

Dacoleção

os caminhos da arte brasileira

Introdução

Cesar Luis Pires de Mello

Texto

Frederico Moraes

edição



JÚLIO BOGORICIN
IMÓVEIS

VERTENTE CONSTRUTIVA

A exposição de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo, em 1950, a II Bienal de São Paulo, em 1953, na qual o artista suíço recebeu o grande prêmio de escultura com "Unidade Tripartida" e que trouxe ao Brasil a obra de Mondrian e de outros artistas construtivos europeus, a apresentação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1953, dos concretos argentinos, são fatos decisivos para a eclosão da arte geométrica no Brasil. As primeiras repercussões dessa seqüência de eventos são a criação do Grupo Ruptura (1951) em São Paulo, e o Grupo Frente (1954) no Rio de Janeiro. Aquele seria o núcleo do concretismo paulista, que reúne, a partir de 1956, Waldemar Cordeiro, crítico, artista plástico e paisagista, Hermelindo Fiaminghi, Luís Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Kazimir Fejer. No Rio, depois da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada em 1953, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, forma-se o Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa e apoiado por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Dele saem os artistas que, em 1969, vão compor a dissidência carioca do movimento concreto: Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Décio Vieira, Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

A primeira Exposição Nacional de Arte Concreta realiza-se em São Paulo, em 1956, seguindo-se outra, no Rio, no ano seguinte. Waldemar Cordeiro escreve a essa época que "A pintura espacial dimensional alcança seu apogeu em Malevitch e Mondrian. Agora surge uma nova dimensão: o tempo. Tempo como movimento. A representação transcende o plano, mas não é perspectiva, é movimento". Os concretos paulistas encaram a obra de arte como produto, buscam com ela atender à lógica do olho. Como explica Cordeiro: "A racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é nessa objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural. Segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida como também não pode deixar de ter uma ligação imediata com o real".

O movimento concreto reúne, de início, artistas cariocas e paulistas, mas logo surgem divergências que levam à publicação, em 1959, de um manifesto redigido por Ferreira Gullar e assinado por ele e pelos demais artistas cariocas. O manifesto condena a perigosa exacerbação racionalista dos concretos paulistas, negando validade às atitudes científicas e positivistas em arte. A posição carioca em arte é fenomenológica, simbólica (Cassirer, Merleau-Ponty) e orgânica (Susanne Langer), procura falar não ao olho-máquina mas ao olho-corpo, propondo-se, assim, a fundar um novo espaço expressivo.

A posição paulista identifica-se com Max Bill. Os cariocas, ao contrário, reagem às teses do fundador da Escola Superior da Forma, em Ulm. "O que nos aproximou inicialmente", conta Amílcar de Castro, "foi a reação à conferência que Max Bill fez no Rio, em 1954, explicando os fundamentos da sua Unidade Tripartida. Ele explicou que partiu basicamente do teorema de Pitágoras e o resultado foi um trabalho absolutamente impessoal. Reagimos imediatamente, pois acreditávamos que, sem a participação do homem, a arte não existe, é algo descabido. Não podemos conter as forças do humano. Sensibilidade e intuição são qualidades permanentes do ser humano."

O crítico Mário Pedrosa, mantendo uma posição de equidistância entre os dois grupos, procura, num texto de 1960, definir as diferenças entre "Paulistas e Cariocas". Ele diz: "Nós outros, os de cá, somos sempre mais preguiçosos, mais negligentes, talvez com uma pontinha de ceticismo ou de humor escondida por trás dessa preguiça ou dessa negligência". Em face dos paulistas, acrescenta: "os pintores do Rio são quase românticos (...) estão longe dessa severa consciência concretista de seus colegas paulistas. São mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária. Enquanto amam sobretudo a tela, que lhes fica como o último contato físico sensorial com a matéria e, através desta, de algum modo, com a natureza, os paulistas amam sobretudo a idéia".

Em outras palavras, para os paulistas a obra de arte é a concretização de uma idéia previamente estabelecida; para os cariocas, veículo da emoção criadora, experiência sensorial,

sempre imprevista. Eu diria que do lado do "amor à tela" estariam a emoção, o sentir, a cor e, do lado do "amor à idéia", situam-se a razão, o pensar, a linha. A metáfora do neoconcretismo é o corpo; a do concretismo, a máquina.

