



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS
Linha de Pesquisa: História da Arte Brasileira**

VIRGÍNIA DE FÁTIMA DE OLIVEIRA E SILVA

**A GRAVURA NA MODERNA BAHIA: sua inserção enquanto prática
artística nas décadas de 1950 e 1960.**

Salvador

2025



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS
Linha de Pesquisa: História da Arte Brasileira**

VIRGÍNIA DE FÁTIMA DE OLIVEIRA E SILVA

**A GRAVURA NA MODERNA BAHIA: sua inserção enquanto prática
artística nas décadas de 1950 e 1960.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais.

Orientador: A Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Salvador, 2025

FICHA CATALOGRÁFICA

S586 Silva, Virgínia de Fátima de Oliveira e.

A gravura na moderna Bahia: sua inserção enquanto prática artística nas décadas 1950 e 1960. / Virgínia de Fátima de Oliveira e Silva. -- Salvador, 2025.

? f.340: il

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Gabriela de Castro Gonçalves.

Tese (doutorado em Artes Visuais) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2025.

1. Gravura. 2. Escola de Belas Artes. 3. Modernidade. 4. Experimentação
5. Matriz. I. Gonçalves, Rosa Gabriela de Castro. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 76.036 (813.8)

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951/0

FOLHA DE APROVAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



ATA da Defesa Pública de Tese intitulada "A gravura na moderna Bahia: sua inserção enquanto prática artística nas décadas de 1950 e 1960", de autoria da doutoranda VIRGINIA DE FATIMA OLIVEIRA E SILVA.

DATA: 27 de junho de 2025

HORA: 14h

LOCAL: Remoto, por meio do link <https://conferenciaweb.rnp.br/ufba/defesas-ppgav-ufba>

Ao vigésimo sétimo dia do mês de junho do ano de dois mil e vinte e cinco, às quatorze horas, realizou-se de forma remota pela Plataforma da Videoconferência Web da RNP <https://conferenciaweb.rnp.br/ufba/defesas-ppgav-ufba>, sob a presidência da Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, a sessão pública de Defesa de Tese da doutoranda VIRGINIA DE FATIMA OLIVEIRA E SILVA, intitulada "A gravura na moderna Bahia: sua inserção enquanto prática artística nas décadas de 1950 e 1960". Presentes a Banca Examinadora composta pelos(as) professores(as) Doutores(as) Maria Luisa Távora (UFRJ), Taisa Helena Palhares (UNICAMP), Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA), Dilson Midlej (UFBA) e Rosa Gabriella de Castro Gonçalves – orientadora (PPGAV/UFBA). A referida doutoranda fez a apresentação de sua tese e, após discussões, análises e avaliações, foi feita a leitura do Parecer Conjunto da Banca Examinadora. O trabalho de conclusão do Curso de Doutorado em Artes Visuais de Virginia de Fátima Oliveira e Silva, foi considerado **APROVADO com ressalvas feitas** pelos membros da Banca as quais deverão ser sanadas para que a tese seja depositada. Nada mais havendo a tratar, os trabalhos foram encerrados e eu, Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, presidente desta sessão e professor do PPGAV UFBA, lavrei a presente Ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos outros membros da Banca Examinadora e pela doutoranda. // **Salvador, 27 de junho de 2025.**

Documento assinado digitalmente
ROSA GABRIELLA DE CASTRO GONCALVES
Data: 26/06/2025 11:49:56-0100
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Documento assinado digitalmente
MARIA LUISA LUIZ TAVORA
Data: 26/06/2025 13:28:58-0200
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Documento assinado digitalmente
TAISA HELENA PASCALE PALHARES
Data: 16/07/2025 11:56:12-0100
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Documento assinado digitalmente
DILSON RODRIGUES MIDEJ
Data: 26/06/2025 12:51:02-0100
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Documento assinado digitalmente
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE
Data: 26/07/2025 11:30:48-0100
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

DEDICATÓRIA

O presente trabalho não poderia ser dedicado à outra pessoa. Senão a minha querida mãe, Geralda Maria de Oliveira e Silva, (in memoriam) que sempre foi a fonte de minha inspiração e força. Você me ensinou a valorizar a arte e a beleza nas coisas simples da vida, e esses ensinamentos guiam cada passo que dou. Seu legado, sua sabedoria e compaixão continuam a iluminar meu caminho, mesmo na sua ausência física.

AGRADECIMENTOS

Ao concluir esta pesquisa de doutorado, expresso minha sincera gratidão a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho. Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Profa. A Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, cuja orientação, paciência e incentivo foram fundamentais para o desenvolvimento deste estudo. Sua visão crítica e apoio constante permitiram que eu ultrapassasse os desafios acadêmicos e aprofundasse a investigação de forma significativa.

Aos membros da banca examinadora, Prof. O Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Prof. Dr. Dilson Midlej, Profa. A Dra. Maria Luisa Távora e a Profa. A Dra. Taisa Helena Palhares, agradeço pelas valiosas sugestões e pelo rigor com que contribuíram para o aprimoramento deste trabalho. Suas contribuições enriqueceram o conteúdo e ampliaram minha perspectiva sobre os temas abordados.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, meu agradecimento pelo ambiente colaborativo e pelo constante estímulo intelectual, que foram imprescindíveis para o progresso da pesquisa.

Expresso também minha gratidão à equipe técnica e administrativa, que, com seu suporte, possibilitou a realização das atividades e o acesso às fontes e recursos necessários para a concretização deste estudo.

Foi importante o acesso e a gentileza com que foi atendida, para consulta a seus arquivos pessoais, por familiares de Henrique Oswald, seu filho, Francisco Oswald.

Aos meus colegas de trabalho, Professora Saionara Santos, Professor Maxon Vieira, Professor Anderson Brito, Professor Fábio Santos, Professor Leonardo Chagas, pelos diálogos constantes, pelas trocas, pelas conversas intermináveis.

Aos meus colegas do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais PPGAV, em especial a Jô Felix, Peri, Maria Luedy e principalmente a Jadilson Cesar Borges, pelo apoio, amizade e paciência.

Agradeço também o incentivo e as incontáveis colaborações de minhas irmãs Selma, Atila, Márcia, Bárbara e Jania, e, em especial a Lua; bem como aos meus queridos amigos, Carlos Eduardo de Souza, Jousary Martins, José Augusto Estrela, Jadilson Cesar Borges, Adriano Cirino, Marco Antônio, Diego Marques, Nildes Falcão, José Medrado, Marília da Hora, Robson Aguiar, Mércia Vaz, Mário Bentes.

Aos artistas, pesquisadores e demais profissionais que compartilharam seus conhecimentos e experiências, meu muito obrigado por suas contribuições que ampliaram a compreensão e o alcance desta investigação.

Agradeço esta pesquisa aos artistas cujas obras e trajetórias acenderam e inspiraram este trabalho. A cada traço, cada sulco e cada expressão presente em suas produções, vocês não apenas transformaram a paisagem da arte, mas também forneceram a matéria-prima para a reflexão e o avanço do conhecimento. Este estudo é, em grande parte, um reconhecimento à coragem, à inovação e à paixão que permeiam a criação artística de cada um de vocês. Que as suas histórias continuem a inspirar futuras gerações e que esta pesquisa possa contribuir para a valorização e a compreensão da rica diversidade que vocês representam.

Por fim, agradeço à minha família e amigos, pelo apoio incondicional, incentivo e compreensão ao longo desta jornada desafiadora, sem os quais este trabalho não seria possível.

A todos, meu sincero agradecimento.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo a Gravura Moderna na Bahia, entre as décadas de 1950 e 1960. A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa e histórico-crítica, voltada à compreensão aprofundada dos processos artísticos em seu contexto social e cultural. Para tanto, foram utilizados os seguintes procedimentos metodológicos: Levantamento documental e bibliográfico, abrangendo fontes primárias e secundárias, como catálogos, documentos históricos, publicações acadêmicas e registros institucionais; Entrevistas com artistas, bem como consulta a acervos públicos e privados, com o objetivo de recuperar memórias, intenções e trajetórias formativas; Análise plástica, formal e iconográfica de um conjunto de obras selecionadas, com atenção aos elementos compositivos, simbólicos e estilísticos; Estabelecimento de eixos comparativos entre a produção local e as correntes estéticas nacionais e internacionais, visando identificar influências, diálogos e singularidades. Na primeira parte, trata-se da identificação das quatro primeiras expressões da arte gráfica: as ilustrações em xilogravura, dentro de revistas que circulavam na sociedade, um modo novo de exposição da imagem; a gravura se fazendo presente em exposições com contornos modernos, e a expressão da arte e a reprodução da arte gráfica no circuito artístico local. Na segunda parte traz-se o delineamento da produção da gravura moderna no interior da Escola de Belas Artes; a relação com as metodologias existentes na escola e a implantação do Ateliê de Gravura; a seleção dos professores, os alunos, e sobretudo a fomentação da ideologia moderna da gravura, que constituiu a vigorosa produção e na formação da geração de artistas gravadores. No último capítulo foram apresentados os artistas gravadores da expressão gravura moderna baiana, analisando cada produção individual, que apesar de produzirem no ambiente coletivo, teve características das especificidades de cada um. A pesquisa termina concluindo que a gravura moderna baiana de meados do século XX foi determinante para a inserção da modernidade artística baiana.

Palavras-chave: Gravura – Escola de Belas Artes – Modernidade – Experimentação – Matriz.

ABSTRACT

The main point of study in this paper is to show the modern engraving in Bahia in the decades of 1950 and 1960. This research adopts a qualitative, historical-critical approach, aimed at a deeper understanding of artistic processes within their social and cultural context. To this end, the following methodological procedures were used: a documentary and bibliographic survey, encompassing primary and secondary sources, such as catalogs, historical documents, academic publications, and institutional records; interviews with artists, as well as consulting of public and private collections, with the aim of recovering memories, intentions, and formative trajectories; visual, formal, and iconographic analysis of a set of selected works, with attention to compositional, symbolic, and stylistic elements; and the establishment of comparative axes between local production and national and international aesthetic movements, aiming to identify influences, dialogues, and singularities. In the first part, the text treats about the identification of four first expressions of graphic art: illustration in woodcut inside the magazines that circulated in the society, a new way to expose images, the engraving to put in an appearance in exhibitions with modern contour, and the art expression and reproduction of the graphic art in the local artistic circuit. The second part treats about the delineation of a production in modern engraving inside Belas Artes School of Bahia; in relation of methodology that extant in a school and implementation of an engraving atelier; a selection of teachers, students and especially fomentation ideological of modern engraving, constituted a vigorous production and formation in a new generation of a new engraving artists. The last chapter presented engraving artists and that modern engraving in Bahia, analyzing each individual production, despite being produced in a collective environment, had characteristics and specificities of each artist. The research concludes that a modern engraving in Bahia in the middle of 20th century was determinant to input of artistic modernity of Bahia.

Keywords: engraving, Belas Artes School; modernity; experimentation; matriz

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Capa da 1ª edição da Revista Seiva, dezembro de 1938.	52
Figura 02	Capa da 2ª edição da Revista Seiva, janeiro de 1939	53
Figura 03	GUIMARÃES, José Tertuliano. <i>Une rue à Douarnenez</i> . Óleo sobre Tela – 1930 / 31 -	67
Figura 04	GUIMARÃES, José Tertuliano Rua da Bahia. Óleo sobre Tela – 1934 / 38	68
Figura 05	GUIMARÃES, José Tertuliano Bastão de Régulo Africano. Ilustração em xilogravura	69
Figura 06	GUIMARÃES, José Tertuliano Oche de Xangô Ídolo Africano Ilustração em xilogravura – 1939	71
Figura 07	GUIMARÃES, José Tertuliano. Yemanjá, ídolo africano. Ilustração em xilogravura	72
Figura 08	GUIMARÃES, José Tertuliano “Cantiga de canavial”. Xilogravura	75
Figura 09	GUIMARÃES, José Tertuliano “Cartão de natal” -	76
Figura 10	GUIMARÃES, José Tertuliano. <i>Cartão de natal</i> . Xilogravura.	76
Figura 11	GUIMARÃES, José Tertuliano. “Canção inaugural da primavera” - xilogravura	71
Figura 12	Capa da 1ª ed. Livro Bahia de Todos os Santos – 1945	88
Figura 13	Gravura, Oswaldo Goeldi - Salvador, agosto de 1944	89
Figura 14	Atmosfera da cidade - Ilustração em xilogravura de Manoel Martins	89
Figura 15	Escorre o mistério sobre a cidade como um óleo - 02. Ilustração em xilogravura - Manoel Martins.	89
Figura 16	Personagens - Ilustração em xilogravura de Manoel Martins.	90
Figura 17	Notas à margem - Ilustração em xilogravura - Manoel Martins.	90
Figura 18	Mercados - Ilustração em xilogravura - Manoel Martins.	91
Figura 19	Hotéis, restaurantes, cabarés, cinemas, rádios, tv, teatros - 01. Ilustração em xilogravura - Manoel Martins	91
Figura 20	Bairros proletários - Ilustração em xilogravura de Manoel Martins	92
Figura 21	Elevador Lacerda - Ilustração em xilogravura - Manoel Martins.	92
Figura 22	Escorre o mistério sobre a cidade como um óleo - Ilustração em xilogravura - Manoel Martins	93
Figura 23	Baixa dos sapateiros - Ilustração em xilogravura - Manoel Martins.	93
Figura 24	Ilustração em xilogravura - Manoel Martins	93
Figura 25	Macumba - Ilustração em xilogravura - Manoel Martins	93
Figura 26	Macumba - Gravura em metal - Poty Lazzarotto.	107
Figura 27	Feira de Água de Meninos - Gravura em metal - Poty Lazzarotto.	108
Figura 28	Cabeça de Lampião - Gravura em metal - Poty Lazzarotto.	108
Figura 29	Capoeira - Gravura em metal - Poty Lazzarotto.	108
Figura 30	Lavagem do Bonfim - Gravura em metal - Poty Lazzarotto.	108
Figura 31	Fórum de Santa Maria - Gravura em metal - Poty Lazzarotto.	109
Figura 32	Igreja de São Francisco - Gravura em metal - Poty Lazzarotto.	109

Figura 33	Sobrado do alto do Pelourinho- Gravura em metal - Poty Lazzarotto.	109
Figura 34	Torre do Carmo - Gravura em metal - Poty Lazzarotto.	109
Figura 35	Profeta Abdias - Gravura em metal – Mario Cravo Júnior.	115
Figura 36	Profeta Habacuc - Gravura em metal – Mario Cravo Júnior.	115
Figura 37	Profeta Joel - Gravura em metal – Mario Cravo Júnior.	115
Figura 38	Profeta Jonas - Gravura em metal – Mario Cravo Júnior.	115
Figura 39	Profeta Oséas - Gravura em metal – Mario Cravo Júnior.	116
Figura 40	Profeta Baruch - Gravura em metal – Mario Cravo Júnior.	116
Figura 41	Defesa de tese para livre-docência cadeira de gravura da Escola de Belas Artes da UFBA. Osvaldo Goeldi ao centro, tomando parte da banca examinadora em 1953.	129
Figura 42	Professores da EBA-UFBA durante a defesa de tese para a cadeira de gravura, xilogravura, água-forte e litogravura. Osvaldo Goeldi convidado indicado pelo pretendente à docência	130
Figura 43	<i>Exu</i> Litografia, 5/5, 1952 54,4 x 32,8cm Mário Cravo Jr.	136
Figura 44	<i>Antonio Conselheiro</i> – Litografia.1948. Mário Cravo Jr.	136
Figura 45	Cabeça, litografia em cores s/ papel – 1952. 73,4 cm x 55,3 cm. Mário Cravo Jr.	137
Figura 46	<i>S/título</i> . Litografia, 5/5, 1952 58 x 43cm Mário Cravo Jr.	138
Figura 47	<i>Henrique Oswald</i> .1947.	139
Figura 48	<i>S/título</i> – Xilogravura – Henrique Oswald. s.d	144
Figura 49	<i>S/título</i> – Xilogravura – Henrique Oswald. s.d	145
Figura 50	<i>S/título</i> – Xilogravura – Henrique Oswald. s.d	146
Figura 51	<i>S/título</i> – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d	147
Figura 52	<i>S/título</i> – Gravura metal – 50 cm x 40 cm. Henrique Oswald. s.d	148
Figura 53	<i>S/título</i> – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d	149
Figura 54	<i>S/título</i> – Gravura metal – 42 x 34 cm. Henrique Oswald. s.d	150
Figura 55	<i>S/título</i> – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d	151
Figura 56	<i>S/título</i> – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d	152
Figura 57	<i>S/título</i> – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d	152
Figura 58	<i>S/título</i> – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d	153
Figura 59	<i>S/título</i> – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d	154
Figura 60	Karl Hansen - fotografia	156
Figura 61	<i>Flor de São Miguel</i> – Xilogravura - 1956/57 Hansen	160
Figura 62	<i>Flor de São Miguel</i> – Xilogravura - 1956/57 Hansen.	161
Figura 63	<i>Flor de São Miguel</i> – Xilogravura - 1956/57 Hansen.	161
Figura 64	<i>Flor de São Miguel</i> – Xilogravura - 1956/57 Hansen.	163
Figura 65	Santa Bahia – <i>Sleeping boys</i> - Xilogravura - 1957 Hansen.	163
Figura 66	Santa Bahia – <i>Das cadeiras de engraxate</i> - Xilogravura - 1957 – Hansen.	164
Figura 67	Santa Bahia – <i>Itapoan</i> - Xilogravura - 1957 - Hansen	165
Figura 68	Santa Bahia – <i>Ladeira da misericórdia. Criança com boneca</i> - Xilogravura - 1958 - Hansen	166
Figura 69	Vendedoras ambulantes - Xilogravura - 1954 - Hansen	168
Figura 70	Vendedoras de acarajé - Xilogravura - 1954 - Hansen	168
Figura 71	O pescador tecendo a rede - Xilogravura - 1957 - Hansen	169

Figura 72	Representação do corte da madeira para xilografia a fio.	186
Figura 73	Representação do corte da madeira para xilografia a fio.	187
Figura 74	Paulo Gil, Calasans Neto e Colega, Escola de Belas Artes, Salvador, 1958	190
Figura 75	Calasans Neto, Escola de Belas Artes. Curso Livre de Gravura, Salvador, 1957.	213
Figura 76	Álbum <i>Velas</i> , Xilogravuras. Calasans Neto, 1958.	215
Figura 77	Álbum <i>Samba de roda</i> , xilogravuras, Calasans Neto. 1957.	217
Figura 78	<i>Casario antigo</i> , matriz 33 x 22 cm xilografia, 1950, Calasans Neto. 1957	220
Figura 79	Abstrato, matriz 33 x 22 xilografia, 1950	220
Figura 80	<i>Cabrinhas</i> . Matriz 40 x 23 cm xilografia. Calasans Neto. 1960	222
Figura 81	<i>S/ Título</i> . 1966. 30 x 25cm gravura em metal.	223
Figura 82	ARAÚJO, Emannel. <i>S/ Título</i> . Xilogravura. 1956.	228
Figura 83	ARAÚJO, Emannel. <i>S/ Título</i> . Xilogravura. 1956.	229
Figura 84	ARAÚJO, Emannel. Ilustrações para o livro de Graciliano Ramos. Xilogravura 56 x 37cm -1967.	230
Figura 85	ARAÚJO, Emannel. - <i>S/ Título</i> . Xilogravura 56 x 37cm -1962.	231
Figura 86	ARAÚJO, Emannel. - <i>S/ Título</i> . Xilogravura 56 x 37cm -1962.	232
Figura 87	ARAÚJO, Emannel. - <i>S/ Título</i> . Xilogravura 56 x 37cm -1962.	232
Figura 88	ARAÚJO, Emannel. - <i>S/ Título</i> . Xilogravura 56 x 37cm -1962.	233
Figura 89	ARAÚJO, Emannel - <i>S/ Título</i> . Xilogravura 84 x 117cm -1969.	234
Figura 90	ARAÚJO, Emannel. <i>A duquesa de Villares e procissão de falsos</i> . Xilogravura 105 x 75cm -1969.	234
Figura 91	ARAÚJO, Emannel. <i>A falecida</i> . [Cartaz]. Salvador: Escola de Teatro UBA. 1964.	235
Figura 92	ARAÚJO, Emannel. <i>A raposa</i> [Cartaz]. Salvador, 1965.	236
Figura 93	ARAÚJO, Emannel. <i>Aguarde</i> [Cartaz]. Salvador, 1964.	236
Figura 94	ARAÚJO, Emannel. <i>Galeria Bonino</i> [Cartaz]. Salvador, 1964.	237
Figura 95	ARAÚJO, Emannel. <i>XVI Congresso Brasileiro de Enfermagem</i> [Cartaz]. Salvador, 1964.	238
Figura 96	ARAÚJO, Emannel. <i>Maio</i> [Cartaz]. Salvador, 1964.	238
Figura 97	ARAÚJO, Emannel. <i>II Simpósio Nacional de Turismo</i> [Cartaz]. Salvador, 1964.	239
Figura 98	PARAÍSO, Juarez. <i>S/título</i> . Xilogravura s/ pano, 0,37 x 0,70m Salvador, 1965.	242
Figura 99	PARAÍSO, Juarez. <i>S/título</i> . Xilogravura s/ pano, 0,47 x 0,69 m 1965.	243
Figura 100	PARAÍSO, Juarez. <i>Abstração</i> . Xilogravura s/ pano, 0,51 x 0,60m – 1968	244
Figura 101	PARAÍSO, Juarez. <i>Astronautas</i> Xilogravura s/ pano, 0,51 x 0,60m – 1968.	245
Figura 102	PARAÍSO, Juarez. <i>Astronautas II</i> Xilogravura s/ pano, 0,51 x 0,60m – 1968.	246
Figura 103	PARAÍSO, Juarez. <i>S/Título</i> . Xilogravura s/ pano, 1,00m x 0,72m – 1964.	247
Figura 104	Fotografia s/ autoria. Juarez Marialva Tito Martins Paraíso	248
Figura 105	OLIVEIRA, Raimundo Capa da Pequena Bíblia. Madeira 33,02 x 48,26 cm 1966.	252

Figura 106	OLIVEIRA, Raimundo. Ilustrações da Pequena Bíblia. Xilogravuras 33,02 x 48,26 cm 1966.	254
Figura 107	Foto: Gerard Loeb. Raimundo Oliveira. Fotografia	255
Figura 108	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravuras.1962.	259
Figura 109	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 48,3 x 60,5 cm.1962.	261
Figura 110	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 54,5 x 37,7 cm.1962.	262
Figura 111	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 45,9 x 54,3 cm.1962.	263
Figura 112	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 52,1 X 37,7. cm.1962.	263
Figura 113	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 66,3 x 38,8. cm.1962.	264
Figura 114	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 48,3 x 60,5 cm.1962.	264
Figura 115	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 67 x 48,4 cm.1962.	265
Figura 116	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 58,4 x 36, 5 cm.1962.	266
Figura 117	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 74,4 x 45, 3.1962.	267
Figura 118	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 48,4 x 65,7 cm.1962.	268
Figura 119	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - - 77 X 33 cm.1962.	269
Figura 120	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 62,4 x 46 cm.1962.	270
Figura 121	OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 1962.	270
Figura 122	Fotografia s/ autoria. Hélio Oliveira.	272
Figura 123	CHIAVERINI, Miriam. Gravura II Xilografia em cores s/ papel - 38,6 cm x 52,2 cm – 1966.	274
Figura 124	CHIAVERINI, Miriam. Gravura Xilografia - 66 cm x 18 cm – 1959.	275
Figura 125	CHIAVERINI, Miriam. Gravura Xilografia - 114 cm x 87 cm – 1967.	277
Figura 126	CHIAVERINI, Miriam. S/Título. Xilografia - 80 cm x 120 cm – 1965.	278
Figura 127	CHIAVERINI, Miriam. <i>Julgamento de Nuremberg</i> . Xilografia - 119 cm x 78 cm – 1965.	279
Figura 128	CHIAVERINI, Miriam. Nova Hiroshima. Xilografia - 119 cm x 72 cm – 1965.	280
Figura 129	José Maria (esq.) e Henrique Oswald. Um dos seus professores de gravura -1959.	283
Figura 130	SOUZA, José Maria de. S/ Título. Xilografia - 62 x 39 cm - 1961.	286
Figura 131	SOUZA, José Maria de. <i>Cabeça</i> . Xilografia - 59 x 39 cm -1961.	287
Figura 132	SOUZA, José Maria de. S/ Título. Xilografia - 61 x 35 cm cm - 1960.	288
Figura 133	SOUZA, José Maria de. S/ Título. Xilografia - 61 x 35 cm - 1961.	288
Figura 134	SOUZA, José Maria de. S/ Título. Xilografia - 59 x 38 cm - 1961.	289
Figura 135	SOUZA, José Maria de. S/ Título. Xilografia - 76 x 39 cm - 1959.	290
Figura 136	SOUZA, José Maria de. S/ Título. Xilografia - 67 x 37 cm - 1961.	292
Figura 137	SOUZA, José Maria de. S/ Título. Xilografia - 76 x 39 cm - 1959-1961.	292
Figura 138	SOUZA, José Maria de. S/ Título. Xilografia 61 x 35 cm -1960.	293
Figura 139	SOUZA, José Maria de. S/ Título. Xilografia 71 x 26 cm - 1960/71 x 26 cm -1960.	294

Figura 140	SOUZA, José Maria de. <i>S/ Título</i> . Xilografia 76 x 36 cm - 196176 x 36 cm 1961.	295
Figura 141	SOUZA, José Maria de. <i>S/ Título</i> . Xilografia 76 x 36 cm -1961	295
Figura 142	SOUZA, José Maria de. <i>S/ Título</i> . Xilografia 76 x 39 cm -1950.	296
Figura 143	Fotografia s/ autoria. José Maria de Souza.	296
Figura 144	CASTRO, Sônia. <i>S/ Título</i> . Xilografia 62 x 39 cm -1968.	299
Figura 145	CASTRO, Sônia. <i>S/ Título</i> . Xilografia 40,9 x 33,5 cm -1968.	301
Figura 146	CASTRO, Sônia. <i>S/ Título</i> . Xilografia 40,9 x 33,5 cm -1968	302
Figura 147	CASTRO, Sônia. <i>S/ Título</i> . Xilografia 40,9 x 33,5 cm -1968.	303
Figura 148	CASTRO, Sônia. <i>Gravura</i> 95,6 x 65 cm -1966.	304
Figura 149	CASTRO, Sônia. <i>Gravura</i> 95,6 x 65 cm -1966.	305
Figura 150	CASTRO, Sônia. Xilogravura - 65,6 x 96 cm -1966.	305
Figura 151	CASTRO, Sônia. <i>Mãe</i> . Xilogravura - 96 x 66 cm -1969.	306
Figura 152	CASTRO, Sônia. <i>Xangô</i> . Xilogravura 39, x 35,5cm - 1969.	307
Figura 153	CASTRO, Sônia. <i>Figura do candomblé</i> . Xilogravura - 33 x 33 cm -1969.	307
Figura 154	COELHO, Edízio. <i>S/Título</i> . Xilogravura – 63,3 x 39,1 cm -1966.	309
Figura 155	COELHO, Edízio. <i>S/Título</i> . Xilogravura – 80,4 x 49, cm -1966.	309
Figura 156	COELHO, Edízio. <i>Mulher sentada</i> . Xilogravura – 1965.	312
Figura 157	Fotografia de Edison da Luz – fazendo gravura.	316
Figura 158	LUZ, Edison. Cristo na sociedade. Xilogravura 86 x 50,3 – 1963.	317
Figura 159	LUZ, Edison. Baiana símbolo de uma época. Xilogravura 96 x 45 – 1963.	318
Figura 160	LUZ, Edison. Anjo em fuga. Xilogravura 96 x 45 – 1963.	318
Figura 161	LUZ, Edison. Natureza morta. Matriz s/ Eucatex.110 x 100cm, 1967	320
Figura 162	LUZ, Edison. – <i>S/Título</i> . Matriz.60 x 25cm, s/data	321
Figura 163	LUZ, Edison. – <i>S/Título</i> . Matriz. 80 x 45, s/data.	322
Figura 164	MELO, Gley. – <i>S/Título</i> . Matriz. Xilogravura, 32,5 x 44 cm.1966.	324
Figura 165	MELO, Gley. – Heteroformos Xilogravura, 30 x 20 cm. 1966.	325
Figura 166	MELO, Gley. – Heteroformos. Técnica mista, 50 cm. 1968.	326

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

01 – ABAB - Academia de Belas Artes da Bahia.

02 – EBA - Escola de Belas Artes.

03 – EBEC - Escola Bahiana de Expansão Cultural

04 - IBEU – Instituto Brasil Estados Unidos.

05 - IRDEB – Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia.

06 - MAB – Museu de Arte da Bahia.

07– MAC – Museu de Arte Moderna.

08 - MAM-BA - Museu de Arte Moderna da Bahia.

09 - PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

10 - UBA – Universidade da Bahia.

11 - UFBA - Universidade Federal da Bahia.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	
1 .1 ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS E CONCEITUAIS	26
CAPÍTULO I	
1.2 Quando a gravura moderna se faz presente	45
1.2.A exposição de 1932 – José Guimarães.....	50
1.2.1 A obra de José Guimarães	65
1.2.2 A exposição de arte moderna de 1944.....	78
1.2.3 Manoel Martins	87
1.2.4 A exposição Itinerante de 1948	95
1.2.5 Artistas modernos baianos	98
1.2.6 O primeiro curso de gravura artística na Bahia	104
CAPÍTULO II	
2.0 CONTEXTO HISTÓRICO DA ESCOLA DE BELAS ARTES.....	118
2.1. A gravura no contexto da Escola de Belas Artes	123
2.2. Aspectos históricos do ensino de arte.....	127
2.3 OS PROFESSORES DE GRAVURA NA ESCOLA DE BELAS ARTES ...	128
2.3.1. Mario Cravo Júnior	129
2.3.2.1 Exploração de materiais e texturas	133
2.3.2.2 As experiências gráficas.....	135
2.3.3. Henrique Oswald	138
2.3.4. A matéria abstrata de Henrique Oswald	143
2.3.5. Hansen Na Bahia	155
2.3.6. As xilogravuras de Hansen Na Bahia.....	158
2.3.7 Aspectos relevantes dos professores de gravura	170
2.4. GRAVURA MODERNA E EXPERIMENTAL	173
2.4.1 Ateliê de gravura	180
2.4.2 Aspectos técnicos da adaptação	184
2.4.3 A prensa	189
2.4.4 Discurso gráfico.....	191
2.4.5 Contexto da Escola Baiana de Gravura	197

CAPÍTULO III

3.0 OS ARTISTAS DO ATELIÊ DE GRAVURA	203
3.1 José Júlio Calasans Neto	211
3.2 Emanuel Araújo	224
3.3. Juarez Paraíso.....	240
3.4 Raimundo Oliveira	249
3.5 Hélio de Oliveira	255
3.6 Miriam Chiaverini	272
3.7 José Maria de Souza	281
3.8 Sônia Castro	297
3.9 Edízio Coelho	308
3.10 Edison da Luz	313
3.11 Gley Mello	323
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	328
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	334

1 INTRODUÇÃO

A tese proposta materializa o estado atual de nossas reflexões sobre a gravura artística produzida na Bahia, podendo mesmo ser considerada o coroamento de todos os esforços intelectuais que, nos últimos anos, temos feito para compreender as diferentes dimensões de sua ocorrência.

O objetivo estabelecido para esta pesquisa consiste em reconstituir o desenvolvimento da gravura artística na Bahia ao longo do século XX, no intuito de trazer à luz aspectos novos de seu contributo para a construção da modernidade local.

Uma das principais inquietações da historiografia oficial do Modernismo brasileiro – e que os estudos recentes têm tentado compreender – consiste no foco a determinadas práticas tais como a pintura e a escultura como se fossem as únicas formas artísticas que incorporam e expressam a sensibilidade moderna. Em contrapartida, pouca atenção é dirigida a outras formas de arte, como a gravura e o desenho, que, como é de conhecimento geral, se deixaram influenciar pela estética modernista desde o início. Por conseguinte, esse tema não foi tratado com o destaque que merece, apesar de sua relevância no Modernismo. Já as manifestações de escultura, arquitetura e, sobretudo, da pintura continuaram tendo seus privilégios mantidos na historiografia do Modernismo nacional. Existe, inclusive, uma infinidade de escritos sobre o assunto, muitos deles produzidos logo após a Semana de Arte Moderna, que se fecham na pintura como a única via de entrada da modernidade.

O intenso trabalho de difusão do Modernismo e de suas posturas estéticas e ideológicas, empreendido pelos que se autodeclararam modernistas e pelas gerações de artistas e intelectuais que os seguiram, acabou por transformá-lo em paradigma, influenciando a historicização dos diferentes modernismos registrados no país.

Essa mobilização acadêmica tem impactado profundamente a visão instituída a respeito do movimento em outras regiões, implicando um repensar de sua

inserção dentro da lógica do projeto modernista a partir de novos ângulos de visão. Entretanto, em nossas investigações preliminares, apuramos que ainda são pouco numerosos os estudos centrados na arte moderna da Bahia que propõem sua revisão e praticamente inexistentes aqueles preocupados em rever o papel da gravura na construção da modernidade baiana. É bem verdade que muito já foi escrito a respeito da modernidade na Bahia, havendo à disposição, como prova disso, um grande volume de pesquisas, muitas delas gestadas no âmbito das academias e que, por diferentes vias, tentam alcançar uma compreensão mais aprofundada acerca desse que permanece sendo um dos assuntos mais instigantes da história da arte e da cultura locais. Outra verdade é que o papel da gravura na construção dessa modernidade já recebeu a atenção de alguns críticos e historiadores, embora, a nosso ver, o conhecimento construído não faça jus à sua importância para a existência de uma produção artística moderna no território baiano. Apesar das investidas, como dissemos, as articulações entre a gravura e a modernidade artística na Bahia continuam reclamando por novas investigações, destinadas a trazer outros elementos de discussão a uma problemática que não pode mais ficar confinada dentro dos limites impostos pelos primeiros historiadores que a encararam diretamente.

É justamente nesse estado dos estudos da arte moderna da Bahia e, em especial, da gravura artística, que desejamos intervir, demonstrando que a gravura teve uma participação muito mais profunda na construção da modernidade do que tem sido propagado, sobretudo se analisarmos essa participação de acordo com as considerações dos modernismos, além das conjecturas nacionais. E, aqui, revelamos o caráter reflexivo desta tese, cujo sentido maior é desestabilizar o olhar acostumado com a história construída e legitimada, convidando a desconstruir os espectros do Modernismo sedimentados na literatura sobre o caso baiano. Não desconsideramos a importância dos textos sobre a arte moderna na Bahia que devotam atenção à narrativa gloriosa do Modernismo brasileiro, construída em torno do projeto paulista. Tais textos, inclusive, nos servem de fundamentação. Mas estamos convencidas da possibilidade e da urgência de se construir uma nova historiografia para uma narrativa considerada resolvida até pouco tempo atrás. Não se trata apenas de questionar o que havia sido escrito sobre o tema, mas

de investir em novas formas e em análises diferenciadas, ampliações e revisões que comprovem ter a gravura desempenhado um papel diferenciado na construção da modernidade baiana, tanto quanto a pintura e a escultura.

As informações que reunimos sobre a gravura moderna produzida na Bahia foram submetidas a exames preliminares, seguidos de sua distribuição em conjuntos de fontes, constituídos a partir de temas específicos, como, por exemplo: “Modernismo na Bahia”, “gravura moderna na Bahia”, “escola baiana de gravura”, “os gravadores baianos”. Cada tipo de fonte exigiu um tratamento específico, para dar conta de suas complexidades e assegurar sua utilidade para a formulação do texto final. O resultado desse processo de tratamento dos dados possibilitou a formação de um conjunto consistente de subsídios a serem empregados na fundamentação da Tese de Doutorado.

A metodologia proposta nesse trabalho fundamenta-se no método histórico, que orienta toda a análise ao investigar os acontecimentos, processos e fatos do período em estudo. Esse enfoque possibilita construir uma interpretação dos eventos e ações que foram cruciais para a formação da modernidade baiana, culminando na consolidação do objeto de pesquisa. O método de procedimento utilizado foi o bibliográfico e documental. Na documentação estão incluídos livros, documentos (incluindo registros fotográficos e audiovisuais), obras, jornais, revistas, catálogos, internet, entrevistas.

Na revisão da literatura, trata essencialmente do aporte teórico que conseguimos construir para nossa proposta de revisar a historiografia da gravura artística produzida na Bahia, no século XX, e seu contributo para a consolidação do projeto modernista no contexto em questão. Considerando que o objeto aqui privilegiado possui possibilidades efetivas de investigação referente a conceitos, importantes nesse campo de estudos, apresentamos, nesse capítulo, aqueles conceitos que constituem a base de nossas reflexões, sobre as considerações e descon siderações da “historiografia da arte”; da busca pelas trilhas que a modernidade precisou criar para elaborar a produção que com a gravura ganhou visibilidade.

A fundamentação teórica se apoia em importantes historiadores da arte baiana, como Ceres Pisani (1973), Maria Helena Flexor (2003), Selma Ludwig (1982), José Valladares (1950) e Carlos Chiacchio (1951), cujos textos consolidaram a compreensão da modernidade no cenário artístico da região. Complementarmente, Sante Scaldaferrri (1998) oferece contribuições específicas que enriquecem essa base teórica.

Mais recentemente, as pesquisas acadêmicas do PPGAV da EBA-UFBA, com as colaborações de Barbosa (2009), Midlej (2014), Marinho (2014) e Dourado (2009) trouxeram novos modos de abordagem que permitem um entendimento mais aprofundado da modernidade baiana. Essas contribuições evidenciam que, embora haja consenso sobre certos aspectos, persistem lacunas e desafios na historiografia local.

A investigação revela que a modernidade, para a arte baiana, pode ser compreendida através de uma série de transformações e rupturas, onde a gravura emerge como meio de expressão que transita entre o efêmero e o eterno – uma dualidade discutida por Charles Baudelaire, conforme interpretada por Fer (1998). O uso inovador das técnicas gráficas, a criação de sulcos e ranhuras, simboliza tanto a experimentação quanto a preservação das identidades culturais.

Paralelamente, a inter-relação entre a literatura de cordel e a gravura modernista baiana ilustra a convergência entre o popular e o erudito, reforçada pelos estudos de Franklin Maxado, que destaca o papel da imprensa na democratização do conhecimento. Essa interação, evidenciada em obras que celebram figuras icônicas e rituais locais, contribuiu para a renovação estética e a valorização dos saberes na região.

Autores como Giulio Carlo Argan, Rubem Grillo aprofundam a discussão ao situar a arte moderna como uma prática crítica e inovadora, que rompe com as tradições acadêmicas e dialoga com as vanguardas europeias, relacionando-as à realidade brasileira. Essa pluralidade de referências teóricas reforça a ideia de

que a arte moderna não pode ser entendida de forma monolítica, mas como um fenômeno dinâmico, moldado pelas especificidades locais. Rafael Cardoso defende a reavaliação da cultura brasileira por meio da valorização da diversidade, como proposta para compreender o modernismo brasileiro.

A atuação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) é destacada como um elemento transformador, que, ao integrar a cultura popular e erudita, fomentou o movimento modernista na região, conforme ressaltado por Risério (1995). Assim, a pesquisa, ao articular as diversas contribuições teóricas e práticas, propõe uma visão integrada e multifacetada da gravura moderna na Bahia, revelando seu papel vital na renovação e na formação do imaginário artístico local.

No capítulo I, buscamos nas contribuições teóricas e nos registros históricos da gravura moderna elementos que favoreçam a compreensão do processo pelo qual os artistas da Bahia, predominantemente formados no academicismo, conseguiram desenvolver uma produção artística que, em determinados momentos, transitou entre o academicismo e o modernismo. Além disso, houve aqueles que ousaram e criaram obras que desafiaram os próprios fundamentos de sua formação. Para entender esse fenômeno, recorreremos a historiadores que orientaram os fatos e a teóricos que iluminaram o conceito de modernismo, permitindo assim um entendimento mais aprofundado sobre o contexto da gravura moderna baiana. Em alguns momentos, foram necessários diálogos improváveis entre diferentes perspectivas para que se pudesse compreender plenamente o processo da gravura na Bahia durante o período moderno. Exploramos a inserção da gravura moderna na arte baiana, destacando inicialmente na obra de José Guimarães 1939, que integrou elementos regionais e símbolos do candomblé em suas xilogravuras para a revista *Seiva*. Em seguida, examinamos a Exposição de Arte Moderna de 1944 e as xilogravuras de Manoel Martins ilustrando o livro *Bahia de Todos os Santos* de Jorge Amado, momentos que revelam as origens do modernismo na Bahia, marcadas por dinâmicas institucionais e um mercado de arte local resistente a mudanças. Ao final, a prática da gravura artística começa a ser realizada na cidade, passando a ser gradativamente, considerada como expressão artística autêntica e distinta adotada pelos artistas locais.

No capítulo II, examinamos os aspectos essenciais que moldam a Escola de Belas Artes, enfatizando seus métodos e procedimentos enquanto instituição voltada para a formação de artistas. Analisamos sua trajetória histórica e as abordagens pedagógicas que a tornaram um espaço único para o desenvolvimento artístico, ressaltando os fatores que propiciaram a criação de uma prática diferenciada na produção de gravuras. Em especial, dedicamos atenção à importância do Ateliê de Gravura, que, por meio de suas atividades inovadoras, desempenhou um papel fundamental na promoção da modernidade na arte e na consolidação de novas práticas que impulsionaram a transformação estética e cultural.

No Capítulo III, focamos nas características únicas das obras dos artistas-gravadores, levando em conta suas formações artísticas e referências bibliográficas. Destacamos as contribuições individuais para o processo de experimentação moderna, evidenciando como essas iniciativas se integraram para fomentar a produção coletiva e consolidar uma nova geração de artistas. Discutimos ainda o amadurecimento desse movimento e sua interseção com as vanguardas, finalizando com análises das obras estudadas.

O enfoque principal do presente capítulo é o estudo sobre a participação dos gravadores e suas contribuições para o movimento que eles realizaram na gravura baiana. Por meio desse movimento, conseguimos identificar as tendências artísticas que influenciaram suas produções gráficas e transformaram o modo de fazer e apreciar a gravura baiana. Tanto a escolha quanto à disposição do texto foram definidas de acordo com as aproximações entre os artistas, em especial aqueles que acrescentaram inovações técnicas ou formais nas temáticas.

As conclusões que elaboramos a partir da realização deste estudo estão apresentadas na seção final deste trabalho, intitulada "Considerações finais". Ressaltamos que as observações que encerram esta proposta não se restringem a um simples resumo dos debates realizados em cada um dos capítulos, mas propõem uma análise crítica dos temas que julgamos mais significativos. Com essa abordagem, esperamos não apenas apresentar ao leitor as conclusões a

que chegamos, mas também incentivá-lo a formar suas próprias impressões sobre o que foi discutido.

1. ASPECTOS HISTORIOGRÁFICOS E CONCEITUAIS

O objetivo estabelecido para esta pesquisa consiste em compreender o desenvolvimento da gravura artística baiana, em meados do século XX, no intuito de trazer à luz aspectos novos de seu contributo para a construção da modernidade local. Consideramos que no contexto da arte moderna, essa prática assume uma importância ainda mais crítica, dado o caráter multifacetado e interdisciplinar do movimento modernista, bem como sua historicidade tensionada que perpassa entre ruptura e tradição.

Constata-se a existência de uma ampla fortuna crítica voltada à historiografia da arte brasileira. No entanto, no que se refere especificamente à historiografia da arte na Bahia, percebe-se que, apesar dos avanços recentes proporcionados por novas investigações, ainda persiste a escassez de referências locais consistentes que ofereçam subsídios analíticos suficientemente sólidos para uma abordagem aprofundada dos eventos e agentes históricos daquele período. Tal lacuna compromete a possibilidade de reconstruir, com a devida intensidade interpretativa e respaldo documental, os elementos que compõem esse contexto artístico em sua complexidade.

No campo das teorias sobre a modernidade encontramos os escritos elaborados por Charles Baudelaire. O termo “moderno” foi utilizado, pela primeira vez, no ensaio *O pintor da vida moderna*, publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 1863, e empregado no sentido compreendido nesta pesquisa. FRANCIS (1998, p. 9) explicita:

... o termo “modernité” para articular um senso de diferença entre o passado e descrever uma identidade peculiarmente moderna. O moderno, nesse contexto, não identifica apenas “do” presente, mas representa uma atitude específica para com o presente. Baudelaire relaciona essa atitude a uma experiência particular de modernidade, que é característica do período moderno enquanto distinto de outros períodos. Essa experiência consciente de modernidade só se desenvolveu em meados do século XIX, quando, ao aplicá-la à arte, Baudelaire pôde defini-la do seguinte modo: “Por ‘modernidade’ entendo o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” [...]. Esses dois aspectos – o transitório ou passageiro, por um lado e o terno, pelo outro – eram dois lados de uma dualidade. (Francis, 1998, p. 9).

Diante dessa colocação, observamos dois pontos: o primeiro é o moderno enquanto o transitório, o fugaz; e o segundo é aquilo que será sempre eterno. Um paradoxo: algo que nos escapa, por um lado, e, por outro, algo de operabilidade heroica ou épica.

Também a ideia de se utilizar da experiência é possível de ser compreendida, pois, no moderno, se experiencia o desejo de ser universal. O ponto das afirmações de Baudelaire que se aproxima do moderno, desenvolvido na arte baiana, é: “*Os novos assuntos exigiam uma nova técnica, assim como havia formas adequadas que o moderno e a arte poderiam assumir, também existiam formas inadequadas*”. As técnicas foram criadas e exploradas de acordo com os desenvolvimentos dos artistas plásticos, e técnicas pouco difundidas passaram a ser utilizadas, considerando que essa foi uma preocupação persistente dos artistas do final do século XIX e do início do XX. Por termos, nas artes visuais, a pintura como o referencial mais presente, a técnica do desenho costumava ser um meio de execução para a pintura.

O que podemos dizer é que a pintura moderna foi produto de uma cultura moderna, mas não o único produto; foi uma forma de produção entre muitas outras formas complexas de representação visual, incluindo a pintura acadêmica, a ilustração popular, a fotografia e assim por diante. Formas diferentes de representação são produzidas na mesma cultura e é possível demonstrar que essas formas interagem, têm convenções e suposições em comum sobre o mundo e também contestam o que é significativo nessa cultura. (Francis, 1998, p. 13)

Na verdade, a pintura moderna era muito complexa para a compreensão do grande público. Percebemos que a inserção persistente da cultura moderna em vários meios de comunicação tornou a arte moderna partícipe do cotidiano. E os desdobramentos dessa novidade se constituíram em ferramenta de consumo, tornando o público, ao longo do tempo, dependente da renovação programada, que se utilizou da arte para comandar o mercado de bens de consumo. Mesmo assim, manteve-se a arte distante das pessoas.

Um modo de explicar o desenvolvimento da arte moderna tem sido sugerir que a arte é um campo de atividades autogerido ou “autônomo” e que seu desenvolvimento segue uma lógica interna. Supõe-se que

essa lógica seja basicamente independente de outros fatores causais.
(Fracina, 1998, p. 13)

Com a contribuição desses teóricos, evidencia-se a hipótese de que os fatos históricos acontecem num tempo não sincrônico, conforme as narrativas conhecidas. Por vezes, busca-se um ajuste histórico, voltado para a emergência da datação, deixando escapar dados que contemplariam mais a abordagem artística. Por essa razão, essa atitude acaba por não contemplar as expectativas da historiografia atual.

A arte moderna, segundo Giulio Carlo Argan, é um fenômeno ligado a um período histórico específico, marcado por uma ruptura programática com as tradições estabelecidas. Argan destaca que, no século XX, a arte moderna refletia uma cultura voltada para o progresso, buscando superar os resultados anteriores e distanciar-se das convenções passadas. Essa arte representa uma conscientização da necessidade de inovação contínua, sendo caracterizada por experimentação e renovação constantes (ARGAN, 2010, p. 426).

Argan entende a arte moderna como uma prática de transgressão e reflexão crítica, englobando diversos movimentos, como o cubismo e o expressionismo, que propõem uma reinterpretação das relações entre artista, obra e espectador. Essa renovação não se limita a novas formas, mas se configura como uma força propulsora de mudança cultural e social (ARGAN, 2010, p. 426). A arte moderna rompe com a concepção de beleza idealizada e com as convenções estéticas universais, apresentando-se como uma manifestação de uma sociedade histórica em transformação, e se articula com as vanguardas europeias para criar uma linguagem estética global, mas ainda conectada às questões políticas, sociais e filosóficas do período (ARGAN, 2010, p. 427). Em suma, a arte moderna se define como uma atitude crítica e inovadora, que não apenas acompanha as mudanças sociais, tecnológicas e culturais, mas também contribui para elas (ARGAN, 2010, p. 427).

O modernismo e a arte primitiva são marcados por um desejo de renovação estética, no qual os artistas modernistas buscaram nas culturas não ocidentais uma forma de expressão mais pura, espontânea e autêntica. A arte primitiva foi vista como uma fuga das limitações da arte acadêmica e uma inspiração para a

reinvenção das formas e das linguagens visuais, impulsionando a arte moderna a romper com as convenções tradicionais e explorar novas formas de comunicação emocional e estética. Ao mesmo tempo, a apropriação da arte primitiva pelos modernistas gerou tensões ideológicas, especialmente em relação à representação e ao respeito pelas culturas não ocidentais.

A arte primitiva desempenhou um papel crucial no desenvolvimento do modernismo no início do século XX, especialmente nas vanguardas europeias, ao influenciar artistas que buscavam romper com as convenções acadêmicas e explorar formas mais autênticas e espirituais de expressão. Segundo Andriolo (2006), o interesse pela arte primitiva, incluindo as expressões culturais africanas, oceânicas, indígenas e de outras sociedades não ocidentais, refletiu a tentativa dos modernistas de se afastar da arte tradicional europeia, considerada excessivamente racionalizada e formalizada. A arte primitiva foi valorizada por sua autenticidade e vista como uma alternativa pura e espontânea à arte acadêmica (ANDRIOLO, 2006).

Gil Perry (1998) complementa essa visão, destacando que os modernistas associaram a arte primitiva à pureza e simplicidade, características que permitiam uma comunicação visual mais direta e impactante, em contraste com o estilo elaborado da arte acadêmica (PERRY, 1998, p. 6). No entanto, esse fascínio pela arte primitiva foi marcado por complexidade e contradições, pois o conceito de *primitivo* carregava tanto a ideia de inferioridade, em uma perspectiva eurocêntrica, quanto a de autenticidade e pureza, refletindo as tensões ideológicas e culturais da apropriação da arte primitiva pelos artistas europeus (ANDRIOLO, 2006).

Entre arte primitiva e expressionismo destaca-se pela busca de uma expressão emocional genuína e pela rejeição das convenções acadêmicas. Artistas como Picasso e Matisse, influenciados pela arte não europeia, incorporaram elementos de outras tradições, utilizando formas e cores simplificadas para transmitir emoções intensas (ANDRIOLO, 2006). Assim, o primitivismo no modernismo não apenas contribuiu para a renovação estética, mas também refletiu uma interação complexa entre a admiração pela pureza das culturas não ocidentais e as questões de poder e autenticidade associadas à apropriação

dessas expressões artísticas. A busca por uma expressão mais genuína e descomplicada da experiência humana foi uma das principais características do modernismo, embora marcada por tensões ideológicas significativas.

As interações entre o expressionismo e a arte primitiva são particularmente significativas, pois ambos buscam uma expressão autêntica e emocionalmente carregada. O expressionismo, assim como o primitivismo, rejeita as convenções acadêmicas, propondo uma linguagem visual inovadora que prioriza a emoção e a subjetividade. Surgido no início do século XX como uma reação ao realismo acadêmico e ao positivismo, o expressionismo busca dar voz à realidade subjetiva, refletindo tensões psicológicas, sociais e culturais de uma sociedade em transformação. Segundo Giulio Carlo Argan (2010), o expressionismo vai além da mera representação da realidade externa, sendo uma expressão intensa da experiência interna do artista, frequentemente distorcendo formas e exagerando elementos para comunicar emoções e estados psicológicos profundos (ARGAN, 2010, p. 13).

Argan (2010) vê o expressionismo como um movimento anti-historicista, que rejeita a repetição do passado e busca liberdade criativa ao criticar a visão metafísica de movimentos anteriores. A arte expressionista reflete as condições existenciais do ser humano, abordando temas como angústia, alienação e a busca por significado em um mundo caótico (ARGAN, 2010, p. 15). Esse movimento teve grande impacto nas artes visuais, especialmente na gravura, usada por artistas como Edvard Munch, Käthe Kollwitz e Ernst Ludwig Kirchner, que exploraram temas sociais e políticos através de técnicas como xilogravura, água-forte e litografia, criando imagens viscerais e de grande impacto emocional (ARGAN, 2010, p. 18-20). A gravura expressionista, ao desafiar as normas tradicionais, proporcionou uma nova forma de comunicação visual, refletindo a complexidade da condição humana.

Em outro texto, o historiador da arte Giulio Carlo Argan destaca que a compreensão do papel da gravura moderna, especialmente em seu desenvolvimento no século XX, exige uma retomada crítica de suas raízes históricas, particularmente da xilogravura, a gravura em madeira profundamente enraizada na tradição visual da cultura germânica. Para Argan, não se trata

apenas de um processo técnico, mas de uma forma de expressão dotada de valores comunicativos e antropológicos. Ele afirma:

A técnica da gravura é arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã. Mais do que uma técnica no sentido moderno da palavra, é um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem. E o importante é justamente esta identidade entre a expressão e a comunicação: a expressão não é a misteriosa mensagem que o artista anuncia profeticamente ao mundo, mas sim a comunicação de um homem a outro. ARGAN, 1992, p. 238.

A coerência do argumento do autor repousa na ideia de que a gravura não deve ser interpretada apenas sob o prisma da inovação técnica ou da ruptura formal. Ao contrário, ele propõe uma leitura em que a gravura, em especial a de matriz expressionista, se constitui como meio privilegiado de comunicação direta entre sujeitos. Nesse sentido, a gravura moderna, ao recuperar uma linguagem visual de caráter artesanal e coletivo, restabelece um elo entre criação estética e experiência humana compartilhada, diretamente relacionada com a força física.

Na xilogravura, a imagem é produzida escavando-se uma matéria sólida, que resiste à ação da mão e do ferro, a seguir espalhando-se tinta nas partes em relevo, e finalmente prensando a matriz sobre o papel. A imagem conserva os traços dessas operações manuais, que implicam atos de violência sobre a matéria, na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis da madeira. Não é uma imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força. ARGAN, 1992, p. 239.

No texto acima, sobre a natureza da xilogravura, o autor nos oferece uma compreensão densamente material e fenomenológica do fazer artístico. Mais do que uma descrição técnica, a citação contém uma teoria da imagem forjada a partir do confronto entre gesto humano e matéria resistente.

O texto articula-se inicialmente em torno da tensão entre matéria e gesto. Argan enfatiza que a matriz, a madeira, resiste, e que essa resistência não é obstáculo, mas condição da criação. A gravura, nesse sentido, não é uma idealização da forma nem uma abstração visual, mas a inscrição de um ato físico sobre um corpo opaco e rugoso. Cada linha, cada sulco cavado, é resultado de um embate manual: escavar, imprimir, prensar, são ações que conferem à imagem um caráter quase corporal, visceral, que se opõe ao automatismo ou à leveza das técnicas industriais.

Argan utiliza deliberadamente o termo violência para descrever o processo de produção da imagem. Essa violência, porém, não é apenas física: ela tem um valor simbólico e expressivo. O artista, ao agredir a madeira, imprime nela não apenas um traço gráfico, mas uma marca de subjetividade intensa. A rigidez e angulosidade das linhas são, portanto, menos um estilo do que a consequência inevitável de uma prática corporal: o corpo do artista está inscrito no corpo da matriz.

Argan nega a ideia clássica de que a imagem artística deva superar ou transcender o suporte material. Ao contrário, afirma que a xilogravura não é uma imagem que se liberta da matéria, mas sim que nela permanece, cravada, impressa, tensionada. Há, portanto, uma recusa da estética idealista — herdeira do platonismo — segundo a qual a arte é a emanção de um mundo inteligível que se sobrepõe ao sensível. Aqui, a imagem não representa uma ideia, mas testemunha uma ação. Ela é resultado da fricção, da repetição do gesto, da opacidade da madeira, do erro inscrito na textura.

Essa concepção proposta pelo referido autor é absolutamente decisiva para compreender por que a gravura, especialmente a xilogravura, foi ressignificadas no modernismo como meio de expressão direta, e não apenas como ferramenta reprodutiva. Ao contrário da litografia, mais fluida e apta à ilusão gráfica, a xilogravura retém o embate entre artista e suporte, tornando-se veículo privilegiado para expressar angústia, denúncia social e intensidade emocional — como bem o demonstram os expressionistas alemães ou os modernistas brasileiros como Oswaldo Goeldi.

A leitura desse trecho revela uma teoria estética que está longe de ser neutra ou apenas técnica. Ao propor uma ontologia da gravura baseada no gesto, o autor, na resistência da matéria e na permanência da ação como forma. Nesse sentido, a xilogravura não é apenas um meio artístico, mas um campo de forças no qual se expressa, simultaneamente, o corpo do artista, a violência do tempo e a densidade da matéria.

Consideramos que, para alcançar a interpretação que se faz necessária para o objeto de pesquisa, cabe a compreensão acerca das montagens e remontagens

propostas pelos autores, adaptadas ao contexto histórico local. Assim, lançamo-nos a propor algo que segue a narrativa histórica presente na história da arte baiana – base dos estudos e questionamentos que realizamos ao propor a pesquisa –, mas não se sustenta em alguns pontos, no decorrer das interligações.

Situamos as imagens e os textos na conjuntura historiográfica em que se encontram, considerando aquelas narrativas como ilustrações, marcas de um tempo, relevantes para o período. Curiosamente, ao deslocar as imagens e correlacioná-las por aproximações, os contextos se inter-relacionam de um modo mais profundo, abrindo espaço para outras possibilidades de interpretação.

Desse modo, consideramos, enquanto síntese interpretativa do texto acima, que o expressionismo, consiste em uma estética da experiência subjetiva intensa, que não busca a imitação do mundo externo, mas a exteriorização das tensões internas do artista e da sociedade. A arte expressionista não se apresenta como janela para o mundo, mas como grito visual que emerge de uma condição existencial fragmentada, marcada por temas como a angústia, o desamparo, a alienação e a busca por sentido em meio ao caos da modernidade.

No Brasil o expressionismo estabeleceu relações com as questões locais e, junto com as transformações sociais, culturais e políticas, encontrou nas artes visuais e sobretudo na gravura uma das principais ferramentas de afirmação social e crítica cultural. Artistas brasileiros, influenciados por esses questionamentos de inadequação em copiar o entorno, viram no expressionismo um maneira de expressão viável para refletir as tensões raciais, sociais e políticas do país, especialmente em um momento de crescimento urbano e industrialização. Deste modo, consideramos o expressionismo desenvolvido aqui junto com a gravura, estabeleceu um diálogo com aquilo que foi produzido em outras cidades, mas o aproximou tanto das questões culturais do entorno, mas sobretudo com a subjetividade artística; e, junto com a gravura com sua capacidade de multiplicação, permitiu que as mensagens críticas se espalhassem amplamente, tornando-se um meio acessível para a arte.

Rubem Grillo (1999), em *A presença da gravura*, aborda a relevância do expressionismo tanto no contexto europeu quanto na adaptação desse movimento à arte brasileira. Segundo o autor, o expressionismo, entendido como uma poética da subjetividade, baseia-se na intensificação das emoções e das experiências pessoais, refletindo a intenção do artista em estabelecer um encontro com a realidade (GRILLO, 1999). Elementos como o corte da madeira, a angulosidade dos traços e o forte impacto visual aproximam-se das normas de ação do expressionismo, evidenciando seu caráter transformador. Grillo (1999) propõe uma hipótese sobre como o expressionismo se aclimatou intensamente na arte brasileira, especialmente na gravura, no início do século XX. Influenciada por correntes como o fauvismo, que enfatizava cores intensas e gestos livres, a gravura expressionista adquiriu um espírito vibrante, coerente com a identidade nacional. Embora o Brasil não tenha enfrentado os traumas de guerra e lutas de classes vivenciados na Europa, o expressionismo encontrou um terreno fértil, incorporando temas como o progresso e a marginalização, presentes nas estruturas sociais brasileiras.

No que diz respeito à relação com a cultura brasileira, Grillo (1999) enfatiza que o lado negativo e irracional do expressionismo encontrou eco nas tensões sociais nacionais, embora os contextos históricos tenham sido distintos. O movimento, especialmente na gravura, passou a refletir elementos de crítica social, aproximando-se das questões de marginalização e desigualdade. Assim, o expressionismo não se limitou a seguir as tendências europeias, mas adaptou-se às realidades locais, ampliando o diálogo sobre a arte no Brasil. Grillo sustenta que o expressionismo, embora originado na Europa, adquiriu caráter único no Brasil, especialmente por meio da gravura, consolidando-se como um movimento significativo no cenário artístico nacional (GRILLO, 1999).

A literatura de cordel e a gravura moderna baiana se entrelaçam, enriquecendo a produção artística da região e criando uma interdependência entre o passado e o presente, entre o popular e o moderno. Juntas, essas formas de expressão continuam a celebrar a diversidade e a riqueza da cultura brasileira, refletindo as transformações sociais, culturais e políticas que moldam a Bahia e o Brasil.

No contexto baiano e nordestino, a literatura de cordel se configura como uma forma artística que integra texto e imagem de maneira indissociável. Essa tradição, datada do século XIX, é notável tanto pelos versos populares quanto pela xilogravura, que ilustra e dá vida aos temas abordados. De acordo com Franklin Machado, a imprensa escrita foi fundamental para a democratização da literatura oral, possibilitando a preservação e a divulgação de um vasto acervo de contos, lendas e mitos que circulavam de forma anônima (MAXADO, 1980, p. 23-24). A invenção da imprensa no final do século XV permitiu a popularização de conhecimentos e manifestações culturais, anteriormente restritas às elites (MAXADO, 1982, p. 12). Os folhetos de cordel, frequentemente compostos de estórias versificadas e ilustradas, retratam com destaque figuras populares como Maria Bonita e Lampião, cujas representações heroicas são intensificadas pela xilogravura, com composições dramáticas que firmam suas imagens no imaginário coletivo. O cordel baiano também celebra festas e rituais locais, criando uma forte conexão visual com a cultura da Bahia. A literatura de cordel, ao abordar temas de folclore e lendas, tem uma clara influência na arte moderna baiana, especialmente entre os artistas modernistas que, ao representar a realidade social e cultural da Bahia, buscaram inspiração nessa forma de expressão popular.

Esse legado continua a influenciar a arte contemporânea, com artistas baianos incorporando elementos do cordel em suas obras. A colaboração entre Jorge Amado e os ilustradores Manoel Martins e Oswaldo Goeldi, em obras como *Bahia de Todos os Santos* e *Mar Morto*, foi crucial para a modernização da linguagem visual da Bahia, reforçando a conexão entre as tradições culturais e as inovações da arte moderna na região.

A literatura de cordel pode ser vista como uma precursora de algumas das ideias modernistas que emergiram no Brasil no início do século XX. A busca por uma voz autêntica e a valorização da cultura popular são aspectos que ressoam tanto na literatura de cordel quanto nas obras de escritores modernistas. A literatura de cordel é uma parte vital do panorama geral da arte brasileira, refletindo a riqueza cultural do país e sua capacidade de dialogar com diversas formas de

expressão artística. Essa interconexão enriquece a compreensão da identidade brasileira e das suas múltiplas vozes.

A concepção de Rafael Cardoso, em *Modernidade em Preto e Branco*, sobre as ambiguidades da modernidade e as diversas formas de modernismo que emergiram no Brasil, oferece uma análise profunda sobre as tensões sociais, raciais e culturais que influenciaram a produção artística e a identidade nacional. Cardoso destaca a importância de repensar a cultura brasileira a partir de diferentes perspectivas, questionando a centralidade de São Paulo no discurso modernista e enfatizando a interseção entre exclusões raciais e classistas no contexto da modernidade brasileira. A arte moderna, portanto, não pode ser compreendida de forma monolítica ou universal, e a análise das variações no que se entende por arte moderna revela a multiplicidade de formas e significados que ela assume dependendo do contexto histórico, político e cultural.

Cardoso desafia uma visão reducionista que busca uniformizar a arte moderna sob uma única definição, apontando que ela é um fenômeno dinâmico e plural, que se expressa de maneira única em cada sociedade. No Brasil, o movimento modernista surgiu em um momento de grandes transformações políticas, sociais e econômicas, e, como aponta Cardoso, o conceito de modernidade artística no país não pode ser simplificado a uma mera imitação ou adaptação dos modelos europeus. O Brasil produziu uma arte moderna com características próprias, que se distanciam das correntes dominantes no exterior, embora se insiram no contexto global de interações culturais que criaram uma pluralidade de formas e significados na arte moderna.

Empreendemos uma revisão bibliográfica nos permitirá identificar lacunas e controvérsias teóricas, para que possamos embasar metodologicamente o referido estudo. Buscamos os principais eixos interpretativos da modernidade artística baiana em textos de historiadores da arte baianos – Ceres Pisani (1973), Maria Helena Flexor (2003), Selma Ludwig (1982), José Valladares (1950) e Carlos Chiacchio (1951) –, que configuram o corpo teórico de base e se inscrevem, há muito tempo, nos estudos acerca da modernidade. Há ainda outros textos específicos que constituem relevante contribuição, como os de Sante Scaldaferrri (1998).

Ceres Pisani (1973) representa um esforço inaugural e fundamental na constituição da historiografia da arte moderna na Bahia. Sua contribuição reside na formulação de um campo discursivo sobre a modernidade artística regional, valorizando seus agentes, instituições e dinâmicas próprias. Embora sua abordagem permaneça limitada por modelos historiográficos de sua época, sua pesquisa continua sendo uma referência obrigatória para quem investiga os desdobramentos do modernismo no nordeste brasileiro.

A principal contribuição de Ceres Pisani reside na delimitação do campo da arte moderna baiana como objeto legítimo de pesquisa historiográfica. Em um período em que os estudos sobre arte brasileira eram fortemente centralizados no eixo Rio-São Paulo, sua tese conferiu visibilidade à produção regional, abrindo caminho para futuras investigações. Além disso, Pisani realizou um levantamento importante de artistas atuantes na Bahia entre as décadas de 1940 e 1970, muitos dos quais haviam sido negligenciados pelas narrativas oficiais da arte moderna nacional. Evidenciando também o papel das instituições culturais e de ensino, como a Escola de Belas Artes da UFBA, na formação de uma nova geração de artistas baianos.

A dissertação de Selma Ludwig (1982) representa um marco na formação de uma historiografia da arte moderna na Bahia, oferecendo um panorama coerente e crítico sobre as transformações culturais do pós-guerra. Sua contribuição reside na articulação entre arte, política e sociedade, e no esforço de inscrever a Bahia no mapa da modernidade artística brasileira. Embora sua abordagem apresente limitações analíticas e metodológicas, seu trabalho permanece como uma referência fundamental para os estudos que buscam compreender a construção da modernidade cultural no nordeste.

O estudo de Ludwig articula-se a partir de um olhar interdisciplinar, voltado para os desdobramentos da vida cultural urbana, envolvendo artes visuais, literatura, ensino superior, teatro e crítica. No que tange à arte moderna, seu trabalho tem o mérito de situar o modernismo baiano no interior de um quadro mais amplo de reformulações políticas, pedagógicas e simbólicas, dando especial atenção à Escola de Belas Artes da UFBA, ao Museu de Arte da Bahia, e às mudanças nos modos de produção e circulação da arte na década de 1950.

Maria Helena Flexor (2003) figura como uma referência incontornável para os estudos sobre a arte moderna na Bahia. Sua obra constitui uma das primeiras tentativas sistemáticas de narrar a emergência do modernismo no estado a partir de uma perspectiva histórica ancorada em documentos, depoimentos e memória institucional. Embora sua abordagem apresente limites em termos de amplitude crítica e pluralidade de vozes, sua contribuição foi essencial para estabelecer uma base historiográfica que hoje permite novas leituras e aprofundamentos sobre o processo de modernização artística na Bahia.

O mérito central de Maria Helena Flexor reside na sistematização crítica da memória institucional da EBA/UFBA, compreendida como espaço de transição entre o academicismo tardio e a incorporação de valores modernistas. Sua abordagem contribuiu para legitimar o papel da Bahia como um dos polos do modernismo periférico brasileiro, cuja adesão ao projeto de arte moderna se deu de modo gradual e com mediações culturais próprias. Além disso, Flexor realiza um esforço consistente de mapeamento dos agentes históricos envolvidos na renovação da linguagem visual na Bahia, ainda que com foco mais evidente nos círculos institucionais e menos sobre os artistas independentes ou populares. Sua análise contribuiu decisivamente para a inserção da história da arte baiana no debate nacional sobre a modernidade artística, até então dominado pelos eixos Rio-São Paulo

O crítico, historiador e curador José Valladares (1917–1974) foi uma figura seminal na constituição de um pensamento crítico e historiográfico voltado para a arte moderna na Bahia. Sua tese de 1950, defendida na então Faculdade de Filosofia da Bahia, e posteriormente desenvolvida em seus artigos e na atuação institucional, especialmente como fundador e primeiro diretor do Museu de Arte da Bahia (MAB), marca uma inflexão importante na construção de uma narrativa moderna para a arte do estado.

A contribuição de José Valladares é múltipla: ele não apenas sistematizou os primeiros registros críticos da arte moderna baiana, como também atuou diretamente na formação do público, no incentivo aos jovens artistas e na mediação institucional da produção local. Sua ação como diretor do MAB, a partir

de 1948, consolidou um espaço público voltado à arte moderna, com exposições, publicações e ações educativas.

José Carlos Chiacchio (1951) figura como um dos precursores da historiografia da arte moderna na Bahia. Sua tese e sua atuação no grupo *Ala* foram decisivas para institucionalizar o discurso da modernidade artística no estado e estabelecer um repertório crítico em torno da produção local. Embora sua visão modernista seja marcada por limitações ideológicas e excludentes, sua contribuição permanece fundamental para compreender as condições de emergência da arte moderna na Bahia e os conflitos que moldaram sua trajetória simbólica e institucional.

A principal contribuição de Chiacchio para a historiografia da arte moderna na Bahia reside em sua tentativa de articulação entre estética, crítica e política cultural. Diferentemente de abordagens puramente descritivas, sua escrita assume um papel prescritivo: Chiacchio pretendia moldar os rumos da arte baiana por meio da crítica militante, acreditando no poder transformador da cultura.

Seu esforço em reunir artistas, escritores e intelectuais no grupo *Ala* foi decisivo para a constituição de um circuito de legitimação da produção artística moderna no estado. Sob sua liderança, os *Salões de Arte de Ala* se tornaram eventos de grande visibilidade, onde se projetaram nomes como Presciliano Silva, Calasans Neto e Raimundo de Oliveira. Além disso, seus textos serviram de plataforma discursiva para o reconhecimento institucional da arte moderna, em um momento em que o academicismo ainda dominava o ensino e a crítica locais.

Ao pesquisar os autores citados, observamos haver um consenso em relação a alguns pontos da historiografia da arte moderna baiana, embora existam lacunas importantes e haja um lapso temporal em relação ao entendimento e à inscrição da modernidade baiana. Recentemente, com outros historiadores, em pesquisas acadêmicas promovidas pelo PPGAV da EBA-UFBA, surgiram novas contribuições, bem como novos modos de abordagem diante dos fatos históricos que possibilitam um melhor entendimento da modernidade local. Mais

recentemente, destacam-se Anderson Marinho (2014) e (2023), Dílson Midley (2014) e, entre outros.

Desse modo, fazemos uma breve incursão sobre essa fase, a fim de tecer as conexões que consideramos relevantes para a caracterização da modernidade baiana, destacando os elementos que acreditamos fundamentais na transformação do cenário artístico local.

De acordo com alguns historiadores da arte baiana, a modernidade, para ser introduzida aqui, passou por quatro tempos. Eles oferecem uma dimensão de que os acontecimentos surgiram a partir daquilo que seria possível. Porém não nos cabe avaliar aqui quais são as razões que levaram os historiadores a não incluírem alguns fatos.

Selma Ludwig (1977), professora, elaborou uma publicação sintética por ocasião das celebrações do centenário da Escola, direcionando sua atenção às mudanças estéticas e conceituais ocorridas ao longo das décadas de 1950 e 1960. Sua abordagem, embora introdutória, menciona brevemente a fundação da antiga Academia e os docentes pioneiros. A autora concentra-se nas inflexões provocadas pelas vanguardas artísticas internacionais e nas ressonâncias dessas transformações no cenário baiano. Trata-se, sem dúvida, de uma narrativa marcada por uma perspectiva alinhada aos princípios do discurso modernista.

Posteriormente, em 1982, Selma Ludwig defendeu uma dissertação intitulada *Mudanças na vida cultural de Salvador: 1950–1970*, vinculada ao programa de pós-graduação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Nessa investigação, a autora propõe uma leitura retrospectiva da realidade baiana, oferecendo um quadro contextual da estrutura socioeconômica vigente no século XIX e nas primeiras décadas do XX. Ressalta, entre outros aspectos, as intervenções no tecido urbano, as aulas públicas de desenho promovidas por Antonio Joaquim Franco Velasco (a partir de 1813), a fundação do Liceu de Artes e Ofícios em 1872, bem como a criação da Academia de Belas Artes em 1877.

Ludwig adota, nesse estudo, uma abordagem que privilegia os processos de renovação artística associados ao ideário modernista. Em consonância com essa perspectiva, opta por omitir análises mais aprofundadas sobre gravura baiana e os gravadores, destacando que, apesar do esforço de alguns artistas, a gravura na Bahia permaneceu relativamente marginal e composta por um grupo de artistas, "estava bastante ligada aos círculos de imprensa e às exposições relacionadas às tendências modernistas, porém, sem grande destaque no cenário artístico mais consolidado" (LUDWIG, 1982, p. 31), seguindo sua linha de pensamento que busca refletir sobre os processos de modernização e resistência cultural.

Juarez Paraíso, artista plástico e professor, foi responsável pela organização e publicação do catálogo intitulado *Belas Artes – 1877 a 1996*, obra de ampla consulta por parte de pesquisadores dedicados à história do ensino artístico na Bahia. A contribuição de Juarez Paraíso é inestimável, sobretudo por documentar com sensibilidade as transformações ocorridas na Escola de Belas Artes ao longo do século XX, com ênfase nos processos de modernização estética. Entre as elas, a gravura baiana, um movimento ao qual ele participou.

O Modernismo Baiano, com centro em Salvador, desenvolveu-se como um intercâmbio entre as expressões artísticas locais e as vanguardas europeias, enriquecendo-se com a diversidade cultural e estética da região. Este movimento rompeu com as normas acadêmicas, incorporando intensamente elementos da cultura, história e identidade afro-brasileira e baiana. Os artistas modernistas baianos utilizaram a realidade urbana e as tradições locais para criar uma linguagem visual inovadora que redefinia a identidade cultural da Bahia, fazendo da arte um reflexo vibrante e universal das raízes culturais locais.

O Modernismo Baiano se destacou pela sua habilidade de combinar a expressão individual dos artistas com a cultura popular, enfatizando valores estéticos e a liberdade de expressão, o que contribuiu para formar um movimento artístico distinto e dinâmico. Por fim, o Modernismo Baiano foi um movimento que não apenas inova esteticamente, mas também redefine a expressão artística ao integrar profundamente elementos da cultura afro-baiana e práticas religiosas locais, adaptando-os ao contexto contemporâneo e às correntes artísticas

predominantes. Este processo de renovação cultural quebra convenções ao valorizar a rica diversidade da região, criando um estilo artístico único que dialoga tanto com as raízes locais quanto com tendências globais. A fusão de expressividade visual com simbologias culturais locais, especialmente através da incorporação de rituais afro-brasileiros, não apenas transforma a paisagem artística da Bahia, mas também enriquece o modernismo brasileiro, oferecendo novas perspectivas sobre a identidade e história locais.

O projeto universitário implantado a partir dos anos 50, especialmente a criação das Escolas de Arte da Universidade Federal da Bahia, desempenhou um papel crucial na consolidação do movimento vanguardista modernista. A visão estratégica de Edgar Santos, ao investir na produção de arte e cultura, demonstrou a força propulsora do movimento e sua contribuição para o desenvolvimento da sociedade baiana. A política cultural da universidade foi determinante para o sucesso do modernismo na Bahia, refletindo as transformações sociais, políticas e culturais do estado. (RISÉRIO 1995), discorre sobre a relevância da Universidade Federal da Bahia UFBA na cultura local ao destacar seu papel como um centro de formação e intercâmbio cultural que promoveu a valorização das expressões artísticas da Bahia. O autor, menciona que a UFBA foi fundamental para criar uma *associação íntima entre universidade e cidade*, onde ambas se complementavam, permitindo um diálogo entre a cultura popular e erudita. Essa interação resultou em uma efervescência cultural, com diversas manifestações artísticas *fervilhando pelas ruas da cidade da Bahia*". Além disso, o autor enfatiza que a universidade não apenas formou profissionais qualificados, mas também contribuiu para a preservação e valorização da identidade cultural local, tornando-se um pilar essencial para a modernização e o desenvolvimento da cultura na Bahia. A universidade, portanto, é vista como um agente transformador que ajudou a moldar a cena artística e cultural da região, promovendo um ambiente propício para a criatividade e a inovação.

A gravura moderna baiana é um exemplo distinto de inovação na arte modernista, integrando tradições locais com uma linguagem visual universal.

