



A gravura artística na Escola Nacional de Belas Artes - anos 50/60: tensão e conquistas na atualização do seu ensino de arte

Profa. Dra. Maria Luisa Luz Távora

Diretora Adjunta da Pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ
Comitê Brasileiro de História da Arte

No quadro histórico da prática e do ensino da gravura na Escola Nacional de Belas Artes, os anos 50 e 60 constituem marcos decisivos do lento processo de sua assimilação como meio expressivo. Este processo revelou alguns aspectos relativos ao campo das discussões do ensino da arte naquela Instituição.

A proposta do ensino da gravura fez parte do projeto de criação da Academia Imperial das Belas Artes. Todavia, inúmeros decretos levaram a decisões que retardaram e deslocaram o plano original. A curta permanência de Charles Simon Pradier (1785-1848), gravador vindo com a família real, impediu que exercesse suas atividades de professor de gravura para as quais fora nomeado por decreto real, não deixando discípulos. Sua atuação dava-se no campo da gravura de interpretação, tendo se dedicando de volta a Paris, por exemplo, a reproduções de obras de Debret.¹

Por todo o séc. XIX, a trajetória do ensino da gravura na Academia foi irregular, várias vezes interrompida, caracterizando-se pelo interesse maior pela gravura em medalhas, substituída posteriormente, em 1869, pelo ensino de xilografia também extinto em 1890,² já que enfrentava dificuldades para instalar-se na Academia: “ambiente muito elitista e pouco favorável à iniciativa”.³

No caso da gravura plana, o interesse por sua aplicação direcionava-se ao campo da ilustração comercial, anúncios, vinhetas de livros e periódicos, valorizada sempre como técnica de reprodução. Explica-se o papel secundário das Belas Artes na formação deste profissional, pois, quando a família real aqui chegou com seus artistas e artífices, a prática da gravura plana possuía nível técnico elaborado, resultado do ensino de centros de produção como a Casa da Moeda, e posteriormente a Impressão Régia e o Arquivo Militar, ou mais adiante com os cursos do Instituto Artístico (1850)⁴ e do Liceu de Artes e Ofícios (1856), mais ajustados em seus métodos e objetivos à demanda comercial de especialista.

¹ Sobre o assunto ver LOS RIOS FILHO, Morales de. *O ensino artístico- subsídio para sua história*. Um capítulo, 1816-1889. Rio de Janeiro, 1938, p. 49.

² Sobre o assunto ver Trajetória irregular do ensino da gravura desde a Academia Imperial. In: TAVORA, Maria Luisa Luz. *A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 50 e 60*. 2000. Tese (Doutoramento) - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro. p. 47-67.

³ COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e história da xilografia*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984, p. 90.

⁴ Criado em 1850, tratava-se de uma espécie de empresa tipo-litográfica na qual seu idealizador Henrique Fleuiss, seu irmão Carl e o litógrafo Carl Linde produziram e ofereceram curso de xilogravura. Realizado em três anos, o curso de xilogravura possibilitava a participação dos aprendizes na execução de encomendas, proporcionando uma inserção imediata do gravador no mercado de trabalho. Os resultados das atividades deste Instituto fizeram-se sentir de imediato no campo da gravura de ilustração, através da edição da revista *Semana Ilustrada*, lançada em 1860. O reconhecimento deste núcleo independente veio através da outorga de Imperial ao Instituto por decreto de 3/10/1863. Suas atividades se estenderam até 1876, ano da morte de Carl Fleuiss.

Acompanhava o ofício de gravador uma visão pragmática. Os “abridores” de chapas de metal, madeira, cobre e pedra, distanciavam-se do perfil e do lugar social pretendidos para os discípulos das Belas Artes, onde a gravura plana constituía campo de treinamento para a pintura e a escultura, numa prática que buscava a depuração do gosto e a habilidade artística.

Até os anos quarenta do século passado, na então Escola Nacional de Belas Artes, a gravura plana continuou a corresponder a uma prática a mais na formação do gravador de medalhas ou mesmo do pintor e do escultor. A especialidade de medalha, (por fundição ou gravação), por exemplo, exigia artistas aplicados ao processo de gravação com perícia no manuseio dos buris, exigência que se estendia às pedras preciosas (gliptica) e conchas. Esta situação é revelada, pela própria estrutura do curso de gravura apresentada em 1949, naquela instituição: doze disciplinas constam distribuídas pelos cinco anos do curso. A gravura plana está incluída no quinto ano, revelando uma prática insipiente.

