

CAPÍTULO II

2.0 CONTEXTO HISTÓRICO DA ESCOLA DE BELAS ARTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1 A GRAVURA NO CONTEXTO DA ESCOLA DE BELAS ARTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2. ASPECTOS HISTÓRICOS DO ENSINO DE ARTE

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

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

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

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

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

2.3 OS PROFESSORES DE GRAVURA NA ESCOLA DE BELAS ARTES

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

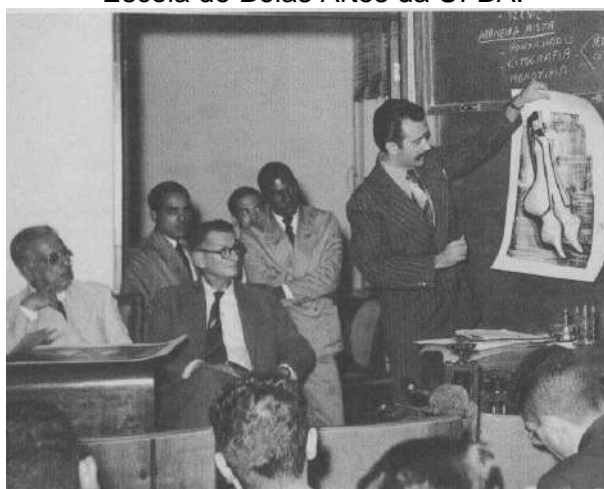
A inserção do primeiro curso de gravura na Escola de Belas Artes da UFBA marca um desvio significativo do paradigma educacional acadêmico tradicionalmente adotado pela instituição. Esta mudança ocorre em um contexto onde a arte acadêmica dominava, refletindo padrões clássicos e uma resistência às novas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

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

2.3.1 MARIO CRAVO JÚNIOR

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

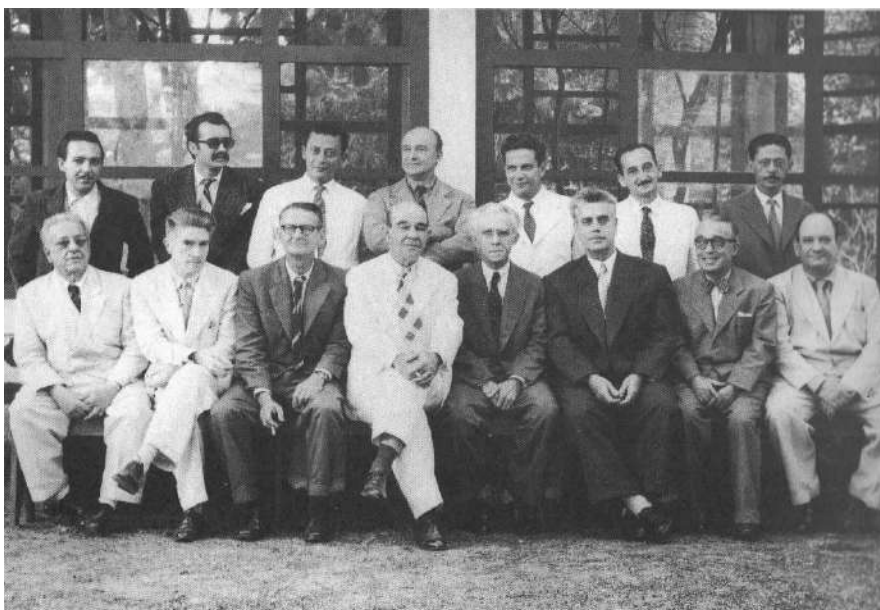
Figura. 41. Defesa de tese para livre-docência cadeira de gravura da Escola de Belas Artes da UFBA.



Fonte: Cravo, 2001, p. 141.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3.2 EXPLORAÇÃO DE MATERIAIS E TEXTURAS