Mas vejamos, um por um, cada artista. Primeiro, os concretos paulistas. **Fiaminghi** começa seu aprendizado de arte freqüentando o ateliê de Waldemar Costa, em 1936. Ali conhece Lothar Charoux. O contato com as idéias concretistas veio em 1955, na Bienal de São Paulo, onde Sacilotto o convida a participar das reuniões concretistas no Clube dos Artistas. Nessas reuniões conhece Maurício Nogueira Lima, Cordeiro, Judith Lauand, Geraldo de Barros, Fejer e Augusto de Campos. Com Décio Pignatari freqüenta o ateliê de Volpi e com ele, também, funda a PDP Propaganda. Comentando os trabalhos de sua ampla "Série Virtuais", Aracy Amaral diz que "Fiaminghi desenvolve exercícios plásticos de rara inventividade, compondo com Sacilotto obras de instigantes soluções espaciais, através de uma imensa economia de meios".

Tipo arredo, que sempre viveu fora da capital, **Sacilotto**, basicamente pintor, realiza também trabalhos tridimensionais. Suas concreções, que à primeira vista parecem acampadas no estreito território da arte ótica, buscam acionar, com maior largueza, os mecanismos da visão – ou do ato de ver. Décio Pignatari refere-se a ele como "um operário avançado da parcimônia pictórica e escultórica".

Geraldo de Barros é o paradigma do artista concreto paulista. Melhor seria defini-lo como um *designer* na arte. Desenhista de móveis, industrial, autor de cartazes e logotipos, acha que o artista deve criar um quadro que seja seu próprio objeto, objeto-pintura, objeto de si mesmo. Participa, assim, da utopia concretista da socialização da arte. Na XV Bienal de São Paulo, em 1979, expõe os protótipos de cinco objetos-forma concretos, autorizando a sua reprodução por qualquer pessoa desde que obedecidas as normas especificadas nos projetos. Mais recentemente, em mostras no Rio e em São Paulo e no seu envio para a última Bienal de Veneza, projeta uma série de quadros que são executados pelos operários de sua indústria de móveis, realizados com placas de fórmica nas cores disponíveis no mercado. As questões abordadas são as mesmas do período concreto: relação fundo/forma e criação de espaços virtuais acionados já a partir do formato irregular do suporte.

Lothar Charoux mantém-se absolutamente fiel às questões formais lançadas em seu período concreto, nos anos 50. Desde aquela época vem criando espaços virtuais, em que a forma se completa, gestalticamente, no olho do espectador. Emprega linhas, que se organizam simetricamente, e, sobre suportes verticais, organiza o ritmo visual criado pela relação entre as diferentes densidades lineares e a cor única que serve de fundo. Em seguida, o caráter puramente ótico e musical dá lugar a uma organização mais arquitetônica do espaço, a linha cede à cor.

Diferentemente de Sacilotto e de Charoux, sempre fiéis aos próprios modelos, Fiaminghi, Geraldo e Nogueira Lima não resistiram à pressão da renovação figurativa representada pela *pop* nos anos 60/70, procurando aplicar o rigor concretista na abordagem da nova imagética do consumo. Fiaminghi pega a questão pelo lado da retícula-luz, assim como tenta conciliar a pincelada livre, a mancha, com sua pesquisa espacial, enquanto Barros e Nogueira Lima atacam diretamente a figura, como que recriando em seus quadros o *out-door*. Mas recuam novamente aos parâmetros construtivos anteriores, já incluída, porém, a experiência com a figura e com um colorido diverso, mais vivo. Ilustrativo dessas idas e vindas, desses avanços e recuos concretistas é a própria

obra de **Nogueira Lima**. No catálogo de sua mostra na Galeria Global, em outubro de 1975, ele se pergunta: "Como engajar-se sem ser panfletário? Deixar o laboratório e sair à rua, participar, aprender e devolver?" Depois de percorrer as imagens da grande cidade, Nogueira Lima volta ao "laboratório concretista" com a intenção de neutralizar e/ou reduzir a entropia das "imagens poluentes".