Da mesma forma, com relação aos prêmios de viagem, há uma definição clara no tratamento dado a esta modalidade artística, configurado na seguinte hierarquização: Conforme o art.175 do regimento de 1948, a distribuição do prêmio previa a seguinte ordem: pintura, escultura e gravura. Todavia, o artigo 178 traz uma ressalva: “Não havendo concorrente em uma matéria, passar-se-á à seguinte sucessivamente, conforme a ordem estabelecida no art 175; entende-se, porém, que os concursos de gravura nunca se sucederão com intervalo menor de 3 anos”. A nosso ver, exceção feita expõe os juízos que criavam mecanismos internos de definição dos valores, na formação oferecida pela Escola.

Dentro deste quadro histórico de mais de um século, em 1951 inaugura-se uma outra etapa para a gravura plana na Escola Nacional de Belas Artes, como um ensino especializado alternativo, pois a cátedra da gravura de medalhas permaneceria ativa até os anos 60, nas mãos do professor Leopoldo Campos.

Dentro da perspectiva de integração artística da gravura, nesse ano foi oferecido um curso de especialização abrangendo as técnicas do talho-doce, da água forte e da xilografia. Abriu-se um espaço de aprendizado, que iria conviver com outras iniciativas livres de ensino da gravura. Desde então, este tipo de ensino encontraria uma regularidade, no espaço da Escola, inicialmente autônomo em relação aos procedimentos institucionais, devendo-se a seus orientadores o perfil inovador da orientação ali praticada.

Para esse curso foi escolhido como orientador o artista Raimundo Cela (1890-1954). Sua formação em pintura dera-se na Escola através de Batista e Zeferino da Costa e de Eliseu Visconti, tendo obtido o Prêmio de Viagem ao Exterior, em 1917. Quanto à gravura, aprendera em Paris, com o gravador inglês Frank Brangwyn, destacando-se no Salão Nacional de Belas Artes de 1945, com a obtenção da medalha de ouro.

O seu contato com a gravura em metal dera-se numa perspectiva de integração da gravura à produção artística, processo iniciado na segunda metade do Séc. XIX, na Europa. O mundo europeu incorporava a gravura original como campo criativo e meio expressivo.⁵

Embora a sua aproximação com a gravura deva ser pensada nos termos de retomada deste meio com linguagem expressiva, a metodologia de ensino aplicada por Cela no ateliê de gravura era tributária do peso de sua formação acadêmica em pintura. Baseava-se na cópia de modelos e estampas estrangeiras. Seu prêmio de viagem ao exterior fora obtido com a tela *Último diálogo com Sócrates*, severamente criticada por Monteiro Lobato ao afirmar:

Como pode um menino nascido no Ceará, transplantado para o Rio, e que não é um helenólogo com cinquenta anos de estudo, como pode essa moderníssima e brasileiríssima criatura interpretar com sua alma virgem de filosofias, uma cena do século de Péricles? Fará artificialismo puro, está claro, à custa de reminiscências visuais...⁶

⁵ Quando processos fotomecânicos de impressão passaram a ser utilizados em larga escala, incorporados à reprodução de imagens, formaram-se grupos de artistas tais como as Sociedades de Aguafortistas (1862) e Pintores Gravadores Franceses (1889) e, em 1923, a Sociedade dos Pintores-Gravadores Independentes, interessados em destacar cada vez mais as possibilidades expressivas da gravura, através das técnicas mais tradicionais da madeira e do metal. Dessas Sociedades participaram artistas como Manet, Daumier, Dégas, Courbet, assim como Matisse, Braque e Picasso.

⁶ LOBATO, Monteiro. O Salão de 1917. *Revista do Brasil*, (22) out.1917.

Após gozar os cinco anos do referido prêmio em Paris, Raimundo Cela voltou para sua cidade cearense de Camocim, tendo se afastado do Rio por problemas de saúde. O contato renovado com suas raízes reavivou-lhe sentimentos e experiências: a presença do mar e dos elementos que gravitam em torno de uma vida livre; a luminosidade dos céus nordestinos e elementos das festas populares foram incorporados à sua gravura.