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

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

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

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

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

2.3.3 AS EXPERIÊNCIAS GRÁFICAS

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo

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

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



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

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

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

2.3.4 HENRIQUE OSWALD

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

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

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

Figura 47. *Henrique Oswald.1947.*



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

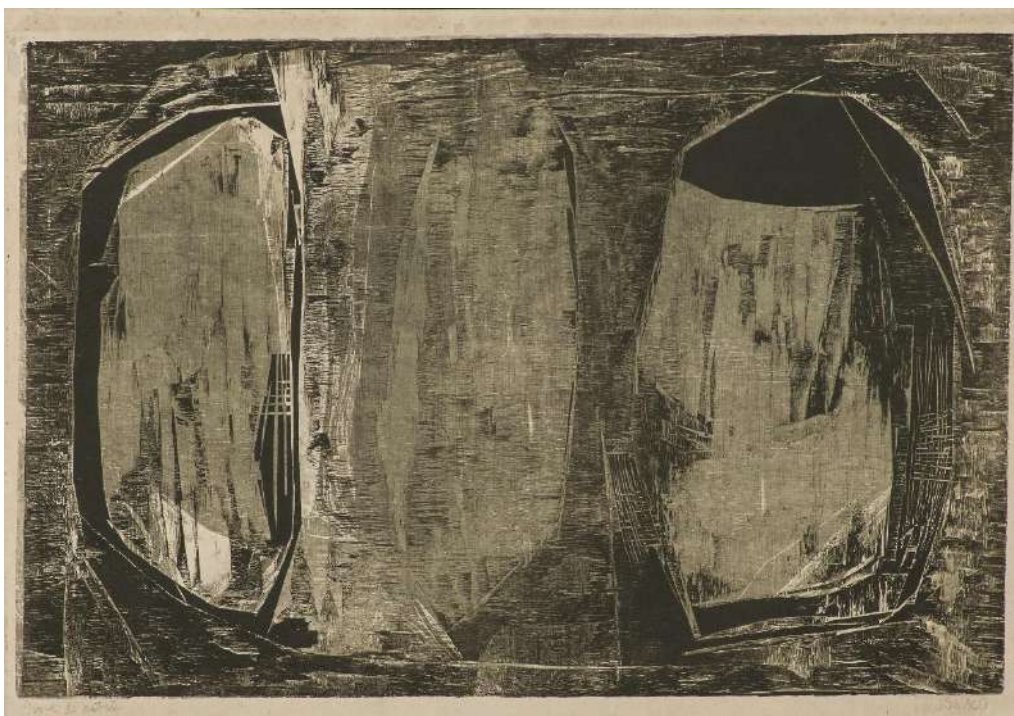
2.3.4.1 A MATÉRIA ABSTRATA

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

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

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

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



Fonte: Acervo Particular

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

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

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



Fonte: Acervo Particular

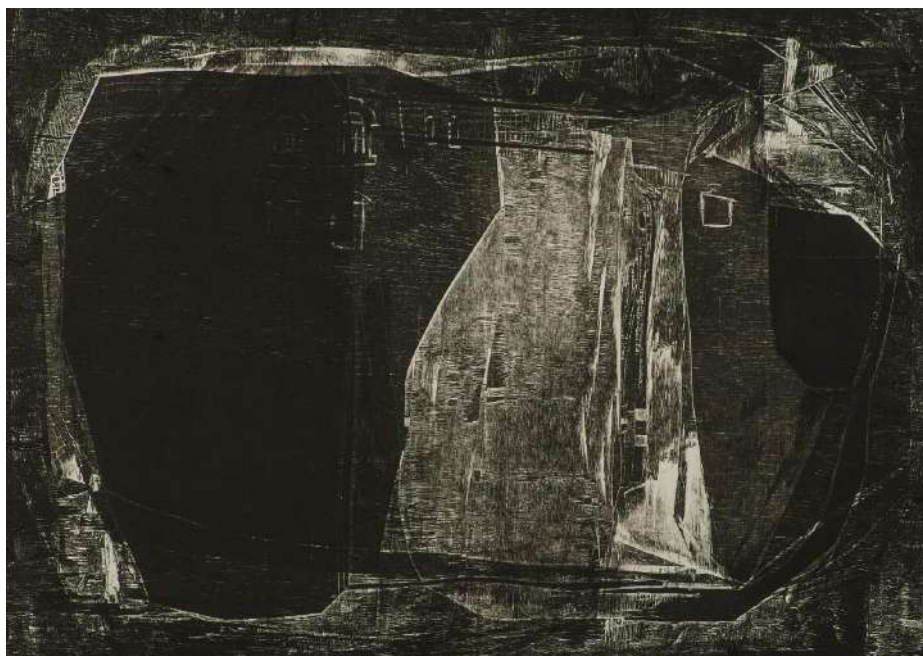
As gravuras abstratas de Oswald estão inseridas no contexto do modernismo brasileiro, que, nas décadas de 1950 e 1960, estava em diálogo com movimentos abstratos internacionais. Apesar da abstração, as obras mantêm uma ligação com a materialidade e a expressividade da xilogravura, característica que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

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

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

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

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



Fonte: Acervo Particular.

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

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

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

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

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



Fonte: Acervo Particular.

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

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



Fonte: Acervo Particular.

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

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

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

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



Fonte: Acervo Particular.

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

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

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

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



Fonte: Acervo Particular.

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

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

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

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



Fonte: Acervo Particular.

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

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



Fonte: Acervo Particular.

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

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



Fonte: Acervo Particular.

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

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

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



Fonte: Acervo Particular.

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

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

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



Fonte: Acervo Particular.

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

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

2.3.5 KARL HEINZ HANSEN

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

Figura 60 - Karl Hansen - fotografia



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3.5.1 AS XILOGRAVURAS

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

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

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

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

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

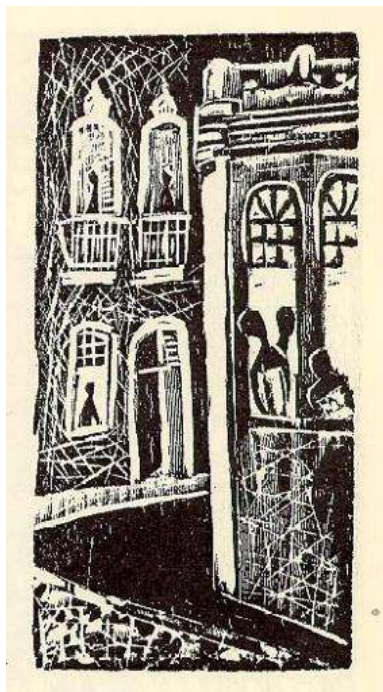
No tocante ao estilo, as xilogravuras de Hansen Bahia combinam o expressionismo com elementos do regionalismo, criando composições dinâmicas e emocionais, tais como o uso de linhas irregulares, formas estilizadas e composições que evocam sentimentos intensos é característico de uma abordagem expressionista,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

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

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

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

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



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

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

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

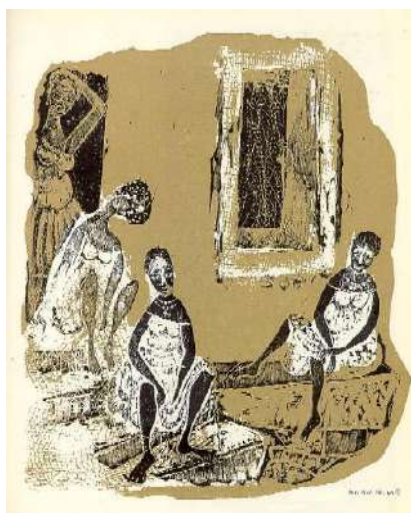
Figura 62. *Flor de São Miguel* – Xilogravura - 1956/57 Hansen



