

ARTE, ARQUITETURA E CULTURA AFRO EM SALVADOR: UMA ABORDAGEM DA OBRA DE EMANOEL ARAÚJO MARIA DA GRAÇA RODRIGUES SANTOS¹

Introdução

A obra do artista plástico Emanuel Araújo, principalmente os trabalhos da fase tridimensional – gravuras em relevo, murais e esculturas – que estão expostos em jardins externos e *halls* de bancos, edifícios institucionais e residenciais em Salvador, fazem parte do cotidiano da população desta cidade e espelham a cultura afro, que a distingue no cenário nacional.

Comentar sobre a obra de Araújo implica articular alguns aspectos que interagem na sua produção, que estão presentes na arte em si, na cultura e na arquitetura e que, em última instância se refletem na cidade.

Um fato importante é a proximidade desta obra com a arquitetura, considerando especificamente a semelhança, sob o ponto de vista formal e cromático, com a produção arquitetônica de Salvador, desenvolvida a partir de meados da década de oitenta, pelo arquiteto Fernando Peixoto, que marcou a paisagem da cidade, com totens coloridos, que se destacam no espaço urbano e se integram ao ambiente “baiano”. Destacam-se aí as cores utilizadas, vermelhos e pretos preferencialmente, e as formas geométricas que se interceptam no plano das fachadas.

Sabe-se que o arquiteto freqüentou, ainda na década de setenta, o estúdio que Emanuel Araújo dividia com o artista plástico Lev Smarcevsky, também baiano o que pode ser um indício da influência de Araújo na produção de Peixoto.

As pesquisas buscam não só confirmar esta influência, aí identificando também a relação entre artes plásticas e arquitetura, mas, sobretudo, evidenciar a forma como o primeiro (Emanuel

¹ Professora da Universidade Tuiuti do Paraná

Araújo) traduz a cultura afro nos seus trabalhos, e até que ponto é possível, analisar esta obra enquanto uma manifestação espacial. Busca-se, em última instância não só evidências na relação da produção dos dois, artista e arquiteto, mas da relação arte e arquitetura, pelo viés da cultura. Tais elementos, enfim, definem e são definidos pelo ambiente urbano de Salvador.

O primeiro passo para alcançar tais objetivos é o conhecimento da produção artística de Emanuel Araújo, identificando as principais influências que recebeu na sua formação profissional, que o levaram a iniciar pela xilogravura até a fase das esculturas em metal, que são colocadas em parques e praças públicas.

O texto se desenvolve tomando como referência outros textos de críticos de arte, que escreveram sobre Emanuel e pela observação direta de algumas de suas esculturas e murais, localizados em Salvador.

Outro objetivo possível de ser alcançado nesta análise da obra de Araújo está relacionado ao período em que o artista iniciou sua carreira, ainda nos anos sessenta, pela possibilidade de entendê-la em relação ao contexto artístico cultural dos anos sessenta e setenta.

Neste período o Brasil passou por mudanças na sociedade, que refletiram transformações de vulto, ocorridas na política, como golpe de sessenta e quatro, nas artes em geral, como a música, com o tropicalismo, e as artes plásticas, principalmente pelos trabalhos neoconcretos de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Tais transformações corresponderam a mudanças que se deram também no campo da arquitetura. Enquanto parte da produção arquitetônica dos anos sessenta ainda se fazia voltada aos princípios rígidos do moderno estilo internacional, outras manifestações começaram a tomar corpo, principalmente com o grupo da Arquitetura Nova, formado por Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, revelando preocupações de caráter social e apresentando-se numa linguagem inovadora, mais tarde definida como brutalista, cujo maior expoente foi o arquiteto Vilanova Artigas.

A arte de Emanuel Araújo

Já de longas datas os africanos dominam a arte de trabalhar metal e madeira, como escreve Mariano Carneiro da Cunha (Zanini,1983), destacando que a maior contribuição do ponto de vista técnico e artístico da África negra foi a escultura e que estas, em terracota ou madeira, apresentavam-se sempre como reformulação constante de formas geométricas, revelando uma inclinação cubista. Cunha aborda também a contribuição dos negros no processo de douração e talha das igrejas barrocas, desde a metade do século XVI, concluindo que "...a infiltração do elemento escravo nas artes plásticas brasileiras coincide com a eclosão destas no Brasil" (CUNHA, 1983, p.989).

O próprio Emanuel Araújo, na organização do livro *A mão afro-brasileira* (1988), reúne uma série de textos que abordam este tema, desde o período colonial até épocas bem recentes, procurando deixar clara a diferença entre a presença negra enquanto habilidade técnica a serviço de cânones

e projetos de uma visão de mundo branca e a influência negra presente em elementos estilísticos de origem africana, que influenciaram as artes plásticas ocidentais por longo período.

Sobre o papel da arte africana no ocidente são representativas a importância do acervo e a repercussão da exposição *Arte da África*, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2003.

Composta de 300 peças, selecionadas dentre as 75.000 que compõem o acervo do Museu de Etnologia de Berlim, a exposição foi dividida em quatro partes: a primeira intitulada “Aspectos da história da arte”, revelava o grande apuro estético e técnico, que caracterizava toda a exposição e englobava produtos dos intercâmbios com a Europa. A segunda, “Escultura”, apresentava a forma como estas apareciam nas insígnias do poder político e nos diversos ritos e cultos aos antepassados, espíritos e forças sobrenaturais, utilizando uma variedade de materiais como penas, chifres, unhas, peles, resinas, fibras, seixos, e algumas vezes pregos. Na terceira parte, “Performance”, estavam as máscaras e os instrumentos musicais, acompanhados de vídeos e sons, que transmitiam ao visitante um pouco dos contextos em que eram empregados. Por último “Design”, nome exógeno para designar as coisas usadas no dia a dia.