Esta expressão artística revitaliza a percepção do espaço e do volume através de formas, símbolos e texturas inovadoras, permitindo ao observador novas maneiras de interpretar as imagens. Caracteriza-se pelo uso de elementos simbólicos, abstratos e populares, fundindo técnicas experimentais e temas regionais para criar uma linguagem visual única que dialoga com o contexto sociocultural da Bahia.

Para Gombrich (2000), a arte moderna inaugura uma nova lógica na história da arte, centrada não mais na imitação da natureza, mas na invenção de sistemas visuais próprios. Nesse sentido, a gravura, a colagem, a fotografia e outras linguagens antes consideradas marginais ganham protagonismo no circuito artístico moderno. A obra de arte passa a ser concebida como um campo de experimentação formal e conceitual, muitas vezes desvinculado da função representativa tradicional.

Essa perspectiva crítica tem ganhado força nos estudos contemporâneos, ao problematizar a centralidade do modelo europeu e valorizar as experiências locais de modernização cultural. Como argumenta Rafael Cardoso (2013), a modernidade brasileira não pode ser compreendida como uma simples cópia da matriz ocidental, mas como um processo ativo de tradução e criação de novas linguagens. Para o autor, “a cultura moderna no Brasil não é um eco do estrangeiro, mas um campo próprio de disputa simbólica e de elaboração histórica” (CARDOSO, 2013, p. 28).

A gravura torna-se um meio de explorar questões de identidade, com elementos simbólico e espiritualidade de forma visual. A influência da literatura de cordel e das xilogravuras tradicionais usadas nesses folhetos está diretamente presente na gravura baiana moderna, tanto em temas quanto em técnica. A Literatura de Cordel na Bahia, ao combinar texto e imagem, destacando a tradição local com temas como candomblé e festividades regionais.

Os artistas de gravura baiana adotaram uma abordagem experimental, explorando outras maneiras de usar a matriz de impressão e o papel. Esse caráter experimental não os afastou das técnicas tradicionais mas os alinhou ao

movimento modernista nacional, que enfatizava a inovação formal e a liberdade criativa. O caráter de reprodução da gravura ajudou a difundir essas obras de forma mais ampla, conectando a arte moderna com as questões sociais e políticas da Bahia. Isso também posicionou a gravura como uma arte que transcendia as elites e dialogava diretamente com o povo.

A gravura moderna baiana é marcada por sua capacidade de unir tradição e inovação, expressando temas locais com uma abordagem estética moderna e experimental. Ela representa uma forma de arte profundamente enraizada na identidade cultural da Bahia, ao mesmo tempo em que dialoga com movimentos internacionais. Esses fatores fazem da gravura baiana uma expressão única de modernidade, com um caráter expressivo e popular que distingue sua contribuição para a arte moderna baiana.

Na gravura moderna baiana, nota-se a insistência da presença do artista nos registros na matriz, como modo de explicitação do processo de construção e individuação da obra. Registram-se e mostram-se os gestos marcantes, as excitações dos traços, os desenhos das fibras, as marcas dos instrumentos, onde matéria e mão se complementam.

Desse modo a compreensão dos conceitos de modernidade, modernismo e arte moderna constitui um dos eixos fundamentais da historiografia da arte e dos estudos culturais desde o século XIX. Embora frequentemente utilizados de forma intercambiável, tais termos comportam distinções teóricas e históricas relevantes, especialmente quando analisados a partir das especificidades do campo artístico ocidental e de sua recepção em contextos periféricos, como o Brasil. Este texto busca apresentar um panorama conceitual e crítico sobre esses três eixos, a partir de referenciais consolidados no debate acadêmico, com vistas à reflexão sobre sua importância para a formação do pensamento estético e artístico moderno.

Portanto, tais reflexões nessa pesquisa, consideram que o conceito de modernidade está atrelado à ideia de ruptura com a tradição e à emergência de

um novo regime de historicidade, baseado no culto ao novo, à razão e ao progresso técnico e científico. Segundo Marshall Berman (1986), modernidade é “um modo de vida e de experiência, uma junção de possibilidades e perigos, onde o ser humano se vê obrigado a destruir constantemente o que existe para construir algo novo” (BERMAN, 1986, p. 23). Nesse sentido, a modernidade não se restringe ao campo econômico ou político, mas abrange também as transformações culturais e subjetivas que se operam no cotidiano urbano, na consciência de tempo, e na própria relação com o fazer artístico.

O pensamento moderno institui uma sensibilidade voltada à experimentação e à negação das formas fixas do passado. No campo artístico, essa sensibilidade se expressa no abandono dos cânones clássicos da representação, na valorização do sujeito criador e na busca por uma linguagem própria, autêntica e autônoma. Como nota Raymond Williams (2003), o conceito de moderno está sempre ligado ao que é “recente”, “em oposição ao antigo”, ainda que, paradoxalmente, o próprio moderno venha a se tornar parte da tradição.

O termo modernismo designa, mais especificamente, o conjunto de movimentos artísticos e literários que, a partir do final do século XIX e início do XX, buscaram romper com os paradigmas clássicos e acadêmicos, propondo novas formas de expressão baseadas na subjetividade, na fragmentação e na autonomia da arte. O modernismo, portanto, pode ser compreendido como uma resposta estética à modernidade — uma tentativa de elaborar artisticamente os dilemas, angústias e transformações provocadas pela experiência moderna.

De acordo com Giulio Carlo Argan (1992), o modernismo instaura a arte como linguagem crítica e autorreflexiva, rompendo com a ilusão da neutralidade representacional e assumindo sua condição de mediação cultural. Para Argan, a obra moderna se constitui como “problema”, não como “resposta”; ela interroga o mundo ao invés de traduzi-lo (ARGAN, 1992, p. 15). Nesse sentido, o modernismo deve ser compreendido menos como um estilo e mais como uma postura diante da cultura e da história.

É importante considerar, contudo, que o modernismo se apresenta de modo heterogêneo nas diferentes regiões do mundo. No Brasil, como observa Nicolau

Sevcenko (1999), o modernismo foi ao mesmo tempo um movimento artístico e um projeto de modernização cultural, engajado em redefinir identidades nacionais, reelaborar tradições populares e tencionar as relações entre centro e periferia. A modernidade baiana, nesse contexto, constitui uma aproximação peculiar da emergência de um pensamento artístico moderno brasileiro, mesmo que as experiências modernistas as tenham se desenvolvido de forma fragmentada e desigual nas décadas seguintes.

A arte moderna surge como uma resposta estética à modernidade e como manifestação do espírito modernista. Caracteriza-se pela ruptura com o academicismo, pela valorização do gesto individual, pela autonomia da forma e pela inovação técnica. Os movimentos de vanguarda europeus — como o cubismo, o futurismo, o expressionismo e o dadaísmo — introduzem procedimentos artísticos baseados na fragmentação, na abstração e na crítica à razão instrumental.

A leitura da modernidade a partir de contextos periféricos, como o Brasil, exige uma abordagem crítica das categorias eurocêntricas que estruturaram a história da arte moderna. Como observa Néstor García Canclini (1997), a modernidade nos países latino-americanos é atravessada por processos de hibridização cultural, por modernizações conservadoras e por tensões entre o arcaico e o contemporâneo. A modernidade artística brasileira não pode, portanto, ser compreendida apenas como recepção ou decalque das vanguardas europeias, mas como reinvenção local das formas modernas.

Nesse sentido, revisitar os conceitos de modernidade, modernismo e arte moderna é fundamental para desestabilizar narrativas lineares e universais da história da arte, promovendo a valorização das multiplicidades culturais e dos processos históricos concretos. A arte moderna brasileira, com suas especificidades e contradições, oferece um campo fecundo para refletir sobre as formas de construção da linguagem visual moderna em contextos plurais e desiguais.

CAPITULO 1

1. QUANDO A GRAVURA MODERNA SE FAZ PRESENTE

A gravura, especialmente em sua vertente moderna, se consolidou como uma linguagem artística de grande destaque nas artes visuais. Amplamente difundida, praticada e reconhecida, sua importância é evidenciada pela realização de premiações, exposições e encontros dedicados exclusivamente a essa modalidade. Esse reconhecimento foi conquistado à medida que suas técnicas foram adaptadas para atender às demandas de diferentes contextos sociais e momentos históricos, processo que envolveu ressignificações ao longo do tempo.

Neste capítulo, analisaremos a gravura moderna e sua inserção na arte baiana, destacando as variáveis que marcam esse processo. Em nossa abordagem, enfatizaremos a relação entre a gravura moderna e a ilustração, sua conexão com a literatura de cordel, e o caráter expressivo de sua linguagem artística, evidenciado nas exposições de arte moderna, com o intuito de compreender o impacto da prática artística na cidade. Por fim, contextualizaremos essa discussão no cenário brasileiro, trazendo-a para a Bahia, onde as primeiras experiências de gravura moderna emergem com um repertório inovador.

A gravura tradicional, especialmente durante o Renascimento e na Idade Moderna, seguia normas acadêmicas rigorosas, com foco na precisão e na fiel reprodução da realidade. No entanto, com o advento da gravura moderna, a arte gráfica passou a explorar novas formas, técnicas e temas, refletindo uma ruptura com o passado e uma busca por expressão subjetiva, abstração e emoção. Essa transição foi impulsionada pelas transformações sociais, políticas e tecnológicas dos séculos XIX e XX, influenciadas por diversos movimentos artísticos e inovações técnicas que ampliaram a linguagem da gravura, tornando-a uma forma de expressão artística autônoma e relevante para os tempos modernos.

A gravura moderna não se limitou a ser uma técnica de reprodução, mas se tornou uma poderosa forma de expressão individual e coletiva, refletindo as grandes mudanças sociais, políticas e culturais da época. O movimento modernista, em particular, foi essencial para a transformação da gravura,

promovendo a ruptura com as convenções e o desejo de inovação. A gravura passou a ser vista como um meio de explorar temas sociais e culturais, envolvendo novas técnicas que permitiam aos artistas se expressarem de forma mais pessoal e criativa.

Durante os séculos XIX e XX, a revolução industrial e os avanços tecnológicos, como a litografia e a serigrafia, ampliaram as possibilidades técnicas da gravura e democratizaram sua produção, tornando a arte mais acessível e conectada ao público. Esses avanços foram acompanhados por uma evolução estética, com o surgimento de correntes como o realismo, impressionismo, expressionismo e modernismo, que influenciaram diretamente a gravura. O expressionismo, por exemplo, levou os gravadores a se afastarem da representação realista e a experimentarem com formas distorcidas, uso dramático de sombras e cores, buscando expressar as emoções humanas em vez de simplesmente reproduzir a realidade visual.

Com o impacto das guerras mundiais e o crescimento das metrópoles industriais, a gravura moderna se tornou uma ferramenta de crítica social e protesto político, permitindo que os artistas expressassem as dificuldades sociais, as injustiças e as lutas políticas do período. Além disso, novas tecnologias de impressão, como a serigrafia e o offset, possibilitaram que a gravura se tornasse mais acessível e produzida em maior escala, conectando a arte a um público mais amplo e promovendo a disseminação cultural em grande escala. Dessa forma, a gravura moderna não só refletiu as mudanças tecnológicas e sociais, mas também desempenhou um papel crucial na transformação da arte como um meio de protesto e expressão nas sociedades do século XX.

A arte ukiyo-e, originária do Japão, floresceu entre os séculos XVII e XIX e utilizava a técnica da xilogravura para criar imagens vibrantes que retratavam cenas da vida cotidiana, paisagens e figuras teatrais. Segundo Costella (2003), a arte ukiyo-e se distanciou da função de ilustração de livros e se tornou uma obra autônoma, acessível e popularizada por tiragens barateadas, libertando a xilogravura das convenções acadêmicas. Este movimento colaborativo, envolvendo desenhistas, gravadores, impressores e editores, contrastava com o modelo europeu e, ao chegar ao Ocidente no século XIX, influenciou

profundamente os artistas impressionistas, que se encantaram por sua estética dinâmica e vibrante.

A chegada da arte ukiyo-e ao Ocidente, com suas linhas claras, cores planas e composições assimétricas, gerou um impacto na arte europeia, como destaca Bell (2007). Essa arte, que valoriza a transitoriedade da vida, alinhava-se à filosofia budista e refletia uma sociedade em transformação, desafiando as hierarquias culturais ocidentais e contribuindo para uma nova visão da realidade na arte. A gravura ukiyo-e, com seu processo colaborativo e técnica refinada, se tornou um produto apreciado pelas elites e, ao mesmo tempo, acessível a um público amplo, refletindo tanto sofisticação técnica quanto simplicidade compositiva, permitiram que as gravuras ukiyo-e fossem reproduzidas em massa, reduzindo custos e aumentando a acessibilidade, o que ajudou a democratizar a arte e aumentar seu alcance

Nesse contexto, a gravura se configura como técnica capaz de romper convenções acadêmicas e abrir caminhos para novas formas de representação. Seu uso político e social também se destaca: a gravura política atua como veículo de protesto e mobilização, alcançando públicos amplos por meio da fácil reprodução. Do Renascimento — com Albrecht Dürer, que utilizou a técnica para comentários religiosos e sociais — até o Taller de Gráfica Popular no México e os trabalhos de artistas como Käthe Kollwitz na Alemanha, a gravura torna-se meio de denúncia e reflexão, assimilada em diferentes realidades (BELL, 2007).

No século XX, a gravura brasileira se afirmou como uma arte singular, dinâmica e inovadora, ao mesmo tempo em que se conectava com as influências globais. Artistas brasileiros utilizaram a técnica para questionar convenções e refletir sobre as transformações sociais, criando uma linguagem visual única e imbuída de significados culturais profundos. Dessa forma, a gravura no Brasil não apenas absorveu as influências das vanguardas europeias, mas também as transformou, moldando-se em uma expressão artística que dialogava com as realidades sociais e políticas brasileiras e se consolidava como parte fundamental da arte moderna nacional.

No Brasil, a gravura moderna se consolidou como uma forma de expressão artística autônoma ao longo do século XX, influenciada inicialmente por movimentos europeus como o expressionismo e a gravura social, mas gradualmente se transformando em uma manifestação genuinamente nacional. A gravura no Brasil, ao absorver e reinterpretar essas influências, tornou-se uma poderosa ferramenta artística, de protesto social e comentário político. Artistas como Carlos Oswald e Lasar Segall desempenharam papéis essenciais ao introduzirem técnicas e estilos europeus, ao mesmo tempo em que os mesclaram com temas locais, como as questões sociais e a cultura indígena, criando uma arte profundamente enraizada na realidade brasileira.

A gravura política no Brasil, como observada por artistas como Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, foi um reflexo da turbulência social e política do país. A xilogravura popular, especialmente no nordeste, tornou-se uma forma de expressão crítica, abordando o cotidiano e os mitos brasileiros, frequentemente com uma forte carga de denúncia social. O uso da gravura para mobilizar e sensibilizar o público foi um dos principais aspectos que consolidaram a técnica como um veículo para críticas sociais e políticas no Brasil e em outras partes do mundo.

Essa movimentação intensificou-se no nordeste, onde a xilogravura popular ligada à literatura de cordel ganhou força como instrumento de crítica social, registro do cotidiano e celebração de tradições orais. No período moderno, a gravura brasileira não apenas continuou a dialogar com as vanguardas internacionais, mas também desenvolveu uma identidade própria, tornando-se meio de resistência e comentário político, refletindo a pluralidade cultural do país. Assim, a gravura moderna brasileira, ao mesmo tempo em que se aproxima das tendências globais, expressa as tensões e os desafios da sociedade local, afirmando-se como manifestação artística independente e marcante no cenário do modernismo.

A gravura artística na Bahia, ao longo do século XX, reflete não apenas as dinâmicas da gravura moderna no Brasil, mas também se caracteriza por um aprofundamento nas especificidades culturais locais, resultando em uma manifestação artística única que dialoga com as influências vanguardistas

européias e as questões identitárias regionais. Enquanto a gravura brasileira, de forma geral, busca identidade e transformação social, a baiana se distingue por incorporar essas questões de uma maneira profundamente enraizada nas tensões sociais e culturais do estado. Assim, a gravura baiana não é apenas uma resposta às influências externas, mas uma linguagem genuína, que revitaliza a tradição popular e a arte moderna, conectando-se com a cultura afro-brasileira e a herança cultural local.

A autonomia artística dos gravadores baianos foi crucial para o desenvolvimento dessa linguagem, que, ao mesmo tempo em que se voltava para as inovações técnicas do modernismo como a gravura em metal, xilogravura e serigrafia, também se mantinha fiel às raízes culturais e sociais do Brasil. A gravura baiana se distingue por refletir, de forma singular, os desafios e as desigualdades sociais, enquanto promove a valorização da cultura popular e das tradições afro-brasileiras.

O processo de transição da gravura tradicional para a moderna na Bahia foi marcado pela renovação estética e autonomia técnica e ideológica dos artistas, que buscaram construir uma linguagem visual inovadora, alinhada às mudanças sociais do país. Esse movimento se intensificou com eventos cruciais como as ilustrações de José Tertuliano Guimarães na Revista Seiva, a primeira exposição de arte moderna na Bahia em 1944, e exposições itinerantes como a de 1948, que trouxeram artistas nacionais e estrangeiros à Bahia, ampliando o horizonte da gravura no estado. A chegada de Poty Lazzaroto e Oswaldo Goeldi em 1950, também foi decisiva para o desenvolvimento da prática da gravura moderna na Bahia, com a realização de cursos e workshops promovidos pelo Museu do Estado.

Portanto, a gravura baiana no século XX, ao combinar as influências da modernidade internacional com uma sensibilidade cultural única, se consolidou como uma manifestação artística autêntica, que refletia as complexidades e os desafios de uma sociedade em transformação, reafirmando seu papel central na arte moderna brasileira.

1.2 A EXPOSIÇÃO DE 1932 – JOSÉ GUIMARÃES

José Tertuliano Guimarães, um dos artistas baianos mais importantes do século XX, foi responsável por uma das primeiras tentativas de introduzir a arte moderna na Bahia, quebrando com a tradição acadêmica e buscando novas formas de expressão a partir de sua formação na Academia Julian, em Paris. Nascido em Nazaré das Farinhas, na Bahia, Guimarães iniciou sua carreira com estudos na Escola de Belas Artes, onde foi influenciado por professores como Presciliano Silva e Robespierre de Farias, que estavam em desacordo com a arte clássica predominante na época. A exposição de 1928 na Associação dos Empregados do Comércio foi um marco na carreira de Guimarães, recebendo elogios e estabelecendo as bases para o seu futuro artístico.

Após vencer o concurso anual da Escola de Belas Artes e conquistar o Prêmio Caminhoá, Guimarães obteve uma pensão do Estado para estudar na Europa, com um compromisso de enviar uma pintura mensal. Em Paris, ele frequentou a Academia Julian, onde suas obras receberam reconhecimento, incluindo o primeiro prêmio de composição. Contudo, a crise econômica mundial obrigou-o a retornar ao Brasil em 1931, onde, em 1932, realizou uma exposição no jornal *A Tarde*. Embora criticado pela sociedade conservadora baiana, a obra de Guimarães foi posteriormente reconhecida como uma ruptura com os padrões acadêmicos da época, aproximando-se de influências modernas, como o expressionismo.

Segundo Flexor (1994) e Scaldaferrri (1998), Guimarães não apenas se afastou do impressionismo, mas também iniciou um processo de transformação artística na Bahia, ao buscar novas referências fora do contexto local. Seu retorno com influências modernistas, especialmente expressionistas, foi um divisor de águas, embora sua recepção tenha sido marcada por resistência, principalmente entre os professores e colegas da Escola de Belas Artes. De acordo com Zanini (1985), a exposição de Guimarães, com suas tendências pós-impressionistas e seu uso vibrante de cores, foi um momento em que a Bahia se afastou temporariamente do academismo, abrindo caminho para as transformações artísticas que se seguiram, mesmo que de forma breve.

A trajetória de José Guimarães reflete não só o desafio de se impor em um contexto cultural conservador, mas também o papel fundamental dos artistas modernos na introdução do modernismo na arte baiana. Sua obra se insere em um movimento mais amplo de renovação artística, impulsionado por sua experiência em Paris, e se tornou um ponto de partida para novas discussões sobre a arte moderna na Bahia, apesar da recepção mista que encontrou ao retornar.

Dentro do contexto da modernidade nas artes plásticas, a gravura artística produzida por artistas baianos teve início com a obra de José Guimarães, a partir de 1939, com a xilogravura de símbolos da cultura afro-baiana. Essas criações surgiram como ilustrações para a Revista Seiva, um periódico de grande relevância na promoção e divulgação da arte e literatura modernista na Bahia.

A Revista Seiva, um dos primeiros periódicos antifascistas a circular durante o Estado Novo, foi um veículo de resistência que, para driblar a censura, adotou o argumento literário como estratégia de produção entre 1938 e 1943, até ser proibida por Getúlio Vargas. Reconhecida por ser uma ferramenta de ação política dos comunistas baianos, a revista transcendeu o campo literário, abordando diversos temas, como poesia, ensaios críticos, contos e artes visuais.

A criação da Revista Seiva está diretamente ligada à necessidade de um espaço alternativo para discutir ideias marxistas, combater o conservadorismo predominante e promover uma crítica social através da arte. Para os intelectuais que idealizaram a revista, a arte era uma ferramenta de transformação social. Assim, a Seiva se tornou um importante veículo para disseminar tais ideias. (Figura 1). A capa da 1ª edição da Revista Seiva trazia o nome dos seus primeiros colaboradores.

Figura 1 - Capa da 1ª edição da Revista Seiva, dezembro de 1938.



Fonte: revista *Seiva* nº 1, 1938.

Os comunistas baianos, na época, desejavam criar um meio de comunicação que unisse intelectuais, cultura e debates políticos. No entanto, a execução do projeto não foi fácil, devido à censura política, ao policiamento constante e à resistência anticomunista. Dentre as estratégias adotadas pelos idealizadores, foi decidido que a revista não deveria ter um caráter meramente propagandista, de modo a evitar a censura imediata e garantir maior longevidade à publicação. Para isso, comunistas e não comunistas contribuíram tanto na direção quanto na produção dos textos, atraindo diversos setores da sociedade sem provocar confrontos ideológicos explícitos.

Os princípios comunistas da revista estavam refletidos em vários aspectos de sua estrutura e conteúdo. A *Seiva* não apenas publicava ensaios e crônicas sobre arte e literatura, mas também textos que refletiam uma visão crítica do capitalismo, das desigualdades sociais e da opressão das classes trabalhadoras. A revista promovia a valorização do proletariado e incentivava a criação de uma arte e cultura que fossem acessíveis ao povo, em contraposição à arte elitista e burguesa.

Temos, portanto, diante dos registros feitos pela referida revista, dois aspectos a considerar: o uso da arte e da literatura para fins políticos, e a ilustração, por meio da xilogravura, como forma de divulgação da prática comunista no país. Sendo o segundo que mais nos interessa, por termos o artista José Guimarães, como ilustrador do segundo número da Revista Seiva, (Figura 2).

Figura 2 - Capa da 2ª edição da Revista Seiva, janeiro de 1939.



Fonte: revista *Seiva* nº 2, 1939.

Embora tenha esse viés partidário, as contribuições de José Guimarães se referem a figuras e símbolos do candomblé, e outras, em que o artista se envolve com a preocupação com as classes populares, o homem e as relações de trabalho, seja no campo ou no ambiente urbano; com textos que acenam para a ideologia comunista, e, em outros momentos, temos um artista que dialoga com a contradição, ao ilustrar um Poema Natalino. (Figura 9); detalhes da Rua da vítimas, (Figura 10), ou Cantigas de Canavial, (Figura 11) ou mesmo poemas de Canção da Primavera.

As ilustrações preparadas por José Guimarães na Revista Seiva, especialmente aquelas que representam as tradições afro-brasileiras, inauguraram nas artes baianas o que Scaldaferrri descreve como uma inovação. Segundo o autor:

José Guimarães, inovando sempre, realiza pela 1ª vez na Bahia, e talvez no Brasil, trabalhos recriados sobre a cultura afro-baiana, que ilustram o nº 4 da revista Seiva, de maio de 1939,

todo ele dedicado ao negro. E não o faz de forma descritiva ou anedótica, mas sim de forma plástica, usando símbolos totêmicos do candomblé. Scaldaferrri. 1998, p. 57.

Essa passagem demonstra o quanto o corpo editorial da Revista Seiva estava alinhado com a proposta modernista de caráter nacionalista e, mais especificamente, regionalista, ao focar nas questões locais e valorizar as raízes étnicas e a cultura afro-baiana. Vale destacar que o mês de maio faz referência ao dia 13, data histórica da abolição da escravatura no Brasil, que no período em que a revista Seiva foi lançada, havia um entendimento diferente em relação aos dias atuais, onde a data foi reavaliada, e, também está associada a uma crítica ao caráter simbólico da abolição, que não resultou em mudanças estruturais profundas. Para muitas pessoas, o 13 de maio não é mais visto apenas como um dia de celebração, mas como um ponto de reflexão sobre o legado da escravidão e a luta contínua por igualdade racial no Brasil. Retomando a proposta da época, em que a revista Seiva, por meio de um vasto repertório de informações e questionamentos, a revista ampliou a discussão com uma edição especial, e o artista fez uso de sua liberdade formal e amplitude técnica para realizar suas ilustrações de maneira singular.

O legado da Revista Seiva para a formação do campo artístico moderno na Bahia sintetiza uma parte da temática que seria amplamente explorada por artistas modernos da primeira geração e por muito tempo, integrando o processo de reflexão e abertura para novas possibilidades artísticas. A presença de reproduções de xilogravuras e outras formas de arte visual era comum, proporcionando um espaço importante para a arte gráfica, mesmo com a orientação político-partidária ligada ao comunismo. A relação entre a Revista Seiva e as xilogravuras de José Guimarães reflete o início de um período de efervescência cultural na Bahia, em que a ilustração desempenhou um papel importante na expressão e promoção de ideias modernistas. A reprodução de suas gravuras na revista ajudou a popularizar a técnica e integrar a xilogravura ao movimento modernista baiano. De acordo com Flexor (1994): "José Guimarães foi um dos primeiros a abordar temas regionais, como se vê nas xilogravuras das ilustrações da Revista Seiva, em 1939, incluindo figuras e símbolos do candomblé."

Ao ilustrar figuras simbólicas da cultura afro-brasileira, algo raro nas artes visuais da época, José Guimarães antecipou uma temática que seria amplamente explorada por artistas modernos baianos, como Mário Cravo Júnior, na escultura, e Hélio Oliveira, na xilogravura. A Revista Seiva desempenhou um papel relevante no movimento precursor do modernismo baiano. Apesar de suas inclinações político-partidárias, a revista desafiava os modelos vigentes ao divulgar informações pouco abordadas pelos meios oficiais e ao promover debates sobre temas que contribuíram para a renovação artística na Bahia.

A Revista Seiva foi, de fato, um marco importante no contexto cultural brasileiro, especialmente no que se refere à renovação artística que precedeu o movimento modernista na Bahia. Lançada no início do século XX, a revista teve um papel crucial ao questionar os modelos vigentes da época, trazendo à tona temas de relevância social e cultural que eram frequentemente negligenciados pelos meios de comunicação tradicionais e oficiais. Ao fazer isso, a Seiva contribuiu para o amadurecimento de uma nova visão crítica e criativa da sociedade brasileira.

A relevância da revista consiste no alinhamento com discussões que favoreceram a renovação das artes, promovendo um espaço para novos talentos e ideias. Sua atuação refletia uma visão que desafiava as convenções, tanto políticas quanto culturais, e estava profundamente imersa no ambiente de transição para o modernismo. O uso da gravura, por exemplo, era uma prática comum como forma de ilustração, mas, como Oswald de Andrade aponta em seus textos, essa técnica não era apenas um simples recurso visual. Ele esclarece que a gravura tinha um papel simbólico e inovador, sendo uma ferramenta de expressão artística que ajudava a articular as novas propostas estéticas e ideológicas que estavam sendo discutidas.

No contexto do modernismo, a gravura, então, não era apenas uma ilustração decorativa ou didática, mas uma forma de comunicar ideias e posicionamentos. Ela era uma maneira de questionar as normas estéticas e culturais, refletindo os anseios de renovação presentes nas vanguardas artísticas. A revista Seiva, ao adotar a gravura como um de seus recursos, foi um veículo importante para essa

transição, promovendo uma reflexão crítica sobre a arte e seu papel na sociedade.

É imprescindível refletir sobre as ilustrações de José Guimarães sob dois aspectos distintos, mas complementares. O primeiro refere-se à produção de ilustrações para revistas, que, naquele período, representava uma nova forma de comunicação que integrava texto e imagem. Nesse contexto, as imagens passaram a ser associadas a legendas, e essa associação formava um modelo interpretativo que orientava a recepção da imagem, algo amplamente discutido por Walter Benjamin. Para o pensador, essa relação entre imagem e legenda configurava uma forma específica de engajamento do público com a obra, uma recepção que se distanciava da experiência tradicional e que implicava em uma nova compreensão visual.

O segundo aspecto, que é amplamente explorado por Rafael Cardoso, refere-se à análise da modernidade cultural e ao papel das revistas como difusoras das expressões artísticas modernas. Nesse ponto, destaca-se a importância das revistas como veículos de propagação de uma arte moderna que, muitas vezes, não recebeu a devida atenção na história da arte brasileira. A análise de Cardoso enfatiza como essas publicações desempenharam um papel crucial na disseminação de novas estéticas, ao mesmo tempo em que contribuíam para a formação de um público mais amplo e acessível à modernidade. Essas revistas, frequentemente negligenciadas nas narrativas convencionais da história da arte, foram fundamentais para a construção de um panorama artístico mais inclusivo e dinâmico, que refletia as transformações sociais e culturais da época.

Walter Benjamin, no texto *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*, faz uma análise de como as técnicas de reprodução, como a fotografia e o cinema, transformaram a maneira como as obras de arte são percebidas e recebidas pelo público. Ele argumenta que, antes da reprodutibilidade técnica, a arte estava intimamente ligada ao ritual e à autenticidade, com um valor que dependia de sua singularidade e do contexto em que era apresentada.

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Benjamin, 1994.p. 166.

Com a introdução de novas técnicas de reprodução, a ilustração se torna um meio poderoso que pode moldar a experiência estética do espectador. A fotografia, por exemplo, permite a criação de múltiplas cópias de uma imagem, o que desafia a noção tradicional de autenticidade. Benjamin observa que, ao se tornar reproduzível, a arte passa a ser consumida de maneira diferente, não mais como um objeto único, mas como uma série de imagens que podem ser interpretadas de várias formas.

Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas começam a mostrar-lhes indicadores de caminho – verdadeiros ou falsos, pouco importa. Nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatória. É evidente que esses textos têm um caráter completamente distinto dos títulos de quadro. As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas se tornarão, em seguida, ainda mais precisas e imperiosas no cinema, em que a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores. Benjamin, 1994.p. 175.

Essa mudança na forma como as imagens são apresentadas e interpretadas indica uma transformação na experiência estética. A arte, em vez de ser uma experiência isolada e contemplativa, torna-se uma interação dinâmica e mediada, onde o contexto social e as informações textuais desempenham um papel crucial na formação do significado.

As legendas funcionam como instruções que moldam a recepção da imagem. Elas não apenas informam, mas também influenciam a maneira como o espectador deve interpretar o que está vendo. Isso significa que a compreensão da imagem não é uma experiência puramente estética ou subjetiva, mas é mediada por informações externas que direcionam a percepção. Além disso, essas legendas não apenas informam, mas também direcionam a maneira como a imagem deve ser compreendida, criando um caminho interpretativo que pode influenciar a recepção da obra.

A relação entre modernidade e artes gráficas, conforme discutido por Rafael Cardoso, é marcada por uma série de transformações que refletem as mudanças sociais, culturais e políticas do Brasil entre 1890 e 1945. As artes gráficas, incluindo a gravura, desempenham um papel crucial na expressão da modernidade, servindo como um meio de comunicação acessível e multiplicável que pode capturar e disseminar novas ideias e estéticas. As artes gráficas são vistas como uma forma de resistência cultural, permitindo que artistas abordem questões de identidade, raça e classe. Cardoso argumenta que, através da gravura e outras formas gráficas, é possível dar voz a narrativas que muitas vezes são marginalizadas ou silenciadas nas tradições artísticas dominantes. A capacidade das artes gráficas de reproduzir imagens em larga escala torna-as uma ferramenta poderosa para a modernização cultural. Elas permitem que novas ideias e movimentos artísticos alcancem um público mais amplo, desafiando as hierarquias estabelecidas na arte e promovendo uma democratização do acesso à cultura. O autor também discute como as artes gráficas interagem com diferentes modernismos, tanto no Brasil quanto em outros contextos. Ele sugere que a gravura e outras formas gráficas não apenas refletem as influências de movimentos artísticos internacionais, mas também incorporam elementos locais, criando um diálogo entre o global e o local. As artes gráficas frequentemente servem como um meio de crítica social, abordando questões contemporâneas e desafiando as normas estabelecidas. Cardoso enfatiza que a modernidade nas artes gráficas é também um espaço de contestação, onde artistas podem explorar e criticar as desigualdades sociais e raciais presentes na sociedade brasileira.

Nos primeiros anos do século XX, à medida que os artistas modernistas procuravam novas formas de expressão que rompiam com as convenções da pintura e escultura clássicas, o design gráfico e outras formas de arte aplicada, como a xilogravura e a tipografia, passaram a emergir como terrenos férteis para a experimentação formal. O design gráfico, em particular, com seu foco na comunicação visual e na simplicidade formal, tornou-se um meio pelo qual os princípios modernistas poderiam ser aplicados de maneira direta, acessível e, muitas vezes, provocadora. O design gráfico, muitas vezes associado à arte comercial, tornou-se uma maneira de subverter essa associação ao criar uma

estética radicalmente nova, marcada pela abstração e pela fragmentação das formas. Ao contrário das belas-artes, dominadas por uma visão elitista e conservadora, as áreas mais populares da arte, como o design gráfico, permitiram aos artistas modernistas experimentar e inovar formalmente de maneiras que escapavam ao controle tradicional, ao deslocar a arte para além das fronteiras da academia e das belas-artes. Ao fazer isso, o modernismo, não apenas questionou as convenções artísticas dominantes, mas também favoreceu a redefinição das formas de expressão cultural, dando uma nova visibilidade a áreas antes pouco valorizadas.

A introdução das revistas no país foi um elemento que refletiu e contribuiu para as transformações sociais e culturais da época, desempenhando um papel crucial na formação da modernidade brasileira. Segundo Cardoso, “as revistas de grande circulação, produziram expressões vibrantes de modernismo artístico no exato momento em que a maioria dos pintores e escultores se entregava a uma produção bastante acanhada.” (CARDOSO, 2008, p. 262). O autor chama atenção para o papel dos meios de comunicação na disseminação e popularização das ideias modernistas, e como as revistas tornaram-se espaços dinâmicos para a experimentação estética e para a promoção de um modo de expressão que estava intimamente ligado às transformações sociais e culturais da época.

O texto também sugere um contraste significativo entre o vibrante dinamismo da arte promovido por essas revistas e a produção considerada pequena por muitos pintores e escultores, que ainda estavam lidando com as pressões acadêmicas ou com uma resistência às formas de expressão mais radicais que o modernismo propunham. As revistas, portanto, não apenas documentaram a inovação artística, mas também desempenharam um papel ativo na criação de uma nova estética que se afastava das formas realistas e acadêmicas em direção a uma linguagem mais crua, abstrata e expressiva. Esse fato também ilustra a maneira como o modernismo, ao utilizar essas plataformas gráficas, desafiou as barreiras da arte convencional, permitindo que ideias inovadoras, circulassem em diversos âmbitos da sociedade, mudando a percepção pública sobre o que constituía a arte.

Esses impressos atingiam um grande público e impactavam atitudes e comportamentos para além do âmbito restrito das elites – fato que os torna mais interessantes em termos históricos, não menos. Essa constatação suscita uma pergunta preocupante: por que razão a historiografia, de modo geral, tem se interessado tão pouco por tais objetos? (Cardoso, 2022, p. 32).

A citação de Cardoso (2022) levanta questões cruciais sobre o impacto das revistas e publicações de grande circulação, que promoviam uma estética modernista fortemente influenciada pelas ideias modernistas. Essas publicações desempenharam um papel central na democratização do acesso às novas formas de expressão artística. Elas não apenas influenciaram uma produção de massa, mas também geraram mudanças significativas nas atitudes e comportamentos da sociedade, desafiando normas estéticas e culturais estabelecidas. Longe de responder ao questionamento de Cardoso, a historiografia tradicionalmente privilegiou uma visão da arte que se concentra na produção das belas-artes — aquelas obras produzidas em um contexto acadêmico, conservador e restrito. Essa ênfase tem ofuscado a importância das artes aplicadas, como o design gráfico, a ilustração, e as publicações populares, que, embora de acesso mais amplo, desempenharam um papel fundamental na disseminação de ideias modernistas.

Ao longo do século XX, as revistas de arte e impressos tornaram-se veículos poderosos de difusão cultural, amplificando a estética modernista, tornando-se, assim, um símbolo de libertação estética, um ponto de fuga das convenções acadêmicas, e um novo campo para a expressão emocional, subjetiva e política dos modernistas. Esses impressos foram instrumentos decisivos na popularização do modernismo, levando essa estética para fora dos círculos restritos das galerias e museus, e permitindo que ela penetrasse no cotidiano das massas urbanas. Como Cardoso aponta, esse movimento de disseminação, ao alcançar um público vasto e diversificado, desafiou a tradicional separação entre arte popular e arte erudita, ao integrar as expressões gráficas de massa ao mesmo nível das formas artísticas legítimas. Contudo, a historiografia da arte, ao se concentrar em artistas consagrados e em suas produções elitistas, deixou de lado o impacto social profundo dessas publicações, ignorando como elas ajudaram a redefinir os valores estéticos e sociais de uma época.

Além disso, a falta de interesse da historiografia por essas publicações é uma lacuna que reduz nossa compreensão do modernismo como um fenômeno cultural e não apenas como uma experiência restrita ao meio artístico tradicional. O modernismo, em sua essência, era também um movimento cultural que se projetava para fora dos limites das galerias e dos museus, alcançando as massas urbanas por meio dos impressos e das publicações que circulavam amplamente, tornando-se uma forma de intervenção social e política. Portanto, o comentário do autor, sublinha uma questão importante na historiografia da arte moderna e, tem sido excessivamente centrada em aspectos elitistas e pouco tem investigado o impacto massivo e transformador que os impressos de grande circulação tiveram sobre a sociedade, especialmente em sua capacidade de levar a arte primitiva e as ideias modernistas para fora dos limites da elite intelectual e artística. Ao negligenciar esse aspecto, a historiografia perde uma parte crucial da história social e estética do modernismo, que foi não apenas uma revolução nas artes, mas também uma ruptura cultural mais ampla.

Os dois autores oferecem uma base para entender a contribuição das propostas de discussão da ilustração na obra de José Guimarães, particularmente no contexto das transformações nas artes gráficas, e na maneira como ele se posicionou no campo da arte visual. As reflexões de Benjamin (1994) e Cardoso (2022) fornecem concepções importantes sobre as mudanças que ocorreram nas técnicas de reprodução e na difusão das artes gráficas, áreas que, em grande parte, influenciaram o trabalho de artistas como Guimarães.

Segundo Benjamin, a utilização da litografia como um método de transcrição do desenho, permitiu aos artistas gráficos maior liberdade na exploração de novas formas e temáticas, refletindo a vida cotidiana de maneira mais acessível e democrática. José Guimarães se insere nessa mudança, utilizando as artes gráficas como um meio de ilustrar o cotidiano e traduzir visualmente as questões sociais e culturais de sua época. Sua obra, a ilustração como formas de intervenção visual, reflete essa transformação, pois ele não se limitou à simples reprodução de imagens, mas incorporou o potencial da gravura para inovar formalmente, trazendo novas abordagens estéticas e sociais para o campo gráfico.

Cardoso, por outro lado, aponta a crescente experimentação e inovação formal nas áreas de design gráfico, até então menos valorizadas no contexto da arte erudita ou das belas-artes. A partir dessa perspectiva, o design gráfico se destaca como um campo fundamental na renovação da arte visual, permitindo que se explorassem novas linguagens e formas de comunicação que iam além da academia. José Guimarães, nesse cenário, foi um artista que se apropriou desse campo, não apenas para criar ilustrações ou imagens decorativas, mas para explorar novas formas de expressão visual, muitas vezes desafiando os limites das convenções artísticas estabelecidas. Sua contribuição se dá, em parte, pela forma como ele expandiu a ilustração gráfica e a usou como um meio de questionamento social e reflexão crítica.

Desse modo, a obra de José Guimarães pode ser vista como um ponto de intersecção entre as transformações tecnológicas e sociais que marcaram as artes gráficas no período modernista e a renovação das linguagens visuais. Tanto a gravura como o design gráfico forneceram as ferramentas para a criação de obras que não apenas ilustravam, mas interpretavam o mundo, tornando a arte gráfica não apenas um meio de reprodução, mas também um espaço de inovação estética e intervenção social.

No contexto da arte moderna, a ilustração e a xilogravura desempenharam papéis interdependentes e se fortaleceram mutuamente, ampliando as possibilidades de expressão e comunicação visual. É importante entender que ilustração não é uma técnica em si, mas um uso ou função da arte, no qual a imagem serve para complementar ou narrar ideias, conceitos e histórias, muitas vezes acompanhada de texto, como em livros, periódicos ou cartuns. Em contraste, a xilogravura é uma técnica gráfica que envolve a incisão de imagens em blocos de madeira, que são depois impressas em papel, permitindo múltiplas cópias de uma mesma imagem.

A xilogravura, por sua capacidade de produzir impressões em grande escala, tornou-se uma ferramenta fundamental na ilustração, especialmente nas primeiras décadas do século XX, quando se buscava democratizar a arte e tornar as ideias visuais mais acessíveis. Artistas modernos, como José Guimarães, exploraram essas duas formas de expressão ao mesmo tempo, utilizando a

xilogravura para criar imagens que fossem tanto artísticas quanto comunicativas, ao serviço de um propósito maior, como a denúncia social, a crítica política ou a representação da vida cotidiana.

A interdependência entre ilustração e xilogravura é clara quando observamos como ambas as formas se complementam em seu papel de refletir e documentar a sociedade. A xilogravura, com sua textura crua e poderosa, encontrou na ilustração um meio de ampliar suas possibilidades, permitindo aos artistas explorar uma ampla gama de temáticas — da crítica social à representação de mitos e lendas populares. Além disso, a xilogravura, sendo uma técnica com forte vínculo com a arte popular, possuía uma linguagem direta e de forte impacto visual, que se encaixava perfeitamente no papel de ilustrar questões que afligiam as massas urbanas ou as populações marginalizadas.

Por outro lado, a ilustração como função permitiu que a xilogravura fosse inserida em contextos diversos, como em jornais ilustrados, revistas de grande circulação e livros, permitindo a ampliação do alcance da arte, transformando-a em uma poderosa ferramenta de comunicação visual e de engajamento com o público. O uso de xilogravuras em periódicos, por exemplo, permitiu que temas como a alienação urbana, as tensões políticas e os movimentos sociais fossem ilustrados de maneira acessível, acessando um público mais amplo e, muitas vezes, menos especializado.

Em suma, a xilogravura e a ilustração não apenas coexistiram, mas se fortaleceram mutuamente, ampliando as fronteiras da arte moderna. A ilustração, como uma função da arte, utilizou a xilogravura para alcançar uma maior diversidade temática e um impacto visual mais direto, ao mesmo tempo que a xilogravura encontrou na ilustração uma plataforma para se expandir e se renovar, aproximando a arte de novas formas de comunicação social.

Desse modo, a xilografia, é uma integradora de técnica. Costella (2003), acrescenta:

Mas a xilogravura, que gerara a tipografia, ainda vivia a socorrer o tipógrafo no campo da ilustração. Tipografia e xilografia são técnicas de impressão em relevo e, portanto, perfeitamente compatíveis. Daí, voltaram a estar juntas em vários períodos da história, uma produzindo textos e a outra enriquecendo-os com imagens. Costella, 2016, p. 24.

Tais técnicas que são utilizadas juntas para a difusão do conhecimento há muito tempo, foram sendo aprimoradas, permitindo a ilustração em massa de livros, de revistas, cartazes, a xilografia europeia foi exercitando, até alcançar altos níveis artísticos. E nesse nível de desenvolvimento, a xilografia elevou ao nível de ser impressa como obra autônoma. Se especializando e promovendo a difusão da obra artística a uma abrangência que a pintura e o desenho não alcançam, a reprodutibilidade. Segundo Costella, “nesse nível de desenvolvimento, a xilografia elevou ao nível de ser impressa como obra autônoma [...] promovendo a difusão da obra artística à abrangência que a pintura e o desenho não alcançam: a reprodutibilidade” (COSTELLA, 2016, p. 26).

Estimulando a arte como instrumento de transformação social, a revista promovia a ideia de que a arte deveria ser um meio de transformação social, em vez de um objeto elitista. Textos discutiam como os artistas poderiam usar suas obras para contribuir para a revolução e a conscientização das massas. Escolhendo o engajamento social na literatura, as publicações da Seiva eram marcadas pelo compromisso social, com contos e poesias que abordavam a vida dos trabalhadores, a miséria, a desigualdade e a luta por justiça social.

No tocante a estrutura editorial a revista era enxuta, com uma média de 30 a 40 páginas por edição. Cada número trazia uma combinação de ensaios críticos, crônicas, poesias, contos e ilustrações, sempre alinhados à linha editorial comunista e progressista. A diagramação era simples, mas eficiente, com atenção especial às xilogravuras e ilustrações que acompanhavam os textos.

Desse modo, a Revista Seiva contribuiu para a consolidação de uma identidade artística regional, com a impressão das ilustrações em xilogravura, difundindo um novo modo de expressão, proporcionando, assim um espaço para que os artistas explorassem e difundissem suas visões, ampliando o cenário cultural da Bahia. A Revista Seiva saiu de circulação em 1943, deixando um leque de questões que foram levantadas, temáticas tais como o papel dos intelectuais, das mulheres, dos negros entre outros, que servem para a compreensão daquele

momento de grande inquietação cultural, e com indagações que ainda nos causam inquietações.

A Revista Seiva encerrou suas atividades após 18 edições, por diversos motivos, entre eles a repressão política. Durante seus anos de circulação, o Brasil estava sob o regime do Estado Novo 1937-1945, comandado por Getúlio Vargas, que era hostil a movimentos e publicações de caráter comunista. A repressão aos grupos de esquerda dificultou a continuidade da revista. A Seiva enfrentava dificuldades financeiras, comuns a muitas revistas independentes da época, por não contar com rendimentos fixos. Dependendo de colaboradores e apoiadores para sua manutenção, a falta de patrocínio estável foi um dos fatores que contribuiu para o fim da publicação.

Dado seu caráter comunista e crítico ao regime, a Seiva provavelmente sofreu censura ou pressões governamentais, o que limitou suas possibilidades de circulação. Apesar do fim de suas atividades, a Revista Seiva deixou um importante legado na cultura e no modernismo baiano. A revista foi um dos principais veículos de divulgação do pensamento comunista na Bahia e desempenhou um papel fundamental na promoção de uma arte engajada, crítica e popular.

1.2.1 A OBRA DE JOSÉ GUIMARAES

Na obra premiada de José Guimarães, como em *Une Rue à Douarnenez*, (Figura 3), se observa a ausência de detalhamento e a simplicidade do desenho que se tornam elementos notórios em sua estética. Pode ser considerado um modo de interpretação que se afasta do realismo descritivo, típico da representação acadêmica. Ao capturar a realidade sem riqueza de detalhes, José Guimarães, insere o espectador na obra, provocando impacto ao fazê-lo analisar as diferenças entre a realidade e a imagem produzida pelo artista. Aqui, a textura rugosa das paredes e o uso de blocos de cor achatados podem indicar uma tentativa de descrever a atmosfera da cena e o caráter das construções, ao invés de uma precisão técnica.

Figura 3 – GUIMARÃES, José Tertuliano. *Une rue à Douarnenez*. Óleo sobre Tela – 1930 / 31



Fonte: Scaldaferrri 1998, p.40

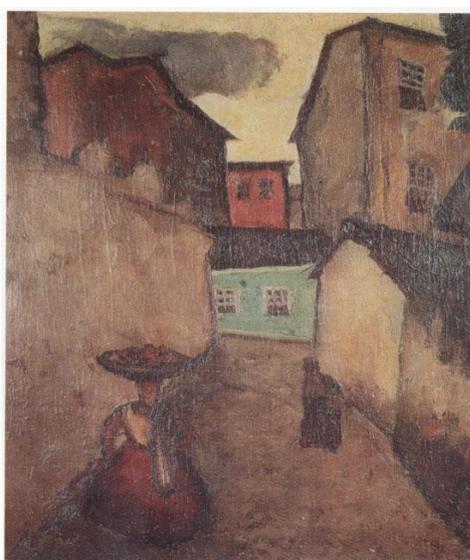
A perspectiva é outro elemento crucial nas discussões sobre arte moderna. Na obra citada o artista parece renunciar à perspectiva tradicional de um ponto de fuga central que organizaria todos os elementos em relação a uma linha do horizonte. Ao invés disso, há uma sensação de planificação, onde as diferentes partes da cena são representadas quase de maneira bidimensional, em camadas. Isso pode ser interpretado como uma rejeição das convenções da perspectiva renascentista, que procurava criar profundidade e espaço realista. Podemos considerar a ausência de perspectiva, como, uma nova forma de percepção, onde os artistas modernos tentam desconstruir as convenções visuais para criar um tipo de realidade mais profunda, que explora outras dimensões da experiência visual.

Embora a obra mostre uma cena reconhecível, sua composição plana e quase esquemática explorou a simplificação das formas e questionou a representação tradicional do espaço. Há também uma ênfase na materialidade da pintura, o que pode ser visto na textura desta imagem. As pinceladas parecem visíveis, contribuindo para a sensação de que a superfície da pintura tem tanta importância quanto o tema representado. Isso ressoa com a ideia de que, na arte

moderna, o processo de pintura e o material utilizado são tão importantes quanto o próprio tema.

Na obra *Rua da Bahia*, (Figura 4) nota-se a ausência de descrição detalhada e pode ser vista como uma tentativa de sugerir que há algo além da superfície visual, algo que escapa ao olhar imediato e que requer uma forma diferente de interpretação. Assim Guimarães, ao evitar o realismo tradicional, convida o espectador a perceber a paisagem e a realidade de uma maneira que não é simplesmente ilustrativa, mas simbólica e evocativa.

Figura 4 – GUIMARÃES, José Tertuliano. *Rua da Bahia*. Óleo sobre Tela – 1934 / 38.



Fonte: Scaldaferrri 1998, p.50.

A ausência de uma perspectiva convencional cria um efeito de planificação, onde os diferentes elementos da composição parecem estar em camadas sobrepostas, em vez de distribuídos em um espaço tridimensional profundo. Esse tratamento do espaço também contribui para uma sensação mais subjetiva, reforçando a ideia de que a cena não está interessada em recriar o mundo visível tal como ele é, mas sim em explorar um modo diferente de vê-lo e senti-lo.

1.2.2 XILOGRAVURA

A gravura ocupa lugar na produção artística de José Guimarães, manifestando-se por meio de soluções plásticas marcadas pelo uso de símbolos de caráter

totêmico vinculados à cultura afro-brasileira. A presença das marcas características da matriz de madeira evidencia o uso da técnica da xilogravura, que, nesse contexto, não apenas imprime a imagem, mas também carrega a dimensão simbólica e material da ancestralidade expressa na obra.

Segundo Scaldaferrri (1998, p. 57), como não há registros de gravadores eruditos que utilizassem a técnica da xilogravura em Salvador naquele período, é possível inferir que José Guimarães tenha aprendido essa linguagem durante sua permanência na França, tendo posteriormente introduzindo-a no contexto local. Caso essa hipótese se confirme, o artista mais uma vez se configura como pioneiro ao lançar mão de uma nova técnica, assinalando as primeiras experiências com a gravura artística na Bahia.

A xilogravura *Bastão de Régulo Africano*, (Figura 5) de José Guimarães mostra uma figura antropomórfica em pé, com as mãos voltadas para a frente, segurando um objeto retangular, e uma cabeça proeminente, talvez portando um topete ou elemento cerimonial. Essa forma não pode ser considerada como uma simples representação mimética de um ser humano, mas sim uma interpretação, carregada de sentidos rituais e sociais.

Figura 5 – GUIMARÃES, José Tertuliano. *Bastão de Régulo Africano*. Xilogravura – 1939.



Fonte: Scaldaferrì 1998, p.53.

Como afirma Robert Farris Thompson (1984, p. 108), objetos como os *Nkisi Nkondi* funcionam como estruturas de autoridade simbólica, conectadas a uma rede de relações espirituais, ancestrais e jurídicas. A obra em questão representa um bastão cerimonial associado à cultura Banto do Congo, mais especificamente à região do Reino do Kongo, que se localizava no que hoje corresponde a partes da República Democrática do Congo, República do Congo, Angola e Gabão. A forma humana remete ao intermediário espiritual (nganga) e ao ancestral protetor, enquanto os atributos – como o objeto nas mãos – representam sua função ativa no mundo social e espiritual. Ou seja, a imagem faz referência a um poder que transcende o visível, ancorado na cosmologia Kongo.

Por outro lado, segundo MacGaffey (1986, p. 56), o *nkisi* não é uma divindade no sentido ocidental, mas sim um *dispositivo espiritual*, ativado por substâncias medicinais e fórmulas verbais. A postura ereta e a atitude de oferecer ou portar um objeto implicam ação espiritual, e o próprio bastão pode ser interpretado

como um vetor entre os mundos visível e invisível, conforme o pensamento Kongo.

Desse modo, a referida gravura funciona como um símbolo relacional, onde a materialidade o bastão escultórico é apenas um dos aspectos do sistema simbólico que envolve crença, função ritual, autoridade sociopolítica e comunicação com os ancestrais.

A obra *Oche de Xangô*, (Figura 6) representa um Oxê de Xangô, ou *Ọşé Sàngó*, um artefato ritual de natureza profundamente simbólica, associado ao orixá Xangô, divindade do trovão, do raio e da justiça, no complexo sistema religioso iorubá. De acordo com Drewal, Pemberton e Abiodun (1989, p. 127), o Oxê é um emblema cerimonial do poder judicial e cósmico de Xangô, tradicionalmente representado pelo machado duplo, que neste exemplar se encontra no topo da cabeça de uma figura antropomórfica, aludindo à possessão divina e à mediação entre o plano espiritual e o terreno.

Figura 6 – GUIMARÃES, José Tertuliano. *Oche de Xangô* Ídolo Africano. Xilogravura
– 1939.



Fonte: Scaldaferrri 1998, p.53.

Originário da região de Oyó, no sudoeste da Nigéria, o Oxê é um objeto cultural utilizado em rituais públicos e privados para invocar a presença de Xangô. Conforme destaca Abímolá (1997, p. 64), o orixá é o patrono da realeza e da ordem moral, sendo invocado nos momentos de conflito ou transgressão social. Nessa perspectiva, a imagem escultórica não é apenas representativa, mas simbólica e sua exibição ou manipulação em contextos rituais participa ativamente da reatualização da autoridade de Xangô.

A composição visual da xilogravura é centrada na simetria frontal, característica comum na arte iorubá que, segundo Thompson (1984, p. 104), representa equilíbrio, autocontrole e legitimidade espiritual. A figura talhada ostenta trajes cerimoniais gravados com nitidez, evocando os figurinos utilizados pelos sacerdotes (*babalorixás*) e pelos devotos durante os festivais dedicados ao orixá. Essa forma traduz a conexão entre corpo, traje e divindade, uma tríade fundamental para a visualidade religiosa africana, onde a corporeidade é suporte da energia (*àṣẹ*).

O machado duplo, ao ser colocado no topo da cabeça, não apenas identifica a figura como sendo relacionada a Xangô, mas também a transforma num símbolo

ativo da presença do orixá. O topo da cabeça, ou *orí*, é, na cosmologia iorubá, o centro da consciência espiritual. Como afirma Verger (1999, p. 56), o *orí* é o receptáculo da força do destino, sendo frequentemente o ponto de incorporação do orixá no corpo do devoto.

Por isso, o Oxé é um dispositivo espiritual de mediação entre o humano e o divino. Ele sintetiza aspectos plásticos, performáticos e cosmológicos, sendo exemplar da riqueza semiótica e estética da arte iorubá.

A (Figura 7), intitulada como *Yemanjá*, apresenta uma figura feminina ajoelhada, com as mãos unidas diante do peito e um recipiente circular apoiado sobre a cabeça. Tal configuração remete à linguagem visual da escultura iorubá, oriunda do sudoeste da Nigéria, onde esse tipo de figura simbólica tem sido tradicionalmente empregada em contextos rituais ligados ao culto dos orixás, sobretudo os associados à maternidade, ao cuidado e à fertilidade.

Figura 7 – GUIMARÃES, José Tertuliano. *Yemanjá*, ídolo africano Xilogravura.



Fonte: *Revista Seiva*, nº 4, 1939, p. 58.

A postura ajoelhada, como nota Drewal (1989, p. 150), é uma das metáforas mais potentes na escultura africana para expressar devoção, humildade e serviço espiritual. No contexto iorubá, ajoelhar-se diante da divindade representa um gesto de reconhecimento da hierarquia cósmica, onde a figura humana se

submete ao poder do sagrado, seja durante a adivinhação (*Ifá*), nos rituais de iniciação ou nos oferecimentos a orixás como Yemanjá.

O elemento circular sobre a cabeça, possivelmente um suporte ritual ou recipiente de oferendas, reforça essa função cerimonial. Para Thompson (1984, p. 106), a cabeça (*orí*) é o ponto de maior valor espiritual no corpo humano iorubá, e qualquer carga que repousa sobre ela, sobretudo em contextos escultóricos, simboliza a posse ou condução de forças espirituais, como o *àṣẹ*, ou seja, o poder vital transmitido pelos orixás.

Em termos formais, a figura apresenta traços robustos e contornos gráficos enfatizados, características comuns à tradição iorubá de representação do feminino como sinônimo de força interior, fecundidade e autoridade espiritual. Essa representação é especialmente pertinente quando associada a Yemanjá, divindade das águas, dos seios maternos e da proteção coletiva, cuja imagem sincretizada é amplamente difundida nas culturas afro-atlânticas, sobretudo no Brasil e em Cuba (VERGER, 1999, p. 78).

Portanto, a escultura de Yemanjá ajoelhada, sustentando um recipiente sobre a cabeça, não é um objeto ritualístico, codificado em múltiplos níveis simbólicos, capaz de condensar significados sociais, espirituais e estéticos da cosmovisão iorubá. Sua presença em templos, santuários e cerimônias reafirma não apenas a devoção, mas também a potência feminina como pilar de sustentação do mundo espiritual.

Vale ressaltar que, na tradição iorubá original, Yemanjá *Yemoja* ou *Yemaja* é uma divindade das águas doces (em especial, o rio *Ògún*) e associada à maternidade, à fertilidade, à proteção familiar e ao poder feminino ancestral. Como explica Pierre Verger (1999, p. 101), Yemanjá é mãe de muitos orixás e figura central no sistema religioso nagô-iorubá. Sua imagem, portanto, não possui originalmente nenhum traço de sereia ou elementos marinhos como escamas ou cauda de peixe.

A representação de Yemanjá como *mulher-peixe*, frequentemente figurada com cauda de sereia e atributos marinhos estilizados, constitui uma construção

iconográfica posterior à tradição iorubá original. Atualmente é amplamente difundida no candomblé brasileiro, na *Santería* cubana e em diversas práticas devocionais populares afro-diaspóricas, é produto de um complexo processo cultural, visual e simbólico, que articula elementos africanos, ocidentais e ameríndios.

Nas culturas tradicionais iorubás, Yemojá ou *Yemanjá* é reverenciada como uma divindade das águas doces, ligada ao rio Ògùn e aos arquétipos de maternidade e fertilidade. Suas representações, sobretudo em esculturas cerimoniais, a figuram como uma mulher de porte nobre e postura frontal, muitas vezes em atitude de oferenda, mas sem associação à iconografia da sereia ou à morfologia híbrida de peixe e mulher (DREWAL; PEMBERON; ABIODUN, 1989, p. 78-79).

Contudo, no processo de transatlanticidade religiosa e cultural resultante da diáspora forçada, os orixás passaram a ser reinterpretados dentro dos contextos coloniais das Américas. A imagem de Yemanjá sofreu, nesse percurso, uma ressemantização visual influenciada pelas tradições ibéricas da Virgem Maria em especial Nossa Senhora da Conceição e Stella Maris, pelas representações europeias da sereia e também pelas cosmologias aquáticas ameríndias. Thompson observa que:

A iconografia moderna de Yemanjá, especialmente no Brasil e em Cuba, frequentemente incorpora elementos de fontes europeias e indígenas, particularmente o arquétipo da sereia, desconhecido na escultura iorubá tradicional. (THOMPSON, 1984, p. 106).

Essa outra forma visual não apenas reconfigura a estética da divindade, mas responde a um processo de acomodação cultural e resistência simbólica. Em contextos como o Candomblé da Bahia e a *Santería* cubana onde a divindade é chamada Yemayá, a sereia torna-se um signo plástico e devocional de identificação, evocando tanto a realeza aquática da orixá quanto sua capacidade de adaptação às novas águas do exílio e da memória coletiva. Como ressalta Harding:

A imagem de Yemanjá como uma espécie de sereia é uma construção afro-diaspórica, resultado da fusão entre tradições africanas de divindades femininas das águas, imagens

indígenas de seres aquáticos e a iconografia cristã de figuras femininas ligadas ao mar. (HARDING, 2001, p. 135).

A visualidade se expande ainda nas expressões artísticas populares, encontradas nas produções artísticas votivas das festas de 2 de fevereiro em Salvador ou nos ex-votos litorâneos, que reinventam o corpo da deusa como híbrido e encantado, ressignificando a experiência do sagrado afro-atlântico a partir de uma sensibilidade sincrética e comunitária. No Brasil, estudiosos como Prandi também assinalam que:

A sereia como imagem de Yemanjá é fruto da criatividade popular e da síntese de matrizes culturais diversas. Embora distante das formas tradicionais da cultura iorubá, ela expressa, no entanto, a vitalidade do culto afro-brasileiro. (PRANDI, 2004, p. 290).

Por fim, a imagem da *mulher-peixe* atribuída a Yemanjá revela-se uma poderosa metáfora visual da diáspora africana, expressão de deslocamento, travessia e reinvenção, na qual o corpo feminino e aquático da deusa se transforma em símbolo de sobrevivência e devoção no atlântico negro.

Na xilogravura *Cantiga de Canavial*, Guimarães reinterpreta o contexto histórico das plantações de cana-de-açúcar, remetendo à exploração colonial e à escravidão.

Figura 8 – GUIMARÃES, José Tertuliano. *Cantiga de cannavial*. Xilogravura.



Fonte: Scaldaferrri, 1998, p.54.

A xilogravura, ao retratar a força física do trabalhador rural, também favorece a reflexão sobre as continuidades e rupturas nas relações de trabalho e exploração humana no país. Como uma obra convida o espectador a revisitar a história e pensar sobre a bravura dos escravos.

José Guimarães estiliza Papai Noel, retirando elementos realistas e reforçando seu poder simbólico. Faz do Papai Noel uma representação que destaca o caráter lúdico da figura, mas também sugere a complexidade de sua ressignificação ao longo do tempo.

Figura 9 – GUIMARÃES, José Tertuliano. *Cartão de natal*. Xilogravura.



Fonte: Scaldaferrri, 1998, p.56.

Na xilogravura *A Rua das Vítimas*, (Figura 10) José Guimarães mistura uma cena cidadina desolada com figuras humanas estilizadas, criando uma atmosfera que remete ao abandono social.

Figura 10 – GUIMARÃES, José Tertuliano. *A rua das vítimas*. Xilogravura.



Fonte: Scaldaferrri, 1998, p.54.

Ao combinar o cenário urbano devastado com figuras humanas em estado de tristeza e desolação, as figuras e as construções urbanas não são apenas descritivas; esta abordagem estilística amplifica o peso simbólico da obra, onde cada elemento reflete o sofrimento social e coletivo.

Esta xilogravura pode ser vista como uma crítica visual que mostra o espaço urbano devastado como um reflexo das condições sociais contemporâneas. O título e o cenário sugerem um panorama de desigualdade, violência e abandono social. A obra excede a mera representação de tragédia, conectando elementos tradicionais e modernos para reinterpretar simbolicamente a resistência e o sofrimento no contexto social atual, abrindo novas possibilidades interpretativas sobre o papel das vítimas e da memória cultural.

A figura central de *Canção Inaugural da Primavera*, (Figura 11), com traços entalhados com um sorriso ambíguo, parece suspensa no tempo, sugerindo uma ligação entre renascimento e profunda interioridade. José Guimarães utiliza linhas e formas básicas para construir o rosto da figura, eliminando detalhes supérfluos e destacando sua expressão e postura.

Figura 11 – Ilustração em xilogravura *Canção inaugural da primavera*.



Fonte: Scaldaferrri, 1998, p.57.

A figura central é sobreposta a uma superfície obscura que contrasta com a luz ao redor da cabeça humana, criando uma cena que simultaneamente evoca renovação e introspecção, resultando em um anacronismo entre a vitalidade da primavera e a complexidade psicológica da personagem. Este contraste transforma a xilogravura em uma superfície onde diferentes modos de interpretação coexistem, refletindo uma sensação de movimento suspenso e transformação.

Dessa forma, *Canção Inaugural da Primavera* se configura como uma obra de reflexão, convidando o espectador a pensar sobre o ciclo da vida e as emoções

humanas, repensando o conceito de primavera de maneira poética e introspectiva.

A trajetória de José Guimarães representa uma das primeiras manifestações modernistas na Bahia. Sua obra, apreciada por alguns, foi rejeitada pelo público em geral, levando o artista a se afastar da cena local. Apesar do pioneirismo, o meio cultural conservador de Salvador não assimilou plenamente sua contribuição. Diante das dificuldades, Guimarães mudou-se para o Rio de Janeiro, onde lecionou desenho no Colégio Pedro II e permaneceu até seu falecimento em 19 de outubro de 1969.

A trajetória de José Guimarães, ao lado de outros artistas como, Presciliano Silva, Voltaire Fraga, entre outros, foi fundamental para a edificação da modernidade artística na Bahia. O processo de transformação cultural envolveu esforços individuais e coletivos que enfrentaram a resistência de uma sociedade provinciana e conservadora, pavimentando o caminho para futuras gerações de artistas baianos.

1.2.3 A EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA DE 1944

A redemocratização do Brasil, iniciada em meados dos anos 1940, foi um período fértil para o surgimento de debates políticos e culturais, especialmente em um país que, até então, vivia sob o controle do Estado Novo, regime autoritário de Getúlio Vargas. Nesse contexto, a articulação entre cultura e política tornou-se uma característica marcante, evidenciando como a arte, mais do que uma expressão estética, se transformou em um canal de resistência e de crítica social.

A exposição de Manoel Martins em Salvador, patrocinada por figuras como Jorge Amado, membro do Partido Comunista, é um exemplo claro de como a arte estava profundamente entrelaçada com questões políticas. A iniciativa de Jorge Amado e outros intelectuais em promover essa exposição não se limitava a mostrar obras de arte; ela tinha um caráter ideológico, buscando fazer frente ao fascismo e promover ideais de justiça e igualdade social. Esse casamento entre

política e cultura não foi um fenômeno isolado. Ao contrário, foi uma tendência comum em regimes totalitários, onde a arte frequentemente era utilizada como ferramenta de propaganda ou, em resposta, como resistência ao controle estatal.

Em 1944, a convite de Jorge Amado, o artista Manoel Martins veio a Salvador para ilustrar o livro *Bahia de Todos os Santos*, marcando um importante momento para a expressão da ilustração por meio da xilogravura na cidade. Com o apoio de diversos setores culturais, Jorge Amado conseguiu reunir artistas renomados por suas contribuições ao modernismo, entre eles os gravadores Lasar Segall, Carlos Scliar e Mário Cravo Júnior. Flexor afirma:

Assim, somente em agosto de 1944, se tentava mostrar, coletivamente na Bahia, obras de artistas modernos. Nesse ano Manoel Martins, vindo à Bahia para ilustrar o livro guia da cidade do Salvador, Bahia de Todos os Santos, de Jorge Amado, organizou uma exposição na Biblioteca Pública, ainda na Praça Municipal. Jorge Amado, vice-presidente do Núcleo Bahiano de Escritores, presidiu a cerimônia de abertura da exposição que teve Walter da Silveira como orador e que teve considerações sobre a arte dos expositores. FLEXOR, 2011, p. 12

A exposição de arte moderna realizada na Bahia em 1944 foi significativa tanto pelo conteúdo artístico quanto pelo contexto histórico em que ocorreu. O modernismo, com seu caráter inovador, desafiava os modelos tradicionais e conservadores que dominavam a cultura brasileira. A presença de artistas como Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Volpi não representou apenas a introdução de novos estilos, mas uma tentativa de inserir a Bahia no cenário da arte moderna nacional, rompendo com a tradição academicista que prevalecia.

Essa exposição também reflete como o campo cultural, especialmente as artes visuais, não estava alheio às tensões políticas do período. A arte moderna no Brasil se tornou uma plataforma de renovação estética e de engajamento político. A participação de artistas como Cândido Portinari, Di Cavalcanti e José Pancetti demonstra que a cultura brasileira buscava não apenas inovar formalmente, mas também contribuir para os debates sobre o futuro do país.

O modernismo na Bahia, que ainda não era um centro de vanguarda cultural, enfrentava barreiras significativas. No entanto, as exposições organizadas por

figuras como Manoel Martins e Jorge Amado mostraram uma abertura gradual ao novo, promovida por intelectuais e artistas progressistas que viam na arte moderna uma forma de conectar o Brasil às tendências estéticas e culturais mais avançadas no cenário internacional.

A exposição foi parte integrante do processo de modernização das artes na Bahia mas, acima de tudo, da abertura do espaço para a gravura, enquanto ilustração, contribuindo junto com a literatura na obra de Jorge Amado, no livro *Bahia de Todos os Santos*, publicado em 1945. Uma obra que celebra a cultura, as tradições e a vida cotidiana da cidade de Salvador, na Bahia. Trata-se de um guia sentimental da capital baiana, onde Jorge Amado descreve com afeto e riqueza de detalhes o povo, as ruas, a arquitetura, as festas populares, as paisagens e, especialmente, a profunda influência da cultura afro-brasileira na formação da identidade local.

A referida obra não é apenas um retrato geográfico da cidade, mas um mergulho no coração cultural e social de Salvador, destacando suas peculiaridades e a diversidade cultural. O livro teve ilustrações de Manoel Martins, contribuindo para a fusão entre texto e imagem, e se consolidou como uma importante referência da literatura brasileira, immortalizando a Bahia como um espaço de riqueza cultural e identidade única.

Desse modo, a publicação desse livro após a exposição constitui, mais uma vez, uma ação isolada, partindo de um grupo de artistas e intelectuais, para que houvesse estímulos tanto para a literatura quanto para as artes visuais, sobretudo a gravura. Segundo Ludwig:

Em 1944, realizou-se a segunda exposição de arte moderna na Bahia, com obras de artistas do movimento modernista do sul do país, organizada pelo paulista Manoel Martins. Este viera à cidade convidado pelo escritor Jorge Amado para ilustrar o seu livro: "Bahia de Todos os Santos". Trouxe vários desenhos, gravuras, monotipias, pontas secas, aquarelas, suas e dos principais artistas modernistas de São Paulo: Segall, Antônio Gomide, Flavio de Carvalho, Volpi, Quirino da Silva, Gobbis, Andrade Filho, Lucy, Tarsila do Amaral, Rebollo, Graciano e outros. (Ludwig, 1982, p. 34)

A mostra foi realizada na Biblioteca Pública, na Praça Municipal de Salvador. Havia interesse, por parte das autoridades, em difundir a produção artística moderna pelo país. Esse evento contou com conferências de Hélio Simões e Walter da Silveira, além do apoio da imprensa. Atraiu muitos visitantes, entre eles estudantes, intelectuais, operários, e todos aqueles que, de algum modo, se envolviam com os acontecimentos culturais. Sobretudo porque era um momento conturbado no cenário político nacional.

A exposição tinha um caráter político. Era patrocinada pela Associação Brasileira de Escritores (ABDE), uma entidade nacional de classe, representada na Bahia por Jorge Amado, que lutava contra o fascismo e contra a censura edipiana. (Ludwig, 1982, p. 35).

Esses eventos culturais estavam inseridos em um projeto político mais amplo de transformação social. O Partido Comunista, ao qual Jorge Amado pertencia, via a arte como um instrumento de conscientização das massas e de crítica ao autoritarismo. A exposição na Biblioteca Pública de Salvador deve, portanto, ser entendida não apenas como um evento cultural, mas como uma manifestação política em prol da democratização do Brasil e da formação de um pensamento crítico que questionava os valores tradicionais e autoritários vigentes.

Assim, o entrelaçamento entre arte e política, especialmente no contexto da redemocratização brasileira, foi fundamental. O modernismo na Bahia, impulsionado por figuras como Jorge Amado e Manoel Martins, ultrapassou a mera experimentação estética, representando um esforço coletivo para transformar a sociedade. Ao romper com valores opressivos do passado, abriu-se caminho para uma nova forma de pensar tanto a arte quanto a realidade política e social do Brasil.

A exposição causou impacto no público local, acostumado com exposições realizadas dentro da concepção academicista. Havia o sentido de que parte do público fora atraído pela reputação dos organizadores, principalmente Jorge Amado. De acordo com Scaldaferrri,

Esta coletiva, denominada “Exposição de Arte Moderna”, inaugurada num sábado. 5 de agosto de 1944, “sob os auspícios da Seção da Bahia da Associação Brasileira de Escritores”, conforme A Tarde do dia 7 do mesmo mês, causou um grande choque. Quase ninguém ouvira falar da

existência de semelhante arte, e muito menos havia visto uma exposição coletiva de arte moderna. Foi um reboiço, um furor, na cidade. Na notícia aparece a foto dos trabalhos expostos, arrumados amontoados, muito próximos uns dos outros, evidenciando assim a precariedade da montagem, o que não tira o valor das obras nem a importância da exposição. Scaldaferrri, 1998, p. 94.

O ambiente montado por Manoel Martins para a exposição de 1944, que foi criticado por jornais como A Tarde por sua aparente simplicidade e pobreza, pode ser interpretado de maneira mais profunda à luz das teorias da recepção e da montagem, que ajudam a entender o significado simbólico e as escolhas estéticas envolvidas. Essas teorias nos permitem compreender não apenas a disposição física das obras, mas também o impacto que o ambiente exerce sobre os espectadores e como ele se integra às práticas artísticas modernistas da época. A recepção de uma exposição como a de Manoel Martins é moldada pelo ambiente em que as obras são exibidas, pela cultura visual dos espectadores e pelas normas estabelecidas. No contexto de Salvador, onde a arte moderna ainda era relativamente nova, as escolhas feitas por Manoel Martins, como o uso de materiais simples e locais, contrastava com as expectativas de um público acostumado com um estilo mais opulento e tradicional, refletindo as tensões entre o novo e o antigo. Scaldaferrri, descreve o ambiente da exposição:

Os trabalhos estão expostos em duas galerias, sóbrias e simples. O visitante, à primeira vista sente-se chocado pela pobreza ambiente a partir do pano de juta nacional que forra as galerias e da falta de molduras caríssimas que geralmente se vê. Os desenhos em exposição, na maioria, nem moldura têm. Scaldaferrri, 1998, p. 95.

Ao usar juta nacional para forrar as paredes, em vez de tecidos luxuosos, e optar pela ausência de molduras caras, Martins não apenas simplificou o ambiente, mas também fez uma escolha política e cultural que ia ao encontro da valorização dos produtos nacionais e das características locais. Essa postura dialoga diretamente com o movimento modernista, que buscava incorporar elementos regionais e populares às formas artísticas, rompendo com o academicismo tradicional. Para o público baiano, habituado a exposições mais suntuosas, essa nova concepção estética poderia ser desafiadora, influenciando negativamente a recepção inicial da mostra.

No entanto, ao longo do tempo, as escolhas de Martins — como a simplicidade e o uso de materiais locais — podem ter sido reinterpretadas e valorizadas pela crítica e pelo público, à medida que a arte moderna foi ganhando espaço e reconhecimento na Bahia.

No caso da exposição de Manoel Martins, a decisão de expor as obras sem molduras ornamentadas e sobre um fundo de juta poderia ser vista como uma tentativa de criar uma montagem visual que transformasse a relação entre as obras e o espaço.

Essa montagem neutra, na qual a arquitetura e os ornamentos são minimizados, faz com que as obras dialoguem diretamente entre si e com o público, sem a intermediação de barreiras visuais excessivas. Para os modernistas, que acreditavam que o ambiente expositivo deveria ser transformável, flexível e econômico, eliminando requintes evocativos e molduras desnecessárias. A ideia de que o espaço expositivo deve ser simples e adaptável, com um fundo neutro, era uma crítica à opulência e ao elitismo das exposições tradicionais.

Essa abordagem de montagem aparentemente simples poderia, paradoxalmente, valorizar mais as obras em si, tirando o foco dos elementos decorativos e deixando que a arte ocupasse o primeiro plano. Ao adotar essa estética de simplicidade, Manoel Martins estava não apenas rompendo com o passado conservador, mas também propondo uma nova maneira de apresentar a arte moderna, em consonância com o espírito de ruptura do movimento modernista.