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

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

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



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

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

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

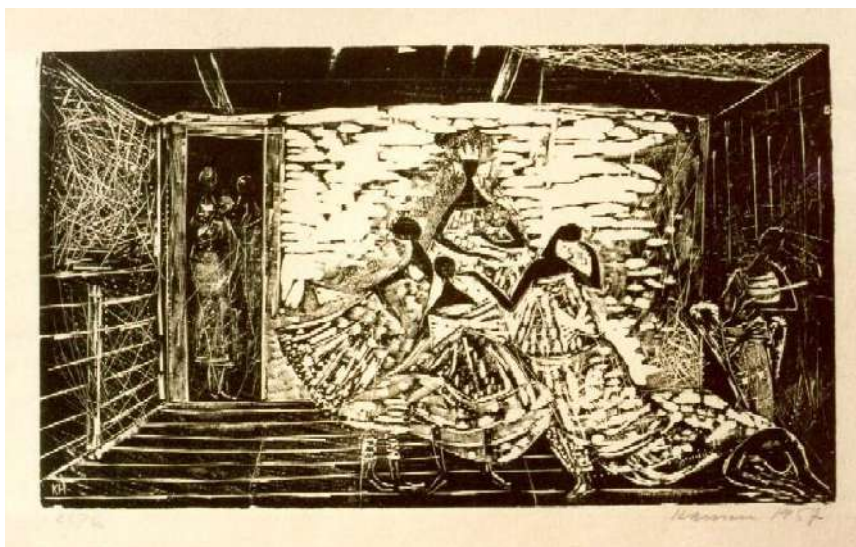
As xilogravuras do álbum *Flor de São Miguel* são um exemplo notável de como Hansen Bahia conseguiu adaptar uma técnica tradicional às demandas de uma estética moderna, mantendo um profundo respeito pela cultura brasileira. Suas obras são ao mesmo tempo regionais e universais, expressivas e modernas,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

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

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

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

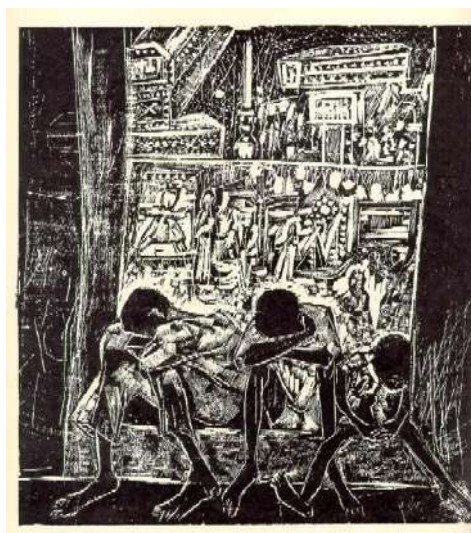
Figura 64. Santa Bahia – *Pequeno Candomblé* - Xilogravura - 1957 Hansen



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

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

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

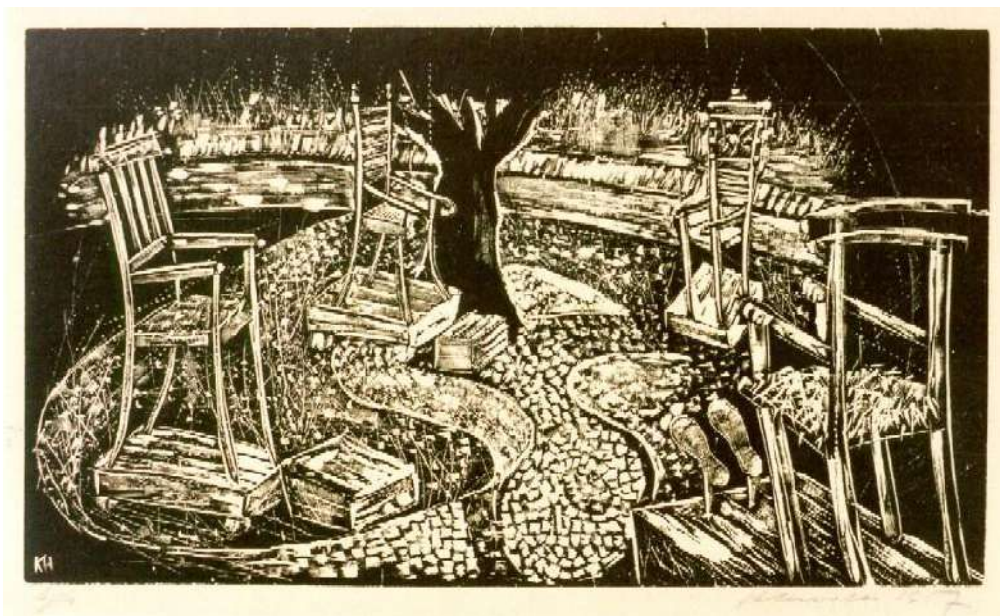


Fonte: <https://www.hansen-bahia.de/Bilder%20aus%20Katalog.html>

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

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

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



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

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

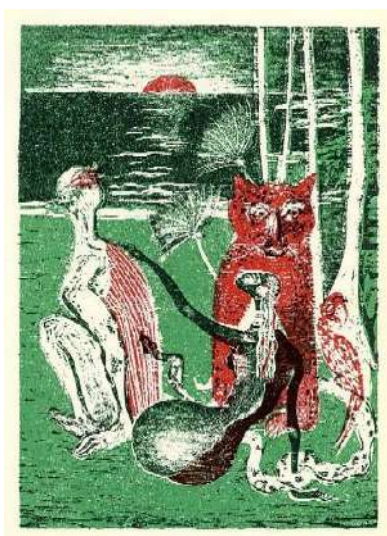
As xilogravuras de *Santa Bahia* destacam a habilidade de Hansen Bahia em equilibrar o peso da tradição com a liberdade da modernidade. As cenas cotidianas e culturais são transformadas em obras expressivas e atemporais, que não apenas celebram a riqueza cultural da Bahia, mas também lançam um olhar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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Figura 69. Vendedoras ambulantes - Xilogravura - 1954 - Hansen