A respeito das características da arte africana cabem as considerações de Gilberto Gil, Ministro da Cultura:

“Mas existe mesmo uma arte africana? Ou melhor dizendo, há algumas características gerais que identifiquem a produção artística em diversas civilizações africanas? Para ser fiel à memória dos intelectuais da negritude, salve Léopold Senghor !, a nossa arte não é contemplativa nem uma realização narcisista. Ela nunca foi apenas uma representação do mundo. Ela é, em todas as Áfricas, e também nas Áfricas de exílio, um instrumento de construção do mundo, um instrumento mágico que faz chover ou que espanta as pragas, um instrumento filosófico que traduz um conceito e divulga uma sabedoria, um instrumento que nos possibilita o amor, o prazer, o paladar.” (Gil, 2003)

Ou ainda do curador da exposição, Peter Junge que comenta sobre as qualidades da arte africana e também sobre a influência desta arte na Europa:

“ Um dos poucos etnólogos a desenvolver uma consciência da extraordinária qualidade da arte da África antes da sua "descoberta" por artistas europeus foi Felix von Luschan, que cuidou dos acervos africano e oceaniano do Museum für Völkerkunde (hoje: Museu Etnológico) de Berlim entre 1885 e 1911. Diante da arte beninense, leiloadada em Londres em 1897, depois da conquista da capital e do palácio real pelos ingleses, ele registrou o seguinte: "Pois esses trabalhos do Benim estão no patamar mais elevado da técnica de fundição da Europa. Benvenuto Cellini, e ninguém antes nem depois dele até os dias atuais, não poderia tê-los fundido melhor. Do ponto de vista técnico, esses bronzes estão no nível

mais elevado do que genericamente é possível atingir" (Luschan, 1901: 10). Felix von Luschan impressionou-se com a perícia técnica e a forma naturalista da arte beninense. Valorizava-a também por estar muito próxima das concepções européias.

Mas a maioria das esculturas figurativas ou das máscaras com rostos humanos apresentou um perfil distinto. Essas obras caracterizavam-se pela abstração e por um tratamento livre da forma. Foi essa arte que causou uma profunda impressão nos fundadores do Cubismo francês, como Picasso e Braque, ou nos Expressionistas alemães. Sobretudo para artistas do grupo "Die Brücke", como Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, e também para outros co-fundadores do Expressionismo, como Emil Nolde e Franz Marc, o Museu Etnológico de Berlim passou a ser um lugar para estudar novas maneiras de ver. A crise da cultura européia nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, o tédio da pintura acadêmica de então, a necessidade de uma ruptura com a tradição abriram o olhar para uma arte inteiramente distinta. A admiração desses artistas de vanguarda era provocada pelo suposto primitivismo, pelo "vigor originário", pela animação dos objetos com força mágico-religiosa. Assim, a "descoberta" da arte da África foi sobretudo uma projeção. Ela foi construída como o oposto do que se afigurava como tradicional, vazio e entediante no mundo artístico europeu de caráter acadêmico.

É difícil responder à pergunta se os artistas das formas modernas clássicas simplesmente copiaram a arte da África ou, para dizê-lo em termos mais cordiais, se nela buscaram inspiração, ou se reconheceram algo nessa arte que correspondesse às suas próprias idéias e confirmasse o seu próprio modo de percepção artística. Documentações dimensionadas dessa relação, assim e.g. o catálogo da exposição "Primitivism in 20th Century Art", exibem exemplos de cada uma dessas variantes. Considerado na sua totalidade, o processo de recepção moveu-se num campo que podemos circunscrever através de conceitos como projeção, inspiração e apropriação. (Junge, 2003)

Retomando ao tema da arte propriamente dita e tratando especificamente da arte contemporânea, Aracy Amaral (Araújo, 1988) observa, que não existe na arte brasileira contemporânea, uma arte negra com uma preocupação de afirmação como tal, pois tendências as mais diversas se assinalam nestes artistas de cor):

"...as exceções, por isso mesmo do maior interesse, são artistas que deixam em suas criações transpirar a ancestralidade do rito afro-brasileiro ", como "...no barroquismo generoso em sua construção cumulativa em Emanuel Araújo."(Araújo, 1988, p.248).

Partindo das observações acima é possível começar a entender a obra de Emanuel Araújo, que sintetiza a habilidade de seus ancestrais no trato com a madeira e o metal, bem como na preferência pelas formas geométricas, e também rastrear influências da cultura afro no seu trabalho, que se expressa numa linguagem universal.

Filho de ourives, nascido na Bahia, no município de Santo Amara da Purificação, Emanuel aprendeu desde cedo o ofício da marcenaria fazendo entalhe em móveis. Aos treze anos trabalhou na Imprensa Oficial de Santo Amaro, com linotipia e produção gráfica. Aos dezoito anos foi para Salvador estudar arquitetura e acabou ingressando na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, onde encontrou o artista carioca Henrique Oswald, que no período desenvolvia uma arte figurativa, elaborando obras como “solo e retirantes” e “a inflação”, nos quais aplicou recursos do realismo e do expressionismo (Zanini, 1983).