Desse modo, o ambiente criado por Manoel Martins para a exposição de 1944, embora criticado pela imprensa local por sua simplicidade, pode ser visto como uma manifestação das correntes modernistas que estavam ganhando força na época. De acordo com as teorias da recepção, o público baiano ainda estava ajustando seu horizonte de expectativas em relação à arte moderna, o que pode ter contribuído para a reação inicial negativa. Já à luz das teorias de montagem, a escolha por uma exposição minimalista, sem molduras luxuosas e com fundo de juta, pode ser interpretada como uma tentativa deliberada de focar na

essência das obras e criar um ambiente flexível e democrático, rompendo com os moldes tradicionais e hierárquicos das exposições de arte.

Essas escolhas, vistas retrospectivamente, podem ser entendidas como pioneiras na construção de uma nova estética para a arte moderna baiana, contribuindo para a formação de um público mais aberto e crítico, capaz de apreciar tanto a simplicidade formal quanto a profundidade simbólica das obras exibidas.

A chegada das obras trazidas por Manoel Martins à Bahia em 1944 desempenhou um papel crucial na construção da modernidade artística baiana. Grande parte dos artistas cujas obras foram apresentadas pertencia à Família Artística Paulista, grupo que se destacou por seu alinhamento com as tendências internacionais da arte moderna. Esse contato direto com obras inovadoras, que seguiam a linha do modernismo internacional, representou um momento significativo para o desenvolvimento de uma nova estética na Bahia, um estado que até então ainda estava distante dos centros de vanguarda artística.

A Família Artística Paulista, extinta em 1940, tinha raízes no Grupo Santa Helena e era conhecida por retratar o popular urbano, especialmente de São Paulo. Essa abordagem, embora fortemente enraizada no cotidiano da metrópole paulista, tinha um valor inovador para o cenário baiano, que ainda se pautava por uma arte mais conservadora e academicista. A introdução desse repertório visual em Salvador, através da exposição organizada por Martins, expandiu os horizontes da arte baiana, trazendo outras temáticas e abordagens técnicas que contribuiriam para uma reconfiguração cultural local. Flexor, considera:

A maior parte dos artistas, cujas obras foram trazidas por Manoel Martins, pertenciam à *Família Artística Paulista* que se opunha ao grupo do *Salão de Maio*. A *Família* preferia sincronizar-se aos movimentos internacionais, enquanto os componentes do *Salão de Maio* aceitavam as inovações, mas se negavam a dextriedade técnica, que pelo malabarismo e pelo truque, se sobrepõe à emoção profunda ou à pureza mentalista da arte. Flexor, 2003, pg. 30.

Apesar dessa discussão apresentada se referir ao embate central no cenário da arte moderna paulista da primeira metade do século XX; o contraste entre a Família Artística Paulista e o grupo do Salão de Maio, a autora evidencia que,

em verdade, trata-se de um debate que não é meramente estético, mas profundamente ideológico e programático em relação ao papel da técnica, da emoção e da adesão aos paradigmas internacionais da modernidade.

Podemos considerar que Família Artística Paulista, buscavam um diálogo direto com os grandes movimentos artísticos, seu projeto era o de uma modernização estética conectada às vanguardas europeias, possivelmente uma tentativa de aproximar a arte brasileira aos debates formais e conceituais do modernismo.

Enquanto o Salão de Maio reunia artistas modernistas com inclinação mais social e política, esses artistas valorizavam a expressão subjetiva, a crítica social e a experimentação simbólica, recusando o que consideravam perigoso, a técnica se tornar um artifício que empobrecesse o conteúdo expressivo da arte; uma técnica vazia, a destreza técnica usada como fim em si, como virtuosismo. Desse modo, a técnica não deveria obscurecer a emoção ou o pensamento.

Desse modo, o texto de Flexor explicita uma tensão recorrente na história da arte moderna, a oposição entre tecnicismo formalista e expressividade subjetiva. A arte como veículo de reflexão e emoção profunda, recusando o virtuosismo como fim. Essa dicotomia revela as divergências sobre o próprio sentido da arte moderna brasileira, a dualidade entre ser universalista e formalista, ou enraizada nas tensões locais e nas expressões do sujeito.

Ao trazer essas obras por intermédio de Manoel Martins, observa-se a intenção de afirmar uma filiação estética mais alinhada à experimentação formal, à renovação dos códigos visuais e à valorização da técnica como linguagem. A técnica, nesse contexto, não é truque nem ornamento, ou seja, ela é o meio pelo qual se dá a construção do sentido plástico da obra. Desse modo, as obras com todo seu repertório, desembarcam em Salvador, trazendo consigo muito mais do que quadros modernistas ligados a dois grupos distintos, assinalando assim um momento de discussão plástica necessária para as artes visuais como um todo.

Portanto, as obras trazidas por Manoel Martins em 1944 tiveram um impacto profundo na consolidação da modernidade baiana. Elas foram um catalisador para a inserção da Bahia no mapa da arte moderna brasileira, ao provocar uma

ruptura com o academicismo e fomentar o surgimento de novos olhares e expressões que, mais tarde, definiriam a identidade cultural do estado. Esse encontro entre o popular e o moderno, entre o local e o global, marcou o início de uma trajetória artística que transformaria a Bahia em um polo criativo de vanguarda no Brasil.

A reação do público e da imprensa à exposição de Manoel Martins demonstra um choque entre o horizonte de expectativas do público local e as inovações trazidas pela arte moderna. A exposição de arte moderna rompeu radicalmente com os padrões artísticos a que o público da época estava habituado. Quando essa quebra de expectativas ocorre de maneira abrupta, como foi o caso dessa exposição, a recepção pode ser marcada por estranhamento, hostilidade e rejeição.

O fato de os jornais *O Imparcial* e o *Diário da Bahia* terem promovido uma mostra de *rabiscos* e obras satíricas, com títulos como *Hipocondria* e *A vaca dentro de um guarda-chuva*, mostra claramente como a crítica local reagiu com sarcasmo e deboche diante da arte moderna.

As práticas e os temas inovadores da arte moderna, que não correspondiam aos valores tradicionais de técnica e representação, foram vistos como provocações e desrespeito ao que era considerado arte legítima na época. Para os críticos locais, a arte moderna poderia parecer caótica, desordenada e até absurda — em nítido contraste com a expectativa de uma arte mais figurativa e tecnicamente virtuosa. Aqui, o vazio deixado pela ausência de técnica tradicional foi preenchido por sarcasmo e incompreensão.

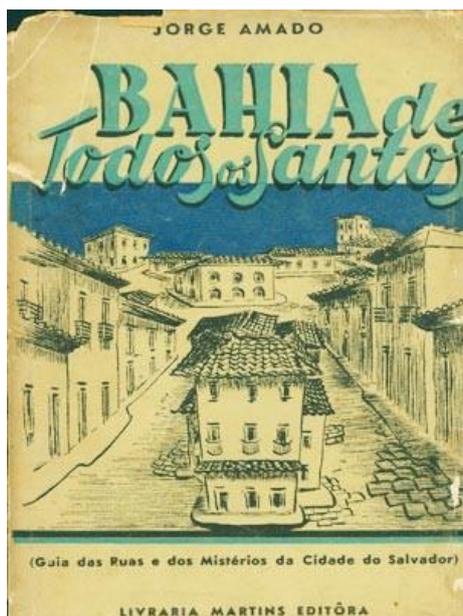
Essa crítica também aponta para uma tensão entre o novo e o antigo; enquanto a arte moderna buscava romper com as normas estabelecidas, a reação pública insistia na valorização dos estilos acadêmicos. O público e a imprensa, ao reagirem de forma tão virulenta, estavam reafirmando o valor da arte tradicional como norma, resistindo ao novo, à medida que não se identificavam com as inovações propostas.

Podemos ver como a exposição atuou como uma espécie de montagem social. A disposição das obras modernas, com suas formas experimentais e uso de materiais insólitos, foi confrontada diretamente com os valores estéticos conservadores do público, criando um choque de montagem entre o antigo e o novo.

1.2.3.1 MANOEL MARTINS

Manoel Martins foi um artista célebre que atuou como pintor, escultor, desenhista e gravurista, tendo se destacado na gravura e no desenho. Suas obras retratam cenas urbanas, paisagens rurais e a vida cotidiana do trabalhador brasileiro, sempre com uma abordagem expressiva e subjetiva. Influenciado pelas vanguardas artísticas internacionais e pelo modernismo brasileiro, Martins buscava representar o Brasil de maneira autêntica, rompendo com os padrões acadêmicos. Destacou-se pela sua capacidade de traduzir visualmente as descrições literárias da Bahia, unindo a literatura às artes visuais. (Figura 12).

Figura 12 - Capa da 1ª ed. Livro Bahia de Todos os Santos – 1945.



Fonte: Acervo Fundação Jorge Amado. Foto: Zélia Gattai.

Em 1944, Manoel Martins participou da Exposição de Arte Moderna em Salvador, um marco para a consolidação do modernismo no Brasil. A exposição, que reuniu artistas desafiando as convenções acadêmicas, foi crucial para a difusão da nova linguagem artística que refletia as transformações sociais e culturais do país. O trabalho de Martins, elogiado por sua técnica e pela forma como retratava a vida e cultura brasileiras, estabeleceu um diálogo entre as influências internacionais, como o expressionismo, e uma abordagem profundamente brasileira.

As obras de Manoel Martins que ilustram o livro *Baía de Todos os Santos* apresentam características notáveis que permitem uma rica análise plástica, iconográfica e simbólica. Estas xilogravuras refletem não apenas a habilidade técnica do artista, mas também uma profunda conexão com o contexto cultural e social de Salvador, Bahia. Nas gravuras apresentadas, o uso de linhas simples e o contraste marcante entre o preto e o branco destacam a técnica de xilogravura de Manoel Martins. Esta técnica, onde o preto predomina, cria uma dinâmica visual intensa que capta a atenção do espectador imediatamente. A simplicidade das linhas não simplifica a complexidade dos temas; pelo contrário, enfatiza a essência dos elementos retratados, seja na textura das fachadas dos edifícios, na expressão dos personagens ou na representação da vegetação e do relevo.

Figura 13 – Atmosfera da cidade - 01. Ilustração em xilogravura de Manoel Martins.



Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 27.

Figura 14 – Atmosfera da cidade.



Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 33

Figura 15 -- 02. Ilustração em xilogravura de Manoel Martins.

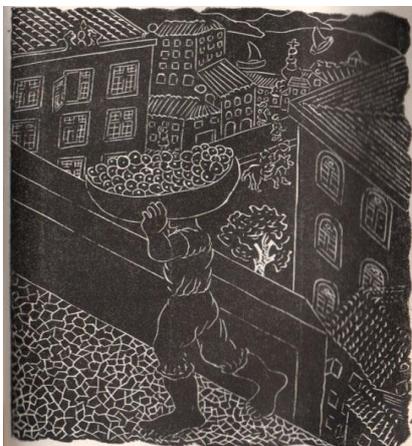


Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 42

Simbolicamente, estas obras podem ser vistas como uma celebração da cultura baiana. As representações de atividades diárias e festividades locais servem não apenas para documentar a vida em Salvador, mas também para celebrar a identidade cultural da região. O uso de xilogravura, uma forma de arte acessível e tradicionalmente ligada às classes trabalhadoras, reforça o compromisso de Manoel Martins com a representação autêntica das pessoas comuns. Além disso, a escolha de cenas que retratam a interação humana e a relação com o

ambiente sugere um comentário sobre a resiliência e a adaptabilidade dos baianos.

Figura 16 – *Personagens* - 01. Ilustração em xilogravura de Manoel Martins



Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 29

Em cada xilogravura Manoel Martins utiliza o contraste entre o negro profundo da tinta e o branco do papel para destacar elementos essenciais, gerando um dinamismo visual que captura efetivamente a essência das cenas representadas. Este uso de negativos e positivos não apenas define as formas, mas também contribui para a atmosfera emocional de cada gravura.

Figura 17 – *Notas à margem* - Ilustração em xilogravura de Manoel Martins.



Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 261.

Figura 18 – *Mercados* - Ilustração em xilogravura de Manoel Martins.



Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 284.

A inclusão de figuras humanas em atividades cotidianas, como carregar frutas e interagir em espaços urbanos, ressalta a vivacidade e a energia da cidade. Elementos como árvores, animais e arquitetura são retratados com um sentido de lugar muito específico, que dialoga com a identidade visual e cultural de Salvador. As gravuras transmitem uma sensação de comunidade e de interação constante, características marcantes do tecido social baiano. O trabalho do artista nesta série não só captura aspectos físicos, mas também evoca o ritmo e o espírito dos locais retratados.

Figura 19 – *Hotéis, restaurantes, cabarés, cinemas, rádios, tv, teatros* - 01. Ilustração em xilogravura de Manoel Martins.

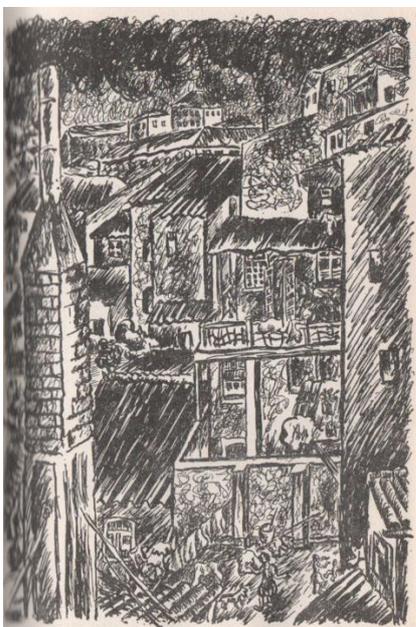


Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 301.

As gravuras de Manoel Martins do referido o livro são exemplos eloquentes de como a arte pode capturar e comunicar a essência de um lugar e seu povo. Por meio de sua técnica, ícones e simbolismo, o artista oferece uma visão íntima da

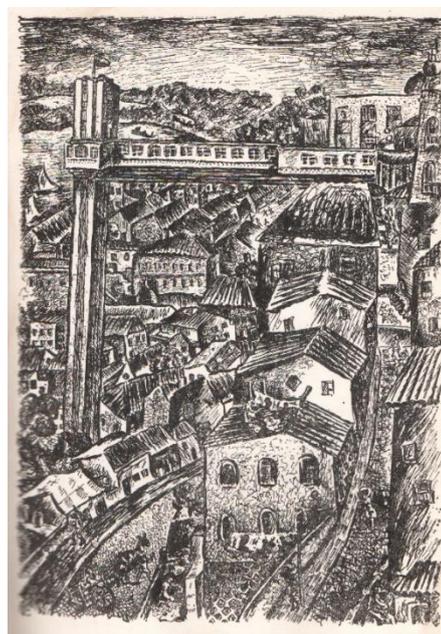
vida na Bahia, destacando tanto a beleza quanto as adversidades enfrentadas por seus habitantes, ao mesmo tempo em que celebra suas tradições e cultura vibrante. As xilogravuras de Manoel Martins para *Baía de Todos os Santos* são exemplares não apenas por sua excelência técnica, mas também pelo seu profundo engajamento com o ambiente cultural de Salvador. Elas são, portanto, uma fusão de observação acurada e interpretação artística, servindo como um documento valioso tanto para a história da arte quanto para a história cultural da Bahia.

Figura 20 – *Bairros proletários*
Ilustração em xilogravura de Manoel Martins.



Fonte: Livro *Bahia de Todos os Santos*, 8ª ed. 1960, p. 29.

Figura 21 – *Elevador Lacerda*
Ilustração em xilogravura de Manoel Martins.



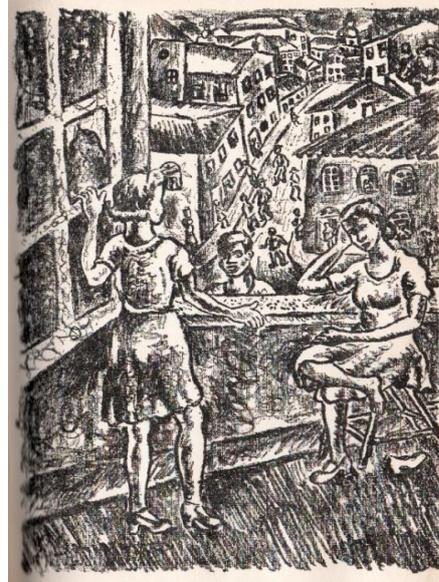
Fonte: Livro *Bahia de Todos os Santos*, 8ª ed. 1960, p. 87.

Figura 22 – *Escorre o mistério sobre a cidade como um óleo* –

Figura 23 – *Baixa dos sapateiros*



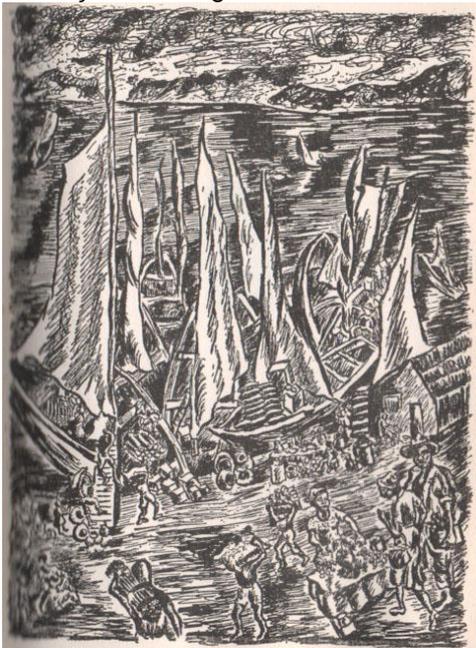
Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 39.



Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 66.

Figura 24 – Cais -

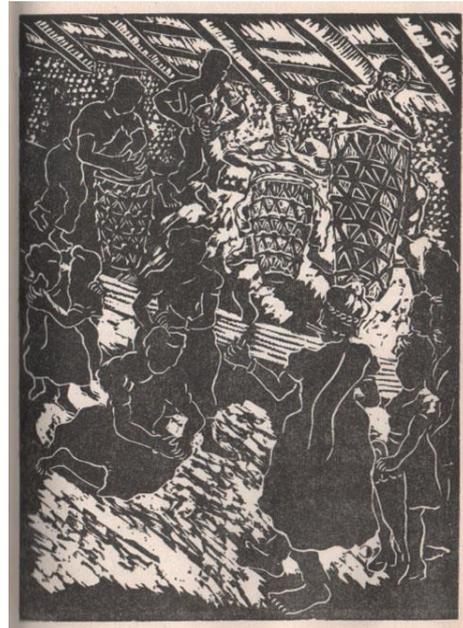
Ilustração em xilogravura de Manoel Martins.



Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, Santos, 8ª ed. 1960, p. 165.

Figura 25 – Macumba

Ilustração em xilogravura de Manoel Martins



Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 119.

As xilogravuras de Manoel Martins para o livro *Baía de Todos os Santos* de Jorge Amado refletem uma interação profunda e significativa entre texto e imagem, enriquecendo a experiência do leitor e expandindo a compreensão do contexto cultural e social descrito no livro. Manoel Martins captura visualmente a essência das descrições de Jorge Amado, traduzindo a atmosfera vibrante de Salvador e

seus arredores em imagens que complementam e expandem as narrativas do texto. Suas xilogravuras não são meras representações literais dos conteúdos do livro, mas interpretações que adicionam camadas de significado. A representação do *Elevador Lacerda* e das ruas movimentadas de Salvador não apenas mostram locais, mas evocam a história, a cultura e as dinâmicas sociais que Jorge Amado descreve com palavras.

O estilo de xilogravura de Manoel Martins, caracterizado por linhas expressivas e contrastes marcantes, reflete o ritmo e o tom da prosa de Jorge Amado. Há uma qualidade rítmica nas repetições e padrões das linhas que ecoa a cadência da linguagem de Jorge Amado, sugerindo movimento e energia que são centrais tanto para a narrativa quanto para a vida na Bahia. A xilogravura, por sua natureza de alto contraste e dramática, captura efetivamente o conflito, a paixão e a vivacidade presentes no livro. As obras de Manoel Martins vão além do decorativo, funcionando como símbolos poderosos da identidade baiana. Ele escolhe cenas que refletem os aspectos socioculturais importantes, como festas populares, rituais religiosos e a vida diária nas ruas, que são temas recorrentes na literatura de Jorge Amado. Essas imagens agem como símbolos visuais que reforçam e comentam sobre a narrativa textual, oferecendo uma camada adicional de interpretação e engajamento para o leitor.

O intercâmbio entre imagem e texto enriquece a experiência de leitura, permitindo que o leitor visualize literalmente aspectos da narrativa e, ao mesmo tempo, considere interpretações visuais que podem ser tão provocativas e informativas quanto o texto em si. A cooperação entre Manoel Martins e Jorge Amado para *Baía de Todos os Santos* exemplifica como a literatura e as artes visuais podem se entrelaçar para criar uma obra multidimensional que celebra a cultura e a história de uma maneira visceralmente expressiva e visualmente impactante.

A contribuição dessas obras para a modernidade artística no Brasil está na maneira como desafiaram os cânones tradicionais de representação. Ao abraçar técnicas modernistas, como a simplificação formal, o uso de formas geométricas e a estilização, esses artistas abriram espaço para a introdução de uma nova linguagem visual que estava em sintonia com os movimentos internacionais de

vanguarda, ao mesmo tempo em que dialogavam com as realidades culturais e sociais brasileiras.

1.2.4 A EXPOSIÇÃO ITINERANTE DE 1948

Na década de 1940 o Brasil vivia o auge do debate sobre a modernidade artística, que havia se iniciado na Semana de Arte Moderna de 1922. Embora o modernismo estivesse ganhando força nas capitais do Sudeste, ainda havia forte resistência ao novo estilo em outras partes do país. A arte moderna, com suas experimentações estéticas e seu rompimento com os padrões acadêmicos, enfrentava rejeição em ambientes onde o academicismo e o tradicionalismo artístico ainda dominavam. Marques Rebelo, ao organizar a Exposição Itinerante, buscava educar o público, levando as novas formas de arte a um público mais amplo, no país.

Uma das figuras centrais no desenvolvimento da exposição moderna e itinerante no Brasil foi o escritor e intelectual Marques Rebelo, Edson Ribeiro Coutinho. Em 1948, ele organizou a Primeira Exposição de Arte Contemporânea Itinerante, com o objetivo de levar a arte moderna brasileira, bem como de outros países da América Latina e da Europa a várias cidades brasileiras. Esse projeto foi uma reação à centralização das manifestações artísticas nos grandes centros e à necessidade de expandir o contato do público com a arte moderna em diferentes regiões do país.

Com sua exposição itinerante, Marques Rebelo propôs uma maneira de superar as barreiras do conservadorismo artístico, acreditando que o contato direto com as obras de arte modernas poderia contribuir para o desenvolvimento de um olhar mais aberto e para a formação de um público artístico mais informado e receptivo. Essa itinerância também estava ligada ao esforço de criar e fortalecer museus regionais, promovendo a descentralização cultural.

A Primeira Exposição Itinerante de Arte Contemporânea de Marques Rebelo foi inaugurada em Salvador, na Biblioteca Pública da Bahia, em 1948. A exposição

foi organizada com o apoio da Secretaria de Educação e Saúde do Estado, sob a gestão de Anísio Teixeira e do governador Otávio Mangabeira.

Nesse contexto, surgiu com o intuito de promover o desenvolvimento do modernismo na Bahia. O evento contou com amplo apoio da imprensa e pouca resistência por parte dos tradicionalistas. A exposição representou um marco na fase definitiva de difusão do modernismo na Bahia e refletiu uma iniciativa ambiciosa de Marques Rebelo, que, ao lado de outros intelectuais, buscava superar o tradicionalismo cultural do país. Conforme Oliveira (2008) ressalta:

Foi no meio desse processo de transformação da arte moderna nos anos 40 que Rebelo começou a atuar como divulgador. Suas ambições estavam focadas na constituição de exposições itinerantes dentro e fora do país. Nessa empreitada, o intelectual devotou empenho em criticar o sistema de arte brasileiro, como escreve, em 1945, na inauguração da mostra 20 Artistas Brasileños, na Argentina, afirmando que, antes da arte moderna, 'não tínhamos senão imitações de escolas de belas artes e museus. (Oliveira, 2008, p. 4).

A circulação dessa exposição foi significativa para o avanço do modernismo nas artes plásticas brasileiras. Mendes (1982) observa que essa exposição itinerante passou por diversas cidades, como Salvador, Belo Horizonte, Cataguases, Resende, Porto Alegre, Florianópolis, além de países como Uruguai, Chile, Argentina e Tchecoslováquia.

Essa iniciativa representou uma construção efetiva da modernidade artística no Brasil, e, a Exposição Itinerante buscou aproximar o público da arte moderna de forma gradual. Como observa Mendes: “A Exposição de Arte Contemporânea, além de causar polêmica, teve grande importância como pioneira e difusora do modernismo, desencadeando o surgimento de alguns museus regionais de arte moderna” (Mendes, 1949, s. p.).

O principal objetivo da Mostra Itinerante era disseminar a arte moderna e fomentar a criação de museus de arte nas regiões por onde passou, como evidenciado pela criação do Museu de Arte Moderna de Santa Catarina, em 1948. Nesse mesmo ano, o escritor Marques Rebelo levou a Florianópolis obras de artistas renomados como Portinari, Segall, Pancetti, e Djanira, entre outros.

O contexto histórico em que essas exposições ocorreram, tanto no Brasil quanto no exterior, revela a tentativa de expandir a diversidade estética promovida pela arte moderna, alinhada aos ideais de liberdade e universalidade. Toledo (2015) comenta sobre o interesse político e cultural dos Estados Unidos na promoção do modernismo no Brasil, no período pós-guerra, e como essa influência contribuiu para o desenvolvimento de instituições de arte moderna no país.

A Exposição Itinerante de Marques Rebelo foi, portanto, uma peça-chave na introdução da arte moderna no Brasil, e teve um impacto significativo nas sociedades locais, como foi o caso da Bahia. A mostra atraiu um público expressivo e ajudou a consolidar a aceitação do modernismo na região. Como registra o Diário de Notícias de 1948:

Durante os quinze dias da mostra da pintura contemporânea, cerca de dez mil pessoas acorreram aos Salões da Biblioteca Pública para entrar em contacto com os nomes mais representativos das artes plásticas dos nossos tempos. (Diário de Notícias, 1948, s. p.).

Durante os quinze dias da mostra da pintura contemporânea, cerca de dez mil pessoas acorreram aos Salões da Biblioteca Pública para entrar em contacto com os nomes mais representativos das artes plásticas dos nossos tempos. (Diário de Notícias, 1948, s. p.).

Assim, a Mostra Itinerante representou um grande êxito na divulgação e aceitação do modernismo na Bahia, consolidando o projeto modernista na região e contribuindo de forma irreversível para a formação de um novo cenário artístico.

A exposição de Salvador constava dos seguintes artistas e das respectivas obras: Emílio Pettoruti – *Sol terno*; Domingos Pronsato – *Potros no pampa*; Axel de Leskoschek – *Ilustração* (Xilogravura); e – *Ilustração* (Xilogravura); Pierre Bonnard – *O homem e o cachorro*; Maurício Vlamink – *Cabeça de mulher*; Marie Laurencin – *Cabeça de arlequim*; Augusto Renoir – *Banhista*; Maurício Utrillo – *Montmartre*; Hannaux – *Rua*; Georges Roualt – *Figura*; Jean Lurçat – *Galo*; Arpad Szenes – *Cabeça de mulher*; Joaquim

Tenreiro – *Grajáu*; Enzen Nevan – *Mulher*; Zmetak – *A descida da cruz*; Liesler – *Comediantes*; Jiri Krejci – *No bosque*; Richard Lander – *Estrada de ferro*; Divica Landrova – *Parque*; Gabriel Karel – *A ponte*; Karel Sigmund – *Paisagem*; Jan Zach – *Cavalos* (Aquarela); Jan Zach – *Cavalos* (Óleo); Alberto Guignard – *Parque*; Alberto Guignard – *Sabará*; José Pancetti – *São João Del-Rei*; José Pancetti – *Cabo Frio*; Cândido Portinari – *Brodowski*; – *Retrato de Barbusse*; e – *Figuras*; Di Cavalcanti – *Mulher* (Pastel); – *Bas-fond* (Nanquim); – *Figuras* (Nanquim); Oscar Meira – *Cabeça de Cristo*; Ernani Vasconcelos – *Samba*; João Fahrion – *A fonte*; Edith Bering – *Flores*; Djanira Gomes Pereira – *Parque de diversões*; Milton Dacosta – *S/ título*; Percy Deane – *Amantes*; Percy Deane – *O abraço*; Roberto Burle Marx – *Flores*; Percy Lau – *Garimpo*; Percy Lau – *Café*; Percy Lau – *Lavadeira*; Carlos Alberto Pretucci – *Mulher*; Lasar Segall – *Mulher* (Desenho a cor); – *Na janela*; – *Figuras e – Homem com violão*; Bruno Giorgio – *Figuras* (Ponta-seca); Alfredo Ceschiatti – *O soldado* (Bico de pena); José de Moraes – *Paisagem do Sul*; Rubem Cassa – *Flores*; Aldari Toledo – *Figuras* (Desenho a nanquim); e – *Figuras* (Desenho a nanquim); Iberê Camargo – *A cadeira vermelha e – Cosme Velho*; Orlando Teruz – *Ecce Homo e – Mater Dolorosa*; Santa Rosa – *Mulher* (Nanquim); – *Mulher* (Nanquim); – *Crianças* (Desenho a lápis); – *Crianças* (Desenho a lápis); – *Mulheres e – Moleques*; Alcides Rocha Miranda – *Mestiça*; – *Menino*; – *Ilustração para Verlaine* (Aguada) e – *Ilustração para Bernard Shaw* (Xilogravura); Clóvis Graciano – *Mulheres*; e – *O boi*.

1.2.5 ARTISTAS MODERNOS BAIANOS

No contexto de efervescência cultural que dominou a década de 1940 e se prolongou nos anos subsequentes, ocorreu o marco definitivo para a consolidação da arte moderna na Bahia. Diversos fatores influenciaram a transformação urbanística, social, e, principalmente, nas áreas cultural e educacional. Como relata Oliveira:

Sob a administração de Otávio Mangabeira, eleito governador em 1947, inicia-se uma nova fase de modernização de Salvador, com diversos investimentos na construção de equipamentos e serviços públicos, até então bastante deficientes na capital. A educação, com modelo idealizado por Anísio Teixeira, recebe total apoio e, com ela, a

arquitetura se desenvolve sob a liderança de Diógenes Rebouças. (Oliveira, 2015, p. 17)

O apoio do governo estadual e o incentivo aos setores sociais focados no desenvolvimento da cidade, aliados à reunião de intelectuais e agentes culturais, foram fundamentais para que a renovação cultural se efetivasse, principalmente no campo educacional, com a criação de instituições que modificaram para sempre a formação da sociedade baiana. Oliveira acrescenta:

A fundação da Universidade Federal da Bahia, em 1946, dá início a uma nova fase cultural, marcada por realizações. Esta fase coincide não só com a administração democrática do Estado, que ocupava cargos de destaque no governo federal, fator fundamental para o programa de instalação da Universidade, que encontrava, no Reitor Edgard Santos, o maior interessado em transformá-la num dos centros mais dinâmicos da cultura brasileira. A Escola de Belas Artes incorpora-se à Universidade e, em 1949, coincidindo com o aniversário de quarto centenário da cidade, o curso de Arquitetura obtém sua autonomia, sendo reconhecido pelo governo federal. No mesmo ano, por decreto estadual, são instituídos os Salões Baianos de Belas-Artes, documentando o primeiro incentivo oficial às iniciativas culturais. Vivia-se uma fase de ampliação e criação de novas unidades universitárias. O setor artístico foi enriquecido com a fundação do Seminário de Música, da Escola de Dança e de Teatro, e à frente destas unidades, foram colocados profissionais de primeira linha, trazidos de fora. Toda esta movimentação deu à Universidade Federal da Bahia o papel de catalisadora da cultura artística nacional dos anos 50. (Oliveira, 2015, p. 17)

Assim, a capital baiana passou por uma reestruturação que a preparou para ingressar em uma nova fase, contando com uma sólida infraestrutura cultural e educacional. O fortalecimento das instituições culturais, tanto em termos materiais quanto simbólicos, foi uma parte essencial desse processo modernizador que se espalhou pelo país. Um dos marcos dessa transformação foi a exposição *Novos Artistas Baianos*, realizada no saguão do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), entre os dias 18 e 30 de abril de 1950. A mostra contou com trabalhos de artistas como Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto da Silveira, Lygia da Silva Sampaio e Rubem Valentim, e teve o patrocínio da revista cultural *Cadernos da Bahia*, dirigida por Carlos Vasconcelos Maia e pelo poeta e crítico de arte Wilson Rocha. No texto de abertura da exposição, Rocha destaca:

Esse grupo jovem dos chamados *Novos Artistas Baianos* e, pela sua inteligência, pelas suas afirmações estéticas, pelos seus próprios valores individuais e qualitativos e pela sua honesta independência, um

testemunho da vitalidade de uma geração que surge libertando-se de preconceitos, suportando a pesada carga do provincianismo, lutando contra a ignorância e outras misérias, limitada a um ambiente restrito e a um meio propício ao charlatanismo. (Rocha, 1950, p. 73)

Esse grupo, considerado a primeira geração de modernistas baianos, enfrentou resistência ao tentar superar os valores estéticos que já não correspondiam aos seus anseios. No entanto, mostrou obstinação e força para liderar o desafio de trilhar um caminho completamente novo. A exposição também contou com um discurso crítico de José do Prado Valladares, publicado no jornal Diário de Notícias, no qual ele ressaltou os atrasos da arte baiana, descreveu as obras dos jovens artistas e expressou sua crença no potencial artístico desses novos talentos. Valladares observa:

É de bastante significação que a primeira exposição coletiva de artistas modernos da Bahia tenha lugar exatamente no meio do século. Não é somente a circunstância de ser uma data rara. A principal significação – ao nosso ver – está na constatação do atraso que na Bahia se vive em matéria de arte, distância de muitos anos do mundo civilizado. (Valladares, 1950, s. p.)

O comentário de Valladares expõe o atraso entre culturas distintas, sem levar em conta que o desenvolvimento artístico depende de múltiplos fatores e que não se pode esperar que as respostas culturais e artísticas sejam homogêneas em diferentes contextos. A validação do modernismo baiano, portanto, passou por um processo de aceitação por parte de intelectuais que, mesmo defendendo a modernidade artística, muitas vezes não expressavam isso em seus discursos.

Assim, a concepção de modernidade na arte baiana foi formada em quatro atos principais, que estabeleceram os pilares da experiência modernista na região. Embora essa primeira parte não esgote o processo, ela apresenta os marcos que moldaram as primeiras experiências e lançaram as bases para o desenvolvimento artístico que se seguiria com a nova geração de artistas modernos na Bahia.

A fundação da Universidade Federal da Bahia UFBA na década de 1940 constituiu um marco crucial para a modernidade baiana, particularmente no que tange à formação e ao desenvolvimento da primeira geração de artistas que

emergiram nesse período. Sob uma ótica histórica, a UFBA remonta às suas origens no Real Colégio da Bahia, fundado no século XVI pelos Jesuítas, sendo um dos primeiros espaços de ensino superior no Brasil. No entanto, foi durante a gestão de Edgar Santos que se deram os investimentos mais significativos na criação de unidades acadêmicas voltadas à produção artística e cultural, refletindo uma clara visão de modernização cultural no estado. A universidade desempenhou um papel central na valorização das tradições culturais da Bahia, ao mesmo tempo em que incentivava os artistas a explorar e reinterpretar os elementos da cultura popular. Esse processo resultou em uma produção artística que, ao dialogar com a identidade local, também absorvia e incorporava influências da arte moderna, criando um ponto de convergência entre o tradicional e o contemporâneo.

Num país que experimentava novas direções democráticas, acelerando seu processo de atualização urbano-industrial em meio aos ventos do nacionalismo e do desenvolvimentismo, a Bahia pôde se levantar, com toda a sua densidade e singularidades culturais, para se abrir a um considerável fluxo internacional de informações estético-intelectuais – e ainda se preparar para intervir, nacionalmente, sob os signos da modernidade e da radicalidade. Risério,1995, p. 13.

A Universidade Federal da Bahia UFBA sob a condução de Edgar Santos se inseriu em um contexto mais amplo de modernização e renovação cultural que refletia os ventos do foi nacionalismo e do desenvolvimentismo no Brasil dos anos 1950. A postura arrojada de Edgar Santos, ao assumir o reitorado, foi crucial para consolidar esse movimento. O reitor não apenas reconheceu a riqueza cultural baiana, mas vislumbrou nela uma oportunidade de transformação institucional. Para Edgar Santos, somente o encontro efetivo do “poder cultural” (a universidade) com o poder econômico-financeiro viabilizaria a concretização do “imperioso dever da integração comunitária”, retirando a Bahia do “subdesenvolvimento” (Risério,1995, p.07). Desse modo, Edgar Santos entendeu que a universidade não deveria ser uma ilha isolada, mas uma plataforma que se conectasse de maneira eficaz com o poder econômico-financeiro, fundamental para a implementação de projetos de grande escala. Ao articular o conhecimento acadêmico com as demandas de modernização e desenvolvimento, ele vislumbrava uma instituição que não apenas formasse intelectuais e artistas, mas também tivesse um impacto direto na transformação social e econômica da Bahia. Isso se alinhava ao movimento modernista, que

buscava transformar as estruturas culturais e artísticas do país, associando-as ao processo de industrialização e urbanização. Ao atrelar cultura, arte e educação à dinâmica econômica, a UFBA, sob sua liderança, tornou-se um agente ativo na tentativa de superar o subdesenvolvimento, ao promover a integração comunitária e a renovação cultural. Esse modelo não apenas buscava integrar a Bahia ao progresso nacional, mas também aproveitava as potencialidades culturais locais, transformando a modernidade não como algo imposto externamente, mas como algo criado a partir das singularidades culturais baianas. Assim, a criação da UFBA e a ação de Edgar Santos se inscrevem no esforço de reposicionar a Bahia e em um contexto de inclusão cultural e de desenvolvimento social mais amplo. E de acordo, Risério:

Edgar define o *lugar da cultura* no seu projeto. A universidade deve se organizar e trabalhar em função da “integração comunitária”, fórmula que neutralizava e superava, no entendimento do reitor, o dogma marxista da “luta de classes”, elemento central do assim chamado “materialismo histórico”. Para isso, precisava investir não somente em cursos “utilitários”, mas também – e vigorosamente - na “criação de formas culturais”. Entre a vida cultural e a econômica, não pode haver dúvida alguma. A esfera cultural é a mais elevada, “a mais alta e essencial” – “porque ligada, antes de tudo, às manifestações do espírito”. Mas, atenção: embora não seja diretamente utilitária, essa vida nada tem de ociosa ou inútil. Pelo contrário. A cultura repercute concretamente no conjunto da vida social, modificando-a. Risério, 1995, p .37.

O pensamento do reitor reflete uma visão estratégica profundamente enraizada no contexto modernista e nas dinâmicas sociais e econômicas do país da época. Edgar Santos coloca a cultura como elemento essencial e fundamental no processo de integração comunitária, uma fórmula que, segundo ele, neutralizava a luta de classes do materialismo histórico marxista. Essa abordagem visava superar a visão de que a cultura deveria ser tratada apenas de forma utilitária, buscando, ao contrário, um desenvolvimento cultural vigoroso que ultrapassasse as barreiras econômicas e sociais.

O reitor, embora reconhecesse que a cultura não é diretamente utilitária, enfatizava que ela não é ociosa nem inútil. Pelo contrário, a cultura teria um impacto concreto e transformador na vida social, sendo um instrumento de modificação social e de evolução das estruturas coletivas. Essa visão inovadora de Edgar Santos, alinhava-se perfeitamente com os princípios modernistas, que

viam a arte e a cultura como forças dinâmicas e transformadoras, capazes de gerar mudanças profundas nas relações sociais, econômicas e políticas. Para o reitor, a universidade não deveria apenas formar profissionais para o mercado de trabalho, mas também criar um espaço de produção e criação cultural que impulsionasse o avanço da sociedade, integração comunitária e transformação social. Assim, o projeto de Edgar Santos para a UFBA foi decisivo não apenas na modernização cultural da Bahia, mas na construção de um legado educacional capaz de unir a cultura à transformação econômica e ao desenvolvimento social, alinhando os valores do espírito à prática cotidiana da vida social e cultural.

Sob sua liderança, a UFBA lançou as bases de uma política cultural que ampliou o alcance das artes e do pensamento modernista na região. Com o projeto universitário implantado na Bahia a partir dos anos 1950, impulsionou a criação de Escolas de Arte na Universidade Federal da Bahia (UFBA), fortalecendo o movimento vanguardista modernista no estado. A adoção de uma política cultural arrojada possibilitou a consolidação das Escolas de Dança, Teatro, Música e Belas Artes, que, em conjunto, formaram um núcleo de excelência artística e cultural responsável pela formação e difusão das artes na Bahia. A Escola de Dança, fundada em 1956, inovou ao se distanciar dos padrões clássicos e promover a dança moderna e contemporânea. A contribuição de artistas como Yanka Rudza, Rolf Galewski e outros nomes reconhecidos tornou a Bahia um polo de referência no ensino de dança, ressaltando a importância do intercâmbio de influências internacionais (FLEXOR, 2003, p. 65). A Escola de Música, por sua vez, foi criada anteriormente, em 1954, a partir dos Seminários Livres de Música, contando com a liderança de Hans Koellreuter, responsável por introduzir técnicas vanguardistas de composição no Brasil. Com isso, a Bahia se estabeleceu como um centro de renovação musical, abrigando produção erudita de vanguarda e consolidando o papel da UFBA como importante instituição cultural e artística.

Esses marcos institucionais refletiram a visão estratégica de Edgar Santos ao investir em cultura e arte como eixos transformadores da sociedade baiana. A efervescência das Escolas de Arte, aliada à consolidação de um ambiente

propício à experimentação, resultou na expansão da modernização dos setores culturais, acrescido do envolvimento e patrocínio dos órgãos do estado, tendo influência duradoura tanto na cena local quanto no cenário artístico nacional.

1.2.6 O PRIMEIRO CURSO DE GRAVURA DA BAHIA

Os entrelaçamentos entre a gravura artística e o ensino acadêmico no cenário baiano começaram a ser construídos na década de 1940 quando, precisamente em dezembro de 1943, os cursos de Pintura, Escultura e Gravura conquistaram reconhecimento a nível nacional através do Decreto nº 14.201. No caso da gravura, o curso especializado começou a ser ministrado apenas a partir de 1953. Antes disso, porém, registram-se atividades voltadas para o ensino da gravura, desenvolvidas por artistas que, inclusive, exerceram influência nos rumos desta arte no âmbito da Escola de Belas Artes.

No início da década de 1940, Mario Cravo Júnior viajou para o Rio de Janeiro e, ao retornar, trouxe consigo uma prensa, atendendo a uma solicitação do crítico o Dr. José do Prado Valadares, então diretor do Museu do Estado. A disposição da prensa para o uso pelos artistas aqui atuantes descortinou um horizonte de possibilidades até então impensadas de se produzir gravura na cidade. Assim, como escreve Paraíso (2001), teve origem o primeiro curso de Gravura na Bahia. A iniciativa, em parte, se deve a José Valadares, então diretor do Museu do Estado, que escolheu Poty Lazzarotto para ser o professor titular.

O primeiro curso de gravura na Bahia foi uma iniciativa significativa no desenvolvimento da arte moderna no estado, especialmente durante o período de efervescência cultural que a Bahia vivenciava no pós-guerra. Este curso teve origem no final da década de 1940, e a sua criação é amplamente atribuída a José Valadares, que na época exercia a função de diretor do Museu do Estado da Bahia.

Valladares, reconhecendo a necessidade de expandir as modalidades artísticas disponíveis na região e de promover novas formas de expressão artística, viu na gravura um meio potente para tal.

Poty Lazzarotto, natural do Paraná, trouxe para o curso um vasto conhecimento técnico e uma visão modernista, que foram fundamentais para estabelecer a gravura como uma forma de arte respeitável e popular na Bahia. O curso foi sediado inicialmente no Museu do Estado, proporcionando aos estudantes e artistas locais uma oportunidade de aprender e desenvolver técnicas de gravura sob a orientação de um mestre. Valladares sobre a expectativa de trazer um profissional como Poty afirmou:

A presença de Poty na Bahia pede referência, à parte. Convidado pela Secretaria de Educação, ele aqui se encontra por três meses, dando um curso livre de gravura aos jovens artistas locais. Tem credenciais para tanto; curso de pintura na Escola Nacional de Belas Artes, ao mesmo tempo que estudou gravura com Carlos Oswald; bolsa de estudos no governo da França, onde frequentou a École des Beaux Arts de Paris, Medalha de Prata e Prêmio de Viagem no País, no Salão Nacional de Belas Artes – Poderia ele ficar no curso, depois arrumar as malas, e dizer adeus aos amigos e alunos. Teve porém a feliz iniciativa de trazer também uma seleção de obras – material de exposição, ontem inaugurada. Valladares, 1950, p. 144.

Este curso de gravura não apenas introduziu novas técnicas e estilos artísticos na Bahia, mas também ajudou a fomentar um ambiente de inovação e experimentação. Através deste curso, a gravura foi estabelecida como um meio expressivo importante na região, influenciando gerações de artistas baianos e contribuindo para o enriquecimento da cena artística local. A iniciativa de Poty em trazer um conjunto de obras para realizar a exposição, que ocorreu no hall do Teatro Guarani, apesar de ser gratificante causou grande preocupação por parte dos organizadores sobre como seria a reação do público:

É difícil prever qual será a reação do público bahiano, em face de uma exposição somente de gravados. Verdade se diga, não estamos habituados à apreciação desse gênero artístico. Não é defeito exclusivamente nosso, mas antes de todo o Brasil. Comparada à pintura, por exemplo, não possui a gravura, assim como o desenho, atrativos da orquestração cromática, quando os sentidos são tomados como de assalto. Gravura e desenho são artes de encanto sutil. Talvez mais que as outras artes, requerem do espectador sensibilidade particularmente fina e educada, capaz de se interessar pelo arrojado da composição sem desprezar a delicadeza dos pormenores. De valorizar a espontaneidade do traço sem desprezar os recursos da execução. Em suma, de abranger no mesmo julgamento a personalidade criadora e o artífice experimentado. Valladares, 1950, p.148.

A citação de José Valladares reflete uma perspectiva consciente sobre as peculiaridades da recepção da gravura no Brasil, especialmente na Bahia, onde a arte gráfica não era tão comum quanto outras formas como a pintura. Valladares destaca a natureza sutil da gravura e do desenho, que, ao contrário da pintura, não se apoia no impacto imediato das cores para envolver o espectador. Essas formas de arte exigem uma apreciação mais atenta e refinada, focada tanto no mérito técnico quanto na inovação composicional.

A afirmação de que a gravura e o desenho são artes de encanto sutil sugere que essas modalidades possuem suas próprias complexidades e belezas, que podem não ser imediatamente evidentes para todos os espectadores. Isso implica uma necessidade de educação artística mais profunda para que o público aprecie plenamente essas nuances. Valladares aponta para uma lacuna cultural ampla no Brasil, onde as técnicas envolvidas na criação de gravuras e desenhos não são tão valorizadas quanto deveriam, sublinhando a importância de cultivar uma sensibilidade que permita aos espectadores perceberem e valorizarem os detalhes sutis e a habilidade técnica dessas obras

Desse modo, exposição serviu, junto a outros fatores, para estimular a produção e as potencialidades da técnica. Foi um marco no desenvolvimento artístico do estado, e atraiu diversos alunos interessados nas novas técnicas e expressões artísticas que a gravura permitia. Embora os registros específicos sobre todos os alunos deste curso inaugural não sejam amplamente documentados, é possível afirmar que muitos dos participantes eram jovens artistas locais buscando novas formas de expressão e ampliação de suas habilidades artísticas.

Figura 26 – LAZZAROTTO, Poty. Macumba Gravura em metal.



Fonte: As gravuras de Poty, 1950. p. 149.

A exposição de Poty Lazzarotto, contou com várias gravuras, que observamos em dois blocos, por temática urbana e social, tais como *Água de Meninos*, (Figura 27), *Cabeça de Lampião*, (Figura 28), *Lavagem do Bonfim*, (Figura 30), *Macumba*, (Figura 26) e *Capoeira* (Figura 29). Ambos exploraram temas culturais e sociais profundos da Bahia, capturando cenas do cotidiano e rituais religiosos. Provavelmente fizeram parte da exposição no Teatro Guarani, em que Poty Lazzarotto utilizou a gravura em metal com técnicas expressivas, permitindo que as texturas e os contrastes dialogassem com o conteúdo representado, reforçando o dinamismo das cenas e a intensidade emocional dos personagens e com uma forte influência do realismo social, fundindo a representação do real com uma linguagem simbólica, questionando as relações de poder e a identidade cultural. Poty ofereceu um olhar crítico e poético sobre o Brasil, e suas gravuras ajudaram a expandir a função social e documental da arte moderna no país, além de integrarem o Brasil ao cenário da gravura internacional.

Figura 27 – LAZZAROTTO, Poty

Feira de Água de Meninos.

Figura 28 – LAZZAROTTO, Poty

Cabeça de Lampião.



POTY LAZZAROTTO
Feira de Água de Meninos, 1950
Gravura; gravura em metal
50 x 70 cm
59.92

Fonte: Catálogo do MAM



POTY LAZZAROTTO
Cabeça de Lampião, 1950
Gravura; gravura em metal
70,5 x 51 cm
59.96

Fonte: Catálogo do MAM.

Figura 29 – LAZZAROTTO, Poty
Capoeira



POTY LAZZAROTTO
Capoeira, 1950
Gravura; gravura em metal
50 x 65 cm
59.88

Fonte: Catálogo do MAM.

Figura 30 – LAZZAROTTO, Poty
Lavagem do Bonfim.



POTY LAZZAROTTO
Lavagem de Bonfim, 1950
Gravura; gravura em metal
50 x 70 cm
59.99

Fonte: Catálogo do MAM.

As gravuras *Fórum de Santa Maria*, (Figura 31), *Igreja de São Francisco*, (Figura 32), *Sobrado do Pelourinho* (Figura 33), e *Torres do Carmo*, (Figura 34), exploram o imaginário urbano e a arquitetura histórica. Utilizando a técnica da gravura em metal, Lazzarotto aplica contrastes dramáticos e traços que enfatizam o volume e a textura das construções, capturando a solidez e a presença das estruturas arquitetônicas.

Figura 31 – LAZZAROTTO, Poty

Fórum de Santa Maria



POTY LAZZAROTTO
Fórum de Santa Maria, 1959
Gravura; gravura em metal
51 x 70,5 cm
59.97

Fonte: Catálogo do MAM.

Figura 32 – LAZZAROTTO, Poty Igreja de São Francisco.



POTY LAZZAROTTO
Igreja de São Francisco, 1950
Gravura; gravura em metal
70 x 50 cm
59.98

Fonte: Catálogo do MAM.

Figura 33 – Sobrado do alto do Pelourinho.



POTY LAZZAROTTO
Sobrados do alto do Pelourinho, 1950
Gravura; gravura em metal
51 x 70,5 cm
59.100

Fonte: Catálogo do MAM.

Figura 34 – Torre do Carmo.



POTY LAZZAROTTO
Torres do Carmo, 1950
Gravura; gravura em metal
70,5 x 51 cm
59.101

Fonte: Catálogo do MAM.

Desse modo, Poty, com sua habilidade de articular o tradicional e o moderno, refletiu sobre a paisagem urbana brasileira com uma perspectiva crítica e sensível, inserindo elementos de memória e história através de uma linguagem visual inovadora. A sensibilidade forte indica a capacidade do artista em traduzir emoções complexas, enquanto o sentimento trágico da vida aponta para uma visão da existência que reconhece seus aspectos mais dolorosos e inevitáveis. Assim, as obras transcendem sua forma e técnica, tocando em temas universais de sofrimento, fragilidade e introspecção, que envolvem o observador e convidam à reflexão sobre a essência da vida humana.

O curso livre de gravura, liderado por José Valadares e ministrado por Poty Lazzarotto foi fundamental na formação de artistas que viriam a influenciar profundamente a cena artística regional. Esse curso não apenas ofereceu aos participantes uma sólida formação técnica, mas também introduziu conceitos de modernidade que foram cruciais para o desenvolvimento desses artistas. Muitos dos alunos, como Mario Cravo Júnior, inspirados pelo ambiente inovador do curso, seguiram explorando e expandindo suas habilidades em gravura, estabelecendo seus próprios estúdios e marcando presença ativa na cultura da Bahia. Eles desempenharam papéis significativos em exposições e eventos, contribuindo para a formação da identidade cultural e artística do estado nas décadas seguintes. A iniciativa de José Valadares em estabelecer esse curso e escolher Poty Lazzarotto como instrutor provou ser uma estratégia eficaz para estimular a produção artística local, alinhando-a com as tendências globais e enriquecendo o panorama artístico da Bahia com uma identidade artística moderna e distinta.

Mario Cravo Júnior realizou uma viagem exploratória pelo Brasil com o intuito de compreender a diversidade e riqueza da realidade artística nacional. Durante suas andanças, um dos destinos mais significativos foi Congonhas do Campo, em Minas Gerais, onde se deparou com as icônicas obras de Aleijadinho, um dos mestres do barroco mineiro. Cravo comentou sobre a experiência:

O trabalho do Aleijadinho ajudou-me a compreender a escultura religiosas do Brasil colonial. No aprendizado das artes plásticas, a linha que liga os criadores no espaço e no tempo é a trilha desenvolvida pelo conhecimento da tarefa daqueles que vieram antes. A afinidade na linguagem homogênea e estimula o entendimento sobre a contribuição do passado. CRAVO, 2001, p. 84.

A série de esculturas de Aleijadinho, caracterizadas por sua expressividade dramática e execução técnica meticulosa, proporcionou a Cravo Júnior uma nova perspectiva sobre a integração da arte com a espiritualidade e a cultura brasileira. Este encontro foi tão impactante que inspirou Cravo Júnior a criar um álbum de gravuras em metal, marcando o início de seu trabalho oficial em gravura. Motivado por esta experiência, ele decidiu que a gravura, com sua capacidade de detalhamento e replicação, seria o meio ideal para explorar e

disseminar essas influências. Segundo Cravo (2001, p. 84) “Os desenhos e gravuras que fiz inspirado no Aleijadinho nasceram da observação e da vivência *in loco*”.

A citação de Cravo revela a profunda conexão entre a experiência direta do artista com o patrimônio cultural e sua expressão artística subsequente. Ao visitar Congonhas do Campo em Minas Gerais, Cravo foi tocado pela obra de Aleijadinho, especialmente pelos Profetas esculpidos em pedra-sabão, que são considerados marcos da arte barroca brasileira. Essa vivência *in loco* permitiu a Cravo não apenas estudar as formas e expressões das esculturas, mas também absorver o espírito e a atmosfera do lugar, elementos que ele reinterpreta em seus próprios desenhos e gravuras. A imersão direta no contexto de Aleijadinho enriqueceu sua obra, permitindo-lhe captar e transmitir não só a estética, mas também o significado emocional e cultural profundo das obras originais. Esse processo destaca a importância da experiência pessoal na criação artística, onde a observação direta proporciona um substrato mais rico para a expressão criativa.

Mário Cravo Júnior desenvolveu suas gravuras em metal sob a orientação de Poty Lazzarotto. Este processo não apenas refletiu seu engajamento com as técnicas tradicionais de impressão, mas também demonstrou sua dedicação em incorporar elementos da identidade cultural brasileira em sua arte. O álbum resultante capturou a essência das obras de Aleijadinho, além de servir como uma ponte entre o barroco mineiro e o modernismo baiano, evidenciando uma continuidade visual e temática entre os dois períodos artísticos.

Este projeto foi pioneiro na Bahia, representando o primeiro trabalho oficial de gravura do estado, e estabeleceu um precedente para futuros artistas explorarem a gravura como uma forma de expressão artística profundamente enraizada na tradição cultural brasileira. Com isso, Mario Cravo Júnior não apenas honrou o legado de Aleijadinho, mas também reiterou a importância da gravura como uma linguagem moderna e experimental na arte brasileira.

Antonio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, foi um artista do barroco brasileiro, e um de seus mais grandiosos legados é o conjunto

escultórico dos profetas, localizado no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais. Os profetas esculpidos por Aleijadinho são: Amós, Abdias, Jonas, Baruque, Isaías, Daniel, Jeremias, Oseias, Ezequiel, Joel, Habacuque e Naum. Este conjunto é composto por doze esculturas em pedra-sabão, representando figuras bíblicas do Antigo Testamento, que são consideradas obras-primas da escultura e da expressão artística do século XVIII no Brasil. As esculturas foram executadas entre 1800 e 1805, num período em que Aleijadinho já enfrentava severas limitações físicas devido à doença degenerativa que lhe rendeu o apelido, Aleijadinho conseguiu expressar em cada escultura características marcantes de seu estilo. Os profetas são representados com expressões faciais intensas e posturas dramáticas, que refletem não apenas o fervor religioso da época, mas também um profundo senso de humanidade e sofrimento.

Mario Cravo Júnior se debruçou sobre o conjunto escultórico e, em sua reflexão sobre as esculturas de Aleijadinho em Congonhas, revelou uma abordagem profunda e minuciosa no estudo da obra do mestre do barroco mineiro.

Já familiarizado com cada um deles, partia para o estudo de alguns detalhes que mais me impressionaram: mãos, cabeças, pernas, pés e panejamento. Ora a baleia de Jonas, ora a exótica postura de leão do Profeta Daniel. E, como etapa conclusiva, tentava me abstrair dos detalhes figurativos de cada um dos profetas e me exercitava em sintetizá-los nos jogos de volume e ritmos dentro da sua construção espacial. Isso fazia tentando extrair uma visão intrínseca do objeto esculpido. Estava, como ainda estou, interessado nos grandes ritmos da forma, da matéria, da construção, tendo ou não, a forma humana como tema. Cravo, 2001, p. 85.

Mario Cravo Júnior mergulhou nas nuances de cada figura, estudando elementos como mãos, cabeças, pernas, pés e a disposição espacial de cada escultura. Essa atenção aos detalhes permitiu-lhe captar não apenas a forma exterior, mas também a essência intrínseca das obras. O processo de Cravo envolve um processo de abstração onde ele busca transcender os detalhes figurativos para alcançar uma compreensão mais profunda das formas e ritmos subjacentes que compõem as esculturas. Este exercício de síntese não se detém apenas na representação humana, mas explora os grandes ritmos da forma, da matéria e da construção, como ele mesmo descreve. Esta abordagem reflete

uma busca por entender as obras em um nível mais fundamental, além de suas manifestações visuais imediatas.

O artista se mostrou profundamente interessado nos aspectos construtivos e na dinâmica das formas, o que confirma sua própria orientação como escultor, voltada para a compreensão da estrutura e do movimento. Esta perspectiva é particularmente significativa porque revela como um artista moderno interpreta e interage com o legado de um mestre do barroco, estabelecendo um diálogo entre tradições escultóricas de diferentes épocas.

Essa interação não apenas enriquece a compreensão de Cravo sobre as obras de Aleijadinho, mas também contribui para a modernidade da sua própria prática artística, demonstrando como o estudo das formas clássicas pode influenciar e revitalizar a expressão contemporânea. Ao se concentrar nos grandes ritmos das esculturas, Mario Cravo realçou a importância do movimento e da energia nas artes plásticas, elementos que são essenciais tanto no barroco quanto no modernismo.

A reflexão de Mario Cravo Júnior sobre as esculturas de Aleijadinho é um exemplo eloquente de como a arte pode ser um diálogo contínuo entre o passado e o presente, entre diferentes culturas e estéticas. Por meio deste diálogo, Cravo não apenas interpreta Aleijadinho, mas também redefine sua própria linguagem artística, integrando aspectos do barroco em seu trabalho modernista. Esta abordagem sublinha o poder da arte como uma forma de conexão temporal e espacial, onde o passado alimenta continuamente o presente criativo. E desse estudo formal, origina a primeira série de gravura em metal, realizada em Salvador, por um artista baiano, resultado do curso livre de gravura em metal realizado no Museu de Arte da Bahia, tendo como professor o artista gravador Poty Lazzarotto.

As gravuras em metal de Mario Cravo Júnior, realizadas no início da década de 1950, representam figuras proféticas como Abdias, Habacuque, Joel, Jonas, Oséias e Baruch. Essas obras foram produzidas no primeiro curso de gravura em metal na Bahia, marcando um momento inovador na arte brasileira, onde a

técnica de gravura ganha destaque como meio expressivo na modernidade artística. O uso da gravura em metal, com seus contrastes e linhas precisas, remete a uma técnica que valoriza o traço artesanal e a profundidade expressiva, criando figuras intensamente humanas, com aspectos trágicos e introspectivos.

Essas obras dialogam com o expressionismo e o modernismo, cuja interpretação anacrônica das figuras proféticas sugere uma releitura de temas religiosos, atualizando-os e inserindo-os no contexto cultural baiano.

Figura 35 – Profeta Abdias.



MARIO CRAVO JÚNIOR
Abdias, 1951
Gravura; gravura em metal
47,6 x 32,6 cm
59.68

Fonte: Catálogo do MAM.

Figura 36 – Profeta Habacuc.



MARIO CRAVO JÚNIOR
Habacuc, 1954
Gravura; gravura em metal
12,5 x 12,5 cm
59.67

Fonte: Catálogo do MAM.

Figura 37 – Profeta Joel.

Figura 38 – Profeta Jonas.



MARIO CRAVO JÚNIOR
Joel, 1951
Gravura; gravura em metal
32,5 x 23,2 cm
59.72

Fonte: Catálogo do MAM.



MARIO CRAVO JÚNIOR
Jonas, 1951
Gravura; gravura em metal
46,7 x 32,6 cm
59.70

Fonte: Catálogo do MAM.

Figura 39 – Profeta Oséas.



MARIO CRAVO JÚNIOR
Oséas, 1951
Gravura; gravura em metal
46,6 x 32,4 cm
59.69

Fonte: Catálogo do MAM.

Figura 40 – Profeta Baruch.



MARIO CRAVO JÚNIOR
Baruch, 1951
Gravura; gravura em metal
32,5 x 23,8 cm
59.71

Fonte: Catálogo do MAM.

O impacto das exposições de gravuras em metal realizadas por Poty Lazzarotto e Mario Cravo Júnior na sociedade baiana pode ser compreendido à luz de vários aspectos técnicos e culturais. Ambos os artistas usaram a gravura em metal,

uma técnica que permite a reprodução e a disseminação de obras a um público amplo, para explorar e apresentar temas modernos e locais, cada um à sua maneira.

Poty Lazzarotto é conhecido por suas gravuras que frequentemente exploram temas do folclore e da cultura popular brasileira, especialmente paranaense. Ao aplicar essa abordagem na Bahia, ele trouxe uma perspectiva que, embora moderna, estava profundamente enraizada nas tradições e no cotidiano local. Seu trabalho em gravura em metal ressaltava essa dualidade entre o moderno e o tradicional, fornecendo uma representação visual que era tanto acessível quanto inovadora para o público baiano.

Mario Cravo Júnior, por sua vez, explorou uma abordagem mais histórica e reverente em sua série de gravuras inspiradas pelos profetas esculpidos por Aleijadinho em Congonhas, Minas Gerais. Esta série não apenas homenageava a monumental obra do mestre do barroco mineiro, mas também reinterpretava essas figuras sob uma nova ótica modernista. Cravo Júnior focava nos jogos de volume e ritmos dentro da construção espacial das esculturas, transformando-as em gravuras que comunicavam uma sensação de modernidade e ao mesmo tempo de continuidade com o passado.

Além de introduzir novas técnicas e estilos artísticos na região, as exposições incentivaram uma apreciação mais profunda pela gravura como forma legítima de expressão artística. O trabalho desses artistas ajudou a ampliar a compreensão do público sobre o que poderia ser considerado arte moderna, desafiando percepções tradicionais e destacando a relevância de temas locais e históricos sob uma perspectiva atualizada.

A introdução dessas técnicas modernas de gravura e as temáticas exploradas também tiveram um efeito duradouro na educação artística na Bahia. Inspiraram outros artistas locais a experimentar com gravuras e a explorar suas próprias visões artísticas, promovendo um florescimento de talentos na região que continuou a evoluir nas décadas seguintes.

Por fim, essas exposições demonstraram como a gravura, um meio tradicionalmente associado à reprodução, poderia ser uma poderosa ferramenta de expressão pessoal e inovação artística, vinculando firmemente a Bahia ao movimento mais amplo da arte moderna brasileira.

CAPÍTULO II

2.0 CONTEXTO HISTÓRICO DA ESCOLA DE BELAS ARTES

O processo de desenvolvimento da gravura artística na Bahia é paralelo ao momento de importantes transições na Escola de Belas Artes, entre elas a sua anexação a Universidade da Bahia, seguido da gradual renovação do quadro de pessoal administrativo, posteriormente a renovação dos docentes, mudança de espaço físico culminado com a federalização.

Faz-se necessário, para melhor entendimento sobre essa fase de reestruturação da Escola de Belas Artes, uma breve consideração dos movimentos que aconteciam no país, não com intuito de estabelecer comparações ou estabelecer distinções, e sim compreender que tais mudanças eram de interesse do estado brasileiro, e cada escola adaptou as suas próprias condições para o melhor funcionamento.

O período de anexação da Escola de Belas Artes à Universidade da Bahia, antecede ao período aqui estudado, porém, se faz necessário, compreender as relações de ensino eram pensadas de acordo com a da Escola do Rio de Janeiro, podemos comprovar que essa consideração, por meio da de um Relatório de Exercício, no qual Marinho, 2023 afirma:

Continuamos a seguir o roteiro da nossa congênere, a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, para o que adotamos a reforma do ensino das Bellas artes de que trata o decreto nº. 19.852, de 11 de Abril de 1932, a partir de 1932, e o decreto nº. 22.897 de 06 de julho de 1933 para os alunos ingressados na Escola a partir de 1936, tudo em conformidade com o que ficou aprovado. Marinho, 2023, p.199.

Além de expressar o alinhamento entre os dois centros de arte, as reformas educacionais regulamentadas pelos decretos de 1932 e 1933, nos quais tais decretos expressavam um projeto que buscava atualizar as normas de ensino artístico, conferindo-lhes maior aprimoramento técnico e formalização acadêmica, reflete também uma possível estratégia de legitimação institucional frente aos padrões dominantes no país naquele período.

Segundo Rios Filho (1964, p. 265), apud Marinho (2023, p.199), afirma que Getúlio Vargas baixou o decreto nº. 22.897 alterando as disposições do decreto nº. 19.825, na parte referente à organização do ensino ministrado pela Escola

Nacional de B. Artes. Entre os objetivos esperados estava o de atender à conveniência de uma intervenção mais direta na conservação do patrimônio artístico do país, estabelecendo, ao mesmo tempo, os meios para a difusão do seu conhecimento.

Podemos considerar que a citação trata de uma iniciativa de política pública voltada para preservação ativa da prática educativa dentro das instituições de ensino de arte bem como a conservação do patrimônio artístico cultural.

Em relação às questões específicas da Escola de Belas Artes, que se alinhava com a Escola do Rio de Janeiro, sobretudo, por questões institucionais, muito embora com perspectivas diferentes de acordo com suas particularidades. Em 1944, a Escola de Belas Artes estava envolvida com sua anexação à Universidade da Bahia. Nesse sentido, Marinho,2023 contribui:

Em 31.05.1946, no salão nobre do solar Jonathas Abbott, a congregação da EBA se reuniu na presença do Vice-reitor da Universidade do Brasil, Sr. Pedro Calmon e do diretor da EBA Sr. Leopoldo Amaral, para escolher um professor que pudesse representar a escola nas reuniões de estudos para a implantação da Universidade na Bahia. Mendonça Filho foi eleito com sete votos a um. A sua eleição demonstra a seriedade com que ele tratava os assuntos da Escola e a confiança que os membros da congregação lhe depositavam. Marinho, 2023, p.200.

Destaca-se a relevância desse momento simbólico da integração da Escola de Belas Artes e o projeto de criação da Universidade da Bahia. A expressiva eleição de Mendonça Filho como representante da Escola, reflete o reconhecimento de sua dedicação e da liderança acadêmica, evidenciando a confiança da congregação em sua capacidade de articular os interesses em questão com a reorganização e expansão do ensino superior.

A aspiração dos baianos de criar uma universidade se concretizou quando oficialmente em 2 de julho de 1946, em consonância com as celebrações da independência da Bahia, foi finalmente realizada. O Ministro da Educação visitou todas as unidades que integrariam a nova instituição, incluindo a Escola de Belas Artes que apesar de estar prevista para integrar a Universidade, a Escola de Belas Artes naquele momento não pode ser incluída no Decreto nº. 9.155, por não preencher a exigência legal para ser incorporada.

A incorporação só foi possível, após o cumprimento dos requisitos, em sessão do dia 21.11.1947, pelo Conselho Universitário no dia 09 de dezembro de 1947.

A conseqüente entrada na Escola de Belas Artes na Universidade da Bahia foi resultado do empenho e da perseverança dos professores, do apoio da classe política, sem o qual não teria sido possível.

A importância desse acontecimento para a Escola de Belas Artes foi a construção de um espaço de significativa relevância para ambas as instituições. Parte disso se deve a Mendonça Filho que desde o início das discussões sobre a incorporação somou esforços para a concretização com firme propósito. Segundo Marinho (2023, p. 148), “O prestígio de Mendonça Filho, junto ao Reitor Prof. Edgard Santos, trouxe dignidade para a Escola e o reconhecimento do curso de Arquitetura, luta iniciada pelos engenheiros no final da década de 1920”.

A federalização das universidades nos anos 1950 foi um movimento estratégico do estado brasileiro para fortalecer as instituições de ensino superior e integrar seus diversos cursos em uma estrutura universitária de modo coeso e funcional. Por isso a Escola de Belas Artes, que anteriormente funcionava como uma escola isolada, passa a fazer parte integrante de uma unidade da universidade federal. Marinho,

A Lei nº 1.254 de 4 de dezembro de 1950 federalizou todos os estabelecimentos de ensino integrados às universidades brasileiras: Rio de Janeiro, Minas Gerais, Recife, Bahia, Paraná e Rio Grande do Sul. No artigo 3º, inciso 2º, destaca-se que a Ebab iria oportunamente promover o “desmembramento” do curso de Arquitetura para que fosse constituída a Faculdade de Arquitetura. (Marinho, 2023, p. 148).

A citação apresentada se refere a um marco jurídico fundamental na reorganização do ensino superior brasileiro: a Lei nº 1.254, de 4 de dezembro de 1950, que federalizou os estabelecimentos de ensino integrados às universidades em diversos estados, incluindo a Bahia. Essa medida visava consolidar o sistema universitário nacional sob controle federal, promovendo maior padronização, investimento e expansão do ensino superior.

A importância da federalização da Universidade da Bahia que foi renomeada de Universidade Federal da Bahia, entre outras, a reorganização da área de artes, entre elas o desmembramento do Curso de Arquitetura, que de acordo com o artigo 3º, inciso 2º, ao prognosticar a separação do curso de Arquitetura da Ebab, evidencia o processo de especialização e autonomização dos saberes dentro da

universidade. Refletindo uma tendência de atualização do ensino superior: a separação das artes e das ciências aplicadas como a Arquitetura, que, até então, conviviam sob o mesmo teto nas antigas Escolas de Belas Artes. A criação da Faculdade de Arquitetura da UFBA, que viria a se consolidar nos anos seguintes, representou um novo momento de institucionalização e atualização curricular dessa área.

Com a saída do curso de Arquitetura permitiu à Escola de Belas Artes redefinir seus objetivos pedagógicos, com ênfase crescente nas artes visuais e no ensino artístico. Essa mudança abriu espaço para a introdução de cursos e criação de cadeiras que contribuíram para o fortalecimento da instituição.

Os reflexos na estrutura da Escola de Belas Artes com o desmembramento do curso de arquitetura, e a federalização culminou com o bom desempenho do gestor Mendonça Filho, promoveu transformações significativas. De acordo com Ludwig:

O setor de Desenho beneficiou-se com a chegada da professora Maria Célia Calmon, que introduziu a criação livre e os exercícios compositivos com materiais e técnicas modernas. A professora Jacyra Oswald apontava uma série de deficiências nas técnicas tradicionais de Desenho e procurava desenvolver a habilidade manual, a memória, a capacidade de organização do espaço e imaginação criadora. Ludwig, 1982, p. 82.

De acordo com autora as mudanças que se processavam na renovação metodológica e em conjunto com a prática inovadora, proporcionada pela professora Célia Calmon em paralelo com a sensibilidade da professora Jacyra Oswald em corrigir deficiências nas técnicas tradicionais, que evidencia a transição pedagógica que valoriza a melhor forma de ensino artístico, contribuindo com o fortalecimento da prática do Desenho artístico como modo de expressão.

Selma Ludwig (1982, p. 83) lembra que foram trazidos, do Rio de Janeiro, os professores Fernando Leal (Teoria da arquitetura), José Bina Fonyat Filho (Teoria e filosofia da arquitetura no Brasil) e João José Rescala (Teoria da conservação e restauração da pintura).

Ainda nesse contexto, o professor alemão Adam Firnekaes ofereceu importante colaboração à renovação de técnicas de pintura. Ensinou esta cadeira de 1958 a 1961, quando também participou dos seminários de Música. (Ludwig,1982, p.83).

A presença desses professores, foi também considerada por Pisani informa:

Somente na década de 50, artistas modernos foram admitidos como professores da EBA UFBA; isso veio criar ou aumentar o antagonismo entre a tendência conservadora e a renovadora. A própria admissão de artistas modernos, como João José Rescala, Maria Célia Amado Calmon Du Pin e Almeida, Mario Cravo Júnior, Henrique Carlos Bicalho Oswald, Jacyra de Carvalho Oswald, provocou algumas transformações, embora não radicais. Pisani, 1973, p. 07.

A citação de Pisani reflete um ponto de inflexão na história da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, ao destacar a década de 1950 como um período crucial na modernização do ensino artístico na Bahia.

Ludwig, sublinha com precisão a importância histórica da criação do curso de gravura em 1953 como um divisor de águas na arte moderna baiana. Mais do que uma simples introdução técnica, esse curso catalisou um processo formativo coletivo que levou à consolidação de um outro modo de produção artística, ao afirmar:

Com a abertura de curso de gravura em 1953 originou-se a contribuição mais importante do período, pois, desse curso, do entusiasmo pela nova técnica, da convivência diária dos artistas, alunos e professores, resultou a formação de um grupo conhecido como Escola Baiana de Gravura. O ensino desta técnica beneficiou-se da atuação de Mario Cravo do gravador alemão Karl Hansen, e do pintor e gravador carioca Henrique Oswald elas tiveram uma influência decisiva sobre toda uma geração de artistas baianos. Ludwig,1982, p.83.

Enfim, ao relacionar todas as mudanças ocorridas na Escola de Belas Artes no período em que o professor Mendonça Filho atuou. A partir dessa renovação do ensino, da alta qualidade dos exemplos surgidos, atingiu-se um nível nunca antes evidenciado na Bahia². A soma de vários fatores gerando um momento de dinâmica criativa intensa, entre elas a gravura artística, a qual nos ocuparemos na próxima sessão. Com sua história diretamente relacionada ao período de muitos redirecionamentos da Escola de Belas Artes, é importante marcar a forma

com sua produção marcou profundamente uma geração de artistas, que entre outras práticas, se expressaram de modo significativo da gravura artística.

2.1 A GRAVURA NO CONTEXTO DA ESCOLA DE BELAS ARTES

No desenvolvimento da gravura artística na Bahia, destaca-se a implantação do Curso de Gravura em Talho-Doce, Água-Forte e Xilografia, oferecido pela Escola de Belas Artes, que ocorre no mesmo período que o da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, período pelo qual, marca os 100 anos da atividade gráfica do país. A implantação do curso de gravura na Escola de Belas Artes representa a formalização e modernização dessa prática, afirmando sua importância na cena artística e na história do Brasil, marcando, portanto, os 100 anos de sua atividade de reprodução gráfica no país. Pedrosa afirma que

O curso de Gravura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro tem uma história que traz a marca da modernidade: sua formação, como dito, se inicia em 1951, em momento de pleno desenvolvimento das linguagens modernas, tendo Raimundo Cela (1890-1954) como primeiro professor e elaborador do programa de curso de Especialização em Gravura de Talho-doce, Água-forte e Xilografia, com duração de dois anos, aberto e livre, disponível também aos alunos que não eram matriculados na ENBA. Pedrosa, 2020, p. 05.

A referência a história da litografia no Brasil reforça a sua trajetória de crescimento e expansão, pontuando que a técnica tinha uma presença consolidada na sociedade brasileira, mesmo que sua inserção no ensino de arte oficial tenha sido mais tardia. Isso evidencia a evolução da litografia, de uma prática técnica de demanda comercial e industrial, até uma linguagem artística reconhecida e incorporada ao cenário cultural e acadêmico do país, bem como a importância desta iniciativa reside, primeiramente, no fato de legitimar academicamente a gravura como linguagem autônoma, retirando-a do lugar secundário que ocupava como mera técnica auxiliar ou reprodutiva.

A relação da gravura artística no Rio de Janeiro com o restante do país apresenta-se como um processo de gradual incorporação dessa técnica na cena artística brasileira, inicialmente mais concentrada na cidade do Rio de Janeiro, que era o centro político, social e cultural do país. Aproximadamente os anos 40, a gravura no Brasil, especialmente no Rio, era predominantemente de caráter

funcional, voltada para impressos técnicos e informativos produzidos por instituições públicas como a Imprensa Régia, a Casa da Moeda e o Arquivo Militar, além de centros de produção como o Instituto Artístico e o Liceu de Artes e Ofícios.

No entanto, a partir da segunda metade do século XX, há um aumento no interesse artístico pela gravura, impulsionado por artistas e iniciativas independentes, que começaram a explorar sua potencialidade expressiva além do âmbito técnico. A criação do ensino de gravura na Escola Nacional de Belas Artes, bem como na Escola de Belas Artes da Bahia, marca uma mudança significativa, conectando a prática às demais regiões do país ao oferecer formação especializada e incentivar a produção artística.

