

## 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 ressignificada 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 Scaldasferri (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 contribui 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 contribui 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 tensionar 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.