Ao chegar na Bahia Oswald trabalhou na preparação de uma nova geração de gravadores baianos, destacando-se dentre eles Emanuel Araújo.

Antes de trabalhar com gravuras Emanuel dedicou-se à pintura em guache sobre papel preto de embalagens de filmes de raio X “...esquemmatizando na geometricidade dos saveiros baianos a policromia das horas do mar (Valadares, 1981).

Ainda na década de sessenta, Araújo trabalhou como ilustrador, cenógrafo de teatro e artista gráfico. Em 1965 ganhou o concurso para decoração do carnaval de Salvador com o tema *Lendas Africanas*. A partir de 1971 começou a trabalhar com composição abstrata formal, que mais tarde o levou à escultura.

O que mais surpreende na obra de Emanuel Araújo é o que Clarival do Prado Valadares denomina “descompasso” com os estilos de época. Revelando um profundo conhecimento dos movimentos artísticos que dominaram o país a partir da década de cinquenta, com a exposição de Max Bill na Bienal de São Paulo, em 1951, Emanuel faz uma arte contemporânea onde o tempo, contudo, assume dimensões mais lentas. Não existe a preocupação da vanguarda, do antever, mas antes, uma necessidade de buscar uma maneira de tornar contemporâneas as permanências.

Arquitetura e arte

O primeiro passo para estabelecer uma relação entre elementos da cultura afro e a produção de arquitetura de Salvador é entender a relação mimética que existe entre arquitetura e artes plásticas em geral, principalmente considerando que se busca a relação da arquitetura com a cultura afro, pela arte de Araújo.

Josep Maria Montaner desenvolve esta questão no texto *El lugar metropolitano del arte* (Montaner, 1997), mostrando que a relação entre arte e arquitetura, que existe desde o século XVIII, estreitou-se consideravelmente no século XX. Segundo ele como:

“...una reacción de carácter formal contra la limitación de repertorios morfológicos establecidos por el racionalismo “(p.162).

Desta forma Montaner relaciona a proposta urbanística de Le Corbusier para a *Ville Radieuse* com as aportações do purismo e do cubismo; a arquitetura dos neoplasticistas Theo Van Doesburg e

Gerrit Thomas Rietveld, com as composições de Piet Mondrian; o expressionismo abstrato do Art Brut com as propostas dos arquitetos da terceira geração de modernos²; as configurações amebóides de José Antônio Coderch, Oscar Niemeyer e André Bloch, com as figuras desenvolvidas por Joan Miró, Jean Arp e Alexander Calder; ou ainda a arquitetura de Robert Venturi, que influenciado pela arte pop utiliza-se de citações literais das ordens clássicas "...fuera de su contexto, de su escala, de su textura, de su lógica utilitária..." (1997, p.163).

Apresentando um amplo panorama histórico na recuperação do sentido da beleza presente nos movimentos artísticos Umberto Eco deixa clara a relação entre as diversas manifestações artísticas (arte, arquitetura, música e mais tade design) em diversos períodos, apresentando-os sempre subordinados à beleza.

Eco mostra que na antiguidade esta relação esteve presente tomando por base a concepção matemática do mundo, mais especificamente através da seção áurea, que estabelece as proporções arquitetônicas ótimas, conforme apropriada por Vitruvius. Mais tarde estes princípios foram utilizados por arquitetos e artistas do renascimento a exemplo de Palladio, na *Vila Rotonda*, em Vicenza, 1550 e Piero della Francesca na obra *Sacra Conversação*, de 1472-1474 (Eco, 2004).

Desenvolvendo a idéia da beleza presente nas artes Eco constrói um universo de relações entre as diversas manifestações artísticas e une sob o item da beleza orgânica a produção de Gaudi, em si um exemplo destas relações, á arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright, sem deixar de lado outros movimentos de finais do século XIX e início do século XX, a exemplo do *Art Nouveau* e *Art Déco*.ou mesmo os novos movimentos que surgem em decorrência das transformações técnicas e tecnológicas, que ocorreram no período.

Cultura afro e arquitetura

De modo geral a cultura na Bahia sempre teve um papel predominante na sociedade local e um caráter peculiar. Paulo Miguez (Análise e Dados, 1993) referindo-se a observações anteriores de Antônio Risério traça um breve histórico dessa peculiaridade explicando que no período em que esteve afastada do que denomina "rota modernizante" – que se situa entre o século XVIII – quando deixou de ser a capital da Colônia – até meados dos anos 50 do século XX – a cidade teria desenvolvido práticas culturais capazes de distingui-la quando ocorreu sua reinserção na dinâmica da economia nacional, a partir da exploração do petróleo:

"Salvador já apresentava uma personalidade cultural com força suficiente para transitar pelos caminhos da contemporaneidade, sem abrir mão das suas tradições e raízes; e mais, numa personalidade cultural capaz de, assumindo o contemporâneo, produzir inovações"
(Análise e Dados, 1993, p. 42).

² De acordo com Montaner (1992) os arquitetos, que passam a atuar após a segunda guerra mundial incorporaram na sua produção elementos da realidade e da cultura de cada lugar, redefinindo os princípios da tabula rasa, que haviam caracterizado a arquitetura moderna. Ficaram conhecidos como arquitetos de terceira geração.