Se Raimundo Cela carregava uma herança acadêmica, no que dizia respeito ao sentido da representação, do rigor do desenho, subordinando sua composição a uma inteligência ilustrativa da coragem e da obstinação dos seus personagens, tratados como heróis, na gravura em metal que veio a produzir, dela emancipou-se ao incorporar uma temática regional nordestina. Substituiu um modelo tão abstrato como a temática do *Último diálogo com Sócrates* por pescadores, jangadas, bumba-meu-boi, modelo de uma sociedade histórica, impregnando de realismo sua gravura em metal.

Preso ainda ao sentido da representação, Raimundo Cela alargou o repertório temático, tornando sua gravura contemporânea da realidade que o cercava, reforçando a dimensão expressiva da técnica. Esta sua flexibilidade seria destacada pelo crítico Quirino Campofiorito ao afirmar que (Cela) “foi artista de formação acadêmica, com a persistência do rigor do desenho, mas teve que elaborar uma nova expressão para poder colher um pouco o homem rude do nordeste, cuja realidade formal não é propriamente a dos modelos da escultura”.⁷

A atuação de Raimundo Cela à frente do curso de gravura foi discreta bem de acordo com sua personalidade, *permanecia em sala, não saía muito para conversar, trocar idéias, ficava lendo*.⁸ Elaborou um programa aprovado pela Congregação da Escola, nele incluída a xilogravura, o talho-doce e aspectos da história da gravura. No seu caso, ensinou a gravura em metal. Conforme Adir Botelho, foi preciso descobrir Raimundo Cela de quem os alunos da Escola nada sabiam. Permanecia isolado.⁹

Para Campofiorito este isolamento podia ser explicado pelo fato da gravura ser muito esquecida naquele tempo.¹⁰ Face as declarações podemos pensar sobre um desinteresse da Escola de Belas Artes de então, na produção da gravura artística, cuja aproximação com a visão moderna dava-se em Raimundo Cela, ao abordá-la como meio expressivo na exploração do universo de suas experiências pessoais como temática.

A morte deste artista, em 1954 interrompeu seu trabalho de redirecionamento dos propósitos da técnica da gravura. Para substituí-lo foi escolhido pela Congregação da Escola o artista Oswaldo Goeldi. A proposta de curso elaborada por Cela – procedimentos técnicos – foi mantida, porém o método de trabalho espelhava outra postura em relação ao fazer artístico: sua visão garantia o exercício da liberdade, a exploração do pensamento plástico estruturado a partir da ação sobre a madeira e sobre o papel.

Houve uma mudança significativa na conduta com os aprendizes, conforme avaliação de Adir Botelho, aluno e assistente de Goeldi até sua morte, em 1961:

O comportamento de Goeldi como professor era bastante diferente, o trabalho de cópia foi abandonado e, mesmo nos exercícios com a linha, este valorizava uma atitude¹¹ criadora por parte do autor. Isso ficou bem nítido e talvez tenha sido a transformação mais radical de uma orientação à outra.

A contratação de Goeldi, artista maduro e bastante conhecido, cujas xilogravuras tinham sido premiadas em muitos certames como a Bienal de 1951,¹² foi tratada com entusiasmo por Mário Barata, crítico e professor da ala progressista da Escola que, em artigo escreveu:

⁷ CAMPOFIORITO, Quirino. *Raimundo Cela: Luz, Natureza e Cultura*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e desporto do Ceará, 1994, p. 15.

⁸ *Idem*.

⁹ FERREIRA, Heloisa, TAVORA, Maria Luisa Luz. Projeto gravura hoje: depoimentos. Rio de Janeiro: SESC Tijuca, 17/09/86.

¹⁰ CAMPOFIORITO, *op. cit.*, p. 20.

¹¹ BOTELHO, Adir. Em depoimento citado, 17/09/86.

¹² Goeldi participara também da representação brasileira na Bienal de Veneza de 1950, recebera a neste mesmo ano a medalha de ouro do Salão de Belas Artes da Bahia. Desde 1951, fazia parte da Comissão Nacional de Belas Artes que avaliava os artistas para o Salão Nacional.