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

2.3.6 ASPECTOS RELEVANTES DOS PROFESSORES DE GRAVURA

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

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

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

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

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

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

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

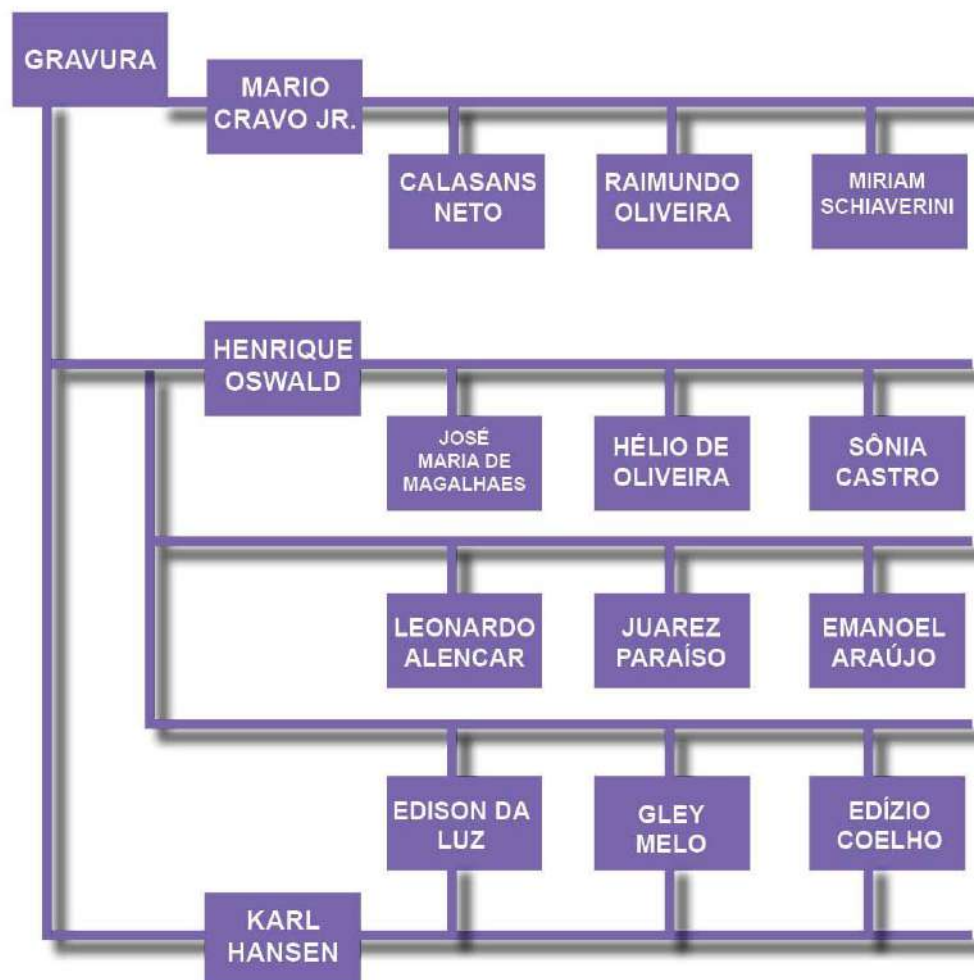
experimentação, aplicando princípios da gravura em metal como água forte e litografia. Ele incentivava os alunos a se aprofundarem na qualidade técnica da impressão, mas sempre com a liberdade de buscar novas formas de expressão e de desafiar as convenções. Sua metodologia estava intimamente ligada ao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

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

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

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

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



2.4 GRAVURA MODERNA E EXPERIMENTAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4.1 ATELIÊ DE GRAVURA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4.2 ASPECTOS TÉCNICOS DA ADAPTAÇÃO

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

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

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

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

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

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

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

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



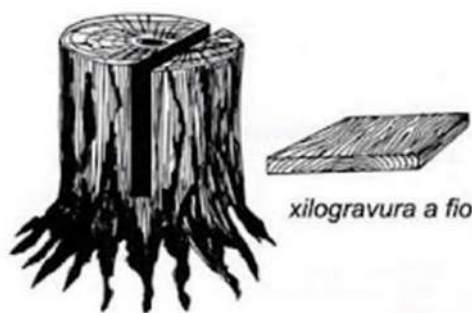
Fonte: <https://xilogravurasangelicatiso.blogspot.com/2016/03/xilogravura-de-topo.html>

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4.3 A PRENSA

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

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



Fonte: Livro Calasans Neto, 2007.

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

Ao longo do tempo, a prensa consolidou a gravura como uma linguagem inovadora capaz de abordar temas como religiosidade popular, cultura afro-brasileira, e as lutas sociais. Ela também ajudou a integrar as tradições locais com as influências modernas, tornando a gravura uma das formas de arte mais relevantes no modernismo brasileiro. Dessa forma, a prensa de água-forte simbolizou o início de uma renovação cultural e artística, impactando profundamente a educação artística e influenciando as gerações subsequentes de artistas no Brasil.

2.4.4 DISCURSO GRÁFICO

A gravura, em sua trajetória, percorreu um caminho longo e diversificado antes de ser incorporada como disciplina em uma Escola de Belas Artes. Originalmente ligada ao universo gráfico-industrial e às técnicas de reprodução artesanal, a gravura transformou-se ao longo dos séculos, passando de um método de reprodução de imagens para uma expressão artística independente e inovadora. Influências de movimentos como o impressionismo, o expressionismo e o modernismo moldaram as práticas da gravura e ampliaram seu potencial expressivo, consolidando-a como uma linguagem artística capaz de capturar e transmitir visões profundamente pessoais e sociais.

A gravura baiana desse período carrega esses vestígios tanto da tradição europeia da gravura quanto das tradições visuais locais, especialmente aquelas relacionadas à cultura popular e afro-brasileira. O passado da gravura como meio de difusão da imagem, e a gravura agora como meio de expressão. Ambos seguem atuando, transformando a difusão da imagem, quebrando o conceito da obra de arte única.

Especialmente no que se refere à introdução de novos materiais e procedimentos no processo artístico. A multiplicidade de noções expressivas que emergem a partir dessa junção de elementos técnicos e conceituais não só desafiam os limites tradicionais da gravura, mas também abrem um campo fértil para a experimentação e a redefinição das relações entre originalidade, reprodução e técnica.

A gestualidade refere-se ao momento inicial da criação da gravura, no qual o artista impõe sua marca na matriz, seja através da incisão manual, seja por métodos químicos, como na água-forte ou outras técnicas de corrosão. Esse gesto carrega uma intensidade própria, que, ao ser impresso, se torna não apenas uma marca técnica, mas também um registro da ação criativa do artista. A ênfase nesse gesto pode ser vista como uma metáfora da própria materialidade da gravura, onde o trabalho do artista deixa marcas visíveis, permanentes e tangíveis.