Numa sociedade marcada pela conjunção de elementos díspares – do ponto de vista étnico, religioso e cultural – as festas e as celebrações assumiram um papel preponderante:

“Este caráter festivo da cidade é muito bem representado por um calendário que, no início do século XIX, registrava nada menos que 35 dias santos, 18 feriados civis, além dos 50 domingos e outros dias de folga dedicados a comemorações de ocasião.” (Análise e Dados, 1993, p. 42)

No sentido de manifestação festiva própria do perfil característico da cidade é importante entender o desenvolvimento do carnaval que, em parte, explica o papel que a cultura assumiu no desenvolvimento econômico local, nos anos oitenta e noventa.

O autor citado apresenta três momentos do desenvolvimento da festa a partir dos anos cinquenta, cujas etapas incluíram: 1) o surgimento do trio elétrico; 2) a reafricanização da festa; 3) o surgimento dos blocos de trio. Seriam estas as bases da transformação do carnaval que passou de manifestação espontânea a produto cultural de primeira linha que foi, passo a passo, sendo incorporado à economia formal da cidade.

O surgimento do trio elétrico, nos anos cinquenta redefiniu o conceito da festa que de espetáculo assumiu o caráter participativo, cuja marca começou a ser veiculada pela indústria do turismo, nos anos 70, principalmente. A Segunda fase foi marcada pela participação efetiva dos blocos afro na festa, que a utilizaram como espaço de manifestações estético-políticas (Análise e Dados, 1993). Esse processo que também se iniciou nos anos 70 somente efetivou-se em meados dos anos 80, em paralelo com a transformação dos blocos de trio – que foram criados nos anos 70 – em empresas e com o reconhecimento, em nível nacional, das música de carnaval, de teor afro-baiano: a chamada axé-music.

O caráter empresarial dos blocos de trio, que provocaram a organização, sob as mesmas bases, dos blocos afro, desencadeou a transformação do carnaval em “negócio estratégico” que foi sendo incorporado como estratégia de desenvolvimento da cidade e até do Estado. Em paralelo ocorreu o desenvolvimento do axé-music, cujo boom aconteceu em 1988, com a divulgação da música conhecida por Faraó – do grupo Olodum – que foi veiculada na mídia após ter sido o grande sucesso do carnaval local (Análise e Dados, 1993).

Esse período de desenvolvimento formal da indústria cultural em Salvador coincidiu com o declínio da indústria petroquímica, que em meados da década de oitenta apresentava sinais de crise, levando à certeza que a economia do Estado não poderia continuar crescendo com base neste tipo de investimento. No período a atividade turística não estava dentre as áreas de interesse do governo, tendo ocorrido, inclusive, fortes reduções de gastos no setor, que ocupava então uma posição secundária com relação ao principal polo de atração do país, situação agravada pela concorrência de outras capitais do nordeste (Mello e Silva, 1999).

A busca de soluções alternativas para garantir o desenvolvimento econômico da Bahia coincidiu com a publicação, em 1990, do livro *Salvador, uma alternativa pós-industrial: cultura, turismo e alta tecnologia*, coordenado por Marcos Alban Suarez (Mello e Silva, 1999), em cujo texto o turismo foi apontado como atividade capaz de promover o desenvolvimento econômico do Estado, numa ação conjunta com a cultura e a alta tecnologia.

O novo governador que tomou posse em 1991 – na sua terceira gestão – encampou as idéias de Suarez que se tornou o presidente do órgão de planejamento da Secretaria de Planejamento do Estado, a SEPLANTEC. Com isso, garantiu-se a aplicação das estratégias propostas, as quais, por sua vez, apontaram para a modernização da infra-estrutura de apoio ao turismo e à cultura, bem como para a reforma dos pólos de atração existentes e para a criação de novos (Mello e Silva, 1999).

Nesse sentido promoveu-se a recuperação do Pelourinho, a reforma do Teatro Castro Alves, a urbanização do Parque do Abaeté (Parque Ecológico do Abaeté), a reforma do Centro de Convenções, a criação de uma linha de crédito para o turismo, pelo Desenbanco, a construção da linha verde (Salvador-Aracaju), a construção da rodovia Nazaré-Valença, a ampliação do Aeroporto de Porto Seguro, a criação da Secretaria da Cultura e Turismo, além do crescente e pelas suas diferenças serviam de testemunho a diversos momentos da história, foram homogeneizadas.

Em paralelo com o desenvolvimento da sua indústria cultural, que coincidiu com a crescente valorização da cultura afro, Salvador, a partir de meados da década de oitenta, sofreu alterações no espaço urbano, decorrentes da aprovação da nova Lei de Ocupação e uso do Solo Urbano, que, ao fixar critérios para ocupação das grandes avenidas, abertas ainda nos anos sessenta, gerou um incremento no mercado imobiliário daquelas áreas, em especial na Avenida Antônio Carlos Magalhães.

Neste período o arquiteto Fernando Peixoto em parceria com o incorporador do loteamento Cidadela, desenvolveu, quase ao mesmo tempo, cinco projetos de edifícios para o loteamento, inaugurando uma nova linguagem arquitetônica na cidade, que se espalhou posteriormente nas principais avenidas e mesmo por outras áreas da cidade.

A proposta reunia os interesses dos incorporadores, pela possibilidade de racionalidade e economia na construção, na medida em que se caracteriza por fachadas planas, sem recortes, bidimensionais; o interesse do mercado de materiais de acabamento, ao tirar partido do grafismo e do jogo de cores, resultando numa de suas principais características o revestimento nas quatro fachadas, com pastilhas cerâmicas e perfis metálicos cobrindo as esquadrias; e, por último os interesses do consumidor, por ser uma arquitetura colorida, que chama a atenção de quem passa, destacando-se na paisagem. Tal aspecto inaugurou uma nova compreensão da arquitetura local que passou a ser consumida como mercadoria, com a satisfação ávida que acompanha este tipo

de consumo. Sob esta perspectiva é possível compreender o impacto provocado por este conjunto de edifícios, similar talvez ao da mercadoria exposta em vitrines e prateleiras.

