

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 escravidão 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: Scaldaferrì 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: Scaldaferri 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 *Ọṣẹ̀ 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: Scaldaferri 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: Scaldaferri, 1998, p.56.

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

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



Fonte: Scaldaferri, 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: Scaldaferri, 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 teceu 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.

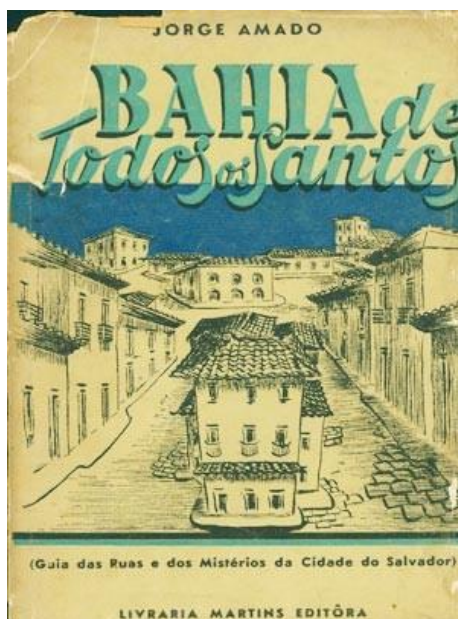
Essa crítica também aponta para uma tensão entre o novo e o antigo; enquanto a arte moderna buscava romper com as normas estabelecidas, a reação pública insistia na valorização dos estilos acadêmicos. O público e a imprensa, ao reagirem de forma tão virulenta, estavam reafirmando o valor da arte tradicional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

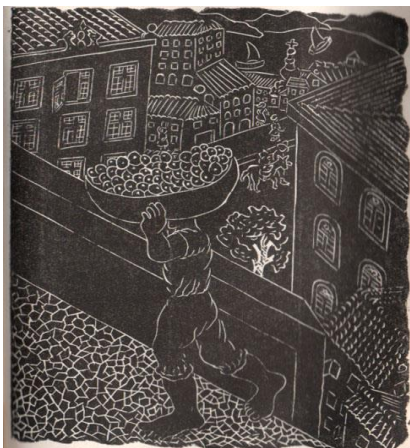


Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 42

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.

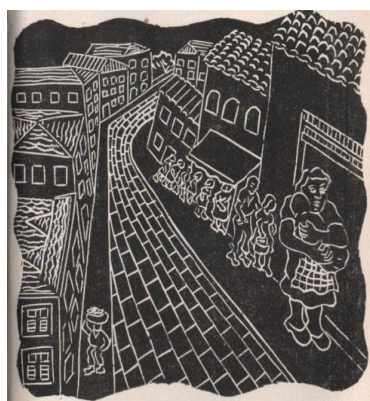
Figura 18 – *Mercados* - Ilustração em xilogravura de Manoel Martins.



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.

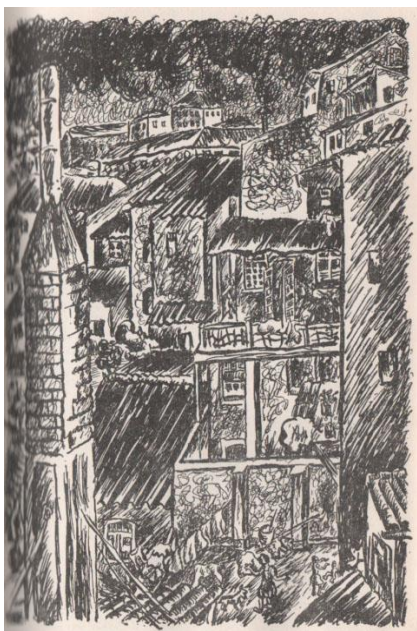


Fonte: Livro Bahia de Todos os Santos, 8ª ed. 1960, p. 301.

As gravuras de Manoel Martins do referido 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

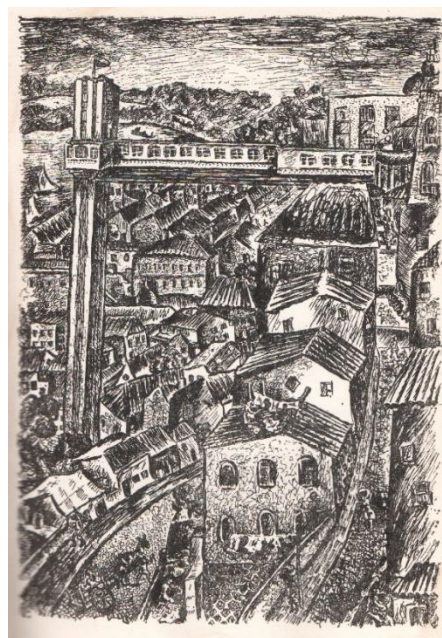
vida na Bahia, destacando tanto a beleza quanto as adversidades enfrentadas por seus habitantes, ao mesmo tempo em que celebra suas tradições e cultura vibrante. As xilogravuras de Manoel Martins para *Baía de Todos os Santos* são exemplares não apenas por sua excelência técnica, mas também pelo seu 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.



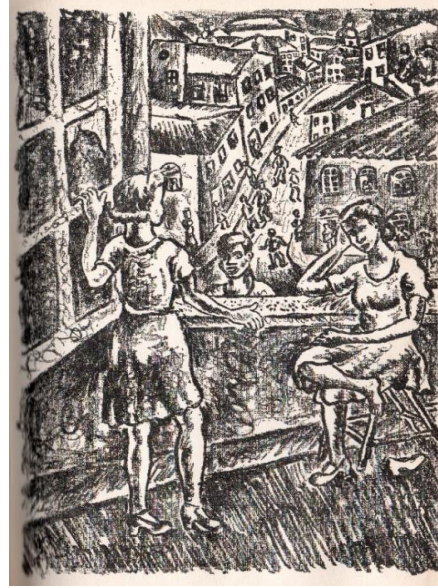
Fonte: Livro *Bahia de Todos os Santos*, 8ª ed. 1960, p. 87.

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 -

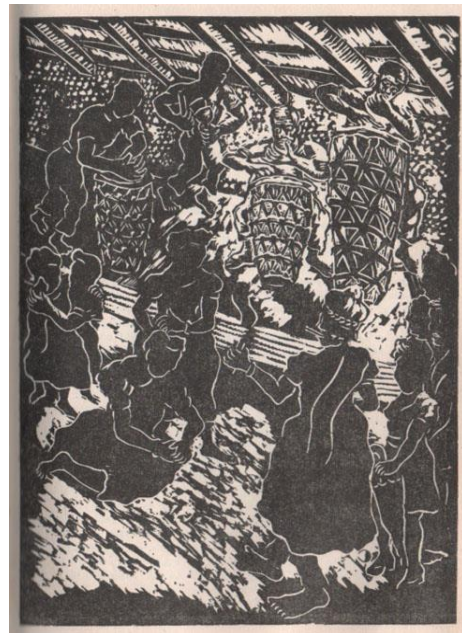
Ilustração em xilogravura de Manoel Martins.



Fonte: Livro *Bahia de Todos os Santos*, 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); – *Ilustração* (Xilogravura); – *Ilustração* (Xilogravura); – *Ilustração* (Xilogravura); – *Ilustração* (Xilogravura); e – *Ilustração* (Xilogravura); Pierre Bonnard – *O homem e o cachorro*; Maurício Vlamink – *Cabeça de mulher*; Marie Laurencin – *Cabeça de arlequin*; 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*; Pervy 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.

Valadares, 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 arrojo da composição sem desprezar a delicadeza dos pormenores. De valorizar a espontaneidade do traços 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.