Quando pensamos nos processos tradicionais de criação na gravura, especialmente na técnica de água-forte, observamos um método fascinante onde o ácido é aplicado para atuar sobre uma matriz de metal, criando um efeito de desgaste controlado, mas imprevisível. Esta técnica permite ao artista gravar linhas finas e detalhadas na placa de metal, que, uma vez exposta ao ácido, revela uma textura rica e variada, capaz de produzir impressões com uma profundidade visual notável. A água-forte, parte integrante da tradição da gravura, é valorizada por sua capacidade de capturar nuances sutis e complexas, tornando cada impressão única. Além disso, essa técnica desafia os gravadores a manipular o tempo de exposição ao ácido para criar efeitos variados, oferecendo um vasto campo para a experimentação artística. Essa combinação de precisão técnica e elemento surpresa contribui significativamente para a expressividade e a individualidade da obra gravada. Essa ação corrosiva traz à tona a transitoriedade e a vulnerabilidade do material, ao mesmo tempo em que possibilita uma gama infinita de texturas, profundidades e contrastes.

Sem se limitar à visibilidade plana, sintética e gráfica, a gravura se expande para além da simples reprodução bidimensional, explorando uma profundidade visual única que transcende a superfície da matriz. Ao incorporar elementos de textura, sombra e intensidade contrastante, as técnicas de gravura, como a água-forte ou a xilogravura, conferem uma riqueza sensorial que amplia a experiência estética do espectador. Essa abordagem vai além da representação visual direta, propondo uma linguagem gráfica mais complexa, onde as nuances do processo de criação, como o desgaste da matriz ou a aplicação do ácido, conferem à obra uma singularidade que não pode ser totalmente prevista ou repetida, destacando o caráter artístico e imprevisível do meio. Essa busca pela materialidade e expressividade torna a gravura uma arte que dialoga com a tridimensionalidade, mesmo dentro de seu formato essencialmente plano. Reforçando o caráter bidimensional da gravura, que, apesar de sua aparente simplicidade, possui uma carga de significados e uma complexidade formal que vão muito além da superfície plana da matriz.

Ao considerarmos a combinação de meios, na gravura moderna, que ao incorporar novos materiais e técnicas, se afasta de sua forma tradicional e passa

a dialogar com outras formas de arte, como o desenho, a colagem e a tridimensionalidade. Esse processo de hibridização permite que a gravura se torne um campo de transgressão, onde os limites entre diferentes formas de expressão artística se tornam cada vez mais fluídos.

Sem se afastar da circularidade da reprodução é uma referência ao papel fundamental que a gravura desempenha no conceito de reprodução artística. A gravura sempre foi associada à ideia de multiplicação da imagem, a criação de múltiplas cópias a partir de uma única matriz mas essa circularidade sugere que a reprodução não é apenas um processo técnico, mas um gesto criativo em si, que questiona a relação entre o original e a cópia. A gravura, ao mesmo tempo em que multiplica, também transforma o conceito de originalidade na arte. O processo de reprodução, longe de ser uma simples cópia, passa a ser uma forma de afirmar a identidade própria da obra, à medida que a impressão ganha autonomia e significado.

O confronto entre as ambiguidades da forma ou a contra forma, a imagem ou o espelho, o original e o simulacro e a matriz e a impressão são questões filosóficas e conceituais que estão no cerne da prática da gravura moderna. O que é o original quando ele se reflete nas impressões? A matriz, que é a origem da imagem, ou a impressão, que a replica e a divulga, são ambas igualmente autênticas? Esse paradoxo, que remonta aos debates filosóficos sobre a autenticidade e a cópia, é explorado com intensidade pela gravura, onde o ato de multiplicar não apenas replica, mas também reinventa a obra. A impressão, em certo sentido, adquire uma identidade própria, desvinculando-se da matriz e gerando novas possibilidades interpretativas.

Esses conceitos de simulacro e espelho são particularmente ricos na gravura, pois a técnica da reprodução implica uma reflexão sobre a natureza da cópia e da representação. O espelho pode ser visto como a reflexão da imagem que, ao ser reproduzida, adquire uma autonomia que questiona as noções tradicionais de originalidade. O simulacro, por sua vez, remete à ideia de que a cópia não é uma mera imitação, mas uma nova criação que se distanciará cada vez mais do original, adquirindo vida própria no processo de multiplicação.

Em suma, ao propor essa reflexão sobre o desenvolvimento da gravura, destacando sua capacidade de transformar, por meio da incorporação de novos processos e materiais, as noções tradicionais de originalidade, autenticidade e reprodução. É para nos aproximar das experiências vividas pelos artistas gravadores baianos, que, imersos em um contexto de intensas transformações sociais e culturais, possivelmente enfrentaram essas inquietações e, movidos por um profundo desejo de inovação, se dedicaram a explorar e extrair as múltiplas possibilidades da gravura. Esses artistas, desafiados pelas limitações e, ao mesmo tempo, pelas vastas oportunidades oferecidas pelas técnicas gráficas disponíveis, buscaram constantemente expandir os horizontes dessa forma de expressão. Com isso, não apenas adaptaram as técnicas tradicionais, mas também inovaram ao incorporar novas linguagens visuais, criando uma gravura autêntica que refletia tanto a busca pela liberdade artística quanto às demandas de um país em processo de modernização. Esses gravadores baianos, ao ultrapassarem as fronteiras do convencional, demonstraram uma obstinação em ampliar as possibilidades criativas da gravura, transformando-a em um veículo poderoso para a expressão de sua visão de mundo e de sua realidade cultural.

A gravura moderna, ao explorar as ambiguidades entre o original e o simulacro, entre a matriz e a impressão, reconfigura as fronteiras da arte, permitindo que a técnica não seja apenas uma forma de reprodução, mas também uma linguagem criativa autônoma que desafia os conceitos estabelecidos na história da arte.