Artista concreto, **Weissmann** busca no quadrado o arquétipo da beleza pura, considerando o ângulo reto uma espécie de bússola. Neoconcreto, busca a origem do ato criador, o desabrochar da forma, a gênese. Corte, dobra, pequena torsão ou deslocamento, é com este vocabulário que se arma a frase neoconcreta. Pequena torsão e o que era apenas plano, superfície neutra, transforma-se em espaço tridimensional, nele emergindo gretas, frestas e nergas por onde passam mistérios e indagações.

Nas esculturas denominadas "fitas" é como se a chaga de aço fosse uma fita de papel que ele vai dobrando, aqui e ali, em distâncias e ângulos irregulares. A fita sobe e desce, inclina-se para um lado e outro, conforme a dobra, sugerindo instabilidade. Cessa a difusão do ângulo reto, o quadrado-cubo deixa de ser o objetivo final do artista, a beleza suprema. A escultura se faz rastejante, serpenteia e dança, pedindo ao espectador que circule em torno dela, ou por dentro. O artista parece contagiado por uma alegria nova, construindo peças vibrantes, de uma espacialidade generosa e aberta. Nada mais está quieto ou parado. A forma canta, a cor dança. Impossível não se deixar envolver por essa alegria nova. Nem de se apaixonar.

Corte e dobra. É neste diálogo que nasce a poética de **Amílcar de Castro**. Fosse apenas corte e sua escultura seria um objeto fendido, sem mais, uma chapa dividida em duas partes. Manifestação de sua autoridade sobre a matéria bruta: rasgo, ferida, um ato de violência. Mas, ao associar o corte à dobra, Amílcar introduz um elemento poético, feminino. O corte é linha, plano apenas sugerido. A dobra é curva, o plano se faz espaço, é corpo, organismo vivo. Da dobra nascerá a cor, o perfume do espaço. O corte separa, a dobra amacia, ajuda a desvendá-lo que se esconde atrás. O corte é uma operação sem retorno, como o sulco do lápis duro no papel. A dobra tem uma virtualidade latente, é algo que não se completou. O corte é espaço, a dobra é tempo. Mas este tempo nada tem a ver com a arte cinética. Sua escultura não pede agitação, barulho, festa. Ao contrário, pede silêncio, concentração. Amílcar trabalha a tensão imóvel do tempo, pronta a explodir.

Por isso emprega o ferro. Este também não faz festa. Não tem brilho: é áspero, pesado, rígido, não dispersa a atenção. É o avesso do espelho. Eu não me vejo nele, eu o vejo em sua opacidade, em sua resistência de coisa, matéria bruta. Amílcar de Castro trabalha o silêncio. O mover-se silencioso do tempo. A ferrugem e a queima do tempo. Corte, dobra, ferro. Só.

A preocupação inicial de **Aluísio Carvão** era com a forma: reduzir a obra a estruturas elementares, gestálticas.

A partir da dissidência neoconcreta, da qual fez parte, é a cor que irá se impor, envolvendo a estrutura, ou melhor, a cor é, ela mesma, espaço.

Carvão não é um pintor metafísico. Através da cor ele revela sua relação sensual com o mundo.

Como ele diz: "Vermelhos-guarás, araras, aroma das flores de manacá, o som do vento terral, o calor equatorial, o amarelo-laranja do sol, ressonâncias atávicas de Van Gogh e Mondrian, em trânsito pela Península Ibérica, Nordeste, Amazônia e nosso litoral, daqui".

Nas pinturas da "série cromativa" ou no "cubocor" da fase neoconcreta, Carvão dá à cor sua máxima concretude e fisicalidade mas, feito isto, ocorre a refração da cor, que se multiplica em complementares, abrindo caminho para a caracterização como espaço lírico, território da memória.

Como a pipa controlada pela mão do empinador, a memória (cor, forma) flana, levita, flui.

Sua linguagem e seus motivos são aéreos: sóis, luas, pipas, bandeirolas, mastros, arcos. Enfim, são formas que voam e ascendem, sem contudo perder o vínculo com a terra. A obra de Carvão que integra esta coleção parece mais atada à bidimensionalidade da tela que as demais: é a pipa reduzida à sua estrutura geométrica, é cor e geometria.

