

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

ANDREA APARECIDA DELLA VALENTINA

**GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO
SANTO: ARTICULAÇÕES ENTRE O CENTRO DE ARTES E A CIDADE DE
VITÓRIA (1976 A 1995)**

**VITÓRIA
2021**

ANDREA APARECIDA DELLA VALENTINA

**GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO
SANTO: ARTICULAÇÕES ENTRE O CENTRO DE ARTES E A CIDADE DE
VITÓRIA (1976 A 1995)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Moema Martins Rebouças

VITÓRIA

2021

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

D357g Della Valentina, Andrea Aparecida, 1970-
Galeria de arte e pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo: : articulações entre o Centro de Artes e a cidade de Vitória (1976 a 1995) / Andrea Aparecida Della Valentina. - 2021. 317 f. : il.

Orientadora: Moema Martins Rebouças.
Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação.

1. Museus de arte. 2. Memória coletiva na arte. 3. Arte, estudo e ensino. I. Rebouças, Moema Martins. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Educação. III. Título.

CDU: 37

ANDREA APARECIDA DELLA VALENTINA

GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UNIVERSIDADUFES FEDERAL DO
ESPÍRITO SANTO: ARTICULAÇÕES ENTRE O CENTRO DE ARTES E A CIDADE
DE VITÓRIA (1976 A 1995)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Educação.

Vitória, 30 de agosto de 2021.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª Drª Moema Martins Rebouças
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Profª Drª Regina Helena Silva Simões
Universidade Federal do Espírito Santo

Profª Drª Cleonara Maria Schwartz
Universidade Federal do Espírito Santo

Profª Drª Maria Cristina Correia Leandro
Pereira
Universidade de São Paulo

Profª. Drª. Sandra Regina Ramalho e
Oliveira
Universidade do Estado de Santa
Catarina

*Dedico esta tese às minhas avós,
Maria e Natalina (in memoriam),
pelo precioso tempo em que passamos
juntas. Mulheres trabalhadoras,
que não tiveram a oportunidade
de se sentarem em um banco de escola,
mas que muito me ensinaram com
suas experiências de vida;
À minha mãe Jaci Maria,
pelo aprendizado cotidiano,
por me apresentar a arte, por
me levar para a escola,
encapar meus cadernos,
pelas canetinhas e
por me ensinar a
importância de estudar.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me proporcionar mais este período de aprendizagem, por ser minha fortaleza em todos os momentos. A Nossa Senhora, pela presença em minha vida, amparando-me.

À minha mãe, Jaci Maria Cazotto, pelas orações e pelos incontáveis terços recitados. Aos meus irmãos Lucio e Marcelo, por mais esta torcida. Ao meu sobrinho Lucas Aleixo, por ser tão carinhoso, atencioso, pela presença e leveza da juventude que nos alegra. A esses, que são minha família, obrigada por me ajudarem de diferentes formas e, simplesmente, por existirem e fazerem parte de mais esta longa e importante caminhada em minha vida.

À tia Pásqua, tia Marta e meu tio Clóvis, pelo acolhimento e palavras de otimismo. Às minhas primas Jucineide, Andreza e Josiane, pela constante torcida, pelas conversas e sorrisos que encorajam meu viver, e pela alegria recebida através do Murilo, do Francisco, do Pedro e da Luisa.

Ao meu amado sobrinho Lucas Aleixo pelas traduções.

Ao Reitor da Ufes, Prof. Dr. Paulo Sérgio de Paula Vargas, ex-Diretor do Centro de Artes, por autorizar o acesso ao arquivo do CAR, e à Prof^a Dr^a Larissa Zanin, Diretora do Centro de Artes da Ufes, por manter a permissão desse acesso, proporcionando a continuidade da pesquisa.

Esta tese não poderia ter continuidade sem a ajuda de funcionários da Ufes, como a administradora, atuante no Centro de Artes, Maria Lúcia Casate que foi solícita a todo instante. Ao Fábio Siqueira e Marcelo de Oliveira que estiveram disponíveis e presentes mesmo no difícil período da pandemia. Muito obrigada pela imensa ajuda.

Aos funcionários e funcionárias do Arquivo Público Estadual e da Biblioteca Pública Estadual do ES, agradeço por mais uma boa acolhida.

À arquivista Simone Henrique Baldon, servidora do sistema de Arquivo da Ufes, pela assistência na busca por informações.

Aos funcionários do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Espírito Santo, em especial à Superintendente Elisa Taveira, sempre acessível. Ao acolhimento do historiador do Iphan, Antônio Carlos Mosquito, em sua incansável procura por documentos e arquivos e por compartilhar sua experiência.

À Giovanna Valfré, chefe do Centro de Documentação do Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória, sempre prestativa, transformando o arquivo em um local acolhedor.

À Prefeitura Municipal de Vitória, por reconhecer a importância da pesquisa e conceder licença do trabalho, o que favoreceu minha dedicação ao curso.

À minha amiga irmã, Patrice Fonseca Barbosa, presente na minha vida desde o primeiro contato com a Educação e que assim permanece, torcendo e brindando minhas vitórias.

À Luiza Talhate, pela escuta acolhedora e pelas orações. À Rita Frazão, pela amizade, encontros e conversas. À minha madrinha Anna Grillo, sempre com um abraço acolhedor e palavras de carinho.

Às colegas de turma 14D do PPGE/Ufes, especialmente a Thalyta Botelho e Ana Carolina Justiniano, pela amizade e conversas. À Ivana Mattos pela companhia desde o início e à Gisele De Nadai pelo olhar atento na escrita do trabalho e correções.

Às amigas Rachel Diniz, Aissa Guimarães, Joziane Nunes, Marcela Belo, Fulviane, Dulcemar Uliana, Juliana Cordeiro, Geisa Ramos, Vera Simões, Margareth Marchesi e Luciana Braido, obrigada por me ouvirem e pela presença incentivadora. Ao Frei Roger (OFM) pela amizade que enriquece o conhecimento e abençoa o caminhar.

À Dra. Andrea Luiza Vieira, obrigada por não me deixar desistir, mostrando os caminhos possíveis para prosseguir. Deus abençoe suas escolhas.

Aos missionários da Comunidade Jesus Está Vivo, em especial ao Thiago Mancini, pela companhia *on-line*, pelas orações e pela prontidão em servir ao próximo.

Agradeço imensamente à Lucília Spadeto, Maria Gorete Dadalto, Katia Sechin, Vera Lucia Simões, Tereza Drago, Fatima Aguirre, Mara Perpétua, Maria das Graças Rangel, Attilio Colnago, Maria Cecília Jahel Nascif, por responderem minhas dúvidas

no exato momento em que elas surgiam, enviando arquivos, fotografias e, mais do que isso, por compartilharem as memórias de suas vidas, por se disporem a recordar, fornecendo preciosas informações.

Meu especial agradecimento à Tereza Norma Borges de Oliveira Tommasi que esteve *on-line*, acompanhando de perto as fases da pesquisa, dando dicas de documentos, esclarecendo as dúvidas, identificando fotos, relatando fatos e incentivando a pesquisa. Obrigada por sua prontidão. Deus abençoe sua vida e sua família.

À minha ex-professora e artista Joyce Brandão, pelas conversas e pelos preciosos arquivos pessoais disponibilizados. Obrigada pela confiança.

Sou grata à banca examinadora deste trabalho, formada pela Prof^a Dra. Regina Helena Silva Simões, Prof^a Dr^a Cleonara Maria Schwartz, Prof^a Dr^a Maria Cristina Correia Leandro Pereira e a Prof^a Dr^a Sandra Regina Ramalho e Oliveira, pela disponibilidade, pelo diálogo e pelos preciosos apontamentos que enriqueceram a tese apresentada.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Moema Martins Rebouças, pela dedicação com afinco, mesmo diante de tantas demandas; por dividir seu tempo e atenção nessa desafiante empreitada da pesquisa acadêmica e, principalmente, por dividir seu conhecimento.

Festividade Religiosa-
“Depois de uma interrupção de 21 annos,
festejou-se solenemente no dia 1º do corrente
a virgem Santa Luzia na igreja do mesmo
nome, havendo a tarde procissão”.
(Correio da Victoria, Vitória, 05 jan. 1859. p. 3)

Galeria de Arte-
“A igreja de Santa Luzia que é um dos poucos
marcos valiosos da capital capixaba,
já usada como museu, é agora a nova
Galeria de Arte e Pesquisa do Espírito Santo,
em excelente iniciativa da Ufes”
(A Gazeta, 19 jun. 1976).

RESUMO

Esta pesquisa elege como estudo a Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (GAP/Ufes) para compreender a sua inserção no espaço acadêmico e as articulações que promoveu com a cidade de Vitória-ES e com a educação. O recorte da investigação abrange do ano de instalação da GAP na Capela – 1976 – ao ano de mudança para o *campus* universitário – 1995. Metodologicamente, busca reconstituir o contexto histórico da Capela de Santa Luzia para compreensão das mudanças e ressignificações desse espaço ao longo dos anos, por meio de um resgate memorialístico dos acontecimentos de arte, educação e cultura. No percurso metodológico, tomou como *corpus* investigativo: documentos verbais e escritos, públicos e particulares, tais como testemunhos, os normativos e de gestão administrativa do Centro de Artes da Ufes e da GAP/Ufes, convites, catálogos e livros de presença da GAP/Ufes, periódicos da imprensa local, documentos visuais, tais como fotografias e documentos audiovisuais, como documentários. Portanto, caracteriza-se como uma pesquisa histórica e documental, pois articula o passado e o presente, recuperando em documentos e testemunhos um passado não tão distante. Teoricamente, sustentou-se nos estudos sobre história e memória de Le Goff (1998), Pollack (1989) e Halbwachs (2006) e nos conceitos semióticos de intertextualidade e de interdiscursividade de Landowski (1996) ao colocar em relação e diálogo um *corpus* documental revelador de uma história coletiva e local. Os dados, unidos e confrontados, revelaram que entre os anos de 1976 a 1988 ocorreram 138 exposições e que de 1977 a 1992 o Acervo de obras da GAP foi exposto dez vezes ao público, a última dela em 1992, dividido em três espaços: GAP, Gaeu e Pinacoteca da Biblioteca Central. Assim, evidenciaram que a relação entre o espaço expositivo GAP, ao ocupar a Capela de Santa Luzia, e o espaço educativo do CAR, ao exceder os limites institucionais do *campus*, impulsionou as atividades educativas, artísticas e culturais do CAR na Cidade de Vitória, num entrelaçamento entre a Arte e a Educação, entre a história e a memória, vida acadêmica e social. Culminou também na instauração de uma Coleção de Arte Universitária que foi montada a partir do acervo da GAP/Ufes, que de 1976 a 1988 reuniu em torno de 235 obras de arte de diferentes técnicas.

Palavras-chave: Galeria de Arte e Pesquisa Universitária. Lugar de Memória. Educação em Arte.

ABSTRACT

This research focused to study the Art and Research Gallery of the Federal University of Espírito Santo (GAP/Ufes) to understand its insertion in the academic scenario and the articulations it promoted with both Vitória city, ES, and education. The scope of the investigation covers the year of installation of GAP in the Chapel – 1976 – to the year it moved to the university campus – 1995. Methodologically, it seeks to reconstitute the historical context of Santa Luzia Chapel with the aim to understand the changes and re-significations of this space over the years, through a memorialistic rescue of the events of art, education and culture. In the methodological path, it took as its investigative corpus: verbal and written documents, as well as public and private ones, as testimonies, normative and administrative management of the Arts Center of Ufes and GAP/Ufes, invitations, catalogs and presence books of GAP/Ufes, periodicals from the local press, visual documents as photographs, and audiovisual documents such as documentaries. Hence, it is characterized as a historical and documentary research, as it articulates the past and the present, recovering in documents and testimonies a not so distant past. Theoretically, it was supported by the studies on history and memory by Le Goff (1998), Pollack (1989) and Halbwachs (2006) and by Landowski's (1996) semiotic concepts of intertextuality and interdiscursivity by placing in relation and dialogue a documentary corpus revealing a collective and local history. Data, united and compared, revealed that from 1976 to 1988 there were 138 exhibitions, and that from 1977 to 1992 the GAP collection of works was exhibited ten times to the public; the last one in 1992, divided into three spaces: GAP, Gaeu and Pinacoteca of the Central Library. Thus, they showed that the relationship between the GAP exhibition space, occupying Santa Luzia Chapel, and the educational setting of the Arts Center, by exceeding the institutional limits of the campus, boosted the educational, artistic and cultural activities of CAR in the city of Vitória, in an intertwining between Art and Education, between history and memory, the academic and the social life. It also culminated in the establishment of a University Art Collection that was assembled from the GAP/Ufes collection, which from 1976 to 1988 brought together around 235 works of art from different artistic techniques.

Keywords: University Art and Research Gallery. Place of Memory. Art Education.