No que se refere à oposição entre a gravura e as práticas acadêmicas tradicionais, especialmente em relação às técnicas de desenho à mão livre, perspectiva e os códigos estéticos dominantes na Escola de Belas Artes, é possível observar um contraste fundamental. Enquanto as práticas acadêmicas estavam centradas na imitação rigorosa da realidade, com ênfase na representação precisa e no domínio das convenções formais, a gravura, particularmente no contexto moderno, se destacava por sua liberdade criativa e experimental. Técnicas como a xilogravura, a água-forte e a litografia permitiram aos artistas gravadores explorar novos territórios expressivos, rompendo com as normas da perspectiva e da representação idealizada, e incorporando elementos de abstração, distorção e subjetividade. A gravura, ao contrário das práticas

acadêmicas que seguiam uma abordagem mais rígida e técnica, proporcionava uma plataforma para a busca por uma linguagem visual mais autêntica, dinâmica e alinhada com as inquietações sociais e culturais do momento. Assim, a gravura emergiu não apenas como uma técnica, mas como uma forma de contestação, que desafiava as convenções da arte tradicional, estabelecendo novas formas de expressão visual que se distanciaram da cópia fiel da natureza e da perspectiva clássica. A gravura é descrita como algo que derrota a perspectiva ou alguns códigos acadêmicos, PARAÍSO, 2008, algo que, à primeira vista, pode parecer um desafio ou uma ruptura com a arte tradicional. Na verdade, esse processo de *derrota* não é uma crítica direta à perspectiva ou aos códigos acadêmicos, mas sim uma afirmação da gravura como uma técnica autônoma e inovadora.

A perspectiva, que na arte acadêmica é um pilar para a construção da ilusão de profundidade e da realidade visual, é derrotada aqui como um método convencional, sendo substituída pela textura, linha e contraste que caracterizam a gravura. A gravura, portanto, rejeita as regras rígidas de representação da realidade tridimensional e, ao invés disso, oferece uma nova forma de olhar o mundo, através de uma técnica que privilegia a expressão simbólica e a criação de profundidade por meio da marca da ferramenta.

Além disso, ao falar sobre a derrota dos códigos acadêmicos, Paraíso reconhece na gravura um campo de expressão mais livre, um espaço onde as convencionalidades da técnica acadêmica podem ser transgredidas, oferecendo ao artista maior liberdade criativa. A técnica da gravura, com sua mecânica e suas próprias regras, propunha uma alternativa à rigidez das academias e permitia que os artistas explorassem novas possibilidades de representação e expressão.

Além disso, ao observarmos o conteúdo da gravura, vemos como o processo de assimilação e incorporação rápida do novo é mais do que uma mera atualização técnica. Ele se reflete também na tematização da própria arte e na transformação do que seria considerado tradicional. A gravura, ao longo da história, tem sido um meio através do qual as convenções sociais, políticas e estéticas foram questionadas. O mesmo processo que permite a multiplicação das imagens abre

um campo para a disseminação de ideias, muitas vezes desafiando o status quo ou oferecendo novas perspectivas sobre questões antigas. Assim, a gravura, ao fazer uso do novo sem excluir o antigo, reflete uma abordagem que, no caso das obras de arte, não se limita a uma simples repetição, mas é, antes, uma reinvenção constante.

Esse movimento entre o novo e o antigo na gravura revela a ambiguidade do processo artístico e as suas implicações filosóficas. A obra gravada, ao ser repetida, carrega consigo a tensão entre o original e a cópia, entre a fidelidade e a liberdade criativa. Quando se faz uma cópia, seja ela através de uma matriz gravada em metal, madeira ou outro material, a impressão resultante é, de certa forma, única, dada a sua relação com a técnica e o contexto de sua produção. Mesmo que a cópia se repita em várias impressões, cada uma dessas cópias possui características que são marcadas pela mão do artista, pela qualidade do material utilizado e pela circunstância do momento em que é realizada. Isso faz com que, ao mesmo tempo, o conceito de cópia se desloque da noção de mera reproduzibilidade para a de uma obra que possui, por assim dizer, uma identidade própria, distinta e, em certo sentido, original.

A ambiguidade entre original e cópia é ainda mais intensificada no contexto das gravuras modernas, onde o caráter permissivo e expansivo da técnica se combina com a ideia de que a obra de arte, por sua natureza, é um espaço de experimentação contínua. Tornando as fronteiras entre as diferentes formas artísticas se tornaram cada vez mais fluídas. A gravura, ao ser utilizada em conjunto com outras técnicas e meios, expande ainda mais sua capacidade de incorporar o novo, sem excluir, no entanto, as práticas tradicionais. Artistas modernos, ao explorarem as possibilidades da gravura, muitas vezes questionam o próprio status da originalidade na arte, levantando questões sobre a possibilidade de múltiplas versões de uma mesma ideia ou imagem, sem que isso implique uma perda de valor artístico. Nesse sentido, a gravura, mais do que qualquer outra técnica, reflete o caráter híbrido e desafiador da arte moderna, onde o antigo e o novo convivem e se transformam mutuamente.

Ao final, podemos compreender que o que se destaca na gravura, assim como em outros campos da arte, é a sua capacidade de expandir seus próprios limites. Ao se permitir a multiplicação, a disseminação de ideias, a incorporação do novo

e a preservação do antigo, a gravura não apenas preserva sua relevância, mas a projeta para novas possibilidades, abrindo um espaço de reflexão constante sobre o papel da arte na sociedade. O caráter controverso da gravura, que oscila entre o original e a cópia, entre o tradicional e o inovador, é também a sua maior virtude, pois propõe um processo contínuo de renovação, ao mesmo tempo que resgata e reinventa as tradições que a constituem.

2.4.5 CONTEXTO DA ESCOLA BAIANA DE GRAVURA

Diante das considerações apresentadas, incluindo algumas especulações, é possível afirmar que o processo de experimentação vigorosa, acompanhado de constantes adaptações no manuseio dos equipamentos e no tratamento da matéria-prima, foi essencial para a evolução da prática da gravura. A obstinação pela realização da gravura artística, em sua busca incessante por inovação, culminou inevitavelmente na renovação dos métodos de produção. Essa dinâmica não apenas impulsionou o aprimoramento técnico, mas também possibilitou a reinvenção de linguagens e abordagens, refletindo a constante transformação do meio gráfico ao longo do tempo.

A madeira foi substituída, a prensa foi adaptada, a matriz se tornou obra final. E as colagens deram outra dimensão à matriz. Desse modo podemos dizer que foi um momento em que o Ateliê de Gravura se tornou um laboratório, onde tudo poderia ser testado, e sobretudo os testes deveriam ser postos a prova.

