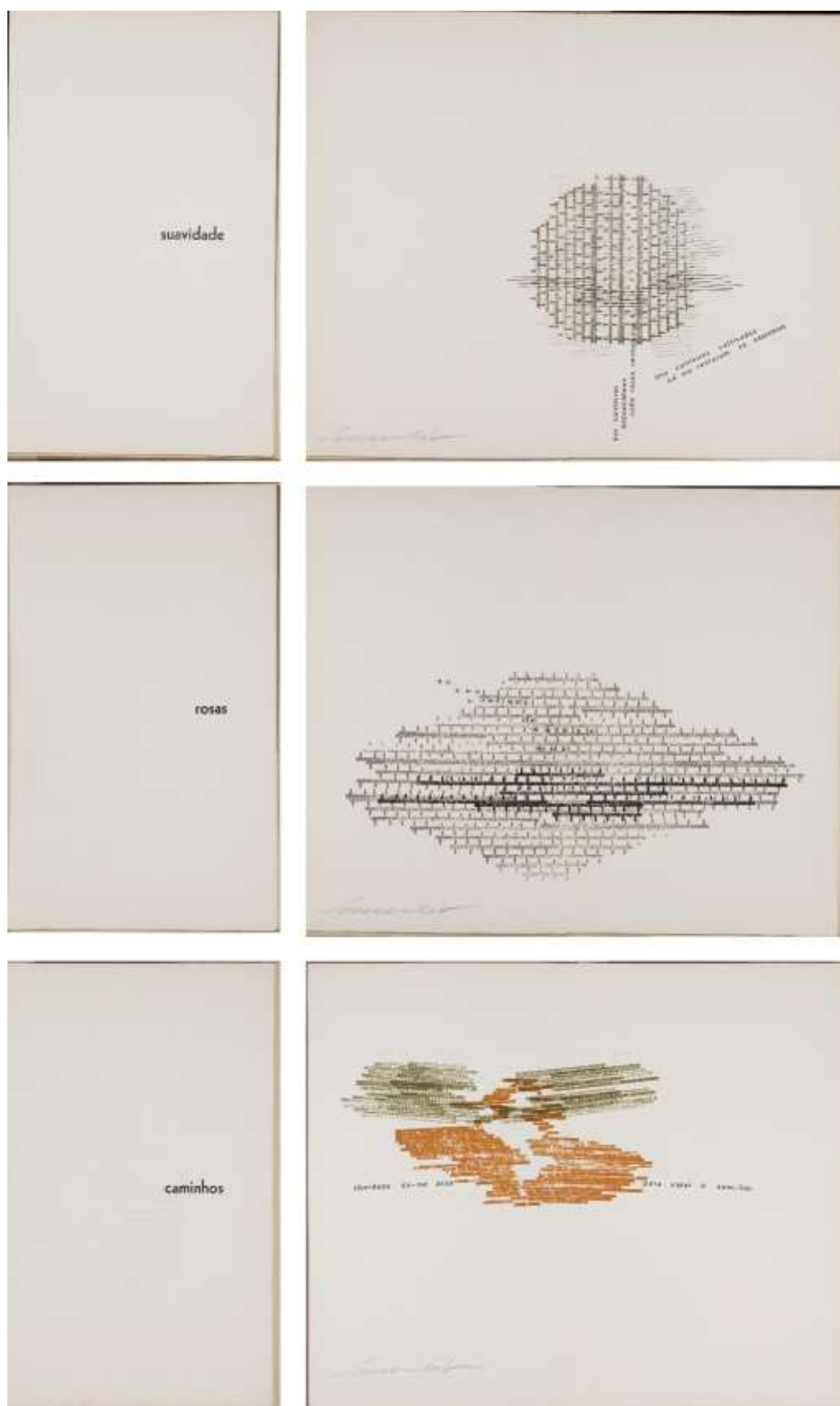
Figura 227, Figura 228, Figura 229 e Figura 230).

Figura 227 – Páginas do livro *Metamorfose*



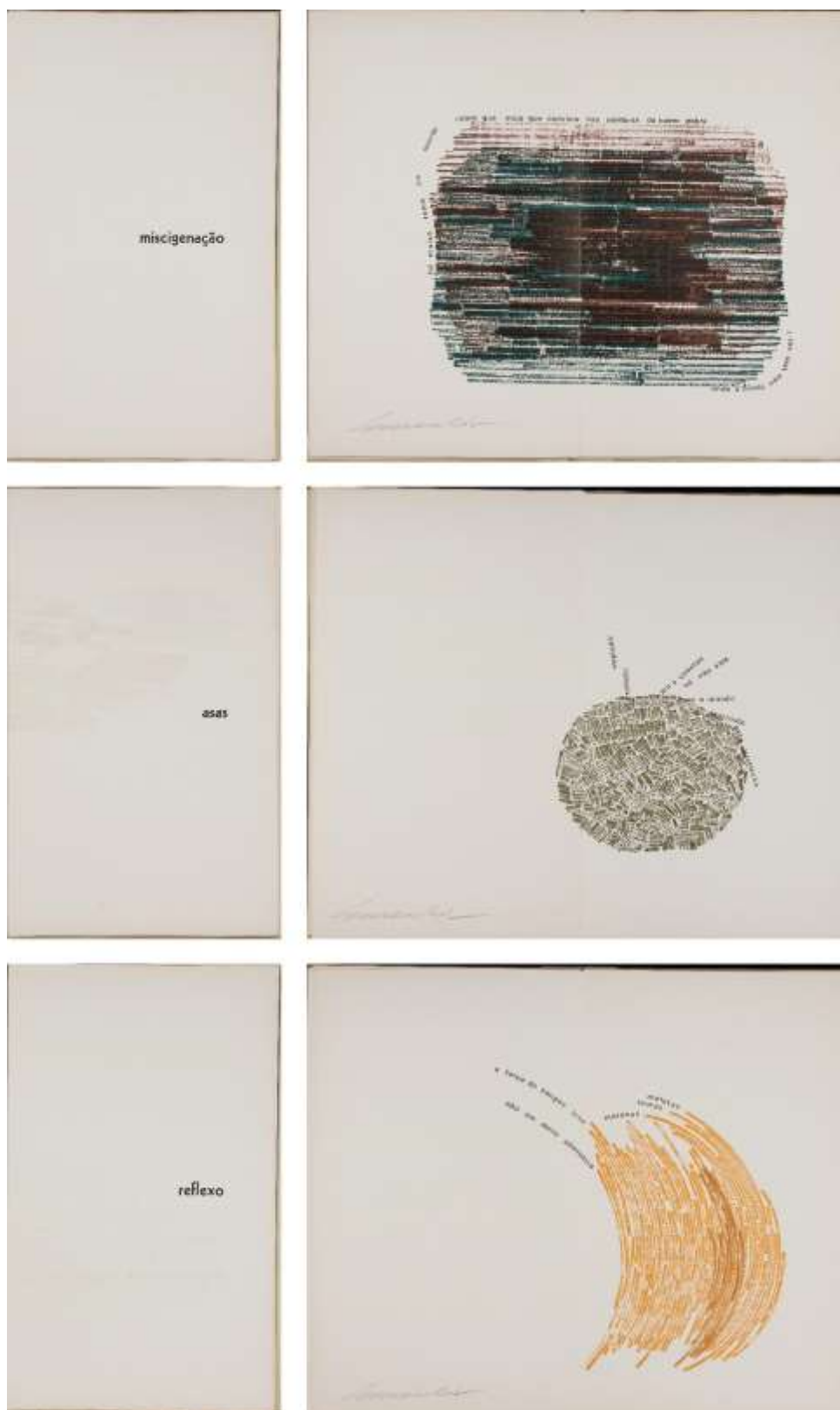
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 228 – Páginas do livro *Metamorfose*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 229 – Páginas do livro *Metamorfose*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 230 – Páginas do livro *Metamorfose*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

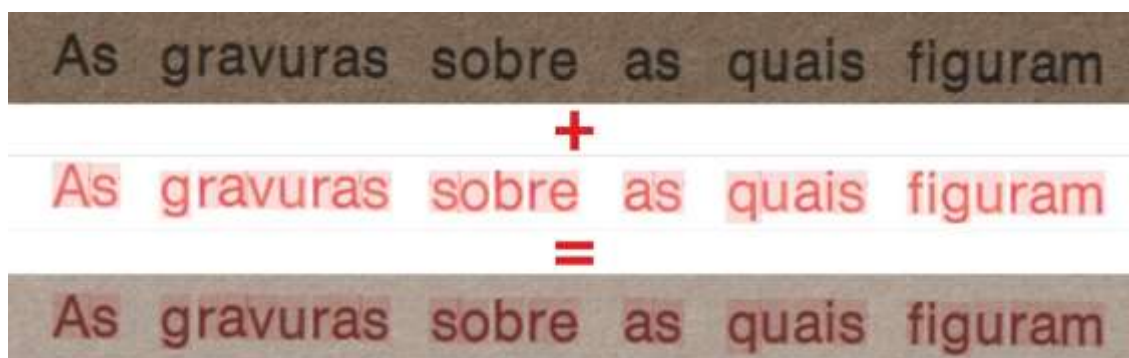
Os textos que compõem a folha de guarda apresentam relevos e disposição de tinta característicos de impressão tipográfica, tendo equivalência com a face *Helvetica Regular* em corpo aproximado de 12 pt (Figura 231 e Figura 232).

Figura 231 – Textos presentes na folha de guarda do livro *Metamorfose*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 232 – Sobreposição de caracteres do colofão do livro *Metamorfose* (acima) com a face *Helvetica Regular* (centro)



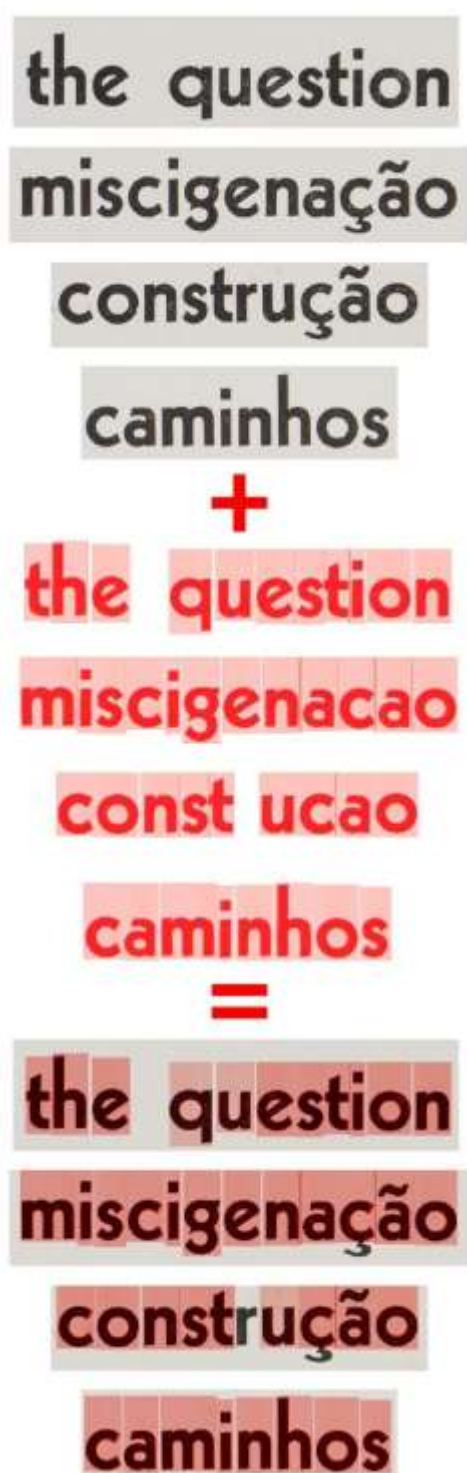
Fonte – Elaborado pelo autor a partir de Acervo do ISE e Malsy (2009, p. 107).

Os títulos impressos em cada uma das páginas soltas também apresentam as características de impressão tipográfica, se equiparando à face *Kabel Bold*, em corpo próximo de 36 pt (Figura 233). *Kabel* foi desenvolvida em 1927 por Rudolf Koch para a fundição de tipos *Klingspor*, e segue o estilo dos tipos geométricos sem

serifa, a exemplo da *Futura* de Paul Renner (Lawson, 1990). Em um catálogo de 1930 (Continental Typefounders Assoc., 1930), é possível encontrar a versão *Bold* desse tipo, no qual os caracteres foram sobrepostos digitalmente para fins de comparação (Figura 234). Percebe-se, assim, que a face utilizada no livro, apresenta o design da *Kabel*, com a ressalva de que alguns caracteres apresentam alguma variação de largura e diferenças em detalhes, como o terminal do “c” e o arco do “a” (Figura 235).

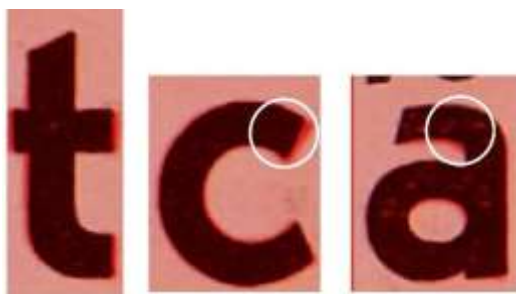
Figura 233 – Face de tipo *Kabel Bold*

Figura 234 – Sobreposição de caracteres do livro *Metarmorfose* (acima) com a face de tipo *Kabel Bold* (centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de Acervo do ISE e do catálogo Continental Typefounders Assoc. (1930, p. 34 e 35).

Figura 235 – Detalhes que diferenciam a face de tipo utilizada no livro da face *Kabel Bold* presente no catálogo da Continental Typefounders Assoc.



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de Acervo do ISE e do catálogo Continental Typefounders Assoc. (1930, p. 34 e 35).

A partir de um catálogo da Funtimod (s.d.), foi possível identificar uma versão da *Kabel* mais próxima da utilizada em *Metamorfose*, sendo nominada como *Kabel meio preto*. Com exceção da letra “ç” e o diacrítico til, todos os caracteres coincidem (Figura 236).

Figura 236 – Sobreposição de caracteres do livro *Metarmorfose* (acima) com a face de tipo Kabel meio preto, da Funtimod (centro)

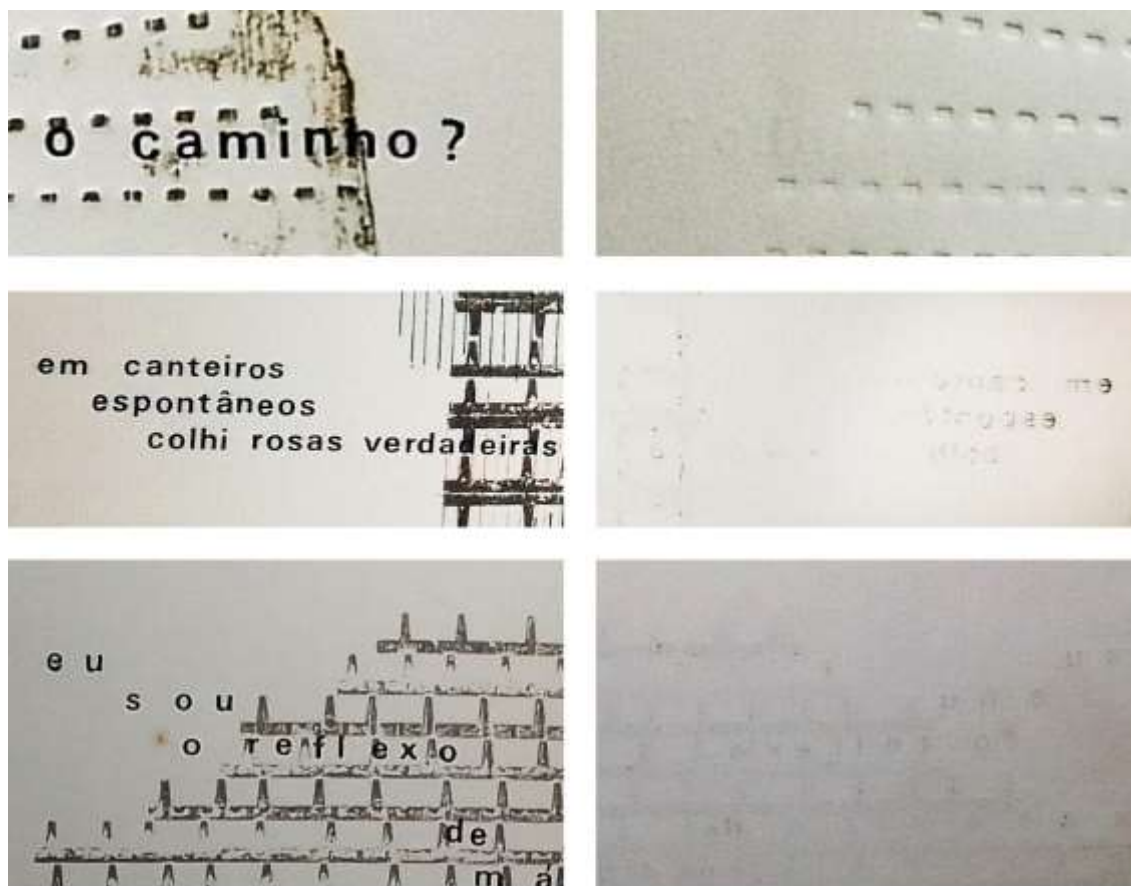
that's the question
 suavidade
 caminhos
 miscigenação
 rosas
 +
 that s the estion
 s avidade
 caminhos
 miscigenação
 rosas
 =
 that's the question
 suavidade
 caminhos
 miscigenação
 rosas

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de Acervo do ISE e de catálogo da Funtimod (s.d.).

Os textos poéticos que aparecem sobre as ilustrações, se equipararam à face *Univers 65* em 16 pt (Figura 238). No entanto, apesar de ser possível identificar saliências no verso dos papéis – sugerindo uma impressão em relevo (Figura 237) –

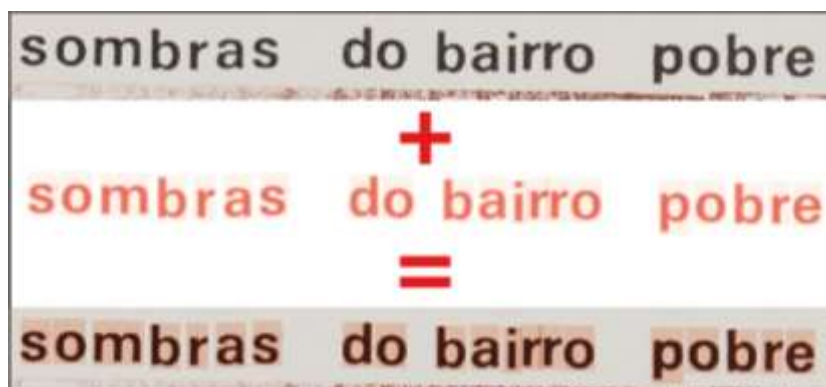
a disposição irregular dos caracteres não é típica de uma composição com tipos móveis, nem com lingotes de linotipo.

Figura 237 – Detalhes em relevo no verso da impressão dos caracteres



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 238 – Sobreposição de caracteres do livro *Metamorfose* (acima) com a face de tipo *Univers* (centro)



Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e American Type Founders (1968).

Assim, é possível inferir que a forma como os textos contornam ou se intersectam com as ilustrações demandaria uma composição prévia, feita em sobreposição a essas imagens. Dessa forma, pode-se sugerir que Esmeraldo tenha utilizado letras transferíveis para criar a composição tipográfica, a qual foi posteriormente convertida em clichê para o processo de impressão.

Esse tipo de composição fica aparente pelos espaçamentos irregulares entre os caracteres e pela disposição livre, o que indica a ausência de um “corpo tipográfico” que impusesse um alinhamento mais consistente. Além disso, nota-se no poema de título “casas” um caractere “i” que parece ter sido feito a partir do caractere “1”, o que pode ser explicado pela falta de algumas letras na folha de transferência, levando à improvisação com os caracteres disponíveis (Figura 239).

Figura 239 – Detalhe da letra “i” composta com o caractere 1

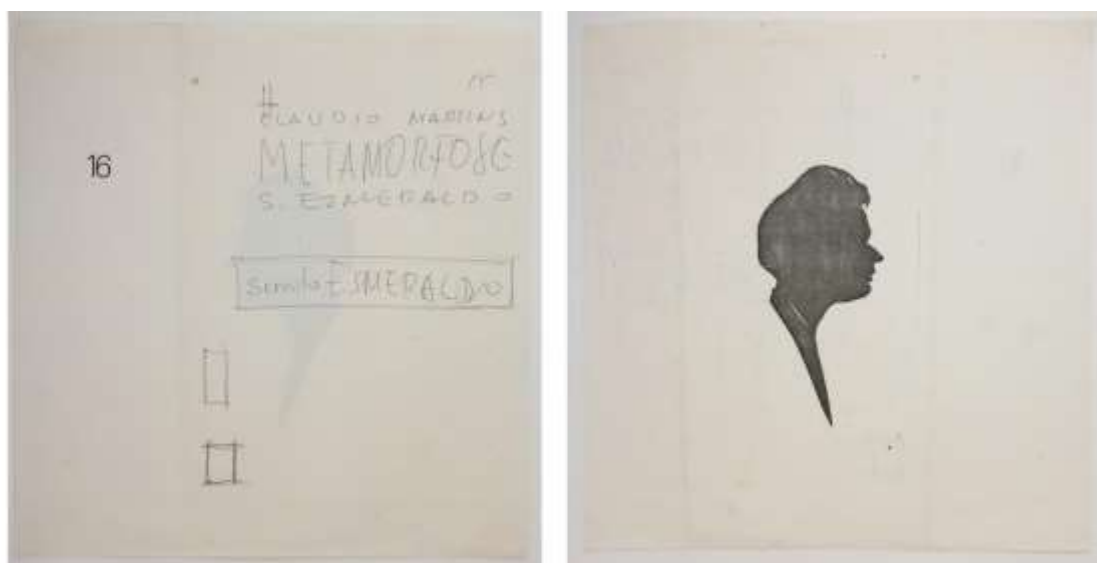


Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Nos arquivos do IAC, encontra-se um leiaute feito à mão por Esmeraldo para a capa do livro, no qual o verso apresenta uma impressão da silhueta do artista (Figura 240). Embora esse esboço ofereça uma versão próxima da edição, não apresenta outros dados de produção gráfica, como face e corpo do tipo.

Os caracteres do título “Metamorfose” possivelmente foram compostos com letras transferíveis, sendo intencionalmente fissurados durante o processo de fricção, sugerindo simbolicamente o desgaste das impressões originais (Figura 241 e Figura 242). Consequentemente, este formato fraturado dificultou a identificação precisa da face de tipo, embora se trate de um desenho sem serifa, semelhante à *Helvetica*.

Figura 240 – Esboço de leiaute para capa do livro *Metamorphose*



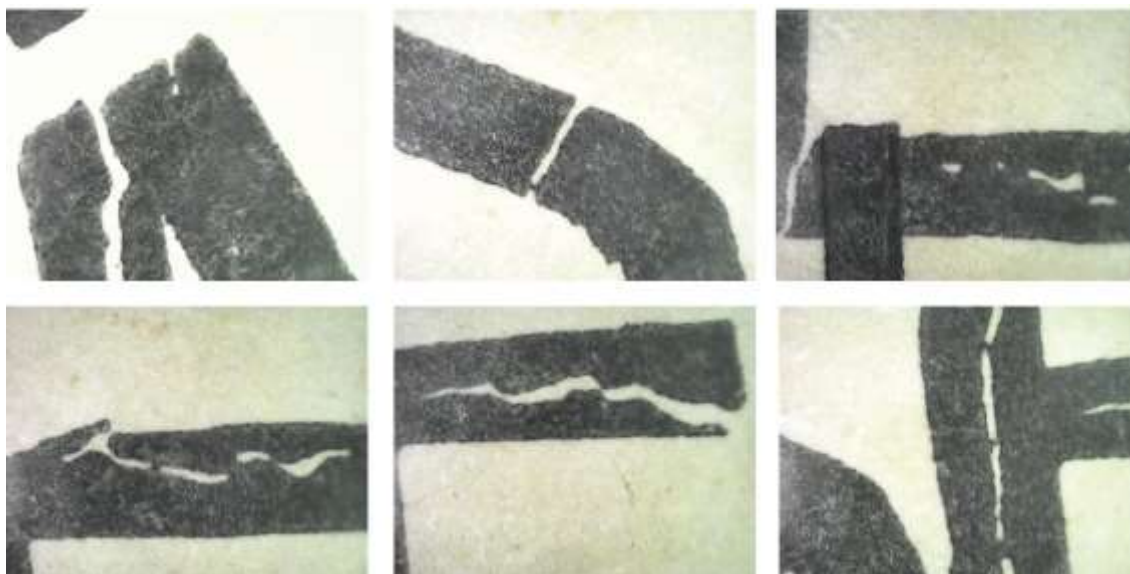
Fonte – Acervo IAC, documento de número 12485.

Figura 241 – Título presente na capa de *Metamorphose*



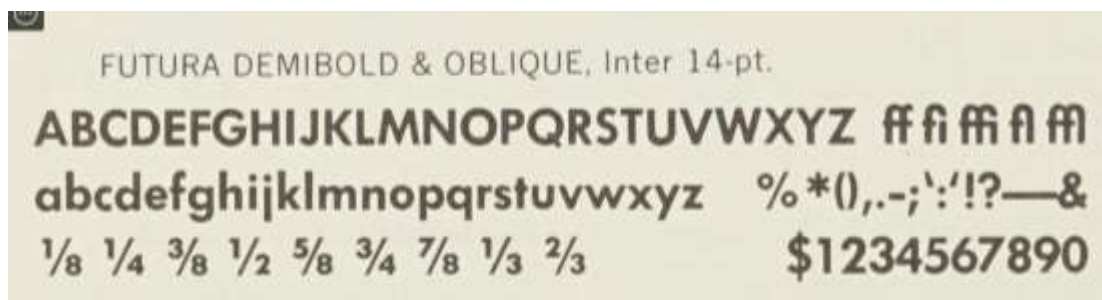
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 242 – Detalhes dos caracteres do título *Metamorfose*, vistos ao microscópio



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Já os nomes dos autores possuem caracteres equivalentes à face *Futura*, de Paul Renner, em peso intitulado *Demibold* (Figura 243 e Figura 244) e corpo próximo de 42 pt, embora não tenha sido possível identificar o processo de composição.

Figura 243 – Face de tipo *Futura Demibold*

Fonte – McGrew (1993, p. 146).

Figura 244 – Sobreposição de caracteres presentes no título de *Metamorfose* (acima) com a face de tipo *Futura Demibold* (centro)

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e McGrew (1993).

Devido a estes impressos se encontrarem colados à capa, não foi possível verificar se os títulos apresentam a saliência típica de uma impressão em relevo, tal qual realizada por clichê. A análise com microscópio revela uma uniformidade de tinta mais aproximada do offset (Gascoigne, 2004).

5.7 12 GRAVURAS PROGRAMADAS

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: 12 gravuras programadas

Tiragem: 52 exemplares

Data da publicação: 1977

Nº do exemplar: 43, contendo assinatura dos autores

Categoria: Livro de artista / Álbum

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Sérvulo Esmeraldo (texto e ilustração), Frederico Moraes (texto), Manoel Alberon Soares (ilustração) e Maria Odirene (tradução para o Inglês)

Editor: Sérvulo Esmeraldo

Volume: Capa em MDF, 14 páginas soltas e 1 página tripla que envolve o conteúdo

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Possivelmente Sérvulo Esmeraldo em parceria com Alberon Soares

Ilustração: 14 desenhos geométricos reproduzidos por gravura, 2 desenhos esquemáticos feitos a nanquim e reproduzidos mecanicamente.

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Títulos: *Univers* 45 36 pt, 50 pt, e 75 pt (aprox.) e *Univers* 55 18 pt (aprox.)

Corpo do texto: *Helvetica* 12 pt (aprox.)

Colofão: *Helvetica* 12 pt (aprox.)

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS: Capa e “folha de guarda”

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Tipografia e gravura em madeira

Dimensões: 24 x 35 cm (páginas) e 35,8 x 24,3 cm (capa)

Forma de disposição das páginas: Páginas soltas

Tipos de papel: Offset 175 g/m² (páginas) e madeira MDF (capa)

5.7.1 Relato descritivo

12 Gravuras programadas é um álbum contendo gravuras feitas por Sérvulo Esmeraldo e Alberon Soares. É composto por 16 páginas soltas, em papel offset de 175 g, no formato 24 x 35 cm, sendo 14 gravuras e 2 páginas com os esquemas utilizados na impressão (Figura 248). Possui uma página tripla que envolve todo o conteúdo e contempla o colofão e o texto de Frederico Moraes nas versões em português e inglês (Figura 246 e Figura 249). A capa e contracapa foram feitas em madeira do tipo MDF de 3mm de espessura, no tamanho 24,3 x 35,8 cm, contendo um fio de barbante que permite amarrar o conjunto (Figura 245 e Figura 247). A capa apresenta um rótulo colado com o título em português e a contracapa uma versão em inglês.

Teve uma tiragem de apenas 52 exemplares, sendo todos assinados pelos autores, como afirma o colofão. O exemplar do ISE traz as assinaturas de ambos, além da de

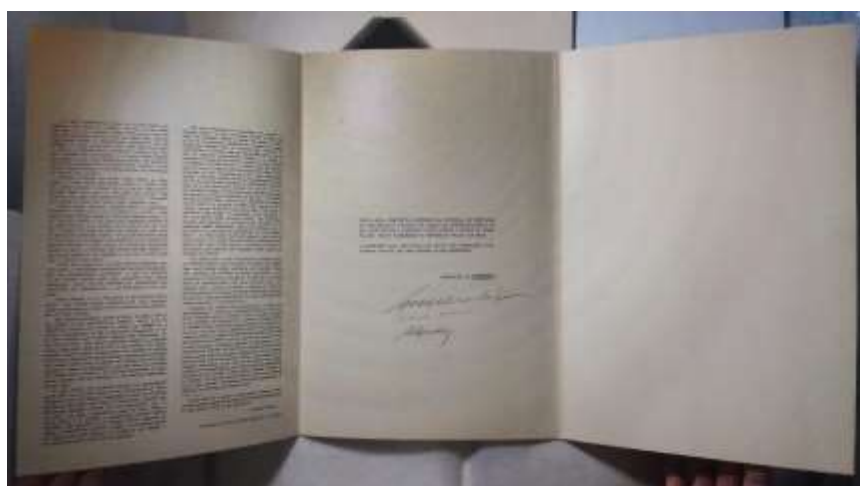
Frederico Moraes, na página que contém o texto e o colofão. Cada autor assina também as páginas contendo suas respectivas gravuras.

Figura 245 – Capa do livro *12 Gravuras programadas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 246 – Página tripla que envolve as gravuras de *12 Gravuras programadas*



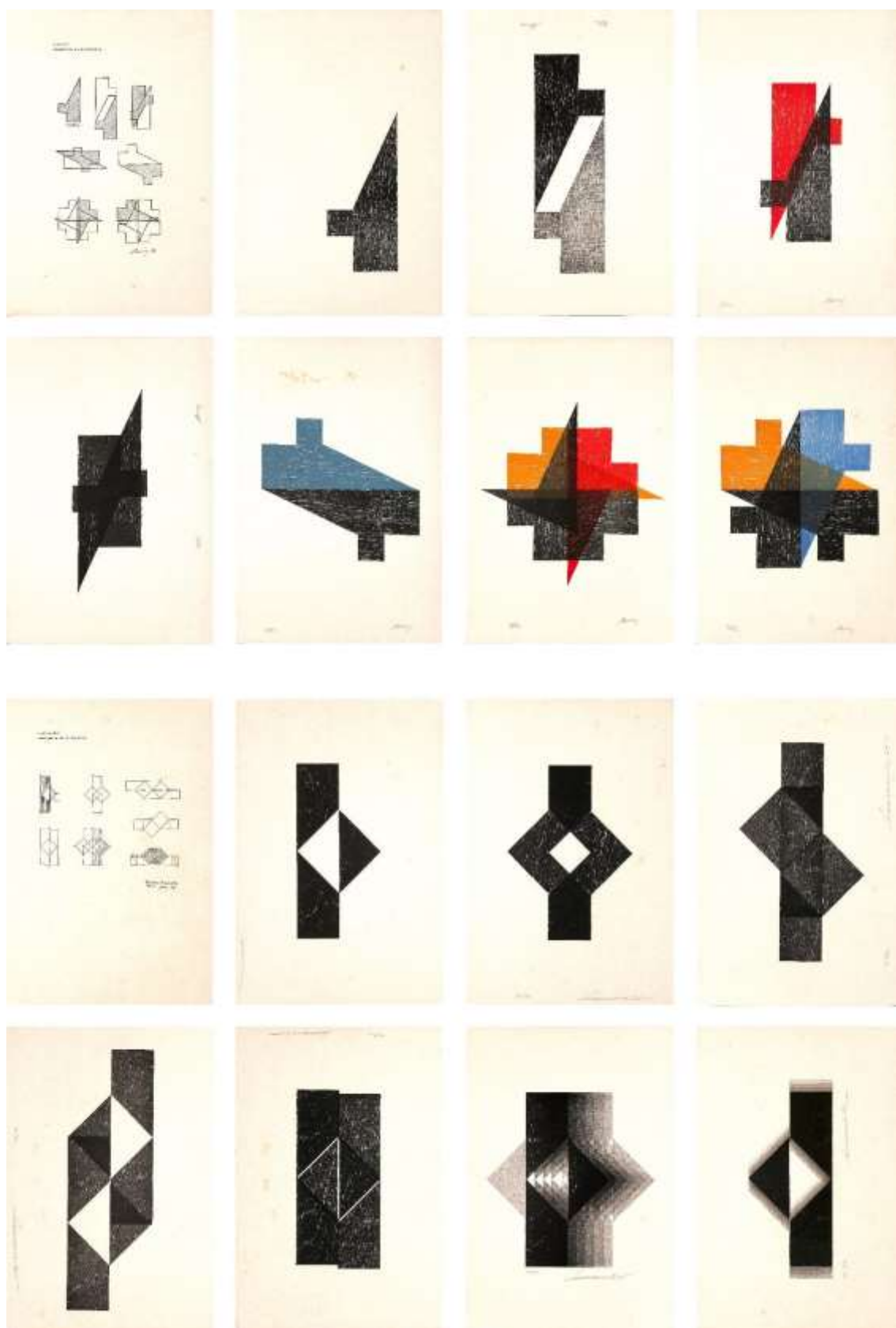
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 247 – Detalhe do Barbante na capa de 12 *Gravuras programadas*



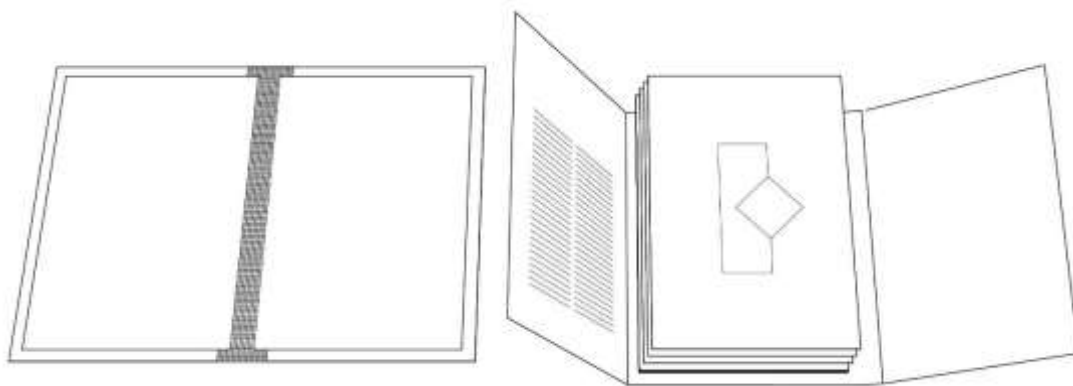
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 248 – Páginas de esquemas e gravuras do livro *12 Gravuras programadas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 249 – Representação dos componentes do livro *12 Gravuras programadas*

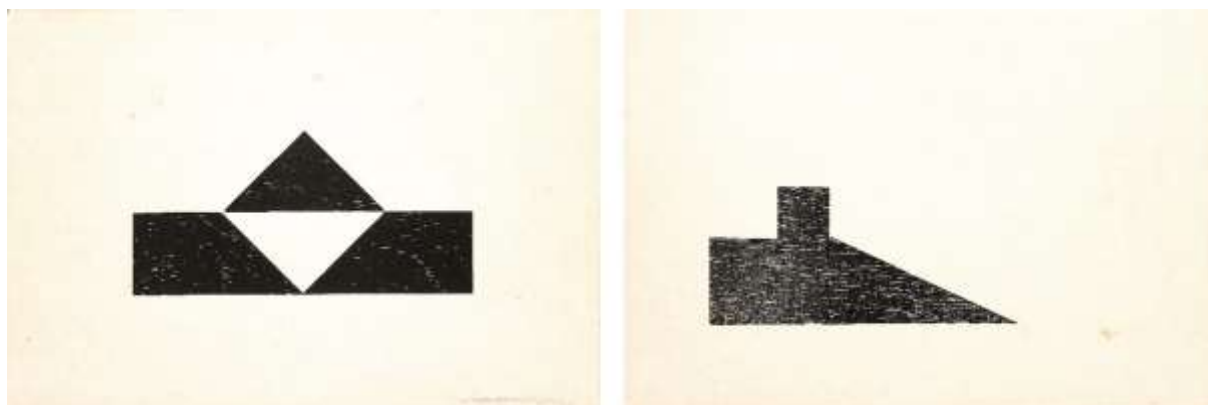


Fonte – Elaborado pelo autor.

O texto de Frederico Moraes apresenta o conceito de Arte Programada ou Arte Permutacional, relacionando Abraham Moles como o grande teórico desse campo e enfatizando o percurso que Esmeraldo vinha cumprido como representante da arte construtiva. Esse texto foi traduzido para o Inglês por Maria Odirene Nogueira de Almeida, versão esta que ocupa o verso da página em português.

Como indica o colofão, as gravuras foram feitas a partir de programações com módulos em madeira, impressos em uma prensa plana Mercedes (Figura 251) por Francisco das Chagas Aragão, na Imprensa Universitária da UFC. O módulo utilizado por cada artista foi também impresso e inserido no álbum (Figura 250).

Figura 250 – Módulos utilizados por Esmeraldo e Alberon, respectivamente



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 251 – Prensa plana Mercedes do acervo da Imprensa Universitária da UFC



Fonte – Do autor.

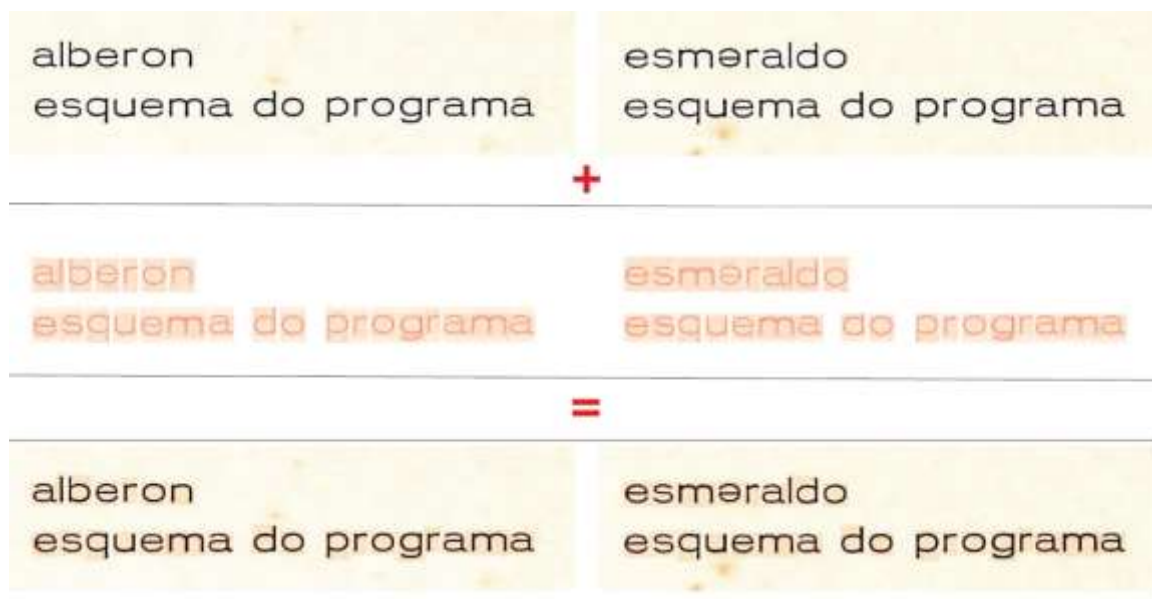
Aparentemente, as páginas com esquemas foram impressas em offset ou clichê a partir de desenhos originais de Esmeraldo, cada um assinado e datado (Figura 254

e Figura 255). Pelo fato de o desenho do módulo de Esmeraldo possuir uma simetria, ele teve o cuidado de indicar com letras cada vértice, facilitando assim a visualização dos movimentos de rotação e translação utilizados na impressão (Figura 254). Os títulos mostrados nesses esquemas (Figura 254 e Figura 255) apresentam uma face de tipo que corresponde à *Grotesca Larga Clara*, produzida pela fundição Funtimod com design baseado na *Magere Splendid Grotesk*, da fundição Wilhelm Woellmer's (Aragão, 2016) (Figura 252). Curiosamente, um dos caracteres “e” do nome “esmeraldo” foi rotacionado na impressão. Esse fato também serve como indicativo de composição tipográfica, evidenciado pelo desajuste desse caractere em relação à linha de base, devido à inversão do corpo do tipo móvel (Figura 253).