Carioca, aluno de Axl Leskoschek nos anos 40, líder do Grupo Frente, que ele criou, em 1954, Ivan Serpa foi um dos mais destacados professores de arte do país, formando inúmeras gerações de artistas brasileiros. Como artista, situou sua obra nos extremos da crise e da construção, tendo sido, em fases diferentes, expressionista, informal e geométrico. Chegou mesmo a buscar o entendimento entre uma figuração crítica e o rigor construtivo, assim como fundiu, numa série de desenhos em preto-e-branco, o ótico e o erótico.

Premiado como o melhor artista jovem brasileiro na I Bienal de São Paulo, em 1951, recebe, ali, o impacto do concretismo suíço, que o leva a exercitar, em sua pintura, ritmos precisos e lineares cujos intervalos e variedade lembram uma pauta musical. Inventor e artesão, explora a seguir, em colagens a alta temperatura, a interpenetração ou desmaterialização de espaços e a transparência luminosa das cores.

Contemplado com viagem à Europa no Salão Nacional de Arte Moderna, em 1957, muda de rumo pela primeira vez, sob pressão do Informalismo. Pouco a pouco, entretanto, emergem das manchas figuras dramáticas, a lembrar o universo crítico e caótico dos Co-bras europeus. A sua "fase negra", que antecede aos acontecimentos políticos de 1964, tem, segundo Hélio Pellegrino, "um explosivo poder de denúncia e de contestação social". Contudo, já a partir de 1967, com sua "fase amazônica", somando um colorido brasileiro e uma sensualidade orgânica ou barroca, retoma o veio construtivo, do qual não mais se afastará. Surgem, então, soluções originais, de caráter ótico ou simplesmente geométrico que resultam, invariavelmente, num jogo sutil de espacialidades poéticas.

À época do Grupo Frente, Hélio Oiticica satura os planos com a cor, como se quisesse arrancá-los da superfície e dar-lhes autonomia. Com os metaesquemas, de 1958, guache sobre cartão, ele introduz curvas e diagonais, criando um elemento instável e dinâmico, transformando a estrutura gráfica em espaços virtuais, como se estivesse ansioso por trabalhar diretamente no espaço real. Estas foram suas primeiras abordagens de um vocabulário concreto. Os últimos quadros desse período são monocromáticos. Deles salta diretamente para o espaço, com bilaterais e relevos espaciais, núcleos e penetráveis, e, daí, passando pelos bólides e parangolés, para a apropriação e o supra-sensorial.

Depois de estudar em Paris, entre 1950 e 1952, com Léger, Arpad Szenes e Dobrinski, Lygia Clark retorna ao Brasil, abandona a figura e começa a especular com a linha enquanto elemento modulador da composição. Entre 1954 e 1956, atuando no Grupo Frente, participa de mostras com superfícies moduladas e maquetes, em ambos os casos experimentando as possibilidades da linha como resultado da junção de dois planos-tons contrastantes. Nas maquetes a idéia é integrar pintura e arquitetura, absorvendo portas e janelas na cor. Participa das duas mostras nacionais de arte concreta e, já na fase neoconcreta, introduz os contra-relevos, ou casulos, com os quais irá romper definitivamente

com o espaço pictórico. Virão, em seguida, os “bichos”, esculturas desdobráveis e participantes, os “trepantes” (esculturas moles) e, num crescendo, sua arte vai deixando de ser um objeto para se tornar atividade.

A obra de Lygia que integra esta coleção, de 1954, é o início deste projeto. Em seu texto “Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)”, Ferreira Gullar afirma: “Os quadros de Lygia Clark não têm moldura de qualquer espécie, não estão separados do espaço, não são objetos fechados dentro do espaço: estão abertos para o espaço que neles penetra e neles se dá incessante e recente: tempo. Esta pintura não ‘imita’ o espaço exterior. Pelo contrário, o espaço participa dela, penetra-a vivamente, realmente. É uma pintura que não se passa num espaço metafórico, mas no espaço ‘real’ mesmo, como um acontecimento dele (...) Afirmar essa superfície (do quadro) e ao mesmo tempo ultrapassar-lhe a bidimensionalidade – eis os dois pólos entre os quais se desenrola a sua experiência”.

Apesar de residirem em São Paulo, Willys de Castro e Hércules Barsotti integraram o movimento neoconcreto do Rio. O primeiro com seus “objetos ativos”, nos quais rompe a bidimensionalidade da pintura, que é vista lateralmente. O segundo com pinturas nas quais emprega quase exclusivamente o branco e o preto, tensionando o espaço da tela. Seu trabalho atual não se distancia muito da matriz neoconcreta, a não ser no processo de intensificação da cor-espaço. Esta ganha uma dimensão virtual, expandindo-se ou contraindo-se, com isso criando uma relação ambígua entre forma e fundo.