A grande notícia dessa semana é a de que Oswaldo Goeldi [...] entrou para o corpo docente da Escola Nacional de Belas Artes, onde lecionará a arte da estampa, as belas técnicas de gravar em madeira, água-forte e a buril. Contribui assim, o grande artista, no ano em que chegará ao seu sexagésimo aniversário, para a renovação do ensino artístico do país que se está processando atualmente.¹³

A expectativa de Mário Barata de que Goeldi seria uma peça importante no processo de renovação do ensino na Escola de Belas Artes fazia sentido. A opção estética deste artista insere-se no processo de crise da representação vivido por artistas expressionistas alemães que se voltaram para a subjetivação da realidade. Para eles, não havia razão para imitar a realidade mas criá-la a partir de uma ação onde se dava a expressão, condição de existência e do entendimento humano. A experiência é a matéria sobre a qual vai atuar o artista expressionista e, na sua proposta, a xilogravura vai se tornar um ponto alto. A arte constitui ação no mundo para criá-lo: “Fazer gravura para Goeldi [...] deixa de ser requinte, puro prazer técnico ou estético, para se transformar num instrumento de compromisso com o mundo”.¹⁴

Todavia, a figuração “goeldiana” não encontrava respaldo no ambiente cultural acadêmico, hostil à especificidade artística de um expressionista. Quirino Campofiorito, crítico e também professor progressista da ENBA, ao contrário de Mário Barata, percebeu as dificuldades de se concretizar, em âmbito da Escola tal renovação, face às tensões que sua obra provocava. Disse ele a respeito do artista: “Oswaldo Goeldi era um isolado, apenas admirado por alguns. Poucos reconheceriam valor mesmo num Kubin ou num Munch que naquele tempo, por aqui se viesse a perder”.¹⁵

A orientação de Goeldi distanciava-se de uma prática geral presente na Escola. O aprendizado da gravura era mais que uma incorporação de um *métier*, o seu ensino mais que a transmissão de um conhecimento. Nem a cópia nem a observação poderiam fornecer as bases para o aprendizado. Considerando o desenho a base principal da gravura, Goeldi o definia fora do território menor onde ainda era colocado pelas Belas Artes, como preparação para um trabalho em pintura, gravura ou escultura. Dizia o artista: *Falo do desenho como expressão autônoma*.¹⁶

Neste caso, o entendimento desta situação passa pelo que Pierre Bourdieu afirmou, ao definir a importância do ensino no campo artístico: “[...] todo ensino deve produzir, em grande parte, a necessidade de seu próprio produto e, assim, constituir enquanto valor ou como valor dos valores, a própria cultura cuja transmissão lhe cabe. E tal exigência se faz presente no próprio ato de transmissão [...]”¹⁷

Na memória dos que passaram pelo ateliê, quer como alunos regularmente matriculados ou em busca de uma conversa com o mestre, inquietados com a orientação tradicional da ENBA, permaneceu a lição de liberdade, a lembrança de um “espaço-refúgio.” Constituem depoimentos importantes: “Ele deixava o aluno trabalhar com suas próprias idéias.[...] Talvez a gravura trouxesse a liberdade de que estávamos precisando e a orientação do Goeldi fugia do academismo, o que na Belas Artes nos prendia um pouco.”¹⁸

A postura de respeito ao trabalho do aluno, uma certa generosidade de Goeldi é destacada por vários artistas que puderam privar do seu convívio, como Marília Rodrigues:

Nunca vi Goeldi colocar a mão no trabalho de um aluno. Tinha métodos de estimulação, mostrava a necessidade de retrabalhar as áreas de volume, os traços, mas as soluções de gravura, o conteúdo expressivo deveria ser encontrado pelo artista. Essa metodologia marcou minha vida futura como professora.¹⁹

¹³ BARATA, Mário. Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes. *Diário de Notícias*. Suplemento Literário, 16/01/1955, p. 5.

¹⁴ BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 15.1979. São Paulo. Catálogo de exposição. Texto de Frederico de Moraes.

¹⁵ CAMPOFIORITO, Quirino. *O Jornal* Rio de Janeiro, 19/08/56.

¹⁶ GOELDI, Oswaldo. Em depoimento a Ferreira Gullar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/01/1957.