Figura 252 – Face de tipo *Magere Splendid Grotesk*, da fundição Wilhelm Woellmer

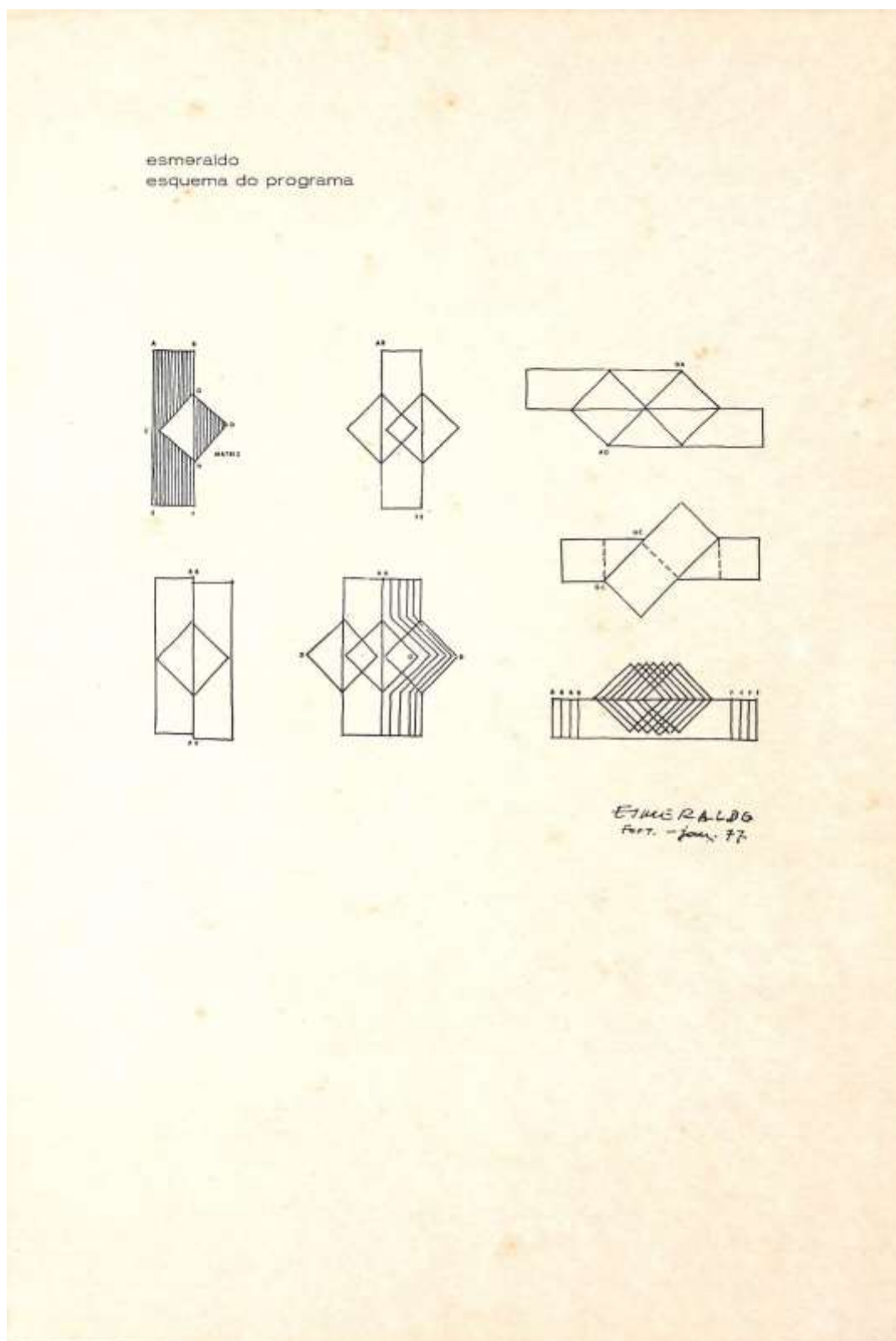
Fonte – Wilhelm Woellmer (1920, p. 5).

Figura 253 – Sobreposição de caracteres presentes nos títulos dos esquemas presentes em 12 *Gravuras programadas* (acima) com a face de tipo *Magere Splendid Grotesk* (centro)



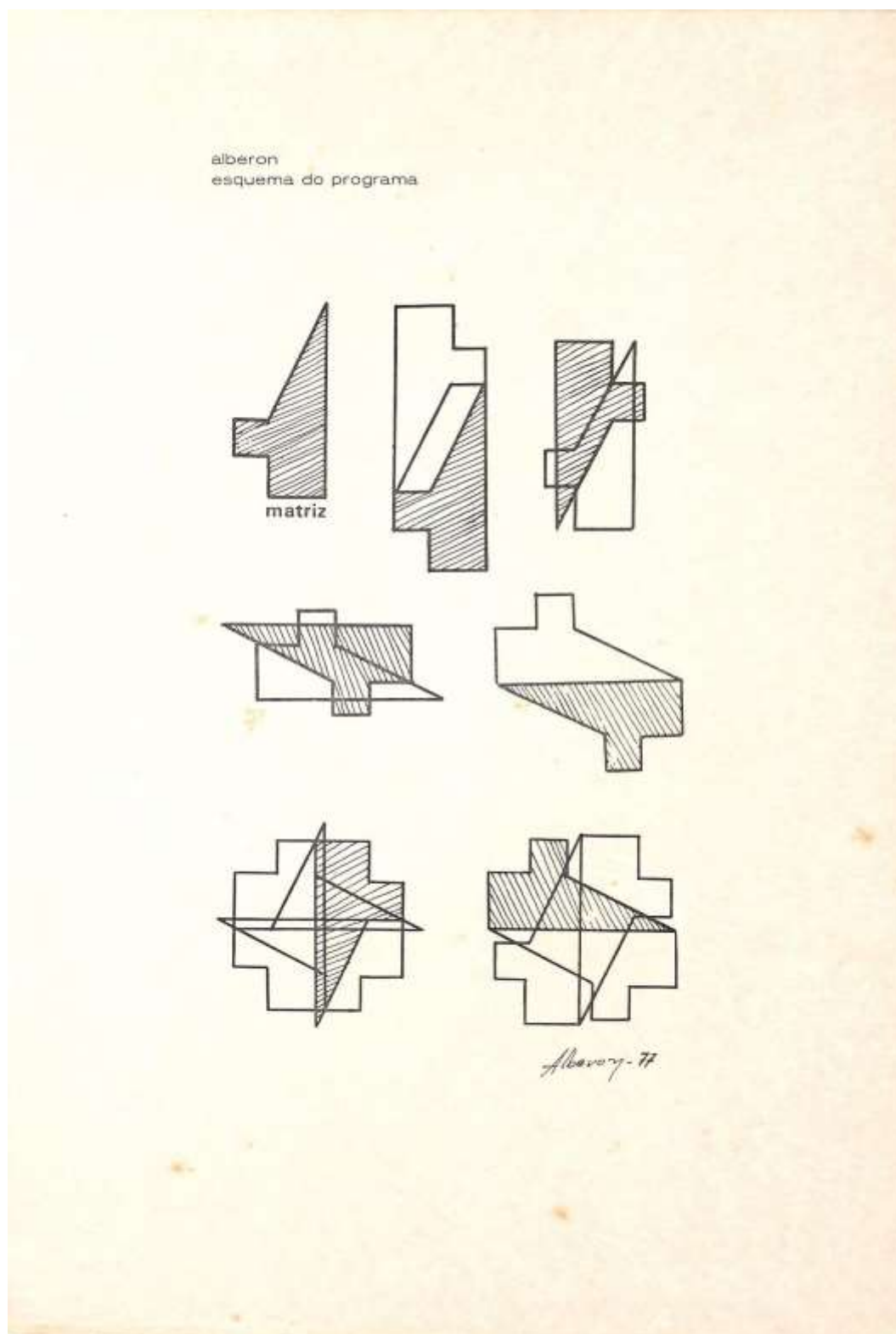
Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e Wilhelm Woellmer (1920).

Figura 254 – Página de esquema do programa de Esmeraldo



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

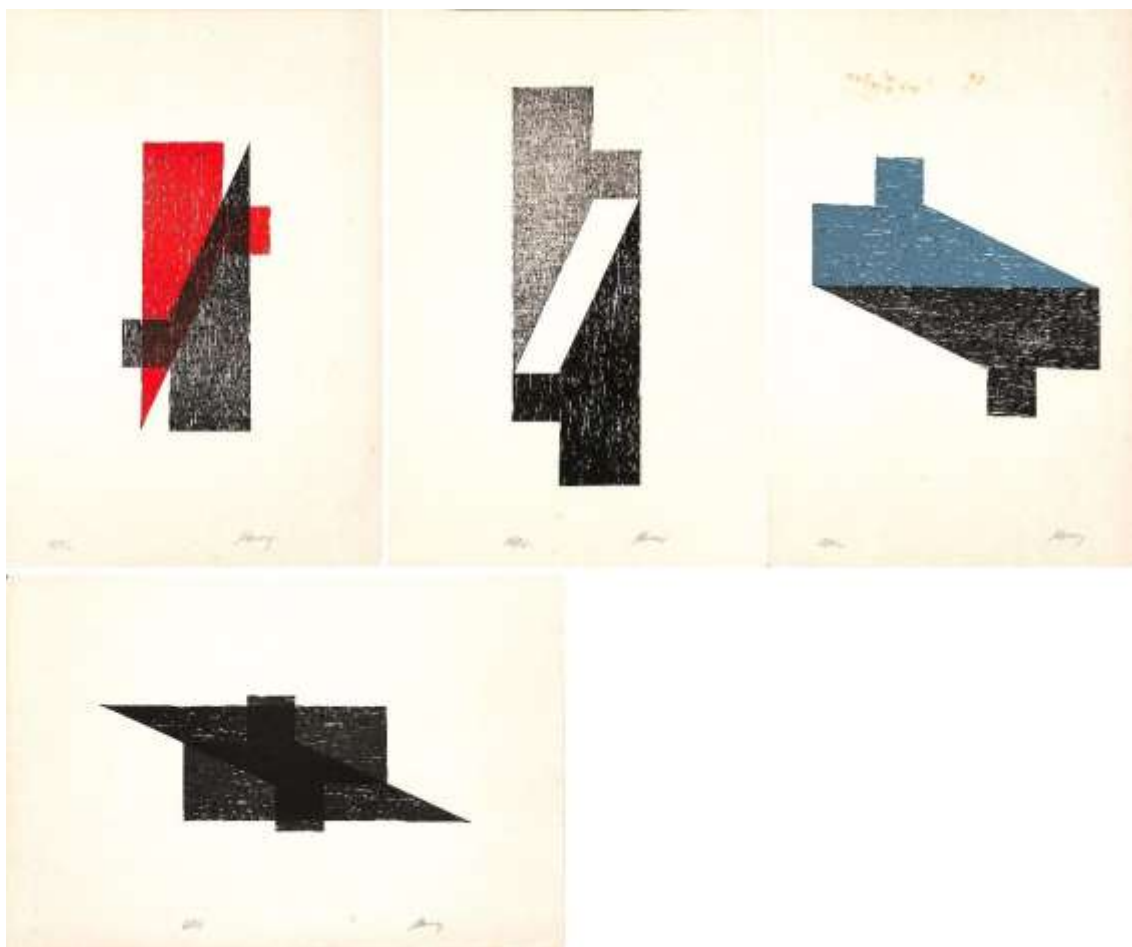
Figura 255 – Página de esquema do programa de Alberon



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

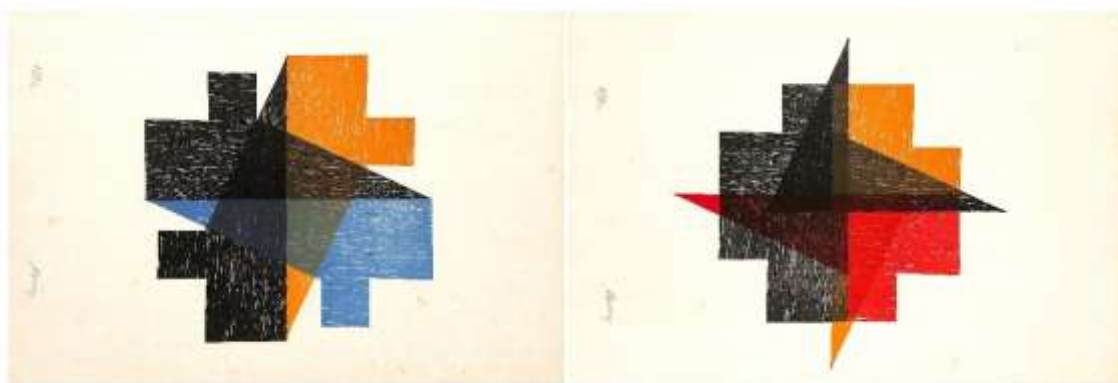
Em quatro gravuras de Alberon, percebe-se que ele repetiu o módulo duas vezes na mesma página (Figura 256), enquanto em outras duas gravuras, o módulo foi impresso quatro vezes (Figura 257).

Figura 256 – Composições de Alberon



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

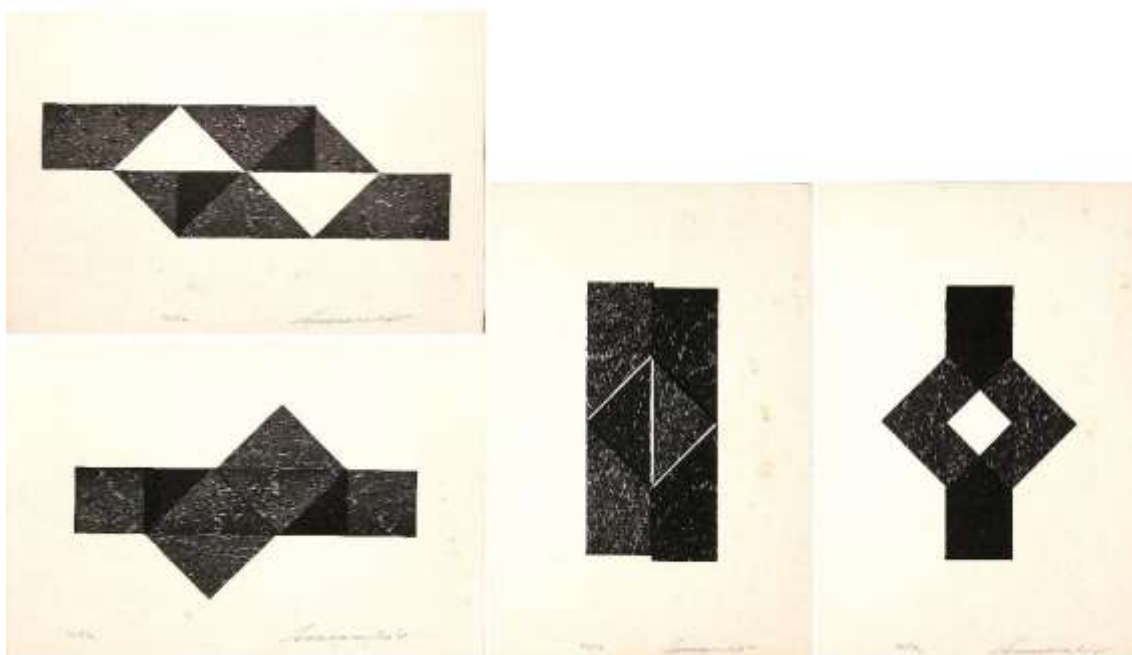
Figura 257 – Composições de Alberon



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

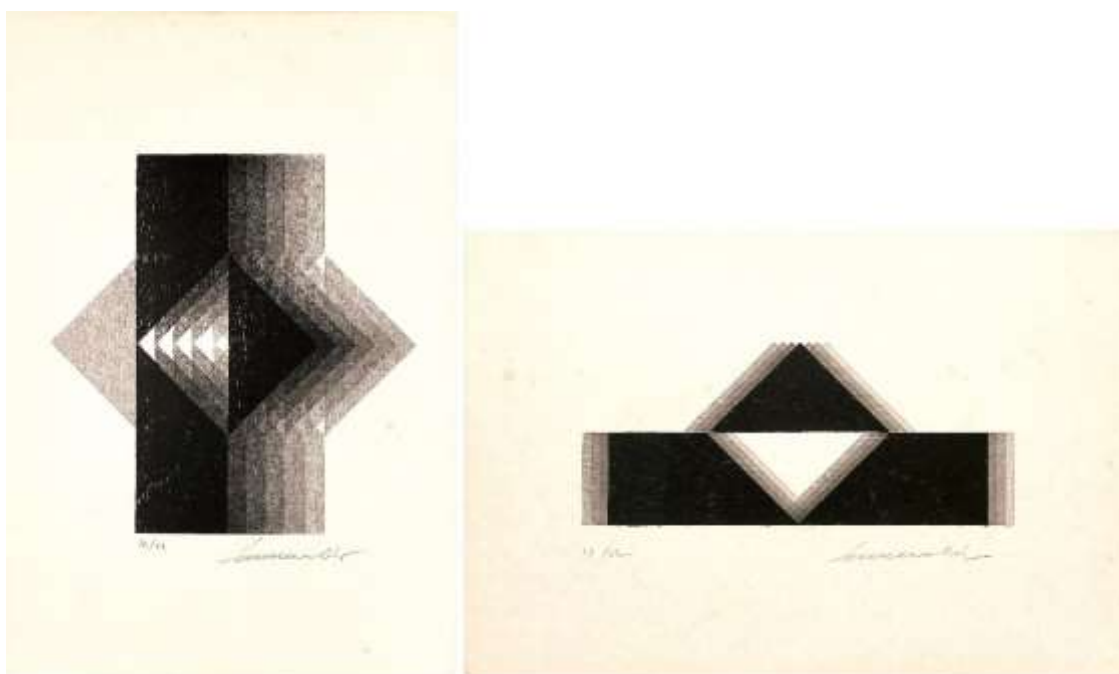
Já Esmeraldo produziu quatro gravuras nas quais imprimiu o módulo duas vezes (Figura 258 e Figura 259) e, em outras duas gravuras, repetiu o módulo sete vezes (Figura 259).

Figura 258 – Composições de Esmeraldo



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 259 – Composições de Esmeraldo



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Alberon realiza um jogo de cores em quatro impressões, refletindo a combinação cromática que utilizava geralmente em seu trabalho artístico, no qual utilizava espátula e tintas gráficas (Soares, 1975).

Esmeraldo utiliza apenas gradações com a tinta preta. Em duas de suas gravuras, há de ressaltar o efeito estroboscópico que realiza ao graduar a intensidade da mancha de tinta (Figura 259). Essa ilusão se faz coerente com as características das artes construtivas, que, como afirma Brito (1999), eram focadas no movimento e no estímulo perceptivo, enfatizando o movimento mecânico como elemento central da obra, algo que também favoreceu uma maior integração da tecnologia nas produções artísticas.

Os textos dos títulos presentes na capa e na contracapa apresentaram correspondência com a face de tipo *Univers 45*, em corpos aproximados de 50 pt, 75 pt e 36 pt (Figura 260 e Figura 261), enquanto o subtítulo “introdução de frederico morais” se assemelha à *Univers 55* em 18 pt (Figura 263). Há, no entanto, uma diferença perceptível no caractere “a” presente nesses textos: na face *Univers*, o arremate desse caractere apresenta uma leve curvatura, enquanto no caractere impresso, este elemento é mais retilíneo (Figura 262).

Já os textos de apresentação e colofão possuem caracteres que correspondem à face *Helvetica Regular* em corpo 12 pt aproximadamente (Figura 264).

Figura 260 – Sobreposição de caracteres presentes nos títulos da capa de *12 Gravuras programadas* (acima) com a face de tipo *Univers* (centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e American Type Founders (1968).

Figura 261 – Sobreposição de caracteres presentes nos títulos da capa de *12 Gravuras programadas* (acima) com a face de tipo *Univers* (centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e American Type Founders (1968).

Figura 262 – Sobreposição do caractere “a” presente no título da capa de *12 Gravuras programadas* (à esquerda) com a face de tipo *Univers* (centro). Detalhe para a diferença no arremate



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e American Type Founders (1968).

Figura 263 – Sobreposição dos caracteres do subtítulo de *12 Gravuras programadas* (acima) com a face de tipo *Univers* (no centro)

introdução de frederico morais
 +
 introducao de frederico morais
 =
 introdução de frederico morais

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e American Type Founders (1968).

Figura 264 – Sobreposição dos caracteres do colofão de *12 Gravuras programadas* (acima) com a face de tipo *Helvetica Regular* (no centro)

Instead of falling into crisis,
 in other times and places,
 +
 Instead of falling into crisis
 in other times and places
 =
 Instead of falling into crisis,
 in other times and places,

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo do ISE e Malsy (2009, p. 107).

5.8 BRANCO – PRETO BRANCO – PRETO

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Branco – preto Branco – preto

Tiragem: 62: 60 assinados e numerados e 2 numerados 0 e 00

Data da publicação: Junho de 1982

Nº do exemplar: 25, assinado pelos autores

Categoria: Álbum / Livro de artista

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Jacob Klintowitz (poesia) e Sérvulo Esmeraldo (ilustração)

Editor: Xisto Colonna

Coleção: Códices

Volume / Quantidade de páginas: 1 volume encadernado de 6 páginas e 15 gravuras soltas

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Sérvulo Esmeraldo

Ilustração: 15 xilogravuras

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Títulos: *Metromedium* 14 pt

Corpo do texto: *Metromedium* 14 pt

Colofão: *Helvetica* 8 pt

ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS: Folha de rosto e dedicatória

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS: Capa

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Tipografia e xilogravura

Dimensões: 18,5 x 13 cm (livro) 20 x 13 cm (luva)

Formato: Vertical

Formato de disposição das páginas: Códice e páginas soltas

Tipo de encadernação: Costura artesanal

Tipo de acondicionamento: Luva

Tipos de papel: Capa: Papel Kraft de 180 g/m² aproximadamente. Luva: Papel paraná. Livreto: Papel similar ao offset. Gravuras: Papel artesanal

5.8.1 Relato descritivo

Branco - preto Branco - preto é um livro da coleção *Códices*, composto por um volume encadernado de 6 páginas no formato 18,5 x 13 cm e 15 gravuras soltas de

Esmeraldo no mesmo tamanho, sendo tudo acondicionado em uma capa avulsa com uma luva (Figura 265 e Figura 266). O volume encadernado foi confeccionado com três folhas dobradas de papel semelhante ao offset, costuradas manualmente, e inclui um texto de Jacob Klintowitz (Figura 268). As 15 gravuras soltas foram impressas em papel de fabricação artesanal da Xisto Colonna (Figura 269). A luva é feita em papel paraná e contém um rótulo colado. A capa em papel Kraft possui o título impresso na frente e na lombada (Figura 267). Teve uma tiragem de 62 exemplares numerados e assinados pelos autores e possui uma dedicatória à Béatrix Hovelaque⁹⁵.

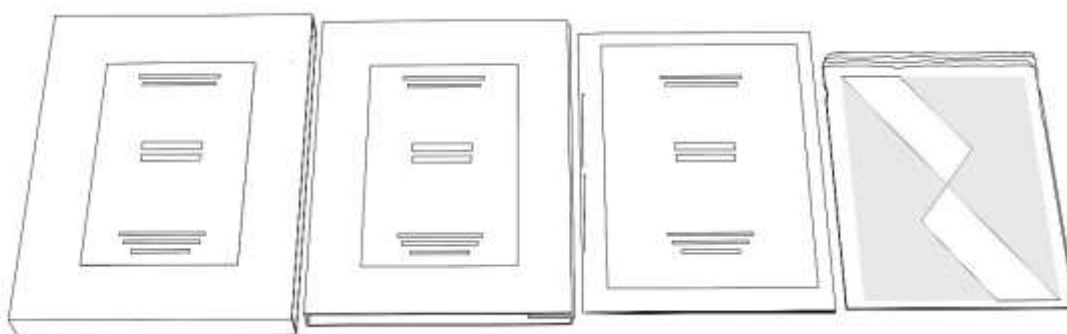
⁹⁵ Segundo informações de Sabrina Esmeraldo em e-mail ao autor, Béatrix Hovelaque era tia da esposa de Sérvulo Esmeraldo, Anne Hovelque. Ela morava na comuna de Chambon-sur-Lignon, local onde Esmeraldo desenvolveu alguns desenhos e projetos.

Figura 265 – Luva, capa, gravuras e livreto de *Branco - preto Branco - preto*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 266 – Representação dos componentes do livro *Branco - preto Branco - preto*



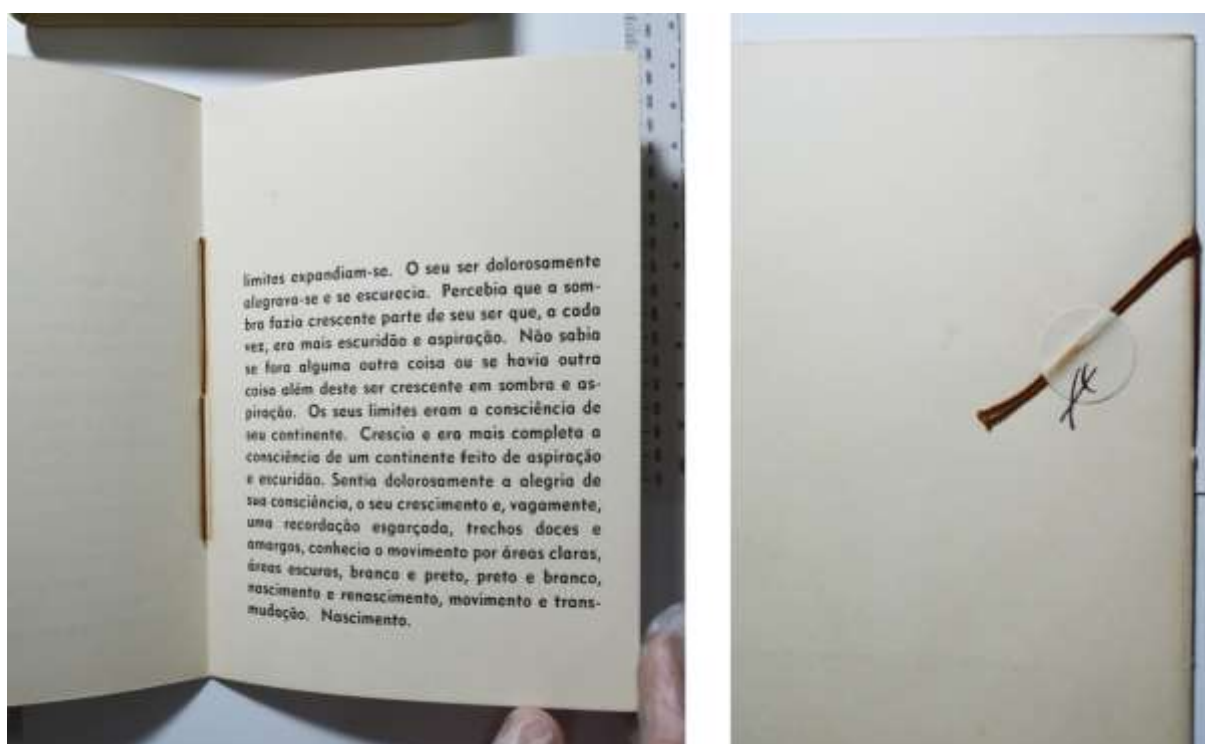
Fonte – Elaborado pelo autor.

Figura 267 – Título e autoria impressos na lombada da capa



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

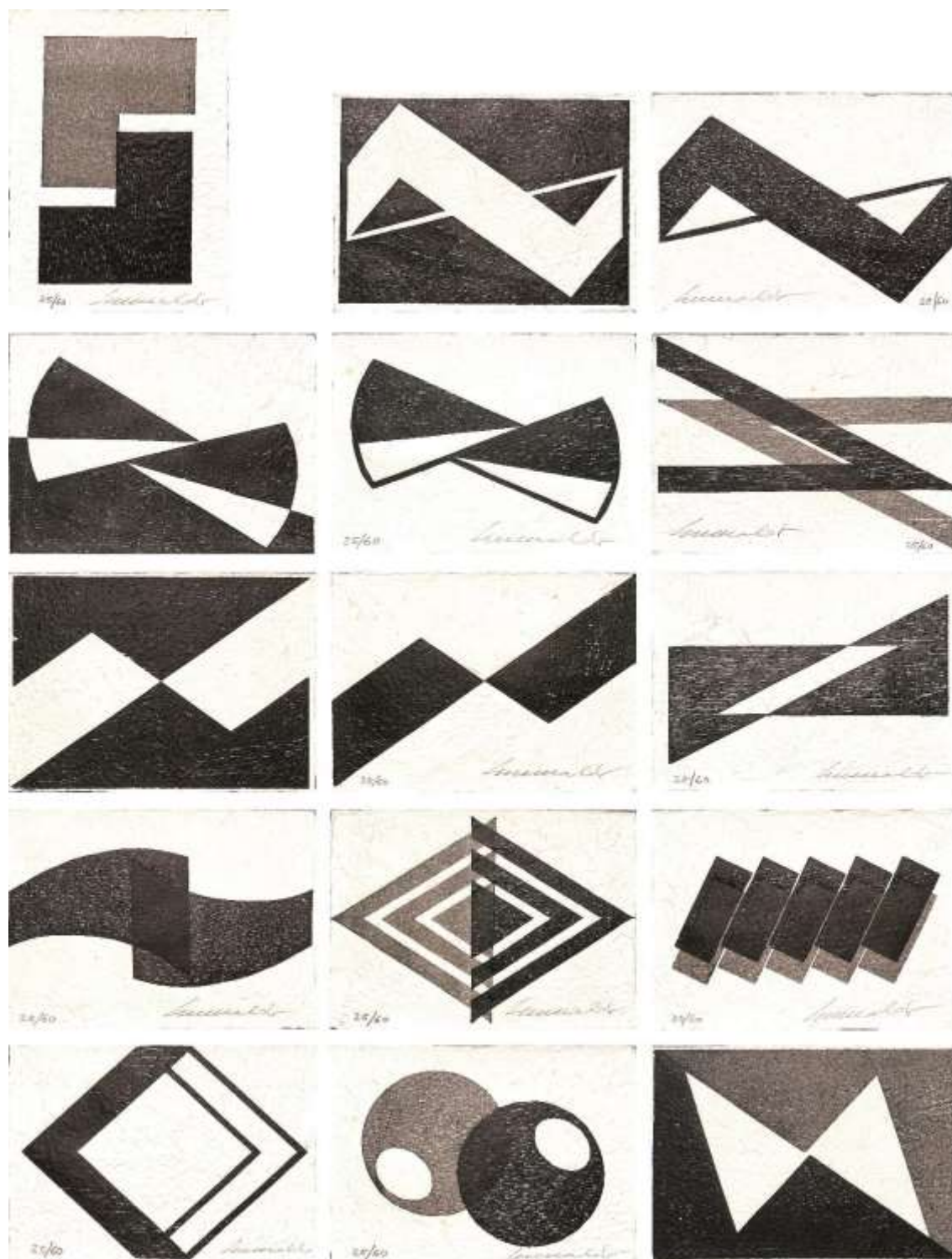
Figura 268 – Detalhes da costura da encadernação



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

As gravuras evocam o modelo de combinação de elementos presente na Arte Programada, onde Esmeraldo realiza um jogo de composições em preto, branco e tons de cinza, em alguns casos polarizando uma mesma imagem proveniente de um módulo (Figura 269).

Figura 269 – Gravuras do livro *Branco - preto Branco - preto*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Algumas matrizes se encontram expostas no ISE (Figura 271), e é possível ver também uma destas sendo impressa em um registro fotográfico da inauguração da prensa *Oswaldo Goeldi* (Figura 270).

Figura 270 – Aldemir Martins e Esmeraldo na inauguração da prensa *Oswaldo Goeldi* e gravura presente no livro *Branco - preto Branco - preto*



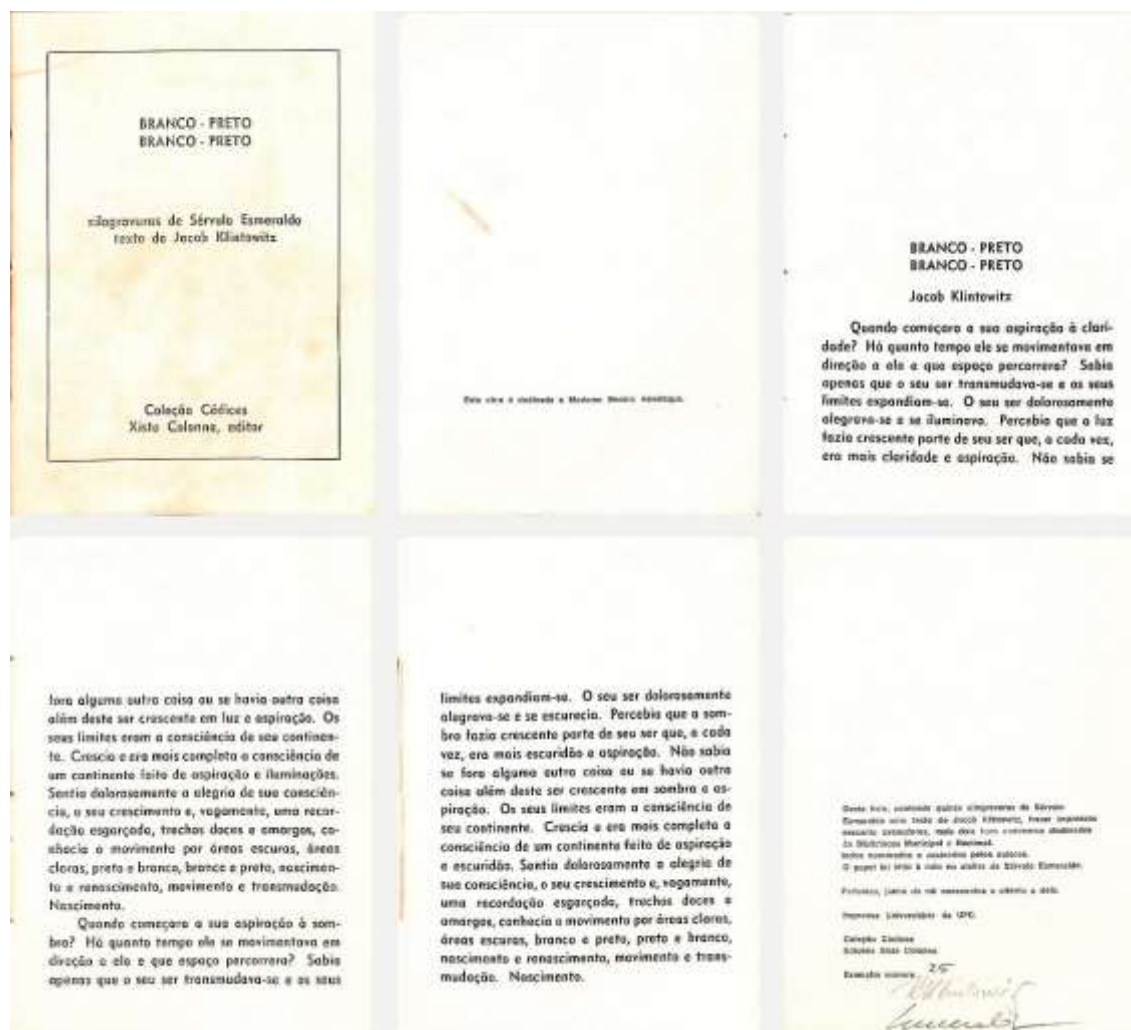
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 271 – Matrizes de xilogravura de *Branco - preto Branco - preto*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

O texto de Jacob Klintowitz é uma escrita em formato poético que versa sobre as dicotomias, citando o preto e o branco, a luz e a sombra, o doce e o amargo (Figura 272).

Figura 272 – Capa e páginas do livreto de *Branco - preto Branco - preto*

Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Toda a parte textual foi impressa na Imprensa Universitária da UFC, apresentando relevos típicos de impressão tipográfica. Os caracteres do texto poético e do título presente na capa e luva correspondem com a face de tipo *Metromedium*, em corpo próximo de 14 pt (Figura 273). O texto do colofão e da dedicatória, apresentam uma face de tipo coincidente com *Helvetica Regular*, em corpo próximo de 8 pt (Figura 274).

Figura 273 – Sobreposição de caracteres presentes no texto de Jacob Klintowitz (acima) com a face de tipo *Metromedium* (centro)

quanto tempo ele se movimentava
 +
 quanto tempo ele se movimentava
 =
 quanto tempo ele se movimentava

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e Mergenthaler Linotype Company (1939, p. 626).

Figura 274 – Sobreposição dos caracteres do colofão de *Branco - preto Branco- preto* (acima) com a face de tipo *Helvetica Regular* e *Helvetica Bold* (no centro)

Deste livro, contendo quinze xilogravuras
 hors commerce
 +
 Deste livro, contendo quinze xilogravuras
 hors commerce
 =
 Deste livro, contendo quinze xilogravuras
 hors commerce

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo do ISE e Malsy (2009, p. 107 e 108).

5.9 O NOMINADOR

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: O Nominador

Tiragem: 102: 90 assinados e numerados, 10 fora do comércio numerados de I a X e 2 numerados 0 e 00.

Data da publicação: 19 de novembro de 1983

Nº do exemplar: 26, assinado pelos autores

Categoria: Livro de artista

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Jacob Klintowitz (Texto) e Sérvulo Esmeraldo (Ilustração)

Editor: Xisto Colonna

Coleção: Rótulos

Volume / Quantidade de páginas: 1 volume encadernado de 12 páginas, contando com a folha de rosto

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Sérvulo Esmeraldo

Ilustração: 3 composições impressas a partir de lingotes de linotipo

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Títulos: *Metromedium* 14 pt

Corpo do texto: *Metromedium* 14 pt

Legendas: *Helvetica* 8 pt

Colofão: *Helvetica* 8 pt

ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS: Folha de rosto

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS: Capa

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Tipografia

Dimensões: 14 x 10 cm (livro) 13,2 x 9,3 cm (luva)

Formato: Vertical

Formato de disposição das páginas: Códice

Tipo de encadernação: Brochura

Tipo de acondicionamento: Luva

Tipos de papel: Capa: Papel Kraft de 180 g/m² aproximadamente. Luva: Papel Kraft de 200 g/m² aproximadamente. Miolo: Papel artesanal

5.9.1 Relato descritivo

O *Nominador* é um livro de artista da coleção *Rótulos*, no tamanho de capa de 13,2 x 9,3 cm. O volume é de 6 folhas dobradas ao meio e encadernadas em brochura, totalizando 12 páginas, sendo 9 com texto de Jacob Klintowitz e 3 com composições de Esmeraldo (Figura 275, Figura 277 e Figura 278). Estas composições foram feitas com faces invertidas de lingotes de linotipo, a exemplo do que já havia realizado em *Poemas*, onze anos antes. As páginas possuem o tamanho médio 12 x 8 cm, todas feitas com papel artesanal produzido pela Xisto Colonna. O conjunto é acondicionado em uma luva de papel Kraft. Tanto a capa quanto a luva apresentam o logotipo da Xisto Colonna, junto com o título do livro, autoria e nome da coleção. O

livro possui orelhas na primeira e quarta capa, esta última contemplando o colofão (Figura 276). Teve uma tiragem de 100 exemplares, sendo 90 assinados e numerados e 10 numerados de I a X.

Figura 275 – Luva e capa de *O Nominador*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 276 – Orelhas da capa de *O Nominador*



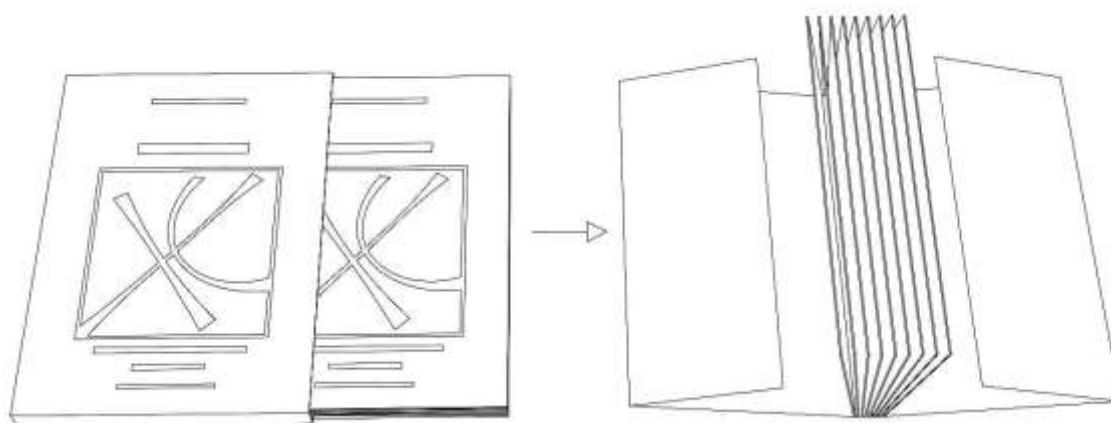
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 277 – Detalhe da encadernação de *O Nominador*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 278 – Representação dos componentes do livro *O Nominador*



Fonte – Elaborado pelo autor.

O texto de Jacob Klintowitz é composto por 7 poemas curtos, dos quais 3 são precedidos por composições gráficas de Esmeraldo (Figura 279).

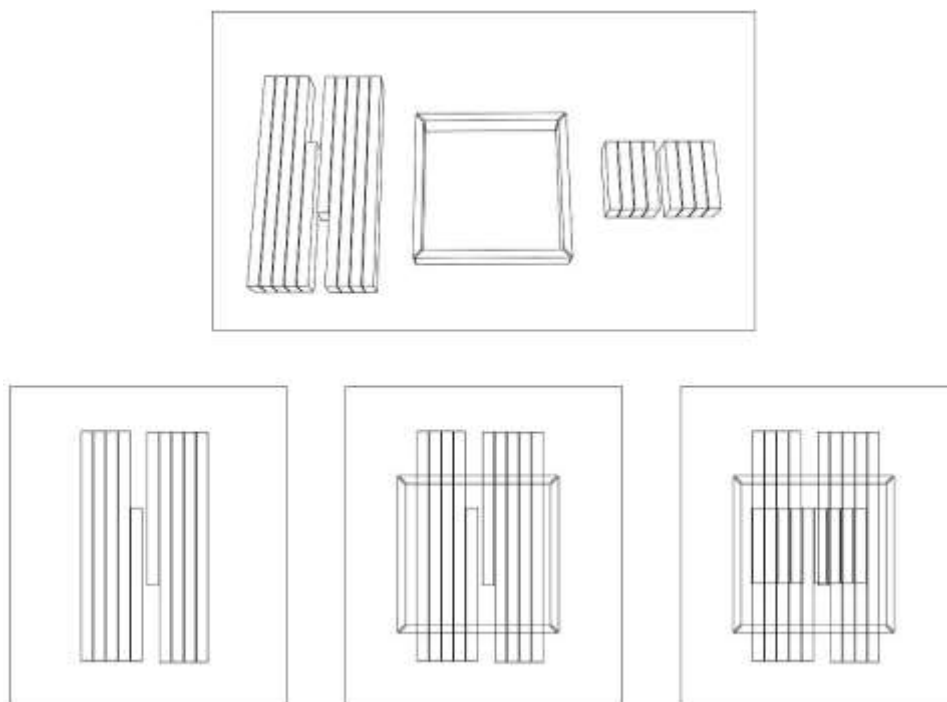
Figura 279 – Capa e páginas de *O Nominador*

Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

O poema “A Função” é ilustrado por uma composição que possivelmente remete aos telhados descritos no texto. Parece que a imagem foi criada com uma cercadura⁹⁶ e dois módulos de lingotes (Figura 280 e Figura 285), sendo que a cercadura pode ter sido construída pelo espaço em branco dos lingotes (Figura 281), a partir de um chanfro nas extremidades. Essa hipótese surge da observação de ranhuras similares às encontradas nestas linhas de chumbo, bem como uma irregularidade em uma das extremidades, que indica um corte manual (Figura 281).