Recusando qualquer sentido metafísico ou eventuais projeções psicológicas para o trabalho atual de Willys de Castro, o crítico Ronaldo Brito diz que seria possível chamá-lo, à Kant, de uma “Poética do Analítico”. “Menos do que promover síntese e acrescentar coisas ao mundo”, diz o crítico, “Willys de Castro parece determinado a dissecar os milagres da razão, descer às várias e complexas articulações que produzem uma coisa, toda e qualquer coisa. Por isso, desde os objetos ativos de 1959 a estratégia sempre foi menos criar objetos do que evidenciar o caráter problemático do objeto, mostrar, por assim dizer, a sua situação, apontar para a sua natureza.”

Mira Schendel é sabidamente uma artista intelectualizada, formada em Filosofia, com preocupações metafísicas. Sua especulação estética tem girado em torno do espaço, valendo como silêncio ou vazio, e do puro signo linguístico. Nela o sentido das coisas é apenas insinuado, sugerido. Fica por conta do espectador buscar a significação, ou simplesmente esperar que esta significação se manifeste, que irrompa subitamente, como um *insight*. Cabe a ele fazer aproximações semânticas entre formas geométricas esboçadas no papel ou entre traços, linhas, letras, números e sinais matemáticos que ela emprega nos seus desenhos e pinturas. Artista construtiva, Mira Schendel produziu pinturas monocromáticas e texturadas, nas quais a geometria incide diretamente sobre a matéria pictórica, que por sua vez é associada a outros materiais extemporâneos, como pequenas placas de ferro, situadas à esquerda, que rompem a simetria e abrem novas perspectivas espaciais e poéticas.

Sérgio Camargo cria relevos e esculturas para atrair a luz – o branco como armadilha. A luz é a sua matéria-prima, costuma dizer. Mas, depois de percorrer a obra, deserto branco, a luz quer descansar. Melhor, deseja a sombra sem perder o sol de vista. É nesse momento, na sombra, que a obra vibra. Em silêncio.

A sombra funciona como corte. Eis outro elemento com que trabalha Sérgio Camargo – o corte. As formas geométricas puras não existem em sua obra – o quadrado pleno, o círculo pleno, como também não existem, em sua plenitude, verticais ou horizontais. Nem gótico nem renascentista. Tampouco barroco. Dentro da ordem, busca a desordem. Den-

tro da desordem, a ordem. O corte cai sempre em oblíqua. Como a sombra. Contra a plenitude da luz, a sombra. Contra a plenitude da forma, o corte. Uma sensualidade discreta percorre toda a obra de Camargo. Sensualidade de tardes ensolaradas vistas da varanda. Sensualidade úmida.

Como Mira ou Sérgio Camargo, **Rubem Valentim** não chegou a fazer parte dos movimentos concreto e neoconcreto. Num plano mais geral, ele pertence à mesma família de Herbin, Torres-Garcia, Mondrian ou Kandinsky. O que aproxima todos estes artistas é o caráter simbólico ou religioso de seu construtivismo. Com suas formas votivas, Valentim reflete uma vivência do sincretismo sócio-religioso da cultura afro-brasileira – o candomblé. Considera-se um “teólogo não-verbal”.

Em 1969 enumerei mais de uma centena de signos plásticos empregados por Valentim em suas pinturas, relevos e esculturas. Valentim os isola, acopla, soma, divide como se se tratasse de uma engrenagem sem fim. Signos plásticos que remetem às civilizações arcaicas, mas, também, à realidade dos dias atuais – logotipos, formas industriais, sinais. Pelo lado arcaico, aludem às situações básicas do homem e que na memória do tempo constituem o núcleo da própria existência. Valem como representações estilizadas do homem e da mulher, do céu e da Terra, da casa de Deus e da casa do homem. Contudo, artista construtivo, Valentim não emprega este riquíssimo vocabulário de forma descritiva, mas como elementos de uma estrutura. “Ao transmutar fetiches em imagens e signos litúrgicos em signos plásticos, ele os desenraíza de seu terreiro e, carregando-os de mais a mais de uma semântica própria, os leva ao campo da representação por assim dizer emblemática ou heráldica”, como disse Giulio Carlo Argan, ou “super-semiótica” como conclui José Guilherme Merquior, que o vê como um pioneiro de uma arte semiótica no Brasil.