Na década de 1950, a Escola de Belas Artes da Bahia foi um centro de grande transformação no que tange à ensino e prática da gravura artística, especialmente no que se refere à introdução de novas técnicas e ao desenvolvimento de uma identidade própria para a gravura. O período que envolve o primeiro concurso para a Cadeira de Talho Doce e Água Forte, realizado na EBA, é particularmente significativo, pois marca um momento de consolidação da gravura como uma linguagem artística autônoma e, ao mesmo tempo, como uma prática que passaria a dialogar diretamente com as tendências internacionais, especialmente o modernismo.

A Escola de Belas Artes da Bahia estava passando por um processo de renovação pedagógica e artística, impulsionado por mudanças culturais que estavam acontecendo no Brasil e no mundo. A escola, já com um forte vínculo com as artes acadêmicas, começou a se abrir para influências mais modernas, com uma ênfase crescente em técnicas e estilos mais experimentais. A gravura, nesse contexto, foi uma das áreas que passou a receber maior atenção acadêmica e a se desvincular das tradições mais rígidas, buscando novas formas de expressão.

Em termos de contribuições culturais e educacionais, enquanto o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia preparava os alunos para uma atuação prática no campo das artes aplicadas, a ABAB buscava formar artistas no sentido mais acadêmico e

formal, com uma forte ligação com os modelos europeus, orientados para um aprendizado que enfatizava a teoria e os princípios clássicos da arte, como a mimesis e o estudo aprofundado da natureza. Assim, essas duas instituições representavam diferentes caminhos para o desenvolvimento artístico na Bahia: um mais voltado para a prática e a funcionalidade, e o outro para a idealização artística, focando no ensino das artes clássicas e nas técnicas elevadas da pintura e escultura.

A partir de sua fundação, a ABAB procurou se equipar com os recursos necessários para o ensino superior, incluindo a importação de cópias de gesso das esculturas clássicas da Grécia e Roma Antiga, além das obras dos períodos barroco, rococó e neoclássico. Essas cópias, provenientes do Museu do Louvre, eram distribuídas para academias ao redor do mundo, oferecendo aos alunos modelos de excelência. Procurando se equipar com os recursos necessários para o ensino superior, incluindo a importação de cópias de gesso das esculturas clássicas da Grécia e Roma Antiga, além das obras dos períodos barroco, rococó e neoclássico. Essas cópias, provenientes do Museu do Louvre, eram distribuídas para academias ao redor do mundo, oferecendo aos alunos modelos de excelência.

O conceito de arte vigente no período fundava-se na mimesis, na cópia da natureza e das coisas, na verossimilhança e na beleza ideal. Desse modo os alunos eram conduzidos a exercitar a cópia em desenho e pintura de esculturas e pinturas; aos estudos da anatomia do corpo humano, através do uso de modelo vivo, para que membros, músculos, artérias e massas corpóreas fossem representados com grau elevado de verossimilhança. Do mesmo modo, a técnica de fixação dos traços fisionômicos dos indivíduos era ensinada e desenvolvida no sentido de atingir a perfeição que tornaria o retrato pintado, esculpido ou desenhado, semelhante a personalidade retratada. ESCOLA DE BELAS ARTES (UFBA), [s.d.]).

A citação reflete a concepção clássica de arte, no contexto acadêmico, a arte era considerada uma reprodução fiel da realidade, e a busca pela verossimilhança e pela perfeição técnica eram os maiores objetivos. O foco no estudo anatômico e na observação rigorosa do modelo vivo buscava aprimorar as habilidades do artista para capturar a essência do corpo humano e da fisionomia de maneira precisa, e, assim, alcançar uma representação idealizada da beleza e da

personalidade humana. Essa abordagem visava não apenas a técnica de execução, mas também a construção de uma imagem ideal que transcendesse as limitações do real, criando uma versão perfeita do sujeito representado. Essa visão reflete a tradição acadêmica que predominou na arte ocidental até a revolução das vanguardas, onde a representação fiel da realidade passou a ser questionada e subvertida em busca de novas formas de expressão artística.

Podemos considerar que o modelo educacional estabelecido pela Academia, onde o objetivo primordial era a formação técnica e estética de alto nível, centrada na perfeição das habilidades artísticas e na fidelidade à tradição. O currículo acadêmico, que enfatizava a reprodução e a imitação das obras de mestres clássicos, visava garantir aos alunos um domínio pleno da técnica e da iconografia estabelecida. A viagem à Europa, com o acesso a renomados ateliers e instituições como a Academia Julian, representava o ápice da educação artística, uma espécie de rito de passagem para o artista. Além disso, o incentivo por meio de prêmios de viagem aos salões anuais refletia a centralidade da europeia no sistema artístico global, onde os jovens artistas eram habilitados para assimilar o legado dos grandes mestres e se integrar às convenções estéticas dominantes da época. Este modelo de formação evidenciava uma visão hierárquica da arte, com a visão eurocêntrica no topo da produção artística, que, à medida que evoluía, começava a ser questionada pelas vanguardas modernas que rejeitavam o academicismo em favor da inovação e da experimentação. Pisani afirma,

Conquanto não se possa negar, de todo, o valor da Missão Artística Francesa e da Escola de Belas Artes da Bahia no trabalho de implantação de um ensino didático e sistemático, não se também, deixe de reconhecer que foi uma implantação dogmática de padrões acadêmicos, muitos dos quais já superados; sem revelar qualquer preocupação com a adaptação ao meio ambiente. Pisani, 1973, p.04.

A historiadora coloca em evidência um ponto crucial na história do ensino de arte na Bahia e no Brasil: a ambiguidade na implementação do modelo acadêmico, que, embora tenha sido fundamental para a organização e sistematização do ensino artístico, também trouxe limitações substanciais. Essa implementação foi, de certa forma, dogmática, ou seja, uma imposição de um sistema rígido, muitas

vezes dissociado das realidades locais e das especificidades culturais e ambientais da Bahia.

2.2. ASPECTOS HISTÓRICOS DO ENSINO DE ARTE

De acordo com Juarez Paraíso (1996), no Catálogo *1877 a 1996: Belas Artes, Universidade Federal da Bahia* a Escola de Belas Artes funcionava com a prática de ensino baseada nos Ateliês de Pintura, Desenho e Escultura, além de contar com o curso de Arquitetura e o Conservatório de Música, cujas metodologias do período eram academicistas. Neste contexto, a Escola de Belas Artes oferecia um plano de ensino e desempenhava um papel relevante na formação dos jovens artistas e na sociedade. Na área de artes, especificamente, os referidos cursos formavam a base do ensino tradicional de artes. Havia um pré-requisito para matrícula nos cursos acadêmicos: o candidato deveria ter cursado outros cursos oferecidos pela escola, tais como francês, português, matemática elementar, história universal das artes, ciências físicas e naturais. Ou seja, a concepção daquele período não exigia apenas que o candidato tivesse conhecimentos gerais, mas também uma formação que certificasse a qualidade, preparando o futuro jovem artista com o arcabouço necessário para compreender artisticamente o período.

O ensino de arte nas academias de arte, como a *École des Beaux Arts* de Paris, foi um modelo que influenciou profundamente o ensino acadêmico de arte em muitas partes do mundo, incluindo a Escola de Belas Artes da Bahia. De acordo com PARAÍSO (1996), esse modelo acadêmico, que se consolidou durante o século XIX, era caracterizado por uma metodologia bastante rígida e estruturada, centrada na aprendizagem técnica e na imitação das grandes obras do passado. Nas academias, como na Escola de Belas Artes de Paris e na escola baiana, o ensino se organizava principalmente por meio de ateliês específicos dedicados à pintura, desenho e escultura, os quais seguiam um processo progressivo de formação. Vamos analisar em detalhes como esse sistema funcionava, suas principais características e sua influência no Brasil.

Dentro das diretrizes acadêmicas, para formar os alunos de acordo com os objetivos previstos, o curso de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes, cujas

habilitações eram: Pintura, Escultura, Desenho e Gravura, foi estruturado para a integralização em 5 anos, com disciplinas do ciclo básico, e 8 anos para o ciclo profissional. Dessa forma, o aluno poderia dedicar-se completamente ao estudo sequenciado do desenho, da modelagem, da composição decorativa, da pintura ou da gravura. Esse formato poderia levar a um ensino genérico, possivelmente resultando em um aprendizado limitado, o que não ocorreu, pois parte dos artistas estava comprometida com a ideologia do ensino acadêmico-realista.

Muito embora os cursos já tivessem sido autorizados desde a década de 1930, a Escola de Belas Artes, teve os diplomas dos cursos de Pintura, Escultura e Gravura, reconhecidos na Bahia, pela Lei Estadual número 2.216 de 15 de agosto de 1929, enquanto que a nível nacional foram reconhecidos pelo decreto número 14.201 de dezembro de 1943 no governo de Getúlio Vargas, pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. O que só aconteceu após a criação da Universidade da Bahia, por Edgar Santos, em 1946, no governo do General Eurico Gaspar Dutra, autoriza a incorporação e a federalização da Escola de Belas Artes.

2.3 OS PROFESSORES DE GRAVURA NA ESCOLA DE BELAS ARTES

Esta seção analisa a implementação do primeiro curso de gravura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA-UFBA), explorando seu contexto histórico e as transformações que provocaram no cenário artístico local. Por meio de uma abordagem detalhada, discutiremos como esse curso representou um ponto de inflexão para as práticas artísticas e pedagógicas na região.

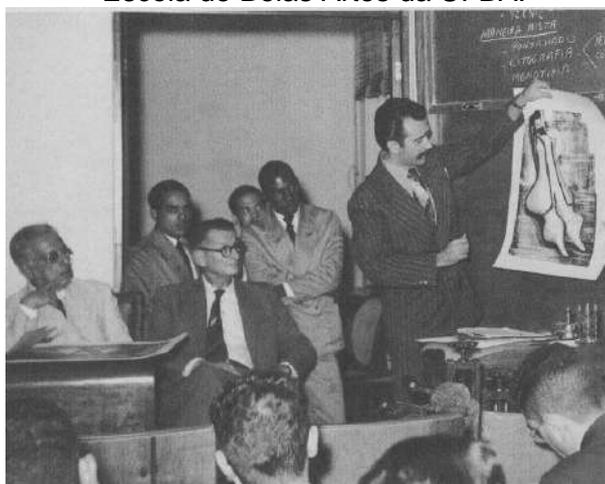
A inserção do primeiro curso de gravura na Escola de Belas Artes da UFBA marca um desvio significativo do paradigma educacional acadêmico tradicionalmente adotado pela instituição. Esta mudança ocorre em um contexto onde a arte acadêmica dominava, refletindo padrões clássicos e uma resistência às novas formas de expressão artística. A introdução de um curso focado em técnicas de gravura, uma área pouco explorada naquele tempo na região, simboliza uma abertura para novas linguagens visuais e métodos pedagógicos inovadores. A chegada de novos professores, frequentemente artistas ativos com visões modernistas, introduziu abordagens de ensino que valorizavam a

experimentação e a criatividade, contrastando com os métodos mais rígidos anteriormente prevalentes. Este capítulo explora como essas transformações influenciaram não apenas o currículo mas também o desenvolvimento artístico e cultural local, redefinindo a relação entre a academia e a prática artística contemporânea na Bahia.

2.3.1 MARIO CRAVO JÚNIOR

A formação artística de Mário Cravo Júnior, se inicia com viagens pelo interior da Bahia e do nordeste, no período 1938 -1943, que segundo ele foram viagens de interesses artísticos, para conhecer a região da qual ele faz parte. Trabalha no ateliê do santeiro popular Pedro Ferreira, no período 1945-1946, com madeira de cedro e jacarandá. Entre 1947-1949, viaja para Nova Iorque, e durante seis meses é aluno do escultor de origem iugoslava Ivan Mestrovic, na Escola de Belas Artes da Syracuse University. Período que estabelece contatos com Jacques Lipchitz e instala seu ateliê em Greenwich Village. Em 1954, é aprovado pela Congregação da Escola de Belas Artes, à Livre-Docência da cadeira de Gravura de Talho-doce, Água-Forte e Xilogravura. FIG. XX. Teve relevante contribuição na propagação da gravura artística. Mario Cravo Júnior, que foi um dos integrantes da primeira geração de modernistas da Bahia, foi um dos artistas que mais estimularam e promoveram a valorização dos elementos culturais populares na produção de arte, notabilizando-se na escultura, na qual explora materiais diversos como madeira pedra metais.

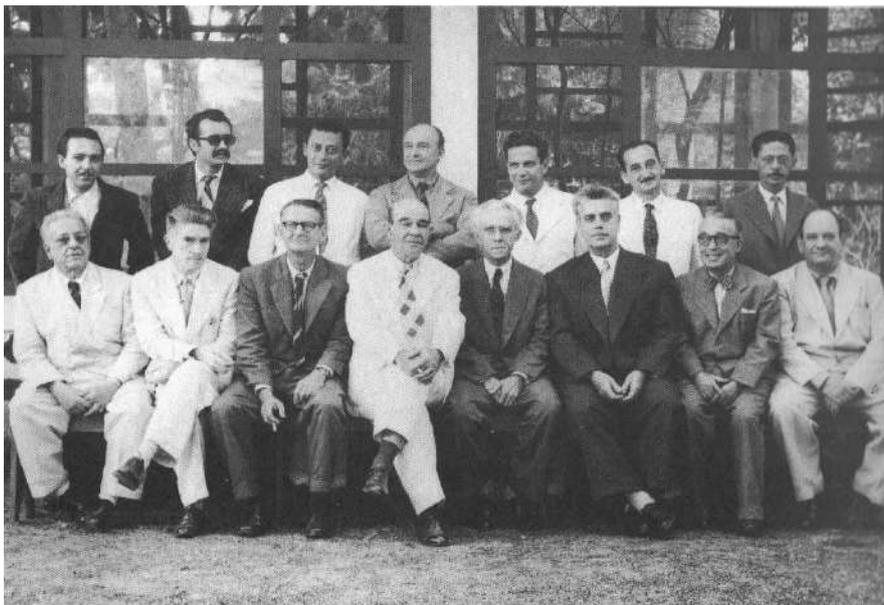
Figura. 41. Defesa de tese para livre-docência cadeira de gravura da Escola de Belas Artes da UFBA.



Fonte: Cravo, 2001, p. 141.

Mario Cravo Junior foi uma figura central no desenvolvimento do ensino de gravura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Como o primeiro professor de gravura da escola, Cravo Junior não apenas introduziu técnicas modernas e inovadoras ao currículo, mas também difundiu a arte da gravura com um espírito de experimentação e expressão artística que refletia os movimentos modernistas da época. Sua abordagem ao ensino foi marcada por um foco na originalidade e na liberdade criativa, permitindo que seus alunos explorassem novas possibilidades artísticas e desenvolvessem suas próprias vozes únicas. Ao fazer isso, Mario Cravo Junior desempenhou um papel fundamental na formação de uma nova geração de artistas gravuristas na Bahia, enriquecendo significativamente a cena artística local com sua visão e liderança.

Figura. 42. Professores da EBA-UFBA durante a defesa de tese para a cadeira de gravura, xilogravura, água-forte e litogravura. Oswaldo Goeldi convidado indicado pelo pretendente à docência.



Primeira fila: Jair Brandão, Quirino Campofiorito, Emídio, João José Rescala, Milton Silva. Sentados, da esquerda para a direita: Terceiro da segunda fila: o artista e gravador Oswaldo Goeldi, Sentados, a partir da esquerda, Mendonça Filho, então diretor da EBA-UFBA, o pintor Valença e o pintor Raimundo Aguiar. 1953. Fonte: Cravo, 2001, p. 142.

Mario Cravo Júnior, no primeiro curso de gravura na Escola de Belas Artes da UFBA, adotou uma metodologia de ensino centrada na experimentação e na expressão individual. Ele incentivava seus alunos a explorar técnicas diversas e a integrar elementos culturais brasileiros em suas obras, buscando uma

linguagem visual que fosse ao mesmo tempo moderna e autenticamente brasileira. A ênfase estava na liberdade criativa, permitindo que os estudantes desenvolvessem suas habilidades técnicas enquanto exploravam suas próprias ideias artísticas, o que refletia o dinamismo e a inovação dos movimentos modernistas da época.

Mario Cravo Júnior, ao ministrar o primeiro curso de gravura na Escola de Belas Artes da UFBA, empregou técnicas diversas, incluindo a xilogravura e a gravura em metal. Estas técnicas foram escolhidas não só pela sua relevância artística, mas também pela capacidade de oferecer aos alunos uma formação prática intensiva. Mario Cravo Júnior enfatizou a experimentação e a adaptação das técnicas tradicionais para expressar temas e sensibilidades locais, fomentando um ambiente de inovação e criatividade no processo de aprendizagem. Ao favorecer um ambiente menos formal no ensino da arte, Mario Cravo Junior, buscava um ambiente onde houvesse arranjo entre alguns aspectos que ele considerava relevante para o ensino efetivo de arte:

Dentro sistema de ensino didático das artes, conciliar o convívio entre três fatores fundamentais da criatividade artística em plástica: a necessidade de fazer; o fazer com prazer; e o aprender fazendo com a ajuda e a confiança de um mestre eleito". CRAVO, 2001, pg. 141.

Ao enumerar esses aspectos e envolver a prática em sala de aula de modo em que sejam prevalecidos esses três aspectos, que se privilegia a criatividade individual e o respeito mútuo bem como o reconhecimento do professor enquanto agente desse processo, o resultado deve ser uma melhor qualidade não apenas no resultado da produção mais a integração entre os conhecimentos, a vontade de produzir e as relações sociais fortalecidas pelos vínculos de coletividade e confiança. Mario Cravo Júnior, costumava tratar de modo simples as atividades de sala de aula: "transmite aos jovens artistas os conhecimentos técnicos que me foram transferidos por outros artistas e mais alguns oriundos da minha ação como gravador". Naturalizando o processo que tende a ser enriquecedor, para ambas as partes. E conclui: "Não existe mistério em receber e transmitir conhecimentos de técnicas de arte", (CRAVO, 2003, p.51). Ou seja, era prazeroso e teoricamente fácil, o modo pelo qual ele conseguiu transformar sua didática, sobretudo quando consideramos os detalhes do ensino de gravura.

Sabemos que desse modo, surgiu nesse ambiente, um modo peculiar de gravura que iremos discutir nas próximas sessões.

Em relação a primeira turma de alunos do curso de gravura ministrado por Mário Cravo Júnior, não há consistência em relação aos nomes dos alunos, sendo que os que entre os que são mais citados são: Calasans Neto, Raimundo Oliveira, Newton Silva, Jaime Hora, Juarez Paraíso, Miriam Schiaverin.

Dentre os alunos da primeira turma do curso Livre de Gravura o que mais se destacou foi Calasans Neto. Sua obra gráfica, seu lirismo e sua criatividade é reconhecida não apenas pela qualidade técnica mas como pela inovação no trato com as técnicas de gravura. A inovação introduzida por Mário Cravo Júnior, foi a experimentação como método de ensino, viabilizando que os alunos pudessem buscar formas diversas de expressão, privilegiando o processo e permitindo novas possibilidades visuais.

Entre os efeitos do tripé analisado por Mário Cravo Júnior, a necessidade de fazer; o fazer com prazer; e o aprender fazendo com a ajuda e a confiança de um mestre eleito. Esse pensamento de Mário Cravo Júnior, certamente, é reflexo de sua própria experiência. Neste sentido, Sônia Castro, comentou como a prática de ateliê associada aos mestres, fortalece e transforma a produção artística:

Foi nesse período que começaram a usar o compensado como matriz no lugar da madeira de topo, se usava a madeira prensada, o Calasans usou muito. Você não pode imprimir gravura de topo em prensa de metal. Então a plaquinha de madeira pode ser impressa. Então nós usamos muito as placas. Essa adaptação não surgiu no ateliê de Henrique Oswald, foi no ateliê de Mario Cravo, que sempre foi assim, um expoente na Bahia como artista, como intelectual e como professor também nessa época. E vinha gente de fora ver, o Grassmann que era um dos maiores gravadores brasileiros ficou muito tempo como Mario Cravo, Poty Lazzarotto. Castro, 2008.

O texto reflete uma inovação técnica significativa no campo da gravura na Bahia, destacando a substituição da tradicional madeira de topo por compensado como matriz. Este material permitia a impressão em prensas de metal, algo não possível com a madeira de topo devido às suas características físicas. A menção de artistas como Calasans e a liderança de Mario Cravo no ateliê, onde essas práticas inovadoras foram adotadas, ilustra a influência de figuras centrais no

desenvolvimento da gravura na região. A visita de renomados gravadores como Grassmann e Poty Lazzarotto sugere o reconhecimento e o impacto dessa inovação, transformando o ateliê num polo de atração e aprendizado dentro do cenário artístico nacional. Este relato muito relevante para o entendimento das características que a gravura baiana adquiriu e que será desenvolvido na próxima sessão.

O período em que Mario Cravo Jr. Ministrou aulas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi em 1954; entre 1964 e 1965, mora em Berlim, patrocinado pela Fundação Ford. Ao retorna ao Bahia em 1966, ano em que obtém o título de doutor em belas artes pela UFBA e assume o cargo de diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia, MAM-BA, na qual permaneceu até 1967. Em 1981 coordena a implantação do curso de especialização em gravura e escultura da Escola de Belas Artes da UFBA.

2.3.2 EXPLORAÇÃO DE MATERIAIS E TEXTURAS

O uso de diferentes matrizes e superfícies de impressão como madeira, metal, ou linóleo nas gravuras baianas pode ser visto como um gesto de experimentação que questiona e subverte a técnica tradicional, tornando-a moderna. A relação entre materiais e técnica não apenas enriquece a obra, mas também assegura que o caráter autoral do artista seja preservado, permitindo que sua voz e visão se destaquem em um campo que valoriza tanto a inovação quanto a individualidade. Desse modo, os artistas gravadores começaram a ser vistos não apenas como técnicos, mas como criadores que utilizam a gravura como um meio para expressar suas ideias e emoções. “O reconhecimento da gravura original como obra de arte supõe a compreensão da multiplicidade e da pluralidade como modalidade de existência” (Távora, 2016) Reflete uma mudança na percepção da gravura, que agora é vista como um meio rico e diversificado de expressão artística, capaz de comunicar a singularidade do artista por meio de suas manifestações, expandindo a possibilidade da feitura da gravura moderna. Podemos considerar que a questão sobre a imprecisão histórica em relação a gravura, tenha sido resolvida, porém, Távora acrescenta:

Parece solucionada a ambiguidade histórica da gravura, provocada pelos gravadores artistas. Passa então a gravura original a ser confrontada com outros contextos teóricos, integrada ao campo da arte, a partir de sua poética e singularidade. Singularidade construída pela “interconexão no processo criador entre os dois suportes constitutivos da obra e que são o fundamento de sua poética, quer dizer, de seu processo de instauração como obra de arte” (MALENFANT, 2002, p. 18).

Se por um lado a gravura é agora reconhecida como uma forma de arte que pode ser analisada e discutida em relação a outras práticas artísticas, isso significa que a gravura não é mais vista isoladamente, mas em diálogo com outras formas de arte e teorias que as cercam. Por outro lado, os artistas precisavam, de algum modo, fundamentar na prática os valores por eles reivindicados na gravura. E assim, os artistas refizeram os procedimentos mecânicos, o processo criativo. A interconexão no processo criador refere-se à relação entre os dois elementos fundamentais da gravura; a matriz e a impressão. Essa interconexão é crucial para a poética da obra, pois cada etapa do processo de criação contribui para a identidade e significado da peça final. Portanto, a instauração como obra de arte, sugere que a gravura, por meio de suas particularidades e do envolvimento do artista, se torna uma obra de arte em si mesma, com valor e significado próprios. Consideramos relevante conectar as ideias e reflexões apresentadas até agora às expressões da gravura moderna no Brasil. Essa prática incorporou métodos inovadores, adaptações e técnicas tradicionais, explorando recursos que se adequaram à criação de diversas poéticas (Távora. 2016). Ao trabalhar com os materiais, o artista tem a oportunidade de descobrir novas formas de expressão que não estavam inicialmente previstas, resultando em uma criação que é tanto uma exploração técnica quanto uma manifestação de sua visão pessoal. Isso ocorre por meio da manipulação dos materiais e da substituição de técnicas. A experimentação com diferentes materiais e abordagens também se reflete no processo criativo. Desse modo, os artistas que estudaram no Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes, estavam em sintonia com as inquietações dos artistas gravadores brasileiros.

Em especial a adaptação feita no uso da prensa que, do ponto de vista técnico, serviria para a impressão de gravura em matriz de metal, e transposição para a

impressão em matriz de madeira. “Você não podia imprimir gravura de topo em prensa de metal. Então a plaquinha de madeira podia ser impressa”. (CASTRO, 2008). A placa a que a artista se refere é a madeira compensada, que substituiu a de topo pela ausência de prensa adequada para xilogravura. A adaptação realizada no Ateliê de Gravura, sob a orientação de Mário Cravo Júnior, representou um momento crucial no desenvolvimento da gravura na Bahia. Nesse espaço inovador, as técnicas tradicionais de impressão foram reinterpretadas e enriquecidas, permitindo aos alunos explorar novas possibilidades expressivas. A abordagem de Cravo Júnior, que buscava não apenas o domínio técnico, mas também a incorporação de elementos da arte moderna, foi particularmente bem aproveitada por artistas como José Júlio Calasans Neto. Este, por sua vez, soube explorar de maneira intensa as nuances da xilogravura, utilizando a técnica de forma criativa e investigativa. Calasans Neto se destacou ao imprimir um caráter único em suas obras, ao fundir o rigor técnico com uma profunda exploração das potencialidades expressivas da gravura. Essa adaptação e desenvolvimento no Ateliê de Gravura, portanto, foi essencial para que a gravura se tornasse uma linguagem artística autônoma e inovadora, marcada pela experimentação e pela busca de novas formas de comunicação visual no contexto baiano e nacional. A madeira compensada, normalmente não utilizada em técnicas tradicionais de gravura, foi adaptada como substituto para a madeira de topo, que, na época, não poderia ser usada a devido à falta de prensa adequada.

2.3.3 AS EXPERIÊNCIAS GRÁFICAS

As gravuras de Mário Cravo Júnior, incluindo as obras *Exu* (1952), *Cabeça*, e *Antônio Conselheiro*, representam um período de intensa experimentação e criatividade na década de 1950. Essas obras dialogam com os movimentos artísticos modernos brasileiros, enquanto refletem uma interpretação própria de temas culturais e universais.

Exú e *Antônio Conselheiro* refletem uma abordagem ligada a reconfiguração, marcada por deformações simbólicas e intensas. As figuras revelam uma carga emocional densa, com traços que destacam dramaticidade e introspecção. O

estilo é caracterizado por uma fusão entre o expressionismo e a arte popular brasileira, especialmente na escolha dos temas e da iconografia.

Figura 43. *Exu* Litografia, 5/5, 1952 54,4 x 32,8cm Mário Cravo Jr.



Fonte: <https://www.danielchaibleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=16367689&ctd=38>

Mário Cravo utiliza técnicas como litografia para capturar texturas e profundidade. O uso do claro e escuro é central, criando contrastes fortes e sugerindo volume e dramatismo nas formas representadas. A composição emprega linhas duras e incisivas, combinadas com áreas sombreadas, que ampliam o efeito tridimensional das figuras. As gravuras estão vinculadas ao modernismo baiano, com influências do expressionismo e do primitivismo. O trabalho de Cravo reflete o interesse modernista em integrar temas nacionais à estética contemporânea global.

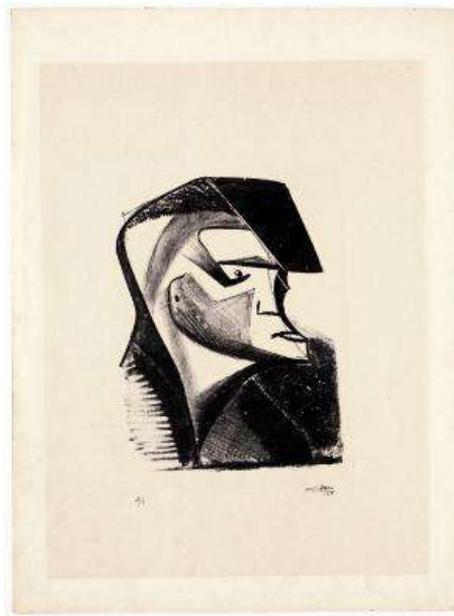
Figura 44. *Antonio Conselheiro* – Litografia.1948. Mário Cravo Jr.



Fonte: <https://www.danielchaibleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=16367689&ctd=38>

Elas também dialogam com o movimento regionalista, abordando figuras e histórias emblemáticas da cultura brasileira. Exu representa a figura do orixá da religião afro-brasileira, símbolo de transgressão, comunicação e transformação. *Antônio Conselheiro* é uma evocação do líder místico de Canudos, conectado à história de resistência e misticismo no sertão baiano. As obras exploram temas ligados à espiritualidade, identidade cultural e figuras icônicas do imaginário popular brasileiro.

Figura 45. Cabeça, litografia em cores s/ papel – 1952. 73,4 cm x 55,3 cm. Mário Cravo Jr.



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo

As composições são centradas em figuras estilizadas e deformadas, que ocupam o espaço de forma simbólica e expressiva. O uso de planos inclinados e perspectivas fragmentadas intensifica a sensação de movimento e tensão. As gravuras apresentam uma rica textura gráfica, com traços energéticos e superfícies trabalhadas. As linhas enfatizam os contornos das figuras, enquanto o sombreamento cria volumes e atmosferas carregadas.

Figura 46. *S/título*. Litografia, 5/5, 1952 58 x 43cm Mário Cravo Jr.



Fonte: <https://www.danielchaiebleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=16367689&ctd=38>

Forte contraste entre luz e sombra aumenta o impacto visual e a carga simbólica. Mario Cravo moderniza ícones da cultura brasileira ao reinterpretá-los com técnicas e estéticas contemporâneas. As obras transcendem a narrativa literal, explorando o inconsciente e o simbólico, alinhando-se ao expressionismo. As gravuras fundem referências da arte popular e regional com as tendências abstratas e expressionistas do modernismo internacional.

As gravuras de Mário Cravo Júnior são exemplares da capacidade do modernismo brasileiro de reinterpretar a tradição cultural sob uma perspectiva estética inovadora. *Exu* e *Antônio Conselheiro*, em particular, ilustram como temas profundamente enraizados na cultura brasileira podem ser elevados ao universal por meio de uma linguagem visual moderna e experimental. A fusão entre técnica, tema e estilo consolida Mário Cravo Júnior, como um relevante artista gráfico brasileiro.

2.3.4 HENRIQUE OSWALD

Inicia a carreira como professor, paralelamente à de artista, ainda no Rio de Janeiro, quando, devido ao grau de desenvolvimento técnico alcançado, substituiu seu pai, com quem começou o aprendizado, artístico, o gravador e pintor Carlos Oswald, substituindo-o em 1947, na cadeira de gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em 1952 frequenta o curso de André Lhote. Com o prêmio de viagem ao exterior, conquistado no Salão Nacional de Belas

Artes em 1954, fixou residência na Europa entre 1955-1959. Período em que estuda gravura no ateliê de Johnny Friedlaender. De volta ao Brasil, em 1959, passa a residir em Salvador, sendo aprovado pela Congregação da Escola de Belas Artes, à Livre-Docência da cadeira de Gravura de Talho-doce, Água-Forte e Xilogravura; substituindo Mário Cravo Júnior.

No tocante a sua atuação, Henrique Oswald, (Figura 47) além de recorrer à pesquisa, à realização de exposições e à criação de arte como meios de divulgar a expressividade da gravura, o artista desempenhou importante papel na formação de toda uma geração de artistas baianos no final da década de 1950, durante sua atuação como professor da Escola de Belas Artes. Sua relevância transcende a sala de aula, influenciando-os com técnicas inovadoras e uma abordagem que valoriza tanto a técnica quanto o conteúdo temático das obras.

Figura 47. *Henrique Oswald.1947.*



Fonte: <https://oswald.art.br/henrique-oswald-2/>

Henrique Oswald foi um artista e educador fundamental para o desenvolvimento da gravura moderna no Brasil e em especial na Bahia. Enquanto educador, teve papel decisivo na formação de artistas, influenciando o Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, que se tornou um espaço de inovação e experimentação. Sua prática artística mesclava procedimento técnico com expressão pessoal, buscando constantemente a inovação formal. Sua pedagogia combinava clareza técnica com liberdade criativa, incentivando seus alunos a explorar a xilogravura e outras técnicas de forma autônoma e criativa. Por isso, ficou reconhecido pela sua capacidade de

inspirar seus alunos a explorar e expressar suas visões individuais, ao mesmo tempo que respeitam e reinterpretam as tradições culturais.

Seus ensinamentos continuam a influenciar e a enriquecer o cenário artístico da Bahia, destacando-se como um ponto de referência para estudos sobre a contribuição da educação artística na formação de uma identidade cultural rica e diversificada. Henrique Oswald era conhecido por sua capacidade de conectar teoria artística e prática de ateliê, fazendo da gravura uma exploração do patrimônio cultural brasileiro. *“Henrique Oswald era uma figura maravilhosa, tinha um fascínio muito especial dos alunos, todos eram fascinados por ele como gravador, pintor espetacular fora de série, era um grande artista”*. (CASTRO, 2008 s.p.). Sua distinção vinha de sua habilidade em fazer da gravura um meio de expressão pessoal e de resistência, ressoando com movimentos artísticos mais amplos no Brasil e no mundo. Ele não apenas ensinava técnicas de criação de gravuras, mas também como essas técnicas poderiam ser usadas para questionar e reinterpretar visualmente as narrativas culturais e históricas.

A forma com que o Professor Henrique Oswald conduzia suas aulas, transformou não apenas a forma de ensinar, mas o modo pelo qual, deixou impressa, nos seus alunos, a formação de um ambiente propício à criatividade. Sônia Castro, falou porque Henrique se tornou referência:

Ele conversava sobre tudo. Ele era um homem muito culto. Mas ele era, sobretudo, uma figura fantástica. O carisma, a bondade, tinha generosidade, aquela tranquilidade, a calma, aquela capacidade de transmitir afetividade. Pelo seu fascínio pessoal e pelo que estava acontecendo historicamente, começaram a surgir pessoas, grande parte dos gravadores da Bahia participaram desse trabalho com Henrique. Castro, 2008, s.p.

A citação reflete a influência significativa de Henrique Oswald como educador e mentor no cenário artístico da Bahia, destacando não apenas sua erudição, mas também qualidades pessoais como carisma, bondade e capacidade de criar um ambiente acolhedor e estimulante. Essas características, combinadas com um contexto histórico propício, foram cruciais para atrair e moldar muitos dos gravadores baianos. O impacto de Oswald transcende a técnica, marcando a comunidade artística com uma abordagem profundamente humana e inspiradora, evidenciando como a personalidade de um educador pode

influenciar positivamente o desenvolvimento artístico e criar um movimento cultural robusto.

Em relação a sua atuação como professor, Henrique Oswald, escreveu no artigo, intitulado *Os meus “alunos”*, ele afirmou:

Quando digo meus “alunos” quero indicar aquelas pessoas que fizeram gravuras nas salas e nas oficinas em que eu era chamado de professor, em que eu era às vezes conselheiro possivelmente instrutor e das quais, isto sem dúvida, eu era tomador de conta. Embora alguns me chamassem de professor, realmente nunca o fui; não acredito em “professor de arte”; nunca lhes ensinei grande coisa. Ao contrário, aprendi mais com eles do que eles comigo. Oswald, 1963, 07.

Este trecho revela a visão humilde e reflexiva de Henrique Oswald sobre seu papel como educador. Ele questiona a tradicional noção de *professor de arte*, sugerindo que a arte é mais um campo de troca mútua de aprendizados do que de instrução unilateral. Oswald expressa uma visão de que o processo educacional em artes é colaborativo, onde o *professor* aprende tanto quanto seus *alunos*. Essa abordagem destaca a importância da experiência e da descoberta pessoal na arte, em vez de seguir um currículo estrito ou métodos convencionais. E acrescentou: Deixava que trabalhassem livremente, que errassem livremente, que se corrigissem livremente, muitas vezes estimulava-os e, isto sim, raramente, quando não achavam mesmo mais saída, indicava-lhes um possível caminho (Oswald, 1963, P. 07).

Henrique Oswald reflete um enfoque pedagógico progressista e profundamente humano no ensino da arte. Ao permitir que os alunos “errassem livremente e se corrigissem livremente”, Oswald valoriza a autonomia do processo de aprendizagem artística, incentivando a exploração e a experimentação individuais. Essa metodologia não só fomenta a criatividade e o desenvolvimento pessoal, mas também destaca a importância da descoberta pessoal na arte, contrapondo-se ao modelo mais rígido e diretivo tradicionalmente associado ao ensino das artes. Tal abordagem, onde o professor atua mais como um facilitador do que como um transmissor de conhecimento, é emblemática dos movimentos modernistas em educação, que buscavam romper com as convenções e fomentar um pensamento mais crítico e independente nos alunos.

Durante seu tempo na UFBA, Henrique Oswald não só ensinou as técnicas fundamentais da gravura, mas também promoveu uma atmosfera de

experimentação e reflexão crítica sobre a arte moderna e a cultura baiana. Ele é frequentemente citado como uma referência em estudos sobre arte moderna e contemporânea no Brasil, particularmente por seu compromisso em integrar elementos da cultura local nas práticas artísticas tradicionais, ajudando a moldar uma identidade visual única para a gravura baiana.

O papel ativo que desempenhou na formação artística e intelectual de novos artistas gravadores, foi a sua contribuição para a dinamização do meio artístico, os seus alunos foram: Emanuel Araújo, Yêdamaria, José Maria de Souza, Gley Melo, Edízio Coelho, Leonardo Alencar, Hélio de Oliveira, Gilberto Oliveira, Juarez Paraíso.

Dentre os alunos da segunda turma do curso de Gravura, todos se destacaram tanto nas atividades gráficas, outros tornaram-se professores, e marcaram de forma bastante expressiva a difusão de uma arte gráfica genuinamente baiana tendo no registro dessa geração aquilo que ficou reconhecido como Escola Baiana de Gravura que iremos nos debruçar nas próximas sessões.

A inovação introduzida por Henrique Oswald, quando chegou à cidade de Salvador, foi conferir novo ânimo ao movimento de experimentação que começava a se fortalecer, ao qual visava o desenvolvimento autônomo da gravura baiana, como compromissos predominantemente estéticos, com compromisso com a singularidade e a vitalidade do local. Além do desenvolvimento da gravura artística, houve uma mudança das relações entre professor e aluno e o próprio ambiente da Escola de Belas Artes, que estava naquele momento transitando entre a base academicista, e as possibilidades de mudança. Mas essa mudança, era apenas no ambiente da gravura. Castro afirma:

O Ateliê de Gravura era um caso à parte da Escola de Belas Artes, porque a EBA, era muito acadêmica. Tinha o Ateliê de Modelo Vivo, o Ateliê de Desenho, de Alberto Valença, o Ateliê de Pintura de Emídio Magalhães, tinha o curso de Arquitetura daquela época; então as disciplinas, história da arte, perspectiva, anatomia, tinha uma série de disciplinas, mas era uma Escola muito acadêmica que foi montada nos moldes da École de Beaux Arts de Paris, toda uma formalidade e não tinha absolutamente nada de moderno, nada de contemporâneo, ninguém falava, ninguém fazia, era um tabu se pensar em alguma coisa moderna naquela época era só a reprodução acadêmica da realidade. Castro, 2008, s.p.

Sônia Castro, que foi aluna desse período, reflete sobre o contraste entre as práticas conservadoras da Escola de Belas Artes, estruturada nos moldes acadêmicos da *École des Beaux Arts* de Paris, e o espírito de inovação presente no Ateliê de Gravura. Essa descrição sublinha a rigidez das disciplinas tradicionais como história da arte, perspectiva e anatomia, contrastando com a ausência de modernidade e contemporaneidade nas abordagens pedagógicas. O Ateliê de Gravura se destaca como uma exceção nesse ambiente, representando um refúgio onde novas ideias e técnicas poderiam ser exploradas, em contraste com a reprodução acadêmica restritiva que dominava a instituição na época. Nos informando como era o ambiente da Escola de Belas Artes, na década de 1960. “*Então o ateliê era um caso à parte. Era uma coisa que parecia, nem sequer fazer parte da Escola de Belas Artes, o conteúdo e tudo era completamente diferente.*” (Castro, 2008 s.p.). Desse modo, a implantação do Ateliê de Gravura, foi importante para o desenvolvimento da técnica e de um outro modo de se estudar e produzir arte.

A participação de Henrique Oswald como professor de gravura na Escola de Belas Artes da UFBA nos anos de 1950 e 1960 teve um impacto significativo no cenário artístico e educacional da região. Sua abordagem inovadora ao ensino de gravura introduziu métodos e técnicas avançados, ampliando as fronteiras tradicionais da arte acadêmica. Oswald estimulou a criatividade e a experimentação entre os estudantes, contribuindo para a formação de uma nova geração de artistas que passaram a explorar mais profundamente as possibilidades expressivas da gravura, impactando assim a arte contemporânea local. Seu legado inclui a elevação do padrão técnico e estético das obras produzidas, além de incentivar uma apreciação mais ampla das artes gráficas na cultura artística da Bahia.

Henrique Oswald lecionou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) entre 1959 e 1965, quando faleceu. Ele foi professor de gravura e também pintava.

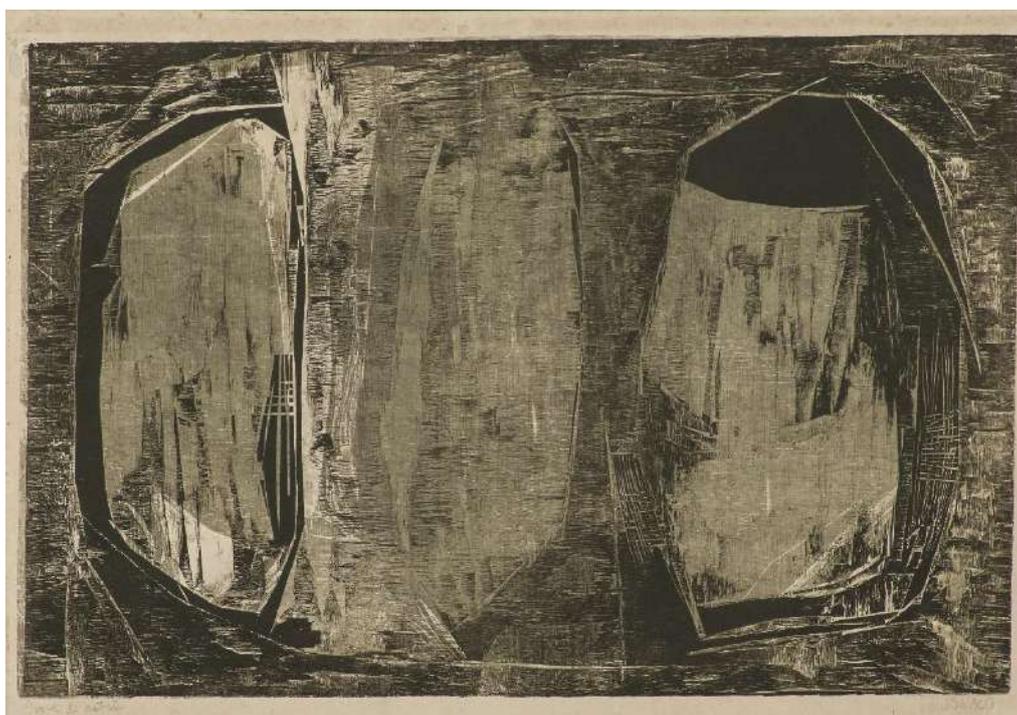
2.3.4.1 A MATÉRIA ABSTRATA

Henrique Oswald não apenas contribuiu para a evolução técnica da gravura no Brasil, mas também desempenhou um papel crucial na formação de uma

identidade artística nacional, integrando influências europeias com as particularidades culturais brasileiras. Sua obra permanece como um testemunho da capacidade da gravura em refletir e influenciar as transformações sociais e culturais de seu tempo.

As xilogravuras abstratas de Henrique Oswald, realizadas entre as décadas de 1950 e 1965, são representações emblemáticas de uma fase em que o artista explorou formas, texturas e composições não figurativas, marcando uma contribuição significativa ao modernismo brasileiro. Essas obras demonstram o domínio técnico da xilogravura e a capacidade de criar uma linguagem visual inovadora, que dialoga com tendências internacionais enquanto preserva uma forte identidade artística.

Figura 48. *S/título* – Xilogravura – Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular

O estilo de Henrique Oswald nessas obras abstratas está alinhado ao abstracionismo geométrico e lírico, onde a exploração de formas orgânicas e estruturas arquitetônicas é evidente. As gravuras possuem uma qualidade introspectiva e poética, explorando texturas, camadas e contrastes visuais que criam um impacto sensorial. A abordagem de Oswald mantém uma conexão com a materialidade e o caráter tátil da xilogravura.

Henrique Oswald utiliza a xilogravura em grandes formatos, explorando as marcas da madeira como parte do vocabulário visual. A superfície texturizada do suporte é integrada às composições, criando efeitos de profundidade e dinamismo. A técnica é caracterizada pelo uso de cortes amplos, incisões profundas e áreas de preenchimento denso, que contrastam com espaços de maior leveza. A habilidade em equilibrar áreas de luz e sombra demonstra um domínio técnico que reforça o impacto visual e emocional das obras.

Figura 49. *S/título* – Xilogravura – Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular

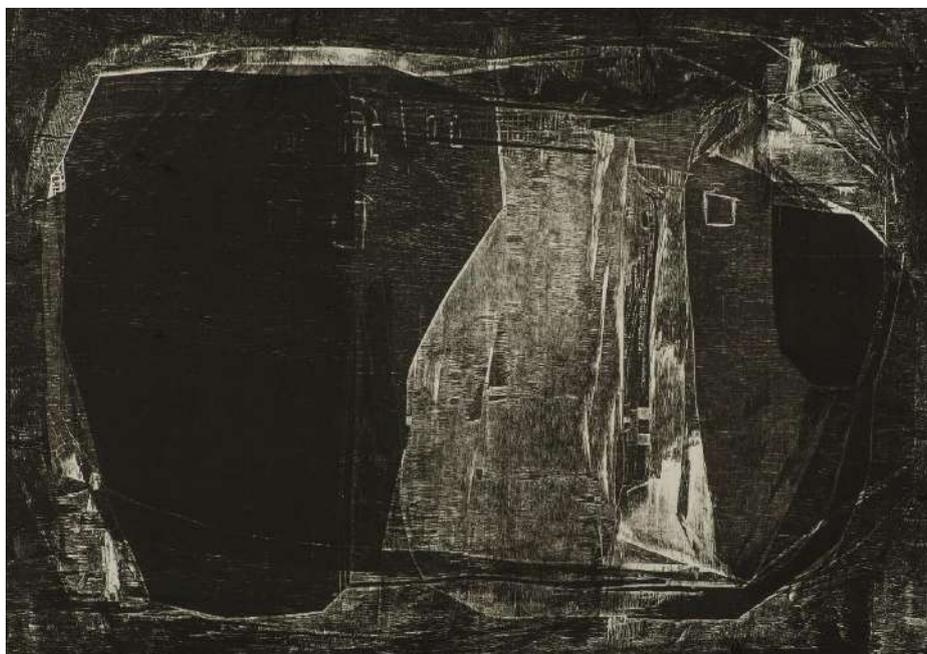
As gravuras abstratas de Oswald estão inseridas no contexto do modernismo brasileiro, que, nas décadas de 1950 e 1960, estava em diálogo com movimentos abstratos internacionais. Apesar da abstração, as obras mantêm uma ligação com a materialidade e a expressividade da xilogravura, característica que distingue Oswald de outros artistas do mesmo período.

Nessas obras abstratas, o tema não é narrativo ou figurativo, mas sim uma investigação das relações entre forma, textura e espaço. Henrique Oswald utiliza a madeira como um elemento de exploração visual, extraíndo de suas marcas naturais padrões que sugerem paisagens interiores, estruturas arquitetônicas ou formas orgânicas. O diálogo entre controle e aleatoriedade é um aspecto central,

refletindo uma busca pela harmonia entre o gesto do artista e a materialidade do suporte.

As composições são marcadas por uma interação entre formas geométricas e orgânicas, que parecem emergir ou se dissolver na textura da madeira. O equilíbrio entre áreas de preenchimento e vazio cria um senso de profundidade e movimento dinâmico. As texturas da madeira são utilizadas como elementos visuais principais, com cortes que criam padrões rítmicos e nuances tonais. O contraste claro-escuro é explorado de maneira dramática, reforçando o caráter gráfico das gravuras e criando um impacto visual que convida à contemplação.

Figura 50. *S/título* – Xilogravura – Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular.

Henrique Oswald reinventa a xilogravura, uma técnica associada ao figurativo e ao popular, para explorar uma linguagem abstrata e aprimorada. As gravuras dialogam com movimentos artísticos que exploram os limites das formas, mas mantêm uma identidade visual única, enraizada na materialidade do suporte e no contexto brasileiro. As obras provocam uma experiência sensorial intensa, onde o espectador é convidado a explorar texturas, formas e contrastes de maneira subjetiva. Apesar de feitas em meados do século XX, essas gravuras

possuem uma qualidade atemporal, que transcende as preocupações estilísticas de sua época.

As gravuras abstratas, com algumas figuras humanas de Henrique Oswald representam um momento de maturidade artística e experimentação, onde o artista combina tradição e inovação para criar uma linguagem visual profundamente moderna. Através de composições que exploram textura, forma e espaço, Oswald desafia as convenções da xilogravura e reafirma sua relevância no cenário do modernismo brasileiro e internacional. Essas obras destacam o potencial expressivo da técnica e a capacidade do artista de transformar a madeira em um veículo para abstração e emoção.

As xilogravuras abstratas de Henrique Oswald, são exemplares de um momento de experimentação no modernismo brasileiro. Elas refletem uma síntese entre técnicas tradicionais e uma abordagem abstrata inovadora, com soluções formais que enfatizam texturas, luz e sombra, e um diálogo com o expressionismo abstrato internacional. As obras apresentam um estilo abstrato com características do expressionismo e do modernismo brasileiro, combinando composições enigmáticas com uma exploração intensa das qualidades gráficas da xilogravura. Apesar da abstração, as figuras sugerem formas humanas ou paisagens urbanas, muitas vezes reduzidas a contornos ou elementos simbólicos, que evocam emoções e significados.

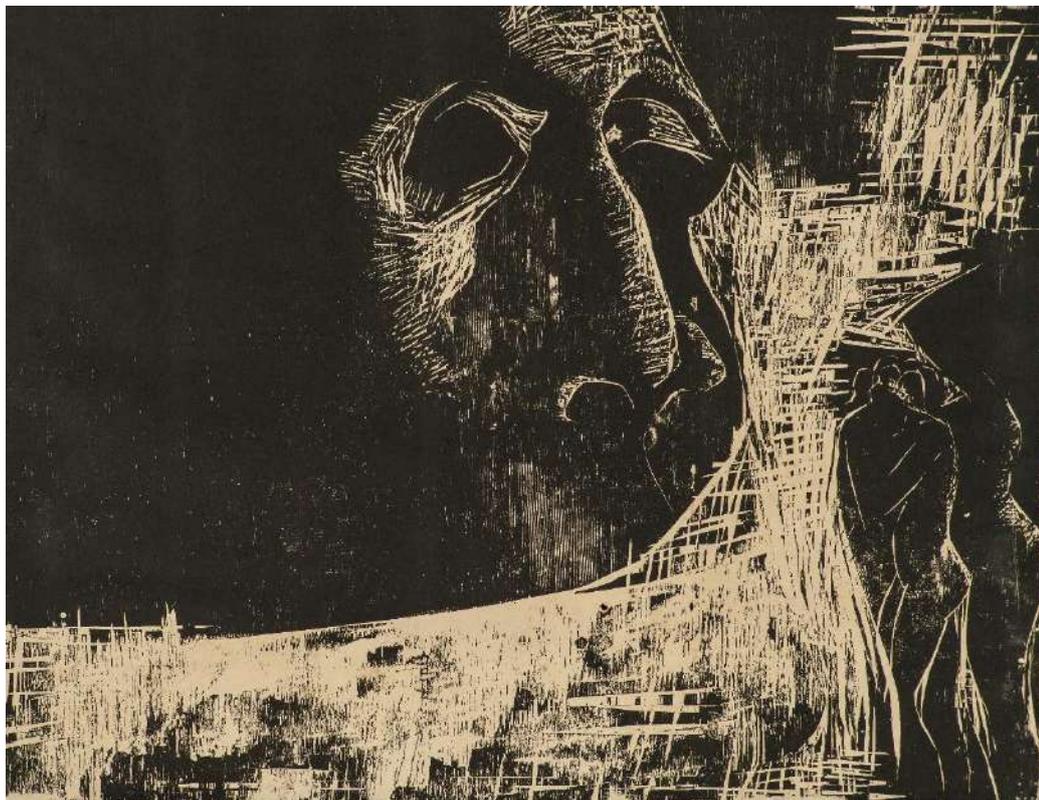
Figura 51 *S/título* – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular.

As gravuras revelam a busca de Henrique Oswald por uma linguagem visual que transcende o realismo, explorando as possibilidades poéticas e materiais da madeira como suporte. Aproveitando a textura e os veios naturais da madeira como parte da composição, a aplicação de cortes profundos e incisões irregulares resulta em texturas ricas e contrastes visuais dramáticos. Henrique Oswald utiliza a técnica de xilogravura em grandes formatos, cujo domínio da técnica permite que ele manipule a luz e a sombra para criar profundidade e movimento, mesmo em uma linguagem predominantemente abstrata. As obras se afastam do figurativismo tradicional, focando em temas abstratos e universais, como a interação entre luz, forma e espaço.

Figura 52. *S/título* – Gravura metal – 50 cm x 40 cm. Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular.

Em suas gravuras, Henrique Oswald se destaca por sua abordagem altamente experimental e por dialogar com movimentos internacionais, incorporando aspectos regionais e materiais do país, especialmente o uso da xilogravura, dentro de uma estética global, ao se aproximar do expressionismo abstrato do construtivismo. As gravuras abstratas de Henrique Oswald frequentemente

exploram temas universais como a solidão, a transitoriedade e a relação entre o ser humano e o ambiente. No entanto, esses temas são apresentados de forma não narrativa, permitindo múltiplas interpretações. Em algumas obras, elementos figurativos sugerem rostos ou figuras humanas, enquanto outras são completamente abstratas, focando apenas em formas, luz e textura.

As composições são marcadas por formas geométricas e orgânicas que se sobrepõem, criando camadas de significado e uma sensação de movimento. O uso do espaço negativo é fundamental, equilibrando áreas de preenchimento denso com espaços vazios para criar profundidade e dinamismo. Henrique Oswald explora as texturas da madeira de maneira inovadora, permitindo que elas apareçam como elementos visuais próprios. As linhas são desenhadas com cortes fortes e precisos, que variam entre o gestual e o controlado. O contraste entre preto e branco é intensamente explorado, enfatizando o drama e a força visual das gravuras. A alternância entre áreas de densidade e vazio cria uma tensão visual que mantém o interesse do espectador.

Figura 53. *S/título* – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular.

As xilogravuras abstratas de Henrique Oswald representam um ponto alto de sua trajetória artística, evidenciando sua habilidade em combinar tradição e inovação. Destacando a capacidade da arte gráfica de evocar emoções,

significados e experiências sensoriais. Essas gravuras são não apenas modernas para sua época, mas continuam relevantes no contexto contemporâneo.

Henrique Oswald utiliza técnicas avançadas de gravura em metal, como a água-forte e o buril, para criar texturas ricas e linhas detalhadas que conferem densidade às composições. Elas utilizam as possibilidades expressivas da gravura para explorar temáticas universais e subjetivas, criando obras que transcendem a tradição figurativa, abraçando o modernismo de forma inovadora. O estilo dessas gravuras está alinhado ao expressionismo abstrato, mas com elementos que dialogam com o surrealismo e com o modernismo brasileiro.

Figura 54. *S/título* – Gravura metal – 42 x 34 cm. Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular.

As obras possuem um caráter simbólico e introspectivo, com composições que oscilam entre o figurativo e o abstrato, evocando narrativas fragmentadas e imagens psicológicas. Linhas marcantes e áreas de contraste sugerem tensão emocional e introspecção, enquanto a abstração convida à interpretação subjetiva. As incisões na matriz são gestuais e dinâmicas, explorando a profundidade e o movimento no espaço bidimensional. A tinta é aplicada de maneira calculada, criando áreas de claro-escuro que reforçam o impacto gráfico das gravuras.

As gravuras exploram temas universais como a alienação, o conflito humano, e a introspecção psicológica. Essas temáticas são frequentemente sugeridas através de formas híbridas e ambíguas. Em muitas obras, há uma justaposição de elementos humanos, animais e arquitetônicos, criando narrativas

fragmentadas que evocam sonhos ou memórias. O foco na abstração permite que as gravuras funcionem como espelhos emocionais, refletindo sentimentos de tensão, melancolia ou contemplação.

Figura 55. *S/título* – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular.

As composições são complexas, com sobreposições de formas e linhas que criam profundidade e dinamismo. O espaço negativo é usado de forma estratégica para equilibrar as áreas densamente trabalhadas, permitindo uma leitura visual mais fluida. A textura é central nas gravuras de Henrique Oswald, com linhas que variam entre delicadas e incisivas. As marcas da matriz de metal são exploradas como elementos estéticos próprios. O contraste entre preto e branco é amplamente explorado, criando uma tensão visual que reflete o caráter emocional das obras. As áreas sombreadas e as figuras fragmentadas evocam uma sensação de mistério e introspecção.

Figura 56. S/título – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular.

O artista utiliza as possibilidades da gravura em metal para criar texturas e efeitos visuais que desafiam os limites da técnica tradicional. As gravuras exploram temas e formas que dialogam com movimentos internacionais, mantendo uma linguagem acessível e contemporânea. Ao abandonar a narrativa tradicional e a representação figurativa direta, Henrique Oswald convida o espectador a interpretar suas obras de forma pessoal e introspectiva. As composições evocam sentimentos universais, tornando-as relevantes tanto no contexto da época quanto no contemporâneo.

Figura 57. S/título – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular.

As gravuras abstratas de Henrique Oswald exemplificam o diálogo entre tradição e modernidade, combinando técnicas tradicionais de gravura com soluções formais que abraçam o abstracionismo e as influências do expressionismo. As gravuras de Henrique Oswald possuem características de abstracionismo lírico e elementos do expressionismo, combinados com uma abordagem gráfica que valoriza a textura e o contraste. O uso de figuras fragmentadas, linhas fluídas e áreas de sombras densas criam um estilo visual que reflete inquietações emocionais e existenciais.

O abstracionismo lírico, também conhecido como abstracionismo expressivo ou informal, é uma vertente da arte abstrata que enfatiza a expressão emocional e subjetiva do artista. Inspirado no instinto, no inconsciente e na intuição, busca construir uma arte imaginária ligada a uma necessidade interior.

Figura 58. *S/título* – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular.

Um dos principais teóricos e praticantes desse movimento foi o artista russo Wassily Kandinsky. Em seu livro *Do Espiritual na Arte* publicado em 1911, Kandinsky explora a relação entre a arte e a espiritualidade, defendendo a abstração como meio de expressar emoções e estados de espírito. Nesse trabalho, ele argumenta que a arte deve transcender a representação da realidade física para comunicar sentimentos e experiências internas. Portanto, o abstracionismo lírico representa uma busca por expressar a subjetividade e a emoção humana por meio de formas e cores abstratas, afastando-se da representação figurativa tradicional.

Ao mesmo tempo, as obras possuem um aspecto experimental, onde as formas não figurativas sugerem interpretações simbólicas ou subjetivas. Com seu domínio técnico qualificado, ele utiliza técnicas tradicionais da gravura, como água-forte e água-tinta, para explorar texturas e linhas complexas. A gravura apresenta uma sobreposição de marcas gráficas, contrastando superfícies lisas com áreas de densidade de texturas. Fazendo uso do potencial gestual da gravura para criar formas que variam entre o orgânico e o geométrico, proporcionando dinamismo às composições.

Figura 59. *S/título* – Gravura metal – Henrique Oswald. s.d



Fonte: Acervo Particular.

Apesar de suas referências internacionais, Henrique Oswald insere elementos que conectam suas obras à estética brasileira, como o uso da materialidade e da gravura em metal em uma linguagem inovadora. As formas abstratas sugerem paisagens psicológicas ou narrativas implícitas, deixando espaço para a interpretação do espectador. Os elementos presentes nas composições evocam uma relação entre o humano e o ambiente, muitas vezes reduzidos a traços ou sugestões.

Henrique Oswald expande os limites da gravura tradicional, explorando o potencial expressivo das técnicas gráficas com uma abordagem altamente experimental. As obras afastam-se da narrativa figurativa e trabalham com formas abstratas e simbólicas, permitindo leituras múltiplas e subjetivas. O artista utiliza a linguagem gráfica para criar imagens que evocam tensões emocionais e introspectivas, características do modernismo.

2.3.5 KARL HEINZ HANSEN

O artista alemão Karl Heinz Hansen, (Figura 60), que se naturalizou brasileiro, era conhecido por suas múltiplas habilidades como gravador, escultor, pintor, ilustrador, poeta, escritor, cineasta e professor. Em 1957, ilustrou *Flor de São Miguel* com contribuições de Jorge Amado e Vinicius de Moraes, além de seus próprios textos. No ano seguinte, realizou ilustrações para *Navio Negreiro* de Castro Alves. Entre 1959 e 1963, trabalhou em seu ateliê de gravura no castelo Tittmoning na Alemanha e, posteriormente, viveu na Etiópia de 1963 a 1966, onde ajudou a estabelecer a Escola de Belas Artes de Addis Abeba. Retornou definitivamente à Bahia em 1966, e, “a convite do então Magnífico Reitor da UFBA, Miguel Calmon, passou a ocupar a cátedra de gráfica da UFBA.” (PISANI), em 1967 e depois no início da década de 1970. Depois viveu em São Félix até seu falecimento em 1978.

Figura 60 - Karl Hansen - fotografia



Fonte: <https://rodriguesgaleria.com.br/categoria/artistas/hansen-bahia/>

Karl Heinz Hansen, enquanto professor de gravura na Escola de Belas Artes da UFBA, destacou-se como uma figura essencial no desenvolvimento das artes visuais na Bahia. Sua abordagem pedagógica e sua prática artística tiveram um impacto significativo na gravura brasileira, especialmente por meio de sua influência direta do expressionismo alemão, uma corrente artística que valoriza a expressão emocional intensa sobre as representações realistas. Hansen introduziu técnicas avançadas de xilogravura e ao encorajar seus alunos a explorarem temas locais com um olhar expressionista, o que revitalizou a cena artística baiana empregando essa linguagem visual para explorar tanto o contexto social quanto os aspectos culturais da região.

Karl Heinz Hansen ficou conhecido por sua metodologia de ensino rigorosa e detalhista, focado tanto nas técnicas tradicionais de gravura quanto em abordagens experimentais. Hansen enfatizava a importância do domínio técnico junto com a expressão pessoal, incentivando os alunos a explorar diversos materiais e técnicas, como água-forte, água-tinta e litografia. Ele também introduziu práticas inovadoras que desafiavam as normas acadêmicas tradicionais, promovendo um ambiente de aprendizado que valorizava a criatividade e a inovação.

Karl Heinz Hansen, notavelmente dedicado à gravura, emergiu como um dos mais autênticos representantes do expressionismo alemão na Bahia. Sua atuação na Bahia foi marcante, sendo ele o primeiro artista gravador da região a

dedicar-se exclusivamente à xilogravura, uma técnica pela qual ele tinha profundo comprometimento.

A característica mais importante de Hansen, mencionada por (Cravo, 2003, p. 53), refere-se ao cuidado técnico de sua obra. Essa ênfase no aprimoramento da técnica de impressão é essencial para compreendermos o legado de Hansen, especialmente quando analisamos o papel da técnica na arte gráfica. A gravura é uma das formas artísticas em que o domínio do processo técnico é determinante para a qualidade estética e a profundidade da obra final. No caso da xilogravura, a precisão e a clareza da impressão, o equilíbrio entre o branco e o preto, a correção no processo de entalhe das madeiras, são aspectos que indicam o domínio do artista sobre sua linguagem. O primor de sua impressão, conforme colocado por Cravo, é um fator central na valorização de Hansen como um dos grandes mestres da gravura no Brasil, especialmente ao considerarmos o contraste com as obras de outros artistas da época, cujas abordagens técnicas poderiam ser menos refinadas.

Ao explorar o tratamento de superfícies e a manipulação de materiais diversos, os jovens artistas também aprendem a valorizar a experimentação. Hansen não se limitou às formas tradicionais de impressão, mas transitou entre diferentes linguagens artísticas, o que é uma lição valiosa para os artistas contemporâneos que buscam autenticidade e inovação. Essa transição entre diferentes formas e materiais, que pode parecer um desvio das convenções estabelecidas, na verdade reflete um movimento natural da arte moderna em busca de novas formas de expressão. Para os jovens artistas, isso pode ser um incentivo a ousar mais em sua prática, a quebrar paradigmas e a se apropriar de diferentes referências, sem medo de desvios ou de romper com a tradição.

A inovação introduzida por Karl Heinz Hansen, o uso de diferentes materiais e o tratamento de superfícies nas colagens são elementos que não apenas desafiam a percepção convencional de uma obra de arte, mas também ampliam o horizonte técnico e conceitual dos artistas em formação. Prova a importância de questionar os limites das técnicas tradicionais

Ao utilizar colagens e manipular superfícies de maneira inovadora, ele abre possibilidades de se pensar a gravura não apenas como uma prática de

impressão plana, mas como uma construção tridimensional, rica em texturas e camadas de significados. Para jovens artistas, isso representa uma oportunidade de ampliar sua visão sobre o que pode ser considerado gravura, permitindo-lhes explorar outras formas de expressão, como a escultura e a instalação, por exemplo, em suas criações gráficas.

2.3.5.1 AS XILOGRAVURAS

As xilogravuras de Hansen na Bahia destacam-se pela ênfase no aprimoramento da técnica de impressão, especialmente no que se refere à xilogravura. A importância dessa técnica, evidenciada pela precisão e clareza das impressões, é essencial para compreender o impacto duradouro de Hansen no desenvolvimento da gravura. Que se torna fundamental para entender o impacto duradouro de Hansen no desenvolvimento da gravura. Seu domínio sobre a linguagem gráfica é evidente na harmonia entre o branco e o preto, na correção no processo de entalhe das madeiras e na atenção meticulosa aos detalhes da impressão.

As xilogravuras de Hansen Bahia, pertencentes ao álbum *Flor de São Miguel* da década de 1950, representam uma fusão de elementos tradicionais e modernistas, destacando a capacidade do artista de reinterpretar a técnica da xilogravura dentro de um contexto moderno e culturalmente rico. Essas obras apresentam características estilísticas, temáticas e formais que dialogam com a modernidade e a cultura baiana. Em relação ao lugar que intitula o álbum de Hansen, Flexor comenta:

Os artistas frequentavam, também, o Flor de São Miguel, um bar que ficava no fim da Ladeira do Mijo, em direção da Igreja de São Miguel. Foi para lá que Pedreira levou Karl Hansen assim que este chegou a Bahia. Com os artistas estavam Pierre Verger, Raymundo Amado, Fernando Campos, Jair Gramacho, a atriz Maria Silva. A frequência a esse bar resultou nas xilos, de influência do expressionismo alemão, do álbum de Hansen – *Flor de São Miguel* – publicado pela Livraria Progresso, em 1957, fixando aspectos da cidade e de seus habitantes. Flexor, 2003, p. 50.

O *Flor de São Miguel*, emerge como um espaço simbólico para o encontro e a efervescência cultural entre artistas e intelectuais na década de 1950. Frequentado por jovens artistas, o bar superou sua função cotidiana e se

consolidou como um ponto de convergência para discussões artísticas e a experimentação estética. Foi nesse ambiente que Hansen, influenciado pelo expressionismo alemão, o artista, não apenas celebra os habitantes e a paisagem da cidade, mas também insere Salvador em um diálogo visual e cultural mais amplo, entrelaçando tradição local e vanguarda artística.

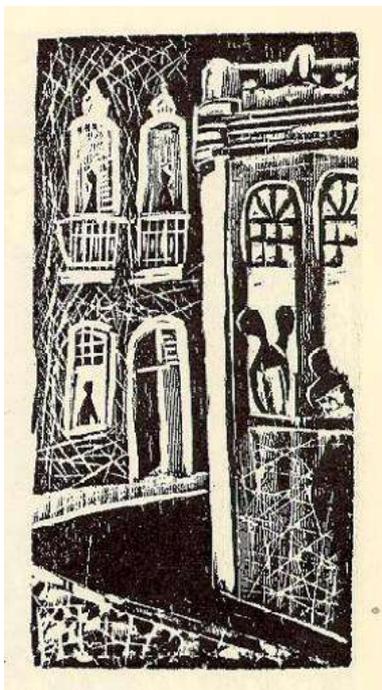
No tocante ao estilo, as xilogravuras de Hansen Bahia combinam o expressionismo com elementos do regionalismo, criando composições dinâmicas e emocionais, tais como o uso de linhas irregulares, formas estilizadas e composições que evocam sentimentos intensos é característico de uma abordagem expressionista, que enfatiza a subjetividade e a emoção. A escolha de cenas cotidianas. (Figura 61) e elementos culturais locais demonstra uma clara influência do modernismo brasileiro, mas com um toque europeu, evidenciado pelo estilo expressionista da gravura. Nas cenas urbanas a arquitetura do Pelourinho e outros espaços típicos da Bahia são retratados com uma textura vibrante, mostrando o dinamismo das ruas e as interações humanas.

Hansen Bahia, embora de origem alemã, foi fortemente influenciado pelo modernismo brasileiro, especialmente durante seu período de atuação na Bahia. Sua produção dialoga com o movimento regionalista do Brasil, enfatizando temas populares, cotidianos e religiosos, mas sem perder o impacto emocional e estilístico da escola expressionista alemã, de onde ele trazia referências como Emil Nolde e Ernst Barlach.

Fazendo uso da xilogravura com maestria, Hansen explorou de maneira magistral o contraste entre preto e branco, criando composições visuais poderosas e intensas. Suas obras são ricas em textura, com linhas e formas que ganham profundidade e expressividade, permitindo uma leitura sensorial e emocional que excede a simples representação. Essa abordagem inovadora não só evidenciou sua habilidade técnica, mas também conferiu à sua arte uma carga simbólica e emocional única, refletindo aspectos profundos da realidade social e cultural da Bahia. A ausência de perspectiva linear tradicional e a composição plana são características modernas que dão um aspecto gráfico marcante às obras. Em suas linhas e texturas, a marca da ferramenta na madeira é usada para criar uma sensação de movimento e energia. As linhas densas e

sobrepostas geram padrões que evocam tanto a arquitetura quanto o movimento das figuras.

Figura 61 - *Flor de São Miguel* – Xilogravura - 1956/57 Hansen

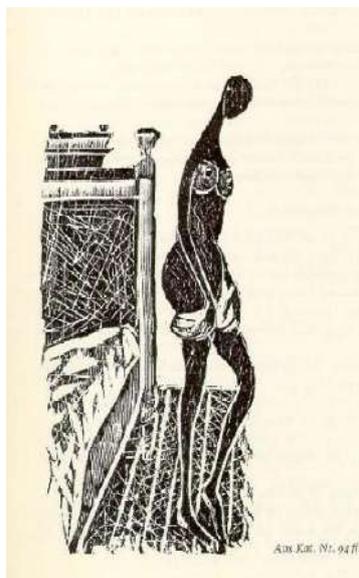


Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

Ao escolher a temática dos hábitos dos transeuntes para representar no álbum *Flor de São Miguel*, o gravador aborda a vida cotidiana e os aspectos culturais da Bahia, com um foco especial nas pessoas, nos espaços urbanos e na espiritualidade. Na xilogravura, (Figura 62) ele apresenta a figura feminina isolada, sugerindo introspecção e solidão, com uma figura estilizada que evoca uma leitura emocional e poética.

Ao invés de se prender ao realismo, Hansen adota uma abordagem estilizada que privilegia a emoção e a subjetividade. Suas xilogravuras combinam tradições europeias, no expressionismo com a cultura brasileira, resultando em uma linguagem única que dialoga com a identidade nacional.

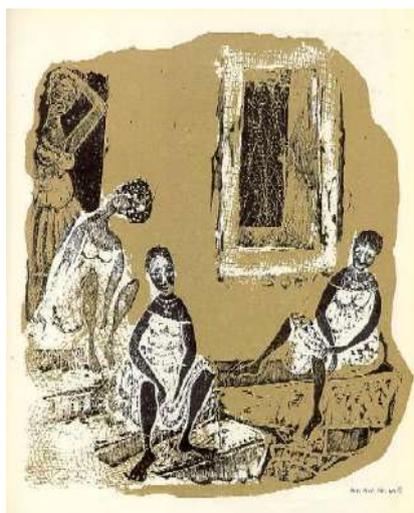
Figura 62. *Flor de São Miguel* – Xilogravura - 1956/57 Hansen



Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

Na estilização das formas, as figuras humanas e os elementos arquitetônicos não seguem proporções realistas, mas são deliberadamente distorcidos para enfatizar a expressividade. Como se observa na (Figura 63), um grupo feminino em ambiente doméstico, refletindo a convivência e a intimidade do espaço feminino, com gestos e posturas que expressam naturalidade e cumplicidade.

Figura 63. *Flor de São Miguel* – Xilogravura - 1956/57 Hansen



Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

A escolha de temas cotidianos, como a vida urbana e as figuras femininas em ambientes íntimos, reflete uma preocupação com a realidade social e cultural, um tema central do modernismo brasileiro. Embora a xilogravura seja uma

técnica tradicional, Hansen a utiliza de maneira inovadora, enfatizando texturas, padrões e contrastes gráficos que dialogam com a estética moderna.

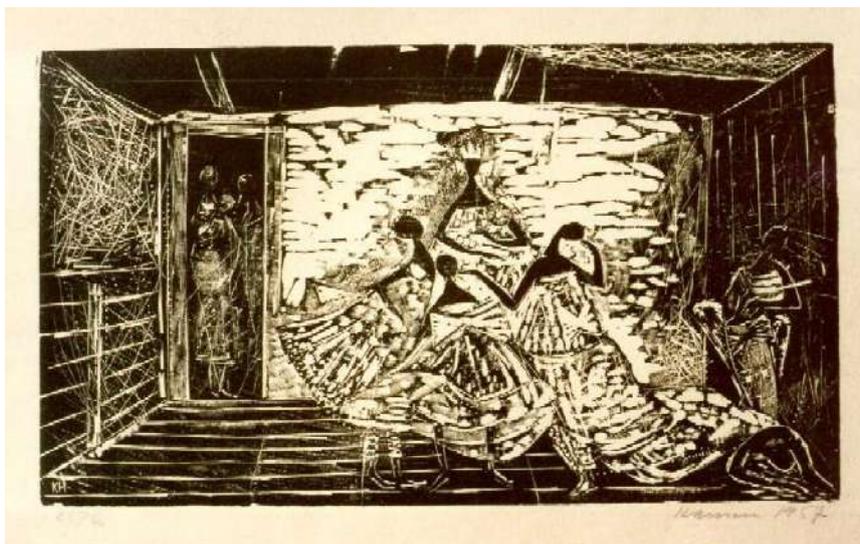
As xilogravuras do álbum *Flor de São Miguel* são um exemplo notável de como Hansen Bahia conseguiu adaptar uma técnica tradicional às demandas de uma estética moderna, mantendo um profundo respeito pela cultura brasileira. Suas obras são ao mesmo tempo regionais e universais, expressivas e modernas, reafirmando sua posição como um dos principais nomes da gravura no Brasil.

Nas xilogravuras do álbum *Santa Bahia* década de 1950, com as obras, incluindo *Pequeno Candomblé*, (Figura 64), *Sleeping Boys*, (Figura 65) e *Cadeiras de Engraxate*, (Figura 66), são exemplos notáveis do uso da técnica tradicional de xilogravura para representar temas brasileiros com uma abordagem com forte características da arte moderna e expressionista. Essas obras exploram aspectos culturais, sociais e simbólicos da Bahia, destacando a mestria de Hansen em equilibrar tradição e inovação.

As gravuras de Hansen são intensamente influenciadas pelas tendências, mas com uma clara adaptação à realidade brasileira, especialmente da Bahia. O estilo combina a intensidade emocional do expressionismo com o detalhamento das cenas cotidianas e culturais, caracterizando uma fusão entre o regionalismo e o modernismo. A presença das linhas fortes, texturas densas e composições dinâmicas são características marcantes de sua abordagem estilística.

Expresso na obra *Pequeno Candomblé*, concebe rituais religiosos afro-brasileiros, capturando a dança e a espiritualidade do candomblé. Hansen evidencia o movimento e a energia do ritual através de figuras alongadas e padrões de texturas. As figuras humanas e os objetos são estilizados, enfatizando a expressividade ao invés da precisão realista.