RÉSUMÉ

Cette recherche se penche sur la Galerie d'Art et de Recherche de l'Université Fédérale de l'Espírito Santo (GAP/Ufes) pour comprendre son insertion dans l'espace académique et les articulations promues avec la ville de Vitória-ES et avec l'éducation. L'étude couvre l'année d'installation de la GAP dans la chapelle - 1976 - à l'année du changement pour le *campus* universitaire - 1995. L'étude couvre la période entre le début des installations de la Gap/Ufes dans la Chapelle - 1976 - et l'année de déménagement au campus universitaire - 1995. Sur le plan méthodologique, elle cherche à reconstituer le contexte historique de la Chapelle de Santa Luzia pour comprendre les changements et les resignifications de cet espace au fil des ans, par un sauvetage mémorial des événements d'art, d'éducation et de culture. Le corpus d'investigation est composé de documents verbaux et écrits, publics et privés, tels que des témoignages, les normes de gestion administrative du Centre d'Arts de l'Ufes et de la GAP/Ufes, des invitations, catalogues et livres de présence de la GAP/Ufes, des périodiques de la presse locale, des documents visuels tels que les photographies, et des documents audiovisuels tels que des documentaires. Il s'agit donc d'une recherche historique et documentaire, car elle articule le passé et le présent, en retrouvant dans des documents et des témoignages un passé pas si lointain. Théoriquement, ce travail s'appuie sur des études à propos de l'histoire et de la mémoire de Le Goff (1998), Pollack (1989) et Halbwachs (2006) et sur les concepts sémiotiques d'intertextualité et d'interdisciplinarité de Landowski (1996) en mettant en relation et en dialogue un *corpus* documentaire révélateur d'une histoire collective et locale. Les données, rassemblées et confrontées, ont révélé qu'entre les années 1976 et 1988, 138 expositions ont eu lieu, et que de 1977 à 1992 la collection d'œuvres de GAP a été exposée 10 fois au public, la dernière en 1992, divisée en trois espaces : GAP, Gaeu et Pinacothèque de la Bibliothèque Centrale. Elles ont ainsi souligné que la relation entre l'espace GAP, occupant la Chapelle de Santa Luzia, et l'espace éducatif du Centre d'Arts, en dépassant les limites institutionnelles du *campus*, a stimulé les activités éducatives, artistiques et culturelles du CAR dans la ville de Vitória-ES, dans un lien entre l'art et l'éducation, entre l'histoire et la mémoire, la vie académique et la vie sociale. Il est évident que cette relation a promu l'instauration d'une Collection d'Art Universitaire assemblée à partir de la collection de la GAP/Ufes qui, de 1976 à 1988, a réuni autour de 235 œuvres d'art de différentes techniques artistiques.

Mots-clés : Galerie d'Art et Recherche Universitaire. Lieu de Mémoire. Éducation en Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capela de Santa Luzia. 1954. Vitória-ES	29
Figura 2 – Capela de Santa Luzia, Vitória-ES	37
Figura 3 – Visão do altar-mor da Capela de Santa Luzia e à direita painel com parte da exposição retrospectiva da GAP	46
Figura 4 – Divisões das sete áreas temáticas dos Museus e Galerias Universitários no mundo.....	58
Figura 5 – Página capturada do site do Umac, refinando a busca em <i>art gallery</i>	61
Figura 6 – Página capturada do <i>site</i> do Umac, com <i>link</i> direcionado para GAP/Ufes.	62
Figura 7 – Altar-Mor da Capela de Santa Luzia, Vitória, 1970.....	87
Figura 8 – Largo de Santa Luzia, Vitória, em 1910. Desenho de André Carloni	90
Figura 9 – Capela de Santa Luzia, Vitória-ES. Foto anterior ao ano de 1943.....	92
Figura 10 – Frontão e torre sineira da Capela de Santa Luzia. Vitória-ES	93
Figura 11 – Homero Alfredo Massena. Igreja Santa Luzia. [ca.19--], óleo s/tela, 40x50cm	94
Figura 12 – Ofício nº1313 do diretor do Iphan/RJ para o reitor da Ufes (1976)	96
Figura 13 – Ofício nº 01/76 GAP/Ufes.....	100
Figura 14 – Recorte da página do jornal <i>A Tribuna</i> , de 25 jun. 1976, Vitória-ES....	106
Figura 15 – Detalhe da escada esculpida na rocha que dá acesso à Capela Santa Luzia, Vitória-ES	108
Figura 16 – Rampa de pedras que dá acesso à Capela de Santa Luzia. Centro Histórico de Vitória-ES	109
Figura 17 – GAP/Ufes na Capela de Santa Luzia, em 1976.....	110
Figura 18 – Detalhe da Placa indicativa da GAP/Ufes na parede vizinha à Capela Santa Luzia.....	110
Figura 19 – Detalhe da montagem da exposição dos professores do Centro de Artes da Ufes, 1976. Em primeiro plano, a professora Jerusa Samú acompanha a fixação de um trabalho no módulo.....	112
Figura 20 – Convite da Primeira Exposição dos Professores do CAR na GAP/Ufes, em 1976.....	113
Figura 21 – Inauguração da GAP/Ufes, em 25 de junho de 1976	114

Figura 22 – Convidados na inauguração da GAP/Ufes, em 25 de junho de 1976. .	115
Figura 23 – Inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes no dia 25 de junho de 1976.....	116
Figura 24 – Inauguração da GAP/Ufes, em 25 de junho de 1976. Interior da Capela de Santa Luzia.	117
Figura 25 – Página 1 do primeiro Livro de visitas da GAP/Ufes em 1976.....	118
Figura 26 – Exposição Coletiva dos Professores do Centro de Artes da Ufes, em 1976, na GAP/Ufes. Capela de Santa Luzia. Centro Histórico de Vitória-ES	119
Figura 27 – Capela de Santa Luzia. 11 jul. 1976.....	121
Figura 28 – Recorte do jornal <i>A Gazeta</i> , Vitória, 05 jan. 1987. Caderno Dois.	123
Figura 29 – Recorte do jornal <i>A Tribuna</i> , Vitória, 11 jul. 1976	125
Figura 30 – Jerusa Samú posa ao lado de uma obra exposta na Primeira Exposição de Arte dos Professores do Centro de Artes da Ufes. Vista interna da GAP/Ufes. Capela de Santa Luzia.....	128
Figura 31 – Primeira Exposição de Arte dos Professores do Centro de Artes da Ufes. Vista interna dos módulos dispostos na GAP/Ufes. Nave da Capela de Santa Luzia	128
Figura 32 – Inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, na Capela Santa Luzia. Ao fundo uma tapeçaria está exposta. 1976.....	130
Figura 33 – Inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, na Capela Santa Luzia, 1976. Professor Raphael Samú conversa com uma mulher	130
Figura 34 – Exposição na GAP, nave da Capela de Santa Luzia, com púlpito à direita	133
Figura 35 – Fotografia de Jerusa Samú	134
Figura 36 – Fotografia de Tereza Norma Tommasi.....	134
Figura 37 – Fotografia de Maria Helena Lindenberg	134
Figura 38 – Detalhe da página inicial da pasta de abertura da implantação da GAP na Ufes, 1975.....	136
Figura 39 – Portaria nº 025 de 06 de novembro de 1975. CAR/Ufes	137
Figura 40 – Portaria nº 016, de 04 de maio de 1976. CAR/Ufes	138
Figura 41 – Carta para a artista Lygia Pape em 19 de março de 1980.....	142
Figura 42 – Lygia Pape montando Instalação na GAP (Capela de Santa Luzia)	143

Figura 43 – Detalhe da página de abertura do Livro de assinaturas da GAP do ano de 1980.....	146
Figura 44 – Recorte do convite da Instalação da artista Lygia Pape, na GAP, em 1980.....	146
Figura 45 – Detalhe do Convite da Exposição com a divulgação dos <i>Ovos de Vento</i>	147
Figura 46 – Recorte dos escritos do Convite da Exposição <i>Ovos de Vento</i>	148
Figura 47 – Detalhe do Convite da Instalação de Lygia Pape, com destaque para seu curriculum	148
Figura 48 – Maria Helena Lindenberg na abertura da Exposição <i>Instalações Ambientais</i> , em 1977.	152
Figura 49 – Convite da exposição do artista Bruno Tausz colado no Livro de assinaturas da GAP	155
Figura 50 – Abertura da Exposição do artista Bruno Tausz na GAP, 1976.	156
Figura 51 – Abertura da exposição de Rubens Gerchman, em set. 1976, com o artista à esquerda, ao centro o diretor do Centro de Artes Paulo Magalhães e à direita o Reitor da Ufes Manuel Ceciliano Abel de Almeida.....	157
Figura 52 – Convite da exposição do artista Wallace Fernando Neves colado no Livro de Assinaturas.....	158
Figura 53 – Recorte de reportagem sobre Evandro Jardim publicada em <i>A Tribuna</i> , no sábado, 23 de abril de 1977.....	160
Figura 54 – Convite da exposição de Carlito Carvalhosa, <i>Pintura</i> . 1987.	163
Figura 55 – Informações sobre a exposição de Carlito Carvalhosa.....	164
Figura 56 – Reprodução da obra de Baril. <i>Os presentes da noiva ou Aluga-se</i> , 1987.	165
Figura 57 – Convite para a Exposição <i>Cenografia Nupcial</i> de Jevaux, em 1982..	171
Figura 58 – Destaque da página do jornal <i>A Gazeta</i> , segunda-feira, 11 out. 1982.	173
Figura 59 – Convite Exposição Aquarelas, de Maria das Graças Rangel.....	177
Figura 60 – Detalhe da matéria de Chenier no jornal <i>A Gazeta</i> , 16 set. 1980.	178
Figura 61 – Vernissage de abertura da Exposição <i>Aquarelas</i> de Maria das Graças Rangel, no dia 12 de setembro de 1980, na GAP (Capela de Santa Luzia)	180
Figura 62 – Página nº 251 do Livro de assinaturas de 1987 da GAP/Ufes.....	182

Figura 63 – Recorte do texto do convite de Baril para Exposição <i>Pinturas</i> , em 1987.	183
Figura 64 – Maria Helena Lindenberg e Patrícia Assumpção.....	187
Figura 65 – Capa do livro do artista Bruno Tausz, 1976.....	191
Figura 66 – Cartaz da 3ª Semana de Arte de São Mateus	194
Figura 67 – Convite da exposição de Fayga Ostrower em 1977	205
Figura 68 – Interior do convite da exposição de Fayga Ostrower com relação de prêmios e distinções recebidas pela artista.....	206
Figura 69 – Continuação do interior do convite da exposição de Fayga Ostrower descrevendo o currículo da artista	206
Figura 70 – Recorte de anúncio extraído do jornal <i>A Gazeta</i> , 1977	207
Figura 71 – Recorte do jornal <i>A Tribuna</i> , 1977.....	208
Figura 72 – Certificado de participação do curso com Fayga Ostrower.....	209
Figura 73 – Recorte do jornal <i>A Gazeta</i> em que se dá destaque ao encerramento da exposição de Fayga Ostrower.....	210
Figura 74 – Frente e verso do convite da Exposição Atelier de 1979.	212
Figura 75 – Matriz de Xilogravura de autoria de Lucília Spadeto. 15x20 cm.	215
Figura 76 – Xilogravura de autoria de Lucília Spadeto. 15x20 cm. 1979.....	215
Figura 77 – Convite/cartaz da Exposição Didática organizada por Attilio e Joyce, 1985.....	218
Figura 78 – Livro de Assinaturas da Exposição Didática de Materiais e Técnicas Artísticas, dia 28/10/1985.....	219
Figura 79 – Mostra de trabalhos na Exposição Didática no CAR/Ufes da disciplina <i>META</i> . Professores Attilio e Joyce	220
Figura 80 – Visão de uma das paredes do Cemuni I com Exposição Didática no CAR/Ufes da disciplina <i>META</i> , dos professores Attilio e Joyce	220
Figura 81 – Parede do CAR/Ufes com Exposição Didática da disciplina <i>META</i> . 1985	221
Figura 82 – Resultado de pesquisa. Disciplina <i>META</i> . Exposição Didática no CAR/Ufes. 1985.....	222
Figura 83 – Página 109 do Livro de assinaturas, com o convite da Exposição <i>Papel feito a mão</i>	223

Figura 84 – Página 116 do Livro de Assinaturas de 1986, com o convite da exposição Tintas, Materiais e Técnicas Artísticas	224
Figura 85 – Professores Attilio Colnago e Joyce Brandão, 1986.....	226
Figura 86 – Página 126v do Livro de assinaturas de 1986, com o convite da exposição Artesanato Tradicional Capixaba	227
Figura 87 – Recorte de página do Jornal <i>A Gazeta</i> , de 1986.....	229
Figura 88 – Página do Livro de Assinaturas com o convite da exposição <i>Tecelagem sem Tear</i>	230
Figura 89 – Recorte de página de notícia de <i>A Gazeta</i> . Artista Dilma Góes, 1986.	231
Figura 90 – Página 145v do Livro de assinaturas com o convite da exposição Textura em Xilogravura	233
Figura 91 – Recorte da pasta do Processo nº 170/82-CAR/Ufes	235
Figura 92 – Recorte da página 3 do jornal <i>A Gazeta</i> , Artes Plásticas, 1986.....	236
Figura 93 – Capa do Catálogo Anos 30/40 do Projeto Arte Brasileira da Funarte ..	238
Figura 94 – Abertura da ata de registro de Visitas 3ª Exposição Itinerante de Xilogravuras de Pernambuco no ES	240
Figura 95 – Abertura da ata de registro de Visitas, 1986-1990.....	241
Figura 96 – Exposição Arte Brasileira na Biblioteca Central da Ufes.....	242
Figura 97 – Certificado de Monitor Guia – Módulo Anos 30/40	244
Figura 98 – Certificado de Monitor Guia – Módulo Modernismo	245
Figura 99 – Certificado de curso com o Artista Visitante Fabio Miguez	252
Figura 100 – Certificado de curso com o Artista Visitante Marco Tulio.....	253
Figura 101 – Certificado de participante de curso com Fernando Baril	254
Figura 102 – S/ título. Pintura.....	257
Figura 103 – Certificado de palestra, 1988.....	260
Figura 104 – Convite para exposição Pintura - Objeto	264
Figura 105 – Convite para exposição <i>5 + 5 Fotógrafos Capixabas</i> . 1989.....	267
Figura 106 – Recorte do convite da exposição de Sebastião Salgado. Frente	268
Figura 107 – Convite da exposição de Sebastião Salgado. Verso.	268
Figura 108 – Convite da exposição <i>Fotógrafos Suíços de 1840 aos nossos dias</i> ..	269
Figura 109 – Certificado de participação em oficina, 1993.	272
Figura 110 – Convite da Exposição <i>Acervo da Universidade</i>	273
Figura 111 – Frente do Convite/postal de abertura da exposição <i>mais cores</i>	274