A experimentação dos artistas gravadores baianos, como já foi dito anteriormente, e a geração de jovens artistas que estiveram envolvidos nesse movimento, dentro do Ateliê de Gravura, em cerca de quinze anos, fizeram a produção gráfica sair do ponto zero, ao grau mais elevado, que as artes baianas foram capaz de produzir, principalmente, se consideramos que junto a isso, surgiu e se sustentou no sentido de coletividade, que só a gravura poderia proporcionar, uma vez que a prática exige alguns ritos entre eles a impressão e, portanto, tudo ocorre em torno de uma prensa.

A terminologia Escola Baiana de Gravura refere-se ao movimento artístico que surgiu na Bahia, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, com a contribuição de diversos artistas que desenvolveram e consolidaram a gravura como uma

forma de expressão autônoma e inovadora. Essa expressão abrange não apenas a técnica de gravura, mas também o contexto cultural e social da Bahia, caracterizando uma geração de artistas que se distanciaram das convenções acadêmicas tradicionais e buscaram novas formas de comunicação visual. Conforme constata Flexor:

A gravura possibilitou o destaque da chamada *Escola Baiana de Gravura*, cuja designação foi dada pelo próprio Juarez Paraíso e por Riolan Coutinho, e serviu para ressaltar a produção nordestina, em geral não apontada pelos historiadores da arte brasileiros. Cito, a título de exemplo apenas, o renomado crítico de arte José Teixeira Leite que, no seu livro *A Gravura brasileira contemporânea*, publicado em 1965, dividiu as fases e seus capítulos, sobre a gravura no Brasil, em *fase histórica* (1908-1945), de *afirmação* (1945-1955) e de *fastígio* (1955-1965). Pois foi, nesse chamado período de *fastígio*, que a gravura baiana teve seu maior florescimento e maior produção. Fastígio da gravura de onde???; FLEXOR, 2006, p. 179.

A citação de Flexor (2006) traz à tona uma reflexão crucial sobre o processo de reconhecimento e valorização da arte nordestina, particularmente a gravura, no contexto da história da arte brasileira. A menção à *Escola Baiana de Gravura* e à sua designação feita por Juarez Paraíso e Riolan Coutinho é fundamental, pois não apenas destaca uma produção local de grande relevância, mas também aponta para uma lacuna significativa na historiografia da arte brasileira até aquele momento. O uso do termo *Escola Baiana de Gravura* visa consolidar uma identidade regional que, por muito tempo, esteve à margem das narrativas centradas no eixo Rio-São Paulo.

A crítica de Flexor, ao se referir ao conceito de *fastígio* e ao questionar de onde viria esse auge da gravura, é uma provocação sobre o olhar pelo qual o autor esboça um panorama seu livro *A Gravura Brasileira Contemporânea* (1965), que se divide em seis capítulos, quase todos comportando subcapítulos. No primeiro, capítulo é dedicado à gravura brasileira do século XIX, e serve de breve introdução aos demais, cujo objetivo é esclarecer o leitor sobre a natureza artística da gravura contemporânea. A gravura brasileira contemporânea, propriamente dita, é estudada nos capítulos do II ao IV, em sua fase heroica (1908-1945), período de implantação da gravura artística foi um processo árduo, travado por idealistas; de afirmação (1945–1955), inclui experiências em

algumas cidades brasileiras, marcando a expansão nacional da gravura artística, em artistas como Marcelo Grassmann, ter ensinado a vários artistas em São Paulo e no Rio Grande do Sul; o austríaco Axel Leskoschek, radicado no Brasil, tornou-se professor de gravura para um grupo seletivo de jovens artistas, entre eles Fayga Ostrower, Edith Behring, Misabel Pedrosa, Renina Katz, Ivan Serpa, Sheila, Zezé, Anísio Medeiros. Nesta mesma fase, ele cita a relevância dos Clubes de Gravura do Rio de Janeiro de Bagé, e de Porto Alegre. Ainda nesse capítulo, ao final ele se refere ao gravador alemão Karl Hansen e a gravura Bahia, creditando ao mesmo, a influência em artistas, tais como Calasans Neto, José Maria de Magalhães e Hélio de Oliveira, e de atual *fastígio* (1955-1965), na qual o autor concentra-se no gravador alemão Johnny Friedlaender e nos jovens mestres que frequentaram o ateliê do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dedicando-se à gravura em metal, seguindo-se as considerações gerais, objeto único do breve capítulo V, e uma sucinta terminologia da gravura. Enfim um livro que foi fruto de uma encomenda cujo objetivo era tratar de forma mais completa possível o quadro da gravura contemporânea brasileira.

Ao separar as fases da gravura brasileira de acordo com um ciclo de afirmação e *fastígio* um período de apogeu ou auge sem destacar de forma específica a produção nordestina, revela a exclusão histórica das produções da Bahia e de outras regiões do Nordeste da narrativa oficial. O uso de termos como *fastígio* sem uma contextualização ampla da gravura fora dos centros tradicionais de produção artística, como o Rio de Janeiro e São Paulo, acaba por reforçar a marginalização das manifestações culturais regionais. É característico daquele período analisar a produção artística nacional em contraste com a arte internacional, assim como discutir os conceitos de tradição, vanguarda, técnica e expressão. Nas considerações finais, o crítico José Roberto destaca dez pontos que delineiam uma perspectiva histórica sobre a atuação e a produção dos gravadores no cenário artístico

Esse questionamento, portanto, lança luz sobre o fato de que a gravura baiana atingiu um auge criativo e de produção significativa no período apontado, especialmente a partir de meados do século XX, com a consolidação de artistas locais. A gravura, neste contexto, se afirmou como uma linguagem autêntica e

inovadora da arte baiana, refletindo a riqueza cultural e as especificidades da região.

É importante destacar que a contribuição da Escola Baiana de Gravura não se limita à técnica, mas envolve também a inserção de um discurso visual impregnado por temas e elementos da cultura local, como a religiosidade, o folclore, e as condições sócio-políticas da Bahia e do Nordeste. A gravura, portanto, foi uma forma de resistência e de afirmação identitária para os artistas da região, que, muitas vezes, enfrentavam o apagamento nas narrativas artísticas mais amplas do país.