Analisando a produção arquitetônica de Fernando Peixoto é fácil identificar uma vinculação clara com os interesses do mercado e neste sentido aproxima-se da teoria de Venturi, quando refere-se a Las Vegas, e revela uma forma muito particular de apropriação de elementos da cultura afro.

Quem passa pelas grandes avenidas de Salvador e observa os edifícios coloridos de Peixoto, pode pensar essa relação com a cultura afro pelo simples uso de cores fortes.

Foi dito no início do texto que as obras de Emanuel Araújo estão espalhadas no espaço urbano de Salvador, bem como no interior de alguns edifícios institucionais e públicos. Neste sentido os moradores da cidade acostumaram-se a esta convivência, e por isto estão submetidos a um efeito, que Otilia Arantes (1994) observa em relação à arquitetura, que ao mesmo tempo que nos serve de referência no reconhecimento de determinada paisagem, gera uma desatenção que nos impede de descrevê-la com fidelidade. O olhar mais atento, contudo, é capaz de associar as composições das fachadas de Fernando Peixoto com elementos do repertório compositivo das obras de Emanuel Araújo, gravados no subconsciente, apesar da desatenção do contato cotidiano.

De fato é possível afirmar que o geometrismo bidimensional do arquiteto é a “imagem” da obra tridimensional de Emanuel Araújo. Por este viés esta arquitetura se relaciona com a cultura afro. Em Emanuel esta relação arte/ cultura afro, ainda que controversa, é clara, pois como cita Clarival do Prado Valadares:

“Nunca houve o propósito, por parte do artista, de fazer arte africana baseada na iconografia remanescente. Todavia não há como se negar a semelhança ou a coincidência da composição abstrata de Emanuel Araújo com os padrões dos primitivos desenhos neolíticos da arte africana. Não somente os padrões, porém sobretudo, as cores, que são aquelas da linguagem pictórica ainda hoje vista nos trajes, nas máscaras e nos ícones do ritual tribal. Não são necessariamente as cores simbólicas dos orixás afro-brasileiros. Seus relevos e estruturas tridimensionadas não imitam o que os africanos fizeram, mas correspondem às soluções compositivas e de ordenação plástica utilizadas na criatividade de base africana, remota ou remanescente.” (Araújo, 1983.)

Reforçando as palavras de Valadares é interessante observar o título de algumas obras do artista como *Suíte África* (xilografia de 1979); *Exu* (escultura em madeira policromada); *Totem de Xangô* (1981); *Totem Ogum* (1983); *Divindade* (1983) e *Torso Negro* (1983).

A arquitetura de Emanuel Araújo

Olhar os trabalhos de Emanuel Araújo enquanto manifestação espacial não é uma abordagem original deste trabalho. Muitos críticos de arte já analisaram sua produção sob este aspecto. A

originalidade está talvez na compreensão desta obra como arquitetura, no sentido de construção e de elemento espacial que interage com o meio ambiente, no contexto urbano de Salvador.

Alguns críticos de arte relacionam a obra de Araújo à arquitetura, referindo-se ao período em que o artista ainda trabalhava com xilogravura e com isto revelam alguns aspectos possíveis dessa abordagem, que aqui são utilizadas como referência inicial, que se concentra nos seus trabalhos como muralista e escultor.

Mário Barata, referindo-se às gravuras de Emanuel de 1965, comenta:

“A xilogravura de Emanuel Araújo é uma construção, quase uma arquitetura. As formas se integram como elementos de um todo. Tende, pois, à monumentalidade.” (Araújo, 1988, p.18)

Sobre a mesma questão observa Joaquim Cardoso, também em 1965:

“Nas suas xilogravuras Emanuel parece preocupado por duas intenções primordiais: (...) a segunda, a oposição de retângulos coloridos largados dentro de um campo branco com relevos conseguidos com papel repoussé, relevos exprimindo linhas de panejamento, dobras, rugas ... admiravelmente realizadas: nessa aliança da cor com o branco do papel não há relevos coloridos, como se o gravador quisesse opor os campos abertos com tintas puras e nítidas, às puras linhas de um desenho anulado dentro da ausência de cor, dentro da ausência dos próprios valores. Os retângulos coloridos são como janelas abertas sobre um espaço intensamente iluminado, dando a impressão de uma arquitetura, ou mais geralmente de uma espécie de fachada voltada para o infinito.”(Araújo, 1988, p. 220).

Referindo-se já às esculturas comenta Pietro Maria Bardi :

“o que me dá prazer em constatar na arte de Emanuel Araújo é a simbiose entre arquitetura e escultura. Estas artes são íntimas uma com a outra desde à antiguidade: o escultor contribuindo no preparo da aparência exterior ou no modelar os elementos. A coluna, a base e o capitel são obras de escultor, obedecendo às prescrições estéticas.(...) me parece que Emanuel é um arquiteto, num certo sentido voltado à construção. Suas peças metálicas são obras moduladas com talento formal e destacam-se quando servem à arquitetura, ao nela se instalarem, dando relevo, ingração e animação à parede (Araújo, 1981, p.10).