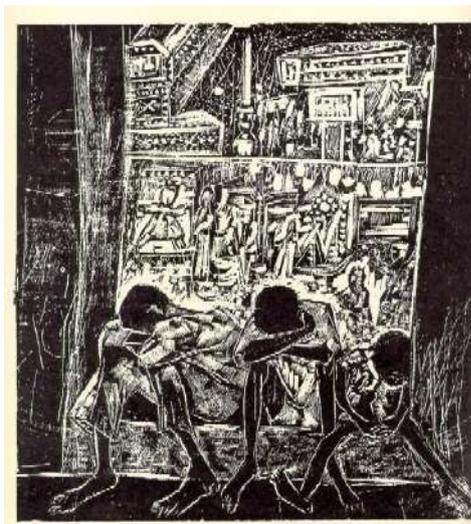
Figura 64. Santa Bahia – *Pequeno Candomblé* - Xilogravura - 1957 Hansen



Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

Enquanto em *Sleeping Boys*, o tema social ganha destaque com a representação de meninos dormindo, provavelmente em um ambiente urbano e marginalizado. A composição sugere cansaço e abandono, refletindo a desigualdade social. Enfatizado pelo uso do claro-escuro é intensa, com grandes áreas de preto e branco que reforçam o impacto visual das obras.

Figura 65. Santa Bahia – *Sleeping boys* - Xilogravura - 1957 Hansen

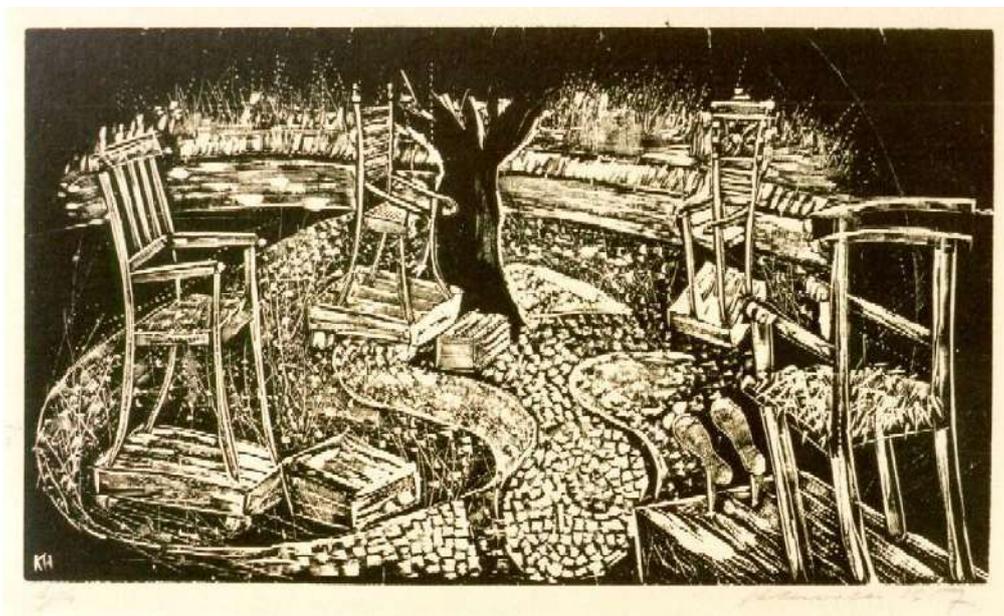


Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

E em *Cadeiras de Engraxate*, a gravura explora o espaço urbano, retratando cadeiras de engraxate em um ambiente vazio. Essa cena aparentemente

simples carrega uma forte carga simbólica sobre o trabalho informal e a vida cotidiana nas cidades.

Figura 66. Santa Bahia – *Das cadeiras de engraxate* - Xilogravura - 1957 - Hansen



Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

Cada gravura apresenta um equilíbrio dinâmico entre os elementos, com um foco claro no tema principal. Hansen frequentemente emprega perspectivas incomuns ou composições assimétricas para intensificar o drama das cenas. Hansen utiliza linhas fortes e sobrepostas para criar densidade e energia nas composições. As texturas são exploradas para sugerir movimento, profundidade e emoção.

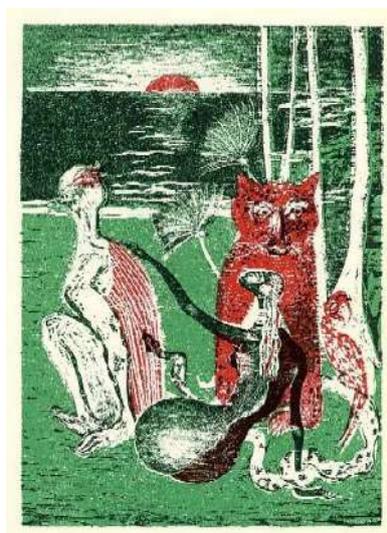
As xilogravuras de *Santa Bahia* destacam a habilidade de Hansen Bahia em equilibrar o peso da tradição com a liberdade da modernidade. As cenas cotidianas e culturais são transformadas em obras expressivas e atemporais, que não apenas celebram a riqueza cultural da Bahia, mas também lançam um olhar crítico sobre a sociedade brasileira. Através de composições impactantes, texturas vibrantes e temas profundos, Hansen afirma seu papel como um dos principais gravuristas do modernismo brasileiro.

Ao invés de documentar a realidade de forma objetiva, Hansen apresenta uma visão subjetiva, carregada de emoção e simbolismo. As obras abordam temas

sociais, culturais e espirituais do Brasil, colocando em evidência as desigualdades e as riquezas culturais de maneira acessível e impactante. O diálogo entre o expressionismo europeu e o regionalismo brasileiro resulta em uma estética única, que reflete tanto a modernidade quanto a identidade nacional. Hansen utiliza a técnica da xilogravura, uma forma de arte tradicional, de maneira inovadora, trazendo uma linguagem gráfica moderna para temas brasileiros.

As xilogravuras *Itapoan* e *Ladeira da Misericórdia - Criança com Boneca*, demonstram o domínio técnico e a capacidade narrativa de Hansen Bahia para capturar a essência cultural e emocional de lugares e situações emblemáticas da Bahia. Trazendo uma carga emocional intensa e uma sensibilidade poética às suas composições. Ele utiliza formas estilizadas e simplificadas, muitas vezes distorcendo a realidade para enfatizar a expressividade e o simbolismo. Em *Itapoan*, (Figura 67), os elementos compositivos, animais e elementos naturais são tratados com um toque onírico e alegórico; a gravura mistura elementos do folclore e da paisagem de Itapoan, uma área emblemática da Bahia. A presença de figuras humanas, animais como a coruja e elementos naturais sugere uma narrativa simbólica ou mitológica, refletindo as influências culturais e espirituais da região.

Figura 67. Santa Bahia – *Itapoan* - Xilogravura - 1957 - Hansen



Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

O gravador cria uma cena vibrante e cheia de movimento, utilizando uma paleta de cores limitada verde, vermelho e branco para criar um impacto visual marcante. A cena é apresentada de forma mais plana e simbólica, reforçando seu aspecto alegórico. Com linhas são fortes e expressivas, conferindo um caráter gráfico que é ao mesmo

Enquanto em *Ladeira da Misericórdia - Criança com Boneca*, (Figura 68) o foco está na emoção intimista da cena urbana. Hansen captura um momento intimista e melancólico, com uma criança sentada em uma escadaria, segurando uma boneca. A composição destaca o contraste entre a infância e a dureza do ambiente urbano, sugerindo temas de inocência, abandono e resistência; o arranjo é mais minimalista, com ênfase nas linhas verticais e diagonais das escadas e na figura solitária da criança.

Figura 68. Santa Bahia – *Ladeira da misericórdia. Criança com boneca* - Xilogravura - 1958 - Hansen



Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

Na figura acima, a textura é explorada com profundidade em ambas as obras, utilizando a xilogravura para criar superfícies densas e contrastantes que sugerem movimento e emoção. Com a perspectiva inclinada das escadas sugere uma sensação de isolamento e vulnerabilidade.

Hansen expressa sua atuação no modernismo brasileiro, especialmente em sua vertente regionalista, que buscava representar as particularidades culturais da Bahia, utilizando métodos diferentes e linguagens visuais impactantes. Especialmente no uso de contrastes dramáticos e na estilização das figuras. Utilizando temas universais e regionais as gravuras abordam tanto pontos regionais específicos como a tradição baiana em Itapoan quanto questões universais como a infância e o isolamento em Ladeira da Misericórdia, dialogando com a modernidade e a identidade cultural. O uso ousado do contraste e das linhas, combinado com a estilização das figuras, confere às obras uma estética gráfica marcante e contemporânea.

As xilogravuras de Hansen Bahia, Itapoan e Ladeira da Misericórdia, representam um encontro entre a riqueza cultural da Bahia e uma linguagem artística moderna e universal. Com sua abordagem estilística única e seu domínio técnico, Hansen transforma cenas cotidianas e simbólicas em obras que transcendem o tempo, reafirmando seu papel como um dos principais gravuristas do modernismo brasileiro.

Nas xilogravuras de Hansen Bahia relacionadas aos ambulantes, como *Vendedora de Acarajé* 1956, *O Pescador tecendo a rede* 1957, e *Vendedoras Ambulantes* 1954, são representações expressivas do cotidiano e da cultura popular brasileira. Estas obras destacam a habilidade de Hansen em capturar o dinamismo e a essência do trabalho popular, inserindo-os em um contexto artístico moderno e universal.

Mantendo abordagem estilística marcada pelo expressionismo, em que a estilização das formas e o contraste entre luz e sombra enfatizam a emoção e a força simbólica das figuras retratadas. As xilogravuras misturam o regionalismo brasileiro com influências do expressionismo alemão, resultando em cenas que são, ao mesmo tempo, universais e profundamente enraizadas na cultura baiana.

A gravura capta a figura das vendedoras em um ambiente dinâmico, destacando a sua presença no espaço público e o movimento constante do comércio de rua. As figuras humanas e os elementos do cotidiano são estilizados e alongados, ressaltando o caráter narrativo e emocional. A verticalidade das figuras é

explorada para sugerir movimento e elegância, enquanto o fundo sugere um espaço público dinâmico.

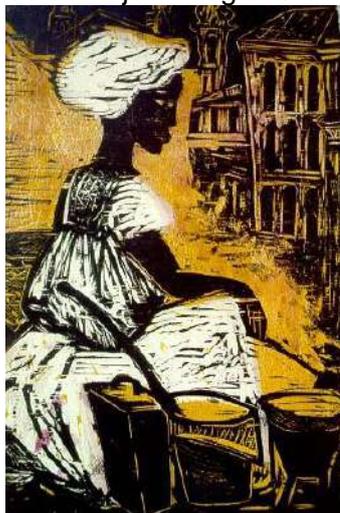
Figura 69. Vendedoras ambulantes - Xilogravura - 1954 - Hansen



Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

Hansen usa texturas detalhadas para criar movimento e profundidade. As linhas densas e entrelaçadas da xilogravura reforçam o caráter artesanal das obras. O contraste claro-escuro é explorado para enfatizar os volumes e a tridimensionalidade das figuras, criando uma interação dramática entre as áreas de luz e sombra.

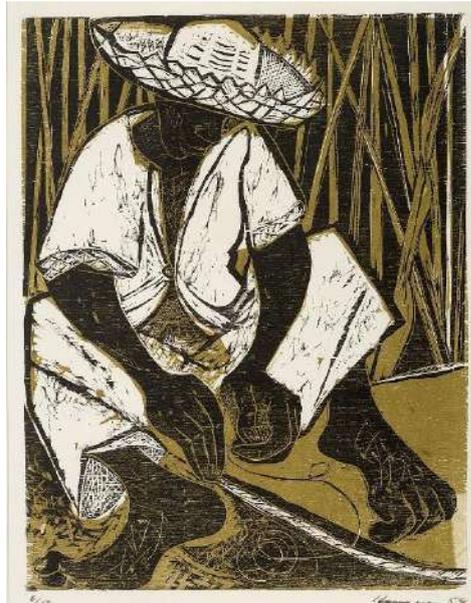
Figura 70. Vendedora de acarajé - Xilogravura - 1956 - Hansen



Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

A *Vendedora de Acarajé*, retrata uma figura feminina em um contexto urbano, vendendo acarajé, um alimento tradicional da Bahia. Este tema celebra a força e a resiliência das mulheres negras como agentes culturais e econômicos. A figura está integrada à paisagem urbana, com um equilíbrio entre o corpo da vendedora e os edifícios ao fundo.

Figura 71. O pescador tecendo a rede - Xilogravura - 1957 - Hansen



Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

O Pescador Tecendo a rede, retrata o trabalho manual dos pescadores, enfatizando a conexão entre o homem e a natureza. A rede, como símbolo, representa tanto o sustento quanto a complexidade da vida. Apresenta uma composição introspectiva, com o pescador dobrado sobre seu trabalho em um cenário simples e sereno.

Com foco em temas populares, as obras trazem à tona a vida cotidiana e o trabalho popular, inserindo-o em um contexto artístico que celebra a cultura brasileira. Ao utilizar expressividade e estilização, ao invés de buscar um realismo literal, Hansen enfatiza a emoção e o simbolismo, características centrais do modernismo. Hansen têm um apelo universal, dialogando com questões de trabalho, cultura e identidade.

As xilogravuras *Vendedora de Acarajé*, *O Pescador tecendo a rede*, e *Vendedoras Ambulantes* são testemunhos da habilidade de Hansen Bahia em

capturar a essência da cultura popular brasileira com uma abordagem estética moderna. Suas obras transcendem o regionalismo ao transformar cenas do cotidiano em representações simbólicas e expressivas que dialogam com questões sociais e culturais universais. Por meio de soluções formais inovadoras e uma linguagem gráfica marcante, Hansen reafirma sua relevância como um dos principais nomes da gravura no modernismo brasileiro.

2.3.6 ASPECTOS RELEVANTES DOS PROFESSORES DE GRAVURA

Diante da contribuição dos três artistas gravadores e professores, Mário Cravo Júnior, Henrique Oswald e Hansen Bahia, é indiscutível que eles desempenharam um papel imprescindível na consolidação e expansão do campo de aplicação da gravura na Bahia. Cada um, com sua abordagem única e inovadora, não apenas aprimorou a técnica e as práticas de impressão, mas também estimulou a experimentação e o desenvolvimento de novas linguagens gráficas. Mario Cravo, no primeiro momento abrindo as experimentações, tendo a ousadia de fazer as adaptações necessárias para transpor as dificuldades de equipamentos, o esforço coletivo para não permitir que depois de tantos embates, alguma limitação os impedisse de executar os primeiros trabalhos. Suas influências moldaram gerações de artistas, tornando a gravura um meio de expressão autônoma e sofisticada. Por meio do Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes da UFBA, esses mestres criaram um ambiente fecundo para a troca de ideias e o aprofundamento técnico e artístico, contribuindo para o posicionamento da Bahia como um centro de referência para a gravura no Brasil.

Henrique Oswald, ao suceder Mário Cravo, teve a responsabilidade e a competência de aprimorar o ambiente em processo; juntando sua experiência de ensino no Liceu de Artes no Rio de Janeiro, e, acima de tudo seu repertório artístico e intelectual, para fomentar e multiplicar todas as experiências iniciadas, juntando com a criação do Ateliê de Gravura o espaço das experiências modernas em favor da gravura, com todo o seu potencial; Hansen teve a oportunidade de ter sido muito bem antecedido, e soube utilizar com sua experiência na arte internacional e, sua proximidade sobretudo, com as vanguardas europeias, no caso específico do expressionismo alemão.

A proposta de uma interconexão interessante entre três figuras centrais na formação artística da Escola de Belas Artes da Bahia e na evolução da gravura no Brasil, especificamente na Bahia, durante as décadas de 1950 e 1960. Para entender o impacto desses nomes e seus respectivos ateliês, é necessário situá-los no contexto de uma época de grande efervescência artística e cultural, marcada pela busca por uma renovação estética e pela reinterpretação da arte tradicional brasileira à luz dos novos movimentos de vanguarda.

Mário Cravo Júnior foi uma figura emblemática no ensino e na prática artística na Bahia. O artista introduziu uma abordagem inovadora, que, embora inserida em um contexto acadêmico e tradicional, procurava abrir caminhos para uma nova linguagem artística

A formação oferecida por Mário Cravo Júnior não se limitava ao domínio técnico da gravura, ele também foi escultor, mas envolvia também a reflexão sobre a função da arte enquanto expressão de identidade. O artista baiano procurava integrar a técnica com as referências culturais e simbólicas da Bahia, o que resultou em uma produção artística única, onde o mestre se permitia explorar a figuração e o abstracionismo de forma fluida. Seu ateliê serviu como um ponto de encontro de diversos interesses artísticos e gerou uma produção que influenciaria a arte baiana nas décadas seguintes.

Henrique Oswald, mestre em pintura e gravura, foi uma das grandes figuras do Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes da Bahia, durante as décadas de 1950 e 1960. Seu trabalho na escola ajudou a consolidar o ensino da gravura na Bahia e também a desenvolver um ambiente de experimentação e troca entre os alunos. Embora seu foco estivesse em técnicas tradicionais como xilogravura, ele procurava criar um ambiente propício à evolução técnica e à integração de ideias modernas com as formas clássicas da arte.

Henrique Oswald foi fundamental para o desenvolvimento técnico da gravura em metal, especialmente na gravura de água forte e litografia, e suas contribuições para a formação dos gravadores baianos foram imensas. O ateliê sob sua direção foi um lugar em que se aprendia a técnica de forma rigorosa, mas também se discutia a relação da arte com as transformações sociais e culturais daquele momento. Era um defensor do aperfeiçoamento técnico e da

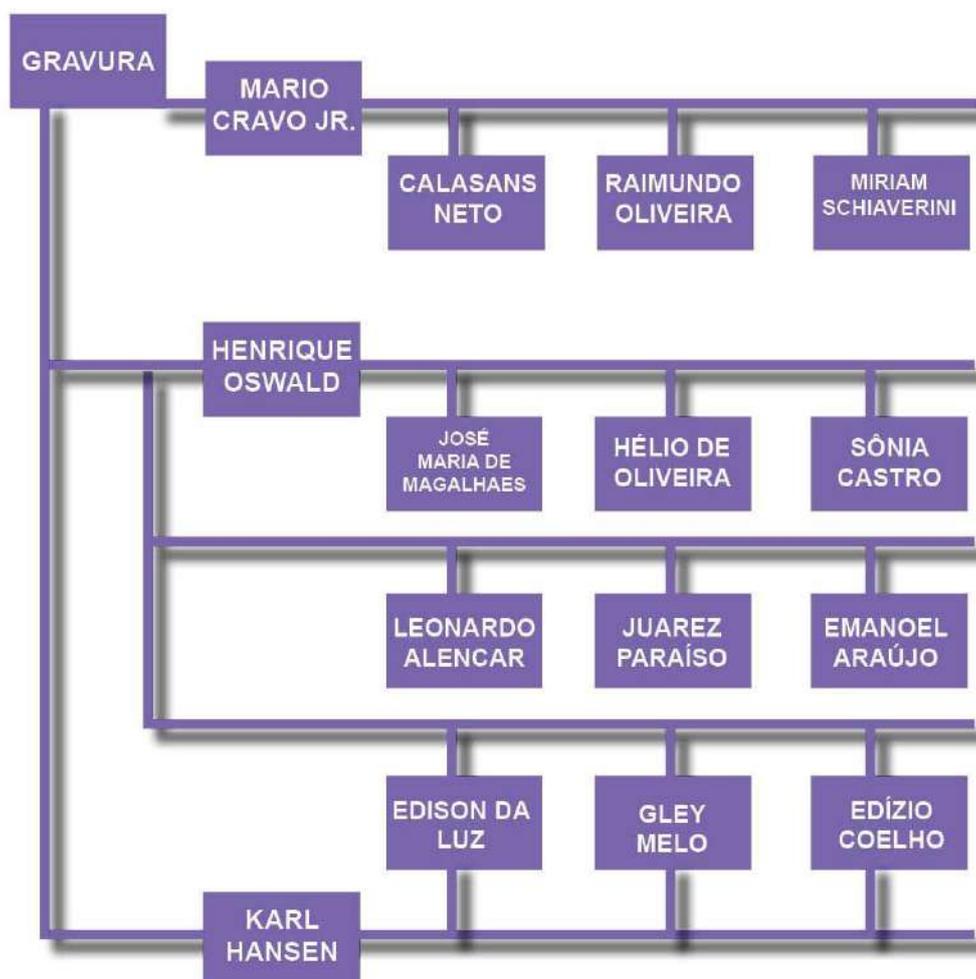
experimentação, aplicando princípios da gravura em metal como água forte e litografia. Ele incentivava os alunos a se aprofundarem na qualidade técnica da impressão, mas sempre com a liberdade de buscar novas formas de expressão e de desafiar as convenções. Sua metodologia estava intimamente ligada ao processo de aprimoramento contínuo, onde o aluno era desafiado a explorar as potencialidades da gravura, tanto no campo técnico quanto no conceitual. Sua obra foi marcada pela transição do academicismo para as influências do modernismo, o que se refletia nas obras de seus alunos.

Karl Heinz Hansen, teve um papel fundamental no ensino da gravura na Bahia. Sua técnica de xilogravura e o trabalho com colagens e materiais mistos foram altamente influentes, especialmente para os jovens gravadores da Bahia. Hansen trouxe consigo a experiência de um ensino mais experimental e moderno. Sua obra e o método de ensino estavam em sintonia com as transformações da arte gráfica mundial na época, que se aproximava da arte contemporânea.

O trabalho de Hansen foi uma revolução silenciosa dentro dos ateliês de gravura, especialmente ao introduzir a técnica de xilogravura e seu foco na exploração dos materiais e superfícies. Ele ensinava a seus alunos que a gravura não era apenas uma técnica de reprodução, mas uma forma de criação artística que deveria integrar a inovação formal com o uso da memória cultural. Em sua prática, as colagens e o uso de materiais diversos criaram uma nova abordagem para a gravura, mais livre e experimental.

Esses três momentos - o ateliê de Mário Cravo Júnior, o trabalho de Henrique Oswald e a atuação de Karl Heinz Hansen - ocorreram de forma simultânea, mais ou menos nas mesmas décadas, mas representaram diferentes facetas de um processo de transformação e renovação na arte baiana e brasileira. Mario Cravo Júnior levou para a academia a expansão da linguagem da gravura para novas formas e significados. Enquanto Henrique Oswald buscava romper com a rigidez no trato acadêmico, Hansen trouxe para a xilogravura as relações dramáticas das realidades culturais e emocionais, passando a ser uma expressão intensa para a arte baiana.

A relação entre os professores de gravura e os alunos, como sabemos foi bastante profícua, muito embora não tenha se encerrado, com o primeiro professor, e certamente se estendeu entre os demais, a realização desse quadro, é apenas para ter ideia mais objetiva.



2.4 GRAVURA MODERNA E EXPERIMENTAL

A gravura baiana, como linguagem moderna, expressa-se de forma marcante em seus aspectos experimentais e formais, trazendo uma inovação que une tradições culturais e invenções técnicas. Oferecendo aos artistas uma vasta gama de técnicas como xilogravura, serigrafia e litografia, que permitem explorar texturas, profundidades e multiplicidade de camadas visuais que resulta em uma linguagem única que rompe com os estilos acadêmicos, ao mesmo tempo em que se ancora na identidade visual e simbólica da Bahia. Esse movimento faz parte de uma exploração das potencialidades gráficas, culturais e sociais do

meio, tais aspectos experimentais valorizam a repetição e o erro como parte do processo criativo, possibilitando resultados inesperados e desafiando as fronteiras tradicionais entre arte e técnica. A experimentação na gravura também levou a uma reavaliação do conceito de originalidade, e a uma nova compreensão; a gravura passou a ser vista como uma forma de arte única, onde a multiplicidade e a pluralidade se tornaram características essenciais, desafiando a ideia de que a arte deve ser única e irreproduzível. A reprodutibilidade e acessibilidade da gravura também democratizam a arte, alcançando um público mais amplo e diversificado. Essa mudança de perspectiva permite que as obras gravadas sejam apreciadas não apenas por sua singularidade, mas também por sua capacidade de existir em múltiplas versões, cada uma com seu próprio valor artístico e expressivo.

A experimentação na gravura tornou-se um aspecto crucial a partir do século XX, refletindo as transformações nas concepções artísticas e a busca por novas formas de expressão. Essa abordagem permitiu aos artistas explorar técnicas variadas, combinar métodos e assumir controle total sobre o processo criativo, enriquecendo a gravura como forma de arte e desafiando as tradições estabelecidas. Távora acrescenta:

Associada às concepções estéticas das vanguardas históricas, a gravura artística ganha a dimensão de obra única a ser reproduzida e variada, segundo as necessidades expressivas de seu autores. O valor do múltiplo perde a centralidade na ação do artista gravador. Esse se lança a apropriações cada vez mais livres e audaciosas de procedimentos, incluindo aí misturas de técnicas, como “uma espécie de profusão da raridade” (MELOT, 2002, p. 14), lugar da autoria preservada, marca da gravura na modernidade. Távora, 2015, p. 155.

A pesquisadora destaca o desenvolvimento da gravura artística em relação às vanguardas históricas, que trouxeram novas ideias e abordagens estéticas. A gravura, tradicionalmente vista como um meio de reprodução, passa a ser considerada uma obra única que pode ser reproduzida e variada conforme as intenções expressivas dos artistas. Isso significa que, em vez de se concentrar apenas na produção de cópias, os gravadores agora buscam criar obras que refletem suas visões pessoais e criativas. O valor do *múltiplo*, que se refere à capacidade da gravura de produzir várias cópias de uma mesma imagem, perde sua importância central. Em vez disso, o foco se desloca para a individualidade

e a singularidade da obra, permitindo que os artistas explorem novas técnicas e combinações de métodos de forma mais livre e ousada. Essa liberdade criativa é descrita como uma profusão da raridade, indicando que, mesmo em um meio que permite a reprodução, a singularidade e a autoria do artista são preservadas e valorizadas. Essa mudança reflete uma maior valorização da individualidade e da experimentação na arte, características marcantes das vanguardas históricas.

É importante destacar que a questão experimental envolvia dois aspectos que geravam inquietação entre os próprios gravadores. Se, por um lado, a experimentação abria novas perspectivas gráficas e estilísticas, por outro, causava grande preocupação em alguns artistas, que temiam que a técnica perdesse sua essência. Nesse contexto, na década de 1950, ocorreu um debate no Rio de Janeiro sobre esse tema. A gravura ocupou um papel crucial no desenvolvimento do modernismo no Brasil, especialmente durante as discussões promovidas no final dos anos 1950 pelo crítico Ferreira Gullar através do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDBJ). Gullar fomentou um espaço vital para o debate e a troca de ideias entre artistas e críticos, o que foi fundamental para a compreensão e a evolução da gravura no contexto artístico nacional. Esse diálogo aberto permitiu aos artistas expressarem suas opiniões e experiências, destacando a gravura como uma linguagem autônoma e significativa dentro das artes plásticas brasileiras (TÁVORA, 1986). A gravura, historicamente vista como um gênero subalterno, foi revalorizada por Gullar e outros críticos que a posicionaram como uma ferramenta essencial na construção da história da arte no Brasil. Gullar, em particular, enfatizou a importância de pioneiros como Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, cujas práticas, embora realizadas em relativo isolamento, estabeleceram as bases para a produção moderna de gravura no país. Gullar argumentou que a gravura deveria ser reconhecida por sua capacidade de inovar e transcender as técnicas tradicionais, mesmo expressando preocupações com a potencial confusão entre gravura e outras formas de arte visual (TÁVORA, 1986).

No contexto das inovações técnicas, o debate se aprofundou sobre o papel da experimentação na gravura. Enquanto Goeldi expressava preocupações com a

perda de identidade da gravura devido a excessivas inovações, outros artistas, como Fayga Ostrower e Lygia Pape, defendiam a importância da criatividade e da exploração de novas técnicas na arte gráfica. Essa tensão entre tradição e inovação refletiu um ponto central da discussão, com alguns artistas reforçando a necessidade de aprimoramento para refletir os tempos contemporâneos e outros ponderando sobre a essencialidade das técnicas clássicas (TÁVORA, 1986). Para Fayga Ostrower e Lygia Pape, a adoção de técnicas inovadoras era vista como parte de um processo de renovação contínua, no qual cada artista deveria fazer sua própria experiência, ao invés de repetir modelos do passado.

No tocante ao ensino da gravura, o surgimento de ateliês modernistas transformou as práticas acadêmicas vigentes, aproximando-as de uma abordagem mais livre e criativa, em sintonia com os movimentos de ruptura característicos do modernismo. Dessa forma, a gravura não só consolidou sua autonomia como linguagem artística, mas também se afirmou como um campo de pesquisa e inovação no qual os processos técnicos, longe de serem fins em si mesmos, serviram de suporte para expressões subjetivas e reflexões sociais (OSTROWER apud TÁVORA, 1986). O ensino de gravura no Brasil, especialmente durante o modernismo, passou por uma transformação significativa, movendo-se das técnicas clássicas para uma abordagem mais experimental. Artistas como Mário Cravo Júnior, Karl Hansen e Henrique Oswald foram fundamentais nessa mudança, utilizando a gravura como um meio para explorar questões culturais, sociais e emocionais em sintonia com as transformações políticas do período. O ateliê de gravura tornou-se um espaço de experimentação e reinvenção, permitindo que a gravura se consolidasse como uma linguagem artística independente e vital para o desenvolvimento da arte moderna no Brasil.

A influência do concretismo e a divergência entre abstração geométrica e abstração sensível, como as representadas por Gullar e Ostrower, respectivamente, evidenciam as diversas abordagens e interpretações do modernismo brasileiro. Gullar, apoiando uma abordagem mais estruturada, e Ostrower, favorecendo uma expressão mais intuitiva e emocional, ilustram o dinamismo e a pluralidade das práticas artísticas que emergiram no Brasil

durante essa época (TÁVORA, 1986). Esses debates e interações entre críticos e artistas destacam a complexidade do primitivismo e sua relevância tanto na arte popular quanto na arte moderna, além de suas implicações sociais e culturais. O diálogo contínuo entre tradição e inovação na gravura brasileira revela um campo vibrante de experimentação e reflexão crítica, essencial para o avanço da linguagem artística e para a compreensão da arte como um reflexo contínuo das transformações sociais e culturais. Por fim, o debate desencadeado por Gullar e aprofundado por artistas de diferentes gerações demonstrou o potencial transformador da gravura na arte brasileira do século XX. A experimentação e a busca por novos caminhos técnicos e conceituais contribuíram para legitimar a gravura como arte autônoma, refletindo, ao mesmo tempo, as tensões entre tradição e inovação que caracterizam a modernidade.

Essa inovação no Ateliê de Gravura, um espaço dedicado ao ensino e à experimentação, não apenas reflete a busca por soluções técnicas, mas também revela uma profunda conexão com as raízes culturais do país, particularmente a literatura de cordel. A adaptação da madeira compensada permitiu uma maior flexibilidade na produção de gravuras, tornando o processo mais acessível e viável para os artistas locais, ao mesmo tempo em que mantinha a vitalidade e a expressividade que o trabalho com madeira exige. Desse modo,

Pode-se até considerar, pelas características próprias quanto ao material e a técnica empregada, a existência de uma “escola baiana de gravura”. O material está diretamente ligado a madeira compensada e a técnica a prensa de água forte, que empresta um aspecto inconfundível às formas impressas. A preferência dos jovens artistas baianos pela gravura em madeira está evidenciada nas ilustrações de literatura de Cordel. (Pisani, 1973, p.33)

A experimentação promovida no Ateliê de Gravura, sob a orientação de Mario Cravo Júnior, foi amplamente absorvida e aprofundada por seus alunos, especialmente por Calasans Neto. Este, em particular, soube explorar de forma exemplar as novas possibilidades técnicas e criativas oferecidas no ambiente de mudanças, incorporando à sua prática uma abordagem única e investigativa. Calasans Neto, ao adaptar as técnicas tradicionais à sua visão artística, ampliou as fronteiras da gravura, inserindo elementos de experimentação que o destacaram como um dos principais nomes da gravura moderna, que soube extrair o máximo dessa técnica adaptada. Ao fazer uso da madeira compensada,

Calasans Neto ampliou as possibilidades gráficas da xilogravura, incorporando elementos da arte popular e modernizando a tradição, sem perder a essência da linguagem visual do cordel e das imagens que permeavam a cultura nordestina.

Essa adaptação não pode ser vista apenas como uma solução técnica, mas como uma afirmação de identidade cultural. A gravura, ao incorporar a madeira compensada, transformou-se em um veículo de expressão da arte popular, permitindo aos artistas não apenas um novo meio de produção, mas também uma nova forma de conexão com a tradição. Ao mesmo tempo, essa inovação se insere no movimento mais amplo da arte moderna baiana, no qual a busca por renovação e experimentação foi constante, dialogando com as questões sociais, culturais e identitárias do país.

Em relação ao clima de experimentação e coletivismo, podemos observar que os artistas gravadores, que fizeram parte do momento, sequer sabem dizer ao certo a quem pertence a autoria do experimento, deixando, portanto, a impressão de que o ambiente era amistoso, e que talvez, não tivessem a real dimensão do que estavam produzindo. Conferiu um aspecto dessa materialidade carregada de vontade de exercitar a prática da gravura, que não se limitou a ausência de material adequado, as matrizes em metal, ocasionada pelo custo elevado do material, devido a guerra, de um lado. De outro lado, o que eles possuíam era o acesso à madeira, as goivas e o manuseio, do que eles possuíam.

A urgência artística gerou uma experimentação significativa, onde a matriz de madeira, tradicionalmente utilizada na xilogravura, foi substituída pela matriz de metal, ampliando as possibilidades expressivas. Esse processo inovador de adaptação do suporte técnico criou uma nova abordagem dentro da gravura, que, ao ser incorporada à prática da Escola Baiana de Gravura, simbolizou uma geração de artistas que, por meio da substituição do material, criaram uma forma de expressão única. Essa prática possibilitou um controle parcial e individual sobre o resultado final, mas ao mesmo tempo, incorporou o acaso como parte fundamental do processo criativo, conferindo à obra um caráter espontâneo e imprevisível, que marcou uma nova fase da gravura no contexto baiano e nacional. De certo que se esses artistas gravadores não estivessem obstinados e dispostos a produzir gravura a partir do que eles possuíam, e não fosse o

período em que eles estavam inseridos, onde a quebra dos meios de produção era possível, não seria possível a realização.

É importante ressaltar que a prensa para gravura em metal exercia uma pressão de muito maior do que a prensa de madeira, que ocasionava um estراçalhamento das fibras da madeira, criando uma textura aleatória, desfigurando algumas partes do traço, formando outros vestígios alheios à vontade natural do artista, que acolhia o resultado plástico natural da adaptação. Os artistas passaram por cima das possibilidades, rompendo até mesmo com os seus anseios formais. Ao entregar a matriz de madeira para a prensa de metal, os artistas transformaram até a ideia de cópias seriadas, pois, cada impressão, seria única; a cada reimpressão, a alquimia era realizada, de modo que, possivelmente, ao final, a matriz se destruiria, e a série, de “cópias” diferenciadas seria algo único.

Do ponto de vista técnico, com a pressão da prensa de xilogravura, varia entre 100 a 200lbf, uma pressão relativamente baixa em comparação com outras técnicas. Isso reflete o processo mais manual e artesanal dessa técnica, que exigia uma pressão moderada para transferir a imagem da matriz de madeira para o papel, enquanto as prensas para gravura em metal exigiam uma pressão muito mais alta, variando de 800 a 2000 lbf. Aproximadamente dez vezes mais que a prensa de xilogravura. A alta pressão nas prensas é projetada para garantir uma impressão consistente e de alta qualidade, especialmente quando a matriz é usada repetidamente. Isto acontece porque o metal, sendo mais duro, exige mais força para transferir a imagem da matriz para o papel, pois é necessário pressionar com intensidade suficiente para que a tinta seja concentrada de forma eficaz das linhas entalhadas na matriz para o suporte papel.

E, ao usar esse modo de produção, como solução plástica, o uso de texturas e marcas, os artistas gravadores baianos, rompem com a representação naturalista tradicional, propondo formas estilizadas, geométricas ou mesmo abstratas, que se alinham às tendências modernistas.

No caso da gravura baiana, como mais um gesto de superação diante da escassez do material, se criaram soluções formais inovadoras.

2.4.1 ATELIÊ DE GRAVURA

Nesse período, a gravura se tornou não apenas uma técnica de produção artística, mas também um processo de experimentação e pesquisa criativa. A Escola de Belas Artes da UFBA, com o Ateliê de Gravura, ofereceu um ambiente propício para o desenvolvimento de novas linguagens gráficas, que exploravam o uso da xilogravura e outras técnicas de impressão como forma de expressão artística autêntica. Castro relata:

Olha o ateliê de gravura era um caso à parte da Escola de Belas Artes (...) *era um ateliê onde a gente trabalhava e discutia com ele (Henrique), conversávamos sobre o trabalho.* O ateliê de gravura representava, em certa medida, um campo de resistência às normas rígidas do academicismo, proporcionando aos artistas uma liberdade criativa maior. Castro, s.p. 2008,

Ao refletir sobre a particularidade e a autonomia do ensino de gravura dentro do contexto da formação acadêmica tradicional da época. O ateliê de gravura se destacava naquele cenário não apenas como uma área dedicada à técnica, mas também como um espaço que, apesar de integrar a estrutura institucional da escola, desenvolvia uma abordagem mais experimental e criativa.

O artista Emanuel Araújo, que foi aluno desse mesmo período, acrescenta a discussão com suas memórias daquele período, “sua acuidade misturava uma lucidez cortante e uma abstração dos sentidos...seu repertório tinha sempre uma expressão muito pessoal”, Araújo, 1990. A citação sugere que essa visão detalhada e analítica não se dá apenas através de uma visão direta e lógica. Este contraste entre lucidez e abstração pode indicar uma fusão entre o racional e o emocional, a objetividade e a subjetividade, onde a clareza da percepção se mescla com a liberdade criativa, permitindo ao artista transcender a simples reprodução da realidade e explorar esferas mais íntimas e sensoriais. Esse modo de conduzir as aulas, de acordo com Emanuel Araújo, sugere que o professor Henrique ampliava as discussões em aula, se referindo à capacidade dele de conduzir, reinterpretar ou até mesmo sublimar a realidade percebida, criando uma expressão que não é limitada, fazendo com que o aluno, amplie sua percepção diante da arte. Por fim, Araújo sublinha a singularidade da prática artística de Oswald, marcada por uma forte identidade e visão própria. Esse modo de ensinar não apenas transmite técnicas, mas também estimula os alunos a desenvolverem uma linguagem própria, dando voz à sua individualidade e às

suas experiências internas. A proposta de Oswald de misturar racionalidade e emoção reflete a busca por uma arte que não seja mera reprodução da realidade, mas uma forma de comunicação mais profunda e introspectiva, conectada à experiência sensorial e emocional do artista. A metodologia de ensino baseada no processo criativo foi defendida por John Dewey em seu livro *Experience and Education* 1938. Dewey propôs uma abordagem pedagógica centrada no aluno, onde a aprendizagem fosse dinâmica e interativa, estimulando a criatividade e o pensamento crítico. Ele acreditava que o aprendizado é mais eficaz quando envolve a exploração individual, experimentação e reflexão. Para Dewey, o professor deveria criar um ambiente que incentivasse o desenvolvimento do pensamento criativo, permitindo que os alunos resolvessem problemas reais e explorassem novas possibilidades. Embora a metodologia de Dewey tenha se originado na educação geral, ela também se aplica à educação artística, enfatizando o processo criativo no ensino de técnicas artísticas.

A metodologia de ensino, voltada para o processo criativo, foi responsável por romper com os padrões rígidos e acadêmicos da formação artística tradicional, onde o aluno era incentivado a seguir os passos dos mestres e a reproduzir modelos clássicos. Na Escola Baiana de Gravura, o foco estava na liberdade de expressão e na busca pela originalidade, incentivando os estudantes a desenvolver sua própria linguagem artística e a explorar as possibilidades técnicas da gravura de maneira autônoma e inovadora. O ensino de gravura no contexto da arte moderna iniciou-se com uma ruptura gradual das práticas acadêmicas tradicionais, com o objetivo de dar maior autonomia e liberdade criativa aos artistas. Os ateliês de gravura passaram a ser espaços de experimentação e inovação, desafiando as técnicas rígidas e formas convencionais que prevaleciam nas academias de arte.

Inicialmente, o ensino de gravura seguia o modelo tradicional, com foco em técnicas clássicas como a água-forte, xilogravura, litografia e outros processos bem estabelecidos. No entanto, com a ascensão do modernismo, houve uma mudança significativa no enfoque pedagógico. O ensino de gravura passou a ser mais voltado para a exploração técnica e expressiva do que para a mera reprodução de imagens ou cópias de obras de mestres. A ênfase foi transferida para a experimentação com novos materiais, formas e processos, buscando uma

expressão mais subjetiva, inovadora e em sintonia com os movimentos vanguardistas da época. A valorização da gravura como uma forma de arte se dá, em parte, pela educação formal que a legitima e a coloca em um contexto artístico mais amplo, assim, Távora afirma:

A sistematização do ensino da gravura artística constituiu um dos móveis para sua ativação e sua valorização. Várias instituições estiveram envolvidas nesse processo, contribuindo, segundo suas especificidades, para a formação de novas gerações de artistas gravadores. Dá-se a problematização do próprio meio expressivo através de uma livre experimentação. Távora, 2016, p. 158.

A passagem destaca a importância da organização e estruturação do ensino da gravura artística como um fator crucial para o seu desenvolvimento e reconhecimento como uma forma de arte valorizada. A *sistematização do ensino* refere-se à criação de programas e currículos estruturados que ensinam as técnicas e teorias da gravura. Diversas instituições, como escolas de arte, ateliês e clubes de gravura, desempenham papéis diferentes na formação de artistas. Cada uma traz suas particularidades e enfoques, contribuindo para a formação de novas gerações de gravadores. Isso sugere que a diversidade de abordagens e técnicas ensinadas enriquece o campo da gravura e ajuda a moldar a identidade dos artistas emergentes. A problematização do meio expressivo refere-se à reflexão crítica sobre as técnicas e os conceitos da gravura. Isso implica que os artistas não apenas aprendem a reproduzir técnicas tradicionais, mas também questionam e exploram novas possibilidades dentro da gravura. A livre experimentação sugere que os artistas são incentivados a experimentar e inovar, o que pode levar a novas formas de expressão e a uma evolução da gravura como prática artística. Tal metodologia, sugere que os artistas são incentivados a experimentar e inovar, o que pode levar a novas formas de expressão e a uma evolução da gravura como prática artística. A estruturação do ensino da gravura é fundamental para seu desenvolvimento e valorização, e que a diversidade de instituições e a liberdade de experimentação são essenciais para a formação de artistas criativos e inovadores nesse campo.

O ateliê de gravura se tornou, assim, um ambiente propício para a experimentação de novos métodos, como a combinação de técnicas clássicas com inovações tecnológicas e processos não convencionais. Artistas

gravadores, como Mário Cravo Júnior, Karl Hansen e Henrique Oswald, por exemplo, foram fundamentais para a transformação do ensino de gravura, levando as técnicas tradicionais para novas direções e inserindo-as no contexto da arte moderna. Esses artistas introduziram práticas mais livres, em que a busca por um novo discurso visual, com o uso de contrastes, texturas e formas abstratas, foi mais importante do que a perfeição técnica. Além disso, o ensino no ateliê de gravura modernista também se baseou na ideia de que a técnica não era um fim em si mesma, mas um meio para expressar questões culturais, sociais e emocionais, em sintonia com os tempos de transformação política e social que marcaram o período. A gravura passou a ser vista como um campo de pesquisa e reinvenção, e o ateliê se tornou um espaço essencial de formação de artistas com uma visão crítica e inovadora.

Portanto, o início do ensino em ateliê de gravura no contexto da arte moderna foi marcado por uma transição da técnica acadêmica para a experimentação criativa, permitindo que a gravura se consolidasse como uma linguagem artística independente e vital para a cena artística moderna e contemporânea. Dentro dessa proposta metodológica, a xilogravura se destacou como uma das técnicas mais significativas no processo criativo do Ateliê de Gravura. Com seu caráter visceral e direto, a xilogravura permitiu aos artistas explorarem as texturas e os efeitos de claro-escuro, ao mesmo tempo em que davam vazão à sua expressão individual e autenticidade. A gravura em metal também teve seu espaço na escola, mas a combinação das técnicas gráficas com o uso de materiais locais e as referências culturais da Bahia foi um elemento diferenciador. Os alunos eram incentivados a experimentar com diferentes superfícies, como a madeira e o metal, e a desafiar os limites das técnicas tradicionais para criar impressões que fizessem sentido não apenas como objeto artístico, mas como veículo de mensagem cultural e social.

A proposta artística do Ateliê de Gravura foi fortemente marcada pela busca de uma identidade cultural brasileira, especialmente no campo da arte gráfica. A gravura foi vista como uma forma de expressão genuína, que poderia articular temas locais, como as questões sociais, as tradições culturais e as lutas políticas, de maneira autêntica e contemporânea. O processo criativo, portanto,

não estava restrito à técnica de impressão em si, mas envolvia uma concepção mais ampla de arte, que integrava aspectos como cultura popular, história social e experiência subjetiva do artista. A gravura baiana passou a ser um reflexo da realidade do nordeste, da música, da religiosidade e das tradições locais, mas também se conectava com as questões universais da modernidade, da experimentação artística e da ruptura com os padrões

A metodologia de ensino baseada no processo criativo no Ateliê de Gravura ajudou a formar uma geração de artistas que não apenas dominavam as técnicas tradicionais, mas também foram incentivados a inovar, a pensar fora dos limites convencionais e a explorar as potencialidades expressivas da gravura. Alguns artistas gravadores foram produtos dessa metodologia, refletindo a liberdade criativa e o engajamento social e cultural proporcionado pelo ambiente da Escola. Esses artistas, ao integrar a técnica com a expressão pessoal e a sensibilidade social, contribuíram para a reestruturação da gravura no Brasil, especialmente no campo da gravura moderna. Eles não apenas se destacaram pelo domínio das técnicas, mas também pela inovação e pela capacidade de fazer da gravura uma forma de arte que dialogava com as questões do seu tempo, transformando-a em um meio dinâmico e relevante no cenário artístico brasileiro.

2.4.2 ASPECTOS TÉCNICOS DA ADAPTAÇÃO

Com o advento da modernidade e o surgimento de novas técnicas de impressão, como a litografia, a gravura emerge como um meio inovador de expressão plástica, ressaltando a importância do contínuo desenvolvimento técnico. Nesse cenário, a gravura moderna explora suas particularidades, estabelecendo-se não como mera reinterpretação de estilos preexistentes, mas como um campo artístico autônomo. Na interseção entre técnica e arte, a gravura demanda do artista não somente habilidades técnicas, mas uma sensibilidade criativa que transcende o mero manuseio da ferramenta. A técnica deve servir à expressão

artística e não se constituir em um fim em si mesma; um traço gerado unicamente pela interação mecânica entre ferramenta e chapa carecerá de valor expressivo.

Os indícios que atestam a autenticidade da gravura, muitas vezes revelados pelas marcas e manchas resultantes da pressão aplicada durante a impressão, diferenciam-na de um simples desenho, conferindo-lhe um caráter artesanal único. Esse é um aspecto especialmente evidente nas obras produzidas no Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes.

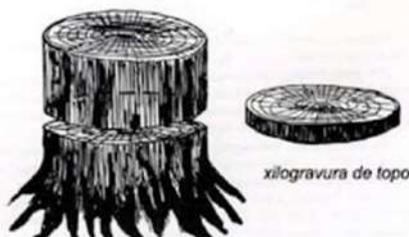
No que diz respeito à materialidade e às dimensões, a gravura se apresenta como um meio que transcende a bidimensionalidade, adquirindo relevo e, por conseguinte, uma expressividade tátil que enriquece sua presença. A aparência dos materiais — sejam as chapas de cobre ou madeira — é intrinsecamente valorizada pelos artistas gravadores, que incorporam as características plásticas desses elementos na obra final, tornando-se parte integrante de sua expressão artística. Esses aspectos técnicos aqui discutidos demonstram que a gravura é um meio complexo, em que a técnica, a matéria e a intenção artística se entrelaçam, resultando em uma forma de arte única e distintiva.

A substituição da madeira de topo pela placa de madeira em uma prensa de gravura em metal configura uma modificação técnica de significativa relevância, que impacta tanto o processo de impressão quanto os resultados finais. Vale ressaltar que no período que antecede a gravura moderna, os artistas não se ocupavam de dominar todos os processos de impressão, que ficava a cargo do técnico de impressão. Como a gravura deixou de ser meio de reprodução e passou a ser também meio de expressão artística, o artista passou a ter o domínio técnico de impressão, transformando-o também em meios de criação, em cada etapa do processo de reprodução. Analisa-se, a seguir, em detalhes, as implicações dessa mudança, considerando tanto as questões práticas quanto o efeito sobre as propriedades da impressão, ressaltando, também, a importância do domínio técnico do artista gravador para a qualidade do produto final. De acordo com Costella, xilografia de topo é:

É o disco de madeira utilizado na xilogravura, cujo processo de corte se dá no sentido transversal, ou seja, contrário aos veios da árvore (horizontalmente em relação ao tronco da árvore).

Dessa forma, a madeira obtida pelo artista é mais dura e compacta, podendo ser trabalhada com os mesmos instrumentos usados na gravura em metal. Costella, 2006, p. 30.

Figura 72 - Representação do corte da madeira para xilografia de topo.



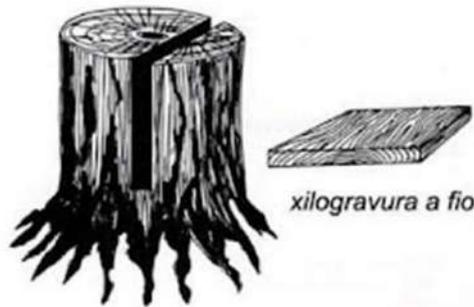
Fonte: <https://xilografurasangelicatiso.blogspot.com/2016/03/xilogravura-de-topo.html>

Desse modo, cria-se uma superfície extremamente densa e resistente, permitindo traços mais finos e detalhados. A técnica é especialmente valorizada por artistas que buscam precisão e complexidade nas suas linhas. A resistência da madeira de topo ao desgaste também a torna ideal para edições maiores, garantindo a consistência da imagem ao longo de várias impressões.

A substituição gradual da madeira de topo pela placa de madeira na história da gravura reflete não apenas uma escolha técnica, mas também uma preferência estética e econômica. Enquanto a madeira de topo oferece precisão e durabilidade, a placa de madeira facilita o acesso à técnica devido à simplicidade no corte e ao menor custo de produção. Essa transição possibilitou uma maior democratização da gravura, ampliando sua circulação e impacto cultural, especialmente em contextos onde a expressividade e a rapidez eram mais valorizadas do que o detalhamento técnico. Enquanto na xilografia de fio:

É a prancha ou chapa utilizada na xilogravura, cujo sistema de corte se dá no sentido dos veios da madeira (verticalmente em relação ao tronco da árvore), tornando-a mais macia e fácil de trabalhar pelo artista. O trabalho realizado nessa tipo de madeira é conhecido como xilografia ao fio. Costella, 2006, p. 31.

Figura 73 - Representação do corte da madeira para xilografia a fio.



Fonte: <https://xilogravurasangelicatiso.blogspot.com/2016/03/xilogravura-de-topo.html>

A madeira a fio oferece uma superfície menos densa, o que permite traços mais largos e espontâneos. As fibras naturais da madeira influenciam diretamente a estética da obra, resultando em linhas que podem ser mais rústicas e orgânicas. A madeira no sentido das fibras é mais fácil de trabalhar, especialmente com ferramentas como goivas e formões, o que possibilita maior fluidez no processo de criação. Por ser menos densa do que a madeira de topo, a matriz tende a se desgastar mais rapidamente, limitando a quantidade de impressões possíveis antes que a qualidade da imagem comece a se deteriorar.

Embora a xilografia a fio seja mais simples na execução do que a xilografia de topo, ela não perde em expressividade. Sua abordagem direta e emocional valoriza a espontaneidade do gesto artístico, permitindo que gravadores, especialmente em contextos populares, criem obras potentes e acessíveis que refletem o espírito de seu tempo e comunidade.

A gravura em metal utiliza chapas – seja de cobre, zinco ou aço – sobre as quais o artista grava ou desenha. Em uma prensa de gravura, a chapa é posicionada entre a matriz e o papel, e a pressão aplicada transfere a tinta de forma uniforme, garantindo a fidelidade e a precisão da imagem. Essa prensa, seja manual ou automática, é indispensável para diversas técnicas, como xilogravura, água-forte e litografia, ajustando a pressão para alcançar desde texturas sutis até detalhes acentuados.

A matriz, elemento central no processo, pode ser confeccionada em metal, madeira ou linóleo, e é a base que permite a reprodução da imagem. Na xilogravura, por exemplo, o artista entalha a madeira para criar relevos que serão impressos; na água-forte, o metal é gravado através de processos químicos. A

qualidade do impresso depende também da forma como a pressão é distribuída, tradicionalmente com o uso de uma camada superior – a madeira de topo – e uma base de material flexível. A substituição da madeira de topo por uma placa de madeira mais densa altera essa distribuição, oferecendo maior definição, porém, possivelmente, uma suavidade reduzida nas transições tonais.

A madeira de topo, com sua flexibilidade, permite uma adaptação não linear aos contornos da matriz, proporcionando sombras ricas e nuances graduais. Em contraste, a placa de madeira, ao distribuir a pressão de forma uniforme, favorece uma reprodução mais precisa dos detalhes, ainda que possa limitar a delicadeza dos gradientes tonais. Essa escolha entre materiais não é apenas técnica, mas também conceitual, pois reflete a intenção do artista quanto ao impacto visual e à expressividade da obra.

A adaptação de prensas originalmente projetadas para matrizes metálicas para o trabalho com madeira exige ajustes meticulosos. É necessário recalibrar a pressão – frequentemente com rolos mais macios – e alinhar rigorosamente a matriz e o papel, considerando que a madeira é mais suscetível a deformações e absorve a tinta de maneira distinta, o que pode intensificar contrastes ou gerar falhas se não houver um controle preciso do tempo de contato e das condições ambientais.

Na xilogravura baiana, a escolha da madeira compensada – formada por camadas finas coladas – agrega uma textura diferenciada e uma resistência particular. Essa opção, além de remeter à tradição popular e ao artesanato regional, confere à obra uma impressão suave e direta, contrastando com as texturas mais ásperas geradas por madeiras sólidas. Além disso, o emprego da prensa de água-forte na xilogravura baiana simboliza a sobreposição de técnicas, produzindo impressões de profundidade e contraste marcantes, onde a força do gesto se materializa na obra.

Em suma, o experimentalismo técnico na gravura – seja na água-forte ou na xilogravura – revela uma constante interação entre os aspectos mecânicos, físicos e criativos dos materiais. Cada decisão, desde o corte da matriz até a pressão aplicada, contribui para a singularidade de cada impressão,

transformando a gravura num campo de experimentação que une ciência e arte, e reafirma sua relevância enquanto forma de expressão autêntica e inovadora.

A técnica da impressão é fundamental para a identidade da gravura moderna, unindo representação, inovação e autenticidade em todas as etapas do processo — do desenho à prova final. A qualidade da obra se manifesta nas marcas que atestam o método utilizado, revelando as características únicas da chapa gravada e enriquecendo a experiência visual e sensorial do observador. Cada método, seja gravura em metal, xilogravura ou litografia, confere atributos estéticos distintos, influenciando tanto a expressividade quanto a interpretação da obra. Ademais, a escolha da técnica molda o processo criativo do artista, estabelecendo uma profunda conexão entre os materiais, a execução e a narrativa visual, e consolidando a técnica como elemento vital na construção da identidade e originalidade artística.

A materialidade deve transparecer na obra final, enriquecendo a estampa e reforçando a identidade da gravura. Os sulcos e marcas, esculpido pelo processo, validam-na como expressão autêntica, conectando-a intimamente à sua superfície de origem. Essa valorização intrínseca confere à gravura um valor artístico essencial, revelando sua natureza física e estimulando uma arte que ultrapassa a mera reprodução técnica. Ao oferecer experiências estéticas únicas, a gravura destaca-se pela sua palpável materialidade, estabelecendo uma relação íntima entre obra e suporte que define e enobrece a gravura moderna.

2.4.3 A PRENSA

A instalação da prensa de água-forte na Escola de Belas Artes representou um marco crucial na história da gravura no Brasil, impulsionando não apenas a técnica, mas também a transformação cultural e educativa na região. Ao possibilitar o acesso a uma técnica sofisticada e de grande precisão, a prensa permitiu aos artistas baianos explorar novas formas de expressão, conectando a arte local às influências modernas internacionais, mas com um foco claro nas questões sociais e culturais do Brasil, especialmente do nordeste.

Figura 74. Paulo Gil, Calasans Neto e Colega, Escola de Belas Artes, Salvador, 1958.



Fonte: Livro Calasans Neto, 2007.

A gravura, antes considerada uma prática periférica, passou a ser reconhecida como uma forma de expressão artística autêntica e independente, refletindo a identidade brasileira e as problemáticas locais. A prensa de água-forte não apenas modernizou a produção artística, mas também se tornou uma ferramenta de inclusão e democratização da arte, permitindo que os artistas baianos dominassem uma técnica complexa e criassem obras de grande detalhamento e potencial crítico.

Ao longo do tempo, a prensa consolidou a gravura como uma linguagem inovadora capaz de abordar temas como religiosidade popular, cultura afro-brasileira, e as lutas sociais. Ela também ajudou a integrar as tradições locais com as influências modernas, tornando a gravura uma das formas de arte mais relevantes no modernismo brasileiro. Dessa forma, a prensa de água-forte simbolizou o início de uma renovação cultural e artística, impactando profundamente a educação artística e influenciando as gerações subsequentes de artistas no Brasil.

2.4.4 DISCURSO GRÁFICO

A gravura, em sua trajetória, percorreu um caminho longo e diversificado antes de ser incorporada como disciplina em uma Escola de Belas Artes. Originalmente ligada ao universo gráfico-industrial e às técnicas de reprodução artesanal, a gravura transformou-se ao longo dos séculos, passando de um método de reprodução de imagens para uma expressão artística independente e inovadora. Influências de movimentos como o impressionismo, o expressionismo e o modernismo moldaram as práticas da gravura e ampliaram seu potencial expressivo, consolidando-a como uma linguagem artística capaz de capturar e transmitir visões profundamente pessoais e sociais.

A gravura baiana desse período carrega esses vestígios tanto da tradição europeia da gravura quanto das tradições visuais locais, especialmente aquelas relacionadas à cultura popular e afro-brasileira. O passado da gravura como meio de difusão da imagem, e a gravura agora como meio de expressão. Ambos seguem atuando, transformando a difusão da imagem, quebrando o conceito da obra de arte única.

Especialmente no que se refere à introdução de novos materiais e procedimentos no processo artístico. A multiplicidade de noções expressivas que emergem a partir dessa junção de elementos técnicos e conceituais não só desafiam os limites tradicionais da gravura, mas também abrem um campo fértil para a experimentação e a redefinição das relações entre originalidade, reprodução e técnica.

A gestualidade refere-se ao momento inicial da criação da gravura, no qual o artista impõe sua marca na matriz, seja através da incisão manual, seja por métodos químicos, como na água-forte ou outras técnicas de corrosão. Esse gesto carrega uma intensidade própria, que, ao ser impresso, se torna não apenas uma marca técnica, mas também um registro da ação criativa do artista. A ênfase nesse gesto pode ser vista como uma metáfora da própria materialidade da gravura, onde o trabalho do artista deixa marcas visíveis, permanentes e tangíveis.

Quando pensamos nos processos tradicionais de criação na gravura, especialmente na técnica de água-forte, observamos um método fascinante onde o ácido é aplicado para atuar sobre uma matriz de metal, criando um efeito de desgaste controlado, mas imprevisível. Esta técnica permite ao artista gravar linhas finas e detalhadas na placa de metal, que, uma vez exposta ao ácido, revela uma textura rica e variada, capaz de produzir impressões com uma profundidade visual notável. A água-forte, parte integrante da tradição da gravura, é valorizada por sua capacidade de capturar nuances sutis e complexas, tornando cada impressão única. Além disso, essa técnica desafia os gravadores a manipular o tempo de exposição ao ácido para criar efeitos variados, oferecendo um vasto campo para a experimentação artística. Essa combinação de precisão técnica e elemento surpresa contribui significativamente para a expressividade e a individualidade da obra gravada. Essa ação corrosiva traz à tona a transitoriedade e a vulnerabilidade do material, ao mesmo tempo em que possibilita uma gama infinita de texturas, profundidades e contrastes.

Sem se limitar à visibilidade plana, sintética e gráfica, a gravura se expande para além da simples reprodução bidimensional, explorando uma profundidade visual única que transcende a superfície da matriz. Ao incorporar elementos de textura, sombra e intensidade contrastante, as técnicas de gravura, como a água-forte ou a xilogravura, conferem uma riqueza sensorial que amplia a experiência estética do espectador. Essa abordagem vai além da representação visual direta, propondo uma linguagem gráfica mais complexa, onde as nuances do processo de criação, como o desgaste da matriz ou a aplicação do ácido, conferem à obra uma singularidade que não pode ser totalmente prevista ou repetida, destacando o caráter artístico e imprevisível do meio. Essa busca pela materialidade e expressividade torna a gravura uma arte que dialoga com a tridimensionalidade, mesmo dentro de seu formato essencialmente plano. Reforçando o caráter bidimensional da gravura, que, apesar de sua aparente simplicidade, possui uma carga de significados e uma complexidade formal que vão muito além da superfície plana da matriz.

Ao considerarmos a combinação de meios, na gravura moderna, que ao incorporar novos materiais e técnicas, se afasta de sua forma tradicional e passa

a dialogar com outras formas de arte, como o desenho, a colagem e a tridimensionalidade. Esse processo de hibridização permite que a gravura se torne um campo de transgressão, onde os limites entre diferentes formas de expressão artística se tornam cada vez mais fluídos.

Sem se afastar da circularidade da reprodução é uma referência ao papel fundamental que a gravura desempenha no conceito de reprodução artística. A gravura sempre foi associada à ideia de multiplicação da imagem, a criação de múltiplas cópias a partir de uma única matriz mas essa circularidade sugere que a reprodução não é apenas um processo técnico, mas um gesto criativo em si, que questiona a relação entre o original e a cópia. A gravura, ao mesmo tempo em que multiplica, também transforma o conceito de originalidade na arte. O processo de reprodução, longe de ser uma simples cópia, passa a ser uma forma de afirmar a identidade própria da obra, à medida que a impressão ganha autonomia e significado.

O confronto entre as ambiguidades da forma ou a contra forma, a imagem ou o espelho, o original e o simulacro e a matriz e a impressão são questões filosóficas e conceituais que estão no cerne da prática da gravura moderna. O que é o original quando ele se reflete nas impressões? A matriz, que é a origem da imagem, ou a impressão, que a replica e a divulga, são ambas igualmente autênticas? Esse paradoxo, que remonta aos debates filosóficos sobre a autenticidade e a cópia, é explorado com intensidade pela gravura, onde o ato de multiplicar não apenas replica, mas também reinventa a obra. A impressão, em certo sentido, adquire uma identidade própria, desvinculando-se da matriz e gerando novas possibilidades interpretativas.

Esses conceitos de simulacro e espelho são particularmente ricos na gravura, pois a técnica da reprodução implica uma reflexão sobre a natureza da cópia e da representação. O espelho pode ser visto como a reflexão da imagem que, ao ser reproduzida, adquire uma autonomia que questiona as noções tradicionais de originalidade. O simulacro, por sua vez, remete à ideia de que a cópia não é uma mera imitação, mas uma nova criação que se distanciará cada vez mais do original, adquirindo vida própria no processo de multiplicação.

Em suma, ao propor essa reflexão sobre o desenvolvimento da gravura, destacando sua capacidade de transformar, por meio da incorporação de novos processos e materiais, as noções tradicionais de originalidade, autenticidade e reprodução. É para nos aproximar das experiências vividas pelos artistas gravadores baianos, que, imersos em um contexto de intensas transformações sociais e culturais, possivelmente enfrentaram essas inquietações e, movidos por um profundo desejo de inovação, se dedicaram a explorar e extrair as múltiplas possibilidades da gravura. Esses artistas, desafiados pelas limitações e, ao mesmo tempo, pelas vastas oportunidades oferecidas pelas técnicas gráficas disponíveis, buscaram constantemente expandir os horizontes dessa forma de expressão. Com isso, não apenas adaptaram as técnicas tradicionais, mas também inovaram ao incorporar novas linguagens visuais, criando uma gravura autêntica que refletia tanto a busca pela liberdade artística quanto às demandas de um país em processo de modernização. Esses gravadores baianos, ao ultrapassarem as fronteiras do convencional, demonstraram uma obstinação em ampliar as possibilidades criativas da gravura, transformando-a em um veículo poderoso para a expressão de sua visão de mundo e de sua realidade cultural.

A gravura moderna, ao explorar as ambiguidades entre o original e o simulacro, entre a matriz e a impressão, reconfigura as fronteiras da arte, permitindo que a técnica não seja apenas uma forma de reprodução, mas também uma linguagem criativa autônoma que desafia os conceitos estabelecidos na história da arte.

No que se refere à oposição entre a gravura e as práticas acadêmicas tradicionais, especialmente em relação às técnicas de desenho à mão livre, perspectiva e os códigos estéticos dominantes na Escola de Belas Artes, é possível observar um contraste fundamental. Enquanto as práticas acadêmicas estavam centradas na imitação rigorosa da realidade, com ênfase na representação precisa e no domínio das convenções formais, a gravura, particularmente no contexto moderno, se destacava por sua liberdade criativa e experimental. Técnicas como a xilogravura, a água-forte e a litografia permitiram aos artistas gravadores explorar novos territórios expressivos, rompendo com as normas da perspectiva e da representação idealizada, e incorporando elementos de abstração, distorção e subjetividade. A gravura, ao contrário das práticas

acadêmicas que seguiam uma abordagem mais rígida e técnica, proporcionava uma plataforma para a busca por uma linguagem visual mais autêntica, dinâmica e alinhada com as inquietações sociais e culturais do momento. Assim, a gravura emergiu não apenas como uma técnica, mas como uma forma de contestação, que desafiava as convenções da arte tradicional, estabelecendo novas formas de expressão visual que se distanciaram da cópia fiel da natureza e da perspectiva clássica. A gravura é descrita como algo que derrota a perspectiva ou alguns códigos acadêmicos, PARAÍSO, 2008, algo que, à primeira vista, pode parecer um desafio ou uma ruptura com a arte tradicional. Na verdade, esse processo de *derrota* não é uma crítica direta à perspectiva ou aos códigos acadêmicos, mas sim uma afirmação da gravura como uma técnica autônoma e inovadora.

A perspectiva, que na arte acadêmica é um pilar para a construção da ilusão de profundidade e da realidade visual, é derrotada aqui como um método convencional, sendo substituída pela textura, linha e contraste que caracterizam a gravura. A gravura, portanto, rejeita as regras rígidas de representação da realidade tridimensional e, ao invés disso, oferece uma nova forma de olhar o mundo, através de uma técnica que privilegia a expressão simbólica e a criação de profundidade por meio da marca da ferramenta.

Além disso, ao falar sobre a derrota dos códigos acadêmicos, Paraíso reconhece na gravura um campo de expressão mais livre, um espaço onde as convencionalidades da técnica acadêmica podem ser transgredidas, oferecendo ao artista maior liberdade criativa. A técnica da gravura, com sua mecânica e suas próprias regras, propunha uma alternativa à rigidez das academias e permitia que os artistas explorassem novas possibilidades de representação e expressão.

Além disso, ao observarmos o conteúdo da gravura, vemos como o processo de assimilação e incorporação rápida do novo é mais do que uma mera atualização técnica. Ele se reflete também na tematização da própria arte e na transformação do que seria considerado tradicional. A gravura, ao longo da história, tem sido um meio através do qual as convenções sociais, políticas e estéticas foram questionadas. O mesmo processo que permite a multiplicação das imagens abre

um campo para a disseminação de ideias, muitas vezes desafiando o status quo ou oferecendo novas perspectivas sobre questões antigas. Assim, a gravura, ao fazer uso do novo sem excluir o antigo, reflete uma abordagem que, no caso das obras de arte, não se limita a uma simples repetição, mas é, antes, uma reinvenção constante.

Esse movimento entre o novo e o antigo na gravura revela a ambiguidade do processo artístico e as suas implicações filosóficas. A obra gravada, ao ser repetida, carrega consigo a tensão entre o original e a cópia, entre a fidelidade e a liberdade criativa. Quando se faz uma cópia, seja ela através de uma matriz gravada em metal, madeira ou outro material, a impressão resultante é, de certa forma, única, dada a sua relação com a técnica e o contexto de sua produção. Mesmo que a cópia se repita em várias impressões, cada uma dessas cópias possui características que são marcadas pela mão do artista, pela qualidade do material utilizado e pela circunstância do momento em que é realizada. Isso faz com que, ao mesmo tempo, o conceito de cópia se desloque da noção de mera reproduzibilidade para a de uma obra que possui, por assim dizer, uma identidade própria, distinta e, em certo sentido, original.

A ambiguidade entre original e cópia é ainda mais intensificada no contexto das gravuras modernas, onde o caráter permissivo e expansivo da técnica se combina com a ideia de que a obra de arte, por sua natureza, é um espaço de experimentação contínua. Tornando as fronteiras entre as diferentes formas artísticas se tornaram cada vez mais fluídas. A gravura, ao ser utilizada em conjunto com outras técnicas e meios, expande ainda mais sua capacidade de incorporar o novo, sem excluir, no entanto, as práticas tradicionais. Artistas modernos, ao explorarem as possibilidades da gravura, muitas vezes questionam o próprio status da originalidade na arte, levantando questões sobre a possibilidade de múltiplas versões de uma mesma ideia ou imagem, sem que isso implique uma perda de valor artístico. Nesse sentido, a gravura, mais do que qualquer outra técnica, reflete o caráter híbrido e desafiador da arte moderna, onde o antigo e o novo convivem e se transformam mutuamente.

Ao final, podemos compreender que o que se destaca na gravura, assim como em outros campos da arte, é a sua capacidade de expandir seus próprios limites. Ao se permitir a multiplicação, a disseminação de ideias, a incorporação do novo

e a preservação do antigo, a gravura não apenas preserva sua relevância, mas a projeta para novas possibilidades, abrindo um espaço de reflexão constante sobre o papel da arte na sociedade. O caráter controverso da gravura, que oscila entre o original e a cópia, entre o tradicional e o inovador, é também a sua maior virtude, pois propõe um processo contínuo de renovação, ao mesmo tempo que resgata e reinventa as tradições que a constituem.

2.4.5 CONTEXTO DA ESCOLA BAIANA DE GRAVURA

Diante das considerações apresentadas, incluindo algumas especulações, é possível afirmar que o processo de experimentação vigorosa, acompanhado de constantes adaptações no manuseio dos equipamentos e no tratamento da matéria-prima, foi essencial para a evolução da prática da gravura. A obstinação pela realização da gravura artística, em sua busca incessante por inovação, culminou inevitavelmente na renovação dos métodos de produção. Essa dinâmica não apenas impulsionou o aprimoramento técnico, mas também possibilitou a reinvenção de linguagens e abordagens, refletindo a constante transformação do meio gráfico ao longo do tempo.

A madeira foi substituída, a prensa foi adaptada, a matriz se tornou obra final. E as colagens deram outra dimensão à matriz. Desse modo podemos dizer que foi um momento em que o Ateliê de Gravura se tornou um laboratório, onde tudo poderia ser testado, e sobretudo os testes deveriam ser postos a prova.

A experimentação dos artistas gravadores baianos, como já foi dito anteriormente, e a geração de jovens artistas que estiveram envolvidos nesse movimento, dentro do Ateliê de Gravura, em cerca de quinze anos, fizeram a produção gráfica sair do ponto zero, ao grau mais elevado, que as artes baianas foram capaz de produzir, principalmente, se consideramos que junto a isso, surgiu e se sustentou no sentido de coletividade, que só a gravura poderia proporcionar, uma vez que a prática exige alguns ritos entre eles a impressão e, portanto, tudo ocorre em torno de uma prensa.

A terminologia Escola Baiana de Gravura refere-se ao movimento artístico que surgiu na Bahia, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, com a contribuição de diversos artistas que desenvolveram e consolidaram a gravura como uma

forma de expressão autônoma e inovadora. Essa expressão abrange não apenas a técnica de gravura, mas também o contexto cultural e social da Bahia, caracterizando uma geração de artistas que se distanciaram das convenções acadêmicas tradicionais e buscaram novas formas de comunicação visual. Conforme constata Flexor:

A gravura possibilitou o destaque da chamada *Escola Baiana de Gravura*, cuja designação foi dada pelo próprio Juarez Paraíso e por Riolan Coutinho, e serviu para ressaltar a produção nordestina, em geral não apontada pelos historiadores da arte brasileiros. Cito, a título de exemplo apenas, o renomado crítico de arte José Teixeira Leite que, no seu livro *A Gravura brasileira contemporânea*, publicado em 1965, dividiu as fases e seus capítulos, sobre a gravura no Brasil, em *fase histórica* (1908-1945), de *afirmação* (1945-1955) e de *fastígio* (1955-1965). Pois foi, nesse chamado período de *fastígio*, que a gravura baiana teve seu maior florescimento e maior produção. Fastígio da gravura de onde???; FLEXOR, 2006, p. 179.

A citação de Flexor (2006) traz à tona uma reflexão crucial sobre o processo de reconhecimento e valorização da arte nordestina, particularmente a gravura, no contexto da história da arte brasileira. A menção à *Escola Baiana de Gravura* e à sua designação feita por Juarez Paraíso e Riolan Coutinho é fundamental, pois não apenas destaca uma produção local de grande relevância, mas também aponta para uma lacuna significativa na historiografia da arte brasileira até aquele momento. O uso do termo *Escola Baiana de Gravura* visa consolidar uma identidade regional que, por muito tempo, esteve à margem das narrativas centradas no eixo Rio-São Paulo.

A crítica de Flexor, ao se referir ao conceito de *fastígio* e ao questionar de onde viria esse auge da gravura, é uma provocação sobre o olhar pelo qual o autor esboça um panorama seu livro *A Gravura Brasileira Contemporânea* (1965), que se divide em seis capítulos, quase todos comportando subcapítulos. No primeiro, capítulo é dedicado à gravura brasileira do século XIX, e serve de breve introdução aos demais, cujo objetivo é esclarecer o leitor sobre a natureza artística da gravura contemporânea. A gravura brasileira contemporânea, propriamente dita, é estudada nos capítulos do II ao IV, em sua fase heroica (1908-1945), período de implantação da gravura artística foi um processo árduo, travado por idealistas; de afirmação (1945–1955), inclui experiências em

algumas cidades brasileiras, marcando a expansão nacional da gravura artística, em artistas como Marcelo Grassmann, ter ensinado a vários artistas em São Paulo e no Rio Grande do Sul; o austríaco Axel Leskoschek, radicado no Brasil, tornou-se professor de gravura para um grupo seleto de jovens artistas, entre eles Fayga Ostrower, Edith Behring, Misabel Pedrosa, Renina Katz, Ivan Serpa, Sheila, Zezé, Anísio Medeiros. Nesta mesma fase, ele cita a relevância dos Clubes de Gravura do Rio de Janeiro de Bagé, e de Porto Alegre. Ainda nesse capítulo, ao final ele se refere ao gravador alemão Karl Hansen e a gravura Bahia, creditando ao mesmo, a influência em artistas, tais como Calasans Neto, José Maria de Magalhães e Hélio de Oliveira, e de atual *fastígio* (1955-1965), na qual o autor concentra-se no gravador alemão Johnny Friedlaender e nos jovens mestres que frequentaram o ateliê do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dedicando-se à gravura em metal, seguindo-se as considerações gerais, objeto único do breve capítulo V, e uma sucinta terminologia da gravura. Enfim um livro que foi fruto de uma encomenda cujo objetivo era tratar de forma mais completa possível o quadro da gravura contemporânea brasileira.

Ao separar as fases da gravura brasileira de acordo com um ciclo de afirmação e *fastígio* um período de apogeu ou auge sem destacar de forma específica a produção nordestina, revela a exclusão histórica das produções da Bahia e de outras regiões do Nordeste da narrativa oficial. O uso de termos como *fastígio* sem uma contextualização ampla da gravura fora dos centros tradicionais de produção artística, como o Rio de Janeiro e São Paulo, acaba por reforçar a marginalização das manifestações culturais regionais. É característico daquele período analisar a produção artística nacional em contraste com a arte internacional, assim como discutir os conceitos de tradição, vanguarda, técnica e expressão. Nas considerações finais, o crítico José Roberto destaca dez pontos que delineiam uma perspectiva histórica sobre a atuação e a produção dos gravadores no cenário artístico

Esse questionamento, portanto, lança luz sobre o fato de que a gravura baiana atingiu um auge criativo e de produção significativa no período apontado, especialmente a partir de meados do século XX, com a consolidação de artistas locais. A gravura, neste contexto, se afirmou como uma linguagem autêntica e

inovadora da arte baiana, refletindo a riqueza cultural e as especificidades da região.

É importante destacar que a contribuição da Escola Baiana de Gravura não se limita à técnica, mas envolve também a inserção de um discurso visual impregnado por temas e elementos da cultura local, como a religiosidade, o folclore, e as condições sócio-políticas da Bahia e do Nordeste. A gravura, portanto, foi uma forma de resistência e de afirmação identitária para os artistas da região, que, muitas vezes, enfrentavam o apagamento nas narrativas artísticas mais amplas do país.

O conceito de fastígio, então, pode ser reinterpretado à luz de uma crítica mais inclusiva que, ao invés de restringir o ápice da gravura a uma visão centralizadora e homogênea, abre espaço para um entendimento mais plural das diferentes manifestações artísticas no Brasil. Ao questionar Fastígio da gravura de onde?, Flexor instiga uma reavaliação do próprio conceito de ápice artístico, sugerindo que ele deve ser abrangente o suficiente para reconhecer a importância das diversas escolas e movimentos que surgiram em todo o país, com destaque para a produção que se deu na Bahia.