O conceito de fastígio, então, pode ser reinterpretado à luz de uma crítica mais inclusiva que, ao invés de restringir o ápice da gravura a uma visão centralizadora e homogênea, abre espaço para um entendimento mais plural das diferentes manifestações artísticas no Brasil. Ao questionar Fastígio da gravura de onde?, Flexor instiga uma reavaliação do próprio conceito de ápice artístico, sugerindo que ele deve ser abrangente o suficiente para reconhecer a importância das diversas escolas e movimentos que surgiram em todo o país, com destaque para a produção que se deu na Bahia.

Ao situar a gravura baiana dentro de um quadro mais amplo do que o sugerido por Leite, em sua três fase, fase histórica, de afirmação e de fastígio, Flexor, permite uma nova leitura do modernismo brasileiro e de suas periferias, que, ao longo do tempo, foram marginalizadas nas narrativas dominantes. Assim, a crítica de Flexor não só desafia a historiografia tradicional, mas também contribui para a valorização da diversidade artística brasileira, ampliando o entendimento sobre o papel vital da arte nordestina na construção de um patrimônio visual nacional mais plural e representativo.

Complementando o pensamento de Flexor, mas seguindo em direção a produção artística Sônia Castro, que vivenciou esse período, enquanto jovem artista, convivendo tanto com os professores quanto os colegas artistas, afirma:

Não tinha a Escola Baiana de Gravura. É um nome abstrato, o que havia, o que aconteceu de fato era o Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes, que Henrique Oswald veio do Rio de Janeiro. Mas na década de 1960 aconteceu no Rio de Janeiro e em São Paulo movimentos fortes ligados a gravura, começou a supervalorizar o trabalho de gravura. E aconteceu aqui também.

Parece brincadeira mais existiu isso, tinham alguns gravadores, desenhistas... começou no Rio Grande do Sul, São Paulo, os Clubes de Gravura começaram a explodir no Brasil todo e na Bahia também. Na Bahia a gente pode dizer também que ninguém marcou a data certa, hoje eu vou começar a fazer um Clube de Gravura também, alguma coisa estava no ar historicamente e aqui, também se sentindo por sorte tinha chegado Mario Cravo veio fazer concurso e Henrique Oswald também foi a presença de duas figuras dentro da Escola de Belas Artes que deu sentido novo ao trabalho de arte, especialmente a gravura. CASTRO. 2008, s.p.

A citação de Castro 2008 oferece uma reflexão interessante sobre a consolidação da gravura na Bahia e a sua relação com os movimentos artísticos que se espalhavam pelo Brasil, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, quando se consolidou o movimento da gravura moderna no país. A afirmação de que *não tinha* a Escola Baiana de Gravura e que, na verdade, o que existia era o Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes, lançado por Henrique Oswald, é uma importante observação que nos leva a reconsiderar as estruturas de produção artística em diferentes regiões do Brasil, particularmente a Bahia.

O termo *Escola Baiana de Gravura*, que se popularizou ao longo das décadas, embora de forte conotação simbólica, pode ser considerado um conceito abstrato e um tanto impreciso. De fato, o que existia era um espaço de produção mais intimista e restrito, como o Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes da UFBA, que, ao contrário de uma escola formal com um currículo e uma ideologia unificada, era mais um ponto de convergência de artistas e um espaço de troca e experimentação. Não havia uma definição rígida de uma escola, mas sim um ambiente propício para a exploração técnica e estética da gravura, onde figuras como Mário Cravo e Henrique Oswald exerceram grande influência.

O comentário de Castro sobre a supervalorização da gravura em centros como Rio de Janeiro e São Paulo, e a expansão desse movimento para outros estados, é crucial para entendermos o fenômeno nacional da gravura nesse período. A década de 1960 foi marcada por um intenso movimento de renovação nas artes gráficas, com a criação de Clubes de Gravura e uma busca por uma identidade visual brasileira que fosse moderna, mas ainda profundamente ligada às tradições locais e regionais. O Rio Grande do Sul, São Paulo e, claro, a Bahia, foram locais onde esses movimentos começaram a se solidificar, muito devido à

presença de figuras como Mario Cravo Júnior e Henrique Oswald, que, ao chegar à Bahia, contribuiu com novas abordagens técnicas e conceituais para a arte gráfica.

A observação de Sônia Castro sobre a data certa de início desse movimento também é muito pertinente, pois reflete a fluidez com que os movimentos artísticos se espalharam pelo Brasil. O que se desenhava, nas palavras do historiador, não era um movimento institucionalizado e formalizado desde o início, mas sim uma percepção coletiva, quase intuitiva, de um clima histórico e cultural que favoreceu a emergência de novas práticas artísticas. A introdução de artistas como Mário Cravo, que trouxe uma bagagem do modernismo, e Henrique Oswald, com seu conhecimento técnico, de fato, impulsionaram um novo sentido para a gravura na Bahia, permitindo que ela fosse mais reconhecida e valorizada.

Em um nível mais profundo, a gravura na Bahia, ao ser impulsionada por esses artistas, torna-se um ponto de resistência e identidade, ao mesmo tempo em que se conectava com as vanguardas nacionais e internacionais. A questão do clima histórico citado pela artista reflete o contexto de efervescência cultural nos anos 1960, em que, ao lado das revoluções políticas e sociais que aconteciam no Brasil, a arte também passava por uma reinvenção e uma reintegração dos diferentes campos artísticos, onde a gravura ganhava uma nova leitura. Este movimento envolvia a troca de influências internacionais, mas também a busca por uma linguagem mais próxima da realidade brasileira, com uma fusão de técnicas modernas e tradições locais.

Portanto, a citação destaca um momento de transformação na arte da Bahia, no qual a gravura, apesar de não ter sido formalmente escolarizada, encontrou seu lugar na história da arte nacional, com a contribuição decisiva de figuras como Oswald e Cravo. Este processo não foi um simples movimento de modismo ou uma adaptação sem maiores significados; ao contrário, ele refletiu uma mudança profunda na compreensão do papel da gravura na arte brasileira, marcando um período de transição em que a Bahia, como outras regiões periféricas, começava a ser mais reconhecida dentro do cenário artístico nacional, após décadas de marginalização.