Pietro Maria Bardi referindo-se à obra de Emanuel Araújo, comenta:

“o que me dá prazer em constatar na arte de Emanuel Araújo é a simbiose entre arquitetura e escultura. Estas artes são íntimas uma com a outra desde à antiguidade: o escultor contribuindo no preparo da aparência exterior ou no modelar os elementos. A coluna, a base e o capitel são obras de escultor, obedecendo às prescrições estéticas.(...) me parece que Emanuel é um arquiteto, num certo sentido voltado à construção. Suas peças metálicas são

obras moduladas com talento formal e destacam-se quando servem à arquitetura, ao nela se instalarem, dando relevo e animação à parede (Araújo, 1981, p.10).

Os dois primeiros críticos citados acima (Barata e Cardoso) analisam a obra de Emanuel Araújo ainda da fase bi-dimensional, em que a figura estava “presa” na moldura, e desta forma concentram-se em observá-la como elemento isolado de qualquer contexto. Contudo, também Pietro Maria Bardi, que comenta sobre as esculturas em metal, só trata do objeto em si e ao falar em arquitetura considera apenas seu aspecto compositivo. Neste sentido é possível contribuir na análise das obras de Emanuel Araújo inserindo-as num universo mais amplo.

Este tipo de análise, que trata a escultura sob o aspecto da sua relação com o espaço, foi feito anteriormente por Agnaldo Farias (1997), que estudou a produção escultórica de cinco artistas, mostrando como cada um trata a questão do espaço e a reação que suas obras provocam no espectador. Para compreensão deste aspecto na obra de Araújo, utiliza-se aqui o texto de Farias como referência, com ênfase na análise que faz sobre a obra de Brâncusi³.

Outro ponto interessante desse texto de Farias para este trabalho é a análise que é feita da passagem da escultura clássica para a contemporânea, passando pela moderna, tomando por base as mudanças que ocorrem na relação entre o que Farias define como corpo da obra/ espaço / corpo do espectador. Com isto é possível analisar a produção escultórica de Emanuel Araújo.

Observar suas esculturas reporta-nos quase imediatamente a analisá-la pelo viés simbólico, como feito anteriormente neste texto na busca de influências da cultura afro no seu trabalho. Neste momento interessa observá-la sob o ponto de vista construtivo, espacial. É fato que Emanuel desenvolve uma obra moderna⁴. Suas esculturas, tal qual as obras clássicas, possuem uma verticalidade que, independente do tamanho, lhe confere uma dimensão totêmica, ao mesmo tempo em que garante a demarcação de um espaço específico.

A diferença com relação àquelas (clássicas) está na inexistência de pedestal e, talvez, principalmente na abstração formal. Como resultado reflete a lógica do sistema que a criou.

A este respeito observa Farias:

“...o que se tem com a escultura, depois de superada sua condição de monumento, é a passagem da instância de representação de algo, ou ilustração se se prefere, à constituição como objeto autônomo, objeto que se apresenta.

³ Em 2001 comemoraram-se os 125 anos do nascimento desse escultor romeno, Constantin Brâncusi (1876-1959), cuja produção teve importância significativa na constituição da escultura moderna, conforme observa René Huyghe: Desde então, “toda a escultura moderna se apóia nos ombros de Brâncusi”, em *L'art et l'Homme*, de Paris. Paul Morand, ainda em 1930, proferiu as seguintes palavras: “Por volta do ano de 2000, as obras de Brâncusi ornamentarão as praças de todas as grandes cidades do mundo”...Dono de uma forte personalidade, afastou-se rapidamente de Rodin dizendo que “à sombra das grandes árvores nada cresce”. Fiel à simplificação presente na arte popular, Brâncusi criou uma escultura na qual retrata o mundo à maneira própria dos seus ancestrais camponeses, mas enxertada por uma visão modernista. (www.romenia.org.br)

⁴ Utiliza-se aqui o termo para designar uma obra relativa ou pertencente à época histórica em que se vive (a década ou o século atual) (Houaiss, 2001)

Na progressão para um novo patamar da escultura, efeito que também se verificava nas artes visuais em geral, foram sendo abandonadas as antigas leis que regiam a linguagem ilustrativa na qual elas se apoiavam, e segundo a qual o uso de cores e formas obedeciam rígidos critérios de verossimilhança. a partir de determinado momento intensificou-se a pesquisa de novos materiais, que passaram a ser utilizados pelo interesse de suas próprias características físicas. Vem daí o apreço que todo pensamento moderno devota à singularidade que qualquer material traz consigo e que é expressa na famosa divisa “a verdade do material.” (Farias, 1997, p.68)

Esta questão da abstração formal que se inicia com as vanguardas artísticas de princípios do século, principalmente com os trabalhos de Mondrian e Kandinsky, atinge também a arquitetura e constitui-se como uma das principais características do movimento moderno. Aí, sem dúvida, registra-se o momento de maior aproximação entre a escultura e a arquitetura. O *Monumento à Terceira Internacional* de V. E. Tatlin, apresentado pela primeira vez em 1920, é em tudo uma arquitetura e, ao mesmo tempo, uma escultura.