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p.218.

¹⁸ ADERNE, Isa. Em depoimento gravado à autora em 1/10/96. Rio de Janeiro.

¹⁹ RODRIGUES, Marília. *Gravura hoje: depoimentos*, FERREIRA, Heloisa e TAVORA, Maria Luisa (Org.). SESC/ Tijuca, Rio de Janeiro, 1995, vol. I p. 42.

Retornando às palavras de Mário Barata, podemos dizer, se era pertinente seu entusiasmo pelo sentido que ganharia a presença de Goeldi na Belas Artes, a sua expectativa de uma influência decisiva na renovação do ensino não foi de todo possível. Se por um lado, os depoimentos destacam as mudanças de atitude em relação ao aprendiz e ao ensino da arte, por outro, os mecanismos de incorporação deste artista à Escola baseavam-se num modelo de hierarquia das artes, no qual a gravura ainda recebia menor atenção. A voz de Goeldi tinha o limite das quatro paredes de seu ateliê. Na verdade, sua participação no corpo docente, na condição de contratado, excluía o artista de atuar nos colegiados decisórios, sendo-lhe reservado um papel de menor expressão.

Na Congregação, órgão superior da direção didática da Escola, participavam por regulamento²⁰ os professores catedráticos efetivos e aqueles em disponibilidade, os professores interinos nomeados, um professor docente livre e os professores eméritos.

Como as gravuras de medalha ou plana caracterizavam-se segundo este mesmo regimento, por sua natureza prático-especial, a responsabilidade de seu ensino caberia a um especialista. Goeldi foi contratado dentro desta realidade.

Se no âmbito do ateliê, Goeldi criou um ambiente de prática da liberdade moderna estendendo em muito sua missão, no campo institucional, vivia os limites de uma participação efetiva na esfera das decisões que transformariam e atualizariam o ensino na Belas Artes.

O tratamento dado a sua morte, em fevereiro de 1961, por exemplo, contribui para o entendimento da dimensão de sua presença junto à ENBA. Votos de pesar acusam em pouquíssimas linhas sua morte, em atas de Congregação e de Conselho Departamental.²¹ Por outro lado, no âmbito externo da Escola, Goeldi recebeu, durante o ano 61, homenagens póstumas de toda sorte, promovidas pelos mais diferentes setores do mundo cultural e artístico. Por exemplo, em reconhecimento pela sua arte o Governo do Estado custeou-lhe os funerais.²²

A homenagem maior no espaço da Escola não foi uma iniciativa de seu corpo docente, mas dos alunos do Diretório Acadêmico, mediador de embates com a ideologia tradicional da Escola. Apoiados por Quirino Campofiorito, editaram em agosto de 61 o nº 4 de seu Jornal Macunaíma, todo dedicado ao artista-gravador, contendo além de fotos do artista e de sua obra, poesias e matérias assinadas por críticos e intelectuais de grande projeção no ambiente artístico brasileiro.²³

É no depoimento de uma aluna e posteriormente professora da Escola até os anos 90, que podemos observar a ambígua postura da Instituição em relação a um dos mais importantes artistas da história da arte brasileira:

A escola não tomou conhecimento da morte de Goeldi. Aliás, o Goeldi era meio marginal dentro do processo da Escola [...] um estranho, fora do ninho, pois ele não compartilhava com aquele corpo docente, vamos dizer assim, eleito pelos deuses, entendeu? [...] A Escola teve um professor da dimensão

²⁰ Regimento em vigor de 1948, Cap. I, art. 67 e 68.

²¹ Ata da Congregação da ENBA de 6/03/61, Livro 30, p.53; Ata do Conselho Departamental da ENBA de 22/02/61, Livro 30, p.99.