Figura 112 – Verso do convite/postal de abertura da exposição <i>mais cores</i>	274
Figura 113 – Frente e verso do convite da exposição <i>Despacho II</i> . 1995.....	276
Figura 114 – Livro de Registro de Assinaturas com convite da Exposição e Trabalho de Graduação em Artes Plásticas Bacharelado.	278

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação de Museus e Galerias de Arte em universidades federais	63
Quadro 2 – Relação de Museus e Galerias de Arte em universidades estaduais.....	65
Quadro 3 – Artistas expositores na 1ª Exposição da GAP/Ufes no dia 25 de junho de 1976.....	126
Quadro 4 – Relação das disciplinas representadas por meio do resultado dos trabalhos feitos da 3ª Semana de Arte de São Mateus e seus respectivos professores	195
Quadro 5 – Relação de trabalhos expostos na Gap/Ufes e devolvidos ao Centro de Artes	196
Quadro 6 – Relação de professores e alunos participantes da Exposição Atelier realizada na GAP/Ufes em 1979	213
Quadro 7 – Relação de palestras de 1979	216
Quadro 8 – Resumo das palestras do <i>Projeto Pintura Brasil/Tendências</i> de 1987.	247
Quadro 9 – Demonstrativo dos Projetos executados dentro do Projeto Pintura Brasil/Tendências, 1987/1980.....	248

LISTA DE SIGLAS

Andifes	Associação Nacional dos Dirigentes de Instituições Federais de Ensino Superior
APMV	Arquivo Público Municipal de Vitória
APEES	Arquivo Público Estadual do Espírito Santo
BC	Biblioteca Central
BPES	Biblioteca Pública do Espírito Santo
Capes	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CAR	Centro de Artes
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Cemuni	Célula Modular Universitária
DAC	Departamento Artístico e Cultural
Defa	Departamento de Formação Artística
EBA	Escola de Belas Artes
ECA	Escola de Comunicação e Artes
Fapes	Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo
FCAA	Fundação Ceciliano Abel de Almeida
Funarte	Fundação Nacional de Arte
Furne	Fundação da Universidade Regional do Nordeste
Gaeu	Galeria de Arte Espaço Universitário
GAP	Galeria de Arte e Pesquisa
Gepel	Grupo de Pesquisa de processos educativos em Arte
GHM	Galeria Homero Massena
IA-UFRGS	Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
Icom	International Council of Museuns
Icom-LAC	Comitê regional para a América Latina e Caribe
Icom-SUR	Comitê regional dos países do Mercosul
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Inap	Instituto Nacional de Artes Plásticas
MAU	Museu de Arte Universitário

MAACM	Museu de Arte de Campina Grande Assis Chateaubriand
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Mafro	Museu Afro-Brasileiro
MHU	Museu Histórico Nacional
MAS/UFBA	Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia
Mauc	Museu de arte do Ceará
MAV	Museu de Artes Visuais
MUNa	Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia
PBSA	Pinacoteca Barão de Santo Angelo
PPGA	Programa de Pós-Graduação em Arte
PPGE	Programa de Pós-Graduação em Educação
PMV	Prefeitura Municipal de Vitória
Remam	Rede de Museus e Acervos Museológicos
RBCMU	Rede Brasileira de Museus e Coleções Universitárias
Sead	Superintendência de Educação a Distância
SeC Art	Secretaria de Cultura e Arte
SPDC	Secretaria de Produção e Difusão Cultural
Sphan	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFBA	Universidade Federal da Bahia
Ufes	Universidade Federal do Espírito Santo
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
Umac	Comittee for University Museumsand Collections
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 FUNDAMENTOS DE HISTÓRIA E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO DO PENSAR	29
1.1 COMO SUBIR A RAMPÁ ÍNGREME QUE DÁ ACESSO À CAPELA, AGORA GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UFES	37
1.2 FONTES DE PESQUISA	40
2 MUSEU E GALERIA DE ARTE - CONCEITO, DESTINAÇÕES E DIÁLOGO ENTRE PESQUISAS.....	46
2.1 CONCEITO DE MUSEU E GALERIA DE ARTE	47
2.2 GALERIAS E MUSEUS DE ARTE UNIVERSITÁRIOS.....	55
2.3 PESQUISAS ACADÊMICAS SOBRE AS GALERIAS E MUSEUS DE ARTE UNIVERSITÁRIOS	70
3 DE CAPELA À GALERIA.....	87
3.1 DE CAPELA À GALERIA DE ARTE E PESQUISA - UM PASSEIO PELA HISTÓRIA	88
3.2 A INAUGURAÇÃO DA GAP/UFES: MEMÓRIAS REVISITADAS.....	98
3.3 GAP/UFES: PRIMEIRA SALA PERMANENTEMENTE ABERTA ÀS ARTES ..	112
4 LEMBRANÇAS QUE REMEMORAM UM PASSADO VIVIDO COLETIVAMENTE	133
4.1 A GAP NA MEMÓRIA DAS COORDENADORAS E DIRETORA DO CAR-UFES	134
4.2 AS EXPOSIÇÕES DA GAP PRESENTIFICADAS NA MEMÓRIA DOS PROFESSORES DO CENTRO DE ARTES DA UFES.....	166
5 A GAP COMO LOCAL DE EXPOSIÇÃO E O CENTRO DE ARTES COMO PROTAGONISTA NA PRODUÇÃO DE CULTURA, ARTE E EDUCAÇÃO EM ARTE NA CIDADE DE VITÓRIA.....	187
5.1 O EDUCATIVO NA GAP/UFES A PARTIR DE 1976.....	190
5.1.1 Exposição da 3ª Semana de Arte realizada em São Mateus-ES, de 1976	193
5.1.2 Produção de Cartões de Natal pelos estudantes, exposição e vendas na GAP, de 1976.....	198
5.1.3 Curso com Fayga Ostrower, de 1977	201

5.1.4	Exposição Atelier, realizada de 03/12/1979 a 08/01/1980	211
5.1.5	Exposições Didáticas, de 1985 no CAR/Ufes, e de 1986 na GAP/Ufes	216
5.1.6	Projeto Arte Brasileira, de 1986	234
5.1.7	Projeto Pintura Brasil/Tendências, de 1987/1988	241
5.1.8	Projeto Artista Visitante e Curso com Artista em 1987	250
6	A GAP NO FINAL DOS ANOS 80 E INÍCIO DA DÉCADA DE 1990: MUDANÇAS ADMINISTRATIVAS E A DEVOLUÇÃO DA CAPELA.....	257
6.1	A GAP - ADEQUAÇÕES E MUDANÇAS: UM BREVE OLHAR.....	258
6.2	O CAMINHO DE VOLTA: A GAP INSTALADA EM TERRITÓRIO UNIVERSITÁRIO	275
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	281
	REFERÊNCIAS	295

INTRODUÇÃO

O interesse sobre o patrimônio edificado de Vitória - Espírito Santo tem acompanhado tanto a minha vida profissional, no contexto das experiências educacionais nas aulas de artes em turmas do ensino fundamental, como a de pesquisadora. No mestrado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/Ufes)¹, o contato com os arquivos da cidade, tais como: o Arquivo Público Estadual, Arquivo Público Municipal, Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Arquivo da Cúria Metropolitana e o Arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição, aproximou-me de duas áreas: a Arte e o Patrimônio Cultural que, integradas, possibilitaram discutir a formação da cidade em seu contexto mais antigo, século XVI, a partir das igrejas que inicialmente despontaram pela presença das Ordens Seculares, a exemplo dos franciscanos, que contornaram a, inicialmente chamada, Ilha de Santo Antônio, em seus pontos mais singulares. Este espaço da cidade de Vitória é chamado de “cidade Alta”, e nele está incluído grande parte do Centro Histórico.

A pesquisa desenvolvida sobre a existência e atuação do Convento de São Francisco de Vitória, na cidade de Vitória-ES, realizada principalmente a partir de sua imaginária sacra, possibilitou expor a influência da presença colonizadora da igreja católica na, então, Sesmaria do Espírito Santo. Nesse ínterim de estudo, revelamos as relações de poder entre as várias camadas sociais participantes das associações religiosas naquele tempo, mas que não impediram a demolição do histórico convento franciscano, o que causou, inclusive, a dispersão da sua imaginária sacra.

Como professora da Prefeitura Municipal de Vitória (PMV), em 2009, além das aulas regulares, estivemos à frente de um Projeto educacional, oportunizado por essa instituição, que tinha como meta integrar o estudo patrimonial ao escolar com o objetivo de ofertar uma educação histórica, cultural e artística do município aos estudantes. Desse modo, em 10 anos (2009 a 2019), pesquisamos sobre a Educação Patrimonial, privilegiando o estudo dos patrimônios históricos de Vitória, a exemplo do

¹ Título da dissertação: *Crônica de uma Dispersão Anunciada: As imagens da Capela da Ordem Terceira da Penitência e da Igreja Conventual de São Francisco de Vitória*. Defendida em 2009 no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Cristina Correia Leandro Pereira.

Teatro Carlos Gomes, da Catedral Metropolitana, do Palácio Anchieta (antigo colégio dos jesuítas), do Porto de Vitória, do antigo Palácio Domingos Martins (construído no local onde existiu a igreja da Misericórdia) e da Igreja de São Gonçalo. A essas construções históricas integramos a Galeria Homero Massena. Embora esse espaço expositivo tenha sido inaugurado em 1977, tal escolha foi feita tanto por estar inserido no Centro Histórico, como por possibilitar aos estudantes do município estudos da arte e da cultura.

Ainda fazem parte dessa lista, o antigo Convento do Carmo e o próprio Convento Franciscano, sem deixar de fora as importantes escadarias, construídas no século XX, elo de ligação entre a “cidade baixa” e a “cidade alta”, a exemplo da escadaria de São Diogo que dá acesso à Catedral, que foi o local de um forte, inicialmente chamado de São Tiago, e posteriormente de Forte São Diogo, e que serviu para defesa da Vila, nos idos do século XVIII, quando a “cidade baixa” ainda era banhada pelo mar. Além disso, outra edificação incluída nesse estudo de educação patrimonial foi a Capela de Santa Luzia. Trata-se da edificação religiosa mais antiga de Vitória: uma Capela pequena no estilo colonial que se tornou ponto de parada obrigatória nas expedições pelo Centro Histórico de Vitória.

O estudo destas edificações e outras, sempre fizeram parte do conteúdo do ensino básico fundamental nas aulas de Arte na Rede Municipal de ensino de Vitória e compõem a contextualização da história do município, uma vez que, como as demais cidades brasileiras colonizadas por portugueses², a então Vila de Vitória, no tempo em que as terras pertenciam ao seu primeiro donatário, Duarte Lemos, teve como sua primeira construção uma igreja, dedicada a Santa Luzia.

No doutorado em Educação, retomamos os temas da Arte e do Patrimônio, articulados à Educação no ensino superior em Arte, interligando-os a partir da história da Capela de Santa Luzia, mais especificamente no período em que essa edificação abrigou a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes (GAP/Ufes). A escolha por essa antiga Capela se deu em virtude do acúmulo de histórias que ultrapassam sua inicial função religiosa. Com o passar dos anos, sua construção passou por várias reformas até adquirir

² Vitória é uma das dez cidades mais antigas do país, fundadas por portugueses, sendo da mesma época: São Vicente (1532), Olinda (1537), Salvador (1549) e Rio de Janeiro (1565).

contornos do barroco tardio, preservados até os dias atuais. No ano de 2019, essa capela foi reinaugurada, após restauração de todo o seu conjunto que se apresenta “[...] com dois frontões [...] o maior correspondente à entrada é o mais ornado, recebendo relevos em forma de coroa e ramos [...] e um delicado crucifixo [...]” (ESPÍRITO SANTO, 2009, p. 413). O livro *Arquitetura – Patrimônio Cultural do Espírito Santo* (2009) destaca ainda suas paredes de pedra de cor branca, assim mantidas e sua cobertura que é feita “[...] por telhas capa-canal de barro” (ESPÍRITO SANTO, 2009, p. 413).

Erguida no século XVI, a construção ocupou uma posição geográfica privilegiada, a qual visava atender às necessidades do donatário Duarte Lemos e constituiu na pequena Vila uma identidade visual urbana. A preservação da Capela, hoje mantém a integridade urbanística inicial da cidade. Ao nos reportarmos à essa edificação, notamos a intenção, mesmo que lenta, de sua integração à estética católica do Brasil colonial (MONTEIRO, 2008) da inserção de contornos do Barroco tardio, assim como aconteceu com o frontispício do Convento de São Francisco de Vitória, também do século XVI, localizado no centro histórico da capital.

Devido a essas características que abrangem tanto uma dimensão histórica, como a cultural e que se estendem à artística, essa Capela tornou-se uma edificação singular na cidade de Vitória. Mesmo se considerarmos o avanço vertical e horizontal da cidade e a ocupação do sítio histórico e de seu entorno, que em nossa opinião deveria e poderia ter sido preservado, acreditamos que os professores artistas do Centro de Artes da Ufes não foram movidos despretensiosamente em suas investidas, quando imprimiram na Capela de Santa Luzia uma continuidade desse centro de formação.

Desse modo, a Capela de Santa Luzia foi a primeira sede do espaço expositivo Galeria de Arte e Pesquisa Universitária e perdurou durante dezoito anos (1976 a 1994). É importante ressaltar que o local desse sítio histórico está a dez quilômetros de distância do *Campus* Universitário de Goiabeiras, Vitória, onde os únicos cursos de graduação na área de Artes Plásticas (bacharelado e licenciatura) eram ofertados no estado do Espírito Santo no período. Portanto, conjecturamos que o projeto e a consolidação, nos anos 70 do século XX, dessa extensão universitária em direção ao antigo centro da cidade é tanto um retorno às raízes da fundação dos cursos de Artes

como uma proposta de integração da Arte com a cidade, por meio do Centro de Artes da Ufes, e de visibilidade de seus artistas.