Ao estabelecer os cânones do construtivismo o monumento de forma helicoidal, que se inspirou nos princípios da técnica moderna era:

“...una composición abstracta materializada por una construcción metálica de 300m (1300 pies) de altura, de la que penderían las salas de reunión de vidrio representando las diferentes funciones políticas a través del ímpetu revolucionario.” (Lampugnani, 1989, p.359)

Os trabalhos de Emanuel Araújo refletem a influência do movimento construtivista, que buscava pela abstração formal representar o progresso industrial e, ao mesmo tempo, a ruptura de valores individuais. Só que em Araújo o construtivismo se apresenta de forma particular. Denominado anteriormente “construtivismo afetivo”⁵ busca-se neste texto, a partir das análises que Farias desenvolve sobre as esculturas de Brancusi, elementos que permitam caracterizar mais precisamente o caráter particular deste construtivismo.

Referindo-se à obra *Torso de um homem jovem*, de Brancusi comenta Farias:

“De baixo para cima: a tradição dos totens africanos, a tradição clássica grega, a modernidade européia”. (Farias, 1997, p. 71)

Mais adiante, sobre o artista:

“O último dos artesãos, aquele que chagava a gastar meses polindo a superfície de um material, lembra-nos que os objetos, mesmo os mais rudimentares ... nascem desse enamoramento que a mão toma pelas coisas.” (Farias, 1997, p. 72)

Algumas outras características observadas por Farias em relação à obra de Brancusi prestam-se para caracterizar o trabalho de Araújo e dizem respeito à forma e à interferência da luz. No

⁵ É título de um livro sobre o artista. *O construtivismo afetivo de Emanuel Araújo*.

primeiro caso, quando Farias afirma que naquele artista os elementos formais abstratos estabelecem uma interlocução cerrada não importando, portanto, o local onde será instalada. Em Araújo esta verdade é relativizada na medida em que tanto as esculturas como os murais estabelecem um diálogo com o entorno, ainda que em graus distintos: ao mesmo tempo em que qualificam os espaços em que se situam, são transformados e adquirem novos significados a partir destes mesmos espaços.

Em se tratando da interferência da luz, tal qual em Brancusi, sua incidência provoca resultados diferenciados na escultura, alterando o geometrismo original, “as sombras multiplicam os planos” e com isto altera-se a relação com o espectador, que não consegue captar a totalidade da obra de um único ângulo.

Conclusão

O processo de conhecimento da obra de Emanuel Araújo requer diversas etapas e este texto tem o sentido apenas de indicar alguns caminhos para iniciar um trabalho maior de investigação. O interesse pelo tema surgiu durante algumas pesquisas sobre a arquitetura contemporânea de Salvador, objeto de tese de doutorado, já concluída e apresentada.

De modo particular buscou-se aqui desenvolver algumas análises considerando textos sobre o artista, mas considera-se que as informações que podem obtidas com o próprio Emanuel Araújo são uma fonte valiosa, não só pelo conhecimento da própria obra, mas, sobretudo, pela capacidade de inseri-la no contexto das artes de forma ampla.

Com o que foi apresentado é possível afirmar que Emanuel faz uma arte negra: as informações contidas nos textos sobre arte africana e a obra escultórica de Emanuel se completam, seja pela tendência á abstração, presente na sua produção desde a fase das gravuras, seja pelo domínio no trato com o metal e a madeira, seja pela gama de cores que utiliza.

Ao mesmo tempo observa-se que Emanuel Araújo faz uma arte universal, moderna. É clara a influência construtivista na obra do artista. Cada uma das suas esculturas revela o conhecimento e a proximidade com o movimento, ao tempo em que expressa individualidade, talvez proveniente da influência da “paisagem barroca” da Bahia, em especial de Salvador.

Buscou-se também neste texto evidenciar a relação arte, arquitetura e cultura afro, iniciando pela relação arte e arquitetura, identificando numa e noutra a presença de elementos comuns, em períodos distintos da história; em seguida buscou-se a relação arte e cultura afro tão claros na produção de Emanuel Araújo, fartamente comentada pelos críticos e reforçada de modo geral na exposição Arte da África.

Os pressupostos aqui estabelecidos nem de longe esgotam esta questão. Compreender a presença da arte sob o aspecto da cultura afro na cidade de Salvador, requer a pesquisa de outras fontes, como a música, o desenvolvimento dos blocos afro, os ritos do candomblé, de modo

que se tenha um panorama geral da influência dessa cultura na vida da cidade, que se expressa na arte de Emanuel Araújo e na arquitetura.

Desta forma procurou-se ainda acrescentar um caráter particular à produção arquitetônica de Fernando Peixoto, particularmente aos edifícios coloridos dos anos oitenta e noventa, sob o aspecto da sua inserção na paisagem soteropolitana, que se situam para além de interesses mercadológicos.