²² A Revista *Leitura* n. 45 de março de 61 apresenta editorial e matérias dedicadas a Goeldi; a *Leitura* n. 49, do mesmo ano, usa como capa uma obra de Goeldi, explicando à p. 3 da publicação: "...devíamos começar com Oswaldo Goeldi, mestre querido, numa justa homenagem ao companheiro"; a Petite Galerie incluiu obras do artista em exposição de março de 61, constando do catálogo a observação: "Os 4 trabalhos de Goeldi foram expostos como uma espécie de pequena homenagem póstuma ao grande gravador desaparecido e bastaram somente eles para elevar o nível de qualquer exposição"; criação do Museu Goeldi, em São Paulo que, em julho de 61 traz exposição para o Museu Nacional de Belas Artes; expõem obras de Goeldi, de maio a julho daquele ano, o MAM-Rio, a Associação de Artistas Plásticos Contemporâneos (ARCO) e a Associação Brasileira de Críticos de Artes; A VI Bienal de São Paulo, em 1961, monta uma Sala Especial em homenagem a Goeldi, com texto de catálogo de Ferreira Gullar. Em 1963, foi inaugurada pela Secretaria de Educação do Estado a escola primária Oswaldo Goeldi, em Guadalupe, no Rio de Janeiro.

²³ Cleber Teixeira, aluno e diretor do jornal, reuniu textos de Ferreira Gullar, Mário Barata, Adonias Filho, Murilo Araújo, Newton Freitas, Quirino Campofiorito, Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, Pedro Manuel, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Otto Maria Carpeaux e Luiz Paiva de Castro

do Goeldi e nunca tomou conhecimento.[...] Ele ficava na dele, dava suas aulas, ficava dentro do ateliê. Da mesma maneira que a Escola o ignorava, ele ignorava também a Escola [...] Ensinava para quem estivesse ali, também não estava interessado se era aluno, se não era, se tinha matrícula, se não tinha.²⁴

Com Goeldi, o ateliê funcionou também como um espaço de conversas sobre os destinos da arte e as funções do artista numa sociedade moderna, e por lá passaram artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Ana Maiolino, Marília Rodrigues, entre outros.

Paralelamente à atividade de Goeldi com a xilogravura, iniciada em 1955, o Centro Acadêmico da ENBA organizou um curso de litografia, convidando o artista Darel Valença para ministrá-lo, o que aconteceu de 1956 a 1957. O espaço montado para o curso de litografia pertencia à Associação Atlética do Diretório Acadêmico. Darel, portanto, não tinha nenhuma vinculação com a Escola que ainda assim autorizou o uso daquele espaço. Darel mobilizava-se pela idéia da gravura artística, conforme seu depoimento: "Quería mostrar que a lito era uma forma de expressão de arte e não um mero processo de reprodução".²⁵ Em torno deste artista, os alunos motivaram-se para realizar vários eventos, exposições e palestras.

Darel Valença gozava de posição de destaque como artista-gravador, recebera inúmeros prêmios nos principais salões da época.²⁶ A litografia que queria ensinar aprendera com profissionais das gráficas antigas, aperfeiçoando-se por conta própria, adquirindo uma prensa e montando um ateliê na Lapa, no Rio de Janeiro.

A litografia conheceu, nos anos 40, um grande uso no campo da ilustração. Naqueles anos 50, vinha sendo substituída pelos modernos processos mecânicos de reprodução, passando por uma crise. Neste contexto, Darel esforçava-se para reativar a litografia como arte e teve o reconhecimento e o apoio de Quirino Campofiorito que incentivou sua ida para o Diretório da Escola, acreditando poder este seu projeto ganhar contornos mais amplos numa instituição como a Escola de Belas Artes. Sob sua orientação, muitos artistas fizeram experiências com a litografia como foi o caso de Franz Krajcberg, Anna Letycia, João Quaglia e o próprio Goeldi. Como era um espaço livre, qualquer um que quisesse podia fazer litografia.

Esta experiência de Darel, de apropriação artística da técnica, apresentava-se como uma alternativa para a continuidade do uso da litografia. Nos anos 60, através da ação de João Quaglia, na Escola Parque de Belo Horizonte, a litografia consolidou-se enquanto forma de expressão.

Premiado mais uma vez, em 1957, pelo Salão de Arte Moderna, com viagem ao exterior, Darel interrompeu o ensino. Embora fosse mantido o precário ateliê de litografia, o seu afastamento criou problemas para os alunos no que diz respeito à impressão, etapa do processo mais complexa e que precisava de orientação para ser realizada. Sensível a este problema, Quirino Campofiorito envolveu-se com a solução da questão, mobilizando-se por um substituto para o lugar de Darel. A escolha recaiu sobre seu assistente na cadeira de Arte Decorativa, Ahmés de Paula Machado (1921-1984), comprometido em continuar abordando a litografia como meio expressivo e que aprendera esta técnica na Itália, no Instituto Statale d'Arte de Florença.²⁷

A situação material deste ateliê viria a melhorar somente partir de 1961, quando foram buscadas e liberadas verbas oficiais para equipar o ateliê, então incluído no Curso de Desenho e Artes Gráficas.