É importante pontuar que antes desse feito havia na cidade de Vitória a Escola de Belas Artes, fundada em 1951, tendo como diretor o pintor Homero Massena. Ela ficava na principal avenida da cidade, a Jerônimo Monteiro, ao lado da escadaria que dá acesso ao Palácio Anchieta sede do Governo Estadual, localizado na “cidade alta”, numa distância de 290 metros da Capela de Santa Luzia³.

Na ocasião, toda a vida econômica, social e cultural da cidade funcionava ao redor desse centro, que era cortado por duas grandes avenidas, a Jerônimo Monteiro e a Princesa Isabel. Como a cidade de Vitória é uma ilha com um maciço central que a divide, o então centro da cidade foi desenvolvido num estreito perímetro longitudinal, um platô, cujo acesso da região norte à região sul, que atravessa a cidade, se dá por essas duas avenidas. Somente em 1969, com a ocupação da região de Goiabeiras, localizada na área norte continental da ilha, cujo acesso se dá pela Ponte da Passagem e sob um terreno arenoso vizinho a um grande manguezal, é que foi criado o *Campus* Universitário da Ufes. Esse *campus* seguiu as exigências da Reforma Universitária nº 5.540, de 1968, de criação de Centros Universitários, e teve uma das primeiras edificações projetadas pelo arquiteto Marcello Vivaqua, que veio para Vitória, em 1952, a convite do governador Dr. Jones Santos Neves⁴. Anos depois, o Centro de Artes passou a ocupar esse espaço.

Nesse contexto, a Capela de Santa Luzia ainda não abrigava a GAP/Ufes, mas já se constituía enquanto espaço de memória e permanência na cidade de Vitória. Por isso, ela exprime interrogações referentes aos seus usos e suas diferentes apropriações, bem como pretendemos elucidar neste trabalho. Em especial, destacamos que a apropriação dos seus 60m² para abrigar exposições e instalações de Arte, ampliou o “território” artístico e cultural dos cursos de Artes da Ufes. Naquele momento,

³ Nela funcionavam os cursos de Pintura, Gravura, Decoração e Desenho. Em 1959, ocorreu a mudança para o 2º andar do Edifício São Jorge, na Av. César Hilal, e o Prof. Christiano Woelffel Fraga era seu diretor. Em julho de 1969 a Escola mudou-se definitivamente para o *campus* universitário da Ufes, localizado ao norte da cidade, ao lado do mangue no bairro Goiabeiras - Vitória. Cf. Informação disponível em: <http://www.car.Ufes.br>. Acesso em: 18 ago. 2018.

⁴ Ministrou aulas na Escola de Belas Artes, quando funcionou na av. Jerônimo Monteiro, onde hoje é o Sesi, acabando por ser diretor da mesma quando já funcionava na av. César Hilal, Praia do Suá. Cf. Informação disponível em: <http://www.car.Ufes.br>. Acesso: 18 ago. 2018.

provocou e oportunizou aos professores, estudantes e aos transeuntes do Centro Histórico da capital uma série de mostras artísticas, o que a transformou em referência no que dizia respeito à Arte Moderna e Contemporânea. Na segunda metade do século XX, favoreceu o encontro de gerações que residiam no Centro Histórico com a juventude universitária, estando à frente desse movimento moderno, um grupo de professores artistas do Centro de Artes da Ufes.

Momentos como esse, de formação e do crescimento das cidades foram observados pelo historiador Le Goff (1998) no texto *A cidade inovadora, palco de igualdade e festa da troca*:

A cidade contemporânea, apesar de grandes transformações, está mais próxima da cidade medieval do que esta última da cidade antiga. A cidade da Idade Média é uma sociedade abundante, concentrada em um pequeno espaço, um lugar de produção e de trocas em que se mesclam o artesanato e o comércio alimentados por uma economia monetária (LE GOFF, 1998, p. 25).

O autor destaca, ainda, que na cidade há valores que nasceram da prática do trabalho e, conseqüentemente, do dinheiro e nos lembra que “[...] a cidade concentra também os prazeres, os da festa, os dos diálogos na rua, nas tabernas, nas escolas e nas igrejas”. Ele nos recorda que é a cidade o local de “[...] uma concentração de criatividade de que é testemunha a jovem universidade que adquire rapidamente poder e prestígio” (LE GOFF, 1998, p. 25). De fato, podemos constatar essa predileção dos professores e artistas universitários que iniciaram os trabalhos artísticos da GAP/Ufes na microrregião da “Cidade Alta” da capital, ao conquistarem, junto ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por intermédio da universidade, o empréstimo, por dezoito anos, dessa capela.

Essa edificação, descrita como uma “caixa de pedra”, é composta por um altar-mor orientado para o lado nascente (ESPÍRITO SANTO, 2009), sendo delicada e simbólica culturalmente e serviu de território da Arte Moderna, uma vez que oportunizou à Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes colocar o Espírito Santo no cenário Artístico moderno brasileiro. Assim, articulou a história/memória e a Arte, o Patrimônio e a Arte Contemporânea em um mesmo espaço. Em meio a esse contexto, constituiu ainda um Acervo de Obras de Arte, obtido por meio de doação dos artistas expositores que

fez da GAP/Ufes um espaço expositivo, de guarda e de cuidado com as obras bem como é feito em um museu.

Reportando-nos aos escritos de Ítalo Calvino (2006, p. 30) sobre a cidade de Maurília, talvez a cidade de Vitória, “[...] mediante o que se tornou, pode se recordar com saudades daquilo foi [...]”. Mas, afinal, o que é saudade? Saudade pode ser melancolia, ausência, incompletude, desejo... Diante dessas possibilidades respondemos que a cidade de Vitória pode, sim, recordar com saudades do passado e, para além desse sentimento, deve ter orgulho daquilo que preservou sobre fatos marcantes da sua história e que a livrou do esquecimento. Legitimado na permanência de seus patrimônios, expresso, por exemplo, na Capela de Santa Luzia e também na Coleção de Arte oriunda da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, revestidos de valor cultural e histórico, esses são testemunhos da saudade que atravessa o tempo e que sobrevive na história que recuperamos.

Ante o exposto, nossa investigação considerou como hipótese que a relação entre o espaço expositivo GAP, ao ocupar a Capela de Santa Luzia, e o espaço educativo Centro de Artes (CAR), da instituição superior em Arte - Ufes, ao exceder os limites institucionais do *campus*, impulsionou as atividades educativas, artísticas e culturais do CAR com a cidade de Vitória, num entrelaçamento entre a Arte e a Educação, história e memória, vida acadêmica e social, e que culminou, também na instauração de uma Coleção de Arte Universitária.

Tal hipótese nos moveu a formular a seguinte questão de investigação: **Como a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, ao ocupar a edificação da Capela de Santa Luzia entre os anos de 1976 a 1995, atuou nos processos de Educação em Arte por meio dos cursos de Artes da universidade, instaurou uma Coleção de Arte Universitária, e promove na cidade de Vitória um cenário em que a Arte e a Cultura movimentaram a vida artística e cultural da cidade?**

Diante dessa retórica, para o desenvolvimento deste trabalho, organizamos este estudo em 6 seções, a saber:

Na primeira seção, introduzimos o estudo com a apresentação de nossas pretensões de pesquisa; situamos o trabalho nas reflexões da pesquisa historiográfica;

anunciamos as referências teóricas e metodológicas que nos embasaram na escrita e elencamos nossas fontes de pesquisa.

Na seção 2, iniciamos com o conceito de Museu com um breve histórico de seu surgimento e contextualização no Brasil para, a seguir, situarmos os Museus e Galerias de Arte Universitários. Estabelecemos diálogos entre as pesquisas sobre esse tema com o objetivo de salientar a singularidade da GAP/Ufes ao ocupar uma Capela centenária e de fazer um paralelo da GAP/Ufes com outras Galerias e Museus de Arte de universidades públicas. Para tanto, dividimos a seção em três tópicos. A divisão considera uma contextualização e na primeira parte, tem como fio condutor a definição do que é um museu; a segunda parte é dedicada a caracterizar museu e galeria em instituições universitárias para concluir, na terceira parte, com um apanhado de estudos e pesquisas sobre o tema estudado.

Na seção 3, contextualizamos historicamente a GAP/Ufes na Capela de Santa Luzia, na cidade de Vitória. Na subseção um, resgatamos, a partir de diferentes fontes e memórias, os percursos institucionais e os atores envolvidos no projeto de criação de uma Galeria de Arte na Ufes, com a gestão do Centro de Artes. Na subseção dois, narramos como ocorreu a instauração e ocupação da Capela de Santa Luzia pelo Centro de Artes, fazendo com que a instituição acadêmica fosse a protagonista das Artes no estado do Espírito Santo e mobilizasse tanto os atores dos meios políticos federais, estaduais e municipais como membros da sociedade capixaba em torno de seu projeto de Galeria de Arte.

Na seção 4, reconstituímos a história dessa ocupação da GAP na Capela de Santa Luzia, nestes dezoito anos e seis meses, tendo como fio condutor, na primeira parte, as memórias das coordenadoras da GAP e de uma ex-diretora do Centro de Artes; e, na segunda parte, de professores artistas e ex-alunos do Centro de Artes.

Na seção 5 a ênfase está em reiterar a GAP como lugar de exposição e o protagonismo do Centro de Artes como produtor de cultura, de arte e de educação em arte ao movimentar a vida social e cultural da cidade de Vitória. As fontes principais para o recorte apresentado constituem-se de matérias de jornais e documentos de arquivos que testemunham os processos de Educação em Arte promovidos pela GAP,

tais como os cursos e palestras destinados aos docentes e discentes da Ufes e abertos à comunidade.

A seção 6 trazemos um breve panorama das mudanças administrativas e de diferentes olhares ocorridos no início dos anos 90, com outros interesses no campo artístico universitário e que afetaram o funcionamento da GAP, exigindo adequações ao novo sistema de gestão da Ufes. Evidenciamos que com a devolução da Capela de Santa Luzia para o Iphan, a GAP passou a funcionar em um espaço físico no *campus* Ufes e, desse período, trouxemos à luz alguns dos projetos educativos artísticos que foram ajustados e inseridos ao novo local da GAP.

Nas Considerações Finais, apresentamos as principais conclusões alcançadas ao longo da pesquisa, bem como os resultados que nos levaram a confirmar nossa hipótese de tese descrita na problemática da pesquisa.

1 FUNDAMENTOS DE HISTÓRIA E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO DO PENSAR

Figura 1 – Capela de Santa Luzia. 1954. Vitória-ES



Fonte: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (c2014b).

[...] a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito em ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 2006, p. 14-15).

Assim como o viajante em Maurília⁵ convidado a visitar a cidade por meio de cartões postais que mostram como ela havia sido, invitamos o leitor deste texto, senão a comparar a antiga e a atual cidade de Vitória, ao menos a compartilhar conosco recordações do que foi uma Galeria de Arte no centro histórico, para que aquele passado não se torne incomunicável com o presente. Ao direcionarmos nosso olhar para as interlocuções da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes e sua ocupação na Capela de Santa Luzia, apontamos as narrativas acerca da historicidade que marcam o seu surgimento e asseguram a sua sobrevivência naquele local.

⁵ Maurília é uma das cidades contida no livro de Ítalo Calvino *As cidades Invisíveis*, de 2006.

Tais acontecimentos se iniciam antes da inauguração da GAP/Ufes, no ano de 1976 - a exemplo da formação do núcleo urbano do centro histórico de Vitória, que contempla a construção da Capela de Santa Luzia e suas diferentes ocupações. Outro episódio é o advento da federalização da Ufes e a implantação do *campus* em Goiabeiras, em plena ditadura militar, bem como a entrega de acervos de museus desativados da cidade para a Universidade, com o intuito de guarda e preservação.

Dessa forma, não por acaso, o nosso relato se dá em torno da *localização* da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes instalada em uma antiga Capela, construída em uma esquina, sobre uma rocha, no Centro Histórico de Vitória. Essa localização faz parte de um contexto bucólico e de uma paisagem que, ao ser admirada, desperta os sentidos e a sensibilidade própria do lugar. Contudo, rodeada de prédios, construídos no século XX, o contraste entre o presente e o passado somente se oferece àqueles dispostos a “ver” e a “sentir” a presença da história materializada nas pedras e nas formas. Se no passado havia um destaque nessa localização, é preciso que o leitor da cidade queira e possa, como afirma Calvino (2006, p.18), ler o que a cidade lhe diz e percorrer “[...] as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso [...]”. Então, mesmo ela estando ali, como uma oferenda aos transeuntes, é preciso refazer percursos, reconstruir e repensar com imagens e ideias de hoje as experiências do passado. Tal conduta é a de uma perspectiva histórica e discursiva que não envolve apenas a ordenação de vestígios, mas a sua releitura. Essa opção incorporou outros discursos contidos em documentos e relatos, constituindo-se como um processo ativo, dinâmico e interativo, que nos auxiliou na compreensão da relação e articulação entre a memória e a história.

Se adentrarmos na Capela de Santa Luzia em busca de vestígios de suas antigas ocupações e destinações, iremos nos deparar com o silêncio. Contudo, aqueles que viveram naquele espaço a efervescência dos *vernissages* da Arte testemunham os acontecimentos que lá ocorreram e compartilharam uma História da Arte da cidade de Vitória promovida pela única instituição de ensino superior pública de nosso estado daquela época. Para esses, adentrar na capela em qualquer tempo é sinônimo de recordação, de reflexão e de reconstrução de lembranças de artistas que lá passaram, de antigos professores e alunos. É possibilidade de se estabelecer uma relação de

afinidades ou de contrastes que servem de evocação à memória. Mas para aqueles que nunca compartilharam da destinação do local como Galeria de Arte, a Capela de Santa Luzia é apenas um espaço de culto religioso, pois suas paredes, agora vazias, não revelam a história dos acontecimentos ali vividos que, aos poucos, vão sendo esquecidos. Portanto, embora a Capela permaneça e a Galeria de Arte tenha se findado naquele espaço, é fundamental que se tenha e se mantenham os registros dessa história para que ela permaneça viva e reverbere nas futuras gerações a Arte como fator positivo nas relações sociais e na formação humana.