A arte construtiva já foi definida como elemento mais princípio. Nos relevos e esculturas de **Ascânio**, o único elemento é a ripa, invariavelmente pintada de branco (uma das raras exceções é o relevo que integra esta coleção, no qual parte da madeira aparece em sua cor natural) e, a princípio, a obtenção de certos ritmos virtuais que se modificam segundo um jogo de luz e sombra (nos relevos) ou em função dos deslocamentos do espectador (nas esculturas).

No seu caso seria mais adequado falar-se de um construtivismo “pobre”, sobretudo devido às condições “operárias” da ripa que, frágil, desprotegida e quase desengonçada na sua timidez de material não-pobre, adquire, entretanto, nas construções de Ascânio, surpreendente riqueza visual. Ascânio movimenta a ripa com habilidade, fazendo-a deslizar sobre si mesma para espaços interiores ou abertos. Ao movimentá-la, fazendo-a girar sobre seu próprio eixo, criando estruturas curvilíneas que quase viram a forma pelo avesso, insere-se duplamente na tradição brasileira: raiz barroca e vontade construtiva.

Ao abandonar a Arquitetura, como Ascânio, e se lançar de corpo à escultura, **Haroldo Barroso** aproximou-se da vertente construtiva, fazendo especulação em torno do cubo e do quadrado nas homenagens que presta a dois mestres dessa tendência, Weissmann e Albers. De início, como que reagindo instintivamente ao racionalismo arquitetônico, Haroldo parte para uma espécie de barroquismo, acentuando em seu trabalho o elemento curvo e, por essa via barroca, estimulando a participação do público em sua obra. Em seguida, visualizou uma possível ponte entre a *minimal* e a *pop* no envio para a XV Bienal de São Paulo. Hoje, cria estruturas primárias, elementares, caracterizadas pelo distanciamento emocional, pela ausência de referências líricas ou ideológicas. Sua escultura representa o lado modernizador da sociedade brasileira, com a negação de qualquer arcaísmo ou tropicalismo.

Arquiteto, **Silvio Oppenheim** leva para a pintura um inato sentido de composição e de equilíbrio. Empregando simultaneamente o óleo e elementos colados, busca, e encontra, uma síntese entre o Dada e a construção. Ou melhor, trabalhando com o refugo do cotidiano, com o que encontra, aleatoriamente, nas sobras do consumo e da sociedade industrial, propõe-se a reunir este material sobrando numa nova ordem plástica. Esta se funda na unidade cromática e na harmonia obtida com o emprego simultâneo de verticais e diagonais, linhas e planos, de áreas de cor e molduras gráficas, sugerindo cheios e vazios, ou ainda, devido à diversidade dos materiais empregados, que resultam simultaneamente em relevos e superfícies lisas, cria uma envolvente visualidade que se desdobra, também, em taticidades e termicidades.

Em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, onde nasceu, **Emanoel Araújo** foi aprendiz de marceneiro, entalhador e linotipista. Como xilogravador começa fixando imagens figurativas, que identificam uma certa baianidade. Esta fase encerra-se em 1971 e no ano seguinte ele recebe a medalha de ouro na Bienal de Gravura de Florença. Ainda em 1972 dá início à pesquisa tridimensional, criando caixas que continham seções de gravuras em madeira coladas sobre uma gravura maior. Dois anos depois cria suas primeiras esculturas públicas — um conjunto de estruturas prismáticas em concreto, e outra, em madeira policromada, para o Centro Administrativo de Salvador e para a sede da Caixa Econômica na Bahia. Assim, a passagem da xilo para as esculturas, barrocas e vivazes no colorido, se dá de forma absolutamente natural. “Minha escultura”, diz Emanoel, “é uma arquitetura de planos desenvolvidos como ritmos, tensões e cores. Não há aqui nenhuma ligação com o real e sim com o pensamento plástico e estético de um artista vinculado às suas raízes brasileiras e ao caldeamento racial de que somos produto.”

instituto de arte contemporânea