⁹⁶ Uma cercadura é um contorno de fios ou vinhetas que se põe em uma composição (Porta, 1958).

Figura 280 – Representação do arranjo e impressão de lingotes



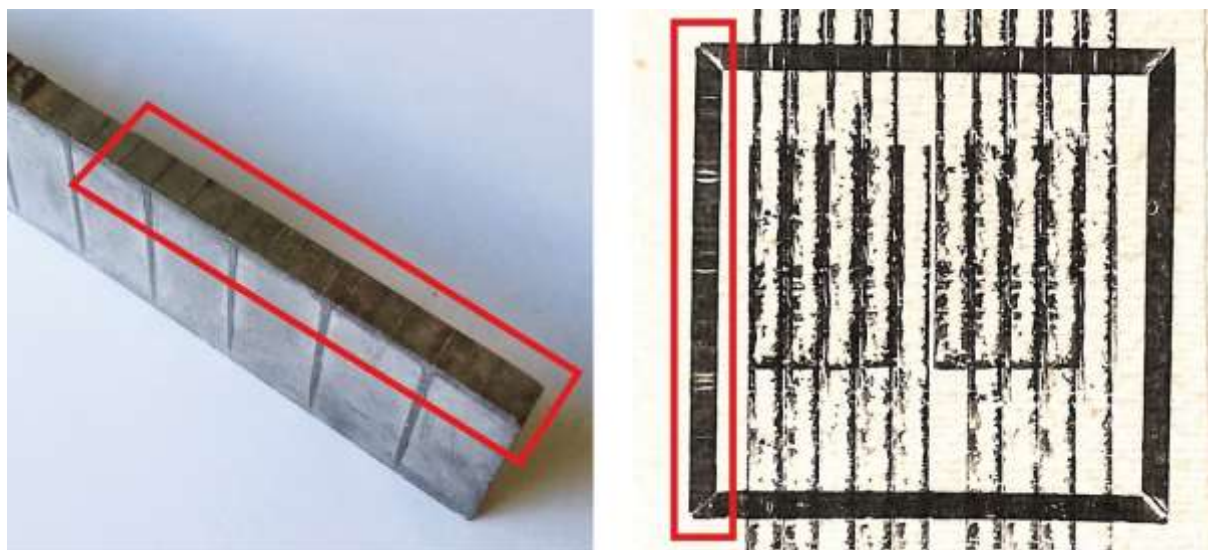
Fonte – Elaborado pelo autor.

Figura 281 – Detalhe da borda superior direita da cercadura presente em uma impressão de O *Nominador*, visto por microscópio



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

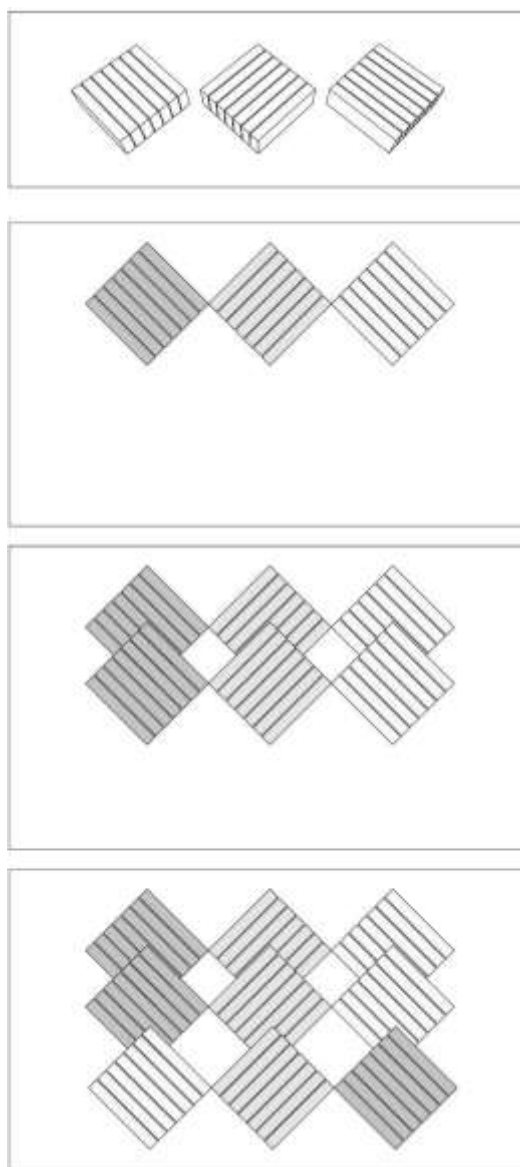
Figura 282 – Detalhe das ranhuras presentes nos espaços em branco de um lingote de linotipo e impressão realizada por Esmeraldo



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo da Lira Nordestina e do ISE.

“Criatura”, fala sobre o regulamento das ações humanas, e é precedido de uma composição feita com três grupos de lingotes, que foram alinhados e impressos sobrepostos três vezes. Numa das impressões, Esmeraldo rotaciona o grupo de módulos (Figura 283 e Figura 286).

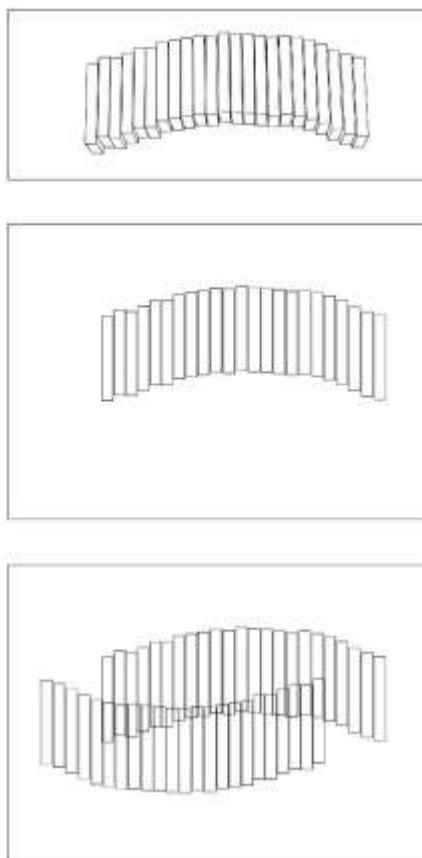
Figura 283 – Representação do arranjo e impressão de lingotes



Fonte – Elaborado pelo autor.

“A Boneca”, por sua vez, menciona uma personagem que “se move em todas as direções” e é seguida por um arranjo de lingotes em formato de arco, impresso em dois sentidos (Figura 284 e Figura 287).

Figura 284 – Representação do arranjo e impressão de lingotes



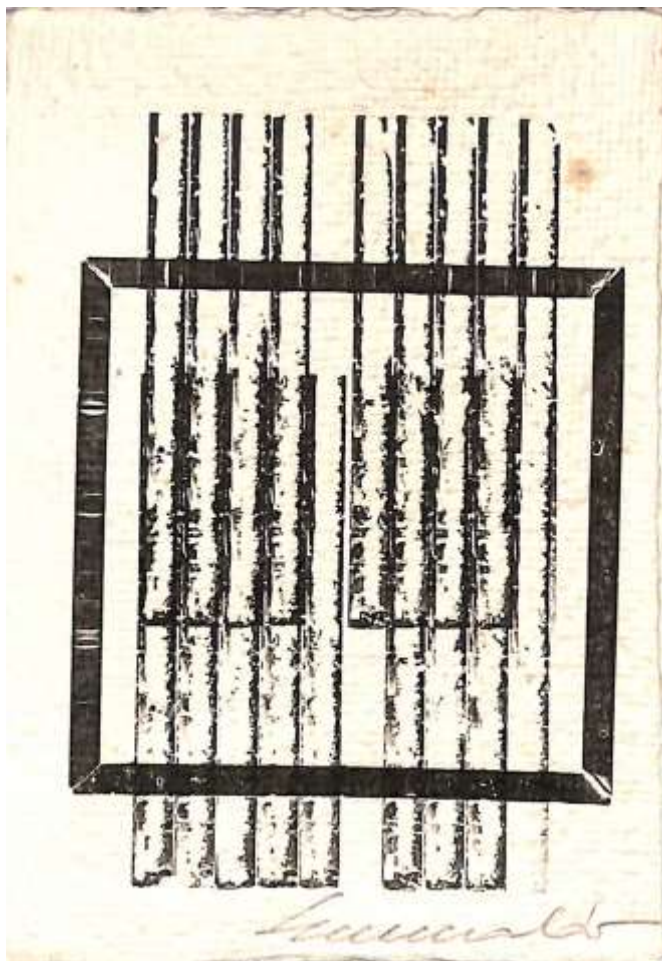
Fonte – Elaborado pelo autor.

Abaixo os textos seguidos das imagens:

A Função

Na hora do sol poente ele levanta os telhados e contempla a vida humana. Ninguém o percebe. Ao sol poente, desde sempre, ele cumpre o seu ritual e já não sabe se se trata de um desejo ou de uma permissão. Ele levanta os telhados, contempla a vida humana e se pergunta quando terminará o seu martírio.

Figura 285 – Impresso presente em *O Nominador*



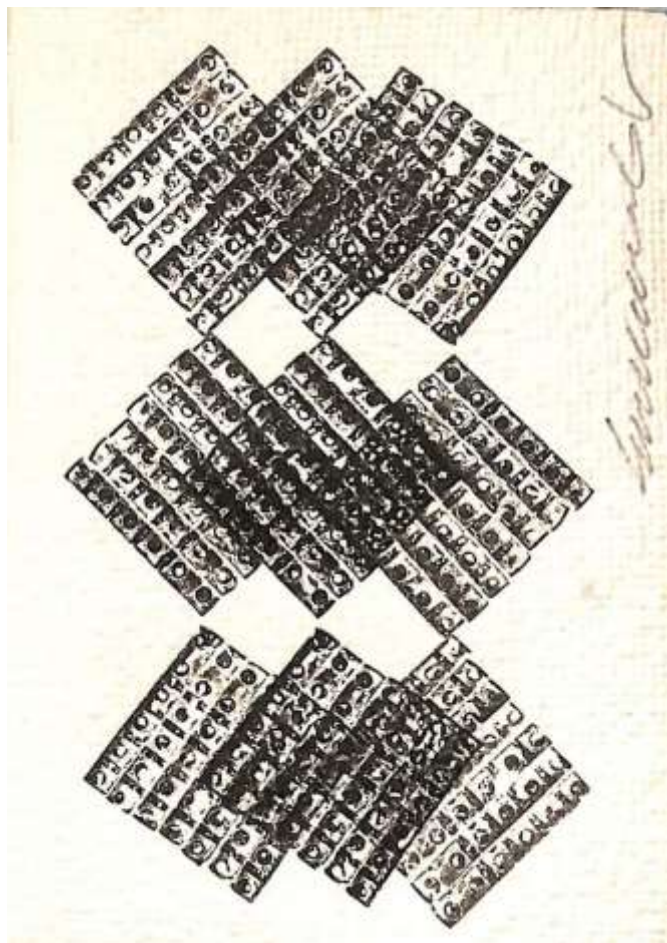
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Criatura

Danielle escreveu a frase de seu personagem Carlos:

– O homem se orienta pelo Regulamento. Todas as ações humanas estão previstas pelo Regulamento que é, portanto infinito e não pode ser conhecido integralmente na finitude da vida humana. Todas as ações humanas estão determinadas pelo Regulamento. O Regulamento é insondável.

Figura 286 – Impresso presente em *O Nominador*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

A Boneca

Ela move-se em todas as direções. Está vestida com esmero e gesticula muito. A sua convicção profunda é de que a sua é uma consciência poderosa. A sua certeza é de que é um ser de poder. Ela move-se em todas as direções todas elas são igualmente inúteis.

Figura 287 – Impresso presente em *O Nominador*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

A parte textual foi impressa na Imprensa Universitária da UFC e, no miolo, utiliza caracteres correspondentes à face de tipo *Metromedium* mencionada anteriormente, em corpo aproximado de 14 pt (Figura 288).

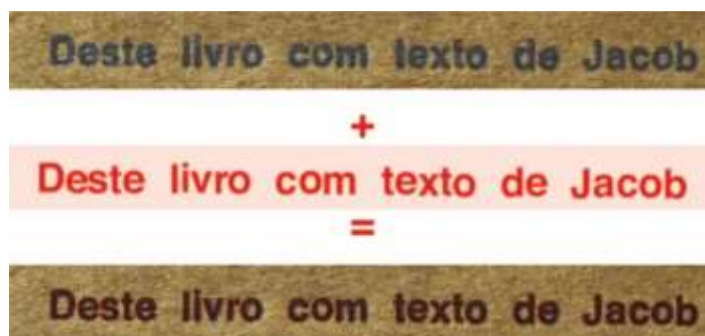
Figura 288 – Sobreposição de caracteres presentes no texto de Jacob Klintowitz (acima) com a face de tipo *Metromedium* (centro)

Ela move-se em todas as direções.
 +
 Ela move se em todas as direcoes
 =
 Ela move-se em todas as direções.

Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e Mergenthaler Linotype Company (1939, p. 626).

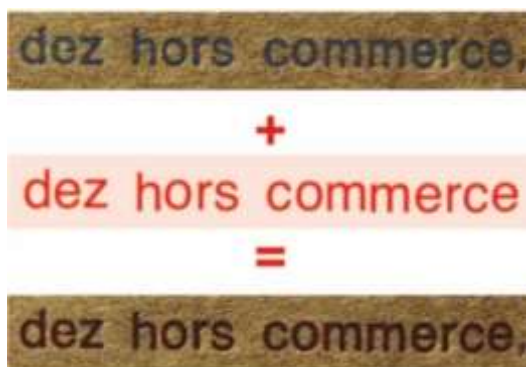
Já capa e luva apresentam textos compostos em *Helvetica Bold* nos subtítulos. O colofão apresenta *Helvetica Bold* e *Helvetica Regular*. Todos os corpos compostos em *Helvetica* apresentam um tamanho aproximado de 8 pt (Figura 289 e Figura 290).

Figura 289 – Sobreposição dos caracteres do colofão de *O Nominador* (acima) com a face de tipo *Helvetica Bold* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de Acervo do ISE e Malsy (2009, p. 109).

Figura 290 – Sobreposição dos caracteres do colofão de *O Nominador* (acima) com a face de tipo *Helvetica Regular* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de Acervo do ISE e Malsy (2009, p. 107).

5.10 CONCRETETEMAS

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Concretemas

Tiragem: 72: 60 assinados e numerados, 10 numerados de I a X e 2 numerados 0 e 00

Data da publicação: Maio de 1983

Nº do exemplar: Especimen com assinatura dos autores

Categoria: Livro de artista

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Pedro Henrique Saraiva Leão (poesia), José Alcides Pinto (introdução) e Sérvulo Esmeraldo (ilustração)

Editor: Xisto Colonna

Coleção: Códices

Volume / Quantidade de páginas: 1 volume encadernado de 40 páginas, 1 gravura solta

ELEMENTOS GRÁFICOS**Autor do Projeto Gráfico:** Sérvulo Esmeraldo**Ilustração:** 1 xilogravura**Faces de tipos utilizadas e corpo:****Títulos:** *Metromedium* 14 pt**Corpo do texto:** *Metromedium* e *Metrothin* 14 pt**Legendas:** *Helvetica* 8 pt**Colofão:** *Helvetica* 8 pt**Texto poético:** *Metromedium* 14 pt e *Times New Roman* 14 pt**ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS:** Folha de rosto e dedicatória**ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS:** Colofão**ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS:** Capa**MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO****Métodos de impressão:** Tipografia e xilogravura**Dimensões:** 18,5 x 13 cm (livro) 20 x 13 cm (luva)**Formato:** Vertical**Formato de disposição das páginas:** Códice e página solta**Tipo de encadernação:** Brochura**Tipo de acondicionamento:** Luva**Tipos de papel:** Capa: Papel Kraft de 180 g/m² aproximadamente. Luva: Papel paraná. Miolo da encadernação: Papel similar ao offset nas cores branco e amarelo. Gravura: Papel artesanal**5.10.1 Relato descritivo**

Concretemas é um livro de artista da coleção *Códices*, no tamanho de 18,5 x 13 cm, contendo um volume encadernado de 40 páginas, com introdução José Alcides Pinto e poemas de Pedro Henrique Saraiva Leão, acompanhado de uma gravura de Sérvulo Esmeraldo. A capa da encadernação é feita em papel Kraft de aproximadamente 180 g/m² (Figura 292). As páginas que contém o texto de José Alcides Pinto são em um papel branco, já os poemas concretos de Pedro Henrique Saraiva Leão são impressos em papel amarelo (Figura 293, Figura 295 e Figura 296). A gravura de Esmeraldo é impressa em papel artesanal produzido pelo artista e todo volume é acondicionado em uma luva feita com papelão paraná (Figura 291 e Figura 294).

Teve uma tiragem de 72 exemplares, sendo 60 numerados de 1 a 60, 10 numerados de I a X e 2 numerados 0 e 00. Na página do colofão, o livro possui uma dedicatória à Milton Dias⁹⁷.

⁹⁷ José Milton Dias (1919 – 1983) foi um escritor e professor de Línguas e Literatura Francesa no Curso de Letras da UFC e membro do grupo CLÃ. Contribuiu também com um texto para o livro *Metamorfose*, de Sérvulo Esmeraldo em 1977. (Disponível em: < <https://academiacearensedelettras.org.br/membros/milton-dias/> >. Acesso em: 30 set. 2024.

Figura 291 – Luva, capa e gravura presente em *Concretemas*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

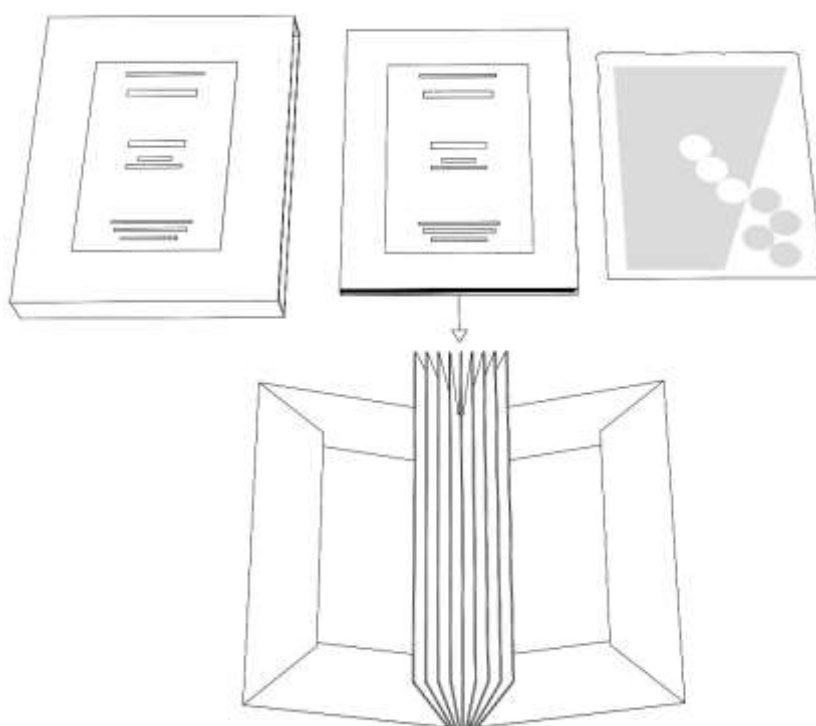
Figura 292 – Detalhe da capa de *Concretemas*



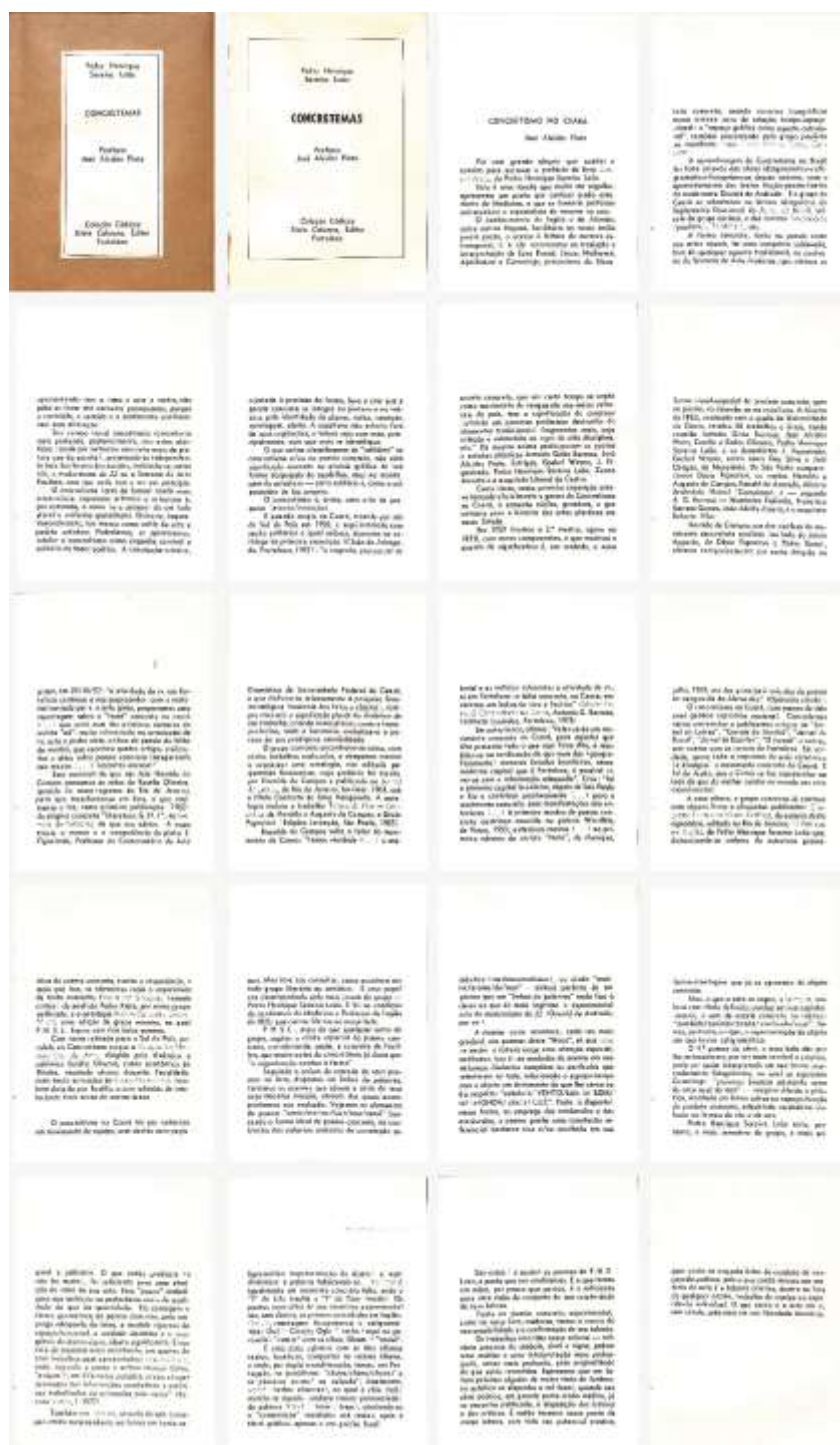
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 293 – Páginas de *Concretemas*

Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

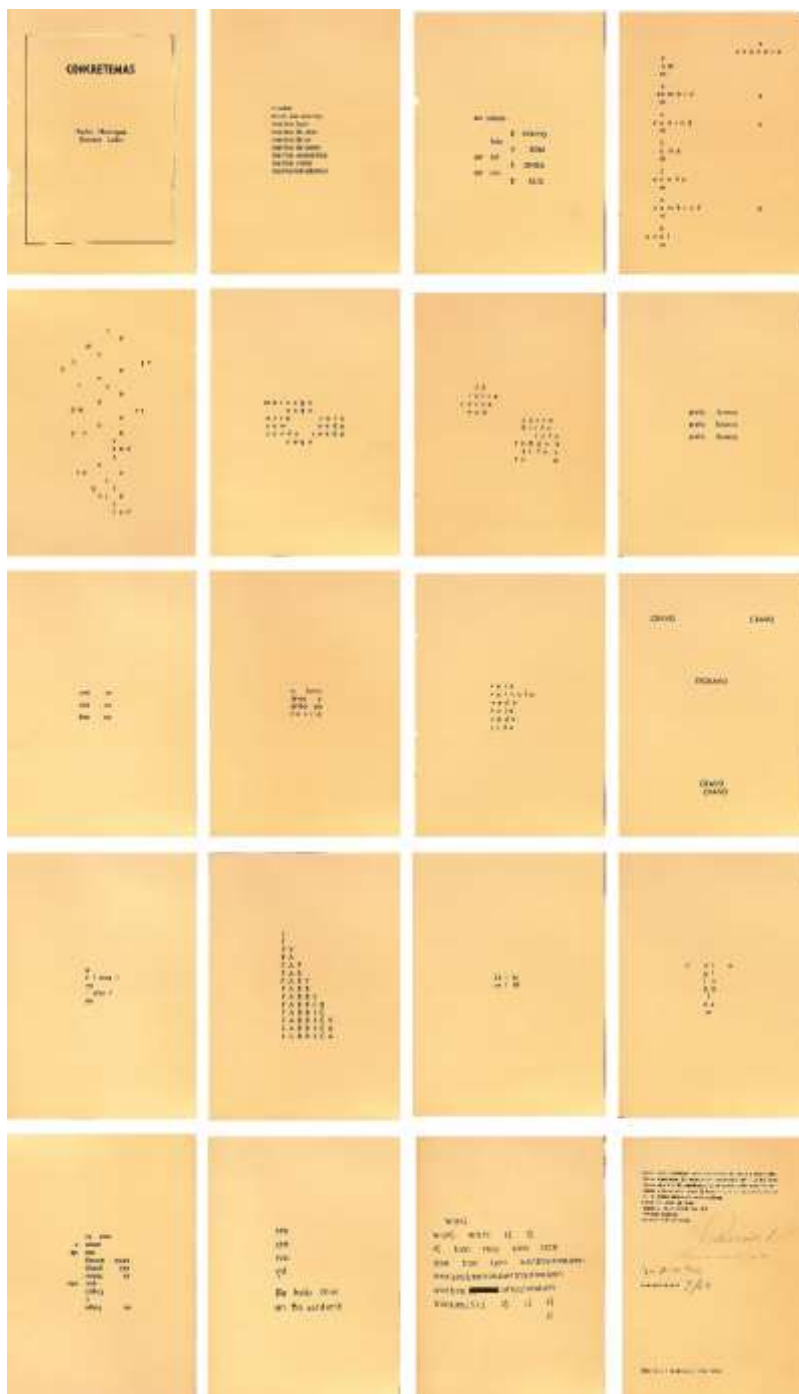
Figura 294 – Representação dos componentes do livro *Concretemas*

Fonte – Elaborado pelo autor.

Figura 295 – Capa e páginas com texto de apresentação de *Concretemas*

Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 296 – Páginas com poemas concretos de Pedro Henrique Saraiva Leão, para o livro *Concretemas*

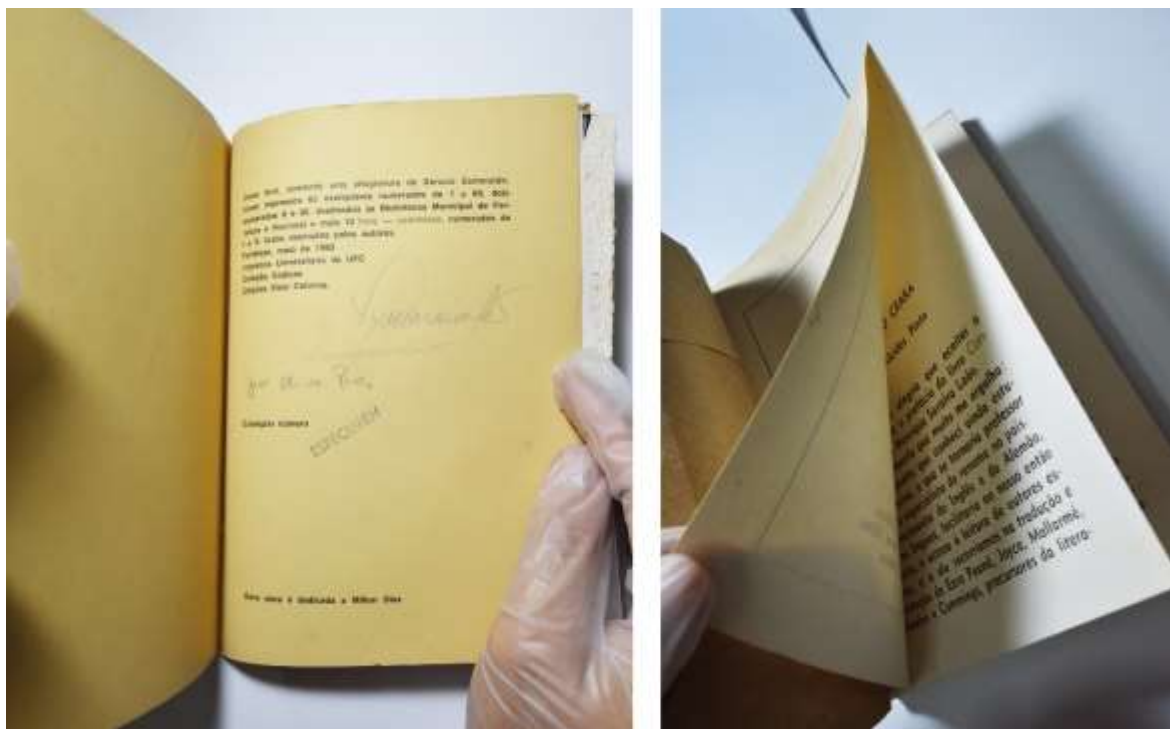


Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

O exemplar analisado presente no Instituto Sêrvulo Esmeraldo apresenta um carimbo escrito “especimen”, indicando se tratar de uma boneca do livro, ou uma versão não comercializada. Neste, é possível notar que houve um erro de refile em algumas folhas do volume encadernado, revelando que as páginas foram impressas

e dobradas no formato *in quarto*, onde cada folha forma um caderno de quatro páginas (Porta, 1958) (Figura 297).

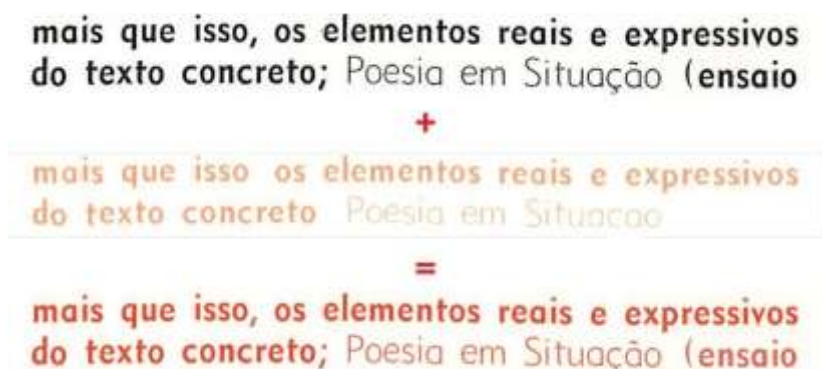
Figura 297 – Detalha do carimbo de “especimen” e página dobrada *in quarto*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

O texto de José Alcides Pinto apresenta um panorama da arte concreta no Ceará, citando alguns pioneiros, como Gustavo Goebel Weyne, Antônio Girão Barroso, Zenon Barreto e o próprio Pedro Henrique Saraiva Leão. Esse texto foi composto com as faces *Metromedium* e *Metrothin*, em corpo aproximado de 14 pt (Figura 298).

Figura 298 – Sobreposição dos caracteres do texto de apresentação de *Concretemas* (acima) com a face de *Metromedium* e *Metrothin* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e Mergenthaler Linotype Company (1939, p. 626).

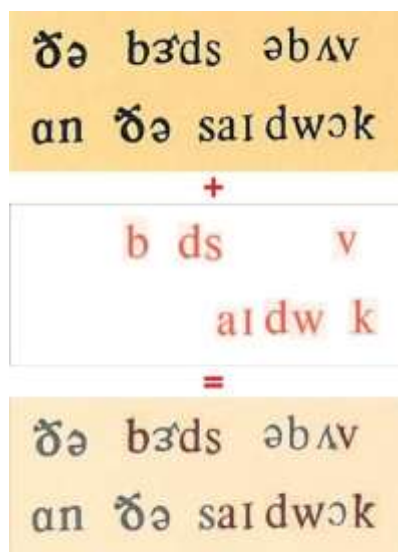
Segundo Dodora (Esmeraldo, 2023, Entrevista I), os poemas concretos foram compostos em tipografia por Esmeraldo, a partir do original datilografado de Pedro Henrique Saraiva Leão. A face de tipo utilizada na maioria dos poemas foi a *Metromedium* (Figura 299), com exceção de dois que foram compostos em uma face coincidente com a *Times New Roman* – desenvolvida por Stanley Morrison e Victor Lardent em 1932. A comparação desses caracteres foi baseada em um catálogo da empresa Monotype dos anos 1960 (Monotype Corporation, 1969) (Figura 300, Figura 301 e Figura 302).

Figura 299 – Sobreposição dos caracteres de um poema de *Concretetas* (acima) com a face de tipo *Metromedium*



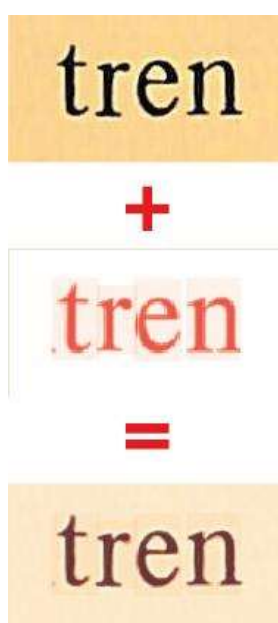
Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e Mergenthaler Linotype Company (1939, p. 626).

Figura 300 – Sobreposição dos caracteres de um poema concreto de *Concretemas* (acima) com a face de *Times New Roman* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e Monotype Corporation (1969, p. 62).

Figura 301 – Sobreposição dos caracteres de um poema concreto de *Concretemas* (acima) com a face *Times New Roman* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e Monotype Corporation (1969, p. 62).

Figura 302 – Face de tipo *Times New Roman*, em página de catálogo da Monotype (1969)



Fonte – Monotype Corporation (1969, p. 62).

O texto poético, em ambas as supracitadas faces de tipo, apresenta corpos aproximados de 14 pt. Já o colofão foi composto em uma face coincidente com *Helvetica Bold* e *Helvetica Regular*, com corpo aproximado de 8 pt (Figura 303).

Figura 303 – Sobreposição dos caracteres do colofão de *Concretemas* (acima) com a face de tipo *Helvetica Bold* e *Helvetica Regular* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo do ISE e Malsy (2009, p. 108 e 109).

Curiosamente, o título presente na folha de rosto apresenta uma face diferente do título da capa e luva do livro. Enquanto estes últimos foram compostos em *Metromedium*, a primeira se assemelha a uma versão condensada da face *Kabel* (Figura 304). No entanto, não foi possível encontrar um catálogo de tipos móveis ou linotipo com face coincidente.

Figura 304 – Título presente na folha de rosto, com caracteres semelhantes a uma versão condensada da face de tipo *Kabel*



CONCRETEMAS

Fonte – Do autor a partir de Acervo do ISE.

5.11 CAMINHOS

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Caminhos

Tiragem: 72: 60 assinados e numerados, 10 numerados de I a X e 2 numerados 0 e 00

Data da publicação: 1983

Nº do exemplar: 54, assinado pelos autores

Categoria: Álbum / Livro de artista

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Otacílio Colares (texto) e Alberon Soares (ilustração)

Editor: Xisto Colonna

Coleção: Códices

Volume / Quantidade de páginas: 1 volume encadernado de 16 páginas e 10 gravuras soltas

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Sérvulo Esmeraldo

Ilustração: 10 xilogravuras

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Títulos: *Metromedium* 14 pt

Corpo do texto: *Metromedium* e *Metrothin* 18 pt

Legendas: *Helvetica* 8 pt

Colofão: *Helvetica* 8 pt

ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS: Folha de rosto e dedicatória

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS: Capa

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Tipografia e xilogravura

Dimensões: 18,5 x 13 cm (livro) 20 x 13 cm (luva)

Formato: Vertical

Formato de disposição das páginas: Códice e páginas soltas

Tipo de encadernação: Costura artesanal

Tipo de acondicionamento: Luva

Tipos de papel: Capa: Papel Kraft de 420 g/m² aproximadamente. Luva: Papel paraná. Encadernação: Papel similar ao offset. Gravuras: Papel artesanal

5.11.1 Relato descritivo

Caminhos é um livro da coleção *Códices*, no tamanho 18,5 x 13 cm contendo 10 gravuras, um volume encadernado de 16 páginas em 8 folhas dobradas, uma capa solta e uma luva (Figura 306 e Figura 308). As folhas com o texto de Otacílio Colares foram impressas em um papel similar ao offset, enquanto as gravuras foram feitas em papel artesanal fabricado por Esmeraldo e Dodora. A capa foi feita em papelão paraná e a luva em papel Kraft de dupla face, em gramatura em torno de 420 g/m². A luva possui um rótulo colado (Figura 305) e a capa conta com uma impressão na frente e na lombada (Figura 307). A encadernação do volume que contém texto foi feita com costura artesanal. Teve uma tiragem de 72 exemplares, sendo 60 impressos de 1 a 60, 10 numerados de I a X e 2 numerados 0 e 00. Segundo o colofão, todos os exemplares foram assinados.

Figura 305 – Luva de *Caminhos*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 306 – Luva, capa, gravuras e livreto de *Caminhos*



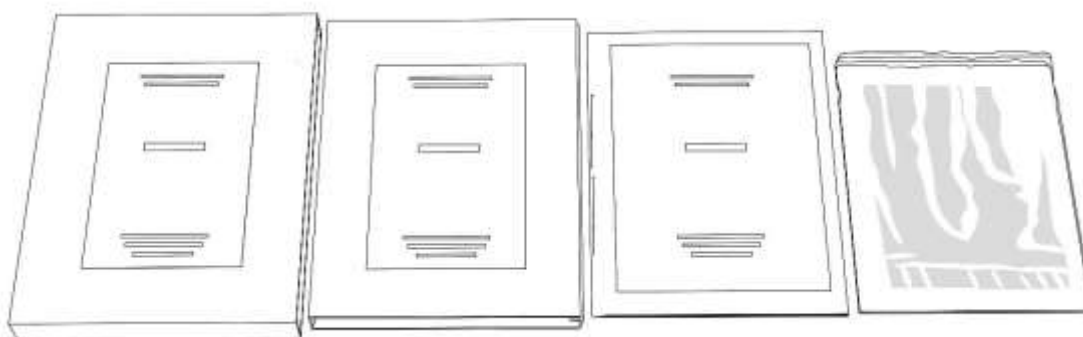
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 307 – Título impresso na lombada da capa de *Caminhos*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 308 – Representação dos componentes do livro *Caminhos*



Fonte – Elaborado pelo autor.

É um dos dois livros da Xisto Colonna no qual Esmeraldo atua somente como editor e autor do projeto gráfico, cabendo autoria de ilustração e texto a Alberon Soares e Otacílio Colares, respectivamente. As gravuras de Alberon (Figura 309) seguem o estilo abstrato que trabalhava em pinturas com tintas gráficas, mostrando sua habilidade em adaptar suas técnicas e ideias para o universo da gravura. Deve-se observar que Alberon Soares já havia criado capas e projetos gráficos para livros enquanto atuava como programador gráfico da Imprensa Universitária do Ceará, posteriormente denominada Imprensa Universitária da UFC. Entre as produções que atuou, podem-se citar *Manual de Revisão*, de H. Faria Guilherme (1967), e *O Pão da Padaria Espiritual* (1982).

Figura 309 – Gravuras de Alberon presentes no livro *Caminhos*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Os textos de Otacílio Colares compõem 14 páginas, das quais 4 são dedicadas a um ensaio sobre a obra geral de Alberon Soares, enquanto as outras 10 parecem estar diretamente relacionadas a cada uma das dez gravuras de Alberon, conforme indicam o conteúdo do texto e o leiaute distinto, no qual os parágrafos estão posicionados na parte inferior da página (Figura 310).

Figura 310 – Capa e páginas do livreto de *Caminhos*

Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Esse conteúdo textual foi impresso na Imprensa Universitária da UFC e, pelo uso do tipo *Metro*, parecem ter sido compostos em linotipo, utilizando as variantes de peso *Metromedium* e *Metrothin* (Figura 311), em corpo aproximado de 14 pt.

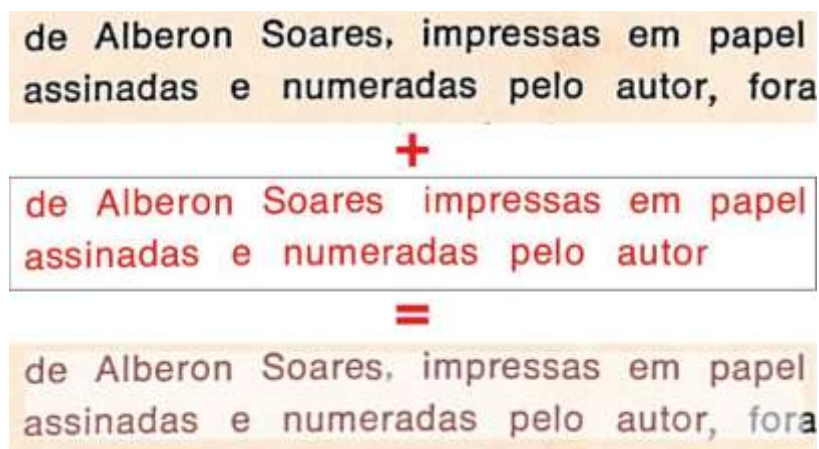
Figura 311 – Sobreposição dos caracteres do texto de apresentação de *Caminhos* (acima) com a face de *Metromedium* e *Metrothin* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e Mergenthaler Linotype Company (1939, p. 626).

Já o texto do colofão apresenta uma face de tipo coincidente com *Helvetica Regular*, em corpo próximo de 8 pt (Figura 312).