Nesse entretempo de pesquisa sobre a implementação da GAP/Ufes em uma Capela, nos aproximamos do historiador Giulio Carlo Argan, quando propõe em seu livro *História da Arte como História da Cidade* (2005) perceber a cidade como resultante de um processo que está em constante mudança, sendo lugar do convívio humano. Segundo esse estudioso, tanto os lugares históricos como as áreas modernas constroem a cidade e com o olhar atento para determinados lugares da cidade é possível ver que ela “[...] não é apenas o produto das técnicas da construção. As técnicas da madeira, do metal, da tecelagem, etc., também concorrem para determinar a realidade visível da cidade, ou melhor, para visualizar os diferentes ritmos existenciais da cidade” (ARGAN, 2005, p. 73-75).

Nessa perspectiva, a instalação de uma Galeria de Arte numa Capela centenária, fez circular, naquele local e em seu entorno, pessoas motivadas pela promoção da Arte ofertada ali, e que passaram a participar da sucessão de tempos impressos naquele lugar. Valemo-nos dessa percepção artística que o autor traz sobre a cidade, considerando que a Capela de Santa Luzia, enquanto espaço expositivo, remonta à história e à memória local para com essa edificação. Logo, como monumento e patrimônio histórico, ela é também lugar de memórias.

Nas camadas do tempo que o nosso estudo engloba, a primeira sobre a qual nos debruçamos é a apropriação da Capela centenária pelos professores do Centro de Artes da Ufes para nela instalar uma Galeria de Arte. Insistimos na observação dessa ação e a ela atribuímos o que a pesquisadora Chuva (2012) conceitua como patrimonialização. Para a autora, a escolha de um bem cultural por meio de atribuição de valor de referência cultural a ele, por determinado grupo de identidade, constitui

processo de patrimonialização. Desse modo “[...] o bem patrimonializado tem como atributo a capacidade de amalgamar grupos de identidade” com o mesmo ideal (CHUVA, 2012, p. 73).

No que estamos chamando de uma segunda camada do tempo estão os projetos, as ações e os processos postos em prática em decorrência dessa apropriação. Os professores do Centro de Artes da Ufes uniram-se e apoderaram-se do espaço e, nesse fazer, o re-territorializaram, pois além de atribuir a ele outra destinação para além daquela religiosa, expandiram-no e transformaram-no em espaço cultural e artístico. Ao realizarem essa re-territorialização, acrescentaram outra memória àquele “lugar memória”. Para Le Goff em seu verbete “Memória” (1990, p. 473).

Há os lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios e arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações e peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais, como os manuais, as autobiografias ou as associações.

Cada um desses “lugares memórias” é fonte e objeto de estudo da História e contém as memórias coletivas do grupo social, tanto as que envolveram a patrimonialização daquele espaço, como as ações de apropriação que instituíram outras funções a ele.

O pesquisador Nora (1993) ao explorar a expressão “lugares de memória” argumenta que “A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas” (NORA, 1993, p. 9). Portanto, a necessidade de consagrar lugares à memória, tem como causa a inexistência da própria memória, pois se interiormente mantivéssemos nossa memória preservada, não seria necessário consagrá-la a lugares. Desta forma, “[...] o sentimento de continuidade torna-se residual aos locais” (NORA, 1993, p. 09).

Outros autores nos anos 80 intensificaram estudos sobre lugares destinados à guarda da memória (BARROS, 2011; HARTOG, 2006). Contudo, insistimos com Nora (1993, p. 09) que “Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história”. Para o autor, memória é a vida, a dialética da lembrança, está sujeita a latências, é um elo vivo no eterno presente, “[...] emerge de um grupo que ela une” (NORA, 1993, p. 09) e é afetiva.

Na relação entre história e memória, Meneses (1992) relata a positividade desta por fornecer suprimentos para diversas reivindicações, em diferentes categorias, como a do patrimônio. Interessa-nos ressaltar a afirmação do autor com a qual concordamos, pois “[...] os movimentos de preservação do patrimônio cultural e de outras memórias específicas já contam como força política e têm reconhecimento público” (MENESES, 1992, p. 09), fato esse que favorece a conservação, a organização e levantamento de dados para estudo de acontecimentos “[...] relevantes e merecedores de análise e apreensão histórica” (MENESES, 1992, p. 9), afinal, só há memória porque existe o esquecimento. A memória, para o autor, é objeto de estudo da história: “História, que é forma intelectual de conhecimento, operação cognitiva”, (MENESES, 1992, p. 22), cabendo ao historiador manter a função crítica nas narrativas.

A interlocução da História que pretendemos elucidar com a memória, a Arte, o patrimônio e o acervo são inter-relações que não se encerram em si mesmas, mas se aproximam de outras e do lugar que elas ocupam em meio àqueles que vivenciaram tais experiências.

As discussões acerca do termo “memórias coletivas” surgem com Maurice Halbwachs, na publicação *A Memória Coletiva*, lançada na década de 50 do século XX. O autor defende que as memórias coletivas são formadas por memórias individuais, onde estão inseridas as questões que tocam o convívio social dos indivíduos: “[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2006, p.30). Entretanto, “[...] lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2006, p.30). Para o historiador, a memória é um processo de construção e precisa ser ressignificada a partir de fatos, momentos e contextos de atuação de grupos sociais. Para que o ato de rememorar ocorra é preciso que um indivíduo recorde, no entanto, cabe à memória coletiva cooperar com esse ato, pois

Uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso (HALBWACHS, 2006, p. 31).

Nesse diálogo de rememorar um fato ou acontecimento tem-se a atuação da memória individual e coletiva que se revezam, pois, “[...] a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 69).

Le Goff, no livro *Memória e História* (2003), dedica-se a escrever sobre a relação entre memória e história e pondera sobre a importância dos fatos sociais que são capazes de silenciar a história, causando-lhe hiatos, nomeados de “silêncios”. Para o historiador, tais silêncios são indícios de inibição ou censura. Para Le Goff (2003, p. 422) “[...] a evolução das sociedades, na segunda metade do século XX, elucida a importância do papel que a memória coletiva desempenha” e deve-se perceber a importância dada a essas memórias, pelas lutas de forças sociais, pois elas definem quais fatos são merecedores ou não de serem preservadas. Essa preocupação do historiador baseia-se no fato de que “[...] a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades [...]” (LE GOFF, 2003, p. 469).

O historiador alerta sobre como os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva. As relações de poder determinam o que “podemos lembrar”, ou o que “devemos esquecer”. O esquecimento de uma história vivida e compartilhada por determinado grupo social é o que o nosso estudo espera evitar, contribuindo para que outras gerações conheçam e compartilhem tais lembranças de inserção social na cidade de Vitória, advindas da instituição de ensino superior pública, por meio de ações extramuros ao Centro de Arte.

Le Goff (2003, p. 69) explica que “[...]cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes”. Portanto, para que tais memórias e lugares sejam conhecidos, é preciso que haja testemunho dos fatos e das lembranças, pois precisamos da história, do fato narrado. “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2003, p. 471). Assim,

o historiador provoca-nos a refletir que a sobrevivência do passado que chegou até nós, só foi possível em virtude das escolhas feitas pelos historiadores.

Inserido na base teórica escolhida para este trabalho, Michel Pollack, no texto *Memória, esquecimento, silêncio* (1989), apresenta a memória como um trabalho de produção de passados e o acervo como um trabalho de construção de memórias. Diante dos acontecimentos, para sair do silêncio é preciso que se façam relatos. Toda pessoa precisa de uma escuta, dependendo do acontecimento, nem que seja para relatar seus sofrimentos, pois, “[...]o silêncio tem razões bastante complexas [...]” (POLLACK, 1989, p. 06), fato esse alertado também por Le Goff (2003). Desse modo, a memória, para o autor, é uma operação que enseja salvaguardar sentimentos de pertencimentos, e que terá proporções diferentes dependendo do grupo social a que se pertence. Assim, “[...] a referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar” (POLLACK, 1989, p. 09).

Michael Pollack, no fragmento *Memória e identidade social* (1992), descreve que em toda memória, nas lembranças, existem marcos ou pontos invariantes, imutáveis. A memória traz em si os elementos que a constitui, seja a memória individual ou coletiva e

[...] em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer, afinal, memórias são constituídas por pessoas, em lugares, lugares de memória para autor (POLLACK, 1992, p. 201).

Há lugares que se tornam “formadores de memórias”. Assim associamos também a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes na Capela de Santa Luzia, como um patrimônio que se revela, mediante seu levantamento histórico, como um lugar de memória, de memórias individuais e coletivas, manifestadas nas narrativas, ao levantarmos sua história. Como meio de solidificar o social dos grupos, Pollack (1992) sugere um “trabalho de enquadramento da memória”, ou seja, uma análise da memória e “[...] o trabalho da própria memória em si” (POLLACK, 1992, p. 206). O autor explica, que “[...] cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, de organização”

(POLLACK, 1992, p. 206), afinal, o homem é um ser que percebe, que sente, que recorda, que fala, que conta o seu passado, que registra os acontecimentos vividos, organizando-os e que efetiva sua permanência por meio da linguagem, falada ou escrita. Nesse tocante, a memória se dá necessariamente no âmbito humano e, como vimos, em ambientes diversos, em meio as relações sociais onde os fatos ou acontecimentos ocorrem. A história que pretendemos elucidar se respalda nesses pressupostos.

Ao investirmos no estudo dessa camada do tempo de ocupação e apropriação da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes na Capela de Santa Luzia, nos desafiamos a investigar como a história desse acontecimento durativo (pouco mais de 18 anos) se constituiu como parte da história do Centro de Artes da Ufes e, mesmo que o nosso foco não esteja nos docentes e discentes e nos cursos de formação, nos aproximamos de aspectos educacionais importantes que poderão dar visibilidade sobre como era ser professor, ou ser aluno em meio àquelas ações promovidas pelo CAR/Ufes. Tal imbricação desponta questões históricas e culturais da cidade de Vitória, em seu contexto mais amplo, sempre pautado no ensino superior e de pesquisa onde a Arte é posta mais em evidência.

Portanto, considerando as distintas temporalidades e espacialidades, demarcamos questões historiográficas a serem estudadas que privilegiam o conjunto de acontecimentos que giram em torno da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes. Com Michael de Certeau (2008) esclarecemos que

Toda pesquisa histórica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam (CERTEAU, 2008, p. 66).

O passado da GAP/Ufes estudado é pensado “[...] com a condição de saber que este passado se torna objeto da história, por uma reconstrução incessantemente reposta em causa” (LE GOFF, 2003, p. 26).

1.1 COMO SUBIR A RAMPA ÍNGREME QUE DÁ ACESSO À CAPELA, AGORA GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UFES

Figura 2 – Capela de Santa Luzia, Vitória-ES



Fonte: A Tribuna (26 jun. 1976)⁶.

A imagem que abre esta seção foi publicada no jornal A Tribuna em 26 de junho de 1976 e representa o lugar que, na época, abrigou a GAP/Ufes. Embora o passado pesquisado não esteja tão distante, Le Goff (2003) chama atenção para as precauções ao se estudar a história do passado, por ser

[...] inevitável e legítima, na medida em que o passado não deixa de viver e de se tornar presente. Esta longa duração do passado não deve, no entanto, impedir o historiador de se distanciar do passado, uma distância reverente necessária para que o respeite e evite o anacronismo (LE GOFF, 2003, p. 26).

⁶ Algumas figuras, bem como essa, foram encontradas em periódicos jornalísticos cuja referência completa não foi possível identificar, mesmo com nossa visita ao arquivo dos mesmos, devido a extensão dos arquivos e a falta de completude dos dados *in loco*.

Por outro lado, Bloch (2001) argumenta sobre a impossibilidade de o historiador constatar os fatos que estuda e conclui que o conhecimento do passado é sempre “indireto”. Recorremos a esse autor em todas as fases de nossa investigação, observando a interdisciplinaridade do estudo que empreendemos e os propósitos que almejamos, qual seja o de reconstituir, por meio de documentos e de relatos, um passado não tão distante, mas esquecido pelas novas gerações que tem acesso à mesma instituição de formação universitária que, naquele passado propôs, promoveu e manteve durante dezoito anos e seis meses, uma Galeria de Arte e Pesquisa em uma Capela centenária no centro histórico da cidade de Vitória.

Como proposto por esse historiador, adotamos em nossa investigação uma prática historiográfica que considera a análise de um conjunto de documentos e de relatos como testemunhos, colocando-os em relação, ou melhor, considerando-os em sua intertextualidade e interdiscursividade. O conceito de intertextualidade é um conceito muito caro para a semiótica e permite uma abordagem contextual e histórica, pois reconstitui o contexto social, histórico e artístico pelas marcas textuais presentes neles. Como afirma Fiorin (2011, p. 21) “Isso é que é integrar a história sob o primado da forma”.

Para as teorias da linguagem, o acesso que temos à realidade é sempre mediado pela linguagem, pois essa apresenta-se sempre semioticamente, ou linguisticamente, tanto nos sistemas verbais escritos, ou orais. Os interdiscursos correspondem ao conceito de dialogismo de Bakhtin (2009; 2010). Nessa concepção, o sujeito não assume o papel central no discurso, mas essa posição é ocupada pelas vozes sociais que fazem dele um sujeito histórico e ideológico.

Propor a interdiscursividade é, portanto, assumir uma dimensão dialógica analítica de pesquisa e de textualidade dos documentos e testemunhos verbais escritos e orais. Como a intertextualidade é a incorporação de um texto no outro, na interdiscursividade, são repetidos os mesmos percursos temáticos e/ou figurativos, pois “[...] sob um texto, ou um discurso, ressoa outro texto e outros discursos; sob a ‘voz’ de um enunciadador, a de outro” (FIORIN, 2003, p. 34). Como o discurso é social, ele discursa outros e, sendo assim, se ele mantém relações com outros é porque não é concebido como fechado, mas como um lugar de trocas enunciativas.