²⁴ SILVEIRA, Liana. Em depoimento gravado à autora, Niterói, 26/11.97. Foi aluna de pintura de 1957 a 1963. Atuou no Diretório Acadêmico nas gestões de 58/59 e 59/60. Em 60/61 foi a primeira mulher presidente do DCE, Diretório Central de Estudantes, dando projeção aos alunos da ENBA nas lutas e reivindicações estudantis.

²⁵ VALENÇA, Darel. Em depoimento a Adamastor Camará. Sesc/Tijuca, Rio de Janeiro, 21/12/86

²⁶ Em 1948, recebera a medalha de bronze em Gravura no Salão Nacional de Belas ARTES; Em 1950, o prêmio de Melhor Gravador em metal pelo IBEU e medalha de Prata em Gravura no Salão Nacional de Arte Moderna; em 1952, prêmio de Melhor Gravador do Salão de Arte Moderna de Recife e Prêmio de Viagem ao País em gravura em metal, em 1953, no Salão Nacional de Arte Moderna.

²⁷ Ahmés obteve medalhas de bronze e prata no Salão Nacional de Arte Moderna e participou das Bienais de São Paulo de 1951 e 1953.

Nesse ano, a Congregação da Escola, a partir de prova de títulos, escolheu um professor para o então oficializado curso de litografia. Além de Ahmés, Darel que já retornara do prêmio no exterior, também candidatou-se. Os professores Quirino Campofiorito e Mário Barata, da ala moderna, fizeram campanha para Darel ocupar o cargo, enquanto que o professor Alfredo Galvão que recebeu apoio de Calmon Barreto, então Diretor da Escola, defendeu a posição de que o preenchimento dos cargos no magistério da ENBA devesse ser feito pelos egressos da Escola.²⁸

Ahmés ganhou o cargo nesta disputa com o voto de Minerva do Diretor. Darel, o responsável pela retomada da litografia na Escola, em 1957, trabalho pioneiro em tempos difíceis, na verdade não tinha chances de ser escolhido por sua posição de esquerda. Ao contrário, Ahmés mantendo-se próximo à ala tradicional da Escola apresentava mais chances de aceitação como contratado, pois criaria menos áreas de tensão com a Instituição.

O mesmo argumento, de aproveitamento dos egressos da Escola para exercício do magistério, tinha sido utilizado também por Alfredo Galvão, em março desse mesmo ano, em sessão de Congregação, quando da disputa para a substituição de Goeldi. Com esse posicionamento, a ala tradicional da Escola eliminara as chances de Iberê Camargo, artista moderno, de tornar-se professor de gravura. A proposta dos docentes da ala progressista era realizar um concurso de títulos entre os candidatos tendo Quirino Campofiorito, presidente da sessão, proposto o nome de Iberê Camargo, artista que a seu ver ombreava Goeldi, em atuação no campo da gravura moderna.

Todavia tal argumento definiu a escolha de Adir Botelho para dar continuidade ao ensino da gravura.²⁹ Sem dúvida, como assistente, Adir absorvera o método de trabalho de Goeldi, dedicando-se à xilogravura e ao seu ensino por mais de quarenta anos. Adir adere ao sentido da arte expressionista que anseia por ser ressonância do mundo do artista, portanto lugar da comunicação do ser. Sua obra concentra-se na figura humana, explorada com dramaticidade pelo traço enérgico que imprime ao cindir a matriz. O período de atuação de Adir Botelho, junto à gravura em madeira, correspondeu na Escola ao processo de adequação das oficinas para a formação de um novo profissional das artes gráficas.