Ao situar a gravura baiana dentro de um quadro mais amplo do que o sugerido por Leite, em sua três fase, fase histórica, de afirmação e de fastígio, Flexor, permite uma nova leitura do modernismo brasileiro e de suas periferias, que, ao longo do tempo, foram marginalizadas nas narrativas dominantes. Assim, a crítica de Flexor não só desafia a historiografia tradicional, mas também contribui para a valorização da diversidade artística brasileira, ampliando o entendimento sobre o papel vital da arte nordestina na construção de um patrimônio visual nacional mais plural e representativo.

Complementando o pensamento de Flexor, mas seguindo em direção a produção artística Sônia Castro, que vivenciou esse período, enquanto jovem artista, convivendo tanto com os professores quanto os colegas artistas, afirma:

Não tinha a Escola Baiana de Gravura. É um nome abstrato, o que havia, o que aconteceu de fato era o Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes, que Henrique Oswald veio do Rio de Janeiro. Mas na década de 1960 aconteceu no Rio de Janeiro e em São Paulo movimentos fortes ligados a gravura, começou a supervalorizar o trabalho de gravura. E aconteceu aqui também.

Parece brincadeira mais existiu isso, tinham alguns gravadores, desenhistas... começou no Rio Grande do Sul, São Paulo, os Clubes de Gravura começaram a explodir no Brasil todo e na Bahia também. Na Bahia a gente pode dizer também que ninguém marcou a data certa, hoje eu vou começar a fazer um Clube de Gravura também, alguma coisa estava no ar historicamente e aqui, também se sentindo por sorte tinha chegado Mario Cravo veio fazer concurso e Henrique Oswald também foi a presença de duas figuras dentro da Escola de Belas Artes que deu sentido novo ao trabalho de arte, especialmente a gravura. CASTRO. 2008, s.p.

A citação de Castro 2008 oferece uma reflexão interessante sobre a consolidação da gravura na Bahia e a sua relação com os movimentos artísticos que se espalhavam pelo Brasil, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, quando se consolidou o movimento da gravura moderna no país. A afirmação de que *não tinha* a Escola Baiana de Gravura e que, na verdade, o que existia era o Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes, lançado por Henrique Oswald, é uma importante observação que nos leva a reconsiderar as estruturas de produção artística em diferentes regiões do Brasil, particularmente a Bahia.

O termo *Escola Baiana de Gravura*, que se popularizou ao longo das décadas, embora de forte conotação simbólica, pode ser considerado um conceito abstrato e um tanto impreciso. De fato, o que existia era um espaço de produção mais intimista e restrito, como o Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes da UFBA, que, ao contrário de uma escola formal com um currículo e uma ideologia unificada, era mais um ponto de convergência de artistas e um espaço de troca e experimentação. Não havia uma definição rígida de uma escola, mas sim um ambiente propício para a exploração técnica e estética da gravura, onde figuras como Mário Cravo e Henrique Oswald exerceram grande influência.

O comentário de Castro sobre a supervalorização da gravura em centros como Rio de Janeiro e São Paulo, e a expansão desse movimento para outros estados, é crucial para entendermos o fenômeno nacional da gravura nesse período. A década de 1960 foi marcada por um intenso movimento de renovação nas artes gráficas, com a criação de Clubes de Gravura e uma busca por uma identidade visual brasileira que fosse moderna, mas ainda profundamente ligada às tradições locais e regionais. O Rio Grande do Sul, São Paulo e, claro, a Bahia, foram locais onde esses movimentos começaram a se solidificar, muito devido à

presença de figuras como Mario Cravo Júnior e Henrique Oswald, que, ao chegar à Bahia, contribuiu com novas abordagens técnicas e conceituais para a arte gráfica.

A observação de Sônia Castro sobre a data certa de início desse movimento também é muito pertinente, pois reflete a fluidez com que os movimentos artísticos se espalharam pelo Brasil. O que se desenhava, nas palavras do historiador, não era um movimento institucionalizado e formalizado desde o início, mas sim uma percepção coletiva, quase intuitiva, de um clima histórico e cultural que favoreceu a emergência de novas práticas artísticas. A introdução de artistas como Mário Cravo, que trouxe uma bagagem do modernismo, e Henrique Oswald, com seu conhecimento técnico, de fato, impulsionaram um novo sentido para a gravura na Bahia, permitindo que ela fosse mais reconhecida e valorizada.

Em um nível mais profundo, a gravura na Bahia, ao ser impulsionada por esses artistas, torna-se um ponto de resistência e identidade, ao mesmo tempo em que se conectava com as vanguardas nacionais e internacionais. A questão do clima histórico citado pela artista reflete o contexto de efervescência cultural nos anos 1960, em que, ao lado das revoluções políticas e sociais que aconteciam no Brasil, a arte também passava por uma reinvenção e uma reintegração dos diferentes campos artísticos, onde a gravura ganhava uma nova leitura. Este movimento envolvia a troca de influências internacionais, mas também a busca por uma linguagem mais próxima da realidade brasileira, com uma fusão de técnicas modernas e tradições locais.

Portanto, a citação destaca um momento de transformação na arte da Bahia, no qual a gravura, apesar de não ter sido formalmente escolarizada, encontrou seu lugar na história da arte nacional, com a contribuição decisiva de figuras como Oswald e Cravo. Este processo não foi um simples movimento de modernismo ou uma adaptação sem maiores significados; ao contrário, ele refletiu uma mudança profunda na compreensão do papel da gravura na arte brasileira, marcando um período de transição em que a Bahia, como outras regiões periféricas, começava a ser mais reconhecida dentro do cenário artístico nacional, após décadas de marginalização.

CAPÍTULO III

3. ARTISTAS DO ATELIÊ DE GRAVURA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Ao idealizar esse capítulo com a intenção de reunir os artistas que fizeram parte do Ateliê de Gravura, que experimentaram um outro modo de produzir a arte, e conjuntamente, preservando as suas individualidades, eles criaram algo que, mesmo tendo surgido discretamente no Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes e inscrito na história, semeou com vigor o imaginário artístico baiano. Essa semente de inovação – a gravura – continua a florescer em cada novo artista, que preserva com paixão os sulcos da tradição, garantindo seu renascimento constante e enriquecendo a expressão cultural com uma energia revigorada e inspiradora.

Nessa sessão destacamos o ponto de convergência entre artistas de contextos diversos, que, embora provenientes de origens culturais e geográficas distintas, compartilham um interesse comum: a gravura como meio de expressão artística. Essa dinâmica reflete uma universalidade da gravura, que, como técnica, ultrapassa fronteiras e se adapta a diferentes realidades, permitindo uma multiplicidade de interpretações e linguagens visuais.

Essa convergência na gravura, muitas vezes impulsionada por movimentos artísticos, como o modernismo e suas ramificações, também traz à tona um fenômeno de intercâmbio e influência mútua. Artistas de diversas partes do mundo utilizam a gravura para traduzir suas inquietações e vivências pessoais, sociais e culturais, adaptando a técnica aos desafios e contextos de suas respectivas sociedades.

Enquanto na Europa a gravura foi associada à busca pela inovação e pela liberdade de expressão, especialmente no período pós-revolução industrial e durante o modernismo, em outras partes do mundo, como na América Latina, a gravura passou a ser uma ferramenta de resistência e protesto político, refletindo tensões sociais e culturais específicas dessas regiões.

No Brasil, a gravura se consolidou como uma linguagem forte no contexto das artes visuais no século XX, em parte devido à interação de influências europeias com a rica tradição cultural local. O ateliê de gravura, tanto no Brasil quanto em outros lugares, tornou-se um espaço de experimentação e reinvenção, em que artistas de diferentes origens puderam explorar e adaptar técnicas de acordo com suas próprias vivências culturais.

A técnica de gravura se distingue pela sua capacidade de ser reproduzida em múltiplos, o que a torna acessível e democratiza a distribuição da obra de arte. Isso também explica seu apelo global: a gravura permite que uma mensagem, seja política, social ou estética, alcance um público mais amplo e se espalhe para além dos limites da galeria de arte, conectando diferentes grupos e culturas.

Na Bahia, ao longo do século XX, a gravura é o resultado de uma rica interseção de diferentes origens e influências que convergem para um único objetivo: a criação de uma arte gráfica autêntica, inovadora, enraizada nas especificidades culturais e sociais da região. A convivência de diferentes correntes estéticas e sociais, como o modernismo, a arte popular e as influências europeias, resulta em uma gravura que se caracteriza tanto pela experimentação técnica quanto pela profundidade conceitual.

Riolan Coutinho (1967), no texto *A Gravura na Bahia*, faz uma análise panorâmica da gravura artística na Bahia, destacando a sala *hors-concours* na 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas, dedicada à gravura baiana. Ele observa a importância de diversos artistas gravadores na cena artística local. O desenvolvimento da gravura na Bahia, particularmente em Salvador durante os primeiros anos da década de 1950, foi marcado por eventos significativos que contribuíram decisivamente para a evolução dessa forma de arte na região. A chegada de Hansen e a posterior criação do curso de gravura na Escola de Belas Artes da UFBA, sob as diretrizes de Mario Cravo Jr. e Henrique Oswald, são apontados por Coutinho como os pilares fundamentais para o estabelecimento da gravura como um campo artístico relevante na Bahia. A formação oferecida por esses pioneiros fomentou uma geração de artistas que viriam a se destacar por suas contribuições únicas ao cenário artístico brasileiro.

Dentre os talentos emergentes seduzidos pela xilogravura, Calasans Neto figura como um precursor, inspirando colegas como José Maria, que por sua vez influenciou Miriam Chiaverini e Hélio Oliveira. Juarez Paraíso, reconhecido por sua pesquisa incansável e clareza, elevou a qualidade formal e expressiva da gravura baiana. Leonardo, notável por seu grafismo sutil e elegante, é descrito como o mais lírico desta geração, evidenciando a diversidade de estilos e abordagens dentro do grupo.

A partir de 1960, uma nova geração de gravadores começa a se afirmar, destacando-se por suas vocações autênticas e inovadoras. Emanuel Araújo revoluciona a xilogravura com o uso da cor como elemento construtivo, alcançando uma expressão ornamental que Coutinho descreve como monumental. Edson Luz, com seu talento original e imaginação rica, junto a Gilberto Oliveira e sua técnica requintada focada em tons cinzentos, são também elogiados por suas contribuições significativas. Sônia Castro é apresentada como uma grata surpresa na xilogravura, enquanto Edízio Coelho é comparado a José Maria pela densidade dramática de suas obras. Gley, embora jovem, já demonstrava uma maturidade artística notável, consolidando a importância dessa geração para a gravura baiana. A análise de Coutinho destaca não apenas o impacto dessa geração no cenário local, mas também a relevância desses artistas no panorama cultural mais amplo, afirmando a gravura como um componente vital da produção estético-intelectual do Brasil no século XX.

No entanto, ao se estabelecerem na Bahia, esses artistas encontraram um terreno fértil para a inovação, sendo influenciados pelas cores, formas e narrativas locais, como as questões sociais e culturais, que caracterizavam a paisagem urbana e rural da Bahia.

A gravura na Bahia passou a refletir uma fusão única de elementos da arte popular local, especialmente as tradições afro-brasileiras e indígenas, com as linguagens modernistas. A gravura se tornou uma forma de resistência e afirmação cultural, um reflexo das tensões sociais e políticas da época, ao mesmo tempo em que preservava e adaptava elementos visuais de manifestações tradicionais, como o artesanato, as máscaras e as festas populares. Por meio dessas influências, a gravura baiana não se limita à mera

reprodução técnica de imagens, mas se torna um veículo de expressão e de crítica, que transmite a complexidade da identidade cultural baiana.

A presença de desse artistas no Ateliê de Gravura da Bahia, demonstra a capacidade de adaptação e expansão da gravura na região. Com suas contribuições, elas mostraram que a gravura não era apenas uma técnica de reprodução, mas um meio de produção artística legítima e com um enorme potencial expressivo. O trabalho dessas artistas, junto a outros gravadores baianos, refletiu tanto a busca por uma linguagem moderna e inovadora quanto a preservação da identidade local, de modo que a gravura na Bahia se tornou um ponto de convergência entre a arte acadêmica e as expressões populares, criando uma linguagem artística híbrida, mas totalmente original. Risério, comentou em relação ao momento criativo na Bahia.

Que aquele momento foi especial, não se tem dúvida. Que ali frutificaram a invenção e o experimentalismo, muito menos. Que a agitação repercutiu viva e fundamente no conjunto brasileiro de cultura, menos ainda. Mesmo que bem mal conhecida, a vida cultural baiana, no período em questão, é referência constante para todos os que se debruçam, com um mínimo de atenção sobre a história da produção estético-intelectual brasileira no século XX. Risério, 1995, p. 15.

Esse encontro de multiplicidades não apenas ampliou os horizontes técnicos e estéticos da gravura, mas também afirmou sua relevância como forma de expressão política, social e cultural. As obras produzidas nessa época não são apenas registros visuais, mas reflexões e questionamentos sobre a identidade baiana e brasileira, consolidando a gravura como um dos mais importantes meios de comunicação artística no estado e no país.

A citação de Risério (1995) ressalta a importância crucial do período da década de 1950 a 1960 para a produção artística baiana, destacando sua relevância dentro do contexto mais amplo da cultura brasileira. A afirmação de que *aquele momento foi especial, não se tem dúvida* remete à efervescência criativa vivida pela arte baiana durante essa época, que testemunhou o surgimento de novas formas e experimentações artísticas, com ênfase na invenção e na busca por linguagens inovadoras. Este foi um período de grande agitação no campo das artes, não só em termos de formas e técnicas, mas também no que diz respeito à exploração de questões sociais e culturais significativas. O autor ressalta

também que, embora a vida cultural baiana desse período tenha sido pouco reconhecida na época, ela se tornou uma referência fundamental para aqueles que buscam compreender a história da produção da época baiana especialmente em áreas como a gravura e ajudou a consolidar a modernização cultural, refletindo tanto as tensões locais quanto o movimento de transformação nacional. O fato de a arte local, com seu experimentalismo e a busca por novas formas de expressão, ter reverberado no panorama mais amplo da arte brasileira e, ainda assim, mantido sua essência própria, é uma das características que torna esse momento tão especial.

O movimento de gravura baiana da época, com suas experimentações formais e temas de grande relevância social, se estabeleceu como um dos pilares dessa revolução cultural. Sua contribuição para a arte moderna no Brasil não pode ser subestimada, pois ela não apenas seguiu as direções globais das vanguardas artísticas, mas também se tornou uma linguagem de resistência e questionamento que interagiu diretamente com as questões sociais e culturais da época. Dessa forma, a gravura, como um dos meios artísticos mais significativos dessa agitação criativa, se consolidou como uma forma de expressão independente e inovadora que ultrapassou os limites regionais, influenciando o conjunto cultural brasileiro de maneira profunda e duradoura.

A gravura, como meio de reprodução, sempre esteve ligada ao processo de experimentação, o que lhe conferiu um caráter inovador desde suas origens. A experiência artística na gravura constitui um campo dinâmico da arte visual, sendo fundamental para a expressão e evolução das técnicas gráficas ao longo do tempo. A transição da gravura tradicional para a gravura moderna, marcada por uma maior liberdade formal e conceitual, reflete a busca do artista por novas formas de expressão e a exploração das possibilidades oferecidas pela técnica. Segundo Távora (2016), a gravura artística moderna é um produto de "invenção e experimentalismo", permitindo ao artista explorar de maneira intensa as potencialidades da matriz, do material e das ferramentas utilizadas.

A gravura, como prática artística, exige do criador uma sensibilidade aguçada para o processo de reprodução e uma compreensão profunda dos elementos técnicos que compõem o seu trabalho. Diferente da pintura e da escultura, que

se baseiam em métodos de modelagem ou aplicação direta de tinta, a gravura se configura como uma forma de expressão que envolve a criação de uma matriz (normalmente de metal, madeira ou linóleo), que posteriormente será impressa em uma superfície, seja ela papel ou tecido. A técnica possibilita uma multiplicação da obra, o que amplia sua acessibilidade e, ao mesmo tempo, permite ao artista experimentar variações da mesma composição, explorando seus limites e possibilidades.

O conhecimento na gravura abrange tanto a criação de obras únicas quanto de edições limitadas, sendo um espaço ideal para que o artista realize experimentações formais, combinando texturas, contrastes e o uso expressivo da linha e do espaço. Para o gravador, a capacidade de manipular o processo de impressão e a interação entre a matriz e o papel exigem uma percepção detalhada do impacto físico da prensa e da tinta, processos que adicionam uma camada de expressão que não seria possível em outras mídias. A gravura se torna, assim, um meio de reflexão e experimentação contínua, onde cada impressão revela uma nova leitura da obra.

De acordo com Benjamin (1994), a gravura tem uma relação intrínseca com o desenvolvimento da modernidade e da produção em massa, mas ao mesmo tempo conserva o poder de comunicar emoções e temas profundos. A técnica da xilogravura, por exemplo, muitas vezes é associada ao movimento expressionista, quando artistas começaram a empregar a distorção e a abstração para representar o sofrimento humano e as tensões sociais. Artistas como Edvard Munch e Käthe Kollwitz são exemplos de como a gravura foi utilizada como um veículo de protesto e reflexão social, abordando temas como a angústia, a guerra e a opressão. No Brasil, o movimento de gravadores que surgiram na década de 1950 e 1960, como parte do modernismo, também se caracterizou pela exploração de técnicas e linguagens inovadoras, muitas vezes refletindo questões sociais, culturais e políticas.

Em contextos locais como a Bahia, a experiência na gravura se entrelaçou com a busca por uma identidade artística regional, que ao mesmo tempo dialogava com as influências europeias e refletia as particularidades culturais brasileiras. Os artistas baianos se apropriaram da xilogravura para discutir temas como a

desigualdade social, o sofrimento humano e a resistência, incorporando, ao mesmo tempo, elementos da cultura afro-brasileira, do sincretismo e da tradição popular, como observam Coutinho (1967) e outros estudiosos.

Assim, a experiência artística na gravura não se limita apenas ao domínio das técnicas, mas envolve também um profundo compromisso do artista com a inovação, a comunicação e a reflexão social. Cada obra criada nesse campo representa uma interseção entre a técnica, a estética e a ideologia, configurando a gravura como uma das formas mais potentes de expressão e intervenção na arte moderna.

A relevância do Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia UFBA foi abordada ao longo da pesquisa, mas especificamente nessa seção queremos pontuar o local também enquanto ponto de atração de jovens artistas que tiveram a oportunidade de fazer parte de uma geração produtiva, que foram influenciados pelas circunstâncias do período favorável em que eles se encontravam. Esses artistas se destacaram não apenas pelo amplo desenvolvimento técnico e estilística, mas também pela incorporação de uma prática artística baseada na experimentação e na identidade cultural que contagiou a todos e refletiu na arte nacional.

Natural de Salvador, Calasans Neto é conhecido por suas xilogravuras que frequentemente exploram temas folclóricos e mitológicos; Raimundo Oliveira natural de Feira de Santana, trouxe para suas xilogravuras o aspecto gráfico próprio da literatura de cordel, principalmente na obra a pequena bíblia, associando a essa produção seu mundo colorido. Miriam Chiaverini, sem informação do local de origem da artista gravadora, se destacou no cenário artístico por suas gravuras que frequentemente exploravam temas sociais, a sobrevivência humana diante dos conflitos; Hélio Oliveira, soteropolitano, apresentou em suas obras elementos ritualísticos de matriz africana da qual ele representava; José Maria de Souza, natural de Valença Bahia, incorporou elementos da cultura local em suas xilogravuras, impressionando a todos a disposição dos pesos visuais, desde as suas primeiras figuras. Sônia Castro, natural de Salvador, uma das poucas mulheres no grupo inicialmente, utilizou a gravura para expressar visões tanto pessoais quanto universais, sobre a

existência humana. Emanuel Araújo, nascido em Santo Amaro, Bahia, elevou com o tempo a xilogravura a um nível de expressão ornamental e monumental; sendo um dos mais renomados artistas do grupo, conhecido por suas obras que exploram a estética afro-brasileira com uma vibrante utilização de cores e formas. Edilson da Luz, de Cachoeira, Bahia, trouxe para suas gravuras uma combinação única de realismo mágico com crítica social. Edízio Coelho, soteropolitano, é lembrado por suas gravuras de densidade dramática, explorando temas sociais e humanos com uma forte carga emocional. Gley Mello, de Salvador, se notabilizou pelas suas gravuras que, mesmo em tenra idade, apresentavam uma maturidade artística e uma seriedade temática impressionantes. Leonardo Alencar de Estância, Sergipe, trouxe para a gravura uma abordagem lírica, caracterizada por um grafismo sutil e elegante que captura a beleza das formas naturais e humanas.

A relevância social destes artistas se manifesta não apenas na qualidade de suas obras, mas também no modo como eles utilizaram a gravura para dialogar com a comunidade, abordando temas de importância social e cultural. A xilogravura, por sua acessibilidade e capacidade de reprodução, serviu como um meio eficaz de comunicação e expressão, permitindo que estas questões alcançassem um público mais amplo.

O período entre as décadas de 1950 e 1960 foi um momento de efervescência cultural na Bahia, com o Ateliê de Gravura da EBA/UFBA atuando como um centro vital de inovação e experimentação artística, consolidando a posição da xilogravura como uma forma de arte moderna significativa no Brasil.

José Júlio Calasans Neto, Emanuel Araújo e Juarez Paraíso artistas gravadores baianos, cuja relevância técnica transformou e expandiu o campo da arte gráfica na Bahia, consolidando a região como um importante polo da gravura brasileira. Cada um desses artistas inovou a técnica da gravura de maneira distinta, aplicando abordagens e métodos próprios que trouxeram nova vitalidade à prática, tanto em termos de estética quanto de conteúdo.

A relevância técnica de José Júlio Calasans Neto, Emanuel Araújo e Juarez Paraíso para a gravura baiana está na capacidade de cada um deles de expandir os limites da técnica, incorporando novas abordagens e desafios estéticos.

3.1 JOSÉ CALASANS NETO: VIDA, OBRA.

Athayde (2007, p. 19) descreve Calasans Neto (1932–2006), apelidado de Calá, como um artista múltiplo — pintor, gravador, ilustrador, editor, cenógrafo — e ressalta sua ternura e alegria de viver. Natural de Salvador, Bahia, Calasans foi educado na intersecção entre o conservadorismo das tradições acadêmicas e a busca por uma expressão artística inovadora, elementos cruciais na transição da arte acadêmica para a modernidade baiana. Apesar de suas habilidades artísticas, se insere como artista-gravador, porque é conhecido por sua obra gráfica vasta e significativa, e suas gravuras em metal são consideradas excepcionais. Ao explorar profundamente as possibilidades da xilogravura, enriquecendo-a com modulações tonais e técnicas sofisticadas que ampliaram os efeitos plásticos e gráficos dessa forma de arte, marcou sua obra, por um forte sentido de criatividade e uma linguagem plástica que conjuga poesia com ricos signos visuais. A história de Calá com a gravura é descrita por Paraíso:

A iniciação de Calasans com a gravura deu-se com a gravura em metal, água-forte e água-tinta e justamente na fronteira inicial da história da gravura baiana, quando Mario Cravo Jr., no seu ateliê na Barra, contando com a experiência de Marcelo Grassmann e Poty (Napoleon Potyguara Lazzarotto), deu início ao ensino, criação e produção das gravuras em metal. Paraíso, 2007, p. 126.

Este período não apenas representa um momento crucial na trajetória artística de Calasans, mas também marca um ponto significativo na evolução da gravura na Bahia. A interação com artistas experientes e a introdução a métodos avançados de gravura proporcionaram uma base sólida que influenciou profundamente sua abordagem artística e pedagógica. Esse cenário formativo é fundamental para entendermos como Calasans Neto não apenas adquiriu sua técnica, mas também como contribuiu para o enriquecimento da cena artística da baiana como um todo. A citação, portanto, realça um tópico fundamental na história da gravura baiana, evidenciando a sinergia entre mestres e aprendizes que é essencial para a continuidade e renovação das práticas artísticas.

Neste contexto, a proximidade entre os artistas-gravadores e a intensidade em que eles produziam, foi bastante importante, tanto na escolha da técnica que era mais interessante para a produção de cada um, quanto no aprimoramento e na preferência; neste sentido: a escolha definitiva da xilogravura foi espontânea e consequente da necessidade do gravador de melhor integrar-se com o material de realização artística. A xilogravura, diferentemente de outras técnicas de gravura, permite ao artista sentir a textura, a resistência e até a fragrância do material, o que pode ser profundamente inspirador e influenciar a natureza da obra criada. Esse processo não apenas define a técnica, mas também a expressão artística que emerge dela, facilitando uma fusão entre intenção e execução que é essencial para a autenticidade e a inovação na arte da gravura. Assim, a escolha da xilogravura, descrita como espontânea e consequente, sublinha uma abordagem onde a materialidade não é um mero veículo, mas um participante ativo no diálogo criativo. Este entendimento enriquece nossa apreciação do gravador não só como um técnico, mas como um artista cuja prática é profundamente enraizada na experiência sensorial e emotiva com seu meio. E por fim, é atribuído a Calasans, no período em que era aluno do Mario Cravo Júnior, ou seja, ambos a substituição do suporte, da matriz, que marcou em definitivo o processo gráfico baiano:

Em lugar da madeira de topo, como suporte para sua matriz, escolheu o compensado, e em lugar da calcografia, para a reprodução de suas xilografias, utilizou a prensa de água-forte. Em lugar dos pequenos tamanhos das iluminuras, dos clichês e das estampas, a realização de xilogravuras em grandes dimensões. Paraíso, 2007, p. 128.

A escolha metodológica descrita por Paraíso (2007, p. 128) destaca uma abordagem inovadora e deliberada por parte do artista na técnica da xilogravura. A substituição da tradicional madeira de topo por compensado como suporte para a matriz não apenas sugere uma experimentação com materiais que possam oferecer diferentes qualidades texturais e durabilidade, mas também reflete um desejo de adaptar a técnica às necessidades expressivas e práticas do artista. O uso da prensa de água-forte para a reprodução de xilografias é particularmente extraordinário. Tradicionalmente associada à calcografia, a prensa de água-forte permite uma pressão mais uniforme e controlada, o que é crucial para a impressão de grandes formatos. Esta escolha técnica implica uma

fusão de métodos gravurísticos que pode expandir as possibilidades estéticas e técnicas da xilogravura. Além disso, a opção por criar xilogravuras em grandes dimensões representa uma ruptura significativa com os formatos mais compactos tradicionalmente associados a iluminuras. Esta escala ampliada não só desafia as convenções da gravura, mas também amplifica o impacto visual das obras, permitindo uma expressão mais monumental e assertiva. E faz o Mestre Calá, ser um dos artistas mais irrequietos com a experimentação e a prática artística. Essas escolhas refletem uma abordagem que é tanto uma reinvenção quanto uma tributo à xilogravura, onde o artista não se contenta em seguir as tradições, mas busca expandi-las e adaptá-las para um diálogo mais rico e profundo com as pesquisas modernas; além de sua dedicação à cultura popular e ao cordel. Essa fusão de técnica e escala evidencia um domínio notável da arte da gravura e uma visão artística que busca incessantemente novos caminhos para a expressão criativa.

Figura 75. Calasans Neto, Escola de Belas Artes.
Curso Livre de Gravura, Salvador, 1957.



Fonte: Acervo do artista.

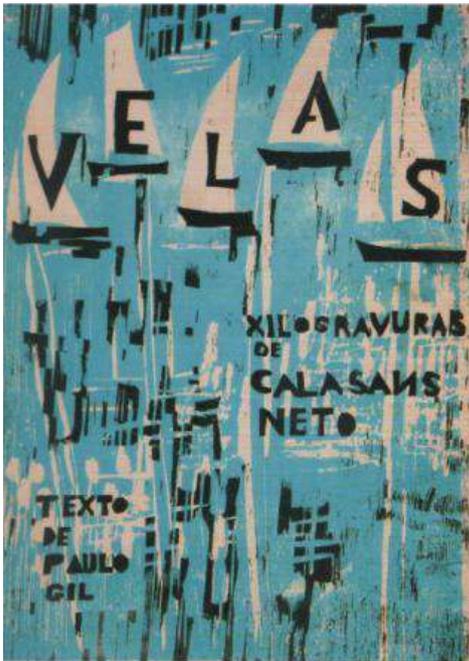
A gravura foi um domínio em que Calasans Neto notabilizou-se especialmente, refletindo o vibrante período cultural que então se vivenciava na Bahia e no Brasil. Nesse contexto, Calasans absorveu também influências de movimentos internacionais, como o expressionismo e o cubismo, que repercutiram em sua obra, mantendo sempre a robusta identidade brasileira que a caracterizava. Essa fusão do tradicional com o moderno, do acadêmico ao popular, tornou-se uma assinatura de sua produção. A obra de Calasans Neto é diversificada, abrangendo xilogravuras, litografias e outros experimentos técnicos.

Reconhecido pela incorporação de elementos do cotidiano e da paisagem baiana, Calasans Neto destacou-se pela habilidade em traduzir ritmos e cores do ambiente nordestino através de suas gravuras. Sua prática gravurística, marcadamente experimental, evidencia-se no seu processo criativo e nos resultados obtidos, onde o dinamismo das linhas e os contrastes acentuados entre luz e sombra denotam um trabalho que vai além do técnico para abarcar um profundo conteúdo simbólico e político.

A obra de Calasans Neto não apenas refletiu, mas também ajudou a consolidar a gravura moderna, expandindo seus horizontes e renovando suas linguagens. Sua obra foi fundamental durante um momento crítico de transição entre as influências europeias da modernidade e a articulação de uma identidade cultural brasileira, enraizada nas tradições populares e nas questões sociais do Nordeste. Além disso, Calasans Neto teve um papel importante na formação de novas gerações de artistas, principalmente através do ateliê de gravura na UFBA, que se tornou um centro de experimentação artística e técnica. Seu legado perdura não apenas por suas obras, mas também pela influência que exerceu na renovação da gravura no Brasil, consolidando-a como um meio expressivo de relevância artística e crítica social.

Foi um artista cuja obra exemplifica a busca por uma arte simultaneamente moderna e enraizada nas dimensões culturais e sociais do país. Suas gravuras, inovadoras e ricas em significados, espelham sua habilidade de navegar entre tradição e modernidade, servindo como base para discussões acerca da identidade cultural, técnica e expressão artística. Seu legado continua sendo um marco na arte modernidade brasileira e um ponto de referência crucial no desenvolvimento da gravura como uma forma de arte respeitada.

Figura 76 - NETO, Calasans. Álbum Velas, Xilografuras. 1958.





Fonte: Acervo Sante Scaldaferrì

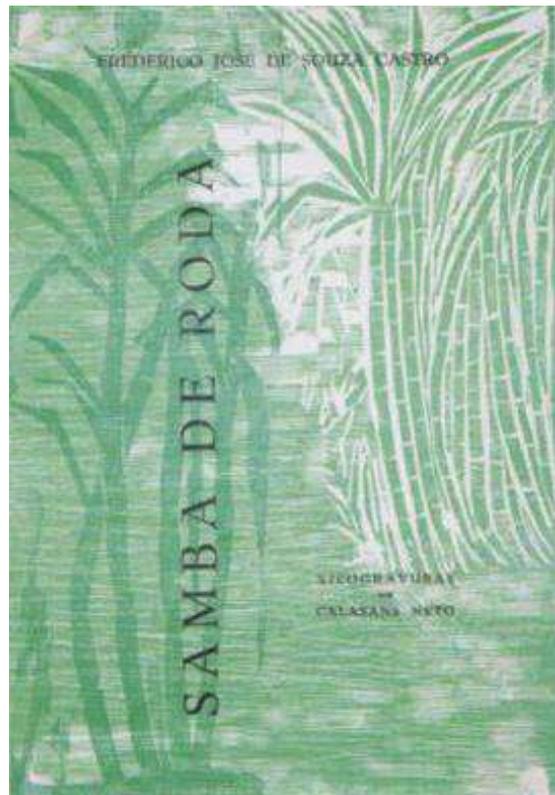
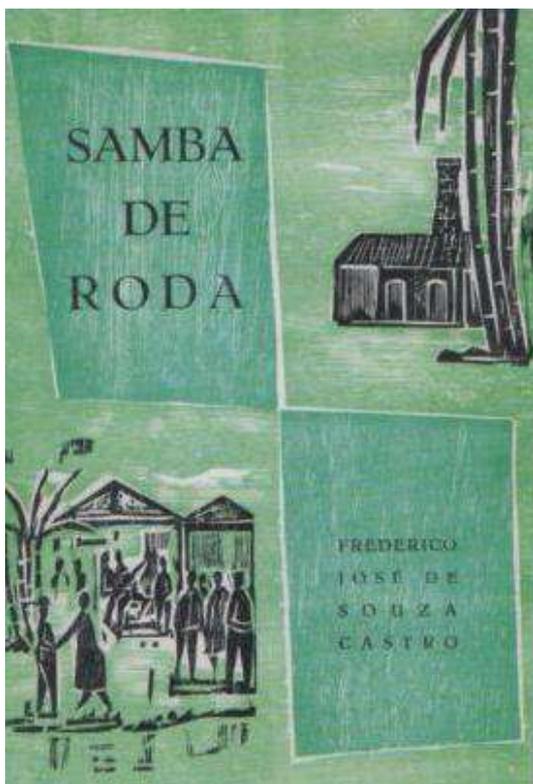
As gravuras do álbum *Velas*, de Calasans Neto, produzidas na década de 1950, apresentam forte expressão no contexto da arte moderna brasileira. Elas se integram com elementos do modernismo e uma sensibilidade regionalista, caracterizando um estilo que mescla abstração geométrica e figurativa com traços líricos. As gravuras comprovam o envolvimento pelo movimento e pela natureza, remetendo à estética das marinhas. As xilogravuras, técnica que ele desenvolve com domínio e o uso de camadas de cores sobrepostas, notavelmente azul, vermelho e preto, demonstram uma abordagem inovadora para a época, criando composições vibrantes e dinâmicas.

Utilizando o regionalismo com ênfase nos costumes locais, destacando a marina como parte integrante da cidade, revigorando a cultura regional, combinado com a busca pela renovação estética característica do modernismo, com o olhar no horizonte, Calasans explora as velas de barcos e paisagens marinhas. Ele cultiva o universo marítimo com formas estilizadas e um senso de ritmo visual, celebrando a vida costeira e o cotidiano do litoral brasileiro. As velas, em

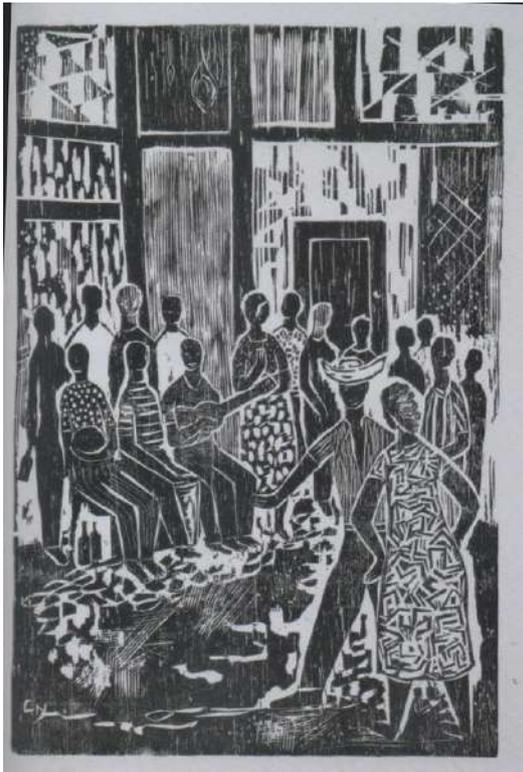
particular, tornam-se um símbolo de dinamismo, movimento e liberdade. Utilizando composições simplificadas e formas geométricas para transmitir movimento e profundidade, as linhas retas das velas contrastam com o fundo abstrato e vibrante, criando um equilíbrio entre ordem e fluidez.

A textura do entalhe é manifesta, adicionando uma qualidade tátil às obras. Com o uso de camadas cromáticas para criar profundidade e impacto visual, os elementos visuais são postos em formas básicas, alinhando-se com princípios modernistas de abstração. Embora profundamente enraizadas na cultura brasileira, as obras transcendem o contexto local para alcançar um apelo universal, comunicando temas de movimento e natureza.

Figura 77. NETO, Calasans. Álbum *Samba de roda*, xilogravuras. 1957







Fonte: Acervo Sante Scaldaferrri

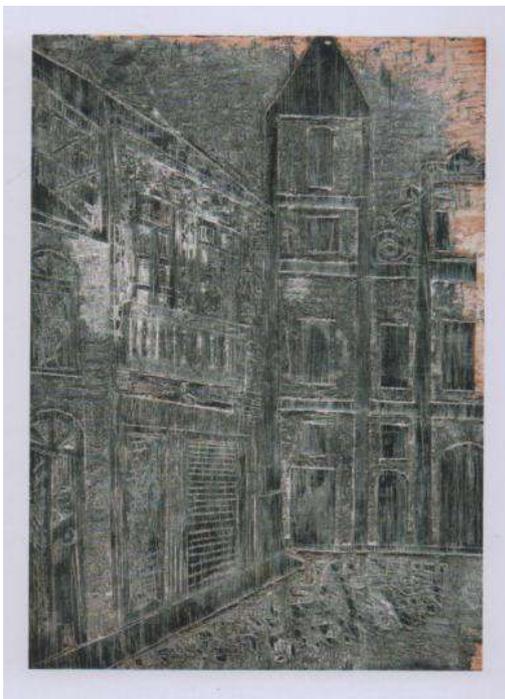
Nas xilogravuras que ilustram o álbum *Samba de Roda* (1957), de Calasans Neto, apresenta-se uma síntese moderna e estilizada da cultura popular baiana, com ênfase na vida cotidiana e nas manifestações culturais do recôncavo baiano. O estilo das gravuras revela uma abordagem gráfica influenciada pela estética modernista, mas com raízes profundas na tradição da xilogravura brasileira. As imagens são simplificadas e estilizadas, com ênfase nas formas geométricas e na organização espacial para destacar os elementos principais das cenas. Fazendo uso de simplificação formal e da narrativa visual para contar as histórias dentro de um contexto regional específico, utilizando o enquadramento para evocar cenas típicas do samba de roda e da vida rural. Destaca-se o uso das cores na xilogravura, na capa e contracapa, que cria um contraste suave entre o verde e o preto, o que as diferencia das demais ilustrações, que são marcadas pelo preto e branco característico da xilogravura, sugerindo profundidade, texturas e dinamismo.

Na obra de Calasans Neto a Bahia se situa como um ponto central da articulação entre sua arte e elementos do modernismo, como a simplificação formal e o interesse pela cultura popular, aproximando-os da tradição gráfica popular do

cordel, mas elevando-os a um nível artístico por meio da composição e da narrativa subjetiva. O tema *Samba de Roda* explora manifestações culturais e o patrimônio social da Bahia, nas festas e atividades comunitárias, capturando a essência da vida no recôncavo baiano. Apresenta casas, igrejas e barcos, reforçando o sentido de lugar e pertencimento, e representam figuras humanas estilizadas, com ênfase na interação comunitária e nos gestos característicos do samba. Em relação ao espaço, Calasans organiza de forma a guiar o olhar do espectador pelos elementos mais importantes da composição. Com os contrastes de luz, cria impacto visual, e o movimento implícito é sugerido pelas linhas e disposição dos elementos. Sendo, portanto, exemplares da capacidade de Calasans Neto de unir modernidade estética e autenticidade cultural, solidificando sua importância na história da xilogravura brasileira e no modernismo regional.

Figura 78. NETO, Calasans

Abstrato, matriz 33 x 22. 1957
xilografia, 1950



Fonte: Coleção: Sante Scaldaferrri

Figura 79. NETO, Calasans.
Casario antigo, matriz 33 x 22 cm
xilografia, 1950.



Fonte: Coleção: Sante Scaldaferrri

As matrizes de xilogravura *Casario* e *Abstrato*, da década de 1950, representam a inovação técnica e conceitual de um artista que valorizou a matriz como obra de arte em si mesma, elevando-a ao status de arte final. Em *Casario*, a matriz tem um estilo figurativo, explorando as formas arquitetônicas dos casarões antigos, características da Bahia, com uma abordagem detalhista e sensível às texturas e atmosferas urbanas. Enquanto na obra *Abstrato*, é uma composição que valoriza as formas geométricas e fragmentadas, características do movimento moderno, explorando a ideia de ritmo, equilíbrio e fragmentação da realidade. Ambas as matrizes são realizadas em xilogravura, um processo que consiste em entalhar desenhos em madeira.

Calasans Neto não se limitou à impressão; as matrizes foram tratadas como obras autônomas. A técnica valoriza as marcas da madeira e a expressividade das texturas naturais, explorando o contraste entre áreas entalhadas e não entalhadas. Calasans Neto teve grande importância na renovação das artes gráficas, por sua disposição para a experimentação. Seja retratando a arquitetura histórica e cultural da Bahia, preservando memórias urbanas e destacando a relação entre espaço e tempo, apresentando profundidade e detalhe ao criar texturas que sugerem envelhecimento e história, com uma organização formal que guia o olhar do espectador. Ou refletindo uma visão introspectiva e experimental, onde o tema é menos narrativo e mais sensorial, explorando a relação entre formas e superfícies. Utilizando um desenho mais solto, com fragmentação visual, incorporando as ranhuras da madeira como elemento estético essencial.

Ao transformar a matriz em obra de arte autônoma, Calasans Neto rompe com a tradição de considerar a matriz apenas como um meio para criar impressões. Valorizando as propriedades intrínsecas da madeira, utilizando suas texturas e características naturais para criar profundidade visual. O abstracionismo e a valorização do cotidiano, como em *Casario*, refletem a abordagem moderna de integrar cultura local com linguagem universal. As matrizes de Calasans Neto demonstram como a arte moderna baiana foi capaz de reinterpretar tradições locais, incorporando elementos regionais em uma estética inovadora e internacional.

Figura 80. NETO, Calasans. *Cabrinhas*. Matriz 40 x 23cm xilografia. 1960



Fonte: Coleção: Antonio Conselheiro.

A matriz *Cabritas*, de Calasans Neto, reflete a abordagem inovadora do artista, que tratou a matriz xilográfica como uma obra de arte autônoma, desafiando a visão tradicional de que a matriz era apenas um meio para a impressão, na década de 1950. A obra apresenta um estilo que combina elementos figurativos com uma simplificação modernista. As *Cabritas* são representadas de forma estilizada, com linhas geométricas e angulares que sugerem movimento e dinamismo. A composição tem uma forte ligação com a estética modernista, ao mesmo tempo em que dialoga com temas regionais e culturais.

Calasans utiliza a técnica de xilogravura, esculpindo diretamente na madeira para criar as formas das cabritas e o ambiente que as cerca. A matriz é tratada como obra final, e não apenas como um meio de reprodução, valorizando as marcas naturais da madeira, explorando suas texturas e relevos como elementos visuais.

O tema das *Cabritas* dialoga com o ambiente rural e com a cultura regional do nordeste brasileiro, retratando elementos da vida cotidiana com um olhar poético e universal. Ao escolher um tema cotidiano, o artista eleva aspectos simples e regionais a um status de relevância artística. A matriz apresenta um jogo de linhas e texturas que criam um equilíbrio entre figura e fundo. As formas das

cabras são simplificadas ao essencial, com forte contraste entre as áreas brancas e pretas. O uso de formas angulares e sobreposições sugere movimento e profundidade, enquanto o fundo detalhado dá uma textura rica ao trabalho.

Ao dar autonomia à matriz, Calasans explora as características únicas da materialidade da xilogravura e, deixando a impressão em segundo plano, aborda a simplificação das formas e o uso do contraste, refletindo uma estética inovadora e contemporânea. Além de retratar temas locais com uma linguagem universal, o artista utiliza as texturas da madeira como parte integral da composição, conferindo um caráter único e expressivo à obra. A matriz *Cabritas* é um marco da produção artística de Calasans Neto e do modernismo brasileiro, mostrando como a experimentação técnica e temática pode renovar formas tradicionais de expressão artística.

Figura 81. NETO, Calasans. *S/ Título*. 1966.30 x 25cm gravura em metal.



Fonte: Coleção: Urânia e Fernando Peres.

A gravura em metal *S/título*, produzida em 1966, demonstra a sensibilidade do artista para o uso do espaço, da atmosfera e da figura humana em uma composição que equilibra o íntimo e o universal. A obra apresenta um estilo

expressionista, com forte ênfase na subjetividade e no sentimento, marcado pelo uso dramático da luz e sombra. A influência do modernismo é perceptível, especialmente na simplificação dos detalhes e na busca por transmitir emoções por meio da composição e da atmosfera. Trata-se de uma gravura em metal, técnica que permite ao artista explorar nuances tonais e criar texturas refinadas. Calasans utiliza incisões finas e áreas de sombra densas para construir a cena, explorando a profundidade emocional e espacial. A cena é intimista e noturna, com uma figura solitária sentada com um violão sob a luz do luar. O ambiente urbano simples remete à melancolia, solidão e introspecção.

A obra sugere um aspecto narrativo implícito, convidando o espectador a imaginar a história por trás da cena. A composição utiliza linhas diagonais e um forte contraste entre áreas claras e escuras para criar profundidade e conduzir o olhar do espectador. A lua e a iluminação centralizadas criam um ponto de foco dramático, enquanto a presença da figura humana traz um elemento emocional à cena. A perspectiva é levemente distorcida, o que intensifica a sensação de isolamento e introspecção.

A gravura transmite sentimentos de melancolia e introspecção, utilizando o expressionismo como linguagem visual. A técnica da gravura em metal, com texturas e tons variados, é usada de forma inovadora, criando uma atmosfera única que transcende a representação literal. O cenário é regional, mas o tema é universal, explorando a solidão e a conexão humana com o ambiente. A maneira como Calasans utiliza a luz e a sombra para definir o espaço é típica das explorações modernas de composição e atmosfera. Esta obra é um exemplo notável do talento de Calasans Neto em combinar narrativas pessoais e técnicas sofisticadas com uma visão estética que reflete as inovações do modernismo gráfico.

3.2 EMANOEL ARAÚJO

Nascido em 1940 no Recôncavo Baiano, pintor, desenhista, gravurista e escultor, nascido em uma família tradicional de ourives, foi instruído em marcenaria e linotipia, além de estudar composição gráfica na Imprensa Oficial de Santo Amaro da Purificação. Em 1959, realizou sua primeira exposição

individual em sua cidade natal. Na década de 1960, mudou-se para Salvador e matriculou-se na Escola de Belas Artes da Bahia (UFBA), onde estudou as técnicas em gravura sob a tutela de Henrique Oswald.

A mudança para Salvador em 1959, aos 18 anos, o ingresso no curso noturno do Colégio da Bahia, conhecido como central, significou a entrada num ambiente que, com Jorge Amado, Dorival Caymmi e João Gilberto à frente, efervescia em termos da vida cultural e das ambições políticas dirigidas à melhora das condições de vida objetivas e subjetivas da população. Farias, 2007, p.37.

Nesse contexto, a cidade pulsava com uma vida cultural rica e ambições políticas focadas na melhoria das condições de vida da população. Esse ambiente fértil marcou a entrada do artista gravador em um meio cultural ascendente e teve um papel significativo na formação e direcionamento do jovem artista.

Foi nessa Salvador, convém lembrar, que no final dos anos 50 e durante os 60, surgiu a geração que produziu o Cinema Novo e a Tropicália; a prosa e a poesia experimental que abalariam finalmente o academicismo que ali ainda reinava; a pesquisa plástica fundada na busca da confluência entre o universal e o local. A antiga capital do Brasil colônia renascia em importância nas figuras de Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, José Carlos Capinam, Rogério Duarte, Carlos Nelson Coutinho, Tom Zé, Waly Salomão, João Ubaldo Ribeiro e na de nosso Emanuel Araújo. Farias, 2007, p.37.

Esta fase foi marcada por uma produção artística experimental e investigações plásticas que visavam a fusão do universal com o local, desafiando o academicismo dominante. A antiga capital do país ressurgiu culturalmente através do esforço coletivo de jovens artistas, cujas expressões individuais contribuíram significativamente para a revitalização da cultura e das artes visuais.

A Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, apesar de ser um reduto do academicismo provinciano, propiciou o contato de Emanuel Araújo com Henrique Oswald, catedrático de gravura e presença decisiva na formação do jovem artista, o livre acesso às oficinas situadas nos seus porões e a possibilidade de executar, simultaneamente, suas gravuras e os cartazes para o Partido Comunista e para o Centro de Cultura Popular (CPC), onde encontrou os cineastas Orlando Senna e Geraldo Sarno e o poeta José Carlos Capinam. Foi nessa oficina que o diretor da escola, o pintor João José Rescala, antigo membro do Grupo Bernardelli, surpreendendo-o enquanto produzia o então dito "material subversivo", berrou: "Emanuel, isto aqui não é uma fábrica!". Farias, 2007, p.42.

Sob a orientação do estimado professor de gravura, Emanuel Araújo usufruiu de acesso irrestrito às oficinas da escola, o que não só enriqueceu sua produção artística, mas também permitiu sua participação em iniciativas políticas, incluindo a elaboração de gravuras e cartazes. Contudo, seu trabalho intensivo nos porões da escola, focado em materiais de caráter político, foi motivo de repreensão do então diretor, que criticou não o conteúdo, mas a quantidade de produção, salientando que a instituição não deveria operar como uma fábrica. Esse incidente reflete a tensão existente entre a liberdade de expressão artística e as convenções institucionais, mas demonstra também a dedicação que os alunos da escola tinham pela produção no ateliê, e o envolvimento só poderia se caracterizar como uma fabricação em grande escala. Alguns alunos se envolveram e encontraram na gravura seu meio de expressão artística, adequaram a prática a sua poética, conferindo a mesma aspectos únicos. Nesse contexto, Neistein afirma:

Emanuel Araújo encontrou na xilogravura desde o início de sua carreira, seu modo ideal de expressão gráfica. Figurativo no início, começou a trabalhar os contrastes marcantes do branco e preto, mas logo deixou a cor ir tomando conta, à medida que se diferenciavam seus recursos expressivos. Quando chegou a abstração geométrica, feita de grandes estrias desencontradas mas em contraponto, geralmente no plano, mas também em gravuras de efeitos tridimensionais, com várias faixas coloridas onduladas sobre a superfície de outras faixas, chapadas estas, seu domínio da xilogravura e seu forte instinto cromático já estavam consolidados. Neistein, 1981, p.79.

Ao adotar a xilogravura como sua forma primária de expressão gráfica desde o início de sua trajetória artística, Emanuel Araújo, iniciou trabalhando com representações figurativas e explorando os contrastes intensos entre branco e preto, sua arte evoluiu para incluir cores vivas à medida que expandia suas técnicas expressivas. A transição para a abstração geométrica marcou uma fase de maturidade na sua carreira, caracterizada por composições de grandes estrias e contrapontos, frequentemente planos, mas também explorando efeitos tridimensionais através de faixas coloridas onduladas sobrepostas a camadas planas. Esse desenvolvimento evidenciou tanto seu domínio da xilogravura quanto sua afinidade instintiva com a cor.

O artista Emanuel Araújo ocupa posição destacada na história artística baiana, reconhecido por sua diversificada contribuição nas áreas de escultura, gravura

e curadoria. Sua obra reexamina as tradições culturais e históricas baianas, entrelaçando tradições populares com influências modernistas e referências etnográficas. No contexto da formação da identidade artística brasileira, Emanuel Araújo se distingue por revisitar e revitalizar as raízes da xilogravura baiana. Em 1966 foi premiado nacionalmente no Museu de Arte Contemporânea da USP e, em 1972, ganhou reconhecimento internacional com uma medalha de ouro na 3ª Bienal Gráfica de Florença. Entre outros reconhecimentos, foi agraciado com os Prêmios Ciccillo Matarazzo em 1998 e 2007, o Prêmio Clarival do Prado Valladares em 2020, e a Medalha Tarsila do Amaral em 2021, concedida pelo Governo do Estado de São Paulo.

O artista teve um papel relevante como gestor cultural, dirigindo o Museu de Arte da Bahia, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu Afro Brasil, que fundou em 2004. Sua curadoria na exposição *Africa Africans* no Museu Afro Brasil foi eleita a melhor de 2015, e sua exposição independente sobre Francisco Brennand ganhou o Prêmio Paulo Mendes de Almeida em 2017. Quando ele se dedicava à organização de uma mostra comemorativa do bicentenário da Independência do Brasil, foi encontrado sem vida, em sua residência no dia 7 de setembro de 2017. Sua obra é notavelmente reconhecida por valorizar a contribuição africana e a questão racial na arte e cultura brasileiras.

A grande contribuição de Emanuel Araújo às artes baianas repousa, em primeiro lugar, na sua capacidade de compreender a xilogravura não como um artefato isolado, mas como um campo de confluência entre a arte erudita, as tradições populares e a consciência histórica. Ao longo de sua trajetória, Araújo mostrou-se hábil em revalorizar essa técnica, tradicionalmente associada às estéticas do cordel e a temas do cotidiano nordestino, elevando-a a um patamar de reflexão plástica e conceitual. Suas gravuras, caracterizadas por um rigor geométrico, por vezes próximo ao construtivismo, e pelo diálogo constante com as referências afro-brasileiras baianas, evidenciam uma operação estética refinada, na qual a gravura deixa de ser mera ilustração narrativa para tornar-se campo de investigação formal e simbólica. Nesse sentido, a arte de Emanuel Araújo impulsiona a xilogravura baiana para além do registro folclórico, inscrevendo-a no horizonte da arte moderna e brasileira.

As duas xilogravuras que seguem, (Figura 82) e (Figura 83), *S/título* de Emanuel Araújo, criadas na década de 1950 e parte da coleção do MAM-BA, são exemplares marcantes do seu domínio técnico e da evolução estilística no campo da gravura. Inicialmente, Araújo adotou uma abordagem figurativa, explorando o contraste intenso entre o preto e o branco, o que é evidente nas figuras estilizadas e nos elementos simbólicos que parecem emergir e desaparecer nas vastas áreas de branco ou negro da composição. Essa manipulação do espaço e do contraste não só define as formas mas também enfatiza o aspecto emocional ou narrativo das obras.

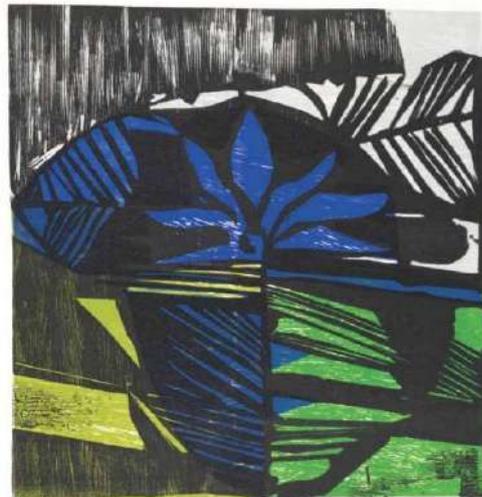
Ao longo do tempo, o artista gravador introduziu cores vibrantes em suas obras, movendo-se em direção a uma abstração geométrica que mantém uma tensão entre os elementos planos e os efeitos tridimensionais, através do uso de faixas coloridas que se sobrepõem ou se entrelaçam. As técnicas empregadas por ele, especialmente a habilidade em manipular o espaço negativo e as texturas através dos cortes na madeira, são características fundamentais que refletem a escola modernista, que ele ajudou a definir no Brasil. Esta escola estava preocupada não apenas com a forma e a cor, mas também com a expressão emocional e a experimentação formal, elementos que Araújo manipulou com destreza para explorar temas variados em suas gravuras.

Figura 82. ARAÚJO, Emanuel. *S/ Título*. Xilogravura.1956.



Fonte: MAM- BA

Figura 83. ARAÚJO, Emanoel. *S/ Título*. Xilogravura.1956.



EMANOEL ARAÚJO
S/ TÍTULO
1956
Xilogravura
97 x 97,8 cm
03.196

Fonte: MAM- BA

As xilogravuras nessa seção, (Figuras 84) elaboradas na década de 1960, criadas para ilustrar o conto de Guimarães Rosa, demonstram uma expressividade intensa e uma abordagem distintamente expressionista. Nestas obras, o uso do contraste entre o branco e o preto é acentuado, com traços fortes que ora se desvanecem no negro profundo, ora emergem brilhantemente no branco, criando uma dinâmica visual de grande impacto. Essa técnica enfatiza não só a forma e o movimento, mas também a carga emocional das cenas retratadas, oferecendo uma interpretação visual poderosa da narrativa de Guimarães Rosa.

Figura 84 – ARAÚJO, Emanuel. Ilustrações para o livro de Graciliano Ramos. Xilogravura 56 x 37cm -1967.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanuel Araújo

O modo como o artista gravador manipula a luz e a sombra, e a forma como ele usa a xilogravura para explorar temas complexos e dramáticos, são característicos do expressionismo. E, a escolha por temas literários e a representação gráfica de narrativas intensas reforçam essa vinculação ao para a condição humana, que busca ir além do recurso visual para tocar o espiritual e o emocional.

As xilografuras que seguem (Figura 845 e (Figura 86) refletem uma forte influência expressionista, caracterizada por um uso intensivo do contraste entre

o negro e o branco para evocar formas e emoções. Este uso dramático do contraste não apenas realça as características físicas dos sujeitos representados, mas também acentua elementos simbólicos e emotivos. As imagens, que oscilam entre a representação figurativa e abstrata, destacam-se pela maneira como o artista gravador utiliza os extremos, criando profundidade e movimento através de cortes diretos na madeira.

Figura 85 – ARAÚJO, Emanoel. - *S/ Título*. Xilogravura 56 x 37cm -1962.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanoel Araújo

Cada obra parece explorar uma narrativa ou simbolismo cultural distinto, incorporando temas e figuras reconhecíveis que dialogam com a herança e identidade cultural brasileira. As formas são simplificadas mas poderosas, com traços que desaparecem no fundo negro ou emergem dramaticamente em branco, uma técnica que realça a tensão visual e a carga emocional das obras.

Figura 86 – ARAÚJO, Emanoel. - *S/ Título*. Xilogravura 56 x 37cm -1962.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanoel Araújo

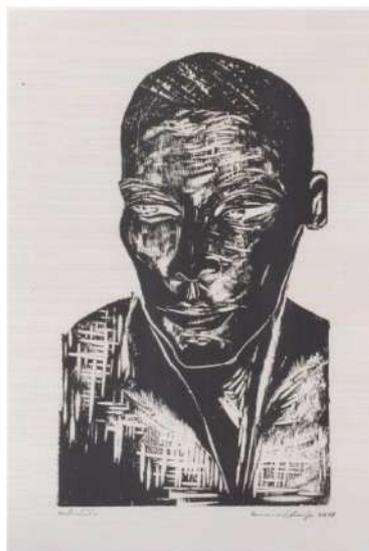
Plasticamente, Emanoel Araújo demonstra habilidade no controle da textura e na composição das formas, usando a madeira não apenas como meio, mas como um elemento expressivo crucial. Ele desafia o tradicionalismo acadêmico ao mesmo tempo que se inscreve dentro de uma tradição modernista de exploração gráfica, afirmando seu lugar como um dos preeminentes xilogravuristas brasileiros.

Figura 87 – ARAÚJO, Emanoel. –
S/ Título. Xilogravura 56 x 37cm -1962.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanoel Araújo

Figura 88. ARAÚJO, Emanuel. – *S/ Título*. Xilogravura 56 x 37cm -1962.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanuel Araújo

As xilogravuras coloridas de Emanuel Araújo, realizadas na década de 1960 e integrando técnicas como colagem e relevo, representam um diálogo entre as tradições gráficas e inovações estéticas. As obras exemplificam a habilidade do artista em manipular a profundidade e a textura, evidenciadas pelo jogo de contrastes entre o branco e o negro e a utilização estratégica de cores vivas que destacam elementos específicos e adicionam uma dimensão visual dinâmica.

A primeira gravura apresenta uma composição complexa, onde figuras humanas entrelaçadas e elementos geométricos coexistem harmoniosamente em um espaço compartilhado. O uso de cores como azuis e vermelhos não apenas vivifica a imagem, mas também serve para enfatizar certos aspectos, como o movimento e a emoção. O simbolismo é rico, sugerindo temas de conexão e interação humanas dentro de um contexto culturalmente rico, possivelmente aludindo às heranças africanas.

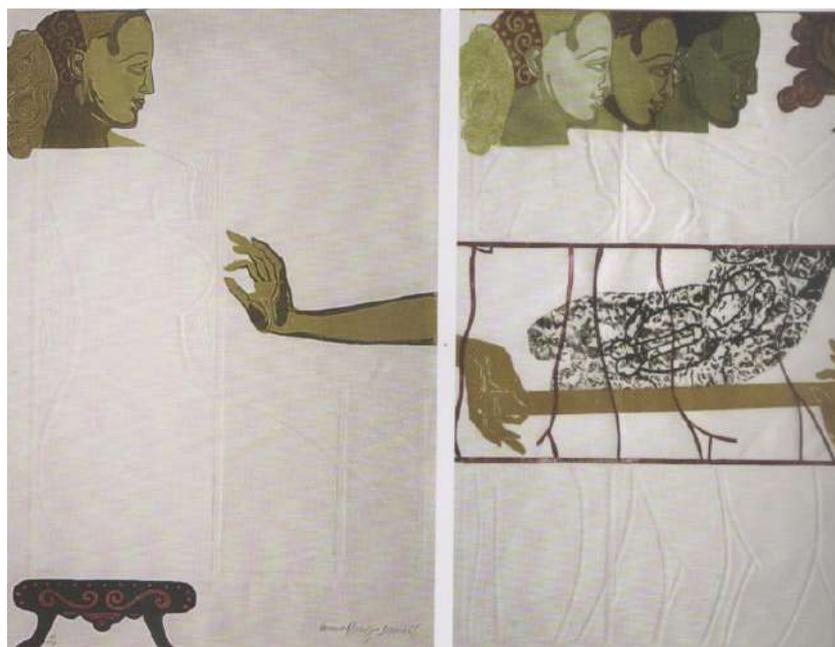
Figura 89. ARAÚJO, Emanuel - *S/ Título*. Xilogravura 84 x 117cm -1969.



Fonte: 50 Anos de arte na Bahia.

A segunda e terceira obras, mais serenas e contidas em termos de paleta de cores, utilizam o branco não apenas como fundo, mas como um elemento ativo que interage com figuras e formas, criando um equilíbrio entre presença e ausência. Estas peças podem ser interpretadas como uma reflexão sobre a identidade, a memória e a história, características marcantes da pesquisa plástica de Araújo.

Figura 90 – ARAÚJO, Emanuel. *A duquesa de Villares e procissão de falos*. Xilogravura 105 x 75cm -1969.



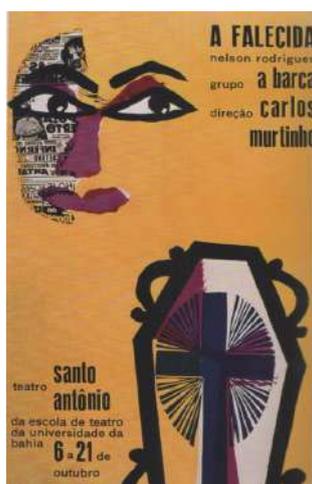
Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanuel Araújo

Essas obras podem ser atribuídas ao modernismo brasileiro, onde a expressão emotiva e a exploração de temas culturais e sociais são preeminentes. Emanuel Araújo, nesse contexto, demonstra uma fusão única de influências modernistas com elementos tradicionais, resultando em uma arte profundamente enraizada na identidade cultural brasileira e afro-brasileira.

Os cartazes de Emanuel Araújo, criados na década de 1960, refletem uma fusão notável de técnicas de xilogravura com design gráfico audacioso, próprio do movimento modernista ao qual pertence. Cada peça demonstra um domínio excepcional do contraste entre o branco e o negro, ressaltando formas e texturas que capturam a atenção visual e comunicam eficazmente os eventos anunciados. A utilização de cores vibrantes, principalmente o vermelho e o amarelo, juntamente com a negritude intensa do entalhe, adiciona uma camada de vivacidade e apelo dramático.

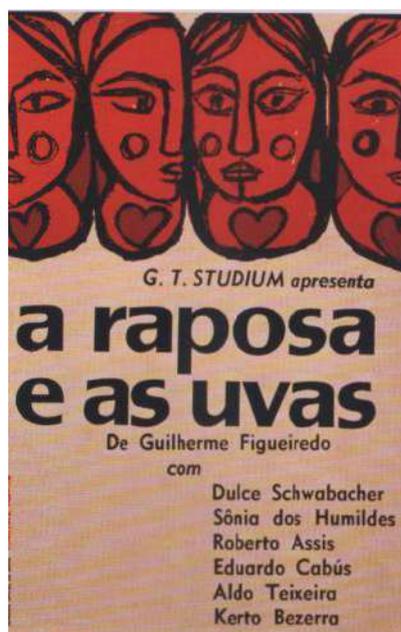
O uso da tipografia nos cartazes é tão expressivo quanto as imagens; caracteres grandes e estilizados contribuem para a narrativa visual de cada peça, destacando-se pela forma como são integrados aos elementos gráficos. Esses cartazes não são apenas anúncios, mas obras de arte em si, que empregam a gravura para explorar e expandir as possibilidades de comunicação visual.

Figura 91. ARAÚJO, Emanuel. *A falecida*. [Cartaz]. Salvador: Escola de Teatro UBA. 1964.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanuel Araújo.

Figura 92. ARAÚJO, Emanuel. *A raposa* [Cartaz]. Salvador, 1965.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanuel Araújo.

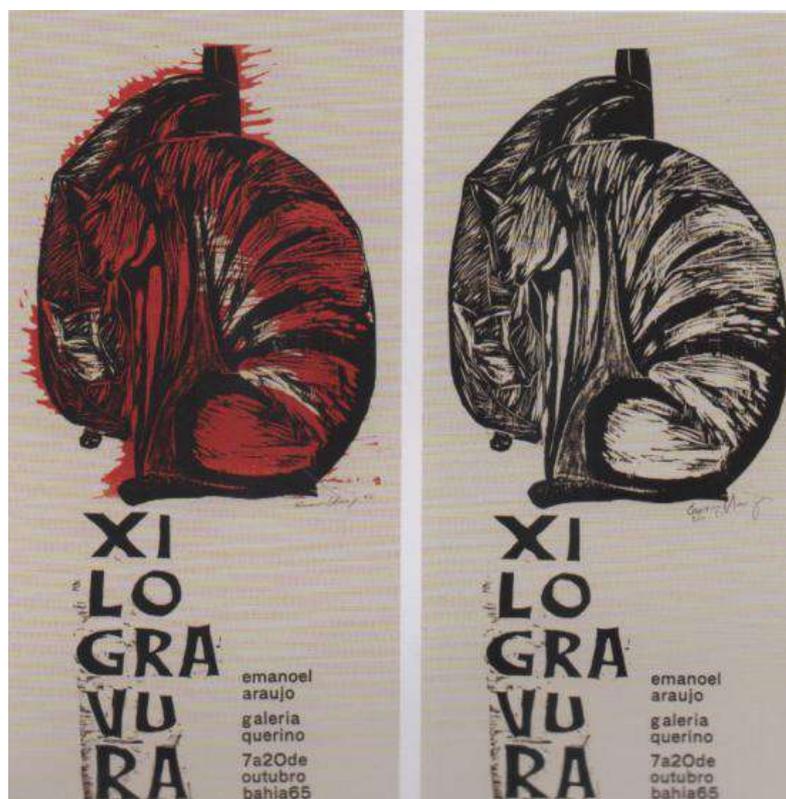
A escolha de manter algumas áreas intensamente escuras enquanto outras desaparecem no fundo branco cria uma dinâmica de olhar que guia o espectador através do design. Essa técnica não só enfatiza certos elementos visuais, mas também invoca um sentido de movimento e profundidade. Araújo utiliza essa interação entre claro e escuro para enfatizar não apenas o drama visual, mas também para evocar temas e símbolos culturais que são centrais para a identidade visual de cada evento representado.

Figura 93. ARAÚJO, Emanuel. *Aguarde* [Cartaz]. Salvador, 1964.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanuel Araújo.

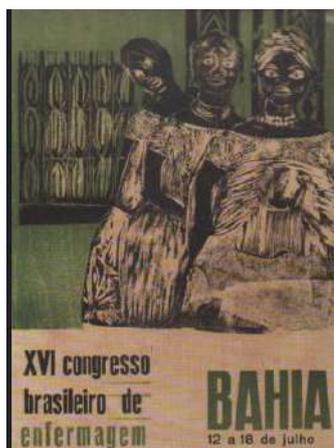
Figura 94. ARAÚJO, Emanuel. *Galeria Bonino* [Cartaz]. Salvador, 1965.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanuel Araújo.

Os cartazes de Emanuel Araújo do ano 1964 refletem uma profunda conexão com a cultura e os símbolos da Bahia, caracterizando-se pelo uso expressivo da xilogravura para comunicar temas culturais e eventos locais. Essas obras destacam-se por sua rica materialidade e pelo contraste marcante entre as áreas escuras e claras, que não apenas definem formas, mas também adicionam uma camada de significado simbólico a cada peça.

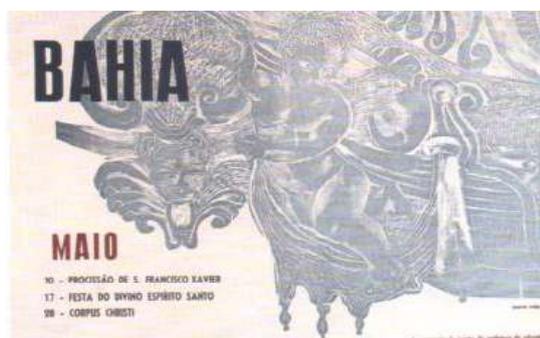
Figura 95. ARAÚJO, Emanuel. *XVI Congresso Brasileiro de Enfermagem* [Cartaz]. Salvador, 1964.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanuel Araújo.

Por exemplo, a xilogravura representando figuras em um contexto de evento cultural ou congresso utiliza os contrastes de negro e branco para enfatizar as expressões e posturas das figuras, sugerindo a profundidade da herança cultural e a gravidade do evento. O uso das cores, especialmente o preto intenso, não só delinea formas, mas também evoca a riqueza das tradições afro-brasileiras da Bahia, sendo uma técnica eficaz para capturar a essência vibrante da região.

Figura 96. ARAÚJO, Emanuel. *Maio* [Cartaz]. Salvador, 1964.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanuel Araújo.

Outra obra apresenta estruturas arquitetônicas icônicas da Bahia, onde a xilogravura serve para destacar os detalhes históricos e arquitetônicos através de linhas e sombras, proporcionando uma interpretação visual que homenageia e preserva o patrimônio local. A escolha de incluir elementos arquitetônicos famosos em combinação com a técnica de xilogravura ressalta a conexão entre a arte e a identidade cultural da Bahia, enfatizando a importância da memória coletiva e do orgulho regional.

Figura 97. ARAÚJO, Emanuel. II Simpósio Nacional de Turismo [Cartaz]. Salvador, 1964.



Fonte: Catálogo da exposição: Inventário 40 anos de arte de Emanuel Araújo.

Em termos de aspectos plásticos e formais, Araújo explora a dualidade entre as texturas criadas pelas linhas de corte na madeira e as áreas lisas sem intervenção, criando uma dinâmica visual que é tanto uma celebração estética quanto uma narrativa cultural. Simbolicamente, seus cartazes não são apenas anúncios de eventos, mas declarações artísticas que refletem e reforçam a identidade cultural da Bahia, posicionando a xilogravura como uma ferramenta poderosa para a expressão cultural e artística dentro do contexto brasileiro.

3.3 JUAREZ PARAÍSO

Juarez Paraíso é o artista gravador mais longevo de sua geração, sua trajetória artística, profundamente enraizada na cultura da universitária, durante seus anos formativos, teve como resultado um artista que se revela em uma prática criativa imersa em questões sociais, culturais e filosóficas, indo além dos limites da representação estética, utilizando suas obras como uma plataforma de reflexão crítica sobre a realidade baiana, especialmente no que tange aos aspectos culturais e identitários. Sua trajetória é marcada pela busca incessante por novas formas de expressão que, ao mesmo tempo, dialogam com a tradição e rompem com ela, refletindo a complexidade do contexto social em que se insere.

Juarez Paraíso cria um espaço de questionamento e de transformação, onde a arte deixa de ser algo estanque e se torna um agente de mudança, uma provocação intelectual e uma crítica às realidades impostas, se utiliza das cores, formas e texturas que desafiam os limites convencionais, seja no desenho, no muralismo, na escultura, e sobretudo na gravura, na qual sua abordagem não se limitava à mera reprodução de imagens; ele explorou as potencialidades de cada técnica, buscando sempre uma expressão autêntica e inovadora. Em suas gravuras, é evidente uma tensão entre o abstrato e o figurativo, onde formas orgânicas e geométricas coexistem, criando composições que desafiam a percepção convencional. Juarez Paraíso não se contentava com a superficialidade; suas obras convidam o observador a uma contemplação profunda, revelando camadas de significado que vão além da estética.

Juarez Paraíso não apenas dominava as técnicas tradicionais da gravura, mas também as subvertia, incorporando materiais inusitados e métodos não convencionais. Essa postura ousada reflete uma inquietação artística e uma recusa em se conformar às normas estabelecidas. Suas gravuras, portanto, não são meras representações, mas sim questionamentos visuais que provocam e instigam o espectador. Ao analisar suas obras, percebe-se uma crítica sutil às estruturas sociais e culturais da época. Juarez Paraíso utilizava a gravura como meio de expressão política, abordando temas como identidade, tradição e modernidade. Suas composições complexas e muitas vezes enigmáticas

refletem uma visão de mundo multifacetada, onde o local e o universal se entrelaçam

Desde os seus primeiros passos com o grupo de jovens gravadores nas décadas de 1950 e 1960, Juarez Paraíso ousava diante do estabelecido nas artes do período; sua habilidade de tecer narrativas complexas em suas gravuras e murais reflete um diálogo contínuo entre o abstrato e o figurativo, onde cada linha e sombra são carregadas de significado e intenção. Este período foi marcado pela colaboração com outros artistas modernistas baianos, como Riolan Coutinho e Calasans Neto, entre outros, formando uma reunião de inovação artística.

Juarez Paraíso partiria, também na gravura, para outras experiências, utilizando pano, ou tela, como suporte, em substituição do papel. No dizer de Mário Cravo, dessa nova forma de impressão da gravura, um tom surdo aparece nas suas impressões de xilogravura sobre pano, em que a superfície atenua os contrastes entre o branco e o preto ou outras cores, sempre com estampas monocromáticas. Flexor, 2006, p.188.

A citação destaca uma alteração significativa na prática da xilogravura ao propor a substituição do papel por suportes como pano ou tela, uma estratégia que propicia uma experiência estética singular. Juarez Paraíso, ao partir para essa experimentação, expande os limites tradicionais da gravura, não apenas na escolha dos materiais, mas também na maneira como a cor e o contraste se manifestam na obra final. Essa abordagem pode ser considerada como um tom surdo ou seja, podemos considerar como uma qualidade tonal moderada, na qual a superfície do pano atua como um filtro, suavizando a acentuada dicotomia entre o branco e o preto ou entre outras cores, resultando, assim, em estampas predominantemente monocromáticas.

Esse efeito não é meramente uma questão técnica, mas reflete uma profunda inter-relação entre o suporte e a impressão. Ao atenuar os contrastes, o material escolhido convida o espectador a uma apreciação mais contida e meditativa da obra, em que as sutilezas do entalhe e as nuances de cor ganham protagonismo. A experiência sensorial se transforma: o tato do pano, sua textura e capacidade de absorção da tinta, todos contribuem para que a imagem se desdobre de forma diferente do que ocorre no papel, um suporte mais tradicional e previsível.

Essa inovação ressalta a importância de repensar os materiais utilizados na produção artística como elementos ativos na construção do significado visual. Essa abordagem experimental não apenas enriquece a linguagem da xilogravura, mas também aponta para uma prática que valoriza a multiplicidade de suportes e estimula o diálogo entre técnicas convencionais e métodos inovadores. Em suma, a proposta de Juarez Paraíso, revela uma vertente de renovação na gravura que privilegia a integração entre o gesto artístico e a materialidade do suporte, ampliando as possibilidades expressivas e contribuindo para o contínuo desenvolvimento da arte gráfica.

Figura 98. PARAÍSO, Juarez. *S/título*. Xilogravura s/ pano, 0,37 x 0,70m Salvador, 1965.



Fonte: Juarez Paraíso. P. 181.

Figura 99. PARAÍSO, Juárez. *S/título*. Xilogravura s/ pano, 0,47 x 0,69 m 1965.



Fonte: Juárez Paraíso. P. 181.

A (Figura 98), *S/Título*, apresenta uma combinação hipnotizante de elementos irrealis e orgânicos que parecem emergir e recuar em um fundo fluido e abstrato. A composição dinâmica parece capturar um momento de transformação, onde formas definidas e as indefinidas se fundem. A referida obra, adornada com o que pode se assemelhar a motivos tradicionais ou mitológicos, é tanto um guardião quanto um símbolo de metamorfose, ancorando a abstração em uma narrativa culturalmente ressonante. Esta fusão de simbolismo com expressionismo acrescido de formas abstratas pode ser vista como um comentário sobre a natureza em transformação, com sobreposições que aprofundam algumas áreas aproximando sua produção dos conceitos da arte moderna, onde o passado e o presente se fundem para criar novas formas de expressão.