São três os processos de intertextualidade, conforme Fiorin (1994): a citação, a alusão e a estilização. A primeira, em caso de textos acadêmicos, vem inclusive com normas para que se possa identificar, mas, em casos de textos poéticos verbais, visuais ou audiovisuais, a citação ocorre quando traços figurativos de uma obra são incorporados em outra obra, não necessariamente com obras de um mesmo sistema. Um livro, com um filme, ou vice-versa. Na História da Arte temos muitos exemplos, independente da época e do local de produção. Um exemplo é a série realizada por Picasso em 1957, com a pintura *As meninas* (1656), de Diego Velázquez (1599-1660).

No processo de alusão, esse exigirá do leitor uma interação e leitura apurada. Constitui-se como um processo em que são retomados componentes de construções sintáticas do plano de expressão, que fazem uma alusão ao percurso figurativo ou temático, substituindo algumas partes. O filme *Os caçadores da Arca Perdida* tem como base alusões aos textos de antigos seriados.

No processo de estilização é a recorrência do conjunto de procedimentos de outros discurso e estilo de “outrem” que se evidencia. Como exemplo, Fiorin (1994, p. 31) cita a “Carta pras Icamiabas” que está no livro Macunaíma. Nessa carta, o texto do autor faz uma estilização empregando um estilo anterior ao modernismo para parodiar o tipo de literatura.

Reitera-se, assim, que a opção metodológica da semiótica não é a de dizer o sentido, mas de apreender as condições de sua existência e seus modos de manifestação. Ressaltamos, portanto, que o sentido não está nos objetos, bastando reconhecermos suas formas – os significantes – para deduzir os significados que eles recobrem, pois se assim fosse, ele se apresentaria de modo unívoco e imutável. O sentido se constrói em “[...] situação, – no ato –, isto é, na singularidade das circunstâncias próprias a cada encontro específico entre o mundo e um sujeito dado, ou entre determinados sujeitos” (LANDOWSKI, 1996, p. 28).

Nas escolhas e organização dos documentos, o encaminhamento metodológico considerou a apreensão da historicidade presente nesses textos, para a compreensão dialética do sentido das polêmicas discursivas integradoras da história, pois, conforme afirma Fiorin (2011, p. 23), “A história não é exterior ao sentido, mas ela é interna a ele, pois se constitui dialeticamente”.

Advogamos que a inserção da semiótica na pesquisa histórica com base em Marc Bloch (2001), que tem a busca pelos vestígios, traz inúmeras contribuições, além da que considera que esses constituem-se como linguagem ou são marcas de linguagem. Como defende o historiador de referência, se o passado é um dado que não se modificará, o conhecimento desse passado está em progresso e, sendo assim, se transforma e aperfeiçoa. O tempo na história é contínuo, daí a importância de explorar, na leitura das fontes, a possibilidade de ler a história “às avessas”, num movimento em que se institui “compreender o presente pelo passado” e, correlativamente, “compreender o passado pelo presente” (BLOCH, 2001, p. 75). Conforme Le Goff, no prefácio do livro *Apologia da História*, de Marc Bloch (2001), a elaboração de um método prudentemente regressivo é um dos legados daquele historiador a quem cabe realizar a observação histórica e a não ignorar a imensa massa de testemunhos não escritos.

1.2 FONTES DE PESQUISA

Para cumprir com esses dois movimentos investigativos que articulam o passado e o presente, o esforço necessário foi o de encontrar documentos da época do recorte do estudo, entre os anos de 1976 a 1995, para, a partir deles, reconstituir e compreender a atuação da GAP/Ufes, desde a sua criação, até o ano em que a GAP retornou para o *campus* universitário de Goiabeiras, em Vitória, onde se encontra instalada até os dias atuais.

A busca sistemática pelas fontes abrangeu documentos do Arquivo Público Estadual do Espírito Santo (APEES), da Biblioteca Estadual do Espírito Santo (BPES), o arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória, o arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) do Espírito Santo, o arquivo da Galeria de Arte Espaço Universitário da Ufes e o Arquivo do Centro de Artes da Ufes. Reunir documentos para uma pesquisa como a que realizamos é como vencer uma corrida de obstáculos, sendo que a dificuldade maior está no arquivamento deles, bem como presenciamos com os arquivos institucionais da Ufes que não possuem uma indexação dos documentos em uma base de dados.

Conforme Colombo (1991), o Arquivo do Centro de Artes da Ufes está inserido em um arquivo do “esquecimento”. Para o autor, há quatro categorias relacionadas à memória e sua relação com o presente e o passado. A primeira categoria é a gravação, a memorização de um fato em um suporte concreto, ou seja, o registro; a segunda é o arquivamento, que significa a tradução da gravação em um dado sistema; a terceira é o arquivamento da gravação, o que envolve a guarda e a possibilidade de recuperação da gravação e, por último, a gravação do arquivamento, que envolve a duplicação do que já foi arquivado como segurança e garantia para o não-esquecimento. Na pesquisa em andamento coordenada por Rebouças (2018) nesse arquivo não foi encontrada nenhuma destas categorias, o que faz do Arquivo do CAR/Ufes um “arquivo do esquecimento”.

É importante destacar que, embora nosso estudo esteja inserido em uma pesquisa em desenvolvimento⁷, realizada pelo Grupo de Pesquisa de Processos Educativos em Arte (Gepel), que desde 2016 tem pesquisado documentos primários de docência de professores do Centro de Artes da Ufes e organizado-os em um arquivo digital, o nosso foco e interesse nos fez caminhar tanto em caminhos paralelos e que se aproximam, como em paradas e explorações pontuais da GAP/Ufes.

Para isso, com base em fontes relacionadas à uma pesquisa histórica, inserida em uma rede de significados tecidos pela Arte, pelo Patrimônio Cultural, pela memória e pelo ensino superior em uma universidade federal, investigamos, como dissemos, arquivos em busca dessa aproximação. Para conhecer a trajetória da GAP/Ufes, delimitamos o seguinte *corpus* documental:

1- Documentos normativos que fornecem a proposta e as normas de funcionamento, para compreender as motivações da criação da GAP/Ufes, que constituem orientações aos professores em como expor na GAP, ou mesmo atuar nessa extensão universitária.

⁷ A pesquisa atual do Gepel tem como *corpus* os professores que possuem obras na Coleção de Arte da Ufes, o que inclui docentes dos cursos de Artes Visuais e Artes Plásticas da própria universidade. Almeja recuperar as ligações entre a Arte, o artista e a docência a partir dos discursos de seus enunciadores para compreender os processos de constituição do artista e do professor de arte. Coordenada pela prof^a Dr^a Moema Martins Rebouças e financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), via Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes).

2- Documentos de gestão administrativa, como atas, portarias, requerimentos, ofícios e, especialmente, as cartas trocadas entre professores e artistas de outros estados, a exemplo das artistas Fayga Ostrower e Lygia Pape, para compreender a GAP/Ufes na vida social e em que condições se dava a inserção desses artistas.

As cartas sobressaem em meios as fontes consultadas pela sua quantidade e importância. Encontradas no arquivo do CAR/Ufes, são documentos cujas narrativas, na maioria das vezes não muito longa, compondo uma ou duas folhas no máximo, têm por característica principal a intimidade expressa na redação. É interessante pontuar que “[...] nos dias atuais, as cartas perderam espaço na vida cotidiana dos indivíduos” (MALATIAN, 2011, p. 196) em função do avanço tecnológico, mas enquanto documento historiográfico, Tereza Malatian revela que, nos anos de 1980, elas tornaram-se uma fonte de informação que teve crescimento em função da “[...] revalorização do indivíduo, da vida privada e dos estudos sobre cultura” (MALATIAN, 2011, p. 196).

Nosso interesse pelas cartas não é apenas por serem fonte de informação, mas também pelo desafio em ser um objeto investigativo. Elas externam algumas respostas às questões feitas sobre a criação e funcionamento da GAP/Ufes; então, como fonte ou objeto, as cartas utilizadas foram confrontadas com outros documentos. Pelas cartas trocadas, percebeu-se a organização de um grupo em torno de certos indivíduos que desempenham papel central, a partir de um projeto ou objetivo comum (MALATIAN, 2011, p. 209). Foi possível detectar, por meio das cartas encontradas, as intrincadas redes de relações sociais que reuniam seus autores.

Outro documento, o ofício, por ser institucional é testemunha de um contexto histórico. Possui uma estrutura organizada em partes: em papel timbrado da instituição, no alto dele está o nome da instituição e a logo (selo). Logo a seguir, do lado esquerdo, a numeração do ofício e o setor destinador do mesmo. Na outra linha, a data e, na sequência, o “corpo textual”, finalizado pela assinatura do responsável pelo setor. Numa instituição universitária, o ofício é uma correspondência oficial com a função informativa direcionada tanto a destinatários do órgão como a particulares.

3- Documentos das exposições realizadas, tais como convites, folders e catálogos (1976 a 1995), o que possibilitou o mapeamento das exposições realizadas. A própria

existência de folders impressos, cartazes e convites para as exposições foram tomados como indícios de uma cidade em que o fazer artístico esteve empreendido em esforços para manutenção dos espaços de memória que permaneceram preservados. Com esse material impresso também pudemos levantar as obras doadas pelos artistas que compõem a reserva técnica universitária. Essas não fazem parte de nossa pesquisa, enquanto documentação primária, porque não tivemos acesso a elas.

4- Relatos de oficinas, cursos e palestras promovidas pela GAP/Ufes, desde seu funcionamento na Capela de Santa Luzia. Propostas e planos de trabalho que articulam ações entre disciplinas ofertadas no CAR/Ufes, tais como: Pintura, Gravura, Desenho, Cerâmica, Fotografia e Escultura, e que detalham as ações didáticas para o curso de Artes. São as provas testemunhais que resgatam a preocupação com o fazer artístico e com o aprendizado do corpo discente.

5- Documentos de divulgação da GAP/Ufes: recortes de matérias jornalísticas publicadas nos impressos espírito-santenses que já circulavam na época: o jornal *A Gazeta* e *A Tribuna*.

Os documentos que se inserem no âmbito jornalístico da imprensa local inscrevem as opiniões e são registros de uma época. Com esses documentos nos foi possível fazer um passeio pela história cultural e artística de Vitória desde 1976, conhecer e compreender os valores em pauta e as contribuições da GAP/Ufes na vida cultural e artística da cidade. Por meio da divulgação das entrevistas realizadas pelos jornalistas, nos aproximamos do pensamento de uma época, seus interesses e a promoção das exposições dos artistas.

6- Fotografias encontradas no arquivo do CAR/Ufes, digitalizadas pelo Gepel, e as encontradas nos jornais *A Tribuna* e *A Gazeta*. São instantes, são capturas de momentos que fazem parte da história do curso de Arte da Ufes. São registros de cenas que trazem à memória fatos e acontecimentos marcantes para a GAP. Mas, “[...] as fontes fotográficas sozinhas não se bastam. A problemática histórica é que deve guiar a abordagem das fontes” (LIMA e CARVALHO, 2011, p. 45) na construção dos sentidos que almejamos. Dessa forma, tais registros fotográficos cumprem a vocação documental e, como sugere os autores, a fotografia integra muitos setores

da vida social urbana, que insere a vida cultural e artística da cidade de Vitória, como podemos observar.

7- Legislação de funcionamento dos museus e das galerias universitárias disponibilizado por órgãos que organizam tais dispositivos no Brasil e no mundo.

8- Mensagens e relatórios dos reitores universitários encontrados em encartes, manifestando a posição frente à GAP/Ufes em seu mandato, e nos impressos de aniversário de 40 e de 60 anos da Ufes.

9- Outra fonte documental a ser utilizada são os documentários realizados por Gonçalves e Rebouças (2011, 2015b), disponíveis nos DVDs⁸: *Museu Aberto: Aproximações e visibilidades na escola - Coleção de Arte da Ufes: criação e memória*, de 2011; e *Museu Aberto: Aproximações e visibilidades na escola - Coleção de Arte da Ufes: Criação e memória*, de 2015b. Ainda, o documentário *Narrar-te*⁹ com dez depoimentos de professores artistas do Centro de Artes sobre as relações entre a vida acadêmica e a artística e, principalmente, o que é de nosso interesse: o testemunho sobre a GAP/Ufes e as relações com o Centro de Artes da Ufes, local em que exerciam suas docências.

A importância desses materiais está no recorte que coincide com a nossa pesquisa, ou seja, constam os depoimentos de dois, dos quatro coordenadores da GAP/Ufes no período pesquisado e de dez professores, sendo na ocasião um deles aluno do Centro de Artes.

10- Para atualizar os momentos, as vivências da época de estudante, e fazendo uso de recursos digitais, coletamos declarações de professoras, artistas e ex-alunas do CAR/Ufes: Vera Lúcia de Oliveira Simões, Mara Perpétua, Fátima Ramos Aguirre, Teresa Drago, Lucília Spadeto e Kátia Sechin. Essas frequentaram a Ufes nos anos 80 e 90 e transcreveram para nós fatos e histórias que se inter-relacionam com a GAP e com o CAR, durante a frequência aos cursos, palestras, exposições e ao fazerem

⁸ Os documentários com acesso por DVDs são produto da pesquisa *As interdiscursividades das obras de um acervo propositoras de práticas educativas* (2012 a 2016), realizada pelo Gepel, financiada pelo CNPq.