As experiências pioneiras de Cela, de Goeldi e de Darel findaram por viabilizar a criação do Curso de Desenho e Artes Gráficas, projeto de Abelardo Zaluar e Carlos Del Negro. Com a abertura deste curso³⁰ e sua completa implantação nos anos 60, as atividades da gravura plana integraram-se ao ensino oficial, sofrendo por isto mesmo, um controle mais estreito e inaugurando uma nova relação com a estrutura administrativa e as disputas de poder da Escola.

Este Curso de Desenho e Artes Gráficas passou a espelhar, nos anos 60, a face mais atualizada da Escola, respondendo a uma mudança em relação ao perfil do artista gráfico. A proposta era revolucionária, pois reduzia as distâncias entre a passagem pela Escola de Belas Artes e o mercado de trabalho, integrando os dois campos.

O autor do projeto, Abelardo Zaluar deixou clara a valorização do artista gráfico pensado num contexto moderno de atualização de seu papel:

O Curso de Desenho e Artes Gráficas da ENBA visa portanto, a formação de artistas capazes de expressarem-se através do desenho e que, de posse do conhecimento das técnicas e dos processos de realização gráfica, se tornem um artista gráfico de padrão estético elevado, a fim de influir na melhoria do nível artístico da produção gráfica industrial.³¹

²⁸ Ver *Ata da Sessão Especial da Congregação*. ENBA, 14/11/1961, Livro 2, p. 90.

²⁹ Em 1958, Adir recebera Isenção de Júri Salão de Arte Moderna, tendo de 1954 a 1972, participado desse certame. No mesmo salão, arrebatará, em 1959, o Prêmio Viagem ao País. Sua gravura esteve presente ainda nas Bienais de São Paulo de 1961 a 1967. No ano seguinte à sua contratação, foi premiado como melhor Gravador Nacional, no Salão de Arte Moderna do Paraná.

³⁰ O curso começou a funcionar em 1959, ainda sem a aprovação do Conselho Universitário. Sobre a estrutura do curso, ver *Regimento da ENBA*, 1965, Art 13 p. 9-10

³¹ ZALUAR, Abelardo. *Ata do Conselho Departamental*. ENBA, 19/06/63. Livro 31, p. 102.

O trabalho de Adir Botelho frente ao ateliê liga-se a esta fase de transmissão institucionalizada da gravura artística e do empenho dos criadores do curso em ampliar a visibilidade social do artista-gravador, garantindo-lhe uma repercussão pública de sua produção. Os alunos de gravura passaram a envolver-se em certames regionais, nacionais e internacionais, criando uma sistemática de atualização em relação a estes eventos.

Assim, no início dos anos 60, um novo ciclo se abria, gozando o ensino da gravura, em suas diferentes modalidades, dos benefícios oficiais e, por outro lado, submetendo-se às exigências institucionais. Todavia sua trajetória peculiar, na ENBA, possibilitou a sobrevivência de uma metodologia centrada tanto no rigor do ensino das técnicas quanto na liberdade de criação.

A exclusão dos professores de gravura plana da hierarquia do poder da Escola, fato que refletia o desinteresse em integrá-los ao corpo administrativo, e o entendimento da gravura como arte menor, coisa de especialista, geraram uma autonomia de trabalho responsável por uma relação menos tensa da gravura com o corpo conservador da Instituição. Gozando de respeitabilidade pública, professores como Goeldi e Darel independiam dos seus mecanismos de controle e de juízo quanto às suas opções estéticas.

Se na condição de contratados ou mesmo de autônomos como no caso de Darel, os professores de gravura foram isolados das instâncias decisórias, este isolamento revestiu-se de positividade, pois gerou uma autonomia na aplicação de uma metodologia mais liberal, favoreceu um diálogo extra muros e uma participação intensa dos alunos e mestres nas questões relativas às artes plásticas que mobilizavam o ambiente cultural no Rio de Janeiro.

Se no âmbito da Belas Artes permanecia a visão da gravura como arte menor, seus orientadores eram artistas maiores, celebrados pelo meio artístico, em eventos legitimadores da sensibilidade moderna de suas obras. Pelas mãos desses orientadores, a gravura consolidou-se como algo mais que um desenho multiplicado, incorporando as propostas modernas de livre criação que repercutiram livremente junto aos alunos da ENBA, que por muito tempo, consideraram os ateliês de gravura como "espaços-refúgio" onde se possibilitava também a discussão dos rumos da arte.