Figura 312 – Sobreposição dos caracteres do colofão de *Caminhos* (acima) com a face de tipo *Helvetica Regular* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de Acervo do ISE e Malsy (2009, p. 106).

5.12 CHUVA DO CAJU

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Chuva do caju

Tiragem: 72: 60 assinados e numerados, 10 numerados de I a X e 2 numerados 0 e 00

Data da publicação: 1983

Nº do exemplar: 54, assinado pelos autores

Categoria: Álbum

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Joaquim Cardozo (poesia) e Aldemir Martins (ilustração)

Editor: Xisto Colonna

Coleção: Códices

Volume / Quantidade de páginas: 1 volume folder e 12 gravuras soltas

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Sérvulo Esmeraldo

Ilustração: 12 xilogravuras

FACES DE TIPOS UTILIZADAS E CORPO:

Títulos: *Metromedium* 14 pt

Corpo do texto: *Metrolite* 18 pt

Legendas: *Helvetica* 8 pt

Colofão: *Helvetica* 8 pt

ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS: Folha de rosto e dedicatória

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS: Capa

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Tipografia e Xilogravura

Dimensões: 18,5 x 13 cm (livro) 20 x 13 cm (luva)

Formato: Vertical

Formato de disposição das páginas: Folder e páginas soltas

Tipo de acondicionamento: Luva

Tipos de papel: Capa: Papel Kraft de 420 g/m² aproximadamente. Luva: Papel paraná. Encadernação: Papel similar ao offset. Gravuras: Papel artesanal

5.12.1 Relato descritivo

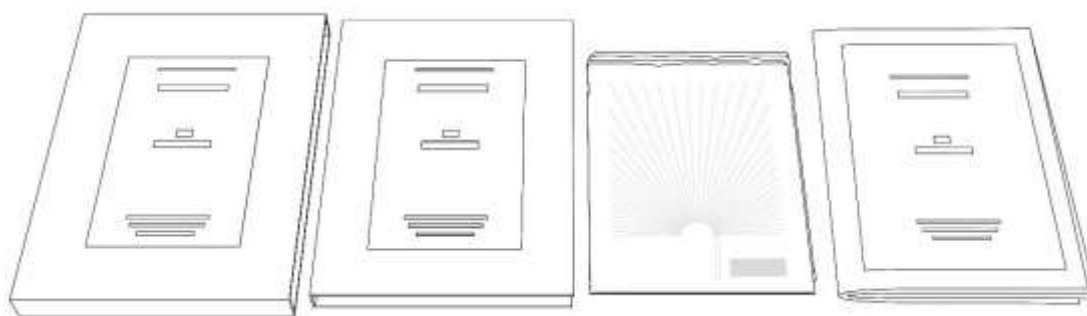
Chuva do caju é um álbum da coleção *Códices*, composto por 12 gravuras soltas de Aldemir Martins e um folder de tamanho 37 x 26 cm dobrado *in quarto*, com uma poesia de Joaquim Cardozo. Este volume é acondicionado em uma capa solta e uma luva no tamanho de 19 x 13 cm (Figura 313 e Figura 314). O folder com o texto de Joaquim Cardozo é feito em um papel similar ao offset (Figura 315) e as gravuras em papel artesanal de fabricação própria da Xisto Colonna (Figura 317). A luva é feita em papelão paraná e contém um rótulo colado. A capa em papel Kraft possui o título impresso na frente e na lombada (Figura 316). Teve uma tiragem de 72 exemplares assinados, sendo 60 impressos de 1 a 60, 10 numerados de I a X e 2 numerados 0 e 00. O exemplar de número 1, acompanhava as 12 matrizes de xilogravura. Ao final do colofão, há uma dedicatória a Edgar Ortiz.

Figura 313 – Luva, capa gravuras e folder de *Chuva do caju*

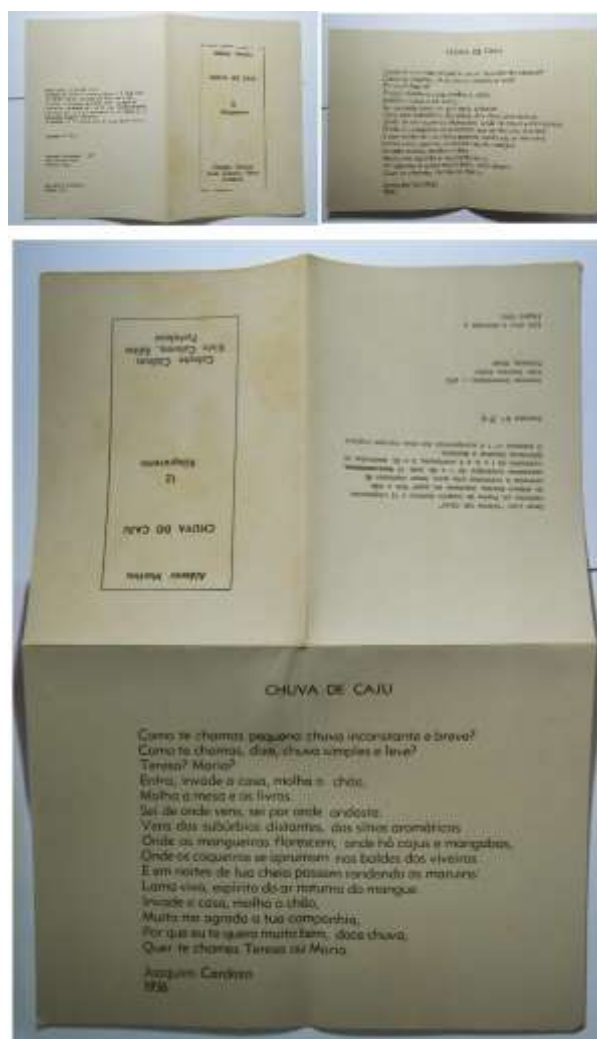


Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 314 – Representação dos componentes do livro



Fonte – Elaborado pelo autor.

Figura 315 – Folder de *Chuva do caju*

Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 316 – Título impresso na lombada da capa de *Chuva do caju*

Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

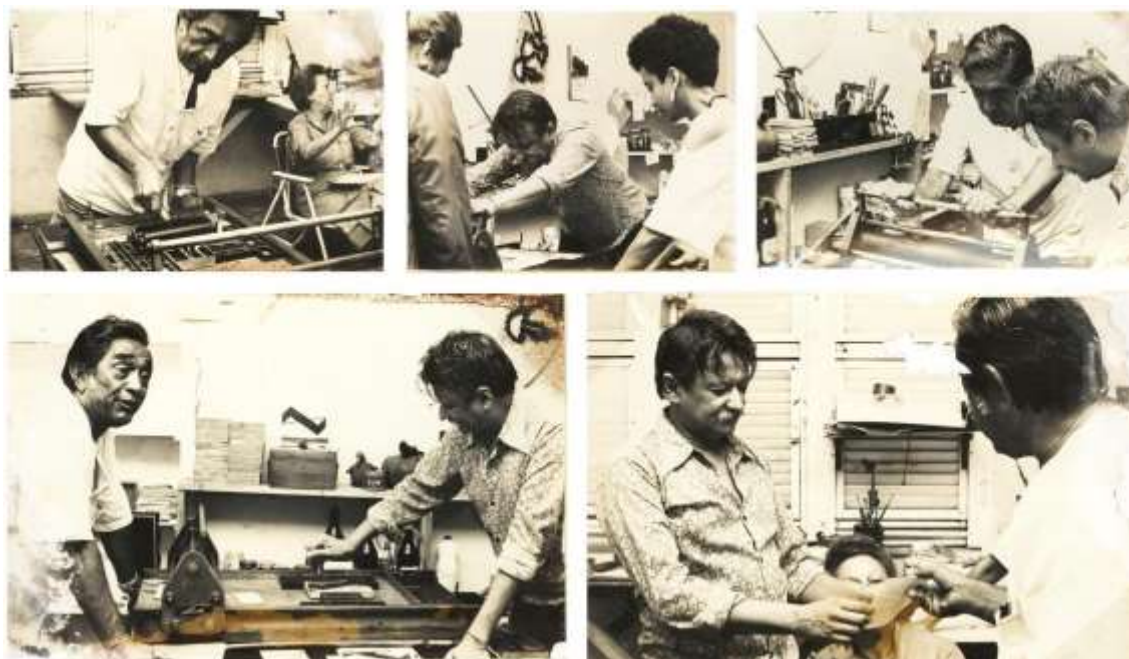
Figura 317 – Gravuras de Aldemir Martins presentes no livro *Chuva do caju*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

O ISE possui uma série de fotografias da inauguração da prensa *Oswaldo Goeldi*, nas quais se vê Aldemir e Esmeraldo imprimindo as matrizes de *Chuva do Caju* no ateliê do artista (Figura 318).

Figura 318 – Fotografias onde se vê Aldemir Martins, Heloisa Juaçaba, Dodora Guimarães e Sérvulo Esmeraldo durante a inauguração da prensa *Oswaldo Goeldi*, no ateliê do artista



Fonte – Acervo do ISE.

Houve ainda o lançamento do livro na Arte Galeria em Fortaleza no dia 22 de julho de 1983, evento do qual Esmeraldo compôs um convite em formato de folder (Figura 319).

Figura 319 – Convite de lançamento do livro *Chuva do caju*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

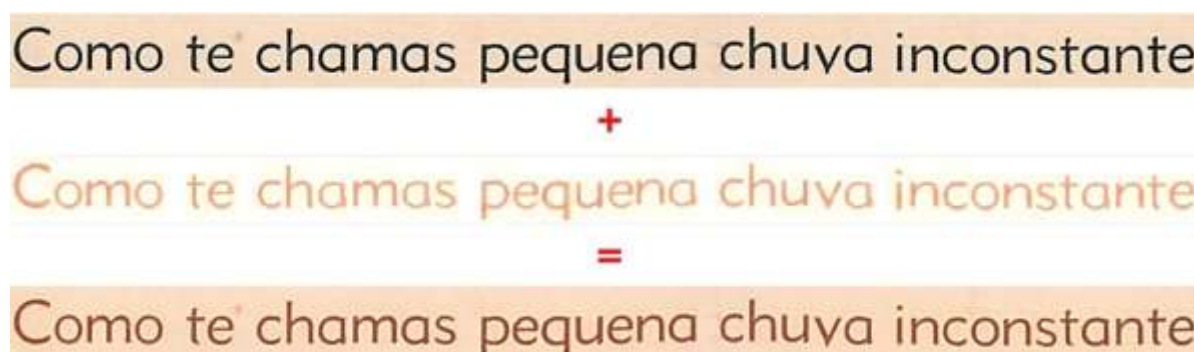
O texto de Joaquim Cardozo é uma poesia intitulada *Chuva de caju*, escrita em 1936, mas publicada apenas em 1947, em um livro chamado *Poemas*. Apresenta-se a seguir na íntegra:

Como te chamas, pequena chuva inconstante e breve?
 Como te chamas, dize, chuva simples e leve?
 Tereza? Maria?
 Entra, invade a casa, molha o chão,
 Molha a mesa e os livros.
 Sei de onde vens, sei por onde andaste.
 Vens dos subúrbios distantes, dos sítios aromáticos.
 Onde as mangueiras florescem, onde há cajus e mangabas,
 Onde os coqueiros se aprumam nos baldes dos viveiros
 E em noites de lua cheia passam rondando os maruins:
 Lama viva, espírito do ar noturno do mangue.
 Invade a casa, molha o chão,
 Muito me agrada a tua companhia,
 Porque eu te quero muito bem, doce chuva,
 Quer te chames Tereza ou Maria.

Algumas gravuras de Aldemir trazem ilustrações que se conectam diretamente à poesia, como o caranguejo, que evoca o mangue, e a figura feminina, que remete às personagens “Tereza” e “Maria”. Já o gato e o galo parecem estar mais associados à assinatura do artista, pois são elementos recorrentes em sua obra.

O texto foi impresso em tipografia na Imprensa Universitária da UFC. O texto poético apresenta caracteres coincidentes com a face de tipo *Metrolite* (Figura 320), em corpo próximo de 18 pt, enquanto os títulos presentes na capa e luva estão em *Metromedium* em 14 pt aproximadamente.

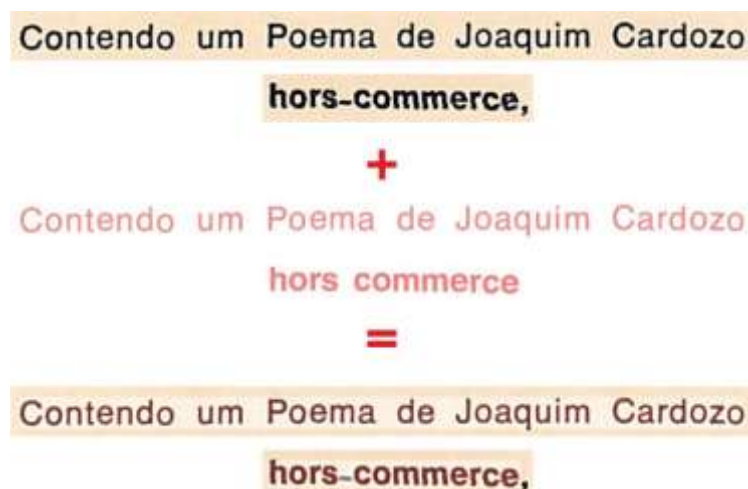
Figura 320 – Sobreposição dos caracteres do texto de apresentação de *Concretemas* (acima) com a face de *Metrolite* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e Mergenthaler Linotype Company (1939, p. 626).

Quanto ao texto do colofão, apresenta uma face de tipo coincidente com *Helvetica Regular*, em corpo próximo de 8 pt (Figura 321).

Figura 321 – Sobreposição dos caracteres do colofão de *Chuva do caju* (acima) com a face de tipo *Helvetica Regular* e *Helvetica Bold* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de Acervo do ISE e Malsy (2009, p. 107 e 108).

5.13 LEONILSON 10 LINOLOGRAVURAS

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Leonilson 10 linoleogravuras

Tiragem: 60 exemplares numerados e com as gravuras assinadas por Leonilson

Data da publicação: 2008

Nº do exemplar: 60, com assinatura de Leonilson nas gravuras

Categoria: Álbum

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Dodora Guimarães (texto) e Leonilson (texto e ilustração)

Editor: Xisto Colonna

Volume / Quantidade de páginas: 1 volume encadernado de 6 páginas e 10 gravuras soltas

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Possivelmente Sérvulo Esmeraldo

Ilustração: 10 gravuras em linóleo e offset

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Títulos: *Arial Bold* 36 pt e 48 pt, *Franklin Gothic Demi* 34 pt e 44 pt

Corpo do texto: *Arial* 10 pt

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS: Capa

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Gravura em linóleo e offset

Dimensões: 18,5 x 13 cm (livro) 22 x 15 cm (luva)

Formato: Vertical

Formato de disposição das páginas: Códice e páginas soltas

Tipo de encadernação: Costura artesanal

Tipo de acondicionamento: Luva

Tipos de papel: Capa menor: Papelão de aproximadamente 280 g. Capa maior: Papelão paraná revestido. Luva: Papelão paraná revestido. Encadernação: Papel similar ao offset. Gravuras: Papel artesanal

5.13.1 Relato descritivo

Leonilson 10 linoleogravuras é um álbum composto por 10 gravuras em linóleo (Figura 326) e um livreto de 6 páginas, confeccionado a partir de três folhas dobradas e encadernadas com barbante. Este encadernado tem dimensões de 18,5 x 13 cm e é feito em papel similar ao offset. As gravuras possuem, em média, o mesmo tamanho e foram impressas em papel artesanal produzido por Esmeraldo. O conjunto é protegido por duas capas: uma menor, feita em papelão de aproximadamente 280 g, e outra maior, confeccionada em papelão paraná revestido, de maior espessura. O volume é acondicionado em uma luva de papelão revestido, com dimensões de 22 x 15 cm, que apresenta o título e a autoria impressos na frente e na lombada, em cores prata e preto (Figura 322, Figura 323 e Figura 324). A tiragem foi de 60 exemplares numerados, todos contendo a assinatura de Leonilson em cada gravura, datadas de 1985. Apesar do formato similar, esse livro não saiu com o selo da coleção *Códices*.

Leonilson⁹⁸ é amplamente reconhecido como um dos grandes artistas da geração de 1980, destacando-se como pintor, desenhista e escultor. A concepção desse projeto surgiu de Esmeraldo, que o convidou, em 1984, a produzir este álbum. Naquele momento, Leonilson já era um nome consagrado, tendo participado de exposições importantes no Brasil e na Europa, embora ainda não tivesse iniciado os trabalhos em bordado e costura que o marcariam posteriormente. A linoleogravura não é um processo frequentemente utilizado em sua produção artística, como ele mesmo indica em seu depoimento presente na carta publicada no livro. Nesse relato, ele

⁹⁸ José Leonilson Bezerra Dias (1957 – 1993) artista cearense nascido em Fortaleza.

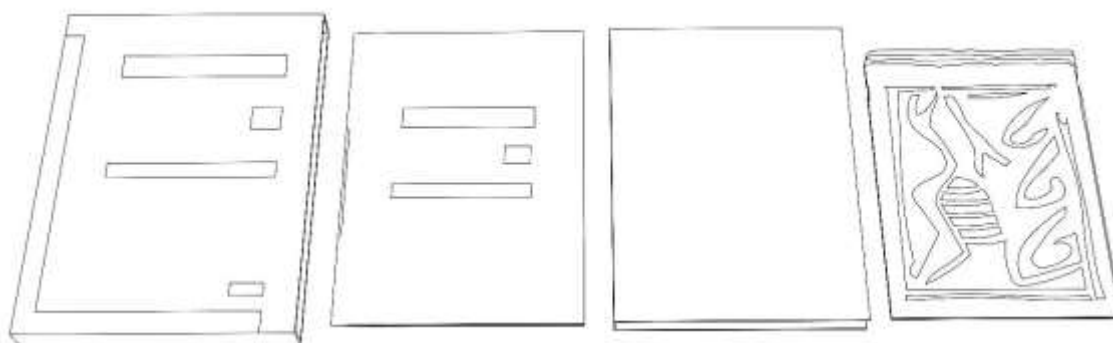
menção que as incisões das matrizes não foram mais profundas devido ao desconforto causado pelo instrumento, que machucava suas mãos durante o entalhe.

Figura 322 – Capas, gravuras, livreto e luva do livro *Leonilson 10 linoleogravuras*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 323 – Representação dos componentes do livro *Leonilson 10 linoleogravuras*



Fonte – Elaborado pelo autor.

Figura 324 – Detalhe do título impresso na lateral da luva



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

O livro apresenta um texto de Dodora Guimarães, uma reprodução de um poema datilografado pelo próprio Leonilson e uma reprodução de uma carta escrita pelo mesmo para Esmeraldo, no qual confirma o envio das chapas de linóleo entalhadas (Figura 325). O texto de Dodora faz uma apresentação da história da Xisto Colonna e da produção deste álbum, marcando assim o fim das atividades da editora.

Figura 326 – Gravuras de Leonilson



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Segundo Dodora (Esmeraldo, 2024), com exceção das linoleogravuras, que foram impressas por Esmeraldo em seu ateliê, toda a impressão foi feita em offset. Dessa maneira, percebe-se que foram utilizadas três fontes digitais distintas. Os títulos presentes na luva apresentam caracteres da fonte *Arial Bold* em 36 pt e 48 pt (Figura 327).

Figura 327 – Sobreposição dos caracteres do título da luva com a fonte digital *Arial Bold*



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE.

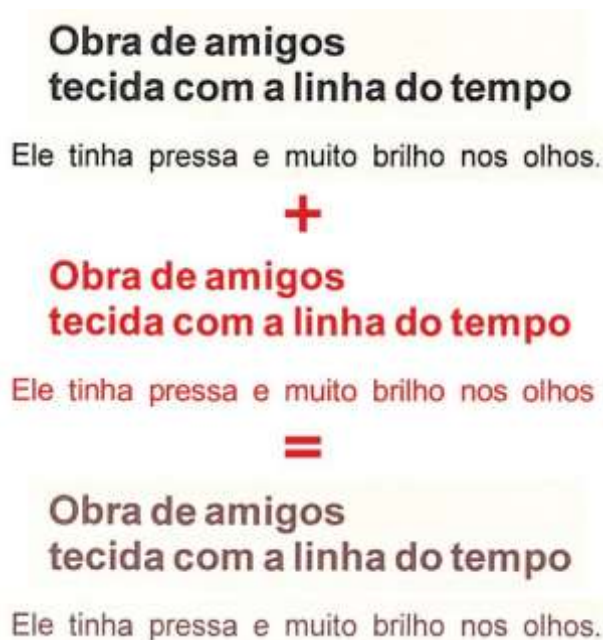
Já os títulos da capa do livreto foram feitos com *Franklin Gothic Demi* em 44 pt e 34 pt (Figura 328) e os textos presentes no miolo do livreto com *Arial Regular* em 10 pt (Figura 329).

Figura 328 – Sobreposição dos caracteres do título do livreto com a fonte digital *Franklin Gothic Demi*



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE.

Figura 329 – Sobreposição dos caracteres presentes no miolo do livro com a fonte digital *Arial Regular*



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE.

5.14 ESPACIAL ESCULTURA PÊNSIL

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: Espacial escultura pênsl

Tiragem: 500: 90 assinados e numerados, 10 numerados de I a X fora do comércio e 390 sem número e sem assinatura, voltados ao comércio.

Data da publicação: 1999

Nº do exemplar: Sem número e sem assinatura dos autores

Categoria: Livro de artista

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Alex Nicolaeff (texto), Maria Helena Nicolaeff (tradução para o inglês), Arnaldo Fontenele (fotos) e Sérvulo Esmeraldo (maquete da escultura)

Editor: Sérvulo Esmeraldo

Volume / Quantidade de páginas: 10 páginas

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Não conhecido

Ilustração: 7 fotografias manipuladas por xerox, reproduzidas em offset

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Títulos: *Decker* 16 pt e 34 pt

Corpo do texto: *Decker* 10 pt e *Garamond* 11 pt

ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS: Dedicatória

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Colofão

ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS: Capa

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Offset

Dimensões: 22 x 15cm (luva) 21,8 x 14,8cm (livro)

Formato: Horizontal

Formato de disposição das páginas: Códice

Tipo de encadernação: Brochura

Tipo de acondicionamento: Luva

Tipos de papel: Capa e luva: Papel Kraft de 200 g/m² aproximadamente. Miolo: Papel offset de 60 Kg

5.14.1 Relato descritivo

É um livro em brochura, com dimensões de 21,8 x 14,8 cm, composto por 10 páginas, das quais 7 apresentam ilustrações de uma escultura desenvolvida por Esmeraldo, acompanhadas de textos de Alex Nicolaeff em versões bilíngues, inglês e português (Figura 330, Figura 331 e Figura 332). Ele é acondicionado em uma luva de papel Kraft no tamanho 22 x 15 cm e teve uma tiragem de 500 exemplares, sendo 100 assinados e numerados de 1 a 100, 10 *hors commerce* numerados de I a X (contendo um desenho original) e mais 390 exemplares. A primeira página possui uma dedicatória à Marta e Julio Leparo e a Lydia e Pierre Bonnemaison. Toda a impressão e o acabamento foram realizados pela empresa Expressão Gráfica e Editora, em Fortaleza, no ano de 1999. O papel utilizado para o miolo foi o offset 60 gramas, enquanto, para a capa e a luva, foi utilizado papel Kraft de aproximadamente 200 g. A luva possui um rótulo impresso com título e ilustração, e a capa do livro traz uma impressão sobre papel Kraft.

Figura 330 – Luva e livro *Espacial escultura pênsl*



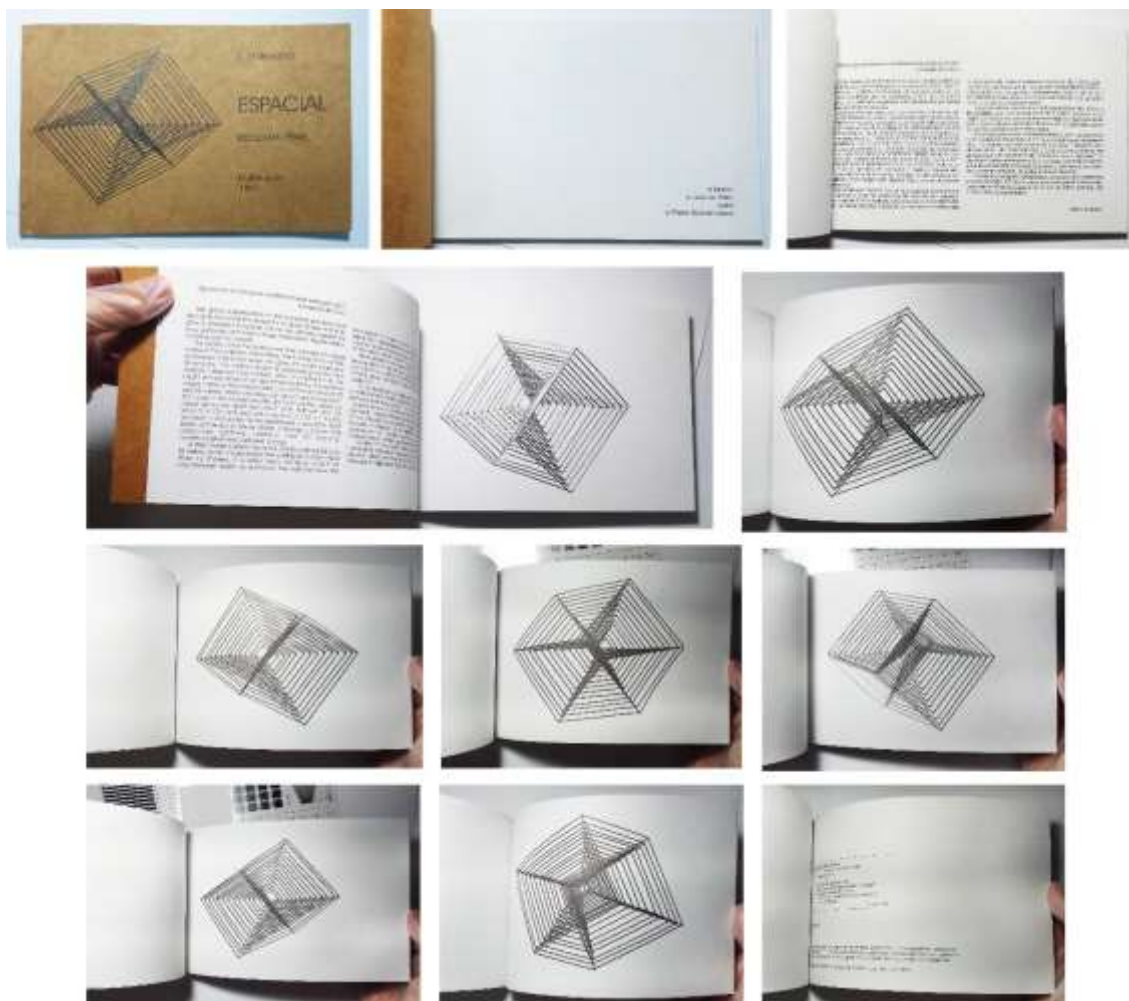
Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 331 – Livro *Espacial escultura pênsl*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 332 – Capa e páginas de *Espacial escultura pênsl*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Segundo Dodora Guimarães (Esmeraldo, 2024), as ilustrações são manipulações de fotografias realizadas por Arnaldo Fontenele a partir de uma maquete em escala reduzida de uma escultura pênsl projetada por Esmeraldo em 1987 para a fachada de um banco em São Paulo – obra que, no entanto, jamais foi executada em tamanho real. Como menciona Amaral (2010), essa obra, juntamente com a edição do livro, prenuncia a série de esculturas lineares chamada de *Teoremas*, que seria iniciada a partir daí e expostas em 2002.

O texto de Nicolaeff discorre sobre a escultura em si, enaltecendo as proporções da obra, que seria suspensa por um cabo de aço a uma altura de 12 metros:

A diagonal vertical passando por centro e vértices mede 8,66 m, o que equivale à altura de três pavimentos de um prédio; as arestas externas têm 5,00 m e delimitam uma área de vinte e cinco metros quadrados, área

equivalente a uma sala razoável; as faces dos treze cubos paralelos e concêntricos, distam pouco mais de um palmo entre si. (Esmeraldo, 1999 p. 2).

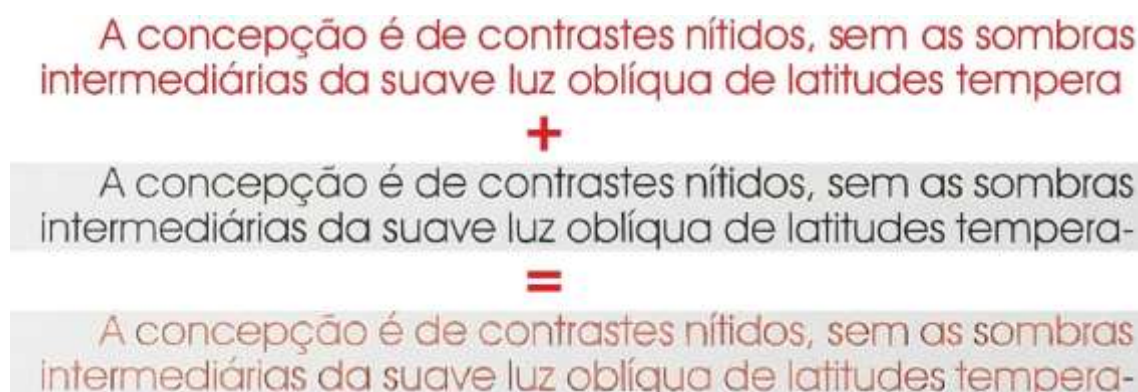
O livro foi inteiramente impresso em offset e apresenta caracteres no título presente na capa e no corpo do texto que indicam uma composição digital feita com a fonte *Decker*, em tamanhos aproximados de 10 pt para o corpo do texto, 34 pt para o título da capa e 16 pt para o subtítulo da capa (Figura 333 e Figura 334). *Decker* foi desenvolvida em 1992 e é baseada na *ITC Avant Garde*, uma face de características geométricas e sem serifa, projetada por Herb Lubalin para a International Typeface Corporation na década de 1970, a partir do logotipo usado na revista norte-americana *Avant Garde*. A mancha tipográfica é dividida em duas colunas e apresenta um entrelinhamento apertado.

Figura 333 – Sobreposição dos caracteres do título presente na capa de *Espacial escultura pênsil* (acima) com a fonte digital *Decker* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE.

Figura 334 – Sobreposição dos caracteres presentes no miolo de *Espacial escultura pênsil* (acima) com a fonte digital *Decker* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE e fonte digital *Decker*

Há ainda uma frase introdutória composta em uma fonte digital semelhante à *Adobe Garamond*, nas versões regular e itálica, com diferenças notáveis nos caracteres em itálico – especialmente nas letras ‘a’, ‘u’ e ‘v’. (Figura 335). Nesse sentido, não foi

possível identificar com precisão a fonte utilizada, sendo apenas sugerido que se trata de alguma variação do design da *Garamond*, em corpo aproximado de 11 pontos.

Figura 335 – Sobreposição dos caracteres presentes em uma frase introdutória presente no livro *Espacial escultura pênsl* (acima), com a fonte digital *Adobe Garamond* (no centro)



Fonte – Elaborado pelo autor a partir de acervo ISE.

5.15 DE MONOGRAMA A METAGRAMA

DADOS CATALOGRÁFICOS

Título: De Monograma a Metagrama

Tiragem: 13 exemplares, com assinaturas nas gravuras

Data da publicação: Agosto de 2013

Nº do exemplar: 11, assinado por Sérvulo Esmeraldo

Categoria: Álbum

Acervo: Instituto Sérvulo Esmeraldo

Autores: Décio Pignatari, Álvaro Luiz Montenegro Valls e Carlos Albuquerque (Textos) e Sérvulo Esmeraldo (Ilustração)

Editor: Sérvulo Esmeraldo

Volume / Quantidade de páginas: 1 volume encadernado de 8 páginas (contando com a folha de rosto) e 9 gravuras soltas

ELEMENTOS GRÁFICOS

Autor do Projeto Gráfico: Sérvulo Esmeraldo

Ilustração: 9 desenhos feitos a partir da desconstrução do monograma de Dürer, reproduzidos por meio de gravura em madeira

Faces de tipos utilizadas e corpo:

Títulos: *Minion* 25 pt e 30 pt e *Myriad Pro* 12 pt, 14 pt e 18 pt

Corpo do texto: *Myriad Pro* 11 pt e 14 pt

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS: Posfácio e colofão

ELEMENTOS EXTRATEXTUAIS: Capa

MÉTODOS, TÉCNICAS E MATERIAIS DE PRODUÇÃO

Métodos de impressão: Serigrafia, xilogravura e impressão digital

Dimensões: 36,5 x 26 cm (livro) 37 x 28 cm (capa)

Formato: Vertical

Formato de disposição das páginas: Códice e páginas soltas

Tipo de encadernação: Costura artesanal

Tipos de papel: Capa: Papelão revestido de 3 mm aproximadamente. Gravuras: Papel Hahnemuhle 300 g. Miolo da encadernação: Não identificado

5.15.1 Relato descritivo

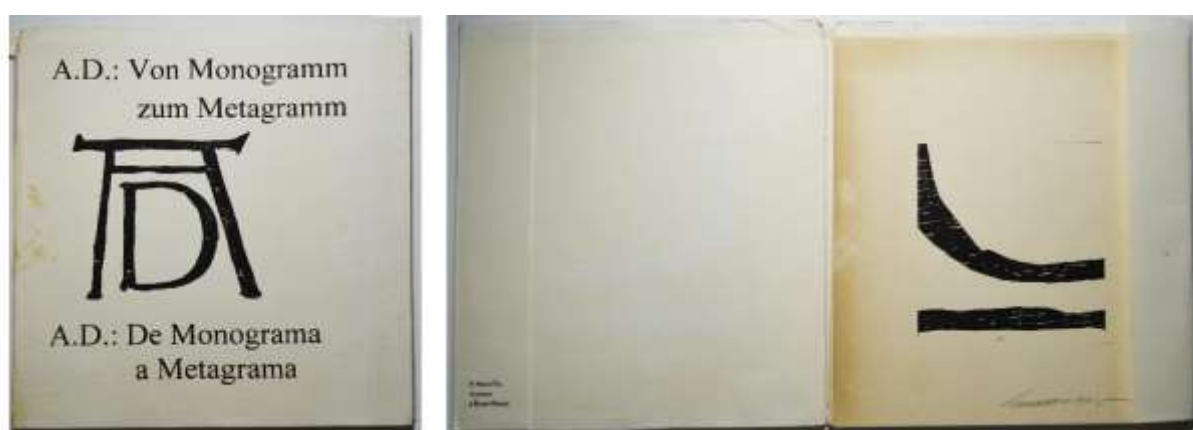
É um álbum no tamanho de capa 37 x 38 cm com 9 gravuras em páginas de tamanho 36,5 x 26 cm, realizadas a partir da desconstrução do monograma utilizado por Albrecht Dürer em suas obras (Figura 336). Todas as páginas com gravuras são assinadas por Esmeraldo e a tiragem foi de apenas 13 exemplares. Há uma primeira versão não publicada deste álbum, o qual é composto de apenas uma capa e 17 gravuras em páginas soltas no tamanho de 23 x 21,5 cm (Figura 337).

Figura 336 – Versão publicada de *De Monograma a Metagrama*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 337 – Versão não publicada de *De Monograma a Metagrama*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

A edição publicada possui uma capa revestida em linho e, em seu interior, inclui uma folha de papel preto, do tipo cartão, dobrada em formato de pasta, que envolve o conjunto de gravuras. (Figura 338 e Figura 340).

Figura 338 – Capa, interior da capa e gravuras que compõem *De Monograma a Metagrama*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

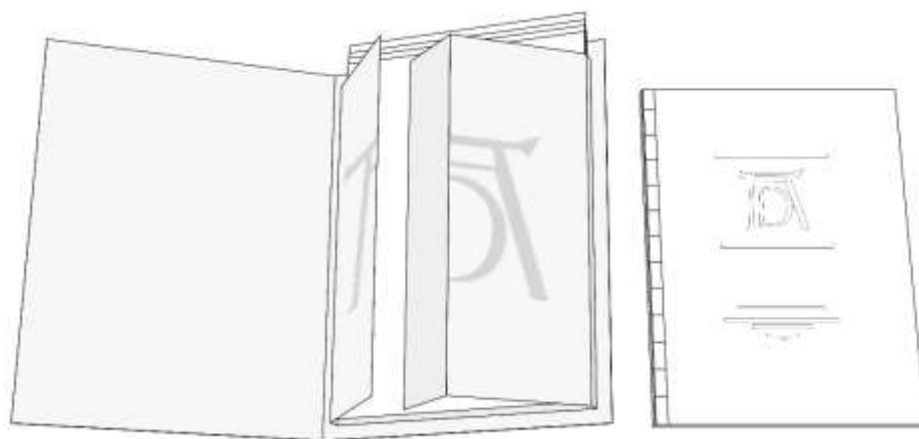
Solto dentro da capa, há um volume encadernado com costura artesanal, conhecida como costura japonesa (Figura 339). Esse volume possui 8 páginas e inclui, além de capa e colofão, os seguintes textos: uma introdução de Décio Pignatari, uma apresentação de Álvaro Luiz Montenegro Valls e um posfácio de Carlos Albuquerque, todos acompanhados por uma versão em alemão. Todos esses textos são dispostos em duas colunas por página.

Figura 339 – Capa e páginas do encadernado que compõe *De Monograma a Metagrama*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 340 – Representação dos componentes do livro *De Monograma a Metagrama*



Fonte – Elaborado pelo autor.

A apresentação de Carlos Albuquerque introduz a origem da ideia do projeto de Esmeraldo e Dodora, mencionando também os textos de Pignatari e Valls presentes no livro. No posfácio, Valls oferece uma biografia de Albrecht Dürer e explora a relação entre o significado da palavra “Dürer” em húngaro, que se traduz como “homem da porta”, e a representação do monograma do artista, onde o “A” é interpretado como uma porta e o “D” como uma portinhola (Figura 341).

Pignatari, por sua vez, acrescenta que o monograma também carrega o conceito de “Torre”, fazendo uma comparação etimológica com o alemão: “Tur” (porta) e “Turm” (torre). Ele conclui relacionando o título do livro de Esmeraldo, afirmando que a desconstrução do monograma reduz suas metáforas a um império visual, tátil e lúdico, permitindo uma remontagem metagramática.

Figura 341 – Gravura de Albrecht Dürer, com o monograma posicionado na parte inferior



Fonte – Disponível em: <<https://www.printsandprinciples.com/2022/12/albrecht-durers-engraving-virgin-and.html?m=0>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

Conforme indicado no colofão, o papel utilizado nas gravuras é o Hahnemuhle de 300 g, proveniente de um lote doado pelo escultor baiano Emanuel Araújo, com a intermediação de Dodora Guimarães (Esmeraldo, 2024). A tiragem limitada do livro se deve à quantidade reduzida de papel disponível e a algumas perdas durante o processo de impressão⁹⁹. Não há informações sobre o tipo de papel utilizado no volume encadernado. A pasta que abriga as gravuras possui um monograma prateado impresso em ambas as abas, com variações nos borrões de tinta entre os exemplares que indicam o processo de serigrafia (Figura 342 e Figura 343).

⁹⁹ Em entrevista, Dodora informou que, nesse período, Esmeraldo contou com um assistente para imprimir gravuras, visto não contar com disposição suficiente para executar a tarefa de operar a prensa em todas as impressões (Esmeraldo, 2024).

Figura 342 – Detalhe do monograma impresso em serigrafia em dois exemplares distintos



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 343 – Detalhe do monograma impresso em serigrafia



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Como anteriormente mencionado, o projeto nasceu de uma gravura do monograma de Dürer, feita por Esmeraldo por ocasião da exposição *Albrecht Dürer e Gravadores Cearenses*. Esse evento foi organizado por Dodora Guimarães e pela Casa de Cultura Alemã de Fortaleza, no ano de 1994. A matriz original dessa gravura foi perdida, permanecendo apenas algumas impressões, das quais ele realizou ampliações e reduções em xerox até chegar no tamanho das gravuras desconstruídas do monograma utilizadas no livro. Nos arquivos do ISE constam dez matrizes em xilogravura (Figura 344).

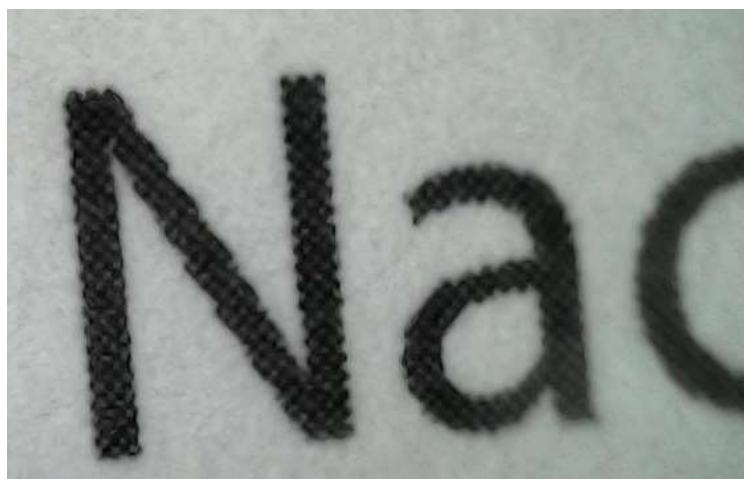
Figura 344 – Matrizes de xilogravura de *De Monograma a Metagrama*



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

A impressão dos textos apresenta características de uma impressão a laser, evidenciadas pela presença de uma retícula uniforme em alguns caracteres observados pelo microscópio (Figura 345). Essa informação é corroborada pelo relato de Dodora Guimarães, que lembra que a impressão provavelmente foi feita em uma gráfica rápida de Fortaleza.

Figura 345 – Detalhe de caracteres vistos por microscópio, indicando que foi produzido por impressora à laser



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Os caracteres presentes nos títulos da capa do volume encadernado equivalem respectivamente às fontes digitais: *Minion* em aproximadamente 30 pt e 35 pt, e

Myriad Pro em aproximadamente 18 pt, 14 pt e 12 pt (Figura 346). Os textos dos autores correspondem à fonte *Myriad Pro* em 11 pt e *Myriad Pro Bold* em 13 pt (Figura 347 e Figura 348). *Minion* é uma fonte desenvolvida por Robert Slimbach em 1990 para a Adobe Systems, inspirada no estilo das faces garaldinas. *Myriad*, por sua vez, foi criada por Slimbach em parceria com Carol Twombly para a mesma empresa, em 1992. Ela segue o estilo das faces humanistas sem serifa, e sua versão Pro, lançada em 1998, representando uma expansão da família tipográfica¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Informações disponíveis em: <<https://blog.typekit.com/2014/06/30/the-adobe-originals-silver-anniversary-story-expanding-the-originals/>>. Acesso em: 18 fev. 2024.