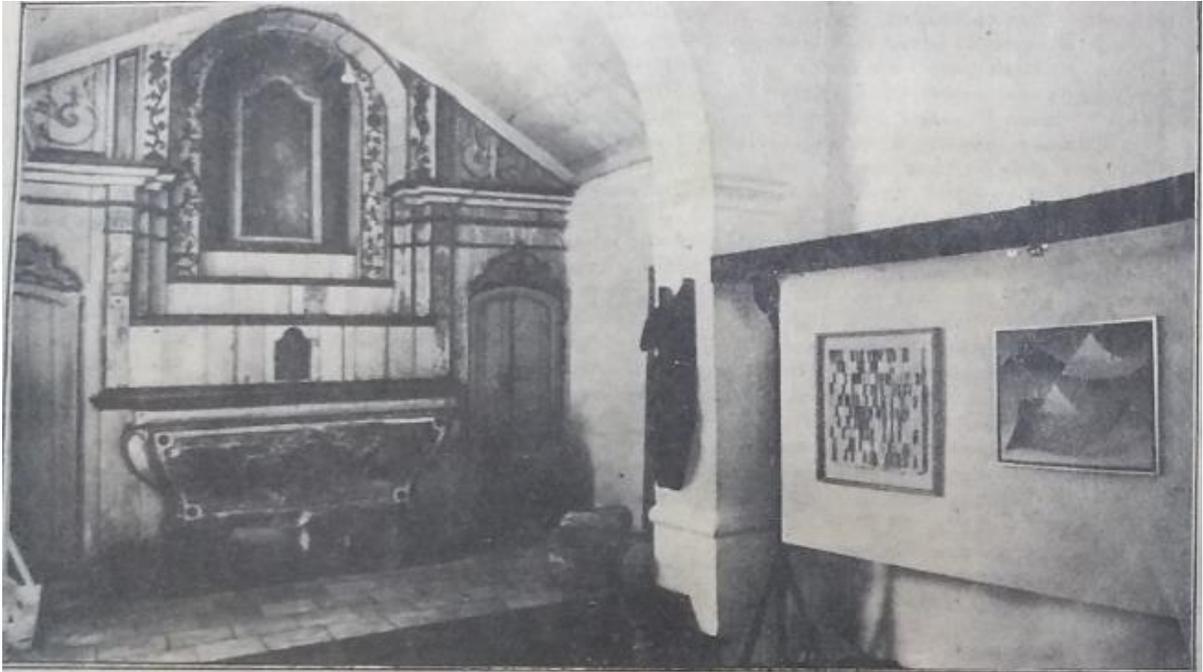
⁹ *Narrar-te* é um documentário em audiovisual, produto da pesquisa *O lugar do discurso na Arte e na Docência: entrelaçamentos e articulações tecidas em contextos educativos*, realizada pelo Gepel/Ufes, 2020. Financiada pelo CNPq e Fapes, em fase de pré-publicação.

estágios a partir do curso de Artes. Também obtivemos declarações do professor aposentado da Ufes, restaurador e artista plástico, Attilio Colnago e da artista e professora aposentada, Tereza Norma Borges de Oliveira Tommasi e ainda das artistas plásticas Joyce Brandão, Maria Cecília Jahel Nascif e Maria Gorete Dadalto Gonçalves, também professoras aposentadas da Ufes, que relataram personalidades sobre suas vivências em cursos e exposições.

Os testemunhos, conforme indaga Bloch (2001, p. 70) trazem “[...] mais ou menos inabilmente expressa, a imagem que meus interlocutores formam do que acreditam eles mesmos pensar ou aquela que pretendem me apresentar de seus pensamentos?” Para nós, constituem-se como vozes sociais e memórias coletivas desse grupo de professores e artistas que foram testemunhas dos acontecimentos vividos no período investigado.

2 MUSEU E GALERIA DE ARTE - CONCEITO, DESTINAÇÕES E DIÁLOGO ENTRE PESQUISAS

Figura 3 – Visão do altar-mor da Capela de Santa Luzia e à direita painel com parte da exposição retrospectiva da GAP



Fonte: A Gazeta (1984)¹⁰.

Dividido em três tópicos, nessa seção definimos, na primeira parte, o conceito de museu com um breve histórico de seu surgimento e contextualização no Brasil. Ainda, neste tópico expomos as mudanças ocorridas nos espaços museais decorrentes do *International Council of Museums (Icom)*, a inserção do Brasil nessa organização e no *Committee for University Museums and Collections (Umac)* para, enfim, situarmos os Museus e Galerias de Arte Universitários.

Na segunda parte, levantamos as questões gerais sobre os museus e as Galerias de Arte com base em estudos realizados por Bruno (1997), Almeida (2001), Granato, Handfas e Lourenço (2016) e Albuquerque e Frozza (2019) com objetivo de conceituar o que é um Museu Universitário e elencar atribuições relacionadas a eles, bem como

¹⁰ Idem nota 6.

de expor um inventário dos Museus e Galerias Universitários públicos no Brasil desde o ano de 1908 até o ano de 2012.

Na terceira parte, por meio de uma revisão de literatura, estabelecemos uma interlocução com os trabalhos encontrados sobre o tema, a fim de contextualizar a pesquisa. Com o apontamento de estudos que atravessam a nossa temática, para com eles estabelecer as aproximações e cruzamentos, apresentamos o que justifica os caminhos e as escolhas realizadas.

2.1 CONCEITO DE MUSEU E GALERIA DE ARTE

A palavra museu surgiu na Grécia antiga. *Museion* denominava o templo das nove musas, que se ligavam as ramificações das artes e das ciências, filhas de Zeus com Mnemosine, considerada a divindade da memória. Tais lugares reservavam-se às atividades literárias, artísticas, aos estudos científicos e, também, à contemplação. “A noção contemporânea de museu, embora esteja associada à arte, ciência e memória, como na antiguidade, adquiriu novos significados ao longo da história” (JULIÃO, 2006, p. 20).

Para François Choay a concepção atual que temos de museu surgiu com a Revolução Francesa que tentou a proteção do patrimônio francês, buscando-se de suporte jurídico. Apoiado na revolução, conservou sua riqueza e diversidade numa visão nacionalista (CHOAY, 2001, p. 97). Para Farinha (2012), os antigos gabinetes de curiosidades são vistos como unidades basilares para a museologia moderna, como “[...] uma ponte entre Alexandria e as Universidades modernas (do século XIX ao atual), expressam, sobretudo, o propósito científico, documental e analítico do ato de colecionar” (FARINHA, 2012, p. 31). A partir dessa conjuntura, surgem museus em Amsterdã, Madri, Berlim e em outros países. Ao longo da história, o ano de 1683 é reconhecido como ponto de partida de criação de museus abertos ao público, ocasionado pela inauguração do *Ashmolean Museum* da Universidade de Oxford, na Grã-Bretanha.

Para Ricardo Basbaum (2011), a partir da Renascença, com a invenção da imprensa e as conquistas do Novo Mundo, pode-se afirmar que a origem do museu é moderna.

Mas ela também ser enciclopédica, nesse caso, ocorrida mediante o avanço dos gabinetes de curiosidades da Idade Média. Outra suposição é de que, se chegarmos à revolução burguesa, a formação do museu teve origem pelo estímulo em conceituar a ordem das coisas e do mundo, na forma de pensamento que conduz à verdade. A opinião de um grupo, nesse caso, da classe dominante, que, mediante uma conceituação dos fatos, passou a definir o que deve ser preservado, guardado, exposto ou protegido, inculcando a isso uma verdade para todos. O autor resume que a origem do espaço museológico está contida na consciência de se construir alguma forma de proteção para as coisas que se relacionam com a cultura e, com essa ação, salvá-las da destruição e do seu desaparecimento.

A motivação que justifica essa conceituação e ordenação das coisas e do mundo está associada às questões que giram em torno da formação de coleções ao longo dos tempos. Isso nos possibilita perceber que os motivos que levam pessoas a se tornarem colecionadoras são dos mais variados, como o “[...] prazer pela própria arte, prestígio para os conquistadores, esnobismo para os novos-ricos, lucro ou prazer do jogo para outros” (CHOAY, 2001, p. 34).

Independentemente dos motivos dessa prática, surge a necessidade de se criar um espaço adequado para abrigar as coleções e, como exemplo, Choay destaca que “[...] moedas, inscrições, esculturas e fragmentos diversos, colecionados pelos artistas, humanistas e príncipes italianos, são conservados nos *studioli*, nas antecâmaras, nas *cortile* e nos jardins de suas residências” (CHOAY, 2001, p. 51).

Então, não bastava às pessoas somente colecionar, era preciso acomodar, guardar suas aquisições e, em alguns casos, expô-las nos jardins mesmo que residenciais, no âmbito familiar ou de mostrar aos transeuntes seus pertences. Esnobismo ou não, parece-nos que as coleções existiam para serem vistas, notadas ou mostradas. Desse modo, tais objetos da cultura, expressos em suas mais diferentes técnicas, passam a ser integrados em um conjunto de objetos representativos.

A utilização da palavra coleção, para Choay (2011), diferenciando-se das antigas salas de curiosidades medievais, precede ao museu de natureza privada. Uma vez constituída uma coleção de qualquer objeto, surge a necessidade de guardá-la, e os motivos são variados: por valor, por estima, por expressar poder ou como guarda da

memória de uma determinada sociedade ou de um grupo pertencente a um lugar. Lugar esse que, para Moema Martins Rebouças, significa

Uma memória que coteja o que vemos, ouvimos, lemos, experimentamos e ressignificamos. Memória que pode ser guardada, cuidada, colecionada. Assim, uma coleção é constituída como um grande arquivo de muitas memórias e os museus são um entre outros espaços sociais destinados a preservá-las (REBOUÇAS, 2016, p. 6).

O Brasil colonizado recebeu no século XIX, expedições científicas advindas de nações europeias, que percorriam seu território, “[...] com objetivo de estudar seus recursos naturais e sua gente, e de formar coleções referentes à botânica, zoologia, mineralogia, etnografia e arqueologia, que seriam enviadas para os principais museus europeus” (JULIÃO, 2005, p. 21). Para Lilian Moritz Schwarcz, essa escolha pela subserviência, foi causada por não haver incentivo do governo no Brasil em financiar expedições dentro do país (SCHWARCZ, 1998, p. 26).

Granato, Handfas e Lourenço (2016) enfatizam que,

A origem dos museus brasileiros está associada a momentos determinantes de nossa história na transição para o século XIX. A crise do antigo sistema colonial e a transferência da sede da monarquia portuguesa para o Brasil marcam o estabelecimento de um conjunto de instituições (cursos, instituições de ensino e pesquisa, hortos botânicos, bibliotecas, laboratórios, museu e imprensa, entre outros) que dão início ao processo de renovação cultural e científica da Colônia (GRANATO, HANDFAS; LOURENÇO, 2016, p. 47).

Surgem, em meio a esse contexto, as primeiras instituições museológicas brasileiras, iniciadas por D. João VI com a criação, em 6 de junho de 1818, do Museu Real, localizado na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro que, em 1822, passou a se chamar Museu Imperial Nacional e, em 1889, Museu Nacional.

Na segunda metade dos oitocentos, foram criados os museus do Exército (1864), da Marinha (1868), o Paranaense (1876), o Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894), destacando-se, nesse cenário, dois museus etnográficos: o Paraense Emílio Goeldi, constituído em 1866, por iniciativa de uma instituição privada, transferido para o Estado em 1871 e reinaugurado em 1891, e o Paulista, conhecido como Museu do Ipiranga, em 1894 (JULIÃO, 2005, p. 21).

Em seguida, registra-se a criação do Museu do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (1862) e o Museu de Mineralogia e Geologia da Escola Nacional de Minas Gerais (1876). É preciso observar que os institutos científicos e os museus já atuavam na preservação e na pesquisa, antes mesmo da criação das universidades. Para Lilia Schwarcz (1998), a partir de 1880, as ações que caminhavam para a institucionalização da pesquisa científica cresceram no país nesse período histórico. Caracterizados por serem museus enciclopédicos, por se dedicarem aos diversos saberes do país, somente em 1922, a partir da criação do Museu Histórico Nacional (MHN), o Brasil firma-se na área Museológica, rompendo com a tradição enciclopédica. “Mais que espaço de produção de conhecimento, o MHN constituía uma agencia destinada a legitimar e veicular a noção de história oficial, fazendo eco, principalmente, à historiografia consolidada pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro” (JULIÃO, 2006, p. 22).

Lilian Schwarcz (1998) relata que, a partir de fins do século XIX e até meados da década de 1920, inicia-se o período de apogeu dos museus no Brasil, passando a cumprir “[...] papel cada vez mais relevante enquanto local de ensino e produção científica” (SCHWARCZ, 1998, p. 30). Destaca-se a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais, em 1923), e a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (Sphan) em 1934, por meio do Decreto presidencial assinado em 30 de novembro de 1937, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que marcou a institucionalização de uma política para o patrimônio cultural no país. Inicialmente, sob os cuidados de Gustavo Barroso, o Iphan dedicou-se a construir uma identidade cultural brasileira, na verdade, a redefinir a identidade nacional brasileira. Letícia Julião (2006) relata que,

Esse e outros projetos de educação e cultura, implementados pelo Estado no pós-trinta, refletiam o ideário de construção de uma identidade e cultura nacional, formulado nos anos vinte pela geração de intelectuais modernistas. A busca de superação do atraso e do ingresso do país na modernidade até 1924 era associada à necessidade de atualização da produção local com as tendências europeias (JULIÃO, 2006, p. 23).

Ao redor do mundo, diferentemente do Brasil,

No século XX, os museus de arte moderna disseminam-se cercados por arquitetura arrojada, estilo despojado e com a intenção de despertar a

sensibilidade estética, a ousadia, o olhar de progresso de seus frequentadores voltados às vanguardas artísticas. Essa nova disposição transforma os museus completamente – o espaço físico não é mais o palácio ou o templo, assemelha-se muito mais com o galpão de uma indústria; as obras não são mais apresentadas acumuladas, mas de forma “clínica” (espaçadas e menos compulsivas em paredes brancas) (FARINHA, 2012, p. 37).