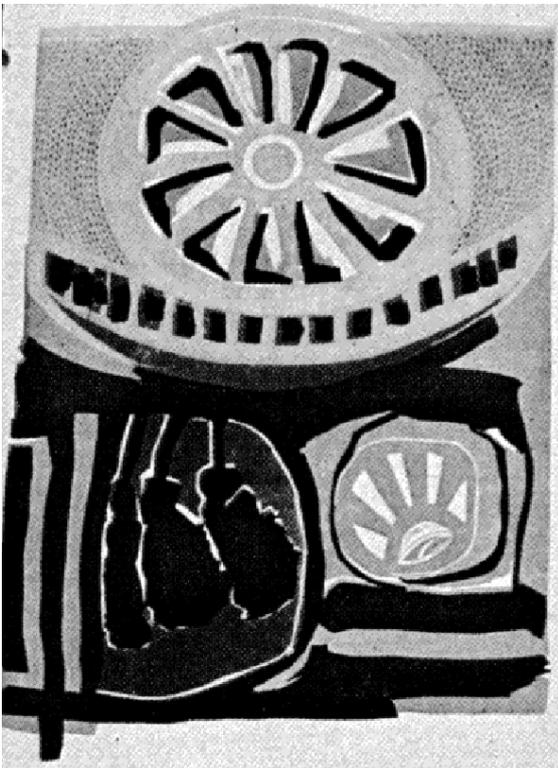


Fig. 1. Emanuel Araújo, Xilogravura. Década de sessenta

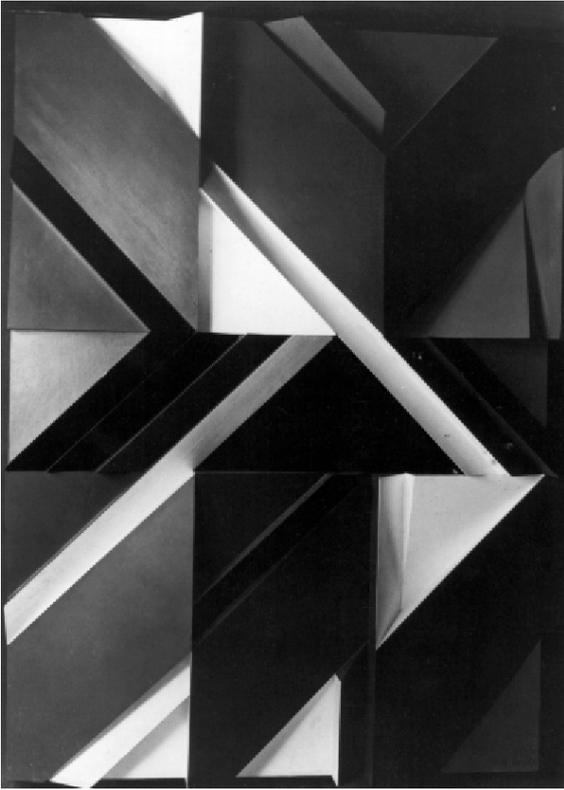


Fig. 2. Emanuel Araújo. Detalhe de mural em madeira policromada

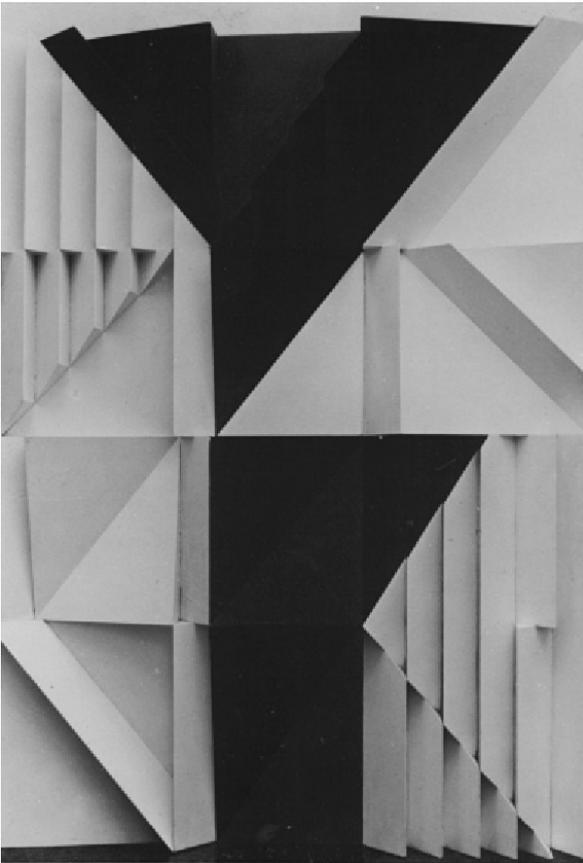


Fig. 3. Emanuel Araújo. Detalhe de mural em madeira policromada



Fig. 4. Emanuel Araújo. Escultura em metal



Fig. 5. Conjunto de edifícios do loteamento CidadeLafayette



Fig. 6. Edifício localizado no Jardim Boa Vista, voltado para Avenida Antônio Carlos Magalhães.

Referências

- AMARAL, Aracy. "A busca da forma e da expressão na arte contemporânea". In: **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e cultural**. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 246-83.
- ANÁLISE & DADOS. Salvador: **Revista do Centro de Estatística e Informações da SEPLANTEC/ BA**. V.3, nº 1, jun. 1993.
- ARANTES, Otília. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp, 1994.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e cultural**. São Paulo, Tenenge, 1988.
- CUNHA, Mariano Carneiro da. "Arte afro-brasileira". In: Walter Zanini (org.) **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983, v. II.
- ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/ São Paulo; Record, 2004.
- FARIAS, Agnaldo Ariclê Caldas. **Esculpindo o espaço**. Tese (Doutorado) apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.
- GIL, Gilberto. **Arte da África**. www.bb.com.br/appbb/portal/hs/africa1/index. Acessado em 12 de abril de 2004.
- JUNGE, Peter. **Arte da África**. www.bb.com.br/appbb/portal/hs/africa1/index. Acessado em 12 de abril de 2004.
- LAMPUGNANI, V. M. **Enciclopédia GG de la arquitectura del siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1988.
- MELO E SILVA, Sílvia Bandeira de. "Geografia, turismo e crescimento: o exemplo do Estado da Bahia". In: RODRIGUES, Adyr Balestreri. **Turismo e geografia**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- MONTANER, Josep Maria. **Después del movimiento moderno**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1994.
- MONTANER, Josep Maria. **La modernidad superada**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997.