Figura 346 – Sobreposição dos caracteres presentes nos títulos da capa do volume encadernado (acima) com a fonte digital *Minion* (no centro)

Vom Monogramm zum
De Monograma a Metagrama
+
Vom Monogramm zum
De Monograma a Metagrama
=
Vom Monogramm zum
De Monograma a Metagrama

Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 347 – Sobreposição dos caracteres presentes nos subtítulos da capa do volume encadernado (acima) com a fonte digital *Myriad Pro* (no centro)



Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.

Figura 348 – Sobreposição dos caracteres presentes nos textos do miolo do volume encadernado (acima) com a fonte digital *Myriad Pro* e *Myriad Pro Bold* (no centro)

A.D.: De Monograma a Metagrama

Albrecht Durer foi homem de alegorias. Renascentista, ainda tinha algumas franjas do espírito presas na Idade Média, com seus prodígios e portentos não tanto quanto o seu



A.D.: De Monograma a Metagrama

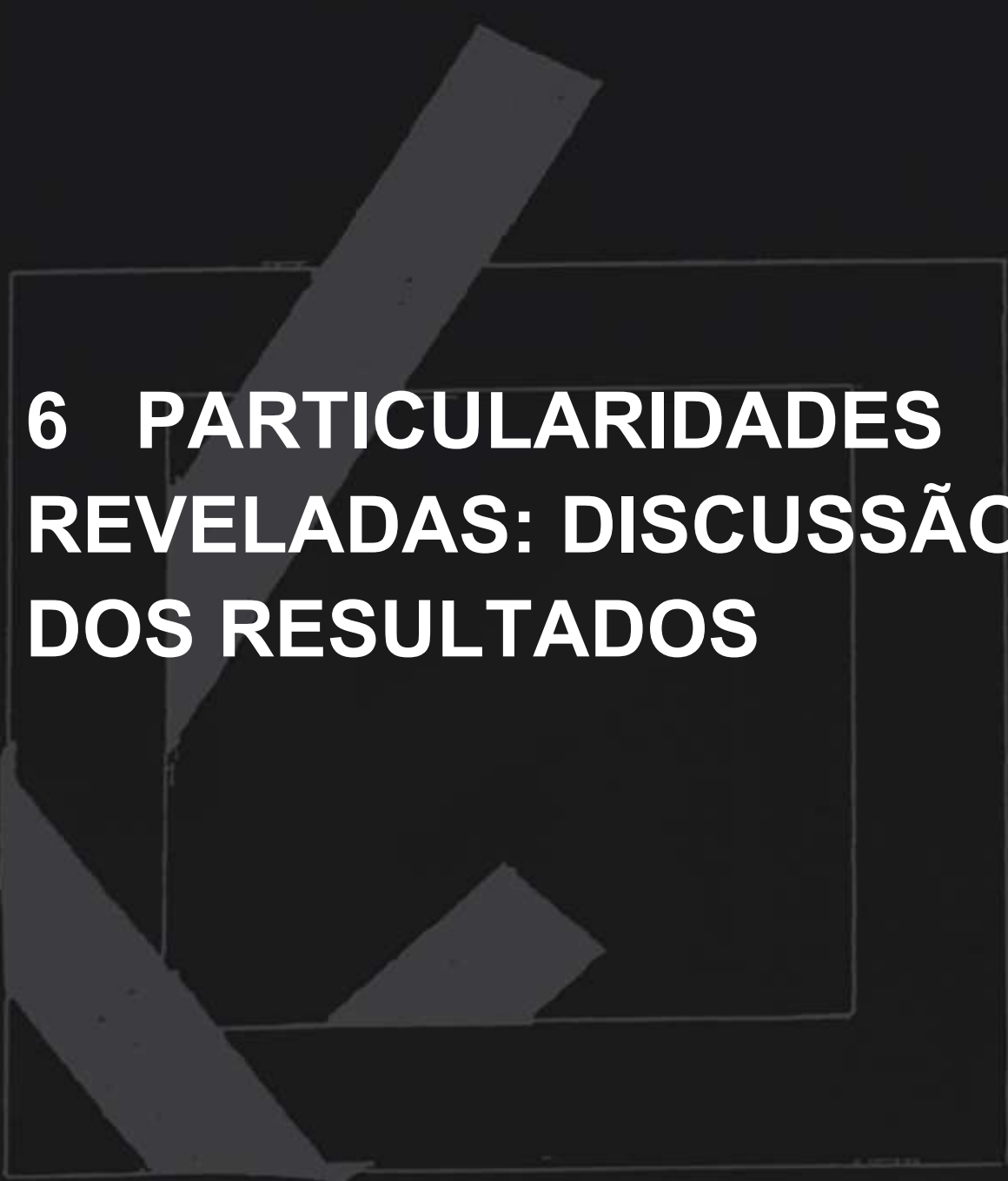
Albrecht Dürer foi homem de alegorias. Renascentista, ainda tinha algumas franjas do espírito presas na Idade Média, com seus prodígios e portentos – não tanto quanto o seu



A.D.: De Monograma a Metagrama

Albrecht Dürer foi homem de alegorias. Renascentista, ainda tinha algumas franjas do espírito presas na Idade Média, com seus prodígios e portentos – não tanto quanto o seu

Fonte – Do autor a partir de acervo do ISE.



6 PARTICULARIDADES REVELADAS: DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A seguir, serão apresentadas as principais características observadas na produção de Esmeraldo, resumidas em tópicos contendo gráficos relacionados às categorias descritas na ficha desenvolvida nesta pesquisa a partir de Lima G. (1997) e Lima E. (1998), a saber: *estrutura do livro, dados catalográficos, elementos gráficos e materiais e técnicas de impressão*.

6.1 ESTRUTURA DO LIVRO

Como demonstrado no gráfico da Figura 349, a produção de Esmeraldo apresenta poucos elementos da estrutura convencional de um livro. Dentre os elementos *pré-textuais, textuais, pós-textuais* e *extratextuais* elencados por Lima E. (1998), a maior incidência ocorre justamente em *Via Sacra*, obra editada por Robert Morel a partir de um padrão de refinamento e produção já consagrados por sua editora. Esse livro inclui, por exemplo, folha de rosto, falsa folha de rosto, folhas de guarda e lombada, além de ser o que possui o maior número de páginas, totalizando sessenta. Ainda que não possua fólhos, *Via Sacra* apresenta numerações na própria gravura de Noza, evidenciando a sequência das ilustrações do percurso bíblico.

Chamado por Esmeraldo de álbum, a partir de suas referências em álbuns de gravura, este livro pode ser compreendido também como um livro de artista, dado haver um volume considerável de texto, que extrapola o limite de uma simples apresentação da obra e do artista, além de as gravuras estarem encadernadas em uma ordem específica. Mais pontualmente, ele pode vir a lembrar a tradição do *livre d'artiste*. Segundo Drucker (1995), o *livre d'artiste* surgiu como uma iniciativa editorial no final do século 19, impulsionada por figuras como Ambroise Vollard e Daniel-Henry Kahnweiler. Esses editores perceberam a oportunidade de comercializar edições de luxo associadas a artistas renomados, como Picasso, Matisse e Miró, e poetas como Apollinaire. A autora (op. cit.) reforça que a produção desses livros era frequentemente orientada pela visão do editor, que contratava artistas e escritores separadamente, mantendo também a distinção entre imagem e texto, com ilustrações e escritos ocupando páginas opostas.

Essas obras eram voltadas para um mercado restrito e conferiam às publicações um formato sofisticado, caracterizado por grande tamanho, materiais nobres e impressões de alta qualidade. Assim, essas características encontram uma correspondência na produção de Robert Morel, incluindo *Via Sacra*. Como já mencionado, esse editor francês manteve um diálogo com o universo dos livros de artista com acabamentos refinados, demonstrando uma preferência por temas religiosos. Isso é refletido principalmente em publicações de sua editora anterior, intitulada *Club du Livre Chrétien* (Morel, 2023). Essa inclinação cristã pode ter favorecido a aceitação da parceria com Esmeraldo e Noza, oferecendo, consequentemente, uma oportunidade de dar visibilidade à cultura nordestina no cenário internacional.

Figura 349 – Gráfico dos elementos da estrutura do livro aplicados à produção de Sérvulo Esmeraldo

	Pré-textuais				Textuais			Pos-textuais	Extratextuais		
	Falsa folha de Rosto	Folha de Rosto	Verso folha de Rosto	Dedicatória	Fólios	Elementos de Apoio	Colofão	Postácio	Capa	Folhas de Guarda	Lombada
Poemas		•			•		•				
Via Sacra	•	•	•				•		•	•	•
Variations sur une Courbe							•				
Infinito							•				
Trilogia							•				
Metamorfose							•		•	•	
12 Gravuras Programadas						•	•		•	•	
Branco Preto - Branco Preto		•		•			•		•		
O Nominador		•					•		•		
Concretismas		•		•			•		•		
Caminhos		•		•			•		•		
Chuva do Caju		•		•			•		•		
Leonilson: 10 Linoleogravuras							•		•		
Espacial Escultura Pênsil				•			•		•		
De Monograma a Metagrama							•	•			

Fonte – Elaborado pelo autor.

Assim como em *Via Sacra*, todos os livros, exceto *Poemas*, não possuem fólhos. Neste último, porém, a paginação aparece apenas nas páginas que contêm o texto de Cláudio Martins.

As dedicatórias, embora presentes nos livros *Branco - preto Branco - preto*, *Concretismas*, *Caminhos*, *Chuva do Caju* e *Espacial escultura pênsil*, têm seu

posicionamento subvertido. Diferentemente do modelo descrito por Lima E. (1998), no qual as dedicatórias são apresentadas como um elemento *pré-textual*, Esmeraldo as insere sempre nas páginas finais da obra, transformando-as em um elemento *pós-textual*.

Há também um detalhe em relação às folhas de guarda presentes em *Metamorfose* e *12 Gravuras programadas*: nos livros convencionais, segundo Lima E. (1998), elas se referem à folha ou folhas que são coladas à capa nas edições em códice. No entanto, aqui, o termo é empregado por Esmeraldo a uma folha solta que envolve e protege o conteúdo dos livros supracitados. Isso corresponde à definição de Faria e Pericão (2008), segundo a qual se trata de uma folha de papel, geralmente maior, que acompanha uma estampa ou gravura em um livro, com a função de protegê-la.

Com exceção dos livros em formato de caixa ou acondicionados dessa maneira, toda a produção em códice ou páginas soltas incluía uma capa, seja avulsa ou integrada à encadernação. Além disso, com exceção de *Variations sur une courbe*, todos os livros apresentam o título na capa ou na parte frontal da caixa ou luva.

Por fim, o elemento mais recorrente é o colofão, evidenciando a importância que ele atribuía à identificação de informações como autoria, data e, principalmente, tiragem e numeração. A numeração de cada exemplar em uma tiragem sugere a singularidade da obra ao indicar sua posição dentro da edição limitada, e os primeiros números podem vir acompanhados de itens exclusivos ou apresentar acabamentos mais refinados. Exemplos do primeiro caso incluem *Variations sur une courbe* – cujo exemplar de número 1 vinha acompanhada de um livro feito em guache original, e *Chuva do caju* – que incluía as matrizes originais. É também na página do colofão que são feitas as assinaturas dos autores envolvidos no projeto, um gesto que reforça a exclusividade de cada exemplar.

Vale destacar que, em livros convencionais, o colofão foi gradualmente substituído por informações técnicas organizadas em formato de lista, conforme aponta Araújo (1986). O autor (op. cit.) também adverte que, em alguns casos, há uma tendência atual de posicionar esses elementos no verso da folha de rosto, prática que considera desaconselhável por sobrecarregar essa página. No caso dos livros de Esmeraldo, longe de serem apenas uma “folha de créditos”, a minuciosa descrição das características materiais e técnicas permitiu compreender elementos como o

processo de impressão e a escolha de materiais – aspectos fundamentais para a análise da obra nesta pesquisa. Essas informações também são imprescindíveis para a publicação de fac-símiles, garantindo maior fidelidade à edição original.

Por fim, salienta-se que a recorrente ruptura com elementos da estrutura convencional do livro evidencia o caráter subversivo e autônomo da categoria livro de artista, que deixa de ser apenas suporte de conteúdo para afirmar-se como obra em si.

6.2 DADOS CATALOGRÁFICOS

Quanto à categoria dos livros, nota-se que a produção de livros-objetos únicos se limita ao período francês, em específico na segunda metade dos anos 1960. Em relação às categorias de livro de artista e álbum, é possível perceber algumas intersecções, demonstradas no gráfico da Figura 350 com pontos em vermelho.

Figura 350 – Gráfico das categorias dos livros produzidos por Sérvulo Esmeraldo



Fonte – Elaborado pelo autor.

Como visto, embora Esmeraldo costumasse referir-se a *Trilogia* como um livro-objeto, ele intersecciona o conceito de livro de artista, por se tratar de uma obra com edição limitada. Outra intersecção de conceitos é perceptível na produção da Xisto Colonna, onde é possível relacionar casos em que ocorre um híbrido de álbuns e livros de artista: enquanto alguns livros são mais visivelmente álbuns, por conterem um conjunto de gravuras soltas e apenas textos de apresentação, como *Chuva de caju* e *Leonilson 10 linoleogravuras*, outros como *O Nominador* e *Concretemas* se

apresentam mais como livros de artista, pois são encadernações que reúnem apenas três experimentações gráficas integradas ao miolo, no primeiro caso, e uma gravura solta, no segundo.

Já *Branco - preto Branco - preto* e *Caminhos* podem ser posicionados na interseção entre álbum e livro de artista, uma vez que possuem volumes com um número considerável de páginas de textos encadernadas, além de algumas gravuras soltas. Isso revela também o caráter experimental da editora, ampliando os limites das definições tradicionais.

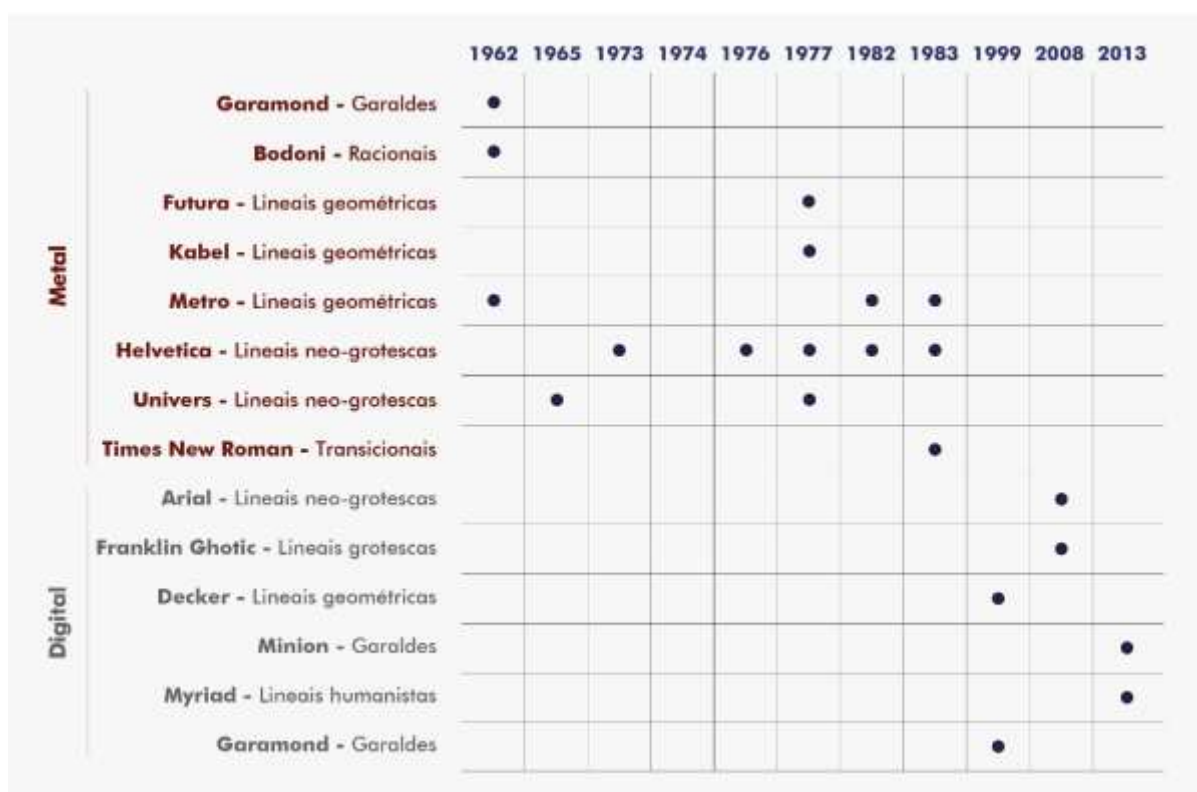
Em todos os livros publicados dos quais Esmeraldo é autor, há sempre uma colaboração com algum escritor. Isso reflete sua percepção sobre o conceito de livro, no qual, aparentemente, considerava o conteúdo textual como alicerce essencial. Isso é corroborado por Dodora Guimarães, que afirma que Esmeraldo sentia a necessidade de unir imagem e palavra em sua obra editorial (Esmeraldo, 2023, Entrevista II). Nesse sentido, é interessante notar que, mesmo em livros-objetos, há sempre uma relação com a poesia ou a escrita poética, e, em algumas situações, uma conexão mais direta com a poesia concreta, como pode ser observado em *Concretemas*, e, no inédito *Sobre a escultura da praia do Náutico*. Nos casos dos livros-objetos citados nesta pesquisa no tópico 4.2.2 (Figura 60 e Figura 61), vale citar que é justamente a presença de um texto que vincula a obra com o conceito de livro, dado que suas características formais as aproximam mais ao campo da escultura.

Em sua maioria, o volume dos livros, incluindo códices e páginas soltas, é entre dez e vinte e nove páginas. As exceções são *Via Sacra*, com sessenta páginas, e *Concretemas*, com quarenta páginas. O reduzido número de páginas na maior parte de sua produção pode ser explicado pelo fato de que, além de serem livros produzidos manualmente, com um trabalho minucioso em cada página, a quantidade de páginas não está necessariamente relacionada ao valor artístico no âmbito dos livros de artista.

6.3 ELEMENTOS GRÁFICOS

O quadro da Figura 351 foi gerado a partir das incidências de faces de tipos ao longo da produção de Esmeraldo, sendo classificadas a partir do sistema BS 2961 (British Standards 2961). O BS 2961 foi desenvolvido pela British Standards Institution em 1967 e toma como base o sistema Vox, formulado por Maximilien Vox em 1954. Ele foi aqui escolhido por classificar em subgrupos a categoria de tipos *lineais*, que são organizados em *geométricos*, *humanistas*, *grotescos* e *neo-grotescos*. Isso permitiu realizar inferências sobre as escolhas desses tipos em relação às características da produção artística e ao modelo de pensamento projetual de Esmeraldo, as quais serão apresentadas nas considerações finais deste trabalho. Os títulos em vermelho indicam os tipos em metal, enquanto os em cinza correspondem às fontes digitais.

Figura 351 – Gráfico das faces de tipos utilizadas na produção de Sêrvulo Esmeraldo



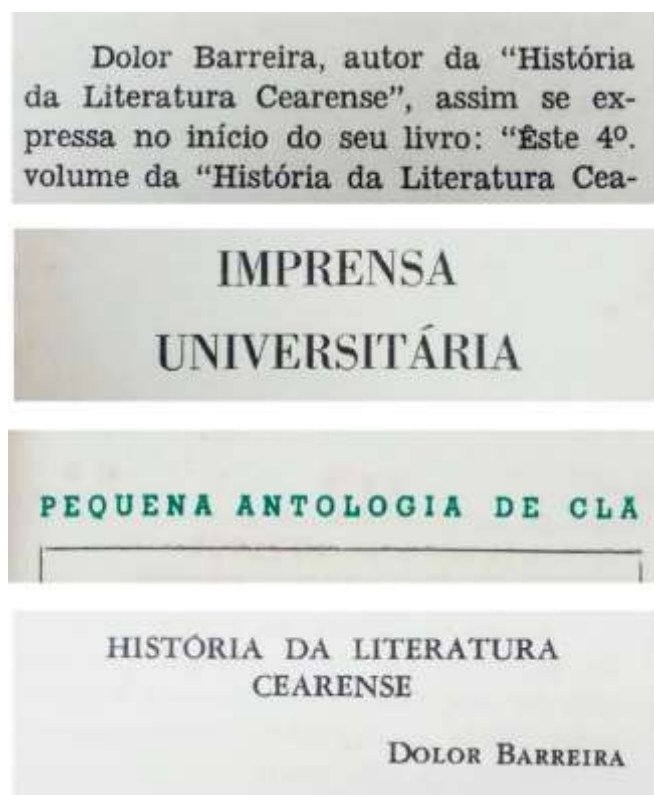
Fonte – Elaborado pelo autor, com base no BS 2961.

Como indicado no gráfico, observa-se a predominância dos tipos *lineais*, com maior incidência dos *lineais neo-grotescos* ao longo dos anos. Em termos de volume, entretanto, os *lineais geométricos* se sobressaem, pois estão presentes em toda a produção da Xisto Colonna em 1982 e 1983. O termo *lineal* se refere à característica de ausência de serifa, enquanto o termo *lineal geométrico* corresponde às “famílias com formas modulares, construídas a partir de grades geométricas bastante rigorosas, onde a simplicidade, a repetição e a simetria são privilegiadas” (Silva; Farias, 2004, p. 9). As incidências dessa categoria foram identificadas nos tipos *Futura*, *Kabel*, *Decker* e *Metro*, sendo este último o mais utilizado para o corpo do texto durante o período da Xisto Colonna. Essa escolha parece ser mais deliberada do que resultado de uma possível limitação do sortimento de tipos da Imprensa Universitária do Ceará, já que é possível encontrar publicações do período entre 1957 e 1977 com uma diversidade de tipos¹⁰¹. Estes incluem designs que equivalem às faces de tipos *Century*, *Bodoni*, *Rockwell* e *Times New Roman*, formando um conjunto de serifadas com características *didônicas*, *slab serif* e *transicionais*, conforme a classificação BS 2961¹⁰² (Figura 352). Convém mencionar que a face de tipo *Metro* era mais comumente utilizada pela Imprensa Universitária do Ceará para compor títulos, enquanto para o corpo de texto era geralmente utilizado um tipo sem serifa correspondente à *Helvetica*. Isso é atestado por uma publicação dessa editora datada de 1977 (Figura 353).

¹⁰¹ Como observados nos livros: *Revista Clã número 15* (1957), *Catálogo de livros da Imprensa Universitária do Ceará* (1962) e *Sousa Girão 1877 – 1977* (1977), publicados pela Imprensa Universitária do Ceará.

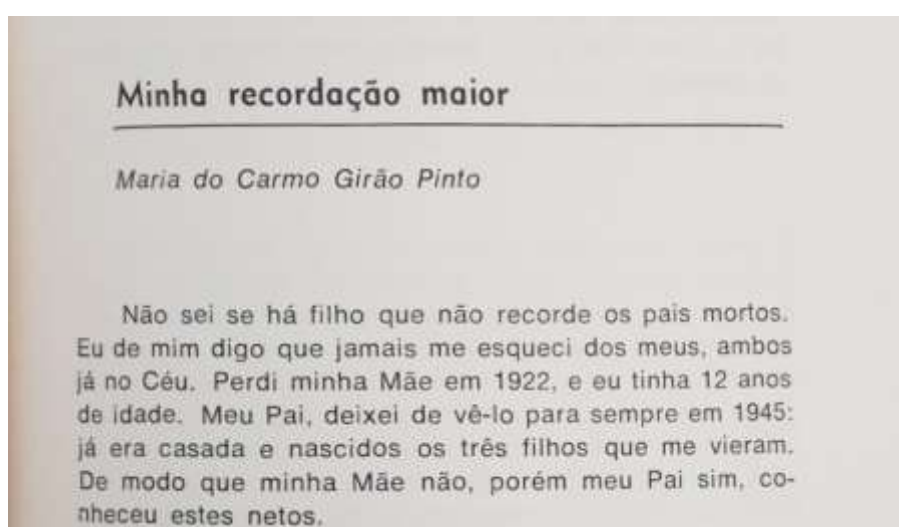
¹⁰² As *didônicas* se referem às famílias de serifas não apoiadas e filiformes, tendo a nomenclatura originada em homenagem ao francês Firmin Didot e ao italiano Giovanni Battista Bodoni. As *slab serif* correspondem aos tipos com serifas quadradas, conhecidas no sistema Vox como *mecânicas*. As *transicionais* se referem aos tipos intermediários entre as *garaldinas* e as *didônicas*, sobretudo em relação à inclinação do contraste, visível nas partes mais estreitas da letra “o” (Silva; Farias, 2004).

Figura 352 – Faces de tipos diversas utilizadas nos livros: *Catálogo de livros da Imprensa Universitária do Ceará* (1962), e *Revista Clã número 15* (1957), publicados pela Imprensa Universitária do Ceará



Fonte – Elaborado pelo autor.

Figura 353 – Página do livro *Sousa Girão 1877 – 1977*, contendo a face de tipo *Metro* para o título e *Helvetica* para o corpo



Fonte – Elaborado pelo autor.

As ocorrências de tipos pertencentes à categoria das *lineais neo-grotescas* — classificação que, segundo a BS 2961, designa versões suavizadas das *grotescas*, com traços mais leves, regulares e, conseqüentemente, mais próximas das *geométricas* (Silva; Farias, 2004) — estão representadas pelas faces de tipos *Helvetica*, *Univers* e *Arial*. Destas, *Helvetica* é a mais consistentemente utilizada ao longo de sua produção; entretanto, nos livros da editora Xisto Colonna da década de 1980, ela se restringe aos textos do colofão.

Apenas uma ocorrência da categoria das *lineais humanistas* foi identificada, representada pela fonte digital *Myriad*. Essa categoria se caracteriza por letras de formas mais abertas, com contraste e traços que se aproximam daqueles produzidos por ferramentas caligráficas. Já a fonte digital *Franklin Gothic* foi a única representante da categoria *lineal grotesca*, caracterizada por traços contrastados e pesados, típicos do século 19 (Silva; Farias, 2004).

As faces de tipos com serifa, impressas por tipografia, se restringem a *Garamond*, *Bodoni* (em 1962) e *Times New Roman* (em 1983). A baixa ocorrência desses tipos se mantém também na composição digital entre 1999 e 2013, período em que apenas as fontes *Garamond* e *Minion* foram utilizadas. O repertório de sem serifas, no entanto, reduz-se a apenas quatro opções — *Arial*, *Franklin Gothic*, *Decker* e *Myriad*. Vale destacar que a *Arial* é uma variante da *Helvetica*, criada como alternativa digital e amplamente distribuída nos softwares de texto da Microsoft a partir do *Windows 95*, o que pode ter influenciado sua escolha nesse contexto. Da mesma forma, a *Franklin Gothic* também passou a integrar o sistema operacional na versão *XP* (Wikipedia, 2025), o que pode ter contribuído para sua utilização.

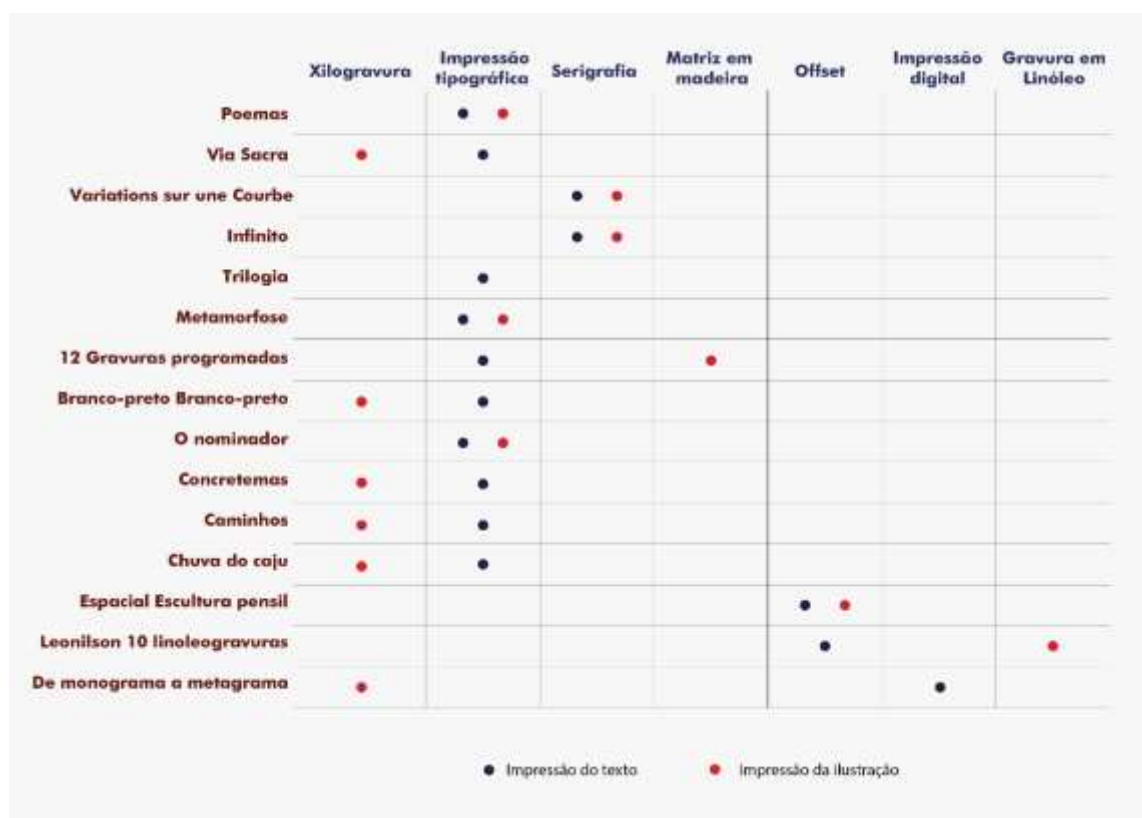
O gráfico da Figura 354 apresenta os tipos de impressão, marcando em azul a impressão de texto e em vermelho a de ilustração. Percebe-se que a impressão tipográfica foi utilizada na maior parte das publicações, em alguns casos, tanto para texto quanto para ilustração, algo que será discutido adiante. A serigrafia ocorre em dois livros executados no mesmo ano, também utilizando o mesmo método para ilustração e texto.

Distinguem-se aqui as categorias “xilogravura” e “matriz em madeira”, devido à ausência de informações sobre a execução das matrizes utilizadas em 12 gravuras programadas. Essas matrizes podem ter sido entalhadas manualmente na madeira —

caracterizando uma xilogravura – ou cortadas com o uso de uma máquina fresadora, um processo que Esmeraldo denominava “xilogravura mecânica”.

As ocorrências menos frequentes de processos de impressão tipográfica para texto são, precisamente, as obras onde se utilizou a composição digital, a saber, *Espacial escultura pênslil*, *Leonilson 10 linoleogravuras* e *De monograma a metagrama*.

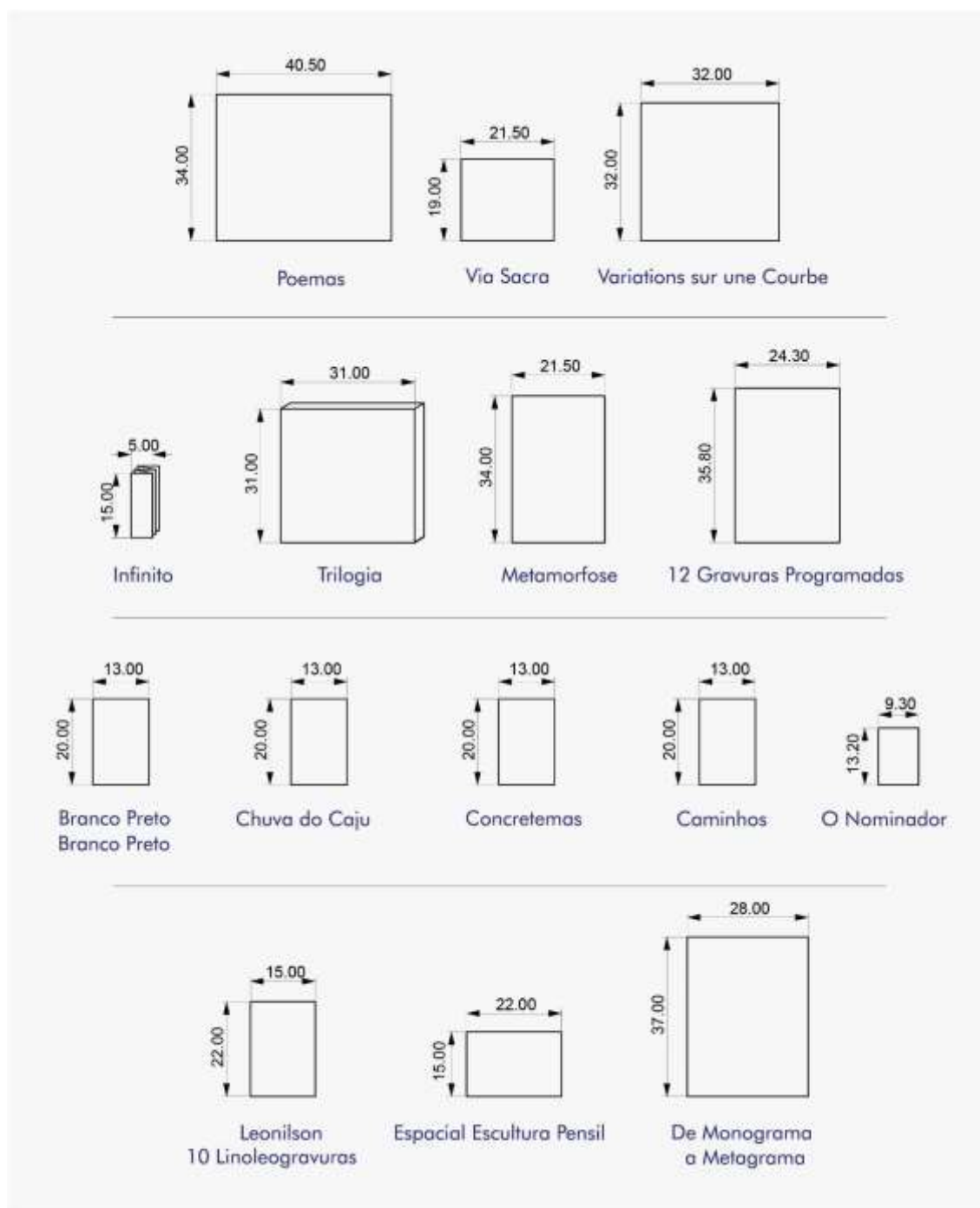
Figura 354 – Gráfico das técnicas de impressão utilizadas na produção de Sérvulo Esmeraldo



Fonte – Elaborado pelo autor.

Quanto aos formatos, percebe-se que os modelos mais predominantes são o códice e as páginas soltas, havendo apenas uma obra publicada em modelo sanfona. As dimensões variam, encontrando alguma regularidade no período da Xisto Colonna (Figura 355). Sob esse aspecto, é válido ressaltar uma semelhança dos livros da coleção *Códices* com os da série de Guy Schraenen, intitulada *Collextion*, da qual Esmeraldo participou: ambos têm dimensões similares e utilizam uma luva em papelão com um rótulo que apresenta o título da obra (Figura 356).

Figura 355 – Gráfico dos formatos e dimensões dos livros produzidos por Sérvulo Esmeraldo, com medidas em centímetros



Fonte – Elaborado pelo autor.

Figura 356 – Livro *Collextion 1*, de Guy Schraenen e livro *Caminhos*, da Xisto Colonna

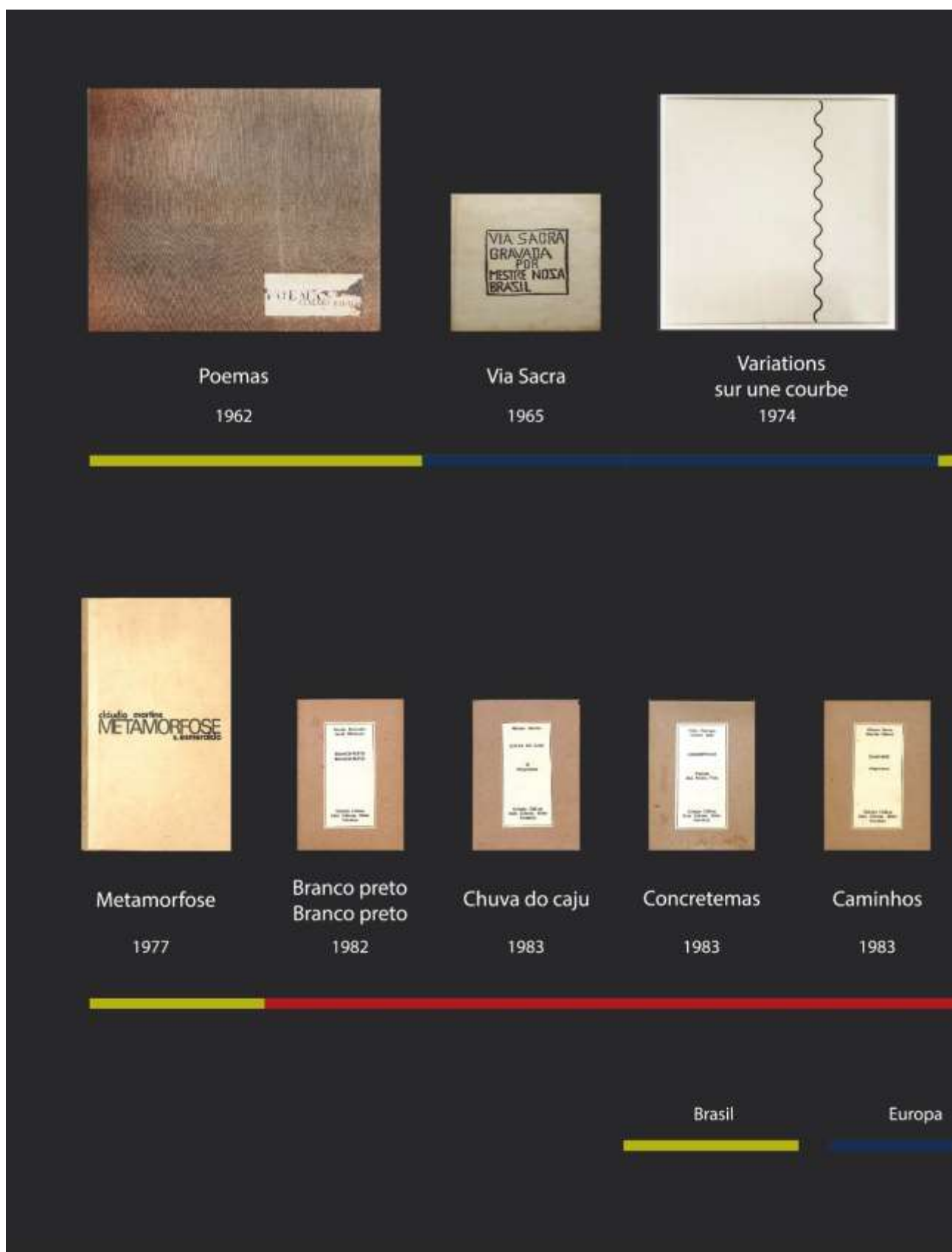


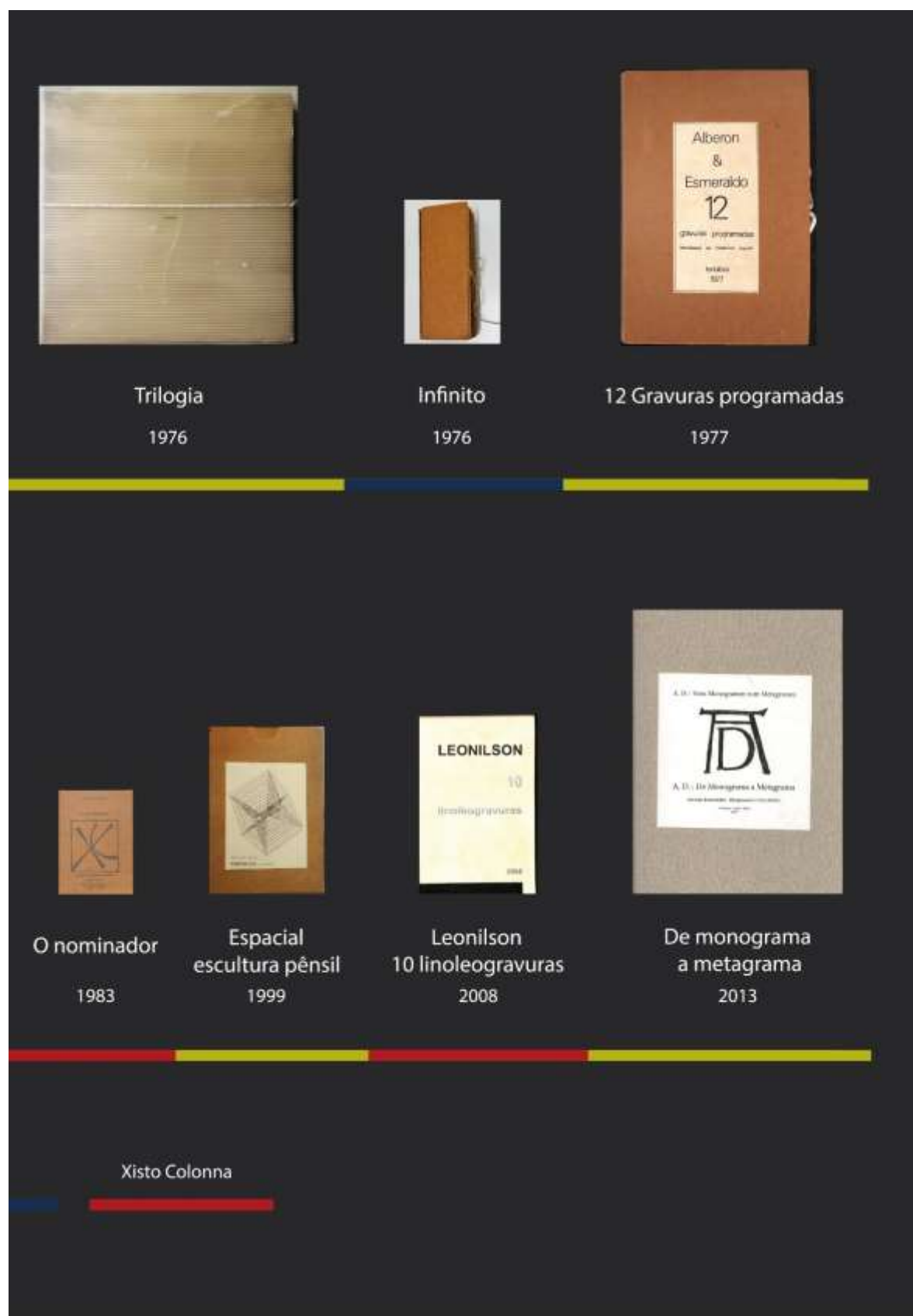
Fonte – Elaborado pelo autor.