A análise das gravuras de Juárez Paraíso oferece uma entrada fascinante na complexidade da narrativa visual, onde o diálogo entre o abstrato e o figurativo se torna uma chave interpretativa para desvelar o espírito da modernidade artística que permeia suas obras. Com uma técnica refinada, a gravura se

apresenta como meio de reflexão estética e filosófica, onde os limites do figurativo se dissolvem na abstração, criando uma tensão constante entre as formas e os significados subjacentes. A (Figura 99), *S/título*, a gravura expõe uma figura de contornos orgânicos que surgem como uma entidade ao mesmo tempo fluida e fragmentada. Elementos biomórficos e geométricos se entrelaçam, trazendo à tona uma discussão sobre as interações entre o humano e o natural. As formas circulares e as linhas entrelaçadas podem ser vistas como um microcosmo, refletindo a tensão entre a unidade e a desintegração, tema recorrente na modernidade, especialmente nas discussões sobre a alienação e a transformação da identidade. Esta obra parece emergir de uma reflexão sobre o sujeito contemporâneo, em constante metamorfose, preso entre sua forma física e seu conteúdo simbólico. A utilização do preto e branco, com suas áreas contrastantes, não apenas delinea os elementos da gravura, mas também sublinha o drama intrínseco à condição humana, marcado pela luz e pela sombra.

Ao observar as gravuras de Juarez Paraíso revela uma mistura marcante de abstração e figuração que capta a complexidade de suas narrativas. As três obras apresentadas refletem um diálogo profundo entre o orgânico, o simbólico e o mítico, típico das práticas modernistas que desafiam as fronteiras artísticas convencionais.

Figura 100. PARAÍSO, Juarez. *Abstração*. Xilogravura s/ pano, 0,51 x 0,60m – 1968.



Fonte: Juarez Paraíso. P. 179.

Figura 101. PARAÍSO, Juarez. *Astronautas* Xilogravura s/ pano, 0,51 x 0,60m – 1968.



Fonte: Juarez Paraíso. P. 179.

A gravura *Abstração*, (Figura 100), observamos uma tensão entre abstração e figuração por meio de suas formas densas e espiraladas e contrastes energéticos. O motivo central parece fundir formas humanas e vegetais, evocando uma unidade orgânica que é ao mesmo tempo primitiva e abstrata. A paleta preto e branco intensifica essa dualidade, enfatizando a interação de luz e sombra, enquanto as gravuras meticulosas sugerem uma qualidade tátil, quase escultural, às figuras. Evoca o aspecto mitológico da arte modernista brasileira, referenciando motivos indígenas e abstraíndo-os em uma composição quase surreal. Esta hibridização de formas liga o trabalho de Paraíso a explorações modernistas mais amplas da identidade cultural, onde o espectador é convidado a decifrar, em vez de simplesmente observar.

A (Figura 101), *Astronautas*, o artista explora ainda mais a complexa inter-relação entre abstração e representação. As linhas suaves e sinuosas da peça esculpem formas biomórficas que podem evocar rostos, mas a sua abstração nega qualquer identificação definitiva. Em vez disso, esta imprecisão introduz uma sensação de fluidez, onde a fronteira entre o ser humano e a natureza se torna porosa. O trabalho parece quase uma meditação sobre a subjetividade humana, o eu interior expresso através de uma abstração de formas corporais ou naturais. A sua relevância contemporânea reside na sua qualidade

introspectiva, em ressonância com a investigação modernista sobre o inconsciente e o self psicológico; ecoando o interesse da vanguarda em desestabilizar a percepção.

Figura 102. PARÁISO, Juarez. *Astronautas II* Xilogravura s/ pano, 0,51 x 0,60m – 1968.



Fonte: Juarez Paraíso. P. 179.

Na (Figura 102), *Astronautas*, o artista utiliza de linhas mais recortadas e intensas, cria um ritmo visual caótico, porém deliberado. O arranjo circular, quase labiríntico, sugere um tema recorrente de transformação e metamorfose, que é crucial para a compreensão da linguagem artística mais ampla do Paraíso. A representação de características faciais e corporais numa forma espiral contínua liga-se diretamente a um costume modernista no tocante ao propósito experimental, onde as figuras se dissolvem e emergem em novos territórios visuais. Pode ser interpretado como uma reflexão sobre a psique coletiva e individual, com rostos a multiplicar-se e a fundir-se, criando um sentido da condição humana coletiva. A gravura explora assim a interrogação da identidade e da sua multiplicidade do modernismo, ao mesmo tempo que se envolve com as energias cruas e primordiais que permeiam o simbolismo indígena e popular.

Figura 103. PARAÍSO, Juarez. *S/Título*. Xilogravura s/ pano, 1,00m x 0,72m – 1964.



Fonte: Juarez Paraíso. P. 180.

Estas obras fazem parte de uma genealogia do modernismo brasileiro que incorpora tradições locais e temas universais, ao mesmo tempo que amplia os limites da inovação formal. As gravuras de Juarez Paraíso comunicam uma sensibilidade modernista ao afastarem-se das formas puramente representacionais. Em vez disso, tecem uma intrincada interação entre abstração, figuração e referências culturais. Esta dinâmica reflete a tensão no pensamento modernista, onde a materialidade da arte neste caso, a superfície esculpida da gravura não é apenas um suporte, mas torna-se um participante ativo na expressão do significado. Através desta interação em camadas, a arte de Paraíso pode ser entendida como uma continuação do projeto modernista de desvendar as complexidades da experiência humana, representadas através da linguagem simbólica do artista.

As obras de Juarez Paraíso transcendem a mera execução técnica, aventurando-se em profundas complexidades narrativas que desafiam o espectador a um constante diálogo interpretativo. Suas gravuras são exemplos de como o modernismo, particularmente no contexto da arte baiana, persiste sendo uma força vibrante e transformadora que está igualmente enraizada na identidade cultural e na inovação artística.

Figura 10. Fotografia s/ autoria. Juarez Marialva Tito Martins Paraíso
3 de setembro de 1934 - Rio de Contas, Bahia



Fonte: livro *A obra de Juarez Paraíso*, 2006, p. 340.

Raimundo Oliveira e Hélio de Oliveira, dois xilogravadores baianos, utilizaram o simbolismo religioso de forma inovadora em suas obras, buscando integrar as práticas e crenças populares com as vanguardas artísticas do século XX. Suas abordagens distintas na utilização desse simbolismo, aliadas à relevância técnica de seus feitos, desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento da gravura baiana, sendo essenciais para o fortalecimento da linguagem artística e sua relação com a espiritualidade e a cultura local.

A obra de Raimundo sugere um diálogo entre a tradição e a modernidade, ao mesmo tempo que sublinha a complexidade da religião cristã, marcada pela devoção, mas também, o modo pelo qual ele interpretava a culpa e o medo de punição. Essa dualidade é uma presença constante nas suas representações, refletindo tanto as alegrias quanto as tensões da vivência religiosa. Assim, o simbolismo religioso em sua obra é não apenas uma representação estética, mas uma profunda exploração da espiritualidade humana em seu contexto cultural e social. Em seu trabalho, Hélio Oliveira conseguiu integrar elementos da simbologia religiosa africana à sua arte contemporânea, reverberando temas de ancestralidade, rituais e a experiência mística associada aos orixás. Sua coragem em transmitir essas mensagens espirituais, muitas vezes contrastando

com a expectativa acadêmica de arte, revela sua busca por autenticidade e por um espaço de expressão que honre suas raízes e legados familiares.

O simbolismo religioso em sua obra não apenas traz à superfície uma documentação cultural, mas também sugere uma nova maneira de ver e sentir as conexões entre a arte e os ensinamentos espirituais que ela pode transmitir. Por meio de sua técnica e dos temas que escolheu explorar, Hélio de Oliveira tornou-se uma ponte entre o passado ancestral e a contemporaneidade, fazendo com que seu trabalho ressoasse não apenas na arte, mas também na identidade cultural brasileira.

3.4 RAIMUNDO OLIVEIRA

Raimundo Oliveira desenvolveu um repertório de signos notavelmente singulares e expressivos, redefinindo elementos da cultura popular em sua arte. Essa abordagem permitiu-lhe estabelecer conexões com outras expressões artísticas e manifestações culturais, como as festas religiosas e a literatura de cordel, cujas influências são evidentes em suas obras coloridas e vibrantes que frequentemente exploram temas bíblicos.

Na sua produção gráfica, Oliveira concentrou-se na temática religiosa, onde seus signos, ricos em simbolismo e reinterpretação cultural, destacam-se de maneira distintiva. Conforme apontado por Maciel em 2009, Raimundo de Oliveira é considerado uma figura central no modernismo baiano, não apenas pela qualidade técnica de sua obra, mas também pela capacidade de infundir suas criações com camadas complexas de significado, criando um universo visual encantador e profundamente enraizado nas tradições e na identidade cultural baiana.

A formação de Raimundo Oliveira foi extensa e diversificada, absorvendo tanto os ensinamentos da tradição acadêmica quanto as novas correntes dos movimentos modernistas que revolucionaram a arte no século XX. Ele foi membro da primeira turma de gravura sob a orientação de Mário Cravo Júnior, um mestre renomado nesse campo, evidenciando a profundidade e a diversidade de suas influências artísticas.

Quando na Escola de Belas Artes, no curso de gravura, transmiti aos então jovens, Calasans, José Maria, Raimundo Oliveira e Miriam Chiaverini, os conhecimentos técnicos que me foram transferido por outros artistas e mais alguns oriundos da minha ação como gravador. Cravo Jr., 2003, p.51.

Mario Cravo Jr., reflete um momento significativo no desenvolvimento da gravura na Bahia, destacando o papel crucial de um mentor na transmissão de conhecimento técnico e artístico para a próxima geração de artistas. A menção de figuras proeminentes como Calasans, José Maria, Raimundo Oliveira e Miriam Chiaverini sublinha a importância dessa transmissão na formação de alguns dos mais notáveis gravadores brasileiros. Outro aspecto relevante dessa citação é a continuidade e a evolução do conhecimento artístico, conforme Cravo Jr. descreve não apenas o repasse dos ensinamentos que recebeu, mas também os aprendizados adicionais que acumulou através de sua própria prática. Isso ilustra uma dinâmica vital da educação artística, onde o aprendizado é tanto um processo de receber quanto de reinventar. Igualmente relevante, é a importância das instituições como a Escola de Belas Artes, que servem como centros de convergência para talentos emergentes, oferecendo um espaço onde a tradição e a inovação coexistem e se alimentam mutuamente. O impacto desse ensino não se limita apenas ao desenvolvimento técnico dos artistas, mas também ao enriquecimento cultural mais amplo, evidenciando como a arte gráfica pode servir como um meio de expressão e reflexão sobre a identidade cultural e social, o que certamente favoreceu positivamente a formação de Raimundo Oliveira, e que certamente ampliou sua visão artística.

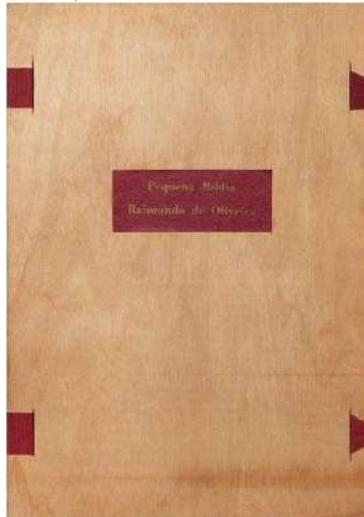
A obra de Raimundo Oliveira, mesmo emergindo em uma era onde a arte e a religiosidade cristã pareciam menos interligadas, incorpora uma fusão única da narrativa bíblica com o imaginário popular brasileiro. Escolhendo deliberadamente essa temática, o artista gravador, inovou na representação das histórias sagradas através de rupturas formais e uma poética distintamente pessoal. Artista *sui generis*, único na linha que desenvolveu, sua criação provinha do seu sentimento, alegre ou triste, de uma profundidade que extravasou sua arte (Matos, 2013, p.35). Seus trabalhos refletem as procissões e os elementos da religiosidade popular, apresentando anjos negros e coloridos, adornados com frutas tropicais, que expressam uma intimidade com a cultura e o catolicismo brasileiros.

Essa reinterpretação das narrativas bíblicas sob uma ótica nordestina brasileira não se limita apenas à adição de elementos locais como cajus, abacaxis, mangas, pandeiros e tamborins; ela se estende à própria essência da experiência religiosa no Brasil. As influências das matrizes africanas e indígenas são visíveis em sua iconografia, permeando os terços, lobisomens, ex-votos, bandeiras do divino e ladainhas. Todas essas referências são realizadas no tecido social, religioso e cultural de Feira de Santana da época, contribuindo para uma arte profundamente mística e enraizada nas vivências e tradições locais. (MACIEL, 2009, p. 20) destaca essa integração como um dos traços distintivos e grandiosos da obra de Oliveira.

O álbum *Pequena Bíblia* 1966, de Raimundo de Oliveira, é uma obra que se insere de maneira profunda no contexto da gravura brasileira ao fazer uso das convenções gráficas da literatura de cordel, uma forma de expressão popular tradicionalmente ligada ao nordeste brasileiro. Ao integrar esse elemento visual e simbólico da literatura popular ao contexto das artes visuais, Raimundo Oliveira não apenas exalta a cultura popular, mas também questiona os estigmas associados a ela no meio burguês das artes visuais.

Na obra, o referido artista adota o formato e o estilo gráfico da literatura de cordel, revigora e reinterpreta essa tradição, desafiando a visão pitoresca e muitas vezes preconceituosa que a cultura popular recebe da classe dominante. Ao incorporar a xilogravura, uma técnica tipicamente associada ao cordel, o artista conecta sua obra a um campo mais amplo de expressão social e política, utilizando a arte gráfica para tratar de temas universais com um olhar profundamente crítico sobre a maneira como as culturas marginalizadas são representadas e consumidas pela elite cultural.

Figura 105. OLIVEIRA, Raimundo. Capa da Pequena Bíblia. Madeira 33,02 x 48,26 cm 1966.



Fonte: <https://www.rogallery.com/artists/raimundo-de-oliveira/pequena-biblia-portfolio/>

Raimundo Oliveira celebra a cultura popular, inovando ao reinterpretar e integrar essas práticas em sua arte, estabelecendo um diálogo entre a modernidade e suas próprias experiências; realiza uma subversão do status quo, ampliando os limites do livro de artista. Ele transforma a bíblia, um ícone universal, em um veículo de expressão popular, ao mesmo tempo em que utiliza a estrutura e o estilo da literatura de cordel para colocar em evidência a linguagem do povo, dando-lhe uma voz autêntica e poderosa dentro do espaço da arte contemporânea. Este trabalho pode ser visto como uma forma de resistência, que afirma a dignidade e o valor das tradições culturais populares diante de uma história de exclusão e marginalização.

Além disso, a escolha de usar a xilogravura, uma técnica tradicionalmente ligada à cultura popular e combiná-la com um conteúdo tipicamente ocidental e institucional, como a bíblia, revela um diálogo entre diferentes esferas culturais. O artista reconfigura essa linguagem para dar lugar a um discurso próprio, que não apenas reinventa a forma, mas também subverte a interpretação da arte popular no contexto das elites artísticas.

A *Pequena Bíblia* de Raimundo de Oliveira é, portanto, uma obra que reflete sobre a representação da cultura popular nas artes, ao mesmo tempo que reivindica uma nova maneira de enxergar e valorizar as formas de expressão cultural marginalizadas, colocando-as no centro do debate artístico

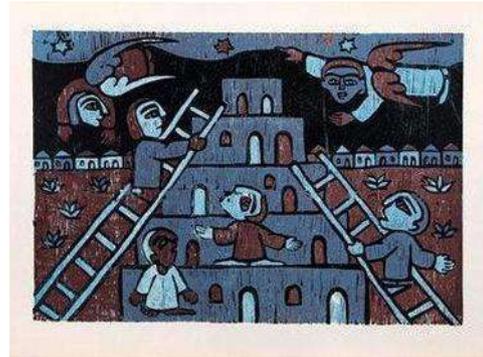
contemporâneo e ampliando os limites do livro de artista como um meio de comunicação visual e social.

As xilogravuras de Raimundo Oliveira, do referido álbum são exemplares importantes da transformação que ocorreu na gravura brasileira e apresentam características inovadoras no contexto artístico da época. Raimundo Oliveira trabalha com a união entre o figurativismo à abstração simplificada. Suas figuras são geometrizadas e altamente estilizadas, lembrando a arte popular e a estética das ilustrações religiosas primitivas. Esse estilo expressa uma clareza visual, ao mesmo tempo em que oferece uma complexidade simbólica. Com suas matrizes de madeira talhadas para impressão, o artista explora a policromia e a sobreposição de tons para criar composições ricas em contraste e expressividade. As formas recortadas e as áreas preenchidas de cor reforçam o impacto visual das gravuras. A obra situa-se no contexto de uma renovação da xilogravura como forma de arte autônoma, influenciada por movimentos como o modernismo brasileiro. A temática bíblica é reinterpretada por meio de uma ótica popular e simplificada. As cenas apresentam personagens e narrativas bíblicas universais, como o nascimento de Cristo, a multiplicação dos peixes e a crucificação. Há uma fusão entre o conteúdo sacro e elementos da cultura visual brasileira, como a estilização do ambiente e das figuras. Usando composições dinâmicas, preenchendo os espaços de maneira equilibrada. Ele recorre a linhas grossas e formas bem definidas, que garantem legibilidade e impacto. A sobreposição de cores primárias e contrastantes confere às obras um dinamismo e uma vitalidade que dialogam com a linguagem moderna. Apesar de trabalhar com uma técnica tradicional, o artista insere elementos gráficos que dialogam com o design contemporâneo e a abstração geométrica. Conecta a iconografia bíblica ao imaginário popular brasileiro, criando uma ponte entre o erudito e o popular. Quando opta pela exploração de cores vivas e contrastantes renova a tradição monocromática da xilogravura, marcando sua contribuição ao movimento modernista. Deste modo, Raimundo Oliveira foi um dos pioneiros em considerar a gravura como obra de arte em si mesma, não apenas um meio de reprodução.

Neste sentido, as xilogravuras de Raimundo Oliveira exemplificam a modernização da gravura no Brasil nos anos 1960. Sua obra tem raízes no popular, mas se insere no discurso modernista ao reinterpretar temas religiosos com uma abordagem visual inovadora e contemporânea. Ele transforma a xilogravura em um meio autônomo e sofisticado, capaz de dialogar com a modernidade e com a tradição ao mesmo tempo.

Figura 106. OLIVEIRA, Raimundo. Ilustrações da Pequena Bíblia. Xilogravuras 33,02 x 48,26 cm 1966.





Fonte: <https://www.rogallery.com/artists/raimundo-de-oliveira/pequena-biblia-portfolio/>

Raimundo de Oliveira, artista plástico e gravador baiano, nasceu em Feira de Santana em 1930 e faleceu em Salvador em 1966. Sua obra é marcada por um universo poético-mítico que se integra significativamente à gravura artística moderna.

Figura 107. Foto: Gerard Loeb. Raimundo Oliveira. Fotografia



Fonte: Wilson Rocha.

3.5 HÉLIO OLIVEIRA

Hélio Oliveira é um dos gravadores baianos que se destacou e contribuiu significativamente para o desenvolvimento dessa técnica enquanto linguagem artística moderna na região. O artista enxergou na xilogravura um modo de viabilizar a mensagem que ele queria transmitir. Hélio declarou, *“meus trabalhos encontram no afro-baiano o motivo para sua expressão. Procuo transmitir ou traduzir o sentimento dos adeptos de minha religião diante dos objetos litúrgicos, pegis e Orixás”*. O xilogravador, ao fazer tal afirmação sobre o próprio trabalho,

reflete uma dimensão importante da relação entre arte e religiosidade, especialmente no contexto da cultura afro-baiana. Ao estabelecer uma conexão direta entre sua produção artística e as expressões religiosas do Candomblé, não apenas como temática, mas também como fonte de inspiração espiritual e cultural. Abrangendo elementos religiosos, estéticos e históricos, ele demonstra como as tradições africanas, trazidas pelos povos escravizados, foram ressignificadas na Bahia e se tornaram um dos pilares da identidade cultural da região. A intenção de traduzir sentimentos coloca a arte como um meio de dar visibilidade às experiências espirituais e culturais dos praticantes do Candomblé, com os símbolos e as ferramentas dos Orixás e os pegis, deslocadas do local de rito e apresentadas como obra de arte, o artista, revela um compromisso com a preservação e a divulgação da religiosidade afro-brasileira por meio da arte.

Com uma visão que contempla a gravura não apenas como obra de arte, mas como parte do seu universo, Helinho, como era conhecido entre os amigos, nasceu em Salvador, em 1932; seu pai era Ogã no Terreiro do Ogunjá, deste modo, ele e sua irmã, eram afilhados de Procópio de Ogum, pessoa importante do mundo afro-baiano. Sendo assim, Hélio foi criado no interior do mundo dos candomblés, no convívio familiar com o sagrado, e nas tradições com as quais ele cresceu respeitando. Em relação às tradições e o que ocasionou na vida do artista, Valladares explica:

A história humana de Hélio empolga. É extraordinária pela grandeza conflitual entre a condição de herdeiro de um dos mais importantes candomblés do Brasil, o Axé de Ogum, do seu avô, o babalorixá Procópio e, do outro lado, a determinação de formar-se, com dignidade e proficiência, em belas-artes, para através destas, expressar a “mensagem” espiritual, prometida ao avô contrariado. Valladares, 1963, p. 78.

A citação destaca a trajetória pessoal e artística de Hélio, marcada por uma tensão rica e significativa entre dois universos: a herança espiritual de sua família, com raízes profundas no Candomblé, e sua aspiração de se expressar artisticamente por meio das Belas Artes. Contudo, reitera a determinação de Hélio em seguir a carreira artística reflete uma busca por honrar essa herança de forma própria, através de sua produção artística. A promessa ao avô de expressar a espiritualidade ancestral por meio da arte, por demonstra como artista encontrou na gravura e nas Belas Artes um meio de traduzir o universo

simbólico e espiritual do Candomblé para um espaço cultural mais amplo, conectando tradição e inovação. O comentário de Valladares enfatiza a grandeza dessa dualidade e o impacto do compromisso de Hélio em unir essas dimensões, contribuindo de maneira única para o cenário artístico brasileiro e para a preservação da cultura afro-brasileira. Vale ressaltar que Hélio, para o candomblé, com a morte do avô, ele seria o herdeiro direto, lugar de alta relevância dentro da tradição afro-baiana. Valladares esclarece:

O herdeiro de um Axé, um assobá, um príncipe de candomblé, não pode pensar em ser outra coisa e se toma tal atitude ninguém entenderá, senão como ruptura, recusa, renúncia – antes de herdar o poder, Hélio seria o herdeiro de uma vontade, de uma imensa confiança para um legado de virtudes. A escolha não se processa pelos direitos naturais de herança consanguínea. Todos sabem que a herança do candomblé obedece a filiação espiritual. Valladares, 1963, p. 78.

O texto acima aborda o profundo simbolismo e a complexidade das dinâmicas de herança no contexto do candomblé. Refletindo que o legado espiritual, representado pelo Axé, transcende vínculos consanguíneos e é mediado pela transcendência, que envolve compromisso, confiança e virtude. No caso de Hélio, sua escolha de não seguir o caminho esperado como herdeiro do Axé é interpretada como uma ruptura, uma decisão vista por muitos como renúncia à tradição. O dilema enfrentado por Hélio, enquanto ele era herdeiro natural do Axé, seu desejo de expressar sua espiritualidade por meio da arte o colocou em conflito com as expectativas comunitárias. Essa dualidade entre tradição e modernidade enriquece sua trajetória artística e espiritual, permitindo que ele trouxesse elementos da cultura afro-brasileira para o campo das artes visuais, criando uma ponte entre o universo do candomblé e a arte moderna.

Nesse contexto, Hélio estudou gravura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, dedicou-se a gravura, especificamente por meio da “Xilogravura imprimiu situações novas em franco caminho de um processo criativo, ao mesmo tempo em que se submetia à rígida disciplina em busca de qualidade”. (VALLADARES, 1963. p.78). O artista sabia o valor de sua escolha pessoal e o compromisso que ele firmou com seu avô, de modo que o que ele buscou foi elaborar com a xilogravura, o essencial de sua trajetória, destacando sua capacidade de introduzir situações inovadoras no campo criativo, mesmo operando sob uma disciplina rigorosa em busca de excelência técnica e estética. Isso aponta para o equilíbrio entre experimentação artística e o compromisso

com padrões elevados de qualidade. A xilogravura, nesse contexto, não é apenas um meio de reprodução, mas uma linguagem autônoma que promove renovação e inovação ao reinterpretar temas e técnicas tradicionais com sofisticação e ousadia. Em relação a produção, Valladares afirma:

Sem o saber, renovou a organização compositiva da “natureza morta”, ao fazer na lâmina de madeira dos pegis os orixás, de intenso caráter místico simbólico. Renova também o difícil problema da composição com figuras em cenas místicas. A superioridade de sua obra está na temática, não na problemática. Valladares, 1963, p. 80.

Neste sentido, a produção de Hélio de Oliveira, na concepção do crítico de arte, promove inovação estética e simbólica, por meio de sua reinterpretação da natureza morta com elementos dos pegis e orixás, infundindo-lhes um forte caráter místico e simbólico. Essa renovação não apenas atualiza a organização compositiva, mas também enriquece a arte com uma profundidade espiritual única, especialmente ao tratar de cenas místicas com figuras. Valladares ressalta que o maior mérito da obra está na sua temática rica e singular, mais do que nos desafios técnicos da composição, evidenciando a relevância cultural e espiritual dessa produção artística.

Hélio também atuou como consultor técnico para assuntos afro-brasileiros no filme "Barravento de Glauber Rocha, lançado em 1962. Portador de doença grave e incurável, tendo sua carreira artística interrompida pela morte prematura, aos 33 anos. Deixando um legado significativo, tanto para a gravura quanto para cultura afro-baiana.

Toda obra que se consagra deste gravador, não atinge mais de cinquenta xilogravuras, das quais ele imprimiu trinta e quatro, sendo as demais levadas à prensa por dois amigos. (...) Mario Cravo Júnior e Henrique Oswald, os dois mencionados professores imprimiram e autenticaram a tiragem limitada de todo o conjunto que foi levado a uma exposição completa, por Lina Bo Bardi, no Museu de Arte Moderna da Bahia, no final de sessenta e dois. Valladares, 1963, 76.

Nesse sentido, observamos o valor técnico e simbólico da produção do gravador, marcada pela sua edição limitada de xilogravuras, o que reforça o caráter quase artesanal e exclusivo de sua obra. O fato de Mário Cravo Júnior e Henrique

Oswald, dois importantes nomes da arte moderna brasileira, imprimirem e autenticarem o trabalho demonstra o reconhecimento institucional e artístico que o gravador alcançou. A exibição do conjunto no Museu de Arte Moderna da Bahia sob curadoria de Lina Bo Bardi em 1962 solidifica a importância da obra no cenário moderno baiano e nacional. A produção referida foi realizada durante o período de dois anos e alguns meses, revelando a intensidade e a força que o artista empreendeu, com diagnóstico terminal, Hélio fez aquilo que ele se sentiu apto a realizar. Um dos fatos notáveis na vida desse gravador é que um grande crítico de arte baiano, que também foi seu médico durante o tratamento de leucemia no Hospital das Clínicas, chegou a esboçar sua biografia em uma novela, que permanece inédita.

Figura 108. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravuras.1962.



Fonte: Catálogo do MAM

A obra de Hélio Oliveira se insere no universo que se aproxima da arte moderna por seu uso inovador das técnicas de xilogravura, seu afastamento das convenções figurativas e sua busca por novas formas de expressão emocional e estética. A utilização de formas geométricas, fragmentadas, e a escolha por uma paleta de contrastes de preto e branco, sem preocupação com a reprodução fiel da realidade, é uma clara expressão dos princípios modernistas de ruptura com as tradições acadêmicas e a busca por uma arte mais introspectiva e aberta à interpretação. O uso da xilogravura, uma técnica tradicional, de forma moderna e inovadora, fortalece ainda mais sua classificação como uma obra moderna.

Do ponto de vista formal, a obra é caracterizada pelo uso de xilogravura, uma técnica tradicional que, no entanto, é aqui utilizada de forma inovadora, conforme os preceitos da arte moderna. A composição se caracteriza por formas geométricas e fragmentadas que não buscam uma representação fiel da realidade, mas sim uma construção abstrata, com o uso de contrastes marcantes de preto e branco, típicos da gravura, criando uma tensão visual que estimula a percepção do espectador. A escolha da xilogravura, embora uma técnica histórica, é aplicada de maneira a subverter os limites convencionais da representação. As linhas, rachaduras e gestos expressivos evidenciam uma pesquisa do material, uma característica essencial da arte moderna, que se desvia da ilustração ou da mimese tradicional, explorando a textura e a forma como valores autônomos.

Simbolicamente, a obra carrega um peso de experimentação e introspecção, ambos fundamentais na arte moderna. As formas sugerem uma fragmentação ou um movimento de destruição e reconstrução, conceitos amplamente explorados pelo modernismo, que busca ir além da ordem tradicional e repensar a realidade. Elementos como os traços angulares e as formas assimétricas podem remeter a uma reflexão sobre a dualidade e a transitoriedade, temas recorrentes na arte moderna. O uso da forma abstrata, longe de qualquer representação figurativa explícita, reflete um desejo de liberação da arte das amarras da realidade visível, um princípio essencial da arte moderna, que se distanciava do realismo para buscar expressões mais subjetivas e emocionais.

De modo geral, a obra de Hélio Oliveira também se afasta de representações narrativas ou figurativas típicas de períodos anteriores. Abstrata, não segue um caminho de identificação direta com elementos concretos; as formas podem evocar uma ideia de movimento, destruição e reconstrução, mas o próprio título, *Sem Título*, sugere a intencionalidade do artista de deixar aberta a interpretação. A xilogravura é usada para evocar sensações e atmosferas, não para criar uma narrativa linear ou facilmente decodificável. A ausência de um título específico também aponta para um movimento modernista de afastamento das tradições de representação literal. Ao invés de dar uma explicação fácil sobre o que é representado, a obra propõe uma experiência sensorial e reflexiva, desafiando o espectador a se engajar com a peça de maneira mais subjetiva.

Do ponto de vista formal, as xilogravuras de Hélio de Oliveira se caracterizam pela abstração das formas e pela experimentação das possibilidades do material. A técnica de xilogravura, embora tradicional, é utilizada de maneira inovadora, característica do modernismo, que busca explorar a materialidade da técnica, superando a simples reprodução de imagens. As linhas são marcantes e dinâmicas, criando um contraste dramático entre as áreas escuras e claras, algo recorrente nas obras modernistas, que privilegiam a expressividade e a energia da forma.

Figura 109. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 48,3 x 60,5 cm.1962.



Fonte: Catálogo do MAFRO

Além disso, a composição das imagens é fragmentada e não segue uma lógica de representação realista. Em vez disso, os elementos são distorcidos e reorganizados para criar um efeito visual que sublinha a subjetividade e a emoção, uma característica central da arte moderna. Essa experimentação com a forma e a estrutura visual se distancia da representatividade tradicional, em busca de novas formas de expressão.

Figura 110. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 54,5 x 37,7 cm.1962.



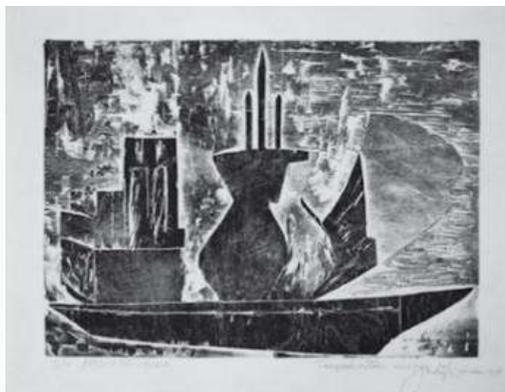
Fonte: Catálogo do MAFRO

A simbologia presente nas xilogravuras está fortemente conectada ao universo do candomblé, com a utilização de elementos visuais que remetem à religiosidade afro-brasileira. O uso de formas e figuras que evocam o orixá e outros símbolos do candomblé está presente nas imagens, mas de maneira simbólica e abstrata. Em vez de uma representação literal ou figurativa, a obra de Hélio de Oliveira utiliza a distorção das formas e a dramaticidade da técnica para sugerir a força mística e religiosa dos orixás, sem uma representação explícita.

Ao buscar a subjetividade e a expressividade emocional, encontra nesse tipo de simbolismo uma maneira de superar o realismo e de criar uma nova linguagem para temas espirituais. As imagens não visam representar uma cena ou uma narrativa específica, mas buscam capturar a essência e a energia desses rituais

e crenças, utilizando a xilogravura como uma ferramenta de mediação entre o visível e o invisível.

Figura 111. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 45,9 x 54,3 cm. cm.1962.



Fonte: Catálogo do MAFRO

As obras de Hélio de Oliveira se distanciam da representação tradicional de elementos do candomblé e da religiosidade afro-brasileira, adotando uma abordagem abstrata. Embora seja possível identificar algumas formas que podem remeter a símbolos religiosos, como círculos, formas geométricas e padrões que evocam o universo do candomblé, a obra não se preocupa em reproduzir essas figuras de forma direta. Em vez disso, a fragmentação das formas e a superposição de elementos visuais criam uma linguagem própria que transmite o dinamismo e a intensidade dos rituais de uma maneira não figurativa.

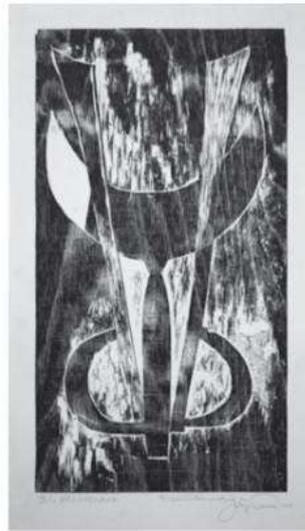
Figura 112. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 52,1 X 37,7. cm.1962.



Fonte: Catálogo do MAFRO

A ausência de um título específico também contribui para esse afastamento da representação literal e reforça a ideia de que a obra busca mais uma expressão sensorial e emocional do que uma narrativa visual específica. Este distanciamento da literalidade é uma característica definidora da arte moderna, que se afasta da representação mimética para priorizar a abstração e a subjetividade.

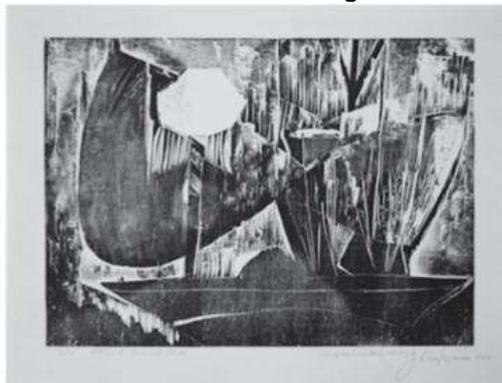
Figura 113. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 66,3 x 38,8. cm.1962.



Fonte: Catálogo do MAFRO

O uso da abstração, a distorção das formas e a experimentação com o material são características centrais da arte moderna, que busca não apenas representar a realidade, mas reinterpretá-la de uma maneira mais subjetiva e simbólica. Assim, essa fusão de modernismo com temas culturais específicos resulta em uma obra inovadora, representativa da arte moderna no Brasil.

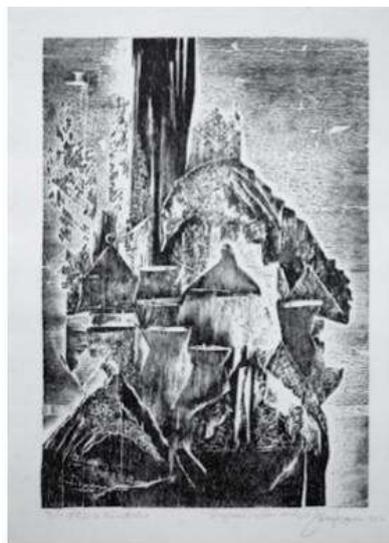
Figura 114. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 48,3 x 60,5 cm.1962.



Fonte: Catálogo do MAFRO

Nas xilogravuras de Hélio de Oliveira, que seguem, estão inseridas no contexto da arte moderna, composta por uma série de xilogravuras vinculadas ao universo do candomblé e influenciada pelo expressionismo. Mesmo o xilogravador apresentar uma forte inclinação para o abstracionismo e o expressionismo, evidenciadas pelo uso intensivo de contrastes, formas angulares e linhas dinâmicas que sugerem movimento e emoção. A técnica da xilogravura é utilizada para explorar profundamente as texturas, criando superfícies ricas e complexas que capturam e manipulam a luz e a sombra de maneiras inovadoras. Este uso expressivo do meio é uma marca registrada da modernidade, que valoriza a experimentação e a expressão individual.

Figura 115. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 67 x 48,4 cm.1962.



Fonte: Catálogo do MAFRO

Suas composições revelam elementos que evocam objetos rituais e formas abstratas, imbuídas da espiritualidade e da ancestralidade que permeiam essa tradição. Essa prática gráfica transcende a mera preservação e reinterpretação de identidades culturais, integrando-se de forma harmônica ao universo do candomblé. Ao expandir as possibilidades de expressão, ela contribui decisivamente para a edificação de um imaginário coletivo que exalta a profundidade e a riqueza dos símbolos rituais e das figuras que podem ser interpretadas como orixás ou entidades espirituais. O expressionismo na obra de Hélio Oliveira é utilizado para transmitir uma experiência sensorial intensa, que é central para a prática ritualística do candomblé. A arte não é meramente

decorativa ou representativa; ela busca evocar uma resposta emocional profunda do espectador, conectando o espiritual com o estético de maneira visceral e imediata.

Figura 116. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 58,4 x 36,5 cm.1962.



Fonte: Catálogo do MAFRO

Esta abordagem permite múltiplas interpretações e ressalta a natureza enigmática e multifacetada da religiosidade afro-brasileira. A gravura apresenta uma fragmentação espacial que conduz o olhar por linhas diagonais e formas cortantes, criando uma sensação de profundidade e tensão. A composição fragmentada, com ângulos agudos e contornos irregulares, sugere um ambiente caótico, simbolizando desintegração ou fragmentação. A técnica da xilogravura, com cortes profundos e contraste acentuado entre o branco e o negro, gera uma textura rica, intensificando a dinâmica entre presença e ausência, luz e sombra, uma característica comum da arte moderna que busca desestabilizar e questionar as normas visuais e culturais.

Figura 117. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 74,4 x 45,3 cm. 1962.

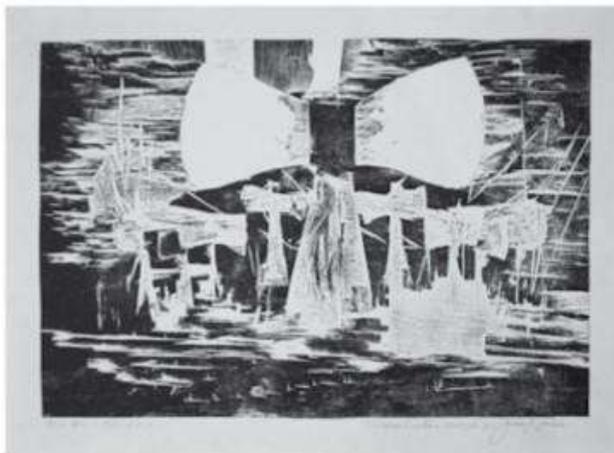


Fonte: Catálogo do MAFRO

A obra se caracteriza pela utilização de uma forte simetria nas linhas e na composição, com áreas de escuridão e luz que intensificam a expressividade e a tensão emocional. (Figura 117). A estrutura das imagens, ao mesmo tempo geométrica e orgânica, com formas e cortes radicalizam a percepção do espaço, gerando um movimento e sugerindo conflito, o que cria uma atmosfera de tensão. Mesmo abstrata, a obra usa elementos geométricos como símbolos de transformação, destruição e reconstrução, remetendo à modernidade por meio de uma estrutura racional e uma carga emocional nas formas. A fragmentação e a sobreposição das formas podem representar a alienação da sociedade moderna, explorando a tensão entre o controlado e o caótico.

A escolha pela xilogravura reflete o compromisso com a experimentação da forma e da materialidade, inserindo-se nas vanguardas artísticas que manipulam o tempo e o espaço para criar novas realidades. A construção abstrata visa representar o invisível, ressoando com a inovação da arte moderna e propondo uma reflexão sobre a percepção e a experiência humana.

Figura 118. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 48,4 x 65,7 cm.1962.



Fonte: Catálogo do MAFRO

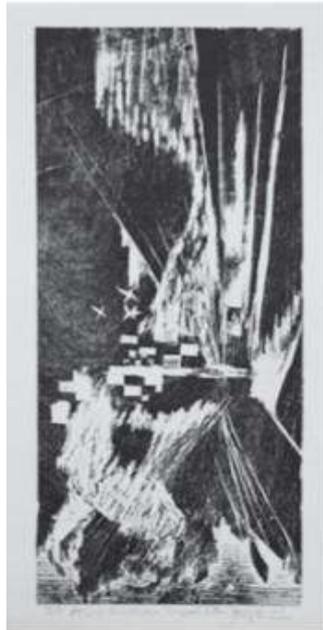
A xilogravura (Figura 118), S/Título, apresenta, em primeiro plano, uma forma que se assemelha ao Martelo de Xangô, símbolo de equilíbrio e dualidade do orixá da justiça. A obra é caracterizada por um forte contraste entre preto e branco, criando uma atmosfera de desintegração e abstração. As formas geométricas fragmentadas e linhas abruptas geram uma sensação de colapso, com a forma central sendo absorvida pelas texturas ao redor. A composição, que mistura simetria e assimetria, divide a obra em duas metades contrastantes, reforçando a ideia de transformação e desconstrução.

Com seus cortes profundos e marcas evidentes, oferece uma textura quase orgânica. O contraste dinâmico entre as áreas claras e escuras provoca uma interação entre luz e sombra, presença e ausência. O uso dramático do espaço, onde o vazio se torna um elemento ativo, intensifica a sensação de desconstrução. Embora abstrata, a obra sugere uma narrativa de conflito, com formas retas e angulares mescladas a elementos orgânicos e fragmentados, simbolizando a luta do indivíduo contra forças externas e a absorção por um contexto maior.

A obra de Hélio de Oliveira utiliza intensamente o contraste entre preto e branco, com a xilogravura intensificando a sensação de ruína, tensão e transformação. Sua composição vertical sugere ascensão no topo e condensação de formas densas e fragmentadas na parte inferior, criando uma tensão entre fragmentação e recomposição. As formas geométricas fragmentadas indicam um processo de

destruição e reconstrução, refletindo a tensão entre caos e ordem, bem como o conflito interno ou social. A intersecção das linhas diagonais e verticais reforça o deslocamento, enquanto a dispersão de quadrados e formas geométricas no centro tenta organizar o caos. O espaço entre áreas densas e vazias é ativo, complementando a harmonia da peça. A obra possivelmente propõe uma reflexão sobre o confronto entre forças externas e internas, com uma técnica refinada que mistura o abstrato e o figurativo, inserindo-se no contexto da arte moderna. A obra não busca criar uma fidelidade visual, mas sim transmitir uma sensação de intensidade emocional, utilizando a gravura como meio para evocar uma narrativa simbólica.

Figura 119. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - - 77 X 33 cm.1962.



Fonte: Catálogo do MAFRO

As xilogravuras de Hélio de Oliveira imergem profundamente no universo do espiritualismo, da religiosidade e da ancestralidade afro-brasileira, utilizando símbolos e formas que transmitem a força espiritual dos orixás. Ao invés de recorrer a figuras religiosas ou rituais específicos, o artista mistura elementos míticos e religiosos, criando uma atmosfera envolvente e difusa que evoca a presença do sagrado e o vínculo com o transcendente.

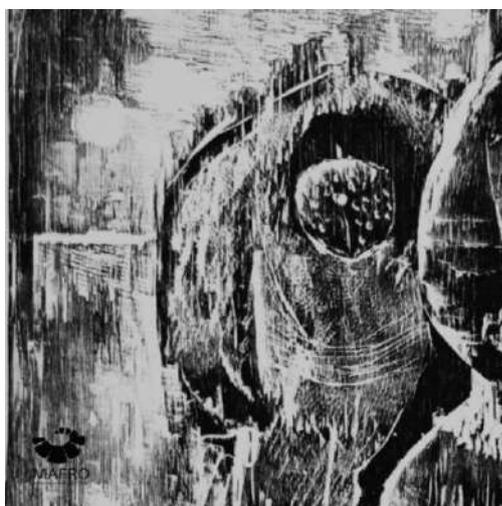
Figura 120. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 62,4 x 46 cm.1962.



Fonte: Catálogo do MAFRO

Os elementos visuais da obra como as representações de figuras humanas e objetos ritualísticos que criam uma sensação de desintegração e instabilidade, desafiando a percepção do espectador, que podem ser interpretados como uma alusão ao caráter transcendental e emocional dos rituais, que superam a aparência física e buscam tocar o plano espiritual.

Figura 121. OLIVEIRA, Hélio. S/Título. Xilogravura - 1962.



Fonte: Coleção MAFRO

A obra apresenta uma tensão entre a solidez das figuras e a leveza do fundo, com áreas de contraste que conferem uma qualidade quase tridimensional, destacando a interação de luz e sombra. A obra de Hélio de Oliveira utiliza a xilogravura não apenas como técnica, mas também como uma maneira de vincular o passado cultural africano ao presente artístico moderno, questionando as normas tradicionais e propondo novas formas de expressão. Na obra de Hélio de Oliveira se distingue por com uma abstração visual característica do modernismo. Não há figuras explícitas de orixás ou imagens icônicas tradicionais; em vez disso, a obra captura a essência da religiosidade e da vivência espiritual de maneira mais abstrata, utilizando o espaço e as formas para sugerir a presença espiritual.

As figuras em movimento, a simplificação dos objetos e as representações de elementos religiosos destituídos de sua forma literal expressam uma busca pela essência espiritual e a comunicação direta com o sobrenatural, que buscava não só representar a realidade visível, mas também as emoções, os sentimentos e os estados interiores do sujeito; com a reunião de elementos do expressionismo, demonstrando a interação de Hélio Oliveira com movimentos artísticos globais e a adaptação desses estilos para refletir contextos locais e pessoais.

A obra de Hélio de Oliveira, com sua abordagem técnica e simbólica, pode ser classificada como moderna por sua utilização inovadora da xilogravura, sua subversão das formas tradicionais de representação e a profunda imersão em um universo simbólico e subjetivo. A experimentação proposta com contrastes dramáticos e a utilização de elementos culturais afro-brasileiros de maneira não literal são todos aspectos típicos da arte moderna, que busca não a mera reprodução da realidade, mas a expressão da experiência humana em sua forma mais visceral e subjetiva.

Por fim, a interação com o candomblé, distante da mera reprodução ou ilustração de práticas religiosas, é transformada em uma linguagem plástica que incorpora o sentimento, o misticismo e a energia dos rituais, alinhando-se ao espírito de renovação estética que caracteriza a arte moderna. Assim, Hélio de Oliveira é capaz de criar uma obra que não só dialoga com a arte moderna, mas também

revitaliza e reinventa as formas de expressão espiritual e cultural brasileiras dentro desse contexto.

Figura 122. Fotografia s/ autoria. Hélio Oliveira.



Fonte: Catálogo MAFRO

Os artistas gravadores que aqui reunimos, cujas obras se aproximam muito da corrente expressionista, no que tange aos questionamentos dos artistas sobre a condição humana e as utilizam em parte significativas de suas obras, guardam entre si além da prática da xilogravura em si, as primeiras expressões artísticas vinculadas a vanguarda europeia, mas a identificação com a cultura na qual estão inseridos, revelando as mais intensas nuances da experiência humana.

Entre esses expoentes, destacam-se Miriam Chiaverini, cuja obra reflete o impotência diante dos conflitos sociais; José Maria de Souza, cuja criatividade redefine os limites da percepção sobre o abandono; Sônia Castro, que conjuga delicadeza nos dramas e vigor em sua expressividade da solidão humana; e Edízio Coelho, que eleva a arte a um patamar de introspecção e autenticidade. Juntos, esses artistas compõem um panorama singular, em que cada traço e cada pincelada dialogam com a alma, perpetuando a rica tradição do expressionismo e inspirando futuras gerações a explorar os recantos mais profundos do sentir.

3.6 MIRIAM CHIAVERINI

Miriam Chiaverini é uma das artistas plásticas mais proeminentes na história da gravura, com uma carreira que abrange mais de cinco décadas de inovações técnicas e expressão política. Sua obra demonstra como a gravura,

tradicionalmente associada à reprodução, pode ser uma poderosa ferramenta de resistência e reflexão sobre os desafios sociais e políticos do Brasil. Formada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Miriam Chiaverini fez parte de uma geração de artistas que buscavam redefinir as fronteiras da arte gráfica, utilizando a gravura como meio de questionamento e experimentação, com ênfase em temas como a miséria, a violência e a desigualdade social.

Segundo Pontual (1969, p. 134), a artista é natural de São Paulo, nascida em 1940. Em 1958, transferiu-se para Salvador, onde passou a se dedicar ao aprendizado da gravura sob a orientação de Mário Cravo Júnior e Henrique Oswald, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A artista se destacou por sua habilidade em transitar entre tradição e inovação, utilizando técnicas como xilogravura, água-forte e litografia para criar obras de grande expressividade. Sua abordagem radical da gravura, no qual subverteu as convenções tradicionais, permitiu-lhe explorar texturas e contrastes, criando imagens viscerais e impactantes. Para ela, o processo de criação era uma experiência transformadora, uma alquimia em que o material se fundia com a ideia. Suas obras não só refletiram sua visão estética, mas também uma profunda ligação com o contexto político e social de seu tempo.

A arte de Miriam Chiaverini engajou-se diretamente com as questões políticas, especialmente durante o período da ditadura militar, e suas gravuras abordavam a violência, a opressão e as desigualdades estruturais do Brasil. Sua produção não se limitou à ilustração de temas sociais, mas foi uma crítica profunda à realidade do país, como exemplificado na série *Julgamento de Nuremberg* (1965), que denunciava a violência política de sua época.

O legado de Miriam Chiaverini é singular. A gravadora não apenas inovou a técnica da gravura, mas também demonstrou seu potencial como uma forma de expressão artística radical e politicamente engajada. Sua obra continua a inspirar gerações de artistas, consolidando a gravura como uma prática relevante e transformadora na arte moderna brasileira.

Figura 123 - CHIAVERINI, Miriam. Gravura II
Xilografia em cores s/ papel - 38,6 cm x 52,2 cm – 1966.



Fonte: Prêmio Aquisição II Jovem Gravura Nacional

Na (Figura 12), a artista utiliza técnicas de impressão que realçam o contraste entre luz e sombra, um método frequente na arte moderna, especialmente no expressionismo. A técnica empregada mostra um domínio do meio, com linhas intensas e uma textura rica que enfatiza a dramaticidade da cena. A composição é marcada por uma interação dinâmica entre elementos abstratos e figurativos, criando uma sensação de movimento e complexidade visual que desafia a percepção imediata do espectador.

A obra se caracteriza por uma estética de fragmentação e sobreposição de formas, que podem ser vistas como uma rejeição à representação tradicional e mimética da realidade. Esse aspecto reflete um interesse em explorar a capacidade expressiva do material, uma tendência comum na arte moderna que busca investigar não apenas o que é representado, mas como é representado.

A obra parece investigar temas de caos, conflito ou integração entre elementos industriais e orgânicos, sugerindo uma reflexão sobre a condição humana e a interação com o ambiente. Esse tipo de abordagem é tipicamente moderno, onde o foco se desloca das narrativas externas para a exploração de estados internos e respostas emocionais complexas. O uso de cores escuras e formas que parecem se dissolver em outras pode simbolizar a efemeridade e a

transformação, temas recorrentes no modernismo que frequentemente busca capturar a essência transiente da experiência humana.

Nesta obra, Chiaverini não segue um padrão literal ou representacional fácil de decodificar. Em vez disso, opta por uma expressão mais abstrata, que permite múltiplas interpretações. A ausência de uma narrativa clara e a prevalência de formas que podem ser interpretadas de várias maneiras refletem o interesse moderno pela ambiguidade e pela multiplicidade de significados. Elementos que podem ser interpretados como máquinas, figuras humanas ou formas naturais entrelaçadas sugerem uma busca por representar não só objetos físicos, mas também ideias, como a interconexão entre tecnologia e natureza, ou o impacto da industrialização na sociedade.

A utilização da xilogravura para explorar temas profundos de forma não literal, a ênfase na textura e na forma em detrimento do conteúdo narrativo claro, e o interesse pela expressão emocional e simbólica, são todos aspectos que alinham a obra com os princípios da arte moderna. Além disso, a obra desafia o espectador a engajar-se ativamente na interpretação, uma característica fundamental da arte moderna que busca uma interação mais profunda e pessoal com a arte.

Figura 124 - CHIAVERINI, Miriam. Gravura Xilografia - 66 cm x 18 cm – 1959.



Fonte:

https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Miriam%20Chiaverini%20%281940%29/ordem/inclusao_mais_recente/pagina/1/

A xilogravura *S/Título*, (Figura 124) se caracteriza por uma construção abstrata das formas e uma forte ênfase no contraste. O uso da técnica de xilogravura, que já possui um caráter tradicional, aqui é subvertido para um efeito moderno, com uma estrutura de linhas intensas e dinâmicas que fragmentam a composição, criando uma sensação de tensão visual. A obra é composta por

padrões repetitivos e formas distorcidas que sugerem movimento e energia, ao invés de uma representação estática ou figurativa. As linhas e traços, de forma arriscada e fluída, desconstróem qualquer noção de forma convencional, alinhando-se com as práticas modernistas que buscam explorar a materialidade e as expressões subjetivas.

A ausência das cores e com o contraste entre o preto e o branco cria uma forte polarização, evocando uma tensão visual e emocional que é característica do modernismo, especialmente no contexto do abstracionismo. O emprego dessas cores também sugere uma exploração do espaço e da profundidade de forma mais abstrata, característica de artistas modernos que desejam criar atmosferas intensas e evocativas, mais do que uma representação realista.

A obra sugere questões de distúrbio, ruptura e talvez até de transformação. O padrão de linhas e fragmentos sugere uma desconstrução da realidade, um símbolo da instabilidade que caracteriza o momento histórico e cultural da arte moderna. Em vez de uma representação clara e linear, a obra deixa espaço para múltiplas interpretações, o que permite uma conexão com a noção modernista de subjetividade e emoção. A ausência de uma forma clara e o movimento fragmentado das figuras representam um distanciamento das formas tradicionais de expressão, refletindo um contexto social e político de mudança e incerteza. As escolhas estéticas e a configuração da obra são consistentes com uma busca por expressão emocional mais do que por narrativa literal, o que se alinha com os ideais modernistas de comunicação através do sentimento e da abstração.

A xilogravura se distância de representações literais e figurativas. Renunciando a iconografia religiosa, histórica ou social clara, a obra de Miriam Chiaverini se concentra em formas abstratas que podem ser interpretadas como representações de caos, movimento ou até de força vital. A estrutura do trabalho não busca uma representação direta de objetos ou figuras reconhecíveis; ao invés disso, as formas e linhas abstratas são evocativas, possibilitando uma variedade de leituras simbólicas. O uso de fragmentação e repetição de formas pode remeter ao conceito de ciclo ou de mudança, elementos importantes em muitos movimentos modernistas, como o cubismo ou o expressionismo, onde o

foco está na dinâmica entre as formas e na interação com o espectador, ao invés de uma narrativa ou representação fixa.

A gravura *S/título* (Figura 125) de Miriam Chiaverini, datada de 1967, apresenta uma composição abstrata, que destaca-se pelo uso de formas geométricas e linhas retas e curvas que se interseccionam, criando uma dinâmica visual intensa, com contraste marcante entre as áreas escuras e claras, onde o uso de negativo e positivo é explorado para criar profundidade e volume. Utilizando a técnica de xilogravura, Miriam Chiaverini explora texturas variadas através dos cortes na madeira, que se refletem nos padrões impressos. A técnica confere à obra uma qualidade tátil e um ritmo visual que é característico de seu estilo. Predominantemente monocromática, a obra utiliza variações de preto sobre um fundo bege, focando mais na interação das formas e na estrutura do que na paleta de cores. A obra não apresenta elementos reconhecíveis diretamente, sugerindo uma interpretação aberta pelo espectador. Isso alinha-se ao conceito de abstração que busca expressar ideias além das formas físicas. As divisões e a intersecção das formas podem ser interpretadas como uma representação da complexidade das relações humanas ou das estruturas sociais.

Figura 125 - CHIAVERINI, Miriam. Gravura Xilografia - 114 cm x 87 cm – 1967.



Fonte:

https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Miriam%20Chiaverini%20%281940%29/ordem/inclusao_mais_recente/pagina/1/

É possível detectar uma influência do modernismo, especialmente do abstracionismo, pela ênfase na composição abstrata e na importância das linhas e formas. Também há elementos que remetem ao cubismo, na forma como as perspectivas são fragmentadas e reorganizadas. A obra de Miriam Chiaverini pode ser associada ao modernismo, especificamente dentro das vertentes do

expressionismo alheio à realidade. Esses movimentos enfatizam a abstração e a experimentação com formas e técnicas, buscando expressar conceitos e emoções de maneira não figurativa. Esta gravura é um exemplo representativo do modo como a artista explora temas universais através de uma linguagem visual abstrata e altamente simbólica, refletindo as tendências artísticas do século XX focadas na exploração da forma e do espaço.

Figura 126 - CHIAVERINI, Miriam. *S/Título*. Xilografia - 80 cm x 120 cm – 1965.



Fonte:

https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Miriam%20Chiaverini%20%281940%29/ordem/inclusao_mais_recente/pagina/1/

Esta gravura de Miriam Chiaverini, (Figura 126), apresenta uma composição densa e detalhada, explorando a interação entre uma multiplicidade de imagens e texturas que parecem derivar de uma variedade de fontes visuais, incluindo textos impressos e imagens figurativas. A xilografia é caracterizada por uma composição extremamente detalhada e fragmentada, com uma abundância de elementos visuais que competem pela atenção do espectador. A técnica utilizada parece ser uma colagem de diferentes textos e imagens, possivelmente xilografia ou uma técnica mista que inclui impressão a partir de tipos e blocos de madeira entalhada. A complexidade dos detalhes sugere uma habilidade técnica avançada, onde cada elemento é cuidadosamente entalhado e impresso, demonstrando um domínio sobre o médium da gravura. O uso predominante de preto e branco amplifica o contraste e a profundidade da obra, focando na forma e na textura ao invés da cor. A obra exibe uma qualidade quase caótica, com

camadas sobrepostas que criam uma sensação de profundidade e movimento. Isso pode evocar uma sensação de sobrecarga sensorial, típica de ambientes urbanos modernos ou de páginas de jornal densamente preenchidas.

A obra pode ser interpretada como uma crítica ou reflexão sobre a sociedade moderna, os elementos de texto e figura intercalados podem simbolizar a interconexão e, ao mesmo tempo, a fragmentação da comunicação e da percepção humana na era moderna. A inclusão de textos e imagens que remetem a ícones culturais ou notícias sugere um diálogo com o contexto social e político da época, possivelmente comentando sobre eventos específicos ou tendências culturais. A gravura pode ser associada ao modernismo, especialmente dentro de sub movimentos como o dadaísmo e o surrealismo, que valorizam a técnica de colagem e a exploração do subconsciente e da crítica social através de formas artísticas. Além disso, há elementos do expressionismo gráfico, visto na intensidade emocional e na crítica implícita através da forma e composição.

Figura 127 - CHIAVERINI, Miriam. *Julgamento de Nuremberg*. Xilografia - 119 cm x 78 cm – 1965.



Fonte: Acervo MASC

As xilogravuras intituladas *Nova Hiroshima* e *Julgamento de Nuremberg* são obras complexas que transmitem intensas narrativas históricas e críticas sociais por meio de uma técnica rica em detalhes. A artista explora a textura de maneira expressiva, utilizando os veios da madeira para enfatizar a tensão e a emoção transmitidas pelas cenas representadas. A técnica de gravura em relevo permite uma variedade de texturas que são cruciais para o impacto visual da obra. A disposição vertical dos elementos e a sobreposição de imagens criam uma sensação de caos e destruição, refletindo os temas da obra. A técnica cria um ritmo visual que é ao mesmo tempo caótico e meticulosamente organizado. A obra aborda eventos históricos de grande carga emocional e política: a destruição causada pela bomba atômica em Hiroshima e os julgamentos de Nuremberg após a Segunda Guerra Mundial.

Figura 128 - CHIAVERINI, Miriam. *Nova Hiroshima*. Xilografia - 119 cm x 72 cm – 1965.



Fonte: Acervo MASC

O uso de imagens distorcidas e sobrepostas pode simbolizar as camadas de memória e trauma associadas a esses eventos, além de refletir sobre a justiça e

a brutalidade humana. As referências ao Julgamento de Nuremberg e a Hiroshima não são apenas históricas, mas também profundamente simbólicas, representando a memória coletiva e as consequências de atos de violência em massa. As imagens podem incluir figuras humanas, elementos arquitetônicos e textos, todos entrelaçados para contar a história desses eventos cruciais. A obra de Miriam Chiaverini neste caso pode ser associada ao expressionismo, pelo choque emocional e o comentário social direto ligam-se também às tendências do expressionismo gráfico, que busca refletir sentimentos intensos e reações às injustiças sociais através da arte. Nas xilogravuras *Nova Hiroshima* e *Julgamento de Nuremberg*, são poderosos instrumentos de reflexão sobre eventos históricos traumáticos e suas representações na memória coletiva, utilizando a gravura como meio de explorar e criticar essas narrativas.

3.7 JOSÉ MARIA DE SOUZA

José Maria de Souza, nascido em Valença, Bahia, em 13 de abril de 1935, teve sua infância marcada por uma história familiar peculiar, sendo criado por seus padrinhos, Adalberto Ferreira e Adelaide Ferreira, após o falecimento precoce de sua mãe, Maria Augusta de Souza, que não era casada com o pai, Pedro Coceiro de Matos. Embora fosse afastado de sua família biológica, José Maria manteve contato esporádico com seus irmãos e pai, realizando viagens periódicas a Valença para passar os finais de semana, um ambiente familiar que, apesar das tentativas de aproximação de seus irmãos, principalmente Natan Coceiro, manteve-se marcado pela incerteza sobre suas origens (SOUZA, apud CABICIERI, 1987, p. 22).

Durante a adolescência, transferiu-se para Salvador, onde ingressou no internato do Liceu Salesiano. Foi nesse ambiente que começou a desenvolver suas aptidões artísticas, inicialmente copiando figuras de histórias em quadrinhos que seus amigos lhe levavam (SOUZA, apud CABICIERI, 1987, p. 22). Mesmo diante de um ambiente familiar e educacional desafiador, José Maria se destacava por sua natureza alegre e jovial, sempre envolvido em brincadeiras e interações com outros jovens, como Paulo Gil Soares e Waldemar Szaveniesvsk, com quem compartilhava a vida na Rua Jogo do Carneiro, no

bairro de Nazaré. Em relação às dificuldades do internato, o próprio José Maria revelou em conversa com o amigo Paulo Gil Soares como a arte o ajudava a escapar da severidade do ambiente, ilustrando sua vontade de se afastar da vigilância religiosa por meio do desenho: "Eu procurava esquecer o internato, desenhando. Esquecer, por exemplo, que os outros estavam pintando o belo casario baiano, e que eu estava sofrendo a vigilância de padres ferozes" (SOUZA, apud CABICIERI, 1987, p. 25).

O caminho para a arte não foi simples. Ao concluir o ginásio, foi encaminhado pelos padrinhos ao comércio, mas seu desejo era seguir a carreira artística, especificamente como pintor. Esse desejo foi visto com desconfiança pelos padrinhos, que o consideravam uma escolha de um *vagabundo* (SOUZA, apud CABICIERI, 1987, p. 25). A resistência familiar e a falta de apoio financeiro são aspectos que José Maria precisou superar para dedicar-se à arte. Sobre as dificuldades enfrentadas pelos jovens artistas, Soares (1958) observa que, para muitos, a escolha artística é vista como marginal:

Infelizmente entre nós é considerado vagabundo todo o jovem que se dedica à arte. O artista é sociologicamente inútil. Ninguém pensa com simpatia na luta interior de quem faz arte. Só os loucos sabem abrir os braços ao artista e chamá-los de irmãos. SOARES apud CABICIERI, 1958, p. 36.

Após esses primeiros desafios, José Maria decidiu deixar a casa de seus padrinhos, seguindo o conselho de Sante Scaldaferrri e Mirabeau Sampaio, e foi morar no sótão da Escola de Belas Artes da Bahia, onde iniciou seus estudos em desenho com Juarez Paraíso e gravura com Mário Cravo e Henrique Oswald. Paraíso descreve o início da trajetória artística de José Maria com entusiasmo,

Depois do desenho, foi imediatamente seduzido pelo exercício da gravura. Trabalhando precariamente apenas com lâminas de barbear e tocos de facas, José Maria surpreendeu-nos pela notável colocação dos pesos visuais, pela riqueza textual dos cinzas e, acima de tudo, pelo conteúdo expressivo de suas primeiras figuras e naturezas mortas. PARAÍSO apud CABICIERI, 1965, p. 49.

Apesar das dificuldades financeiras, o período de José Maria na Escola de Belas Artes foi frutífero. Soares (1960, p. 39.) destaca o sucesso que o encontro de José Maria com a arte representou para sua vida, não apenas pelo

desenvolvimento artístico, mas também pela amizade com colegas como Juarez Paraíso. O apoio da Escola de Belas Artes foi fundamental para a formação do artista, apesar das dificuldades financeiras que, como Soares descreve com uma certa leveza, faziam parte da *fase da pindaíba total* (SOARES apud CABICIERI, 1960, p. 38).

Figura 129 - José Maria (esq.) e Henrique Oswald. Um dos seus professores de gravura -1959



Fonte: Jorge Cabicieri

Foi nesse contexto que José Maria se aprofundou nas técnicas de gravura, especialmente na xilogravura, que se tornaram sua principal forma de expressão artística. Suas obras destacam-se pela habilidade no manejo dos pesos visuais, na riqueza de cinzas e no conteúdo expressivo, revelando uma forte sensibilidade estética. Sua abordagem técnica e estilística na gravura merece ser mais amplamente reconhecida, pois foi fundamental para a evolução da gravura baiana e se distanciou das limitações técnicas de sua época, alcançando um nível de expressividade que contribuiu significativamente para o desenvolvimento da arte modernista na Bahia. As xilogravuras de José Maria de Souza representam uma etapa de grande importância no panorama artístico baiano, particularmente no contexto da Escola de Belas Artes da Bahia, e são ainda um campo rico para novas leituras e interpretações no estudo da arte e da gravura brasileira no século XX.

José Maria de Souza dedicou-se à arte da gravura com uma meticulosidade e paciência notáveis, investindo tempo e esforço para compreender profundamente cada instrumento e as sutilezas que as ferramentas e os veios da madeira lhe ofereciam. Inicialmente, orientou sua prática para o figurativo,

mas, em seguida, avançou para o abstrato, onde a distorção e a deformação plástica dos objetos revelaram uma veia expressionista que permeou toda a sua obra. Nesse processo de busca por uma identidade artística, ele encontrou no expressionismo alemão a tradução perfeita para uma leitura crítica da sociedade baiana, imortalizando as mazelas da cidade e suas contradições sociais. O resultado desse intenso processo de expressão não apenas refletiu, mas também ofereceu uma visão profunda das tensões sociais de sua época.

As cenas capturadas nas xilogravuras de José Maria são caracterizadas por um jogo de claro-escuro, uma densidade sombria na qual os corpos se definem através da iluminação que o artista, com maestria, manipula. O espaço interno se confunde com o ambiente, e as figuras principais, intensamente iluminadas, rasgam a cena, dando forma a elementos que frequentemente preferiríamos não observar. De acordo com Pedrosa (1949), refletindo sobre a realidade vivida pelos artistas de sua época, os motivos sociais, ao invés dos da natureza, tornaram-se cada vez mais ricos e exigem sua integração na obra artística moderna. A citação se refere a uma transformação importante na arte moderna, onde os motivos sociais, em contraste com os tradicionais temas da natureza, passam a desempenhar um papel central na obra dos artistas da época. Ao afirmar que esses motivos exigem integração na obra artística, Pedrosa enfatiza a importância de refletir a realidade social, política e cultural do momento, sugerindo que a arte não deve ser apenas uma representação da natureza ou do ideal estético, mas também uma manifestação das questões que permeiam a sociedade. Esse pensamento reflete uma mudança significativa no foco da arte moderna, que se distanciará das formas clássicas e passará a abordar de maneira mais explícita as questões sociais, como identidade, desigualdade, opressão e transformação social.

As ruas de Salvador, sempre retratadas sob diversas perspectivas, são apresentadas por José Maria de maneira singular e atemporal, as figuras humanas e noturnas, continuam a caminhar ao lado das xilogravuras, representando uma continuidade das questões sociais que o artista aborda, com sua obra desafiando as convenções que associam a pintura a adjetivos de maior prestígio, mas que raramente se aplicam à gravura.

Suas xilogravuras, no entanto, persistem, desafiando e questionando as noções pré-estabelecidas, especialmente nas cenas cotidianas, onde a figura, livre de contornos definidos, deixa de ser determinada pela linha e se resolve por meio da mutação constante, que perambula, como um reflexo da realidade, por todo o espaço visual. O trabalho de José Maria continua a evoluir, oferecendo uma reflexão profunda e visualmente impactante sobre as contradições sociais e as transformações da cidade de Salvador, uma cidade que ele capturou com uma sensibilidade única.

A participação de José Maria na Bienal de São Paulo em 1959, onde ele apresentou oito xilogravuras, marca um ponto crucial em sua carreira. Este evento não apenas ampliou a visibilidade de sua obra, mas também proporcionou uma oportunidade significativa para que ele se estabelecesse economicamente através de sua arte. O fato de ele ter conseguido prover seu sustento a partir da venda de sua produção artística desde então é um testemunho notável do reconhecimento e da valorização que seu trabalho alcançou no cenário artístico. Isso sublinha a importância de plataformas como a Bienal não só para a promoção de artistas, mas também como um meio vital para eles alcançarem independência financeira através de seu ofício. Este é um exemplo inspirador de como a dedicação à expressão artística pode ser tanto uma paixão quanto uma profissão sustentável.

As xilogravuras, criadas na década de 1960, oferecem uma visão particularizada do expressionismo na gravura, destacando a subjetividade do artista ao buscar expressar a complexidade da realidade humana, especialmente seus aspectos mais sombrios e marginalizados. Ao focar o lado obscuro da humanidade, como a miséria e o abandono, especialmente das crianças nas ruas, a obra se torna um poderoso instrumento de crítica social. Essa abordagem não busca embelezar ou suavizar as dificuldades humanas, mas sim trazer à tona questões urgentes de injustiça, desigualdade e exclusão. Ao expor essa vulnerabilidade, a obra convida à reflexão sobre a condição humana e a necessidade de transformação nas estruturas sociais que perpetuam tais condições de sofrimento. A escolha de retratar o abandono infantil, um símbolo marcante de exclusão, sublinha a urgência de uma abordagem mais compassiva e

humanitária na sociedade. Por meio da xilogravura, José Maria de Magalhães explora a rica textura e a expressividade da madeira; a técnica de entalhar uma matriz de madeira, utilizada para imprimir as imagens, é evidente nas marcas robustas deixadas na obra. A matriz em madeira é fundamental não apenas como meio, mas como uma parte essencial da expressão artística, onde cada corte e textura contribui para a intensidade estética da obra.

Figura 130 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia - 62 x 39 cm -1961.



Fonte: Jorge Cabicieri

As xilogravuras que seguem, (Figuras 130) e (Figuras 131), ambas sem título, trazem composições que são marcadas por formas distorcidas e uma disposição que parece enfatizar o movimento e a tensão. As figuras humanas e elementos da natureza são retratados com linhas vigorosas e texturas que parecem evocar tanto a deterioração quanto o crescimento orgânico.

Figura 131 – SOUZA, José Maria de. *Cabeça*. Xilografia - 59 x 39 cm -1961.



Fonte: Jorge Cabicieri

As xilogravuras são caracterizadas por formas que se fragmentam e se recriam em figuras humanas e elementos naturais, gerando uma atmosfera envolvente de mistério e reflexão. A composição, muitas vezes centrada e simétrica, apresenta figuras que parecem surgir das sombras, conferindo uma sensação de profundidade e movimento visual. A presença constante de figuras humanas, frequentemente solitárias ou em posturas contorcidas, sugere uma exploração de temas como solidão, sofrimento e autoconhecimento. A forma como essas figuras se fundem ao ambiente natural pode simbolizar a luta do ser humano contra as forças externas, muitas vezes vistas como naturais ou predestinadas, refletindo as condições sociais que moldam o destino.

Em algumas xilogravuras as figuras parecem estar em momentos de introspecção ou desespero, refletem um senso de conflito interno e turbulência emocional o que pode ser interpretado como uma representação da condição existencial humana, característica central do expressionismo. A manipulação de escala e a interação entre figuras e o ambiente amplia o impacto visual, sugerindo uma narrativa mais profunda sobre a vida e a morte. O uso de elementos naturais e

arquitetônicos em combinação com as figuras sugere uma busca por significado e resiliência em meio à desolação.

Figura 132 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia - 61 x 35 cm -1960.



Fonte: Jorge Cabicieri

Figura 133 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia - 61 x 35 cm -1961.



Fonte: Jorge Cabicieri

Estas obras se aproximam do expressionismo, que é caracterizado pela sua abordagem pessoal e nebulosa da realidade. Os expressionistas buscavam expressar o significado emocional subjacente aos objetos e eventos, ao invés de suas formas externas, e isso é evidente nas xilogravuras de José Maria de Magalhães, onde a emoção e a expressão transcendem a representação literal. Sendo exemplares do poder da gravura expressionista em comunicar estados psicológicos complexos e uma visão profunda da condição humana através da manipulação habilidosa de formas, luz e sombra. A escolha de José Maria de Magalhães pelo expressionismo não apenas molda a técnica, mas também o conteúdo emocional e filosófico de sua obra.

As obras do artista gravador, especialmente nas séries de (Figuras 133) e a (Figura 134), destacam-se não apenas pelos aspectos já mencionados anteriormente, mas também pelas qualidades intensificadas pelo uso da prensa no Ateliê de Gravura. O uso da prensa de água-forte, conhecida por sua capacidade de produzir impressões de profunda intensidade e contraste, é crucial nesse processo. Essa técnica gera texturas distintas e efeitos visuais impactantes, particularmente evidentes na xilogravura baiana, onde contribui significativamente para uma sensação de materialidade comprimida.

Figura 134 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia - 59 x 38 cm -1961.



Fonte: Jorge Cabicieri

Figura 135 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia - 76 x 39 cm -1959



Fonte: Jorge Cabicieri

Durante o processo de impressão, a matriz de madeira é fortemente pressionada contra o papel, não apenas transferindo a tinta, mas também imprimindo marcas físicas do processo na obra final. Esse efeito confere às gravuras uma qualidade expressiva única, transformando-as em algo além da simples reprodução do desenho original. Elas se tornam transcrições físicas e emocionais do processo criativo, com nuances visuais que refletem a interação dinâmica entre a matéria e a força aplicada, evidenciando a profundidade tanto técnica quanto afetiva das obras.

As xilogravuras de José Maria de Magalhães, destacam-se também, materialmente, ao apresentar características de relevo, o que enriquece a sua expressão, sinalizando a autenticidade do processo de criação que um modo de compreensão tanto da técnica empregada quanto da habilidade e expressividade que o artista visa transmitir. Porque o uso da madeira como suporte nas xilogravuras é fundamental para a textura e o efeito visual das obras. A madeira, com suas fibras e irregularidades naturais, é parte integrante da formação de imagens que emergem do contraste entre as áreas entalhadas e não entalhadas. O entalhe profundo permite que as áreas escuras absorvam

tinta abundantemente, enquanto as áreas não entalhadas refletem o branco do papel. Os traços na madeira são profundos e deliberados, permitindo que grandes áreas de tinta preta dominem a composição, enquanto em outras partes, o branco do papel é deixado exposto. Esta técnica cria um jogo dinâmico de aparecimento e desaparecimento de formas, onde alguns traços são absorvidos pelo escuro, e outros emergem dramaticamente à luz. Os traços nas xilogravuras muitas vezes desaparecem no negro profundo ou emergem abruptamente no branco, criando uma dinâmica visual que captura a essência expressionista das obras. Essa manipulação do contraste não apenas define formas, mas também evoca emoções profundas, como angústia e isolamento. A intensidade dos negros sugere profundidade e volume, enquanto os brancos oferecem um respiro visual e um foco nas figuras e elementos representados.

A textura das gravuras desempenha um papel fundamental na arte da gravura, com a rugosidade da madeira sendo essencialmente transferida para a imagem final. O artista habilmente manipula a profundidade dos cortes para controlar a quantidade de tinta retida e transferida para o papel, criando linhas que variam de ásperas e repartidas, que evocam urgência e turbulência emocional, a suaves e fluidas, que produzem um efeito mais sutil e delicado. Elementos visuais, como rostos e corpos, são frequentemente revelados apenas parcialmente, sugerindo uma narrativa incompleta ou uma identidade fragmentada, uma técnica característica do expressionismo que visa expressar estados psicológicos complexos e contraditórios. Esta abordagem permite que os detalhes se dissolvam no fundo ou se destaquem drasticamente, refletindo a tendência expressionista de usar a forma para transmitir emoções profundas. A representação frequentemente distorcida da figura humana intensifica a sensação de instabilidade e introspecção, enquanto o uso de contrastes fortes e a manipulação da forma e textura são empregados para explorar as complexidades emocionais e existenciais, típicas das técnicas fundamentais do expressionismo.