Predominantemente, os papéis utilizados na impressão das gravuras são artesanais ou de alta qualidade, como o *Carton Toilé* e o *Hahnemuhle*. No entanto, isso não inibe o uso de materiais não convencionais na impressão de seus livros, como o papelão corrugado, no caso de *Infinito*.

Para uma compreensão do conjunto da obra, a Figura 357 apresenta os livros estudados no capítulo 5, especificando os títulos, datas e local de publicação.

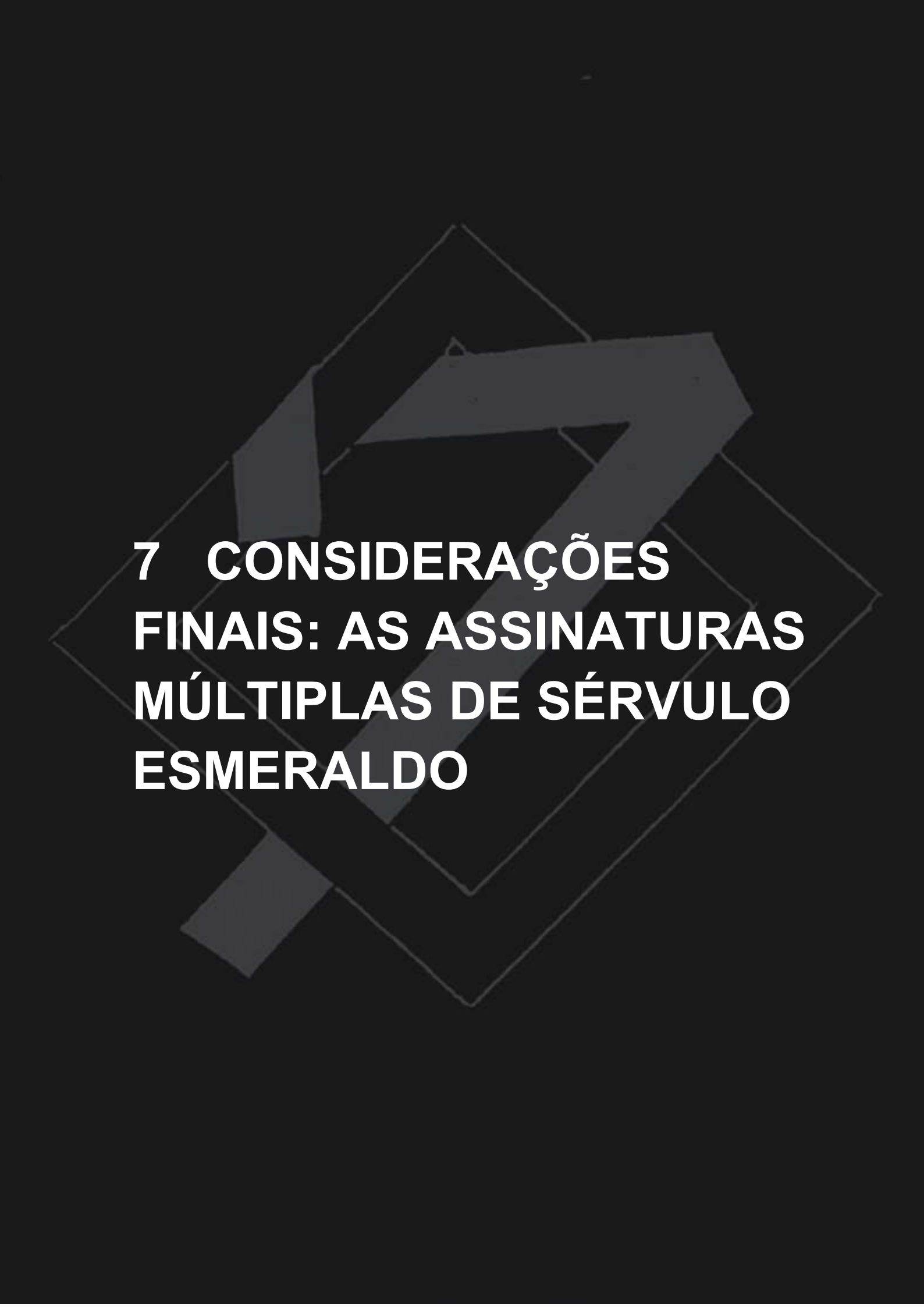
Figura 357 – Conjunto da obra de Sérvulo Esmeraldo analisada neste trabalho





Fonte – Elaborado pelo autor.

As percepções elencadas neste capítulo acerca da materialidade e processos produtivos dos livros de Esmeraldo apontam indícios significativos que serão aprofundados no capítulo seguinte, permitindo uma compreensão mais ampla das atuações de editor, autor e designer.



7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS ASSINATURAS MÚLTIPLAS DE SÉRVULO ESMERALDO

O interesse de Esmeraldo pelos projetos editoriais manteve-se constante ao longo de sua trajetória, permanecendo até os últimos anos de sua vida. Seu legado inclui a edição de vinte e um livros – entre álbuns, livros-objetos e livros de artista – além de outros dez títulos que, embora tenham sido projetados, não chegaram a ser publicados. Esses números revelam uma persistência de seu engajamento com o campo editorial como forma de expressão gráfica, que permeou sua trajetória. Nesse sentido, convém destacar o contraste entre as obras plásticas – assinadas, em geral, unicamente por ele – e as obras editoriais, concebidas a partir da ideia do livro como uma criação essencialmente colaborativa entre escritores e artistas.

A relevância de sua produção, que culminou na criação da própria editora, manifesta-se tanto pelo apuro técnico tipográfico quanto pelo rigor e comprometimento da manualidade, evidenciados em seu método de produção, que inclui desde a fabricação dos próprios papéis, até a impressão e encadernação manual dos livros da Xisto Colonna.

O percurso editorial de Esmeraldo também ganha relevância pelas experiências em contextos distintos da produção de livros enquanto objetos artísticos e gráficos, que gerou um repertório cuja abrangência vai desde o álbum de gravuras com inspiração na literatura de cordel do Cariri, aos livros de artista e livros-objetos únicos, derivados da arte conceitual europeia da década de 1960 e 1970. Esse repertório se materializou em livros nos quais atuou como autor, editor, designer e, em certos casos, impressor, especialmente quando o processo de impressão se integrava ao próprio ato criativo.

Como autor do texto, sua participação no acervo de livros aqui estudado se restringe à apresentação do Mestre Noza em *Via Sacra*. Ainda assim, esse texto já revela um domínio da escrita que provavelmente foi aprimorado durante seu período de atuação no *Correio Paulistano*, entre 1955 e 1957. A escrita de Esmeraldo se materializou também em textos inéditos que se encontram no ISE, alguns com um caráter mais lírico, como o exemplo apresentado na epígrafe desta tese.

Quanto à autoria das ilustrações¹⁰³, é possível identificar que existem projetos que foram realizados em parceria com outros autores, mas que aparentam ter como ponto de partida concepções gráficas de Esmeraldo. Esses projetos se relacionam mais diretamente com sua obra plástica, abordando temas relacionados às artes construtivas, como o movimento mecânico, a progressão, construção e desconstrução de formas geométricas e a alusão ao infinito. Nesse contexto, destacam-se livros como *Variations sur une courbe*, *De monograma a metagrama*, *Espacial escultura pênsil* e *Infinito*, além de estudos como, *Déformation Programmée du Cercle*, *Os numerais* e *Carnet d'Addresses*. Já em outros trabalhos ele investe na experimentação de materiais e técnicas, como nos livros *Trilogia*, *Trois Poemmes Aimés* e *Poemas*. Nesse sentido, nota-se que a abordagem experimental também se revela no uso de elementos então pouco convencionais no campo editorial. Um exemplo disso é a incorporação de plásticos, como o acrílico e o plástico corrugado: durante as décadas de 1960 e 1970 o acrílico era mais frequentemente associado ao design de mobiliário e à arte contemporânea, estando presente inclusive na própria produção escultórica de Esmeraldo. Já o plástico corrugado era utilizado quase exclusivamente em aplicações industriais, sobretudo em embalagens¹⁰⁴.

Na qualidade de editor, destaca-se que, embora tenha atuado em um campo restrito de livros – com tiragens reduzidas e voltados a um público mais seletivo —, ele é aqui reconhecido por essa alcunha com base na definição da função proposta por Paiva (2010), segundo a qual o editor, além de supervisor editorial, é também um agente formador de cultura, capaz de articular pontos de vista e combinar processos comunicativos. Nesse contexto, é relevante mencionar o objetivo da Xisto Colonna de criar um mercado voltado para a produção de livros de artista no Ceará, uma iniciativa provavelmente inédita no Estado. Ela foi originada da experiência, do círculo social e da bagagem artística e gráfica de Esmeraldo, que possibilitaram reunir artistas e conhecimentos de estados diferentes do Brasil na construção de livros. É inegável o seu valor cultural nos dias de hoje – tanto por difundir a arte

¹⁰³ Vale lembrar que, neste contexto, ilustração é compreendida como representação imagética de natureza gráfica, expressa por códigos icônicos, plásticos e até mesmo linguísticos – desde que estes se apresentem como imagem, seja por meio de suas qualidades icônicas, seja por características formais de natureza plástica (Linden, 2011).

¹⁰⁴ Informações disponíveis em: <<https://www.coroplast.com/about-us/>>. Acesso em 22 de janeiro de 2025.

brasileira e cearense quanto por representar um registro singular da atividade editorial no Ceará.

7.1 ESMERALDO COMO DESIGNER EDITORIAL

A atuação de Esmeraldo como designer de seus livros fica evidente a partir de documentos, como leiautes, bonecas e rascunhos encontrados nos arquivos do IAC e ISE, que expressam um pensamento projetual gráfico. Isso ocorre particularmente nos livros publicados *Trilogia*, *Infinito*, *Metamorfose*, *Variations sur une courbe* e, nos inéditos, *Numerais* e *Carnet d'adresses*, como visto no capítulo 4, tópicos 4.2.2 e 4.3. Além de sua atuação como tipógrafo em Crato, os arquivos do período francês também ressaltam sua trajetória no campo do design, manifesta por leiautes desenvolvidos com letras transferíveis, xerox e colagens para capas de livros e cartazes. Embora os colofões dos livros que publicou não indiquem explicitamente a autoria do projeto gráfico, é inequívoco, pelos indícios já mencionados, que ele próprio tenha sido o responsável por planejar e orientar a execução gráfica. Afinal, a obra carrega seu nome e há um histórico de seu cuidado com os detalhes visuais e materiais, incluindo, além dos livros, convites e outros artefatos gráficos ligados à sua carreira artística, como revelam os referidos acervos.

Os livros produzidos na França, que se utilizaram de impressão tipográfica, foram compostos por gráficas a partir de encomendas e especificações feitas por Esmeraldo, como *Infinito* e *Variations sur une courbe*. A exceção desse período é *Via Sacra*, cuja composição foi realizada por Marcel Lagrue e Antoine Rico, sob a orientação e supervisão de Robert Morel.

No Brasil, entre 1962 e 1983, em especial na produção da Xisto Colonna, Esmeraldo frequentava pessoalmente a Imprensa Universitária do Ceará, sobretudo para realizar os experimentos tipográficos que culminaram em *O nominador* e, no inédito, *Do amor do papel e da tipografia*. Neste período, é plausível que a composição tipográfica do conteúdo textual dos livros dessa editora tenha sido realizada em parceria com programadores visuais e impressores vinculados à própria instituição,

como Alberon Soares e Francisco das Chagas Aragão – creditado em *12 Gravuras programadas* como o impressor das matrizes¹⁰⁵.

Assim, observa-se que as obras desenvolvidas por Esmeraldo desde a década de 1960 expressam um conhecimento das características formais do design de matriz modernista, que, nesse período, se institucionalizava no Brasil. A familiaridade com esse repertório torna-se notória no acervo do IAC, que reúne livros e catálogos de sua coleção relacionados a esse movimento, – especialmente no cruzamento entre arte construtiva, arte concreta e design. Esse conhecimento se manifesta com maior frequência em suas escolhas e experimentações tipográficas, nas quais se destaca a preferência por tipos *lineais geométricos*. Isso dialoga com a produção artística voltada para a abstração geométrica e com a veia construtiva de Esmeraldo, indicando que se trata de escolhas pessoais. Como se sabe, ele possuía um espécime da face de tipo *Univers* e, embora esta seja classificada como *neo-grotesca*, e não como *geométrica*, é possível que sua construção com pesos distintos baseados em uma métrica tenha chamado sua atenção, por estabelecer um diálogo com o conceito de Arte Programada. Ainda que a primeira ocorrência desse tipo seja no livro editado por Robert Morel em 1965, há registros de sua utilização por Esmeraldo em 1967, em protótipos de sua série *Excitáveis*, como alude Mathieu Poirier¹⁰⁶ (Amaral, 2011).

Ressalta-se que os livros produzidos com o auxílio de ferramentas digitais demonstram que a impressão por meio de novas tecnologias de composição e impressão de texto – que não sejam manuais ou mecânicas – não desmerece, para Esmeraldo, a unicidade da obra. Esse aspecto pode ser compensado por outros elementos que revelam as particularidades do artista gráfico, e, em alguns casos a própria mão do artista no processo de confecção do livro. Isso é particularmente

¹⁰⁵ Nesse sentido, é fundamental reconhecer o mérito desses e de outros profissionais da instituição pela qualidade da mancha tipográfica produzida. Além dos nomes já mencionados, uma pesquisa revela a atuação de outros profissionais nesse período, como Anselmo Albuquerque Frazão – tipógrafo, editor, programador gráfico e diretor, que trabalhou entre 1965 e 1991 – e Manoel Alves Filho, que atuou desde a década de 1980 na instituição, ocupando também o cargo de diretor entre 2007 e 2012 (Universidade Federal do Ceará, 2025).

¹⁰⁶ Esses protótipos seriam livros-objetos que, segundo Poirier:

...têm apenas duas páginas, uma das quais contém, em sua espessura, a fina caixa de um excitável em miniatura, dentro da qual se encontram minúsculos confetes que se agitam sobre um poema ready-made. Este consiste em uma página de um livro técnico, recortada e colada, na qual está impressa uma apresentação alfabética da fonte tipográfica *Univers*, cujo próprio nome parece confirmar o caráter microcósmico de cada obra desse corpus. (Amaral, 2011, p. 131).

extrapolado na Xisto Colonna, onde diversos aspectos do processo produtivo eram executados por ele mesmo.

Ainda no campo da tipografia, o que mais se destaca em sua produção são as experimentações gráficas envolvendo componentes tipográficos, presentes nos livros *Poemas*, *Metamorfose*, *O nominador* e, no inédito, *Do amor do papel e da tipografia*. Nessas obras, as técnicas de representação visual se alinham aos próprios métodos de reprodução utilizados na impressão do texto, estabelecendo um paralelo com a produção de outros nomes que exploraram artisticamente a tipografia, a exemplo de Hendrik Nicolaas Werkman¹⁰⁷. Em vez de trabalhar com as faces dos tipos móveis, no entanto, Esmeraldo explora materiais brancos, fios e, principalmente, os lingotes de linotipo, utilizando de forma criativa suas contrafaces para compor imagens. Assim ele coloca em evidência tanto a materialidade mecânica do universo tipográfico quanto o próprio ato de imprimir. Para isso, valeu-se — é importante destacar — da liberdade proporcionada por uma gráfica universitária, que se constituiu como espaço de experimentação, permitindo testar recursos técnicos e materiais. Essas composições são o resultado de sua maturidade gráfica, subvertendo os princípios tradicionais da composição com tipos e explorando a materialidade destes itens em um processo que se desenvolve diretamente na ambiência da gráfica, reafirmando o universo da tipografia enquanto processo de expressão artística.

Isso se mostra particularmente relevante no contexto atual do design gráfico, em que se revaloriza um olhar sobre as possibilidades criativas dos processos manuais de composição e impressão tipográfica, em contraponto à padronização imposta pelas ferramentas digitais. Nesse sentido, espera-se que este trabalho possa servir de referência para novos projetos dessa natureza, a exemplo de iniciativas desenvolvidas tanto dentro quanto fora do ambiente acadêmico, como o Laboratório de Tipografia do Ceará – LTC (UFC), o Ateliê de impressos (CE), o Laboratório de Tipografia do Agreste – LTA (UFPE/CAA), o Laboratório de Práticas Gráficas – LPG (UFPE/Recife), a Tipografia do Zé (MG), a Letterpress Brasil (SP) e Oficina Tipográfica de São Paulo (SP). No Cariri, destaca-se a Lira Nordestina, um espaço

¹⁰⁷ Pintor e tipógrafo holandês, Hendrik Nicolaas Werkman produzia ilustrações diretamente na prensa com tipos móveis na década de 1920, criando os chamados *druksels*, tanto para a revista *Next Call* quanto como peças únicas (Drucker, 1995).

que reúne maquinários e insumos voltados para gravadores e tipógrafos, os quais seguem produzindo álbuns artísticos e outros materiais editoriais. Também na região, tem-se o Ateliê de Artes e Ofícios, localizado no Centro Cultural do Cariri Sérvulo Esmeraldo, na cidade de Crato. O lugar abriga prensas, tipos móveis e outros materiais tipográficos que funcionam tanto como elementos de memória quanto como suporte para experimentações, por meio de oficinas e outras ações.

Ao sintetizar os achados e as análises desta pesquisa, confirma-se a hipótese de que Sérvulo Esmeraldo, para além de sua atuação enquanto artista, desenvolveu projetos editoriais com notável sensibilidade, experimentação e domínio técnico. Sua produção revela um pensamento projetual gráfico, marcado pela sistematização do trabalho em etapas – com esboços, leiautes, bonecas e protótipos –, o que demonstra ações próprias do campo projetual do design. Trata-se de um sistema projetual estruturado, característico da prática de um designer, no qual cada fase contribui para a construção consciente e articulada da peça gráfica final. Além disso, ele articula o domínio dos processos de composição e impressão a uma intencionalidade formal e plástica. Essa competência e zelo pela materialidade do livro enquanto objeto gráfico, o posiciona, de maneira legítima, na história do design editorial brasileiro, portanto, atingindo o objetivo geral desta tese, que é evidenciar esta atuação.

7.2 DESDOBRAMENTOS FUTUROS

Como ocorre frequentemente em pesquisas no campo da história do design, este trabalho encontrou, ao longo de seu percurso, não apenas limitações, mas também caminhos promissores para investigações futuras. Sobre o primeiro caso, a ausência de fontes diretas que tenham participado do processo de produção de alguns livros dificultou a compreensão precisa dos métodos de impressão utilizados, especialmente nos livros *Poemas* e *Metamorfose*. Diante disso, foram feitas apenas inferências com base nas evidências observadas por microscópio.

Como ampliação da pesquisa, pretende-se abordar outras dimensões de sua atuação gráfica. Nesse sentido, um exemplo significativo é a Arte Postal, que Esmeraldo desenvolveu entre as décadas de 1980 e 1990 em colaboração com artistas como Alex Nicolaeff, Guto Lacaz e o grupo Poema Processo, representado

por nomes como J. Medeiros e Falves Silva (Esmeraldo, 2023, Entrevista II). Esse coletivo inclusive contava com representantes nacionais e internacionais da produção de livros de artista, como Wladimir Dias-Pino, Neide Dias de Sá, Ulisses Carrión e Clemente Padín. Segundo Dodora Guimarães (op. cit.), Esmeraldo participou de uma publicação conjunta com esse grupo, onde concebeu uma arte utilizando de xerox.

Outro tema relevante para desdobramentos futuros diz respeito aos catálogos de exposições criados por ele, nos quais se demonstra o mesmo cuidado gráfico presente em seus livros editados. Frente ao acervo de Esmeraldo, há ainda uma série de pesquisas possíveis vinculadas à sua atuação no design gráfico, incluindo cartazes, capas e ilustrações de livros, além de convites que ele projetou tanto para si quanto para terceiros.

Também merecem estudo os agenciamentos realizados por Sérvulo Esmeraldo e Dodora Guimarães, cujas ações foram decisivas para o desenvolvimento de uma tradição e de um mercado de álbuns de xilogravura no Cariri. Entre essas iniciativas, além da publicação da *Via Sacra*, em 1965, e das encomendas feitas por Esmeraldo – que proporcionaram visibilidade à prática na região —, destacam-se ações da década de 1990, como a exposição *D'Après Dürer: Gravadores Cearenses*, organizada por Dodora, que contou com a participação de artistas caririenses. Muitos desses seguem, ainda hoje, cultivando a xilogravura como meio artístico e mantendo viva a tradição dos álbuns.

Presume-se, assim, que o presente trabalho se configure como uma contribuição para a área de concentração em Design, intitulada Planejamento e Contextualização de Artefatos, e para a linha de pesquisa em Design da Informação. Essa contribuição manifesta-se, sobretudo, na proposta de uma metodologia que envolve o desenvolvimento e a aplicação de uma ficha descritiva, aliada a um método de investigação dos impressos baseado na realização de entrevistas, pesquisas bibliográficas e documentais, bem como na utilização de microscópio e na condução de experimentos gráficos. Tais procedimentos visam contextualizar aspectos do percurso, do processo criativo e das soluções técnicas adotadas pelo artista gráfico.

A estrutura metodológica proposta revelou-se suficientemente flexível para contemplar diferentes tipos de artefatos gráficos oriundos do universo do livro de

artista. Além disso, a forma de apresentação dos resultados mostrou-se particularmente relevante enquanto entrega da tese, uma vez que foi construída de modo a integrar aspectos visuais e textuais, equilibrando análises qualitativas e descrições técnicas. O uso de recursos visuais e a padronização nos capítulos descritivos de cada livro, se mostraram significativos para a percepção do conjunto da obra e possibilitar uma leitura comparativa entre os objetos estudados.

Diante do que foi aqui pesquisado e documentado, espera-se que este material possa ser amplamente difundido – eventualmente por meio da publicação em livro, via editais —, de modo a servir como instrumento educacional em diferentes instituições e níveis de ensino.

Ao destacar as assinaturas múltiplas no design editorial e evidenciar o papel estruturante do design gráfico em sua trajetória, busca-se também contribuir para o reconhecimento, tanto no Ceará quanto em âmbito nacional, da importância do design como dimensão fundamental de atuação de Sérvulo Esmeraldo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sullivan B. de. **Percepções acerca de uma análise imagética de Fantoches da Meia-Noite, de Di Cavalcanti, e de Marionetes do Kamasutra, de Egon Schiele**. Trama Interdisciplinar, v. 2, n. 2, 2011.
- AMARAL, Aracy. (Org.). **Sérvulo Esmeraldo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.
- AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)** - Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- AMERICAN TYPE FOUNDERS. **Foundry Univers**. [S.l.]: [s.n.], 1968. Disponível em: <<https://archive.org/details/ATFFoundryUniversDebernyPeignotIP1968/mode/2up?view=theater>>. Acesso em: 25 set. 2024.
- ARAGÃO, Isabella Ribeiro. **Tipos móveis de metal da Funtimod: contribuições para história tipográfica brasileira**. Tese de doutorado não publicada. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, Brasil, 2016.
- ARAGÃO, Isabella Ribeiro; FARIAS, Priscila Lena. **Identificando tipos móveis: metodologia para o estabelecimento das origens da coleção tipográfica da Funtimod**. Estudos em design (online), v. 25, p. 122 – 144, 2017.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ARBOLAVE, Cecília. **O livro de fazer livros: produção gráfica para edições independentes**. 1. ed. São Paulo: Lote 42, 2024.
- AULER, Hugo. **A arte consciente e programada de Sérvulo Esmeraldo**. Correio Braziliense, Brasília, 11 out. 1975. Segundo Caderno, p. 3.
- BANAT, Ana Kalassa El. **A imagem gravada e o livro: as publicações da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, aproximações poéticas brasileiras entre os anos 40 e 60**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Campinas, Campinas, 1996.
- BARDI, Pietro Maria. **Do amor do papel e da tipografia** (Texto datilografado. Sem data, arquivo ISE).
- BELLUZZO, Ana Maria; PARENTE, André; PERLINGEIRO, Max (org.). **Sérvulo Esmeraldo: Pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, objetos e excitáveis**. Tradução de Julio Silveira. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2013.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BÜRKI, Reine. **Robert Morel, une aventure éditoriale au XXème siècle**. Palmes de l'enssib, Mémoire d'étude / Janvier 2012. Disponível em: <<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/56679-robert-morel-une-aventure-editoriale-au-xxeme-siecle>>. Acesso em: 07 abr. 2023.

CADÔR, Amir Brito; SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes Pereira da (Org.). **Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois**. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural São Paulo, São Paulo, de 28 de novembro de 2015 a 20 de março de 2016. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2015.

CARVALHO, Gilmar de (Org.). **Noza, o escultor do Padre Cícero**. Textos de: Renato Casimiro; Martine Kunz; Pedro Eymar e Gilmar de Carvalho; Geraldo Sarno entrevista Mestre Noza; Fotos: Francisco de Sousa; Maurício Albano e Nélon Figueiredo Bezerra. Fortaleza: Edições UFC; Expressão Gráfica e Editora, 2014a.

CARVALHO, Gilmar de. **A xilogravura de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: IPHAN, 2014b.

CARVALHO, Gilmar de. **Memórias da xilogravura**. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica e Editora, 2010.

CARVALHO, Gilmar de. **Xilogravura: Doze escritos na madeira**. Apres.: Francisco Régis Lopes Ramos. 2. ed. – Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

CASA DE LAS AMÉRICAS. **Latinoamericana: Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe**. Disponível em: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/c/casa-de-las-americas>. Acesso em: 18 jun. 2025.

CASTLEMAN, Riva. **A century of artists books**. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

CONTINENTAL TYPEFOUNDERS ASSOC. **Specimen book of Continental types**. [S.l.]: Continental Typefounders Assoc., 1930. Disponível em < <https://archive.org/details/specimenbookofco0000cont/mode/2up>>. Acesso em: 20 set. 2024.

CRAIG, James. **Produção Gráfica**. São Paulo: Ed. Mosaico. 1980.

DELORY– MOMBERGER, Christine. **Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2012, vol.17, n.51, pp.523 – 536.

DRUCKER, Johanna. **The Century of Artists' Books**. New York: Granary Books, 1995.

ESMERALDO, Dodora Guimarães. **É Pericoloso Sporgersi**, a exposição. In: Sérvulo Esmeraldo – **É Pericoloso Sporgersi**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.

ESMERALDO, Maria Auxiliadora Guimarães. Entrevista I. [Abril de 2023]. Entrevistador: Manoel Deisson Xenofonte Araujo. Crato, 2023. 1 arquivo .mp3 (33 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta tese.

ESMERALDO, Maria Auxiliadora Guimarães. Entrevista II. [Outubro de 2023]. Entrevistador: Manoel Deisson Xenofonte Araujo. Crato, 2023. 1 arquivo .mp3 (83 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta tese.

ESMERALDO, Maria Auxiliadora Guimarães. Entrevista III. [Outubro de 2024]. Entrevistador: Manoel Deisson Xenofonte Araujo. Crato, 2024. 1 arquivo .mp3 (19 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta tese.

ESMERALDO, Maria Auxiliadora Guimarães. Obra de amigos tecida com a linha do tempo. In: **Leonilson 10 linoleogravuras**. Fortaleza: Xisto Colonna Editor, 2008.

ESMERALDO, Sérvulo. Entrevista concedida a Ari Cunha. 24 de outubro de 1974. Documento constante no acervo IAC sob o número 12338.

ESMERALDO, Sérvulo. **Espacial: escultura pênsil**. Prefácio de Alex Nicolaeff. Fortaleza: Expressão Gráfica, 1999.

ESMERALDO, Sérvulo. In: As esculturas concretas de Sérvulo Esmeraldo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, quarta feira, 17 de junho de 1981. Caderno B, p. 7.

ESMERALDO, Sérvulo. Sobre a gravura popular e a Via Sacra de Mestre Noza. In: TAVARES, Iris (org.). **Cem anos de Mestre Noza. Arte que o tempo não sucumbiu**. Juazeiro: Fundação Memorial de Padre Cícero, 1997. 1 – 11.

FABRIS, Annateresa. O livro de artista: da ilustração ao objeto. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 mar. 1988. Caderno Cultura, p.6 – 7.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico**. São Paulo: Edusp, 2008.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra: introdução à bibliologia brasileira – a imagem gravada**. São Paulo: Edusp, 1977.

FONSECA NETO, Almir Mirabeau da. **A paisagem gráfica de Orlando da Costa Ferreira: reconstruindo a memória do design através da imagem e da letra**. 2018.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. **Uma revolução gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898**. 1. ed. São Paulo: Blucher, 2016. v. 1. 305p.

FREITAS, Dora; FURTADO, Silvia (Org.). **Sérvulo Esmeraldo: a linha e a luz**. Tradução de Hamilton Ribeiro. Fortaleza: Lumiar Comunicação, 2014.

FUNTIMOD. Catálogo de tipos Funtimod. São Paulo, s.d.

GASCOIGNE, Bamber. **How to identify prints**. 2. ed. Londres: Thames & Hudson, 2004.

GRANJA, Lúcia. **Três é demais! (ou por que Garnier não traduziu Machado de Assis?)**. Machado de Assis em Linha, v. 11, n. 25, 2018, pp. 18 – 32.

GUIMARÃES, Dodora. É Pericoloso Sporgersi, a exposição. In: Sérvulo Esmeraldo – **É Pericoloso Sporgersi**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.

GUIMARÃES, Dodora. Para abraçar o Cariri. **O Povo**, Fortaleza, 17 ago. 2024.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Presença de Mallarmé no Brasil**. In: Reescritas e Esboços. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.

INSTITUTO SÉRVULO ESMERALDO. **A linha, a luz, o Crato**: catálogo de exposição de Sérvulo Esmeraldo. Ceará: Instituto Sérvulo Esmeraldo, 2016.

JASPERT, W. P.; BERRY, W. T.; JOHNSON, A. F. **Encyclopaedia of typefaces**. 4 ed.

KNYCHALA, Catarina Helena. **O livro de arte brasileiro**. 1980. 2 v. Dissertação (Mestrado) Universidade de Brasília, Brasília, 1980.

LAWSON, Alexander. *Anatomy of a typeface*. Boston: Godine, 1990.

JORGE, Eduardo. O livro Esmeraldo. In: Sérvulo Esmeraldo – **É Pericoloso Sporgersi**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Editora Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1966.

LIMA, Edna Cunha. **Estrutura do Livro**. Apostila, Rio de Janeiro: ESDI, 1998.

LIMA, Guilherme Cunha. **O gráfico amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LÓCIO, Leopoldina Mariz. **Heinrich Moser, um artista pioneiro do Design**: perspectivas da história do Design e memória gráfica pernambucana, no início do século XX. 2023. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.
London: Cassel Illustrated, 2008.

LÓCIO, Leopoldina Mariz; COUTINHO, Solange Galvão; WAECHTER, Hans da Nóbrega; O Design da Informação e a relação com o campo da Memória Gráfica e da História do Design Brasileiro, p. 186-207. **Fronteras do design: (in)formar novos sentidos - Vol. 4**. São Paulo: Blucher, 2024.

MAISON DE LA PHOTOGRAPHIE. **Catálogo da exposição Sérvulo Esmeraldo Les Excitables**. Paris, França, 14 abr. – 15 jun. 2010. Paris: Geers Offset, 2010.

MALSY, Victor; LANGER, Axel; KUPFERSCHMID, Indra. **Helvetica forever: story of a typeface**. Baden, Switzerland: Lars Müller Publishers, 2009.

MARTINS, Cláudio; ESMERALDO, Sérvulo. **Metamorfose**. [S.l.]: Sérvulo Esmeraldo, 1977.

MARTINS, Fran. **Catálogo da exposição de têmperas e afrescos de Sérvulo Esmeraldo**, Museu de Arte da Universidade do Ceará, 1962. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

MCGREW, Mac. **American metal typefaces of the twentieth century**. New Castle, Delaware: Oak Knoll Books, 1993. Disponível em:
<https://archive.org/details/americanmetaltyp0000mcgr_j8u5/page/n5/mode/2up?q=futura>. Acesso em: 26 nov. 2023.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. (org). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MERGENTHALER LINOTYPE COMPANY. **Linotype matrices**. New York: Mergenthaler Linotype Company, 1913.

MERGENTHALER LINOTYPE COMPANY. **Specimen book of linotype faces**. Brooklyn, N.Y.: The Company, 1939.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne – **Esthétique du livre d'artiste**. Paris, Ed. Jean Michel Place/Bibliothèque National de France, 1997.

MONOTYPE CORPORATION. **Desk catalogue of 'Monotype' faces**. [S.l.]: Monotype Corporation Limited, 1969. Disponível em: <
<https://www.flickr.com/photos/stewf/25342717894/in/photostream/>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. **A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil**, 1943 – 1969. Dissertação (Mestrado) Rio de Janeiro, 2008. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

MORAIS, Frederico. In: Esmeraldo, Sérvulo; Soares, Alberon: **12 Gravuras Programadas**. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1962.

NÓBREGA, Gustavo (org.). **Poema processo: uma vanguarda semiológica**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

PHILLPOT, Clive (Ed.). **An ABC of artists' books collections**. Art Documentation, Tucson, Art Libraries Society of North America, v.1, n.6, p.169 – 181, Dec. 1982.

PIGNATARI, Décio. **A.D.: de Monograma a Metagrama** In: ESMERALDO, Sérvulo. A.D.: Vom Monogramm zum Metagramm/ A.D.: de Monograma a Metagrama”, Fortaleza, 2013.

PIGNATARI, Décio. **Infodanças**. (Texto datilografado. Sem data, arquivo ISE).

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte (I)**. Arte em São Paulo, n. 6, 1982, São Paulo. Sem paginação. Disponível em: <
http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2022.

PORTA, Frederico. **Dicionário de artes gráficas**. Rio de Janeiro: Globo, 1958.

RESENDE, Ricardo. **O Arquivo Vivo de Sérvulo Esmeraldo** – catálogo. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2014.

RIBEIRO MATTAR, Marina. (2021). Entrevista com Augusto de Campos: produção poética do livro. **Revista Da Anpoll**, 52(3), 158 – 164.

RICHARDSON, Roberto Jarry. A pesquisa qualitativa crítica e válida. In: RICHARDSON, Roberto Jarry. et al. (Org) **Pesquisa Social**. 3ª ed. Revista e Ampliada. São Paulo: Atlas, 2012.

SARAIVA, Juracy Assmann. **Sendas de Machado de Assis no caminho dos livros**. XI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Jul/2014.

SEDDON, Tony. **The Evolution of Type: A Graphic Guide to 100 Landmark Typefaces**. Richmond Hill, Ontario: Firefly Books, 2015.

SILVA, Fabio Luiz C. M.; FARIAS, Priscila. Um panorama das classificações tipográficas. In: FARIAS, Priscila L. **Estudos sobre tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas**. Tese de livre-docência. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2 ed., Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SOARES, Alberon. **Alberon: pinturas** [catálogo de exposição]. Fortaleza: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, 1975.

SOUZA, Maria de Fátima Medeiros de. **O estudo da coleção de livros da sociedade dos cem bibliófilos do Brasil da Biblioteca Central da Universidade de Brasília**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

THE MONOTYPE CORPORATION LIMITED. **Specimen Book of 'Monotype' Printing Types: Volume One**. Salford, Redhill, UK: The Monotype Corporation Limited, [ca. 1960]. Disponível em: <<https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/documents/aa110126290/specimen-sheet-for-bodoni-no-3-series-number-135>>. Acesso em: 21 nov. 2023.

UNITED STATES GOVERNMENT PRINTING OFFICE. **Specimens of type faces in the United States Government Printing Office**. Washington, 1950. Disponível em: <<https://www.loc.gov/resource/gdcmassbookdig.specimensoftypef00unit/?sp=144&st=image&r=0.019,0.53,0.78,0.377,0>>. Acesso em: 21 nov. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Imprensa Universitária realiza solenidade para homenagear servidores. **Portal UFC**, 31 out. 2018. Disponível em: <https://www.ufc.br/noticias/noticias-de-2018/12096-imprensa-universitaria-realiza-solenidade-para-homenagear-servidores>. Acesso em: 26 fev. 2025.

VERISSIMO, Bruno Pereira; CAMPELLO, Silvio Romero Botelho Barreto. Luís Jardim, um dos pioneiros do Design Gráfico pernambucano. In: Solange Galvão Coutinho; Eva Rolim Miranda; Silvio Romero Botelho Barreto Campello. (Org.). **[in] formar novos sentidos - Vol 4**. 1ed.São Paulo: Editora Blucher, 2024, v. 4, p. 208-235.

VOX, Maximilien. Mémoire d'un typographe: le coup de bleu. In: **Communication et langages**, n°19, 1973. pp. 34-45.

WIKIPEDIA. List of typefaces included with Microsoft Windows. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_typefaces_included_with_Microsoft_Windows. Acesso em: 28 fev. 2025.

WILHELM WOELLMER. **Splendid Grotesk: eine dezent wirkende Type für Akzidenzen in 12 Graden**. Berlin, Germany: Wilhelm Woellmer, 1920. Disponível em: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN177892154X&PHYSID=PHYS_0005&DMDID=DMDLOG_0001>. Acesso em: 08 nov. 2024.

APÊNDICE A – Entrevista com Dodora Guimarães (Abril de 2023)

(Autor) Dodora, me fale sobre a origem do nome Xisto Colonna.

(Dodora Guimarães) O Sérvulo era muito amigo do diretor do jornal *O Povo*. E, num certo momento, nós nos encontramos e ele começou a cobrar. O Sérvulo era muito provocador, ele estava sempre exigido espaço para a arte. Em todos os espaços ele aproveitava para reivindicar. Ele era realmente um militante da arte, no sentido de exigir das autoridades.

Então, nesse encontro ele ficou provocando o diretor do jornal, porque o jornal não tinha uma coluna sobre artes. Ele dizia: “pôxa como é que pode um jornal como *O Povo* ter cinco colunas sociais e não ter uma coluna sobre artes plásticas? Nenhum crítico de arte... por que vocês não criam, não formam um profissional para escrever sobre arte?

Aí Sérvulo começou a contar o número de colunas e chegou à conclusão que tinha cinco colunas sociais. E aí o diretor falou: “Pois assuma essa coluna, nós damos o espaço pra você falar”, ao que Sérvulo respondeu: “Mas eu sou artista, eu não vou escrever sobre arte”. Aí nós chegamos em casa e ele levou a conversa adiante... aí ele falou assim em tom de brincadeira: “Dodora, pois vamos criar a sexta coluna”. A conversa evoluiu e, num momento, nós já estávamos com a ideia de editar livrinhos, e então ele falou: “que tal chamarmos de Xisto Colonna?”. Então isso surgiu como uma paródia da sexta coluna, uma ironia ao fato de o jornal ter cinco colunas.

Um dia, ele ficou surpreso, porque recebeu uma carta do Bruno Munari e viu que o endereço dele ficava numa rua da Itália que se chamava Vitória Colonna (risos). A Xisto Colonna é prima da Vitória Colonna (risos).

Aí ele foi ao Rio de Janeiro para uma exposição e lá comprou um prelo, uma prensa de gravuras para fazer esses livrinhos. Porque a ideia da Xisto era editar livros de artista, mas sobretudo de xilogravura. Então ele comprou um prelo para fazer esses livrinhos e ficou super empolgado com essa ideia. Foi realmente uma ideia que o motivou muito. Então a gente passou a fazer os papéis nos finais de semana, a gente fazia os papéis no ateliê. Ele fez todas as forminhas, comprou um liquidificador grande e tudo necessário para fazer a pasta de papel. Enfim,

passamos a fabricar os papéis e ele começou a encomendar aos colegas artistas projetos de livrinhos de xilogravura. Só que alguns artistas, como, por exemplo, o Flávio Shiró e o Piza, fizeram propostas de fazer livros em serigrafia.

Mas aí como era essa produção... assim, eu te disse que a gente chegou a editar primeiro o *Chuva do Caju*, do Aldemir Martins, né? Com o poema do Joaquim Cardozo. Depois o *Concretemas*, com o Pedro Henrique Saraiva Leão, poeta concreto, que tinha uma xilogravura do Sérvulo. Depois o *Branco - preto Branco - preto*, com gravuras do Sérvulo e texto do Jacob Klintowitz, que é um crítico de arte. Daí criamos duas coleções: a coleção *Códices*, que são esses que eu citei agora. O título códice tem a ver com a história do livro tá? Eu acho que, depois do incunábulo, a próxima etapa do livro era chamada de códice. Mas aí você vai pesquisar, porque eu estou dizendo uma coisa de cabeça de quarenta anos atrás. E também criou uma outra coleção, que era a *Rótulos*, um nome que vem também da tradição do livro. Dessa coleção ele só chegou a fazer um livrinho que é em um formato menor. É um livro com pequenos contos do Jacob Klintowitz, chamado *O Nominador*. Esse contém estampas que são aquelas gravuras com impressão da linotipo, do lingote de linotipo.

Ainda da coleção *Códices*, tem o *Caminhos*, que são xilogravuras do Alberon Soares e texto do poeta Otacílio Colares.

(Autor) E o do Leonilson...

(Dodora Guimarães) Isso, aí a gente teve também um projeto com o Zé Cláudio né? Que seria para a coleção *Rótulos*, que é nesse pequeno formato. Quem sabe a gente ainda faz. A gente tem as gravuras de tudo.

(Autor) Qual era o título desse do José Cláudio?

(Dodora Guimarães) Eu não lembro. Eu sei que são poemas do José Almino, filho do Arraes poeta. Mas esse é inédito, a gente não fez. Mas nós temos o projeto e a minha ideia é a gente reativar as edições da Xisto Colonna tá? Aí temos também o do Arthur Luiz Piza, que eu também não lembro o título.

(Autor) Seria da coleção Rótulos também?

(Dodora Guimarães) Isso, e do Flávio Shiró, que também eu acho que seria da coleção *Rótulos*... nós temos os projetos, que eu pretendo reativar.

(Autor) E a ideia do título *Rótulos*, de onde veio?

(Dodora Guimarães) O rótulo é da tradição do livro também, como o códice. É um dos formatos que passou na história dos livros sabe? Tem que pesquisar aí na história do livro. *Rótulos* era porque era um formato menor. A coleção *Rótulos* é mais ou menos a metade da coleção, que cabe no bolso.

(Autor) Dodora, essa ideia da Xisto Colonna já era antiga do Sérvulo ou surgiu contigo?

(Dodora Guimarães) Não, é o seguinte, o Sérvulo sempre foi apaixonado por livros. Eu também esqueci de falar do livro do professor Bardi né? Que Também ficou em projeto.

(Autor) E tinha o também aquele intitulado *Os Numerais*.

(Dodora Guimarães) Ah sim é, *Os Numerais*, mas isso aí já foi depois né? Já é uma é uma outra coleção, assim como o *De Monograma a Metagrama*. E o *Infodanças* também, com texto do Décio Pignatari. Mas esses já saem do formato da Xisto. Já era para ser outras coleções.

Sim, mas aí voltando... o Sérvulo sempre foi apaixonado por livros, desde criança. Ele curti muito os livros. Então, na França ele fez alguns livros como manifestação, como linguagem artística. Livro de artista né? Então, por exemplo, tem o do Bem Ahmi Fihman que é um fôlio, tem esses do Cláudio Martins que você viu, de 1962, tem o *12 Gravuras Programadas* de 1977. Enfim, ele sempre foi apaixonado por livros. E desenvolveu assim com muita propriedade essa categoria chamada Livro de artista. Então a Xisto Colonna foi é uma consequência desse amor que ele tinha pelo livro, pelo papel, pela tipografia.

(Autor) Ele fazia as impressões das gravuras na prensa Oswaldo Goeldi e para a impressão tipográfica vocês utilizavam a Imprensa Universitária do Ceará?

(Dodora Guimarães) É, ele ia para a Imprensa Universitária.

(Autor) Sobre a fabricação de papéis, vocês usavam papel reciclado?

(Dodora Guimarães) Todos os papéis eram a partir de papel reciclado. A gente pegava as aparas de papel a partir do jornal *O Povo*, ou nas gráficas, porque a

gente tinha amigos gráficos. A gente pegava as aparas de papel e fazia no ateliê. Lá tinha o liquidificador e ele fez as peneiras com a tela para secar o papel. Então a gente trabalhava basicamente com aparas de papel, mas ele fazia muitas experiências sabe? Com a folha de bananeira, com folhas de um arbusto que se chama Saco de Adão. Mas isso para folhas avulsas. Para os livrinhos a gente usava papel reciclável. E é por isso que a gente fazia pequenas tiragens. Era uma coisa assim que a gente gastava muito tempo, porque tudo era impresso por ele próprio, tudo era muito artesanal, ele costurava os cadernos, fazia as capas, as caixas, fazia tudo, então era uma produção muito dispendiosa e que não tinha mercado em absoluto... não tinha mercado. A gente não conseguia vender. A Xisto parou a produção porque era inviável, porque levava muito tempo e ele não tinha resposta.

(Autor) E as luvas eram com o papel Craft?

(Dodora Guimarães) Não, papel paraná. Assim, tinha uma encadernação primeiro que era com o papel Craft e a luva era papel paraná.

(Autor) Sobre aquele livrinho, o do Pedro Henrique Saraiva Leão; Concretemas, foi o Sérvulo que fez a composição dos tipos da poesia, ou o autor já a trouxe impressa?

(Dodora Guimarães) O poeta já trouxe o poema espacializado.

(Autor) Mas foi o Sérvulo quem fez a composição tipográfica?

(Dodora Guimarães) Isso, obedecendo a disposição do poeta, evidentemente.

(Autor) Ele é quem fazia geralmente a composição dos tipos na Imprensa Universitária?

(Dodora Guimarães) Isso, ele fazia tudo, assim como as gravuras, que ele imprimia.

(Autor) O livro do Leonilson já foi impresso em offset ou também foi em tipografia?

(Dodora Guimarães) O livro do Leonilson foi por impressão a jato de tinta, em gráfica rápida.

(Autor) E aquele outro livrinho, o *Espacial escultura pênsil*, ele é um livro da época da Xisto?

(Dodora Guimarães) Não. É um livro que também já foi feito depois. Mas é também uma edição do Sérvulo, foi todo planejado por ele. Agora a impressão foi offset.

(Autor) Sempre tinha exposição ou evento de lançamento dos livros?

(Dodora Guimarães) Da Xisto Sim. Todos a gente fazia um lançamento. Tinha o convite, que era um cartão postal nos lançamentos do *Concretemas* e do *Branco - preto Branco - preto*. No do Aldemir (*Chuva do Caju*) era um folder.

(Autor) A ideia sempre partia de vocês ou já aconteceu de algum artista procurar vocês para criar um livro?

(Dodora Guimarães) Não. Era tudo do Sérvulo. Eu era solidária à ideia dele, eu trabalhava com ele, mas as ideias eram dele.

(Autor) E aí já tinha um grupo de colecionadores que vocês entravam em contato?

(Dodora Guimarães) Sim, àquela época a gente tinha informações de colecionadores de livros. Mas, mesmo esses amigos colecionadores não costumavam comprar. Por exemplo, um colecionador que a gente sabia que realmente curtiava os livros era o José Mindlin, que era amigo de Sérvulo. O Mindlin comprou nossos livrinhos.

Mas tinha, por exemplo, um colecionador da Paraíba, que também era muito festejado como um colecionador de livros. Era o Odilon. Ele era um político também. Odilon Cavalcanti, mas ele nunca comprou, apesar de eu ter tentado muito. Eu trabalhava muito na parte da divulgação, da produção e da comunicação com os colecionadores. Mas não havia mercado para isso. Apesar de ter colecionadores e bibliófilos, os nossos livrinhos não sensibilizavam os bibliófilos. Eu creio que eles eram mais atentos à livros de tiragem industrial, livros de escritores, não livros da categoria de livros de artista. O livro de artista é uma expressão artística. Não é da seara da literatura, é da seara das artes. São colecionadores de arte que investem nisso.

(Autor) Eu vi num livro um trecho de uma carta dele falando com o Haroldo de Campos sobre um projeto que vocês tinham. Era um projeto de livro da época da Xisto Colonna também?

(Dodora Guimarães) Isso, era na época da Xisto. Eu cheguei a fazer contato com o Haroldo. Sérvulo fez dois projetos com o Décio Pignatari. A nossa ideia, o nosso projeto era arrojado. Os dois é que não tínhamos dinheiro para bancar esse jogo por tanto tempo.

APÊNDICE B – Entrevista II com Dodora Guimarães (Outubro de 2023)

(Autor) Dodora como é que foi a chegada de Sérvulo ao livro de artista, porque eu encontrei documentos no IAC que falam de um projeto de um álbum que ele fez em 1956, com gravuras sobre Fortaleza.

(Dodora Guimarães) É? Que legal, não sabia disso.

Mas acho que tudo começa aqui no Crato. Quando ele teve acesso a gráfica do jornal da Diocese. E essa história do cordel, né? Eu acho que foi o que levou ele para outra história. E aí ele vê a ligação da xilogravura com o livro, o formato sempre o interessou e com o acesso a essa editora ele começou a pesquisar. Quando ele chega em Fortaleza, o primeiro emprego para ajudá-lo nos estudos foi na gráfica Instituto Histórico e Geográfico do Ceará. E, naquela época, quem coordenava essa parte da gráfica, a parte editorial, era o Fran Martins. Foi pelas mãos do Fran que ele chegou a esse trabalho e eu acho que tudo começou aí mais fortemente né? Esse amor pelo livro e pela tipografia, porque foi isso que o conduziu ao livro de artista.

(Autor) Ele cita tanto os termos “livro de artista”, “livro-objeto” e “álbum” também.

(Dodora Guimarães) Sim. Que até onde eu entendi, o álbum é mais da tradição da gravura né? E aí eu penso que é na França que ele começa a ter contato com o *Livre D’artiste* e livro-objeto.

(Autor) Ele também colecionava livros de artista? Por exemplo, você citou o do Júlio Plaza.

(Dodora Guimarães) Não, esse já é de minha coleção. Mas ele fez livros com colegas. Inclusive você viu aquele com o Ben Ahmi, que é de papelão. E o Sérvulo segue a tradição do livro porque eu acho que é natural do artista mesmo, né. Pensando aqui no Júlio Plaza, que fez parceria com o Augusto por exemplo. Acho que o livro está condicionado à imagem e palavra. Já o livro-objeto, com poucas exceções quebrou esse paradigma.

Eu penso, por exemplo, no *Livro da Criação*, da Lygia Pape, que é só imagem. Já nos livros de Sérvulo, ele fazia questão de ter o verbo, de ter o texto. Sempre condicionado a isso.

Sobre esse álbum de 1956 que você citou, eu acho que tem fundamento, porque quanto ele chegou em Fortaleza ele fazia gravuras. Nós temos gravuras desse período, porque ele se juntou aos pintores e a onda era o desenho, porque mesmo sem a tradição da gravura nesse período em Fortaleza, ele não perdeu esse vínculo. Então, nós temos no ateliê, gravuras com cenas de Fortaleza, como o Passeio Público, e outras que eu suponho que seja a região do centro, descendo pra praia, as dunas etc.

Consolidado com esse nome “álbum”, nós vamos ter o *Poemas*, de 1962, e o do Noza, apesar de ter sido editado pelo editor na França, Robert Morel. Mas o Robert entrou apenas com a editora. Quando nós fomos em 2014 à França, nós fomos no lugar onde foi feito o livro do Noza, mas a editora não existe mais. Mas a gente fotografou.

(Autor) E as matrizes da Via Sacra?

(Dodora Guimarães) Não se sabe, nunca conseguimos reaver.

(Autor) Eu soube que ele teve contato com o Vicente do Rego Monteiro lá na França.

(Dodora Guimarães) Eles eram muito amigos, inclusive tem um texto dele sobre o Vicente Monteiro. O Paulo Bruscky fez uma publicação sobre o Vicente do Rego Monteiro, e aí escreveu ao Sérvulo pedindo um depoimento sobre ele. Nós temos fotos feitas pelo Vicente do Rego Monteiro, da família do Sérvulo. Eu sei também que o ele foi muito amigo do Murilo Mendes, até me surpreendeu não conter algo disso nessa exposição que está tendo do Murilo Mendes no MAM, né? Ele foi muito próximo do Murilo Mendes.

(Autor) E o Bruno Munari?

(Dodora Guimarães) Eles ficaram muito amigos e mantiveram uma correspondência. E o Sérvulo tinha muita admiração por ele. E sem dúvida que o trabalho do Sérvulo é muito próximo do design, né?

(Autor) Lá ele também tinha contato com o Vinícius de Moraes, né?

(Dodora Guimarães) Sim, e tem essa famosa ligação com o Vinicius, porque foi a partir de um poema dele que o Sérvulo almejou os *Excitáveis*.

(Autor) O *Excitável* que ele fez a partir do poema de Vinícius de Moraes era um livro-objeto?

(Dodora Guimarães) Era um livro-objeto composto de três poemas. O do Apollinaire, onde ele encapsulou e queimou as pontas do papel com um maçarico e colocou em um tubinho de ensaio e vedou as extremidades com o maçarico. O outro era um poema do Pablo Neruda, que eu não sei o título. O do Pablo Neruda era composto de uma caixinha com cordas de violão¹⁰⁸, e, quando você abria, emitia um som. Isso porque o poema falava sobre o vento.

(Autor) Esse você chegou a ver?

(Dodora Guimarães) Não, isso é a partir de descrição dele. Ele falava que esse livro havia sido vendido para um colecionador americano.

E o do Vinícius, que foi o que ele teve mais dificuldade, segundo ele. Aí ele lembrou dessa brincadeira de infância, onde passava um pente no couro cabeludo e esse pente atraía papéis picotados através da energia estática. Aí ele datilografou o poema, cortou quadradinhos de papel seda, ou outro papel leve e transparente. Depois colocou sobre o poema e vedou com filme, fechando hermeticamente. Quando friccionava a superfície, os papéis afloravam e depois caíam no poema.

Foi uma encomenda de Claude Givaudan, um merchant suíço que morava em Paris e foi o precursor do *Múltiplo*. Ele tinha um grande apreço pela obra multiplicada, e ele tinha uma galeria onde começou a editar múltiplos. O Sérvulo falou que ele organizou um festival de livro-objeto em Nice, e foi aí que surgiu o convite.

O Sérvulo tinha projeto com os irmãos Campos. Mas ele era mais ligado ao Flávio de Carvalho, ao Arnaldo Pedroso d'Horta. Também de artistas como Bruno Giorgi, Hércules Barsotti, Willis de Castro, Lothar Charoux e Hermelindo Fiaminghi.

¹⁰⁸ Segundo informação de Sabrina Esmeraldo, via e-mail ao autor, as cordas presentes nesse livro eram de piano.

Com os irmãos Campos, nos anos 1990, teve uma ideia de fazer uma poesia no formato de roda. Ele ficou encantado como o formato do CD (Compact Disc), então ele pensou em uma série de livros que seriam poemas que rodavam também.

(Autor) Ele conheceu O Gráfico Amador?

(Dodora Guimarães) Ele conheceu em 1962, porque ele veio ao Brasil e tinha amigos no Recife, onde fez uma exposição de gravuras e ficou encantado com a ideia d'O Gráfico Amador.

Em 1945 ele estudava no seminário, quando o Prestes foi liberto e foi fazer o primeiro comício. Aí o Sérvulo estava pintando uma faixa convocando os cratenses a participarem. Então os padres chamaram o pai dele e ele fugiu, pegou o primeiro caminhão que viu e fugiu, depois mandou um telegrama para a família. O pai dele tinha contatos no Recife e pediu para abrigarem ele. Depois de três meses, o pai foi buscá-lo.

(Autor) Sobre as exposições relacionadas a livros, eu vi que você organizou uma em 1994.

(Dodora Guimarães) Foi uma exposição que eu fiz, o Sérvulo trabalhou comigo, me ajudou, desenhou as vitrines. Tem um catálogo que foi projetado pelo Sérvulo. Participaram: Regina Silveira, Lygia Pape, Júlio Plaza, Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Waltercio Caldas e tinha produção da Xisto Colonna também.

O livro de artista era um assunto que nos interessava, e essa exposição ocorreu numa feira de livros, a primeira do Ceará. Foi muito lindo e marcante. Lembro que o Nelson Leirner mandou eu comprar um aquário, colocar água e me mandou um livro industrial, acho que era tridimensional, *pop up*, e a gente colocou dentro do aquário. Tinha muitas obras inéditas e outras que já foram expostas. E teve uma exposição em Recife organizada com o Paulo Bruscky, em que a Xisto Colonna participou. O Sérvulo teve uma grande correspondência com o Bruscky.

(Autor) Tem um texto do Bruscky que fala que Sérvulo foi um dos pioneiros no uso de xerox enquanto arte...

(Dodora Guimarães) Tem um pessoal de Natal, do movimento Poema Processo, que chegou a fazer uma edição em xerox, onde o processo era bem interessante. Era um livro em rede tocado por J. Medeiros e Falves Silva e Sérvulo participou desse. Não lembro o título.

(Autor) Falando em Arte Postal, eu vi que ele fez um projeto com o Alex Nicolaeff

(Dodora Guimarães) Sim, essa foi bem sistemática. Mas ele trocou muita Arte Postal também com o Bruscky e com o Guto Lacaz.

O Sérvulo era o rei dos projetos não realizados, por exemplo, ele tinha um projeto junto com um poeta italiano chamado Arrigo Lora-Totino, que era um livro a partir de um poema sobre a escultura da Praia do Náutico. Eram poesias concretas, onde a disposição das palavras forma a escultura da Praia do Náutico. Nós temos lá no ISE esse projeto.

(Autor) É de qual ano?

(Dodora Guimarães) Da época da construção da escultura, 1978.

(Autor) No ISE tem um exemplar de *Infinito*?

(Dodora Guimarães) Temos. Que é esse do papelão corrugado

(Autor) Aí tem um livrinho que foi editado pelo Guy Schraenen...

(Dodora Guimarães) Isso, é um editor é belga. E o Sérvulo tem um livro que é o manual de fazer um *Excitável*.

(Autor) E sobre o *Variations Sur Une Courbe*?

(Dodora Guimarães) Esse ele fez junto com o Jean Clarence Lambert. É um álbum com serigrafias, com 13 variações sobre a curva. No começo tem uma lâmina com o poema do Jean Clarence Lambert, que é um poeta importante.

No IAC tem também um álbum em que ele participou com outras pessoas. Eu reconheci porque havia uma gravura de Sérvulo no ISE, a qual eu sempre achei que era um volante, uma gravura avulsa. Aí identifiquei ela nesse álbum, que tem também outras artes de outras pessoas.

(Autor) Mas esse é o *Fête*?

(Dodora Guimarães) Não, o *Fête* foi o resultado de uma festa (daí o nome) e eles coletivamente fizeram um livro, e cada artista saiu com um exemplar.

(Autor) Esse tem no ISE?

(Dodora Guimarães) Não, talvez no acervo de Paris, ou com Sabrina.

(Autor) Outro projeto de Sérvulo que encontrei no IAC, chama-se *Dideral*, que seria uma parceria com Edouard Levy, com um poema transformado em objeto a partir do braile...

(Dodora Guimarães) Esse não conheço, mas Sérvulo tinha um interesse por braile. Ele tinha um amigo cego, que era poeta e do qual Sérvulo participou de uma exposição. Sérvulo sempre teve a ideia de fazer uma exposição para cegos, por conta dessa conversa que ele teve com esse poeta. Ele fez uma obra que era tátil e aí a partir daí teve esse desejo de fazer esse projeto, mas não conseguiu realizar. Sobre essa obra, ele disse que fez a palavra *amor* em braile, a partir de bolas de isopor cortando ao meio, semiesferas. E os cegos podiam tocar e ler.

(Autor) A primeira publicação de *Trilogia* foi em 1976?

(Dodora Guimarães) Sim. Quem publicou foi a Raquel Arnaud e a Mônica Almeida, do *Gabinete de Artes Gráficas*. A Raquel Arnaud é uma galerista. Naquela época ela tinha uma sócia que era a Mônica Almeida, com que dividia essa galeria, e que era, no início, voltada para gravuras. Quem basicamente editou foi o Sérvulo, mas elas deram o selo. Nós temos apenas um exemplar do original de 1976. Foi uma saga para fazer esse livro, o fornecedor não tinha o plástico, a gráfica que ia fazer a tipografia pegou fogo. Mas finalmente deu certo. E ele foi lançado na galeria de Raquel.

Isso começa em 1975, porque a Raquel foi a motivadora da volta de Sérvulo para o Brasil, porque, nesse ano ou antes, ela esteve em Paris e convidou ele para uma exposição em São Paulo. Ele não vinha ao país desde 1967, então foi motivado a vir por trabalho. Ele estava em um momento muito bom do trabalho dele, no ápice da maturidade. A produção de esculturas em *plexiglass* tinha uma grande aceitação.

Havia um problema também, um receio dele em voltar para o país, por conta das ações dele contra a ditadura. Aí ele organizou uma série de exposições, agendou esse livro com o poeta e já deixou uma agenda organizada para o ano seguinte, o que fez com que voltasse em 1977 e 1978, até voltar definitivamente.

(Autor) E sobre *Escultura Pênsil*?

(Dodora Guimarães) Esse livro é com fotografias da escultura, é um ensaio da escultura. Essa escultura não foi executada. A maquete era grande, mas não existe mais, perdeu-se na mudança. Mas o livro mostra todas as variações da escultura. Ele fez com fotos do Fontenelle, e tem também um texto do Alex Nicolaeff.

(Autor) E sobre aquele texto em que ele tem que ele se transforma num livro, foi para alguma exposição?

(Dodora Guimarães) Não, não foi nenhuma encomenda, foi escrito na madrugada mesmo. Ele adorava livros sabe? Ele foi muito marcado por livros. Teve inclusive uma história que marcou muito, que foi quando ele estudava seminário e, uma vez, em um sábado, ele foi surpreendido por uma fogueira de livros. E aí ele foi na fogueira e salvou um livro.

Esse livro que ele salvou era uma encíclica. Era um livro muito antigo, importante da história da igreja. Ele guardou porque era ilustrado e tinha uma bela encadernação. Aí ele levou para casa e mostrou para o pai, mas o pai o mandou devolver. O Sérvulo nunca se perdoou por ter devolvido. Várias vezes ele voltou ao seminário para tentar rever esse livro, mas nunca conseguiu.

APÊNDICE C – Entrevista III com Dodora Guimarães (Outubro de 2024)

(Autor) Sobre o livro *Metamorfose*, a poesia foi feita a partir das composições?

(Dodora Guimarães) É, vou te contar, o *Metamorfose* é um livro que realmente é uma metamorfose do *Poemas*. Mas assim, eu vou dar minha opinião, pelo que eu conheço do Sérvulo. O que aconteceu com *Metamorfose* foi a mesma coisa que aconteceu com o livro *Trilogia*. O Sérvulo teve a liberdade de escolher os trechos que o interessavam e incrustar nas suas composições. Porque estou te falando isso... primeiro pela minha convivência com o Sérvulo, de acompanhar o método de trabalho dele, tá? Isso era próprio dele. Eu lembro que ele ilustrou um livro do Herman Lima, que foi uma edição fechada para o Clube de Bibliófilos de Brasília. E aí ele leu esse livro, estudou as palavras e procurou ilustrações que fizessem a síntese daqueles escritos, mas ele primeiro se apoiou na palavra. Um outro exemplo é o livro *Trilogia*. O livro *Trilogia* partiu de sonetos de Péricles Eugenio da Silva Ramos. A ideia de Péricles era dele fazer onze ilustrações a partir de um livro de sonetos em homenagem à Lorena, a terra do poeta. E quando eles se encontraram depois de algumas décadas, ele diz ao poeta: “poeta, eu mudei o meu interesse. Agora não é ilustração. Meu interesse agora é livro-objeto”. Então o poeta deu a ele o manuscrito de sonetos e Sérvulo extraiu desses sonetos. Ele pediu ao poeta a liberdade dele criar o livro, a partir desses sonetos do poeta. Então ele escolheu os trechos dos poemas e com eles ele construiu este livro que ele chamou de *Trilogia*, ou seja, o rio, o céu e a terra de Lorena. Aí ele escolheu trechos de poemas que falavam desses três elementos. O livro *Trilogia* é de 1976 e *Metamorfose* é de 1976 ou 1977. Ou seja, eu acredito que ele aplicou o mesmo método. Evidentemente que ele fez isso e mostrou ao poeta, e o poeta concordou, então foi um livro colaborativo.

(Autor) Eu estava tentando entender como é que ele fez a composição de *Metamorfose*, porque a eu acho que foi com Letraset.

(Dodora Guimarães) Com certeza. Eu concordo, deve ter sido. Inclusive o Sérvulo tinha muita Letraset. Ele trabalhava com esse meio. Era um meio que a gente tinha para fazer as composições, para fazer as bonecas. Nos arquivos dele, tinha ainda muita sobra de Letraset.

(Autor) Sobre *De Monograma a metagrama*, eu vi que ele usou um papel importado.

(Dodora Guimarães) É um papel alemão. Este livro foi um drama, porque ele passou uns treze anos fazendo. Ele começou em 1996. Fez várias versões desse livro. Nós temos aqui um arquivo só com documentos deste, porque ele fez várias versões do livro, pequenininho, maior... foi uma viagem mesmo. Num certo momento, ele parou e disse que não ia mais fazer o livro, porque não conseguiu o papel que queria. Aí eu me encontro com Emanuel Araújo Batista, um escultor, gravador e artista gráfico, que também foi o criador do Museu Afro Brasil, em São Paulo. Emanuel era apaixonado por gravura e trabalhou com dona Lina Bo Bardi. Ele é baiano, lá de Santo Amaro e foi para Salvador, na época em que dona Lina estava lá. Ele era um cara incrível, fez muitos cartazes de filmes dessa moçada da Bahia, de shows. Ele foi para o Rio e depois para os Estados Unidos fazer um estágio. Quando voltou, fez uma grande carreira em São Paulo e criou esse museu, que é uma joia paulistana. Ele tinha muito interesse na arte afro-americana, então ele fez um museu. Ele fez primeiro uma grande coleção e depois doou para este museu. A prefeitura doou um espaço para abrigar essa coleção. Bom, aí Emanuel era nosso amigo e, numa viagem, eu fui almoçar na casa dele e contei para ele desse álbum do Dürer que o Sérvulo estava fazendo. Ele perguntou: “E o Sérvulo, continua fazendo gravuras?”. Aí eu disse: “Sim, inclusive ele está fazendo uma série em homenagem ao Dürer há muitos anos e parou porque a gente não encontra o papel que ele quer”. Então o Emanuel disse: “Eu tenho uma caixa de papel Hahnemuhle, próprio para xilogravura”. Ele doou para o Sérvulo. Foi uma viagem, porque eu trouxe isso de avião. Eu trouxe essa caixa de papéis de avião, dá para acreditar? Quando eu trouxe os papéis ele não teve mais desculpas, né? E daí ele fez esse álbum. É até irônico, porque ele começou a fazer esse álbum a partir de uma exposição que eu organizei, logo quando comecei a trabalhar na Secretaria de Cultura. Nós recebemos uma exposição de xilogravuras do Dürer, por meio do Instituto Gate, que chegou aqui pela Casa de Cultura Alemã. O diretor da Casa de Cultura Alemã procurou a Secretaria de Cultura para arranjar um espaço para fazer essa exposição, e eu fiquei muito interessada, porque eram xilogravuras do Dürer, imagina, uma joia né? Eu tive uma ideia bem feliz, que foi convidar artistas do Ceará para fazer uma exposição paralela a esta, no mesmo espaço. As obras seriam feitas

a partir de obras do Dürer. Eu tenho um catálogo lindo dessa exposição, e o projeto gráfico é do Sérvulo. É muito lindo esse livro, sabe? É massa!

Então eu fiz cópia de cada gravura, e escolhi o artista que se adequava àquela. Um trabalho de curadoria mesmo. Convidei os artistas e dei a eles a xerox de uma gravura que eu achava que combinava com o pensamento dele. Aí o Sérvulo me disse logo: Dodora, eu vou fazer uma xilogravura do monograma de Dürer. Isso foi em 1994 ou 1995, porque foi logo que entrei na Secretaria de Cultura. Eu teria que ver nos meus arquivos. Essa gravura original de Sérvulo desapareceu. Nós não temos. Inclusive a capa do álbum, a gente fez graças às xerox que ele tinha da gravura do monograma.

(Autor) No caso, a gravura original era o monograma inteiro?

(Dodora Guimarães) Sim, era o monograma inteiro. Aí ele ficou namorando com o monograma e disse: “Eu vou desconstruir esse monograma”. Aí começou cortar o monograma, começou a fazer xerox. Fez centenas de xerox em todo tamanho. No início, a ideia era fazer pinturas e ele encomendou vários chassis, sabe? Eu acho que foram doze ou treze chassis, que ainda hoje a gente tem alguns. Eu lembro também que eu arranjei um retroprojektor para ele fazer essas ampliações. Depois ele disse: “Não vou fazer mais pintura, não vou fazer. Vais ser um álbum de gravuras”. Aí começou essa peleja e só concluiu esse livro em 2013. Mas, nesse momento, ele já não tinha mais disposição de imprimir, porque todas as gravuras eram impressas por ele, tá? E para esse álbum ele não tinha mais força para puxar o prelo. Então ele confiou ao assistente que ele tinha nessa época. Nisso, se estragou muito papel, sabe? Porque ele reprovou muitas cópias.

Então, o que a gente conseguiu reunir para o álbum foram treze exemplares. Eu brinco que foi um álbum que durou treze anos e que rendeu treze exemplares. Nós demos dois livros para Emanuel, que deu o papel, dois álbuns para o Décio Pignatari, que faz o texto, e teria um exemplar para o Álvaro também. Eu mandei um exemplar para ele e foi extraviado, mas graças a Deus, voltou. Eles não localizaram o endereço dele, deu algum problema. Mas hoje eu tenho esse livro. Demos também dois exemplares para o tradutor.

(Autor) Você lembra o nome do tradutor?

(Dodora Guimarães) Não. No livro deve ter descrito o nome do tradutor. Era um menino bem jovem. Era um arquiteto cearense, bem mais jovem que eu.

(Autor) No ISE tem um exemplar menor, foi um estudo?

(Dodora Guimarães) Isso. Um exemplar daquele menor que você viu, ele deu para a família de uma prima dele, que comemoravam o centenário dos pais.

(Autor) Eu vi que eram muitas gravuras neste álbum menor, umas dezessete.

(Dodora Guimarães) Eu acho que são mais, inclusive a gente tem vários tacos desse monograma.

(Autor) Você falou que ele usava muita xerox para fazer ampliação e redução durante o tempo que ele estava estudando essas gravuras.

(Dodora Guimarães) Ah, o Sérvulo era o rei da xerox. Ele era a alegria dos copiadores. Não sei como é que ele não comprou uma máquina, talvez porque naquela época era cara uma máquina de xerox, não é?

(Autor) Na edição de 2014 tem um papel cartão no interior contendo um monograma em cor prata. Eu acredito que aquilo foi feito em serigrafia?

(Dodora Guimarães) Acho que sim.

(Autor) Os papéis da parte textual também foram impressos nesse papel alemão?

(Dodora Guimarães) Não. Quando a gente estava finalizando esse álbum, a gente estava preparando uma exposição dele, que aconteceu no Rio, onde a gente lançou esse álbum na galeria Pinakothke. E o Sérvulo não estava muito bem de saúde, por isso minha cabeça estava muito embaralhada, então eu não lembro bem como a gente finalizou esse livro, assim, quem fez o quê. Não sou capaz de lembrar.

(Autor) O tipo de impressão do texto me pareceu impressão a laser.

(Dodora Guimarães) Foi offset ou gráfica rápida. Pela quantidade é mais provável que seja gráfica rápida mesmo. A gente conhecia um pessoal que tinha uma gráfica rápida aqui perto, e a gente usava muito o serviço deles. O do Leonilson eu fiz com esse pessoal aqui perto, sabe?

(Autor) O do Leonilson também foi impresso em gráfica rápida?

(Dodora Guimarães) O texto sim.

(Autor) Sobre *Espacial escultura pênsl*, ele é composto de desenhos da escultura ou fotografias de uma maquete?

(Dodora Guimarães) Foi feito a partir de uma maquete. Aí o fotógrafo registrou e o Sérvulo trabalhou em cima da fotografia, ele manipulou, a fotografia. Inclusive, no livro tem informado que as fotos são do Arnaldo Fontenelle. A maquete que ele fez seria para um prédio em São Paulo de um Citibank. Mas não deu certo fazer a escultura. Como ele ficou muito encantado com a maquete, a gente contratou o Arnaldo para fazer essas fotos e fizemos o livro.

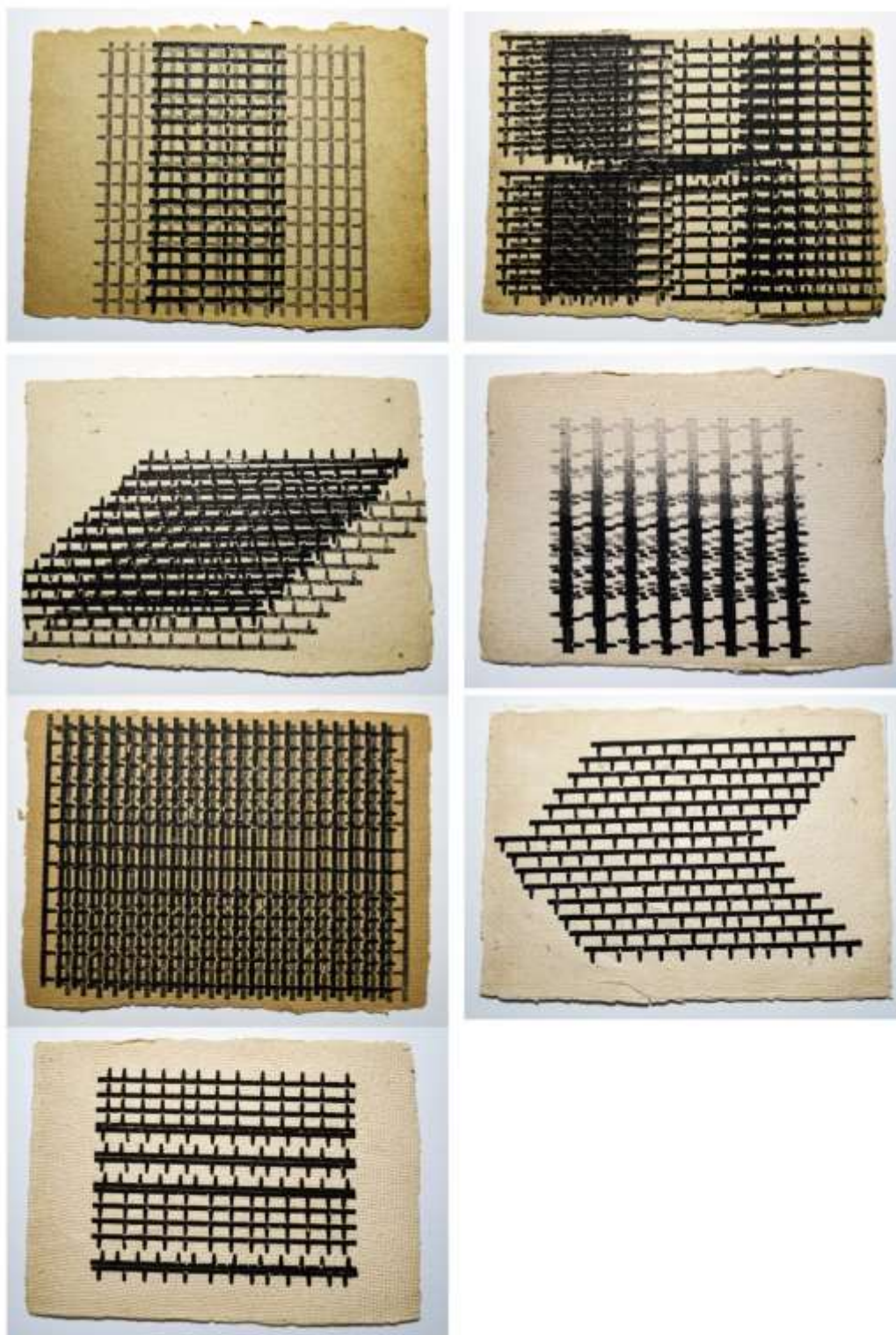
APÊNDICE D – Relação das gravuras encomendadas por Sérvulo Esmeraldo aos gravadores do Cariri em 1962

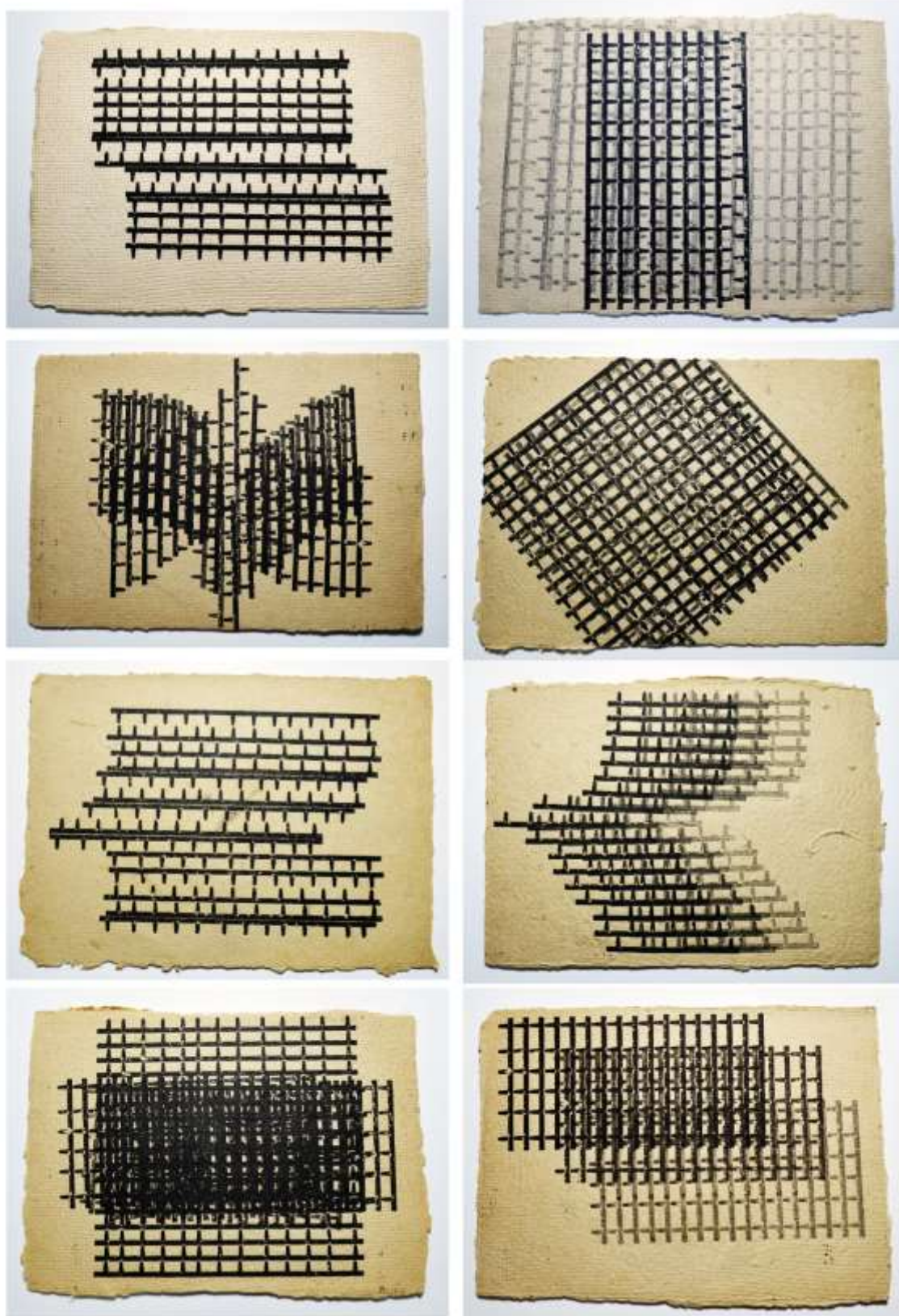
As informações a seguir foram coletadas a partir de recibos e correspondências constantes no acervo do IAC sob os números: 16047, 16285, 16404, 16423, 16426 e 16428. Segundo estes documentos, foram solicitadas por Esmeraldo as seguintes encomendas:

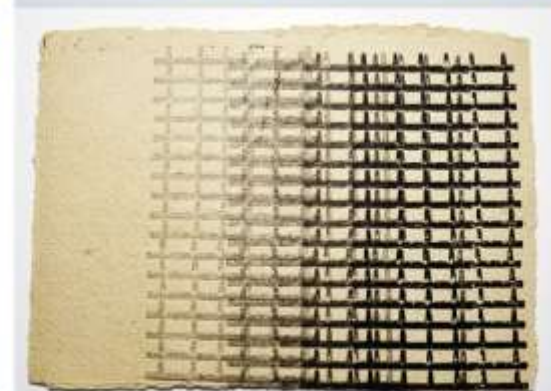
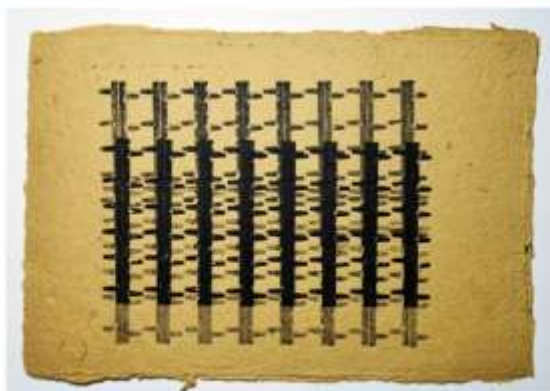
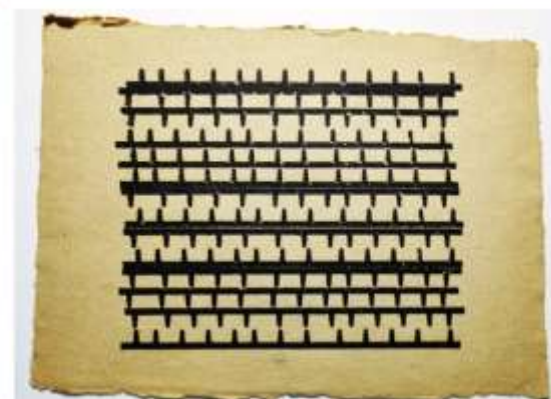
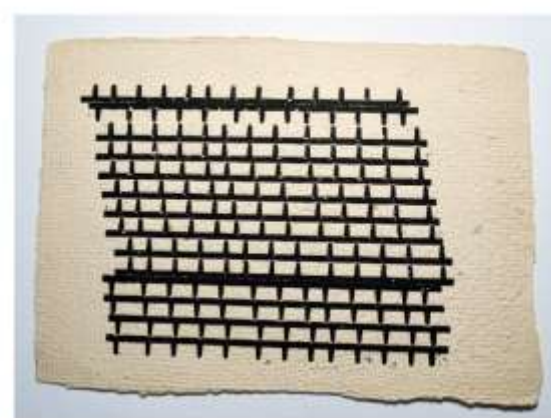
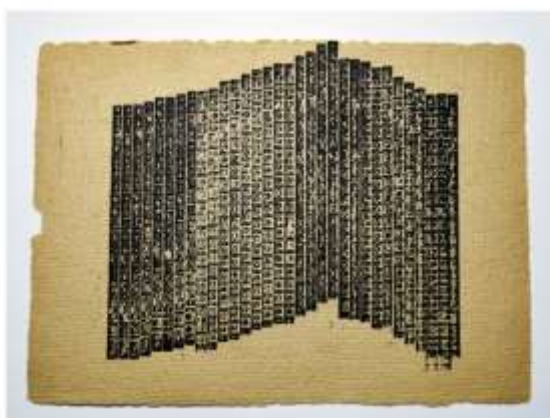
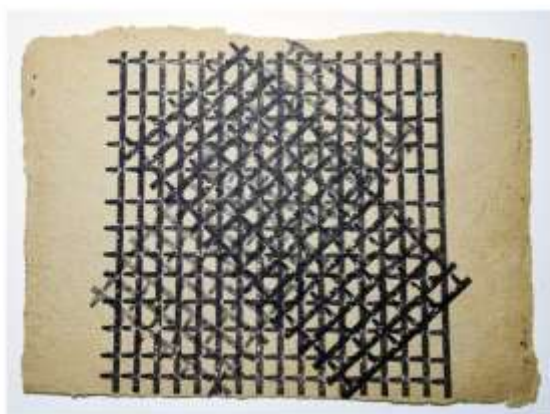
- 11 matrizes com o tema Vida de Padre Cícero ao gravador Lino – Pagas pelo MAUC e editada por este museu apenas em 2012.
- Matrizes com os temas: Apocalipse Segundo João, 12 Apóstolos, e Via Sacra a Walderêdo Gonçalves – as matrizes do Apocalipse foram pagas pelo MAUC e posteriormente lançadas em formato de álbum. As dos 12 Apóstolos e Via Sacra nunca lhe foram entregues pelo fato de o gravador se encontrar ocupado com uma encomenda de rótulos para uma empresa de vinagre do estado do Maranhão.
- 11 matrizes com o tema Vida do Padre Cícero ao mestre João Pereira – a encomenda não foi entregue. Em carta de Esmeraldo ao gravador,¹⁰⁹ sabe-se que este último aguardava alguma referência visual, por parte do artista, para desenvolver as gravuras.