Figura 136 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia - 67 x 37 cm -1961.



Fonte: Jorge Cabicieri

Figura 137 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia - 76 x 39 cm -1959-1961.



Fonte: Jorge Cabicieri

Nesta seção enfocaremos a materialidade dessas obras, (Figuras 137) e (Figura 138) particularmente nas características dos traços que se perdem em regiões de extremo branco ou negro, e identificam o movimento artístico ao qual elas

pertencem. A maneira como a tinta é aplicada e absorvida pela madeira resulta em áreas onde a imagem parece se dissolver no fundo escuro ou emergir dramaticamente do vazio, criando uma dinâmica visual de aparência e desaparecimento que é tanto técnica quanto emocionalmente carregada.

As linhas nas obras são frequentemente ásperas e abruptas, fragmentando-se em algumas partes e fluindo suavemente em outras. Essa variação na linha não apenas enfatiza a textura como também contribui para a sensação de movimento e instabilidade emocional. A técnica de corte e impressão utilizada por José Maria permite que essas linhas capturem a essência turbulenta dos temas que ele explora.

Figura 138 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia 61 x 35 cm -1960.



Fonte: Jorge Cabicieri

Figura 139 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia 71 x 26 cm -1960.



Fonte: Jorge Cabicieri

Elementos figurativos nas obras, como rostos e corpos, muitas vezes aparecem parcial ou completamente obscurecidos pela escuridão ou pela luz excessiva, sugerindo uma narrativa visual notável pela colocação dos pesos visuais, pela variação da escala de cinza e pela colocação singular dos temas recorrentes no expressionismo.

O uso intencional de áreas onde detalhes são consumidos pelo escuro ou pelo claro reforça a ambiguidade visual e a complexidade psicológica, oferecendo múltiplas interpretações da imagem baseadas na percepção e experiência do espectador.

Figura 140 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia 76 x 36 cm - 1961



Fonte: Jorge Cabicieri

Figura 141 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia 76 x 36 cm -1961



Fonte: Jorge Cabicieri

Nas xilogravuras de José Maria, ele utiliza a luz como um elemento essencial na construção de suas figuras, tratando-a quase como uma matéria em si. Em vez

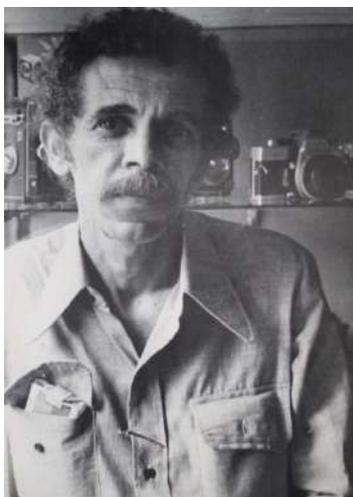
de definir as formas com linhas, ele as molda através da variação de tons, usando a luz e o gradiente para modelar e delimitar os objetos. As manchas luminosas não apenas diferenciam, mas também configuram e dão forma às figuras. Os negrimes são aplicados aos corpos de maneira plástica ou expressiva, nunca com a intenção de reproduzir a realidade, mas sim como uma ferramenta para aprofundar a comunicação emocional e visual da obra.

Figura 142 – SOUZA, José Maria de. *S/ Título*. Xilografia 76 x 39 cm -1950.



Fonte: Jorge Cabicieri

Figura 143 – Fotografia s/ autoria. José Maria de Souza.



Fonte: Jorge Cabicieri

3.8 SÔNIA CASTRO

A artista plástica Sônia Castro destaca-se como uma das figuras centrais da consolidação das artes visuais na Bahia, notabilizando-se por sua capacidade de transitar entre as vertentes do modernismo e as matrizes populares, especialmente no campo da xilogravura. Nesse contexto, a atuação de Sonia Castro foi sobremaneira influenciada pela presença do ambiente do Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes da UFBA, com o professor Henrique Oswald e seus colegas. Em depoimento a artista gravadora afirmou:

Então todos nós fomos, eu, Emanuel, Edízio, Edison Luz, começamos a fazer gravura assim de forma bem evidente, eu me lembro que eu fiz uma gravura em metal, não sei se foi com o Mario Cravou ou se foi mesmo com Henrique Oswald aí participamos de um São Universitário em Belo Horizonte, eu tirei o prêmio e José Maria, que era uma grande figura, maravilhosa; como ser humano. Castro,2008, s.p.

As palavras de Sônia Castro refletem vividamente o ambiente colaborativo e inspirador que caracterizava o cenário da gravura brasileira na época, evidenciando o papel crucial do ambiente de aprendizado e a importância dos Salões de Arte, no estímulo, na formação e reconhecimento dos artistas. A menção dos professores Mário Cravo e Henrique Oswald, juntamente com a participação em eventos significativos como o Salão Universitário em Belo Horizonte, onde o prêmio foi conquistado, destaca não apenas a técnica e habilidade individual, mas também a familiaridade e o apoio mútuo entre os artistas. José Maria é lembrado não só por sua excelência artística, mas também por sua qualidade humana, reiterando a ideia de que a arte transcende a mera técnica, englobando a integridade e o caráter do artista.

Foi o período significativo da geração de gravadores na Escola de Belas Artes da Bahia nos finais dos anos 50 e início dos 60; entre esses pioneiros, é notória a presença de Sônia Castro como sendo a única mulher, no período em que frequentou o Ateliê de Gravura. Sua inclusão em um grupo predominantemente masculino é particularmente relevante, sublinhando sua importância e influência no campo da gravura. Atuante nesse espaço, Sônia Castro não apenas contribuiu com sua perspectiva única e visão artística, mas também ajudou a criar espaço para futuras gerações de artistas mulheres. Sua trajetória na Escola

de Belas Artes é um testemunho do papel vital que as mulheres desempenharam na expansão e enriquecimento da cena artística baiana, desafiando as convenções e inspirando um diálogo mais inclusivo dentro do campo da arte. A diminuta presença feminina é observado pela crítica de arte Matilde Matos, que ressalta também a trajetória bem sucedida da referida artista gravadora:

Entre as raríssimas artistas que encararam a carreira, destaca-se Sônia Castro. Do famoso grupo de gravadores baianos dos anos 60, a forte gravura de Sônia chamou a atenção por onde passou, a partir do prêmio de Melhor Gravador Nacional, na Bienal da Bahia. A artista participou das bienais internacionais de São Paulo, de Artes Gráficas de Cali e da Internacional de Gravura, em Porto Rico. Sua gravura foi vista em exposições em Portugal e tem obras em museus importantes, do Museu de Arte Moderna de São Paulo ao *Museum of Modern Art* (MOMA) de Nova Iorque. Matos, 2013, p.103-104.

As contribuições de Sônia Castro às bienais internacionais destacam sua relevância e impacto no cenário artístico brasileiro. Além disso, a presença de suas obras em instituições prestigiadas, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque, solidifica sua posição como uma das gravadoras mais influentes de sua geração. Sua trajetória não apenas eleva o perfil da gravura brasileira, mas também serve como um poderoso lembrete do papel vital das mulheres nas artes visuais, desafiando barreiras e redefinindo os contornos da expressão artística. A artista gravadora, tornou-se professora de da Faculdade de Arquitetura, Departamento de Criação e Representação Gráfica da Universidade Federal da Bahia.

A obra de Sônia Castro em xilogravura, (Figura 144) é marcada pela representação poderosa e estilizada de figuras humanas, frequentemente delineadas contra grande área de papel branco, capturando com eficácia conflitos e dramas universais. Este aspecto de seu trabalho não apenas destaca sua habilidade técnica, mas também a profundidade emocional e cultural que ela infunde em cada peça. Castro descreve o processo de gravura em madeira como uma fonte de nostalgia afetiva, ressaltando o caráter lúdico e profundamente pessoal de seu fazer artístico.

As imagens em xilogravura de figuras humanas perfiladas, sintéticas, negras e cercadas por grandes

áreas de papel branco, imersas em conflitos e dramas universais, foram os principais destaques em seu percurso artístico. Para a artista, o trabalho com a matriz de madeira seria capaz de gerar uma “nostalgia afetiva”, sendo o fazer propiciador de aspectos lúdicos. Além de trabalhos ligados a temática do candomblé, Castro também foi cenógrafa, figurinista e professora de gravura. Gualberto, 2015.s.p.

A artista gravadora, também explorou outras facetas da expressão criativa, incluindo cenografia e figurino, ampliando seu impacto no campo das artes visuais. Como professora de gravura, ela passou seus conhecimentos e paixão pela arte para as próximas gerações, influenciando muitos outros artistas. A inclusão de temas do candomblé em suas obras adiciona uma camada de significado cultural e espiritual, enriquecendo ainda mais o diálogo entre sua arte e seu público. Este engajamento multifacetado destaca sua contribuição singular para as artes, não apenas como criadora, mas também como educadora e inovadora cultural.

Figura 144 – CASTRO, Sônia. *S/ Título*. Xilografia 62 x 39 cm -1968.



Fonte: https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/S%F4nia%20Castro%20-%20Sonia%20Castro/ordem/inclusao_mais_recente/pagina/1/

Na (Figura 143), *S/Título*, composta por uma grande área de tonalidade preta, interrompida apenas por uma linha tênue e densa de figuras humanas no topo,

que se erguem em uma fila contínua. A escolha de apenas destacar as silhuetas dessas figuras, deixando-as sem detalhes e reduzidas à sua forma essencial. Tendo um predomínio da interação entre o fundo escuro e as pequenas figuras humanas, que são agrupadas na parte superior da peça, criando uma linha quase horizontal que transmite uma sensação de unidade, mas também de distanciamento. A disposição das figuras, agrupadas e tão pequenas frente à imensidão do fundo negro, sugere uma relação de anonimato e de coletividade, sem destacar indivíduos, mas apresentando uma massa de pessoas. A simplicidade do fundo preto confere à obra uma qualidade quase monolítica, que fortalece a ideia de uma presença opressiva, silenciosa e imutável. Essa imensidão do fundo contrasta fortemente com as figuras pequenas e isoladas no topo, intensificando a sensação de diminuição e distanciamento.

As xilogravuras de Sônia Castro, criadas com simplicidade visual, utiliza a xilogravura com seu contraste de luz e sombra para ampliar a intensidade da composição, que serve tanto como um dispositivo formal quanto expressivo; e, particularmente, com formas que desaparecem em campos de branco puro ou se afundam no negro profundo, são fundamentais para a interpretação dos temas de suas gravuras, que exploram o contraste dramático entre áreas de tinta preta densa e extensos espaços vazios. Esta abordagem não só direciona o olhar do espectador, como também intensifica o impacto emocional das figuras e cenas representadas. A técnica ressalta a solidão, o isolamento ou a marginalização dos personagens, temas frequentes em seu trabalho.

Figura 145 – CASTRO, Sônia. *S/ Título*. Xilografia 40,9 x 33,5 cm -1968.



Fonte: <https://dev-afro.museu.io/acervo/sonia-castro-10/> <https://dev-afro.museu.io/acervo/sonia-castro-10/>

A configuração do espaço e a proporção das formas, bem como a redução dos elementos visuais a essências gráficas puras, criam uma atmosfera de solidão e anonimato, transmitindo uma crítica sutil e profunda sobre a condição humana e o papel do indivíduo dentro da coletividade. As figuras humanas são destiladas a silhuetas básicas, mas carregadas de significado, capazes de evocar uma gama de respostas emocionais sem recorrer a detalhes realistas. As figuras em suas obras muitas vezes aparecem isoladas ou em pequenos grupos, rodeadas por vastos espaços brancos, sugerindo deslocamento ou alienação. Este uso de espaço negativo é uma poderosa ferramenta expressionista para comunicar sentimento de vazio e introspecção.

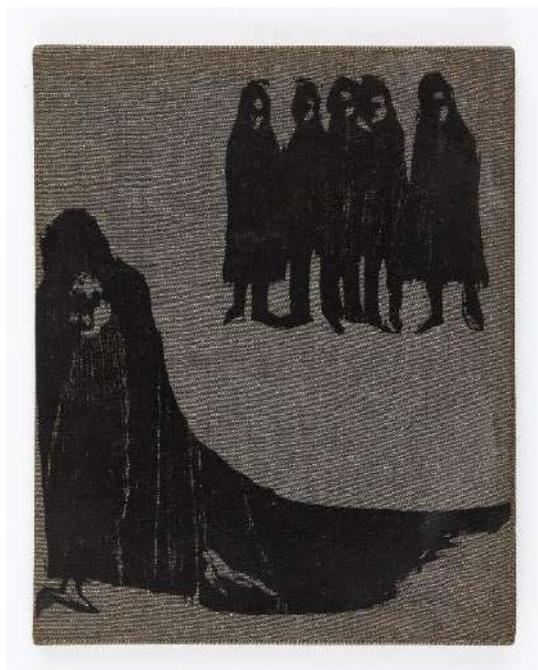
Figura 146 – CASTRO, Sônia. *S/ Título*. Xilografia 40,9 x 33,5 cm -1968.



Fonte: <https://dev-afro.museu.io/acervo/sonia-castro-10/> <https://dev-afro.museu.io/acervo/sonia-castro-10/>

Os blocos de preto e as formas que emergem ou desaparecem no fundo branco não apenas criam uma composição visualmente impactante, mas também servem como metáforas visuais para os estados psicológicos complexos explorados pela artista gravadora. A composição é marcada pelo uso de um espaço branco, que contrasta com as duas figuras negras, situadas nas extremidades da obra de forma isolada e quase minimalista. Esse espaço negativo, que ocupa a maior parte da tela, transmite uma sensação de imensidão e vazio. As figuras, posicionadas nos cantos, são representadas de maneira distinta: à esquerda, um grupo pequeno de pessoas, de postura ereta e silenciosa, enquanto à direita, uma figura solitária, mais alta e abstrata, que evoca um forte sentimento de isolamento. Esse arranjo cria uma simetria sutil, mas também acentua a separação entre as duas imagens, sugerindo temas de distância, isolamento ou segregação. O espaço central vazio intensifica a sensação de desapego, ausência e desolação. A posição das figuras, como se estivessem em um estado de observação ou contemplação, implica que estão afastadas da ação ou do ambiente ao redor, reforçando a ideia de estagnação ou imobilidade.

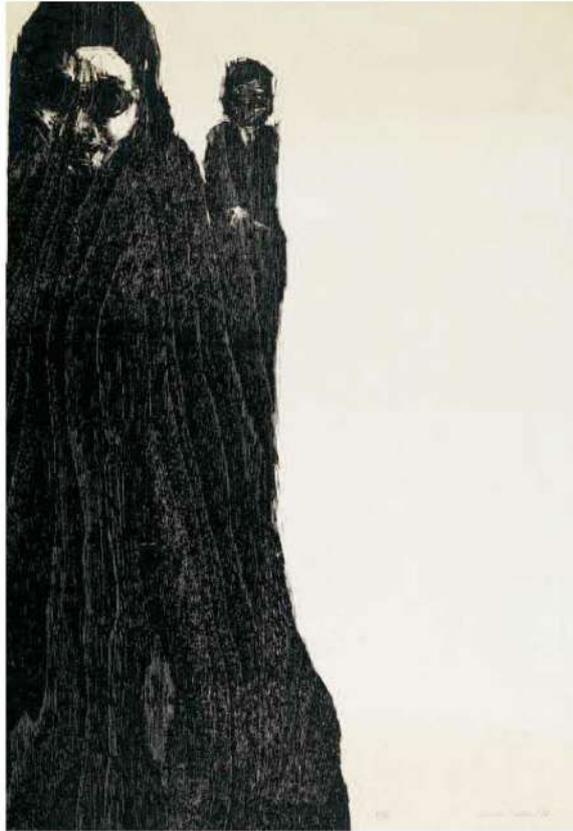
Figura 147 – CASTRO, Sônia. *S/ Título*. Xilografia 40,9 x 33,5 cm -1968



Fonte: <https://dev-afro.museu.io/acervo/sonia-castro-10/> <https://dev-afro.museu.io/acervo/sonia-castro-10/>

Na sessão abaixo, temos quatro xilogravuras de Sônia Castro dos anos 1960, mantidas no acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), que exemplificam como o espaço negativo pode ser tão eloquente quanto as formas que o preenchem. A figura isolada transmite uma sensação de oposição. Ao evocar temas de alienação e fragilidade, a peça propõe uma reflexão profunda sobre a condição humana e a desintegração das estruturas sociais, utilizando a arte como um veículo de crítica e introspecção.

Figura 148 – CASTRO, Sônia. Gravura 95,6 x 65 cm -1966



SONIA CASTRO (1934)

GRAVURA IV

1966

Gravura

Xilografia

95,6 x 65 cm

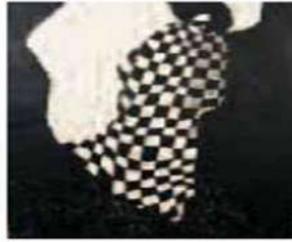
91.544

Gravadora, desenhista, pintora e professora, a artista soteropolitana participou da 9ª e da 18ª bienais de São Paulo (1967 e 1985).

Fonte: MAM -BA

O uso cenográfico do preto e do branco não apenas define as formas, mas também evoca uma variedade de emoções e temas psicológicos. A artista gravadora emprega a xilografia de maneira a explorar a textura da madeira, deixando que os veios influenciem o trabalho final. Isso se manifesta nos traços que parecem desaparecer no branco ou emergir de profundos negros, criando uma sensação de movimento e profundidade que desafia a bidimensionalidade da página.

Figura 149 – CASTRO, Sônia. *Gravura* 95,6 x 65 cm -1966.



Si título, 1968
Gravura; xilogravura
96,5 x 66 cm
76.274
SONIA CASTRO

Fonte: MAM -BA

Figura 150 – CASTRO, Sônia. *Xilogravura* - 65,6 x 96 cm -1966.

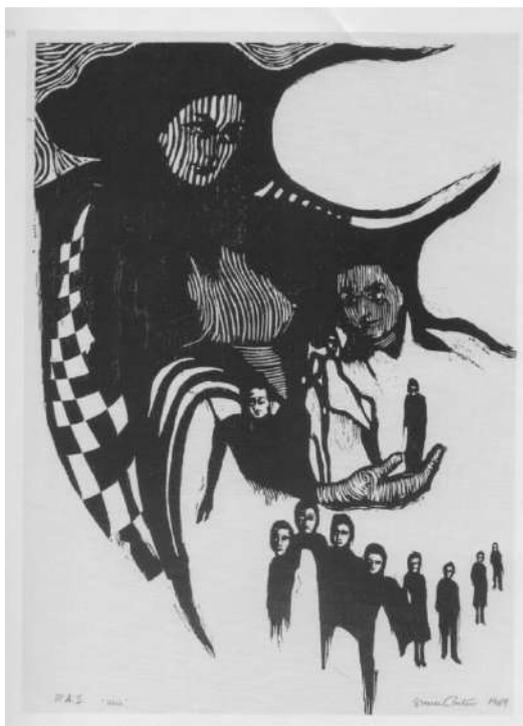


Mis em page, 1966
Gravura; xilogravura
65,5 x 96 cm
92.583
SONIA RANGEL

Fonte: MAM -BA

Essa técnica ressalta o drama dos temas que a artista escolhe retratar, muitas vezes envoltos em mistério e melancolia, refletindo a complexidade dos estados humanos e sociais. A artista consegue, assim, um dinamismo visual que não só captura a atenção, mas também desafia o espectador a explorar as camadas de significado por trás das figuras e formas apresentadas.

Figura 151 – CASTRO, Sônia. *Mãe*. Xilogravura - 96 x 66 cm -1969.



Fonte: Matilde Matos.p.105.

As matrizes das xilogravuras, (Figuras 152) e (Figura 153) apresentam uma expressividade marcante e uma abordagem simbólica rica, evidenciadas pelo uso distintivo do contraste entre preto e branco, com inserções de cores vibrantes que destacam elementos culturais específicos, como os orixás. Estas obras, realizadas no final dos anos 1960, refletem uma abordagem bastante diferente das demais, apesar de manter a ênfase nas emoções e na representação de temas através de uma perspectiva intensamente pessoal e dramática.

Figura 152 – CASTRO, Sônia. *Xangô*. Xilogravura 39, x 35,5cm - 1969.



Fonte <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/zeeUB/>

O uso da cor nas obras não somente serve para diferenciar e destacar, mas também para aprofundar a dimensão simbólica associada a cada figura representada, reforçando a sua identidade cultural e espiritual. A escolha dos cortes na madeira, onde o preto e o branco surgem e desaparecem, cria uma dinâmica visual que enfatiza a expressão e o movimento, característicos do Expressionismo. A técnica de Sônia Castro não só captura a essência dos orixás, mas também transmite a complexidade das suas representações e a profundidade da cultura iorubá, integrando a matéria madeira e a força espiritual dos temas que escolhe retratar.

Figura 153 – CASTRO, Sônia. *Figura do candomblé*. Xilogravura - 33 x 33 cm -1969.



3.9 EDÍZIO COELHO

Nascido em Salvador, em 1962, ingressou no curso livre de desenho na Escola de Belas Artes da UFBA, seu interesse inicial era o desenho e a pintura. Depois, se sentiu atraído pela xilogravura, passando a estudar com o professor Henrique Oswald, com quem desenvolveu o domínio técnico da gravura. Coelho afirma:

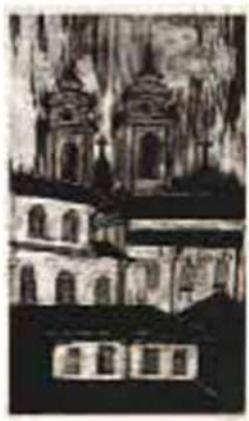
Seu período de formação foi marcado pela influência do expressionismo alemão, superado progressivamente em benefício de um estilo próprio, no qual se destacam figuras humanas de grande densidade dramática, valorizada pelos contrastes de preto e branco. Essas características de estilo apresentaram-se também em suas monotipias. Coelho, 1973, p. 90.

O desenvolvimento artístico de Edízio Coelho mostra uma transição de xilogravuras influenciadas pelo expressionismo, com uma abordagem tensa e trágica, para um foco em natureza morta. Na fase inicial, suas obras expressavam intensa carga emocional. Posteriormente, ao explorar a natureza morta, ele utilizou cores fortes e incisivas, criando xilogravuras que se assemelham a vitrais, com interstícios negros que conectam planos de cor, devido ao uso de interstícios negros que conectam diferentes planos de cor, criando um efeito visual rico e dinâmico.

Posteriormente seu interesse pelas cores se revelou, na década de 1970 na pintura e depois nos trabalhos de gravura, procurando a busca agora das possibilidades da cor explorando composições mais aprimoradas que se aproximam do decorativo. Edízio Coelho trabalhou em paralelo as artes com publicidade, ilustrações de livros, revistas silk screen e correlatos. Coelho 1973. Originalmente imerso em técnicas mais tradicionais de gravura, sua transição para a pintura e, subsequente retorno à gravura, é notável pelo desenvolvimento de um estilo distintamente mais colorido e esteticamente decorativo. Esta interdisciplinaridade não apenas ampliou sua influência artística, mas também demonstrou sua versatilidade e habilidade em cruzar fronteiras entre a arte pura

e aplicada, ressaltando um aspecto crucial de sua contribuição ao campo artístico.

Figura 154 – COELHO, Edízio. *S/Título*. Xilogravura – 63,3 x 39,1 cm -1966.



EDÍZIO COELHO
S/ título, 1966
Gravura; xilogravura
63,3 x 39,1 cm
76.265

Fonte: MAM- BA

Figura 155 – COELHO, Edízio. *S/Título*. Xilogravura – 80,4 x 49, cm -1966.



EDÍZIO COELHO
S/ título, 1966
Gravura; xilogravura
80,4 x 49 cm
76.314

As obras de Edízio Coelho, acima, (Figuras 154) e (Figuras 155), ambas sem título, realizadas em 1966, são exemplos marcantes da gravura moderna, inseridas no acervo do MAM-Bahia. A primeira gravura retrata elementos arquitetônicos, possivelmente fachadas de igrejas ou edifícios históricos, com um tratamento gráfico que amplifica a textura e a profundidade através de linhas verticais e um jogo de luz e sombra. A técnica utilizada permite um contraste forte entre os elementos escuros e claros, o que dá à imagem uma dimensão quase tridimensional. O uso da xilogravura aqui realça as texturas da madeira, dando à imagem uma qualidade tátil e uma sensação de antiguidade ou desgaste, o que pode ser interpretado como uma reflexão sobre a permanência e a erosão do tempo e da história.

A segunda xilogravura, (Figura 155), apresenta figuras humanas com expressões intensas e um certo dramatismo. Este trabalho explora a condição humana, possivelmente evocando temas sociais ou existenciais. As linhas são mais fluidas e dinâmicas, com sombras densas que contribuem para uma atmosfera de profundidade emocional. Os rostos das figuras são delineados de maneira que ressalta suas expressões, e a disposição dos personagens sugere uma narrativa ou uma cena de interação intensa. O estilo é distintamente expressionista, com uma abordagem que favorece a expressão emocional sobre a representação literal.

Ambas as obras demonstram a habilidade de Coelho em manipular a técnica de xilogravura para explorar diferentes temas e emoções. A primeira foca mais no impacto visual e na textura, enquanto a segunda se volta para a expressão humana e a narrativa visual. Esses trabalhos refletem a tendência da gravura moderna de usar formas tradicionais de arte, como a xilogravura, para expressar temas contemporâneos e pessoais, desafiando as convenções acadêmicas e explorando novas possibilidades estéticas e expressivas.

As referidas obras de Edízio Coelho, ambas sem título e realizadas em 1966, são exemplos marcantes da gravura moderna, inseridas no acervo do MAM-Bahia. A primeira gravura retrata elementos arquitetônicos, possivelmente

fachadas de igrejas ou edifícios históricos, com um tratamento gráfico que amplifica a textura e a profundidade através de linhas verticais e um jogo de luz e sombra. A técnica utilizada permite um contraste forte entre os elementos escuros e claros, o que dá à imagem uma dimensão quase tridimensional. O uso da xilogravura aqui realça as texturas da madeira, dando à imagem uma qualidade tátil e uma sensação de antiguidade ou desgaste, o que pode ser interpretado como uma reflexão sobre a permanência e a erosão do tempo e da história.

A segunda gravura apresenta figuras humanas com expressões intensas e um certo dramatismo. Este trabalho explora a condição humana, possivelmente evocando temas sociais ou existenciais. As linhas são mais fluidas e dinâmicas, com sombras densas que contribuem para uma atmosfera de profundidade emocional. Os rostos das figuras são delineados de maneira que ressalta suas expressões, e a disposição dos personagens sugere uma narrativa ou uma cena de interação intensa. O estilo é distintamente expressionista, com uma abordagem que favorece a expressão emocional sobre a representação literal. Esses trabalhos refletem a tendência da gravura moderna de usar formas tradicionais de arte, como a xilogravura, para expressar temas contemporâneos e pessoais, desafiando as convenções acadêmicas e explorando novas possibilidades estéticas e expressivas.

Figura 156 – COELHO, Edízio. *Mulher sentada*. Xilogravura – 1965.



Fonte: Artes plástica: Movimento Moderno na Bahia.

A xilogravura *Mulher Sentada*, é um exemplar impactante da gravura moderna; explorando intensamente a expressão emocional através de formas simplificadas e contrastes marcantes. A obra é dominada por linhas grossas e áreas de alto contraste entre o preto profundo e o branco. O uso de grandes áreas escuras e linhas que definem a forma da figura humana cria uma impressão visceral e imediata. A figura feminina é apresentada de maneira contorcida, com a cabeça jogada para trás em um gesto que pode evocar dor, desespero ou exaustão. Este posicionamento da figura, aliado ao uso limitado de detalhes, destila a emoção ao essencial, aumentando o impacto emocional da obra. O estilo da xilogravura é caracteristicamente expressionista, focando na expressão de estados psicológicos internos ao invés de uma representação realista da forma humana. A técnica, que naturalmente inclui variações de textura dependendo da fibra da madeira, é usada aqui para enfatizar ainda mais a qualidade crua e primária da expressão.

A escolha de manter a imagem em preto e branco e a simplificação das formas são típicas do modernismo, que valoriza a abstração e a expressão sobre a representação mimética. Essa xilogravura, em particular, demonstra a habilidade do artista gravador em comunicar temas complexos e emotivos de forma direta e poderosa, utilizando o mínimo de elementos para alcançar um efeito máximo. É uma obra que explora a essência da gravura moderna por meio do uso eficaz

de contrastes, simplificação da forma e uma forte carga emocional, sendo um exemplo eloquente de como a arte moderna explora novas abordagens para a expressão visual e emocional.

Na xilogravura artística, as abordagens e procedimentos baseados na fragmentação, na abstração de Edison da Luz, Gley Mello e Leonardo Alencar reafirmam a capacidade do meio em reinventar suas tradições e expandir seus horizontes expressivos. Edison da Luz transforma a madeira em uma tela, onde as cores e texturas se fundem em composições poéticas, revelando uma abstração que ultrapassa o meramente figurativo. Gley Mello, por sua vez, explora a materialidade da matriz com traços que se entrelaçam, criando densas camadas de significados que convidam o observador a uma contemplação quase meditativa do espaço e do movimento. Enquanto Leonardo Alencar equilibra rigor geométrico e fluidez poética, desvelando a versatilidade da xilogravura ao propor uma linguagem abstrata capaz de dialogar com a modernidade sem perder a essência artesanal. Juntos, esses artistas demonstram que a abstração na xilogravura se configura como um instrumento de inovação e renovação na arte baiana.

3.10 EDISON DA LUZ

Nascido em Salvador em 4 de abril de 1940, Edison Benício da Luz estudou gravura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia UFBA, sob a orientação do professor Henrique Oswald. Durante a década de 1960, Edison fez parte de um atuante grupo de jovens artistas baianos, incluindo figuras como José Maria, Hélio Oliveira, Sônia Castro e Gley Melo, que se destacaram no campo da gravura. Paraíso (2023), recorda a trajetória acadêmica de Edison: Acompanhei a vida artística de Edison da Luz desde os anos 1960, quando ele foi meu aluno de desenho no Ginásio Bahiano de Ensino. Naquela época, recomendei que ele prosseguisse seus estudos na Escola de Belas Artes. Paraíso ainda ressalta: Sempre contestador, Edison da Luz marcou de forma indelével a história das artes na Bahia e no Brasil.

O artista gravador iniciou sua jornada criativa com xilogravuras em preto e branco, evoluindo para entalhes com temas bíblicos coloridos. Com o tempo, seu

foco artístico se voltou para as questões sociais e econômicas, explorando-as em uma série de obras que retratam um mundo dominado pela geometria opressiva dos edifícios e fábricas, simbolizando a repressão no ambiente humano. Esta fase do seu trabalho tornou-se objeto de estudo aprofundado por sua representação impactante das dinâmicas urbanas e industriais. Coelho, 1973, p.89. Como os demais jovens artistas gravadores de sua geração, pelo bom desempenho na técnica, a produção de Edison da Luz despertou interesse. Matos afirma:

A arte de Edison da Luz começou a chamar atenção pela xilogravura desenvolvida na EBA. Um daqueles gravadores baianos dos anos 60, ele fez sua primeira mostra na Galeria Bazarte em 1963. Em 1965, o artista já participava da Bienal Internacional de São Paulo, fato que se repetiu até 1971, merecendo citação na internacional de 1969, pela sua contribuição ao “florescimento da gravura brasileira”. Matos, 2013.

A trajetória artística de Edison da Luz ganhou destaque desde seus primeiros trabalhos em xilogravura, ao expor em galerias e participar de bienais, teve sua carreira artística projetada e consolidada, pela qualidade de seu trabalho e a sua contribuição pessoal e significativa ao desenvolvimento da gravura, na experimentação gráfica, criando o trabalho distinto dos demais e fortalecendo o movimento moderno baiano, com sua particularidade técnica. Naquele ano, ele introduziu o tecido, como suporte de impressão da gravura a nível plástico, e a matriz de xilogravura pintadas à mão, sem obedecer os critérios rígidos da tiragem em série. (Matos, 2013, p.179). Com uma abordagem que desafiava as normas tradicionais de tiragem seriada, Edison da Luz, utilizou de uma metodologia que não só enriqueceu a textura visual de suas obras, mas também expandiu as possibilidades expressivas da gravura, refletindo um espírito verdadeiramente experimental na arte contemporânea baiana. Era também parte de sua pesquisa artística a definição de um segmento de trabalho que expressasse sua forma de perceber o mundo e não apenas uma releitura dos modelos de arte que vinha de fora. Razão pela qual, era incansável. Segundo Matos,

Trabalhar a madeira na gravura, a primeira técnica que ele desenvolveu, nunca lhe cansa. Edison faz xilos como respira, as alusões e infinitas associações saltam da madeira como se estivessem ali e ele apenas tivesse o trabalho de riscá-las no

corde. A gravura lhe deu a medida do seu processo criativo, que se estendeu à pintura, à escultura e até ao modo de passar ideias em instalações de objetos. Matos, 2013, p. 182.

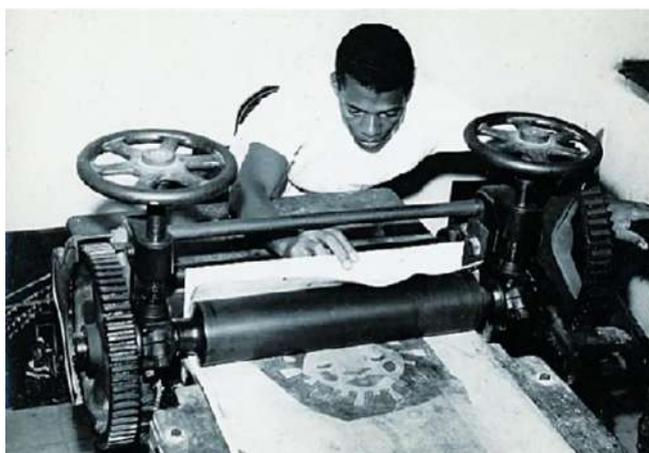
O texto acima, captura de maneira eloquente a essência do relacionamento íntimo de Edison da Luz com a xilogravura. Ao narrar que o trabalho com madeira como uma atividade infatigável, e compará-lo à respiração revela a naturalidade e a fluidez com que Edson se envolve com esta técnica fundamental. A metáfora com a madeira ilustra a habilidade do artista de extrair narrativas complexas e significados profundos a partir de um meio tão tradicional, transformando cada corte em uma expressão autêntica de seu processo criativo. Consideramos relevante também a afirmação de que a gravura *deu-lhe a medida do seu processo criativo* sublinha a importância dessa técnica como alicerce para suas demais práticas artísticas, incluindo pintura, escultura e instalações de objetos. Isso sugere uma interconexão entre diferentes formas de expressão, onde cada disciplina enriquece e expande a outra, resultando em uma obra multifacetada e profundamente integrada. E, que dificilmente, temos artistas que tenham a gravura como base dos seus processos artísticos.

Edison da Luz exemplifica como a dedicação a uma técnica específica pode servir como catalisadora para a inovação artística. Sua habilidade de transpor ideias e emoções da madeira para outras mídias demonstra uma versatilidade notável e uma compreensão profunda das possibilidades expressivas da arte. Este enfoque total não apenas enriquece sua própria produção artística, mas também contribui significativamente para o panorama cultural, destacando a gravura como uma prática vital e dinâmica dentro das artes visuais contemporâneas. Por fim, a análise de Matos ressalta a importância da xilogravura na formação e na evolução artística de Edison da Luz, evidenciando como a técnica escolhida não só define seu estilo visual, mas também alimenta sua capacidade de explorar e comunicar ideias complexas através de múltiplas formas artísticas.

Edison da Luz é amplamente reconhecido por sua capacidade de aglutinar e provocar discussões no cenário artístico. No início de sua carreira, em 1966, ele fundou o Centro de Artistas do Futuro e foi membro-chave do Grupo dos Sete, seguido por outros coletivos. Entre o final dos anos 1960 e a década de 1970,

Edison foi um dos pioneiros do Etsedron Nordeste, um grupo multimídia que promoveu uma ruptura radical e polêmica com o circuito oficial das artes plásticas. O grupo criticava a submissão desse circuito aos padrões estéticos europeus e norte-americanos, buscando estabelecer uma identidade artística genuinamente brasileira e nordestina.

Figura 157 – Fotografia de Edison da Luz – fazendo gravura



Fonte: foto Cedoc A TARDE

É um artista visual significativo cuja obra na xilogravura destaca-se pela qualidade técnica e pela rica exploração dos temas culturais nordestinos. Seu trabalho não só preserva uma importante tradição artística brasileira, mas também contribui para a sua evolução, trazendo novas perspectivas e visões. Através de suas gravuras, Edson da Luz celebra a vida e a cultura do Nordeste, deixando um legado duradouro e influente na arte brasileira

Edison faleceu em 4 de abril de 1940, deixando um legado significativo e marcante na cena artística das artes visuais baianas. Conhecido por sua irreverência e capacidade provocativa, Edison era um artista versátil que produzia desde gravuras e entalhes, instalações e objetos. Além de sua própria produção, ele colaborou com diversos artistas, contribuindo significativamente para a formação de nomes importantes no cenário artístico. Sua proposta de virar o nordeste ao avesso, inflamou um debate intenso e contínuo sobre a identidade e a expressão artística na região.

As xilogravuras elaboradas por Edison da Luz, intituladas *Cristo na sociedade*, 1963, (Figura 157), *Baiana, símbolo de uma época*, 1963, (Figura 158) e *Anjo em fuga*, 1969, (Figura 159), são expressões marcantes de seu estilo e temática recorrentes. Essas obras são caracterizadas por um forte contraste entre áreas intensamente escuras e espaços ressaltados em branco, que criam uma dinâmica visual intensa e dramática. Este uso de negativo e positivo não só define a forma, mas também amplifica o conteúdo temático de cada peça.

Cristo na sociedade, gravura que coloca a figura de *Cristo* dentro de um contexto urbano e industrializado, onde os traços escuros e as linhas verticais podem simbolizar tanto a opressão quanto a verticalidade das estruturas urbanas. A representação quase abstrata e fragmentada de *Cristo* ressalta a alienação e a perda de identidade em meio à modernidade.

Figura 158 – LUZ, Edison. *Cristo na sociedade*. Xilogravura 86 x 50,3 – 1963.



EDSON DA LUZ
Cristo na sociedade, 1963
Gravura; xilogravura
86 x 50,3 cm
76.280

Fonte: MAM –BA

Figura 159 – LUZ, Edison. *Baiana símbolo de uma época*. Xilogravura 96 x 45 – 1963.



EDSON DA LUZ
Baiana, símbolo de uma época, 1963
Gravura; xilogravura
96 x 45 cm
76.279

Fonte: MAM- BA

Figura 160 – LUZ, Edison. Anjo em fuga. Xilogravura 96 x 45 – 1963.



EDSON DA LUZ
Anjo em fuga, 1969
Gravura; xilogravura
85 x 46 cm
76.316

Fonte: MAM-BA

Baiana, símbolo de uma época, é uma gravura que combina elementos da cultura afro-brasileira, representados pela figura da *Baiana*, com padrões geométricos e decorativos que remetem à rica tradição têxtil. Os contrastes aqui são utilizados para separar a figura central do seu fundo, mas também para enfatizar a dignidade e a estatura cultural da personagem retratada.

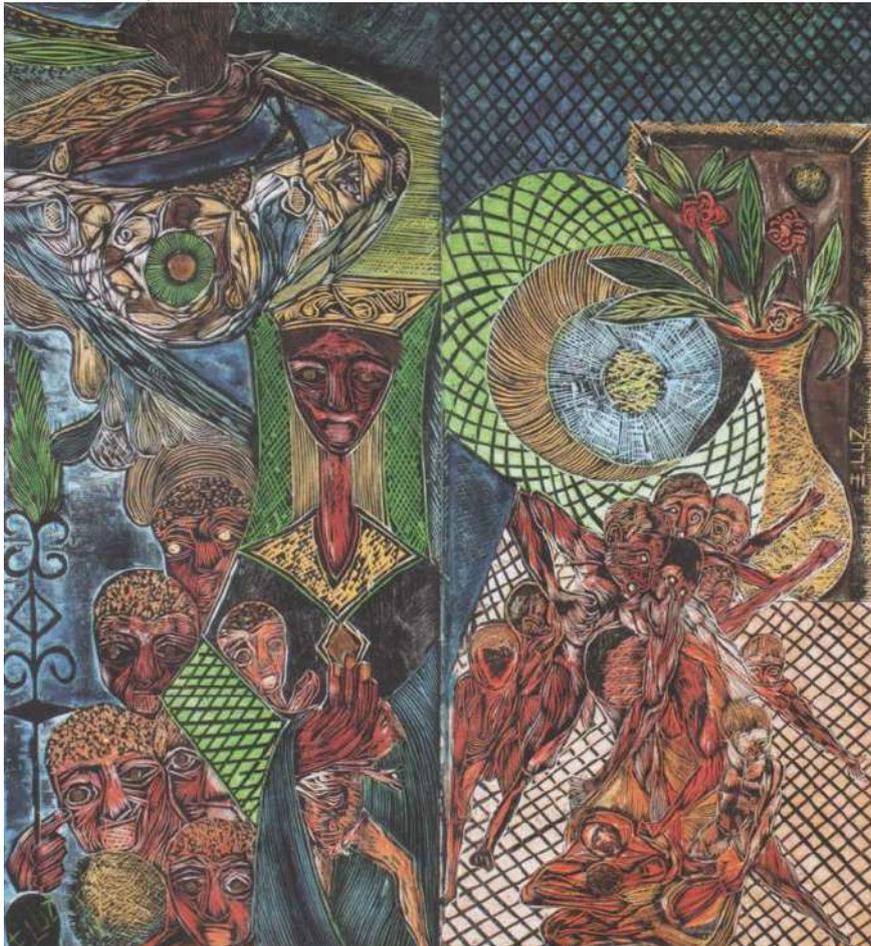
Na xilogravura *Anjo em fuga*, a imagem de movimento e escape, onde o anjo parece estar emergindo ou se dissolvendo em um fundo de padrões complexos e claustrofóbicos. Os espaços em branco podem ser interpretados como luzes de liberdade ou revelação, contrastando com as sombras que representam as barreiras físicas ou espirituais.

Edison explora símbolos religiosos e culturais com um olhar crítico e contemporâneo, transformando temas tradicionais em comentários sociais através da gravura, um meio historicamente ligado à disseminação de ideias e à resistência cultural. A materialidade destas xilogravuras, com seus profundos contrastes e uso expressivo da linha, ressalta não apenas a habilidade técnica do artista, mas também seu engajamento com questões sociais e culturais profundas, típicas da gravura expressionista e socialmente engajada. Estas obras refletem não só o contexto artístico de sua época, mas também uma abordagem que busca questionar e redefinir a identidade visual e cultural baiana.

A matriz de xilogravura *Natureza Morta*, (Figura 160) de 1967, é uma obra que condensa a riqueza técnica e simbólica característica de seu trabalho. Nesta obra, o entalhe meticuloso e a complexidade dos detalhes são evidentes, destacando-se o uso eficaz de contrastes de uma técnica que maximiza a expressão emocional e a profundidade visual das imagens. A obra reflete o entalhe profundo, onde os traços negros densos são esculpido com precisão para emergir dramaticamente do fundo branco, com uma variedade de texturas e sombras, enfatizando a dramaticidade e a tensão emocional dentro da composição. Os cortes profundos não apenas definem as formas, mas também criam um jogo de luz e sombra que dá vida às figuras e objetos representados. A obra é composta com uma disposição intrincada de elementos que parecem flutuar numa composição quase surrealista. As figuras e objetos são distorcidos e estilizados, sugerindo uma realidade além do tangível. Esta abordagem não só desafia as convenções da representação naturalista, mas também enfatiza a habilidade de Edison em transformar o familiar em algo extraordinariamente novo e evocativo. O aspecto característico de *Natureza Morta*, pode ser vista como uma reflexão sobre a vida e a cultura nordestina, incorporando elementos que aludem à riqueza cultural e à complexidade da vida na região. Os símbolos

e figuras entrelaçados podem representar a interconexão da vida, da morte, da religiosidade e da cultura popular, temas frequentemente explorados nas artes do Nordeste brasileiro. É uma obra que destaca sua maestria técnica e profundidade temática. Por meio de suas complexas camadas de significado e uso excepcional da xilogravura, Edison não apenas representa visualmente aspectos da identidade nordestina, mas também convida à reflexão sobre as nuances da existência humana dentro deste contexto cultural.

Figura 161 – LUZ, Edison. Natureza morta. Matriz s/ Eucatex.110 x 100cm, 1967



Fonte: 50 anos de Arte na Bahia.

A matriz de xilogravura S/Título é uma representação que conjuga elementos culturais e históricos do nordeste brasileiro, exibindo a maestria do artista no uso do entalhe para criar uma narrativa visual rica e complexa. Esta obra é caracterizada por segmentos que se sobrepõem, cada um contendo figuras ou símbolos que representam diferentes aspectos da cultura e da vida no Nordeste. O uso de linhas fortes e a composição segmentada conferem um ritmo quase

musical à obra, refletindo a rica tradição oral e musical da região. Com símbolos que podem aludir à religiosidade, à luta, à resistência e às tradições populares da região. Cada segmento da matriz pode ser interpretado como uma narrativa própria, contando histórias de desafio, de fé e de resiliência. A obra também pode ser vista como um reflexo das ideologias do Grupo Etsedron, do qual Edison da Luz foi membro; este grupo era conhecido por seu engajamento com questões sociais e por desafiar a normatividade estética e cultural. A peça em questão reflete essa tentativa de subverter e redefinir a narrativa artística e cultural do Nordeste, utilizando a gravura como meio de expressão política e social.

Figura 162 – LUZ, Edison. – *S/Título*. Matriz.60 x 25cm, s/data



Figura XX Fonte: 50 anos de Arte na Bahia.

As matrizes de xilogravura de Edison da Luz, *S/título* e data específica, (Figuras 162) e (Figuras 163), revelam a complexidade e profundidade de sua obra artística. Utilizando a técnica do entalhe em madeira, o artista exibe uma

habilidade notável em manipular luz e sombra, onde os traços escuros se destacam fortemente contra o fundo claro, criando um jogo visual que confere grande dramaticidade às imagens. A materialidade das obras mostra uma rica textura que a técnica de xilogravura proporciona. O contraste entre as áreas profundamente cortadas e as superfícies planas não só aumenta a intensidade da expressão visual, mas também adiciona um dinamismo das texturas que é fundamental para a interpretação temática das peças.

Figura 163 – LUZ, Edison. – *S/Título*. Matriz. 80 x 45, s/data.



Fonte: 50 anos de Arte na Bahia.

Os trabalhos de Edison são marcados por uma composição rica em detalhes geométricos e orgânicos que se intercalam, formando uma narrativa visual que é ao mesmo tempo abstrata e figurativa. Os elementos iconográficos

frequentemente aludem a temas mais profundos, como o conflito humano, a espiritualidade e a condição social, refletindo a preocupação do artista com as questões sociais e humanitárias. Estas obras podem ser associadas ao expressionismo e pelo uso dramático de contrastes, tanto em termos de luz e sombra quanto na expressão de temas intensos e emocionalmente carregados. Esta escola artística se caracteriza por uma fusão de técnicas tradicionais com uma sensibilidade moderna, que busca explorar e comentar a realidade contemporânea através da gravura. Assim, as obras de Edison da Luz se inserem nesse contexto expressões artísticas que utilizam a gravura para questionar e refletir sobre a vida e os desafios do ser humano na sociedade moderna.

3.11 GLEY MELLO

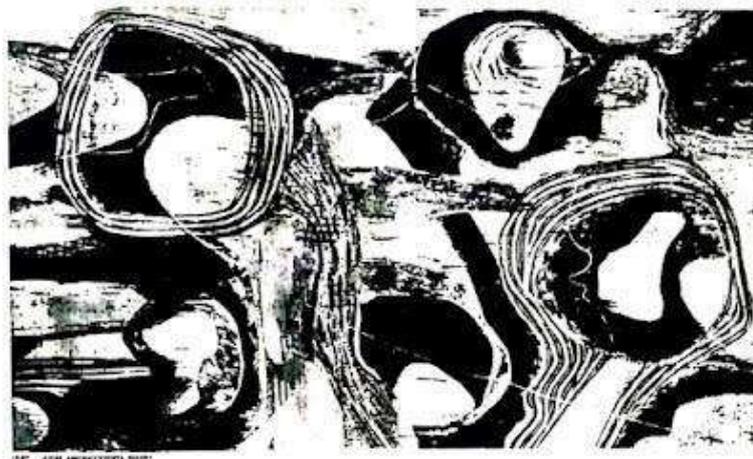
Gley Melo começa seu trabalho artístico na capital baiana, frequentando Instituto Brasil-Alemanha, ICBA, Instituto Cultural Brasil Alemanha, no início da década de 1960; antes desse período, cursou a Escola Panamericana de Arte e a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo, além de fazer um curso livre na Escola de Pintura das Belas Artes em Belo Horizonte. Transferiu-se para a Bahia e se matriculou no Curso de Gravura da Escola de Belas Artes da UFBA, sob orientação do professor Henrique Oswald. Durante a década de 1960, integrou o grupo de jovens artistas gravadores baianos que se dedicaram à xilogravura, participando de várias exposições. (Coelho, 1973, p. 108).

O artista gravador era filho de Geraldo Cabral de Mello, jornalista e colunista do *Jornal da Bahia*, e militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Conhecido por seu temperamento arredo, frequentemente falava sobre perseguições políticas, influenciado pela prisão de seu pai. Gley também foi detido durante o regime militar, e esses acontecimentos provavelmente tiveram um impacto duradouro em seu comportamento ao longo dos anos.

Gley Melo se destacou na produção de xilogravuras abstratas de pequeno porte, que são predominantemente abstratas, mas que também contêm elementos figurativos que despertam interesse e curiosidade caracterizadas por evocações

figurativas intrigantes. Essas evocações figurativas podem ser sutis ou estilizadas, criando um efeito intrigante que convida à interpretação. Seu trabalho é descrito como coerente e de grande unidade plástica, indicando uma abordagem consistente em sua prática artística. Sendo reconhecido por sua capacidade de criar obras que, embora pequenas, possuem um impacto visual significativo e uma forte identidade estética mantendo uma consistência e harmonia em seu trabalho, o que contribui para a sua identidade artística.

Figura 164 – MELO, Gley. – *S/Título*. Xilogravura, 32,5 x 44 cm.1966.



Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador.

Fonte: Gley Melo, Salvador, [2006]. N/ pag. Catálogo com obras do artista

A xilogravura acima, (Figura 164), *S/título*, é uma obra que reflete as características do movimento modernista brasileiro, especialmente no que diz respeito à abstração. O uso do preto e branco é notável, com uma exploração intensa de contrastes, formas geométricas e orgânicas que não buscam representar objetos concretos ou cenas do mundo real. Desse modo, a obra se aproxima da categoria da arte abstrata. A composição é realizada por formas arredondadas e linhas que se entrelaçam e se sobrepõem. Essas formas fluem ao longo da superfície da obra, criando uma sensação de movimento e tensão. A distribuição do espaço na xilogravura é dinâmica, com áreas densas de tinta contrastando com espaços mais vazios e limpos, onde a textura da matriz é mais evidente. As formas não têm uma leitura figurativa imediata e não seguem a representação realista ou a imitação da natureza, o que é um indicativo claro de abstração. A abstração aqui se manifesta não apenas pela falta de

representação de figuras ou objetos reconhecíveis, mas também pelo uso de formas distorcidas e pela ênfase na expressão das emoções e da subjetividade do artista.

Em relação ao contexto histórico, a década de 1960 no país foi um período de grandes transformações culturais e sociais, e a arte abstrata, especialmente a partir do modernismo, foi uma forma de questionar e romper com as tradições da arte acadêmica. Assim, a referida xilogravura reflete esse espírito de inovação e busca por uma linguagem visual autêntica, livre das convenções e influências externas, e focada na expressão interior. Portanto, a xilogravura é considerada abstrata porque não há uma tentativa de representar a realidade de forma figurativa, mas sim de explorar formas e contrastes que transmitem uma experiência emocional e subjetiva.

Figura 165 – MELO, Gley. – Heteroformos Xilogravura, 30 x 20 cm. 1966.



Fonte: Gley Melo, Salvador, 2006. N/ pag. Catálogo com de obras do artista

As gravuras intituladas *Heteroformos*, (Figuras 164) e (Figuras 165), realizadas na década de 1960 em xilogravura, são exemplos marcantes da gravura moderna e abstrata. Na abstração, observamos uma desconexão dos elementos visuais com representações diretas do mundo real. Em vez disso, a abstração foca em formas, cores e linhas para expressar ideias e emoções, algo evidente nestas obras. A primeira xilogravura, (Figura 162) exhibe uma composição que

sugere a forma de um ideograma ou um símbolo ancestral, composta por linhas e blocos que parecem flutuar dentro de um contorno delimitado. Essa obra pode ser interpretada como uma exploração de texturas e contrastes entre o preto profundo da tinta e o branco do papel, utilizando a negatividade do espaço para criar uma dinâmica visual interessante. O uso de formas irregulares e a composição equilibrada entre áreas escuras e claras são características típicas da gravura abstrata, que busca provocar uma reação emocional ou contemplativa no espectador, mais do que representar algo literal.

A segunda xilogravura, (Figura 165), apresenta uma silhueta mais reconhecível, possivelmente uma figura humana em um ambiente simplificado, com um objeto nas mãos. A abstração se manifesta aqui na redução da forma a elementos básicos e na ausência de detalhes identificáveis, que transforma a figura em um símbolo universal em vez de um retrato específico. A simplificação extrema e a economia de detalhes intensificam o impacto visual da obra e focam a atenção nas emoções e interpretações que essas formas podem evocar.

Ambas as obras são modernas em sua abordagem, rejeitando a representação realista em favor de uma linguagem visual que é tanto introspectiva quanto experimental. Refletindo o interesse do movimento modernista em explorar novos territórios artísticos e expressar a complexidade da experiência humana por meio de formas simplificadas e abstratas.

Figura 166 – MELO, Gley. – Heteroformas. Técnica mista, 50 cm. 1968



Fonte: Gley Melo, Salvador, 2006. N/ pag. Catálogo de obras do artista.

O artista gravador participou dos álbuns de gravuras da Galeria Bazarte, de José Marques Castro, que teve uma Sala Especial na Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1966. Expôs na Galeria Convivium, Galeria Cañizares, na Feira de Arte da Piedade, entre outras exposições de gravuras. Suas obras abstratas marcaram presença em diversos eventos na década de 1960. Também criou as logos do Irdeb e da Ebec, além de ilustrações para publicações e capas de livros, incluindo para o jornal de contracultura *Verbo*, de Alvinho Guimarães.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que buscamos caracterizar nesta pesquisa, de cunho exploratório foi ou uma compreensão aprofundada da evolução e contribuição da gravura no contexto artístico baiano, com foco no período moderno, evidenciando suas intersecções com as transformações socioculturais, políticas e econômicas que marcaram a Bahia e o país ao longo do século XX. Este estudo não se limitou a uma mera análise técnica da produção da linguagem da gravura, mas também buscou interpretar suas implicações na construção da modernidade local, entendendo-a como um dos muitos movimentos culturais que, ao longo do tempo, contribuíram para a redefinição da identidade baiana dentro do cenário artístico nacional. Ao analisar o percurso da gravura, que de início apresentada por um artista local, sem repercussão, e ao longo do desenvolvimento do modernismo a gravura artística sendo exposta dentro do contexto de arte moderna nacional, despertou interesse dos jovens artistas locais, e o modo pelo qual a técnica foi tornando-se modo de expressão daqueles que se permitiram.

Ao longo da pesquisa, buscamos demonstrar que a gravura na Bahia não foi apenas um reflexo das transformações artísticas ocorridas no país, mas um processo de inovação e resistência que, ao mesmo tempo, refletia as especificidades culturais da região. Ao examinar as fases de implantação da gravura moderna na Bahia revelou como os artistas locais, embora inicialmente influenciados pelas modificações artísticas que ocorreram naquele período, passaram a desenvolver uma linguagem própria, capaz de refletir as particularidades culturais, religiosas e sociais locais. Ao abordar a modernidade em relação à gravura, foi possível identificar que o movimento modernista, embora presente no país desde as primeiras décadas do século XX, na Bahia teve um desenvolvimento particular, integrado às transformações ocorridas nas principais na cidade e seu processo de expansão. A modernidade, portanto, não foi um fenômeno homogêneo, mas sim uma multiplicidade de processos que ocorreram de forma desigual, influenciada pelas especificidades regionais, tanto nas questões sociais quanto no campo artístico. E, nesse sentido, a produção artística local desse período teve com o

desenvolvimento da gravura artística moderna, o que consideramos uma grande representação.

Acreditamos que ao iniciar este trabalho com incursão no percurso da gravura na Bahia, por meio das suas primeiras manifestações, embora distante do objetivo que motivou sua realização se mostrou relevante por diversas razões: esclareceu dados importantes sobre a relação da gravura com determinados artistas; os aspectos modernos em si, em que a gravura deixa de ser técnica de reprodução e passa a ser técnica de expressão, no primeiro momento enquanto ilustração, com temática africana numa revista de circulação, algo transformador, dentro dos contextos nos quais se fez presente. Segundo, porque favoreceu a ampliação do processo de modernização artística, o papel da gravura artística nas exposições modernas, conquistando espaço enquanto expressão artística. E, finalmente, a inserção do Ateliê de Gravura no panorama artístico da Escola de Belas Artes, que permitiu o reconhecimento definitivo da gravura moderna. Gostaríamos de deter a atenção neste último aspecto. Se tomássemos como ponto de partida para a discussão o meio de produção da gravura moderna no interior da Escola de Belas Artes, estaríamos mascarando fatos e pessoas que influenciaram e favoreceram profundamente os aspectos que tornaram possíveis os acontecimentos que determinaram a gravura. Manteríamos obscurecida, a participação de pessoas e fatos que antecederam a história da gravura moderna, e que portanto se manteriam ausentes da história da arte baiana, tendo sua contribuição resumida.

Neste sentido, a ideia de utilizar no primeiro capítulo para tratar das primeiras manifestações da gravura, dentro do modernismo artístico iniciadas pela literatura, se expressaram na Bahia por diversas vias nas quais foram estudadas seja por meio dos artistas que foram estudar fora do país, ou por aqueles que circulavam dentro do território nacional ou mesmo por artistas estrangeiros que aqui chegaram. A relevância desses trânsitos fez com que mais e mais artistas se interessassem pela arte moderna, mas só houve um movimento mais efetivo quando os artistas locais começaram a produzir, com base nessa troca de conhecimento; quando as manifestações de grupos se organizaram em locais públicos, por meio de

exposições e despertaram o interesse dos demais artistas e num movimento crescente em que dialogavam os artistas nacionais, estrangeiros e os que já se encontravam entre nós, e tais práticas se ampliaram e a necessidade de realização de encontros, palestras e seminários; a ausência de espaços para realizar tais eventos bem como galeria, e espaços expositivos. No esboço dessas ocorrências artísticas, somadas a força de expressão desse ideário modernista que se deu entre o esforço individual de alguns artistas e dos intelectuais que conseguiram ímpeto e que conquistaram os apoios governamentais em forma de patrocínio e da ação de agentes públicos. A ajuda oficial do estado, foi de fato definitivo para a aceitação e a consolidação da arte moderna. Em consequência as exposições, as galerias e os salões, passaram a ocorrer com maior frequência e maior abrangência. Sendo decisivo o apoio do Museu de Arte da Bahia, na figura do diretor José do Prado Valladares que concretizou a produção gráfica na Bahia; introduzindo o primeiro curso de gravura no qual foi possível habilitar os primeiros gravadores locais que possivelmente, se tornou artistas e sobretudo professores de gravura viabilizaram a primeira geração de gravadores baianos. Como resultado desse esforço coletivo, temos a primeira produção gráfica do curso no Museu de Arte da Bahia.

Destacamos que a gravura moderna enquanto expressão local, ganhou novos contornos quando se estabeleceu na Escola de Belas Artes, que mesmo com sua condução conservadora, acolheu as práticas modernas, mesmo a convivência que se de um lado não tenha sido plenamente pacífica, possivelmente, criou um ambiente de tensão em que prevaleceu a arte como a principal motivação, tanto entre os conservadores, quanto os modernos gravadores. Ao utilizar o segundo capítulo, para tratar o modo como a Escola de Belas Artes foi pensada e como era a sua estrutura, que permitiu atribuir pela sua conjuntura, um lugar de relevância artística para o estabelecimento da prática oficial de gravura, com professores qualificados, habilitados e disponíveis que tornaram o ambiente colaborativo ao constante estímulo intelectual, que foram imprescindíveis para o progresso da criação e manutenção de um prática gráfica sem interrupções ao longo dos anos.

Analisamos que, ao tomar esse ponto da discussão, fica no registro dos fatos que, foi a gravura que estabeleceu a modernidade nas artes baianas, não apenas pela produção dos artistas gravadores, mas pela atuação demarcada no interior da EBA, conservadora, com seus Ateliê e as demais atividades que ocorriam. O desafio de estabelecer e confrontar os valores artísticos, foi possível também, acreditamos porque a gravura por não ter sido consideradas práticas artísticas, não tenha vínculos com os valores anteriores. Por isso, consideramos a expressividade da produção dos artistas gravadores, do período inicial da implantação do ateliê de gravura, e o anos consecutivos da atividade de suma importância para o delineamento da gravura moderna baiana.

Ponderamos que a gravura se configura como moderna, não apenas por aspectos vinculado aos temas, estilos e modos de produção; mas porque enquanto meio técnico que se ampliou em quanto tal, e se transformou devido aos avanços tecnológicos da época em que permitiram a multiplicação da imagem idêntica ao original, tal como o off set e a fotografia. A gravura de reprodução artesanal, se reinventa sendo um nova forma de expressão única, revisitando seus processos manuais e preservando suas características que torna cada matriz autêntica e reverte também o conceito de obra única ao considerar a reprodução de uma matriz serial como uma cópia idêntica e numerada. A gravura enquanto técnica de arte moderna revoluciona a arte e colabora com o artista moderno na exploração do método de produção artística que se revela múltiplo em cada parte do processo.

Soma-se a isso os aspectos específicos dos artistas baianos, que se destacaram por sua habilidade de adaptar as técnicas modernas de gravura à realidade local, criando um estilo único que conjugava o tradicional e o moderno, o erudito e o popular. A escolha de suportes diferenciados, como o uso do pano em substituição ao papel, e o trabalho com materiais típicos da região, possibilitaram a criação de uma gravura que dialogava diretamente com a sociedade baiana. E, sobretudo, a adaptação da prensa às possibilidades imediatas da xilogravura, com todos os ajustes, para reprodução. No qual apresentamos no terceiro capítulo, os artistas

gravadores, e suas contribuições no desenvolvimento de uma produção completamente renovada das artes locais.

Um último comentário conclusivo é em relação à contribuição da gravura no fortalecimento da identidade baiana, a pesquisa também indicou como a arte gráfica ajudou a destacar elementos da cultura local que, muitas vezes, eram subvalorizados. O papel da gravura na visibilidade desses costumes não pode ser subestimado, uma vez que, ao contrário de outras formas de arte, ela tem uma característica essencial de multiplicação e democratização, facilitando o acesso a diferentes públicos. Os artistas gravadores, ao percorrerem os diversos caminhos expressivos da arte, conseguiram deixar não apenas um conjunto de obras que além de não dever nada à arte produzida em outros países, o conjunto dessas obras representa uma oportunidade de compreender as características de uma produção coletiva, em que prevalecem os talentos individuais. Trabalhos elaborados em conjunto, pois eles precisavam coletivizar as práticas, em razão de uma única prensa, e preservar suas intenções artísticas.

Complexa, corajosa, autônoma, livre, extremamente autêntica, experimental, a arte gráfica baiana, precisou aguardar, mais de seis décadas após sua realização, a produção gráfica continua sendo objeto de estudo pelos pesquisadores de arte. Contudo, ela permanece praticamente inacessível, pois não está devidamente catalogada nem analisada em todas as suas vertentes, com todas as suas implicações tanto no campo artístico quanto no social.

Era natural que a primeira manifestação da gravura moderna tenha sido feita por um artista, dentro de uma revista que tratava de questões relacionadas aos símbolos do candomblé, pois um artista baiano, que vivenciava a cidade naquela época, que teve contato com a cultura local, a formação artística, apresenta com resultado de sua produção algo tão promissor. José Guimarães, antecipou, por assim dizer, com sua expressividade, impondo-se, à primeira vista, algo que seria explorado posteriormente por outros artistas que tiveram a mesma oportunidade de estudar e vivenciar a cidade com percepção artística. Desse modo, foi um longo

caminho percorrido pela gravura, inserida no contexto artístico, por meio de exposições modernas. Sendo nova no âmbito das artes, tornou-se na Escola de Belas Artes, sinônimo de arte moderna, conquistou um espaço e um campo de criação que fascinou os jovens artistas, se tornou o campo profundo de criação.

As informações que expomos ao longo deste estudo pretenderam trazer à luz aspectos relevantes da produção gráfica produzida por artistas baianos, abrindo novos caminhos para o entendimento de sua representatividade para a história das artes local. Estamos certos de que há ainda muito a ser explorado acerca desses artistas gravadores, questões que, possivelmente, complementariam os temas discutidos aqui.

De todo modo, acreditamos que a abordagem investigativa adotada atingiu os objetivos traçados, fornecendo a aqueles com pouco ou nenhum conhecimento sobre a produção gráfica dinâmica do Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes informações valiosas que contribuíram para a formação de suas próprias concepções sobre o assunto. Acreditamos que a presente pesquisa pode preencher uma lacuna no que se refere a análises mais detalhadas das práticas relacionadas à gravura artística moderna e seus processos de feitura. Por fim, esperamos que essa tese seja útil para pesquisadores, críticos, estudantes e teóricos da arte, artistas visuais, cordelistas, curiosos e seguidores da gravura, e que suas lacunas estimulem estudos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABÍMOLÁ, Wándé. *Ifá: A complete divination system*. Ibadan: University Press PLC, 1997.

ANDRADE, Gênese. Org. **Modernismos 1922-2022**. Consultor. Jorge Schwartz. 1ª ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2022.

ANDRIOLO, Arley. **A questão da alteridade no primitivismo artístico**. 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARAÚJO, Emanuel. **Emanuel Araújo: autobiografia do gestor**/ edição Ricardo Ohtake – São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

BASTOS, Carlos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4191/carlos-bastos>. Acesso em: 20 de setembro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. **Descompasso: como e porque o Modernismo tardou a chegar na Bahia**. In: V ENECULT. Salvador: Ritos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2ª Ed. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro. RJ. 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CABICIERI, Jorge. **José Maria de Souza/ Jorge Cabicieri** - Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1988. (Aquarela Brasileira).

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870–1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CASTRO, Sônia. Sônia Castro: depoimento 13 de dezembro de 2008. Entrevistadora: Virgínia Silva. Salvador, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: winamp media file. Tamanho do arquivo: 25,7 MB.

CASTRO, Sônia. **Design de comunicação visual na Bahia**. Técnicas de sinalização. Editora: Edufba. Salvador. 2004.

COÊLHO. Ceres Pisani Santos. **Artes Plásticas. Movimento Moderno na Bahia**. Salvador, 1973. (Tese para Professor Assistente da EBA UFBA).

COSTELLA, Antonio F. **Introdução à gravura e à sua história**. Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 2006.

COSTELLA, Antonio F. **Breve história ilustrada da xilogravura**. Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 2003. Edição revista 2016.

COSTELLA, Antonio F. **Xilogravura. Manual prático**. Campos do Jordão, SP: 2ª ed. Editora Mantiqueira, 2018.

CRAVO JÚNIOR, Mário. **Esboço**. Salvador: Contexto & Arte, Editor: J.J. Randam, 2003.

CRAVO JÚNIOR, Mário. **O desafio da escultura: a arte moderna na Bahia – 1940 a 1980**. Salvador: Omar G. 2001.

CRAVO JÚNIOR, Mario. **Sincronismo técnico da gravura com a escultura**. Tese para o Concurso à Cátedra de Talho-doce, água-forte e xilogravura. Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. S.A. Artes Gráficas – Bahia. Salvador. 1953.

CRAVO JÚNIOR, Mario. **Diferenciação dos métodos de gravura**. Sincronismo técnico da gravura com a escultura. Tese para o Concurso à Cátedra de Talho-doce, água-forte e xilogravura. Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. S.A. Artes Gráficas – Bahia. Salvador. 1976.

COUTINHO, Riolan Metzker. **A gravura na Bahia**. In: *Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas: 1966/1967*. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1967. (Texto de catálogo de exposição).

DIVORNE, Daniel. **Os Transbordamentos da Gravura**. EHV UFRA, vol. 2, no. 1, jan/jul 2000, pp. 55-59.

DREWAL, Henry John; PEMBERTON III, John; ABIODUN, Rowland. **Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought**. New York: Center for African Art/Harry N. Abrams, 1989.

ESCOLA DE BELAS ARTES (UFBA). **Texto institucional sobre o ensino artístico. Salvador: Universidade Federal da Bahia**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.eba130.ufba.br/textos.html>. Acesso em: 31 jul. 2025.

FABRIS, Annateresa. Org. **Modernidade e modernismo no Brasil**. 2ª ed. rev. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

FRAGA, Myriam. Org. **Calasans Neto**. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais. 2007.

FRANCIS, Francis. ...et alii. **Modernidade e Modernismo. A pintura francesa no Século XIX**. São Paulo: Tradução: Tomás Rosa Bueno. Cosac & Naify Edições Ltda, 1998.

FARIAS, Agnaldo. **Catálogo de exposição Emanuel Araújo: autobiografia do gesto. Instituto Tomie Otake**. São Paulo, 2007.

FRASCINA, Francis. Briony Fer et.al **Modernidade e modernismo – Pintura francesa no século XIX**: São Paulo: Cosac & Naifi Edições. 1998.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **A Modernidade na Bahia**. Salvador, 1994.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **J.J. Seabra e a reforma urbana de Salvador**. 49º ICA - Congresso Internacional De Americanistas. Simpósio Questões Urbanas: História e políticas públicas. Quito (Equador), 1997.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Bahia: raízes da arte moderna**. In: Artes visuais na Bahia. Salvador: Contexto & Arte Editorial, 2003, p. 37-51.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **A historiografia da arte baiana na contemporaneidade**. (Comitê Brasileiro de História da Arte) XXIV Colóquio CBHA. Local e data.

FREIRE, Luiz. A fundação da Escola de Belas Artes. **O Ensino Acadêmico de Arte**. Textos; s/d. acesso em 10/02/2025: <http://www.eba130.ufba.br/textos.html>.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

GRILLO, Rubem. **A presença da gravura**. 1999. Salvador: EBA UFBA, v. 2 n. 1, p. 17-40, jan/jul 2000.

GUALBERTO, Tiago. **Era só Saudade dos que Partiram**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default->

source/publica%C3%A7%C3%B5es/era-s%C3%B3-saudade-dos-que-partiram.pdf?sfvrsn=0. Acesso: 30/12/2024.

GULLAR, Ferreira. **Mesa Redonda Pública sobre a Gravura Brasileira.** Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1957-1958.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

HARDING, Rachel E. Yemanjá: the Goddess and the Oceanic Feeling. In:

JÚNIOR, Mário Cravo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5514/mario-cravo-junior>. Acesso em: 20 de setembro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LUDWIG, Selma Costa. **Mudanças na vida cultural de Salvador 1950-1970.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982 (Dissertação apresentada no curso de Mestrado em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas).

LUDWIG, Selma Costa. **A Escola de Belas Artes 100 anos depois.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1977 (Centro de Estudos Baianos, v. 80).

KOSSOVITCH, Leon e Mayra Laudanna. **Gravura arte brasileira no século XX.** São Paulo: Cosac & Naify. Itaú Cultural, 2000.

MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. **O universo poético-mítico de Raimundo de Oliveira.** Dissertação. 2009.

MACGAFFEY, Wyatt. **Religion and Society in Central Africa: The BaKongo of Lower Zaire.** Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MALENFANT, Nicole. La singularité du multiple: l'estampe comme oeuvre d'art. IN NORONHA, Jorge de Sousa. **L'Estampe objet rare.** Paris: Ed. Alternatives, 2002 p.18.

MARINHO, Anderson. **Donativo Caminhoá.** Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia/ Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez-Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Acesso através: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>.

MAXADO, Franklin. **Cordel xilogravura e ilustrações.** Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

MAXADO, Franklin. **O que é literatura de cordel.** Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

MATOS, Matilde. **50 Anos de Arte na Bahia**. 2a ed. ampl. Salvador: EPP Publicações

MARTINS, Carlos. **Gravura e Modernidade**. Gravura Brasileira dos anos 1920 aos anos 1960 no acervo da Pinacoteca de São Paulo. 2016.

MARTINS, Itajahy. **Gravura, arte e técnica**. São Paulo: Laserprint: Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MELO, Ana Carolina Bezerra de. **Arte moderna na Bahia**. Artigo. PPGAV-EBA-UFBA. Salvador. 2003.

MENDES, Murilo. **“A Bahia em 1948”**. In: Catálogo da inauguração do Núcleo de Artes do Desenbanco. Salvador, 1982.

MICELI, Sergio. **Gênero, classe, afetividade e projeto criativo na vanguarda sul-americana (Ricardo Güiraldes /Adelina del Carril x Tarsila do Amaral/Oswald de Andrade)**. Bibliotheca Ibero-Americana; Eugenia Scarzanella / Mônica Raisa Schpun (eds.) Sin fronteras: encuentros de mujeres y hombres entre América Latina y Europa (siglos XIX-XX). Iberoamericana -Vervuert 2008.

MIDDLEJ, Dilson. **A pedagogia modernista brasileira**. Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia/ Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez- Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Acesso através: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>.

MURPHY, Joseph M.; SANFORD, Mei-Mei (Org.). *Osun Across the Waters: A Yoruba Goddess in Africa and the Americas*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 132-147.

NASCIMENTO, Karina. **Movimento Caderno da Bahia - 1948-1951**. Dissertação. Mestrado em Letras. Instituto de Letras, UFBA, Salvador, 1999.

NEISTEIN, José. **Feitura nas artes**. Editora Perspectiva, São Paulo,1981.

OLIVEIRA, Larissa Saldanha. **A perspectiva museológica e pedagógica de José Valladares no Museu do Estado da Bahia (1939 -1959)**. / Larissa Saldanha Oliveira. -- Salvador, 2021.

OSWALD, Henrique. **A origem da Gravura**. Tese para o Concurso à Cátedra de Talho-doce, água-forte e xilogravura. Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. S.A. Artes Gráficas – Bahia. Salvador. 1962.

OSWALD, Henrique. **A nova gravura – um novo meio de expressão**. Tese para o Concurso à Cátedra de Talho-doce, água-forte e xilogravura. Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. Companhia Brasileira das Artes Gráficas – Rio de Janeiro.

_____. **Arte para todos**. Jornal da Bahia. Jornal das Artes Plásticas. Salvador, 07 de agosto de 1963.

_____. **Escola Bahiana de Gravura.** Jornal da Bahia. Jornal das Artes Plásticas. Salvador, 29 de agosto de 1958.

_____. **Os meus “alunos”.** Jornal da Bahia. Jornal das Artes Plásticas. Salvador, 02 de outubro de 1963.

PARAÍSO, Juarez. **A gravura na Bahia.** Desenhos e gravuras. Organizado por Claudius Portugal. Salvador, 2007.

PARAÍSO, Juarez. **Catálogo, 1877 a 1996: Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.** 1996.

PARAÍSO, Juarez. Juarez Paraíso: depoimento 11 de out. de 2007. Virginia Silva, Salvador, gravação analógica em áudio. Tipo de arquivo: fita magnética 140 minutos.

PEDROSA, Mário. **As tendências sociais da arte e Kaethe Kollwitz.** In: _____. *Arte, necessidade vital.* Rio de Janeiro: CEB, 1949.

PERRY, Gil. **Primitivismo e Arte Moderna.** 1998.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 5 vol. 559 p.

PRANDI, Reginaldo. **Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia.** Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. São Paulo, 1995.

ROCHA, Wilson. **Artes Plásticas em questão.** Omar G., Salvador, 2001.

SAMPAIO, Lygia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9637/lygia-sampaio>. Acesso em: 20 de setembro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SCALDAFERRI, Sante. **Os primórdios da arte moderna na Bahia: depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado – Museu de Arte da Bahia, 1997. 182p.

SILVA, Anderson Marinho da. **Manoel Ignácio de Mendonça Filho e a pintura de marinha na Bahia.** (Dissertação em História da Arte) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SILVA, Anderson Marinho da. **A Escola de Belas Artes da Bahia: pintores esquecidos e consagrados, 1889-1950.** Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

TAVORA, Maria Luisa Luz. **O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão? Métier como tradição?** Dossiê. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, UFJF, v. 2, n. 1, julho-dezembro, 2016, p. 150-165.

TAVORA, Maria Luisa Luz. **Artesanato ou meio de expressão? Núcleos de ensino da gravura - São Paulo, 1950/60.** In: Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p. 977-988.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy.** New York: Vintage Books, 1984.

VALLADARES José. **Dominicais Seleção de crônicas de arte 1948-1950.** Bahia: Artes Gráficas, 1951, 202p.

VALLADARES José. **Artes maiores e menores Seleção de crônicas de arte 1951-1956.** Bahia: Progresso, 1957. 176p.

VALLADARES, Clarival. **Hélio de Oliveira, o Gravador de Pegis.** Sobre a exposição dos Artistas Novos da Bahia, em homenagem ao companheiro-morto, na Galeria IBEU, Guanabara, 6 de junho de 1963.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos: no Brasil e na África.** 3. ed. Salvador: Corrupio, 1999.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. Vo2l.24