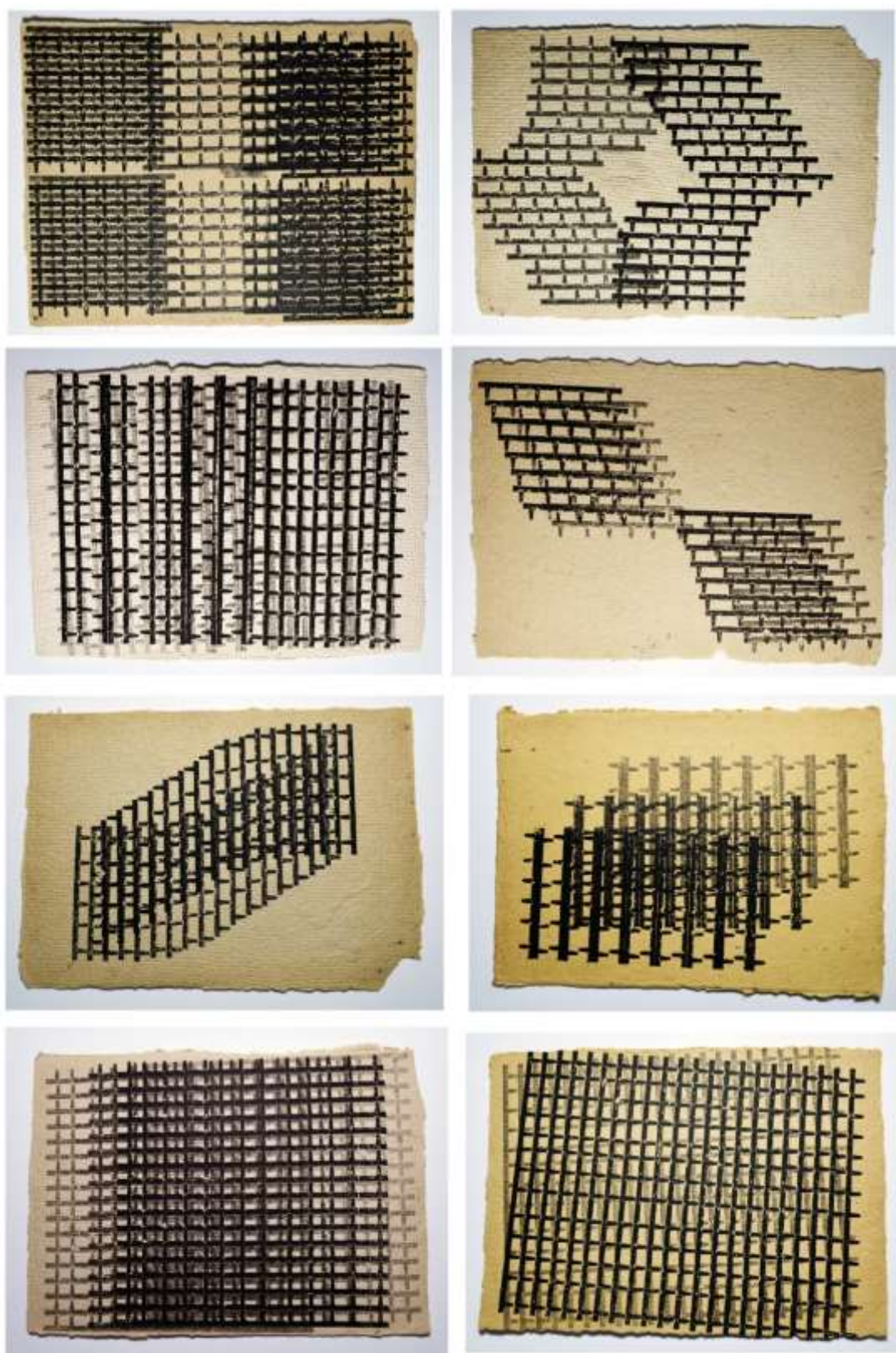
¹⁰⁹ Documento constante no IAC sob o número: 16428.

APÊNDICE E – Composições impressas em lingotes de linotipo para o livro Do amor do papel e da tipografia, de Sérvulo Esmeraldo









Fonte – Do autor a partir do acervo ISE.

ANEXO A – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Antônio Martins Filho

Juazeiro do Norte, 17 Julho 1962.

Meu Caro Professor Martins Filho,

Estou aqui em Juazeiro faz quinze dias em visita aos meus familiares. Durante essa permanência procurei fazer alguma coisa de util para o Museu da Universidade. Visitei os gravadores e santeiros ou melhor o que resta dos artesãos santeiros e gravadores.

Estabeleci uma ficha para cada um deles com o maior número possível de dados afin de possibilitar estudos posteriores. Procurei analisar a causa (evidente) do desaparecimento do santo de madeira e da gravura. Procurei ainda encontrar uma solução capaz de preservar esses artistas populares e incentiva-los a continuar e transmitir o gosto pelo artesanato de materiais nobres como a madeira e o barro a outra geração.

A causa principal do desaparecimento da gravura popular, do santo de madeira, é a falta de procura e o baixo preço que atinge o produto confeccionado. No caso particular da gravura os tipógrafos pagam ao gravador que procurou aplicar sua habilidade em outros trabalhos manuais. Cito como exemplo o caso particular de Mestre Rosa, um dos mais interessantes gravadores e que atualmente faz cabos de revolver em madeira, pois é mais barato e tem trabalho constante. Um par de cabos de revolver, custa o mesmo preço de uma gravura, isto é R\$250,00. Tendo-se em conta a simplicidade de fabricação de um par de cabos de revolver que pode ainda ser fabricada em série, a disparidade de preço é mais evidente. Consegui fazer com que alguns gravadores aceitassem algumas encomendas, a título de experiência. Estou pagando um preço bastante mais alto por cada clichê: R\$500,00, preço que considero ainda muito baixo. Penso que poderíamos fixar-nos a R\$1.000,00 por cada gravura e mais que o Museu edite alguns de cada um desses gravadores vendendo-os aqui e nos outros centros. Essas alguns poderiam ser editados por baixo preço. Parte do lucro seria pago aos respectivos artistas como direito de autor. É mais que o Museu conseguisse interessar os outros Museus do País a adquirir, encomendar gravuras aos gravadores populares. É a meu ver o único caminho a seguir se se quiser preservar essa importante manifestação de arte, que só por aliagre ainda sobrevive.

Quanto ao santeiro, isto dificilmente poderá sobreviver, pois a concorrência do santo de gesso é muito forte. Há porém um trabalho de preservação a ser feito e o caminho a seguir é mais ou menos o mesmo da gravura.

Fiz uma pequena encomenda a título pessoal e de caráter experimental.. Comuniquei o meu trabalho tanto ao Museu ao Livro por carta recente. Pediu um crédito de R\$50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros) para algumas encomendas. Pensava encomendar ao Mestre Rosa uma coroa de gravuras sobre a "vida e morte de X Capitão Virgílio Ferreira, lampião" em dez gravuras e mais um certo número de gravuras sobre a vida de Padre Cícero. Também a si poderíamos ter dois albums. A outro gravador, Maldonado, encomendaria um "Apocalipse" em dez Apóstolos. Para os outros gravadores já fora de atividade outras encomendas menores.

.../

- 2 -

Minha presença aqui seria a ser aproveitada, pois além de ser da terra e conhecer pessoalmente quase todas essas pessoas, sou eu mesmo muito interessado no assunto. Assim peço que seja confirmado ou negado com urgência por telegrama o crédito que solicito.

Seguem as fichas que estabeleci dos artistas populares que entrevistei.

Tenho acompanhado na medida do possível a marcha da greve. Só tenho que parabenizá-lo pela maneira prudente e sã com que tem dirigido os trabalhos da Universidade nessa fase difícil de sua história.

Recomendações a D. Maria e demais pessoas da família.

Um abraço amigo do

**ANEXO B – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Robert Morel, em
fevereiro de 1963**

Paris, le 1er Février 1963.

Cher ami,

Voici enfin ma prose. J'espère qu'elle ne vous arrive pas trop tard.

Je vous envoie un cliché de Mestre Noza ainsi qu'une carte de la gravure au Brésil. A vous de décider si cela vaut la peine de les publier ou non dans le livre.

La Galerie du Haut Pavé (3 Quai de Montebello) serait d'accord pour exposer les planches du livre et en faire le lancement.

Il nous ont proposé la date du 29 Mars au 10 Avril. J'espère qu'elle vous conviendra.

Comme les planches sont de petite taille, j'ai pensé que le mieux serait d'exposer des agrandissements photographiques. Pour cela il me faudra des tirages des 15 bois de Mestre Noza. Pourriez-vous demander à Monsieur Ricco de m'envoyer les tirages?

J'espère que vous avez assez de charbon et qu'il ne vous manque rien en cette crise hivernale.

Anne et Sabrina se joignent à moi pour vous envoyer ainsi qu'à Madame Morel et aux enfants nos meilleurs souvenirs.

Fonte – Acervo IAC, documento de nº 19600.

ANEXO C – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Robert Morel, em janeiro de 1963

Rosny-sous-Bois,
1e 27 Janvier 1963

Cher Robert Morel,

Merci pour votre gentille lettre.

Je suis bien content d'apprendre que le "Chemin de Croix" paraîtra pour les prochaines Pâques.

Dès la réception de votre lettre je me suis mis en rapport avec l'Ambassade du Brésil pour demander du matériel pour les expositions. Ils ont été très intéressés et ont transmis la demande aux services compétents au Brésil. L'attaché à même touché un mot au sujet de l'achat d'un certain nombre d'exemplaires.

A mon avis nous aurons des photos, des figurines en bois (ex-votos), des objets en terre cuite et une bonne collection de livre de colportage qui sont à l'origine de notre gravure populaire.

Dès que ce matériel sera réuni je vous ferai signe.

Peut-être pourrez-vous venir pour faire une sélection ?

Votre livre nous a beaucoup plu. Les originaux des gravures (très belles) sont-elles des lithos ? Tous nos remerciements à Madame Morel.

Quand à l'exposition de votre femme au Brésil, je pense que le plus simple serait d'envoyer des gouaches et des lithos et cela à cause des grandes distances. Mon idée est de tâcher d'exposer d'abord à Rio, Salvador et Fortaleza. Ensuite nous pourrions essayer d'autres villes comme São Paulo et Belo-Horizonte. J'en parlerai à votre femme plus en détail par lettre ou personnellement si l'occasion se présente.

Il y a quelques années vous m'avez parlé d'un ouvrage sur la technique du livre : "Le Livre", par Audin, si je ne me trompe. Pourriez-vous m'en confirmer le titre, l'auteur et l'éditeur, si possible ?

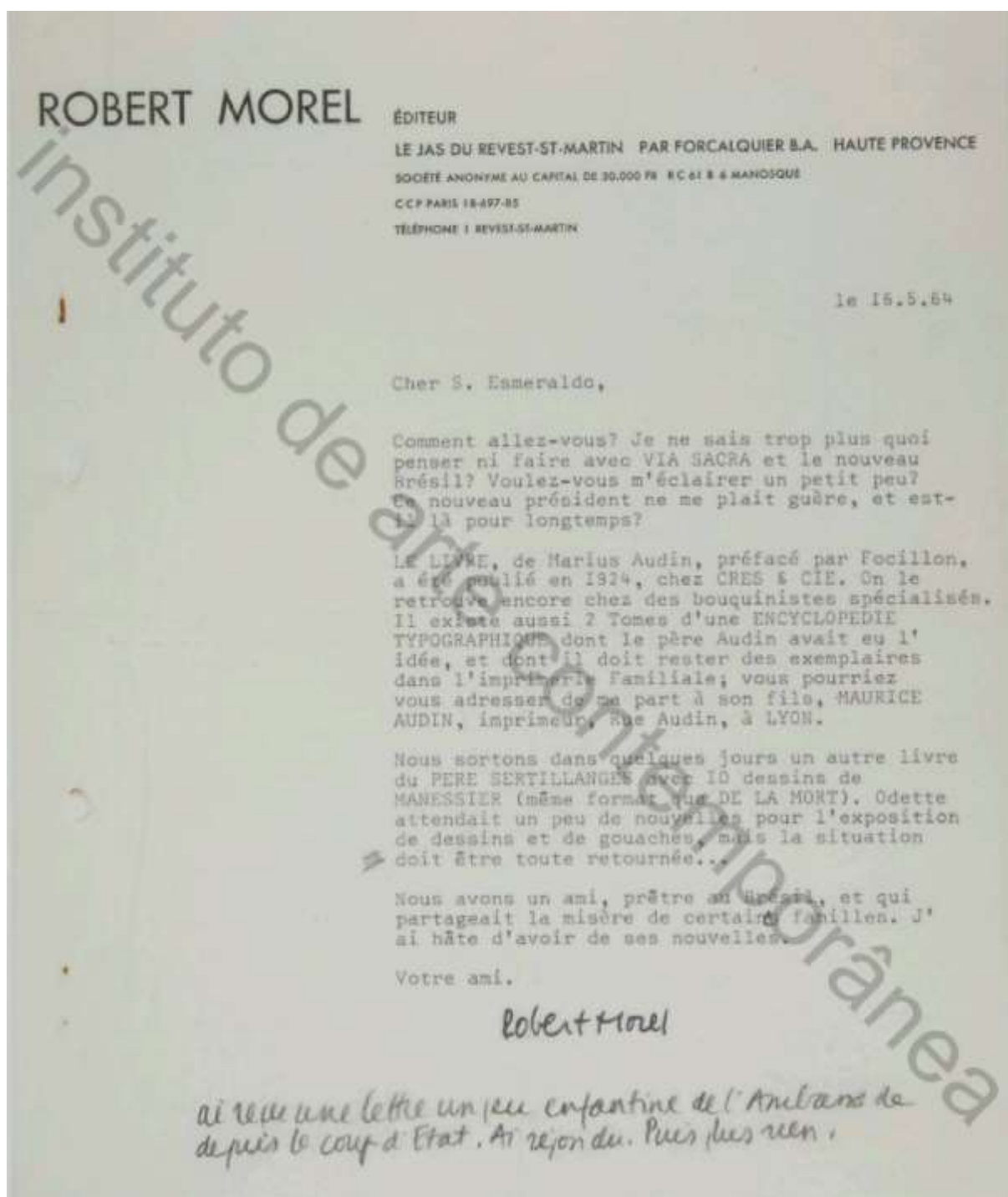
Nous vous remercions encore pour le joli cadeau.

Amitiés à tous deux,

Esmeraldo,
6, Avenue de la République,
Rosny-sous-Bois,
Seine.

Fonte – Acervo IAC, documento de nº 19610.

ANEXO D – Correspondência de Robert Morel a Sérvulo Esmeraldo, em maio de 1963



Fonte – Acervo IAC, documento de nº 19609.

ANEXO E – Correspondência de Robert Morel a Sérvulo Esmeraldo

célébration

LES ÉDITIONS ROBERT MOREL, AU JAS DU REVEST-ST-MARTIN, PRÈS FORCALQUIER
téléphone : 5 à Sigonce Alpes de Provence

le 11 mars.

Cher ami,

Je crois aussi qu'il vaut mieux ne pas faire une exposition à la hâte; elle pourra avoir autant d'efficacité quelque temps après la parution du livre.

Nous avons été très handicapés, ici, par un hiver d'autant plus dur que nos installations (maison et bureaux) étaient inachevées. Les travaux viennent de reprendre...

Après un dernier voyage, pour récupérer les enfants en classe de neige, et Odette qui travaille à une nouvelle série de vitraux à Paris, je mettrai en train VIA SACRA, c'est-à-dire la semaine prochaine.

Votre préface est parfaite; elle met les choses au point; et elle évite de s'embarquer dans des conclusions religieuses à propos de cet art religieux, qui est d'abord dans ce cas un art populaire, ou une expression populaire d'une religion importée.

Je suis toujours très hésitant pour utiliser avec un de mes propres textes, sur le Chemin de la Croix. J'ai cherché un peu partout des textes anciens, mais comme il s'agit d'un culte et d'un usage plutôt récent quoique déjà démodé dans l'église catholique, c'est difficile. Madeleine Cè avait retrouvé quelque chose en Allemagne; j'attends d'un jour à l'autre sa traduction.

.../

Ce n'est pas le plus important; j'ai toujours mon propre texte en réserve si je ne trouve rien de plus populaire.

Vous aurez donc sous peu, le jeu d'épreuves, et votre texte en épreuves à corriger. Je n'ai pas encore toutes les données pour fixer exactement le prix du livre. Je souhaite m'en tenir à 12 Frs l'exemplaire relié pleine toile (et 250 Frs les quelques exemplaires sur Arches si on n'arrive pas à imprimer sur Chanvre à la Main du Moulin Richard de Bas - que je préférerais). C'est le prix de vente à l'unité. Par quantité, la remise pourrait aller de 33 à 45%.

Odette va être heureuse de votre cadeau; elle vous enverra elle-même les photos pour les expositions dont vous parlez et dont elle a très envie. Elle participe en ce moment à plusieurs expositions avec Poliakoff, Carrade, Veira da Silva, qui circulent en France et à l'étranger.

J'espère que tout va bien chez vous, et qu'une fois vous viendra passer quelques jours sous notre ciel qui, je crois, vous plaira.

Amitiés.

Robert Kioré.

**ANEXO F – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Maurice Bridel, em
janeiro de 1964**

Rosny-sous-Bois, le 18 Janvier 1964.

Monsieur Maurice Bridel,
1, Avenue du Théâtre,
Lausanne,
Suisse.

Cher Monsieur,

Mon exposition touche à sa fin. J'espère que nous
avons eu un résultat positif.

Madame Maillard m'a demandé un certain nombre de
cartes pour envoyer.

Gravures populaires du Brésil :

Robert Maréchal m'a écrit récemment une lettre dans
laquelle il affirmait son désir de lancer le "Chemin de Croix"
pour les prochaines Pâques.

Néanmoins j'ai une proposition à vous faire. J'ai
un certain nombre de gravures populaires de la collection du
Musée d'Art de l'Université du Ceará. En plus j'ai chez moi douze
matrices originales en bois avec lesquelles j'ai l'intention de
faire une petite plaquette tirée à 100 ou 200 exemplaires, imprimées
à la main sur un beau Auvergne, présentée dans une simple pochette
maquette ci-jointe. Nous pourrions donc faire une exposition de
gravures populaires brésiliennes et vendre pendant la durée de
l'exposition les plaquettes.

Je contribuerais avec les bois, une partie de la
main-d'œuvre d'impression et façonnage du livre et je vous propose
de payer le papier, le travail d'un imprimeur qui s'adonnerait à
temps perdu (je connais quelqu'un qui pourrait venir faire cela à
Rosny quelques soirées par semaine), et les frais d'exposition :
invitations et affiches. Nous nous partagerions le bénéfice.

Jugez des possibilités de succès et dites-moi votre
opinion et vos suggestions. Si vous envisagez le problème
autrement je vous prie de me faire connaître votre idée.

.../

Mon exposition à Zürich :

Avez-vous eu l'occasion de téléphoner à Madame Bolleg? L'Ambassade du Brésil à Berne me demande des nouvelles.

Je vous prie de transmettre mes hommages à Madame Bridel.

Croyez, cher Monsieur, à l'expression de mon meilleur souvenir.

Sérvulo Esmeraldo

6, Avenue de la République,
Roissy-sous-Bois,
Seine.

ANEXO G – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Robert Morel, em maio de 1964

Rosny.s.Bois, le 30 Mai 1964

Mr. Robert Morel
Le Jas du Revest-St. Martin
Haute Provence

Cher Robert Morel,

Je viens de rentrer à Paris après un court séjour à Venise où j'ai une exposition. Avez-vous reçu le catalogue ?

Longtemps après notre entretien téléphonique j'ai attendu les épreuves du livre de Mestre Noza. J'ai à présent toutes raisons de penser que ce livre ne vous intéresse pas. Si c'est ainsi dites le moi franchement. Votre réponse ne changera en rien ni l'amitié ni la sympathie que j'ai pour vous.

L'Ambassade du Brésil n'a rien à voir. J'ai toujours collaboré avec le Ministère des Affaires Etrangères pour la divulgation de la gravure populaire du Brésil. Maintenant les choses sont changées et je n'ai pas l'intention de collaborer avec l'actuel gouvernement. Je ne puis plus demander qu'on nous achète une partie de l'édition comme c'était mon intention au départ. Une fois le livre dans le marché, libre à eux d'en acheter ou pas. Je vous prie donc de ne pas me nommer dans votre correspondance avec l'Ambassade.

La situation au Brésil est en effet très grave.

Le coup d'état a été une surprise pour nous tous qui avions confiance dans la force croissante de la gauche. En vérité cette gauche était mal organisée et les masses pas assez politisées. Nous avions l'impression que la droite était de plus en plus faible et nous sommes trompés. Elle s'est révélée puissante et bien organisée.

Le président Coulart est un homme faible, comme les événements l'ont prouvé, assisté par une équipe très hétéroclite, qui ne manquait pas de bons éléments, mais parsemée d'aventuriers de dernière qualité.

A présent les dirigeants syndicaux et les militants de gauche sont en prison ou déchus de leurs droits civiques. C'est donc dans ce climat que se dérouleront les élections de 1965, si toutefois elles auront lieu. Il n'y aura pas de candidats de gauche. Si aucun fait nouveau n'intervient nous risquons de voir un homme comme Carlos de Lacerda accéder au pouvoir.

Je commence à travailler pour obtenir des signatures pour un manifeste qui protestera contre l'arrestation des citoyens pour délit d'opinion et qui demanderait la révision des procès de cassation des droits civiques.

D'après mes renseignements il y aurait plus d'un millier de personnes en prison. Mr. Miguel Arrais (dont vous connaissez la sœur, Mme. Servaiseau), qui était gouverneur de l'Etat de Pernambuco est, depuis le coup d'état, en prison dans l'île de Fernando de Noronha.

Dès que le texte de ce manifeste sera prêt je vous le montrerai. Je serai content de pouvoir compter sur vous.

Entre le 15 et le 25 mars j'ai essayé plusieurs fois de contacter votre femme par téléphone. J'ai même envoyé un pneumatique demandant un rendez-vous. L'occasion était bonne parce qu'un collectionneur brésilien qui finance une galerie à São Paulo était à Paris et j'avais l'intention de mettre au point une rencontre afin de parler exposition. Maintenant il faut attendre pour voir comment les choses évoluent.

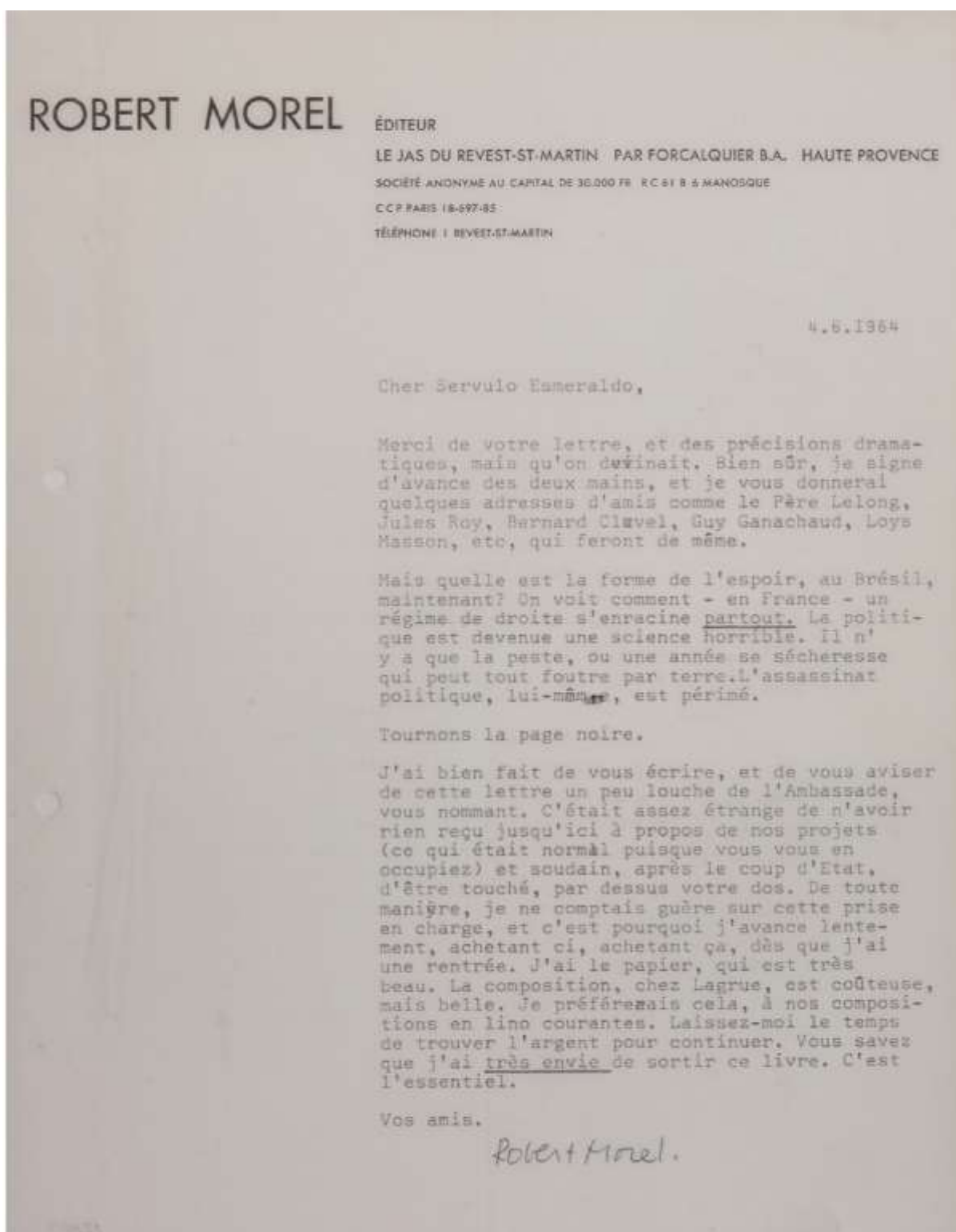
Merci beaucoup pour les renseignements concernant M. Audin.

Excusez cette lettre trop longue. Il fallait bien que nous discutions un peu.

A vous et aux vôtres nos amitiés,

S. Esmeraldo
6, av. de la République
Roissy-s. Bois / Seine

ANEXO H – Correspondência de Robert Morel a Sérvulo Esmeraldo, em junho de 1964



Fonte – Acervo IAC, documento de nº 12309.

ANEXO I – Ficha utilizada por Sérvulo Esmeraldo para coletar informações dos gravadores do Cariri

instituto de arte contemporânea

NOTAS SOBRE GRAVADORES POPULARES

=====

CIRILO — ? (a. de nascimento de Cirilo Cirilo)
Raimundo Paulo — ?

NOME - MARCILIO

SOBRENOME - FERREIRA

FILIAÇÃO --

LUGAR E DATA DO NASCIMENTO - PEDRA TALHADA - PR. 16. 2. 1893

ENDEREÇO ATUAL - RUA SÃO LUÍS - 470 -

ANTECEDENTES

TEVE UM MESTRE?

NOME ÉPOCA ORIGEM ETC.

TRABALHO EM OFICINAS?

(QUAIS? ONDE? QUANDO?)

FEZ BASTOS? SIM

FEZ GRAVURAS?

PARA QUE LIVROS?

PARA QUE TIPOGRAFIAS?

QUAL O PRIMEIRO TRABALHO DE GRAVURAS QUE FEZ?

(PARA QUEM? EM QUE DATA? ONDE?)

QUAL O MAIS ANTIGO GRAVADOR EM JUAZEIRO?

FEZ MILAGRES (EX-VOTOS) ?

Obs. : Chegou à Juazeiro em 1903/1904. - Talvez o mais importante Santeiro do Juazeiro. Aconselho que seja feita uma pesquisa sobre este artista, que infelizmente não pude entrevistar - e que seja feita uma pequena coleção de peças de sua autoria.

**ANEXO J – Correspondência de Sérvulo Esmeraldo a Mariano Rodrigues, da
Casa de las Américas, em janeiro de 1973**

Nesilly-Plaisance, 15- I - 73

Dr. Mariano Rodrigues
Casa de las Américas
La Habana / CUBA

Querido amigo Mariano,

Desculpe não ter respondido há mais tempo tuas cartas. Tive uma série de pequenos problemas estes últimos tempos, sobretudo muito trabalho e muita desordem.

Pela carta que estou enviando a Trini você ficará sabendo que já falei com o Vinicius de Moraes. Temos o acordo do poeta e estou esperando os livros que ele ficou de mandar.

Estou enviando ao mesmo tempo que esta alguns livros e revistas para a Casa. Mande para o Brasil a lista enviada por Silvia. Ainda não tive nenhuma resposta. Também estou esperando umas monografias sobre a arquitetura brasileira que um amigo me prometeu. Assim que este material chegar enviarei via Embaixada.

Quanto as nossas atividades por aqui estamos batendo passo. Na verdade não houve uma hesitação total nesse manifesto: Muitos dos que assinaram e fizeram não por convicção mas por estina pela Casa. Seria difícil numa simples carta explicar claramente vou tentar juntamente com o Julio fazer um report confrontando nossos pontos de vista e explicando o dos outros artistas latino-americanos da Parisi, inclusive exprimindo na medida do possível as críticas ao nosso texto.

Atualmente estamos em uma exposição na Cidade Universitária, América Latina. Julio trabalhou muito para esta exposição. Aí as do século XXI que está muito bem e bem apresentada, temos um conjunto de Regulo, quadros de Carpani, na representação de seus respectivos países.

Voltando a falar do Llamamento que, embora não tenha tido uma acolhida unânime estou certo de que despertou no meio dos artistas latino-americanos uma certa consciência do estado de revolução em que se encontra o Continente e da necessidade de cada um definir ~~xxx~~ com clareza sua posição. Um exemplo muito eloquente é o de nosso amigo Rodolfo Krause: na sua recente exposição particular na qual tomava parte a bailarina Graciela Martinez eles afixaram uma declaração de protesto contra a execução de prisioneiros políticos na Argentina. Pedi a Krause para dar-me uma cópia da declaração bem como de outros textos que foram escritos por visitantes no livro da exposição. Estou anexando este manuscrito da mão do próprio Rodolfo Krause.

Recentemente quando Estimar passou por aqui nos falamos por telefone. Vou responder ponto por ponto;

Gravuras populares brasileiras - desde que aqui cheguei estou tentando recuperar ~~xxx~~ esta coleção que se encontra em poder da Embaixada do Brasil em Paris. Na esperança.

Texto sobre a gravura p. brasileira - Não prometo a data mas vou tentar encavar algo a respeito ou ao último caso reunir o que de melhor já se escreveu sobre o assunto.

Exposição minha - E com muito prazer que farei uma exposição na Casa. Gostaria de saber qual a data que vocês propõem.

Acho que já falei quase tudo que tinha para falar.

Termine mandando um grande e afetuoso abraço aos votos de FELIZ 1973.

Do teu amigo

Fonte – Acervo IAC, documento de nº 15126.

ANEXO K – Texto de Pietro Maria Bardi para o livro Do amor do papel e da tipografia

Com Sérvulo,
Veja o lbe. Servo.
Abra Bardi

[Reencontro Sérvulo Esmeraldo depois de decênios. ⁰
~~quando~~ conheci em Paris, ativo naquela Escola,
agora escultor fiel às suas antigas preferências
pela geometria; e, mais, dedicado a produzir um
papel encorpado e colorido no qual quer imprimir
plaquetes de textos interessantes para as artes.
E o primeiro é este que Sérvulo me confia. Mostrando-lhe
as laudas de um intitulado 'Amor à Tipografia',
um tema próximo a 'Amor aos Papéis', acabamos
conversando sobre problemas ^{Veste interminável assunto} das artes, lembrando
os tempos de Paris e os de agora, para ele cearenses,
para mim paulistas.

espaço

Papel e tipografia foram e permanecem como binômios
de um amor, ou vício, ou mania do cotidiano que nunca
nos deixam. Podem inventar quantas rádios e TVs as mais
perfeitas, mas a escrita sempre será a base da comunicação.

[Conservo ~~os~~ cadernos de escola, amarelados pois a tinta
desbotou, em parte não mais legíveis, porém relíquias dos
primeiros momentos de meu preto no branco. E agora é mais
um livrinho que não sei se alguém, no tempo, o encontrará
numa biblioteca ou num sebo, ou se será triturado numa
máquina de produzir papel.

-02-

esplato

Mas, seja como for, virá a satisfação, toda íntima, de um dia abrir correspondência, manusear e folhear mais uma ^{minha} edição. Será a mesma emoção que tive quando, aos dezessete anos, recebi de Milano a primeira cópia de um opúsculo que a 'Casa Editora Avanti!' me publicou, e um ensaio dedicado ao jurista inglês Geremia Bentham, o filósofo do Utilitarismo.

Publiquei numerosos livros e, a cada vez que recebi a primeira cópia, sempre tive a mesma impressão agradável, o momento que não pode ser contado. Devo dizer mais: assim acontece também quando se lê num jornal um artigo, e isto para mim continua, depois de decênios que não posso mais enumerar.

Agora, escrever esta nota para o amigo Sérvulo, pensando que ele é nada menos que o fabricante carinhoso do papel em que minhas palavras vão ser estampadas, é fato de um inédito agitador da Fantasia, do evocar o Século em que alguém pensou que as páginas do pergaminho podiam ser substituídas pelas de papel, experimentando o invento que deveria revolucionar a cultura.

P.M. Bardi



ANEXO L – Texto de Décio Pignatari intitulado Infodanças

Infodanças

Sérvulo trocou as mãos pelos pés, vice-versa, e todos os dedos pelo painel digital das discagens telefônicas (ou de qualquer outra natureza, como se um simples dedo na pele não tivesse e contivesse muito mais informações), ~~transformando~~ ^{transformando} tudo em dança chaplinesca, transformando a digitalização dos números na iconização dos rumos e direções.

A dança das horas, na discagem telefônica, é a dança da feliz banalidade humana redundante. "Ah! Que la vie est quotidienne!" dizia Laforque. De fato. Gostam de repetir os pragmatistas que o gênio resulta de 90% de transpiração e 10% de inspiração. Este saudável atletismo criativo assegura, quando muito, um best-seller. Trata-se de uma questão de contaminação, ou de má compreensão do processo de atuação das forças e energias físicas e mentais. Costuma-se fazer a projeção das primeiras sobre as segundas: está na hora de inverter a equação (ao menos no que diz respeito aos piques criativos): os 10% de inspiração é que comandam e contaminam os 90% de transpiração. É isto é piração, no mais exato sentido desta etimologia criativa. Exatamente como dizia Henry James: "The rest is the madness of art".

O diagrama das danças das telefonistas deflagra uma graça que só um artista como Sérvulo consegue flagrar. Quando Proust flagrou, pela primeira vez, a extraordinária conversa de serelas das telefonistas, percebeu o choque - e a ligação-relevância - da fala de todo o mundo com a sua dicção escrita particularíssima. Ele jamais tentou a transcrição da fala: era um escritor, não um falador. Os maus escritores tentam transcrever a fala ~~antes~~ ^{antes} chamada do povo... O grande escritor bota ~~a~~ ^a fala do povo na ~~transcrição~~ ^{sua própria escrita}. O mau escritor bota a sua má escrita na fala do povo.

Aqui, em Sérvulo, está uma graça tipo Satie, tipo Ravel: valseas nobres e sentimentais, com um grão de ironia. Em verdade, uma rap sem palavras de protesto, um diagrama folclórico de vanguarda colhido no ar quotidiano dos elétrons faiscantes das infovias da nossa vida diária, quando as infovias captam, ou vão captar tudo, exceto as infovidas...

- Décio Pignatari

Fonte – Acervo ISE.

ANEXO M – Carta de Sérvulo Esmeraldo a Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris

Fortaleza, 28.xi.1984

Prezadas
Cacilda Teixeira da Costa
e
Annateresa Fabris,

Si demorei tanto a responder vossa carta de 20 de agosto ultimo foi porque esperava entretanto ir a França e recolher dados concretos nos meus arquivos, sobre meus livros. Meu atelier esta desmontada e depositado em um "guarda moveis". Eu seria a unica pessoa capaz de encontrar essas informaçõs. Voutentar de memória dar o maior número de dados.

Penso que meu primeiro "livro objeto" fiz em 1958/59 sobre um texto de Guillaume Apollinaire "l'Automne". O texto era desenhado com nanquim sobre um fundo desenhado a lapis. O papel era um papel feito à mão com a ~~marca~~ marca da gua "sabot", proveniente da Auvernia. A caixa era em madeira natural feita por mim mesmo. Esta obra pertencia a Annick Hovelaque.

Antes disto tinha feito alguns projetos por volta dos anos 56 e 57, com o poeta Pericles Eugenio da Silva Ramos, quando ainda vivia no Brasil.

Na primavera de 1958 fiz um pequeno livro em papelão de embalagem, um material de recuperação muito bonito. Eram desenhos a lapis figurativos. Eram figuras mitologicas. Não consigo me lembrar do texto. Nesse momento estava em Vence. Mostrei o objeto ao marchand Alphonse Chave. Ele me encaminhou a madame Caroly. Não sei se a ortografia está correta. A condessa Caroly, viuva do ultimo presidente da Hungria tinha uma fundação, recebia artistas de todo o mundo. Ela por sua vez me encaminhou à princeza Trubetzkoy, Nina, que comprou ~~xxx~~ o livro e que durante muitos anos foi minha amiga. Sempre a via quando ia a Lausanne. Depois sofreu um acidente e não recebia mais. Nina era prima do Czar. Viveu muitos anos em orfanato na Russia. Depois veio morar na Inglaterra onde vivia sua mãe.

Passaram-se varios anos sem que tenha feito qualquer livro. Pelo menos não tenho lembrança. Recomecei em sessenta e seis. Fiz um livro "Trois Poèmes". Cada objeto era montado num suporte de 40 x 20 cm. aproximadamente. O primeiro poema era de Vinicus de Moraes: "Anunciação" e era um objeto que funcionava com eletricidade estatica. Ele está descrito na prefacio do "Trilogia". O segundo era l'Adieu de G. Apollinaire. Os versos estavam ~~feixes~~ fechados dentro de tubos de vidro. O calor do maçarico tinha dado ao papel um tom sepia muito de acordo com o poema. O terceiro não lembro do titulo. Era sobre um poema de Neruda. O objeto produzia sons quando se abria. Este livro foi desmenbrado. Um dos poemas danificou-se ou desapareceu numa exposição internacional de livros raros. Quando recebi de volta faltava justamente l'Adieu. O do Vinicius dei de presente a ele. O outro deve estar nos meus guardados.

Foi em 1967/1968 que mais produzi livros ou poemas-objeto. Nem sei a conta. Fiz muitos com ~~xxx~~ Jean Clarence-Lambert, partindo de poemas dele. Assim de cabeça lembro-me de um ~~no~~ no qual os versos estavam dentro de uma esfera transparente e rodopiavam. Outro era impresso num bloco de plexiglas transparente. Acho que me lembro dos versos: "un mur donnant sur un autre mur sans fissure ou non sans porte" Algo assim. Outro quando exposto a luz revelava o texto e uma faixa de luz ~~decomp~~posta. O texto era ENTREZ DANS LE LABORINTHE. Também com J.C-Lambert fiz um no qual os poemas iam dentro de um aquario com um peixinho vermelho dentro. O peixinho era vivo. Fiz alguns também com versos de F. Villon, Verlaine, Mallarmé. Muitos desses livros estão em coleções na

França, Suíça. Na França ha um grande colecionador mr Jean Parizel que possui alguns desses. E na Suíça o dr. Gross em Zurique, possui igualmente varios deles.

Devo fazer um retrocesso para falar do meu primeiro livro publicado. Em 1962 vim para Fortaleza passar uns meses. Surgiu uma ideia do tabelião Cláudio Martins fazer um livro de poemas para ser vendido em beneficio de uma obra de caridade. Fizemos então o livro "POEMAS" como não dispunhamos de clichês na imprensa da Universidade inventei umas ilustrações feitas com ~~linhas~~ as costas das linhas de linotipo. A previsão da edição era de 1000 exemplares e assim as ilustrações foram impressas em grande número. Anos depois viria encontrar num depósito as sobras deste livro. Modifiquei o formato, textos foram impressos sobre as proprias ilustrações e surgiu outro livro METAMORFOSE, com textos do mesmo autor. Isso foi em 1976.

Por volta de 1973 um grupo de colecionadores "Convergence" editou uma obra minha. Um alb um ~~xxx~~ contendo 12 serigrafias e um texto de Jean Clarence-Lambert. O album se chama "Variations sur une courbe". É tambem conhecido como "Suite Catalam" por ter sido idealizado em Perpignan na cataluina francesa. Em 73 veio TRILOGIA, livro-objeto com texto do poeta venezuela Ben-Ami Zingelboim. Em 1976 "12 gravuras programadas" em parceria com Alberon. Em seguida o editor belga Guy Schraenen publicou "Methode Practique et Illustrée pour construire un excitable precedée d'une notice sur l'electricité statique" Nos anos oitenta: "Branco Preto-Branco Preto" 15 xilogravuras e texto de Jacob Klintonwitz- em seguida "Nominador" textos de Jacob Klintonwitz e três gravuras tipograficas. Funda uma editora em Fortaleza onde se dedica a edições de livros de artista. Xisto Colonna Edições de Arte Ltda.

29. XI. 84

S. Humboldt

Acabo de encontrar o
partido maior. Vou responder
mas tambem esta mandando
este documento
se por esta foto...