Em 1937, é criado o Museu Nacional de Belas Artes no centro do Rio de Janeiro, reunindo o acervo da Academia Imperial de Belas Artes e, no ano seguinte, em Ouro Preto – Minas Gerais, o Museu da Inconfidência é inaugurado e feito o repatriamento dos restos mortais dos inconfidentes. Em 1940, o Museu das Missões é criado no Rio Grande do Sul, com a missão de preservar a cultura das missões jesuíticas. No ano de 1943, em Petrópolis (RJ), o Museu Imperial é inaugurado e, nos anos de 1960, cria-se, também no Rio de Janeiro, o Museu Villa-Lobos e o Museu da República. O ano de 1967 é marcado pela implantação do Museu Lasar Segall, em São Paulo. No final do século XX, especialmente nos museus de Arte Contemporânea, mas que reflete em todas as instituições museológicas, de fato “[...] acontece uma intensa revisão sobre o papel dos museus, sobre suas novas funções comunicativas e sobre sua capacidade em atrair um público maior, sobre as formas de manter e expor suas coleções” (FARINHA, 2012, p.41).

Letícia Julião (2006) evidencia que, no final da Segunda Guerra Mundial, aconteceu uma renovação no setor museológico “[...] com a formulação de novos princípios e práticas, que procuraram imprimir aos museus um caráter mais dinâmico, de centros de informação, lazer e de educação do público”, além das tradicionais ações desses espaços como as de conservar, guardar, gerir exposições e exibir acervos. Ana Maria Farinha (2006) ressalta, “[...] fica claro que a gestão museológica não pode contemplar somente a coleção e a função, mas também as relações entre as pessoas, o museu e a coleção” (FARINHA, 2006. p. 20).

Estabeleceu-se em 2007, durante a 21ª Conferência Geral do *International Council of Museums* (Icom), realizada em Viena, a definição para museu que está vigente até hoje em seus estatutos:

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, s.d).

Durante a 25ª Conferência Geral do Icom, realizada entre os dias 1 e 7 de setembro de 2019, em Quioto, no Japão, discutiu-se sobre uma nova proposta para a definição de museu. Encerrada a votação sem aprovação unânime, a redefinição do termo foi adiada para 2020 para ser finalizada até 2022. Para o Icom Portugal, essa é uma discussão importante por se tratar de um “[...] tema estruturante, que tem implicações políticas a nível internacional. Desde a criação do Icom, em 1946, a definição de museu foi evoluindo por refletir as profundas mudanças da sociedade e as realidades da comunidade museológica internacional” (RIBEIRO, 2019).

Nos caminhos que trilham a historiografia dos museus no âmbito mundial, para Ana Claudia Brefe (2012), os estudos são recentes e precisam ser renovados. Para a autora, trata-se de um “exercício de contextualização” sobre esses espaços.

O museu é o lugar em que a cultura material é elaborada, exposta, comunicada e interpretada. Por isto, no estudo dos diferentes períodos pelos quais o museu passou, o que poderiam ser chamados de “sistemas museais”, seria fundamental não apenas uma análise em termos políticos, ideológicos e estruturais, mas seria fundamental levar a cabo uma reflexão sobre as coleções e suas redes sociais” (BREFE, 2012, p. 285).

A segunda metade do século XX é um período marcado por mudanças nos espaços museais que passaram a contar com o Icom, criado no ano de 1946 da esfera na Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), e que o Brasil conta com representação. Adaptando-se às necessidades dos profissionais que atuam nos museus em todo o mundo, com “Mais de 60 anos após sua criação, a organização continua a representar a comunidade global de museus” (HISTORY, s.d.), está comprometida com ações voltadas para a pesquisa e conservação, e também revela para a sociedade o patrimônio natural e cultural da humanidade inserido em contextos museais das mais diversas tipologias.

Ligado ao Icom internacional, o Icom Brasil, fundado em 09 de janeiro de 1948, tem sua diretoria composta por três Conselhos: Administrativo, Consultivo e Fiscal. Criado com o objetivo de promover entre seus afiliados a cooperação, a assistência mútua e o intercâmbio de informação entre os profissionais de museus e instituições culturais em atividade no país, o Icom Brasil integra-se ao Comitê Regional para a América Latina e Caribe (Icom-LAC), ao Comitê regional dos países do Mercosul (Icom-SUR)

e ao Comitê Brasileiro do Escudo Azul e tem assento em diferentes foros e conselhos nacionais ligados à preservação e promoção do patrimônio brasileiro (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, c2020).

Destacamos ainda, outra instituição que, especificamente, contempla os museus, galerias e coleções universitárias também vinculadas ao Conselho Internacional de Museus, o Icom, cuja vertente conta com o reconhecimento internacional no que concerne os museus universitários. Para a pesquisadora Marianna Soares, trata-se de um grupo especial: o *Committee for University Museums and Collections* (Umac); afinal, “[...] este é um comitê internacional para todos aqueles que trabalham ou se associam a museus acadêmicos”, galerias e coleções. Para a autora, “[...] é importante explicar que o reconhecimento internacional sobre os museus universitários surge em especial por grupos como o Umac” (SOARES, 2020, p. 30), que tem Marta Lourenço, da universidade de Lisboa, na sua equipe de desenvolvimento, além de outras contribuições.

Marianna Soares informa que o Comitê do Conselho Internacional para Museus e Coleções Universitários (Umac), tem como objetivo:

Ser um defensor global de museus de ensino superior e coleções de todas as disciplinas. Sua missão é contribuir para a sociedade, para o benefício de todos, sustentando o desenvolvimento contínuo de museus e coleções universitárias como recursos essenciais dedicados à pesquisa, educação e preservação do patrimônio cultural, histórico, natural e científico, estimula a criação de redes nacionais e dá visibilidade internacional às iniciativas. (SOARES, 2020, p. 30).

Por meio de análise de um de seus importantes instrumentos de apoio, a Base de Dados Internacional para Coleções e Museus Universitários, registra-se que o Umac está representado em 61 países e territórios em todos os continentes (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS, acesso em 27 out. 2020). Em relação à presença desse Comitê no Brasil, uma vez que o Umac adquiriu reconhecimento com abrangência internacional, Soares pontua que

Embora haja oficialmente um Comitê Internacional sobre Museus Universitários (UMAC) que se debruça sobre questões mais globais, o mesmo não ocorre em uma perspectiva nacional ou regional no Brasil, em

formato de comitê ou órgão oficial. Assim, fica a cargo dos encontros de museus universitários compartilhar problemas e soluções, em reuniões paralelas dentro de outros eventos de museus, além da possibilidade de discussão no grupo de correio eletrônico criado Rede Brasileira de Museus e Coleções Universitárias (Soares, 2020, p. 35).

A criação da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários (RBCMU), ligadas às universidades, a cada ano ganha novos incentivos, a exemplo de Rede de Museus da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), criada em 2000, que promove articulação de instituições da universidade dedicadas a ações museológicas e à divulgação cultural e científica, sob coordenação da pesquisadora Letícia Julião. A Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da UFMG dedica-se em salvaguardar e sociabilizar o seu patrimônio cultural, científico e tecnológico, “[...] incluindo coleções privadas de professores e alunos que ajudam a compor a história e a memória da instituição e de suas ações voltadas para o ensino, a pesquisa e a extensão” (REDES DE MUSEUS E ESPAÇOS DE CULTURA DA UFMG, 2015)

Outro exemplo é a Rede de Museus e Acervos Museológicos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Remam/UFRGS), criada em 2011, coordenada pelo Museu da UFRGS, sob direção de Cláudia Porcellis Aristimunha, com o objetivo de articular os espaços coletivos de memória da Universidade por meio de uma política de gestão de acervos e de integração desses espaços. Conta, ainda, com um museu virtual e, em 2014, lançou um catálogo em comemoração aos 80 anos da UFGS (REDE DE MUSEUS E ACERVOS DA UFRGS, 2013).

No exercício de unificar informações, Mauricio Candido da Silva, historiador e museólogo, membro e conselheiro do Icom Brasil, explica que a RBCMU nasceu em abril de 2017, durante a Assembleia Anual do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, com objetivo de promover “[...] a ativação de uma Rede composta por profissionais, pesquisadores, professores e alunos interessados e envolvidos com a preservação e divulgação do patrimônio museológico universitário” (SILVA, 2019, p. 300). Essa Rede não possui vínculo com instituições, organiza-se de forma colaborativa e articula-se por meio do sistema de *e-mails Google Groups*, fundamentado em:

I. Estabelecer um campo de diálogos que sirva também como fórum de debates sobre o tema;

II. Criação de uma base de dados aberta que reúna informações sobre pessoas e instituições relacionadas às coleções e museus universitários;

III. Diagnóstico e proposições de recomendações e de políticas públicas para o setor (SILVA, 2019, p. 300).

Intentando criar uma plataforma virtual de “base segura”, Mauricio Candido da Silva desenvolveu a partir da sua tese, a proposta da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários, com divulgação *on-line* e em reuniões paralelas, realizadas em eventos sobre museus. Incluindo importantes pautas, a exemplo de 2018, na interlocução com a Associação Nacional dos Dirigentes de Instituições Federais de Ensino Superior (Andifes), traçou a importância, as demandas e as potencialidades dos museus universitários (SILVA, 2019, p. 306).

Em sua pesquisa, Marianna Soares (2020) chama-nos atenção para uma questão importante da preservação do patrimônio museal para além da área física o uso do compartilhamento de informação. A autora pontua que são muitos os agentes de degradação, a exemplo das forças físicas como o roubo e o vandalismo, além das intempéries como o fogo e a água, sem esquecer das pragas que atacam os acervos, ou do excesso de umidade, poluentes e da entrada luz.

Há uma forma de degradação do patrimônio que vai além da do furto e depredação, trata-se da degradação da informação, que quando criada ou tratada indiscriminadamente corre o risco de reconfigurar, redefinir ou subtrair a informação. Quando se discute gestão de riscos em museus, por exemplo, para além de questões naturais e antrópicas, se aborda também a importância de se qualificar dados, uma vez que a falta de informação também é um risco (SOARES, 2020, p. 31).

2.2 GALERIAS E MUSEUS DE ARTE UNIVERSITÁRIOS

A palavra galeria origina-se do latim *Galilaea*, que vem a ser o átrio ou claustro de uma igreja. No Dicionário Houaiss (2004), a expressão Galeria faz referência a um lugar que, de forma análoga, é utilizado para exposição de quadros e outras obras de Arte. Enquanto espaço específico para abrigar coleções, a palavra galeria só aparece no século XVI. Assim como um museu, a galeria pode também ser designada como local de guarda e preservação de objetos, da forma como aconteceu com os espaços acadêmicos que expomos a seguir.

Em geral, uma galeria ou uma galeria universitária, na opinião da Adriana Almeida (2001), idealmente, deveria realizar todas as funções de um museu¹¹. Assim, de acordo com definição do Icom¹², para além disso, deveria:

- ✓ Abrigar, formar coleções significativas para desenvolvimento de pesquisa, ensino e extensão;
- ✓ Dar ênfase ao desenvolvimento de pesquisas a partir do acervo;
- ✓ Manter disciplinas que valorizem as coleções e as pesquisas sobre as coleções;
- ✓ Participar da formação de trabalhadores de museus;
- ✓ Propor programas de extensão; cursos, exposições, atividades culturais, atividades educativas baseadas nas pesquisas e no acervo;
- ✓ Manter programas voltados para diferentes públicos: especializado, universitário, escolar, espontâneo, entre outros, dependendo da disponibilidade de coleções semelhantes na região e do interesse dos diferentes públicos (ALMEIDA, 2001, p. 5).

A formação de um museu universitário, de acordo com Adriana Mortara Almeida (2001; 2005), pode se dar de várias maneiras, a lembrar que os primeiros museus universitários se formaram a partir da doação de grandes coleções particulares. Eles podem ainda, se formar a partir da,

Aquisição de objetos e ou coleções de particulares; por doação ou compra; pela transferência de um museu já formado para responsabilidade da universidade; pela coleta e pesquisa de campo e/ou, ainda, pela combinação desses processos (ALMEIDA, 2001, p. 13).

Para a autora, “[...] com o passar dos tempos, as universidades passaram a ser vistas como um lugar seguro de acolhimento, proteção e preservação de coleções dos mais

¹¹ Na 21ª Assembleia Geral do Icom em Seul no ano de 2004, definiu-se também que: Os museus são responsáveis pelo patrimônio natural e cultural, material e imaterial. As autoridades de tutela e todos os responsáveis pela orientação estratégica e a supervisão dos museus têm como primeira obrigação proteger e promover este patrimônio, assim como prover os recursos humanos, materiais e financeiros necessários para este fim. Ressaltamos que, em vigor desde 2007, a definição de museu elaborada pelo Icom está em revisão. Na 24ª Conferência Geral do Icom em 2016, os membros definiram a necessidade de atualizá-la para fazer frente aos novos desafios do mundo contemporâneo e foi instituído o comitê MDPP (Standing Committee for Museum Definition, Prospects and Potentials) responsável pelo processo. Entre 2016 e 2019, o MDPP realizou diversos encontros ao redor do mundo, discutindo uma nova definição. O Icom Brasil realizou oficinas em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador e disponibilizou uma plataforma pública de consulta ao campo museal sobre a nova definição, até que em 2022, na Conferência Geral em Praga, chegue a uma nova definição para Museu.

¹² Icom – *International Council of Museums*. O Icom Brasil integra o Icom/LAC – Comitê regional para a América Latina e Caribe e o Icom-SUR – Comitê regional dos países do Mercosul.

variados temas” (ALMEIDA, 2001, p. 6) e, nessa situação, vale destacar, inclui-se a guarda e a proteção dos acervos artísticos.

Em 2001, a autora catalogou, mesmo em meio às dificuldades de acesso a informações, o levantamento de 129 museus universitários no Brasil e dividiu-os da seguinte forma: 52 museus pertencentes a universidades federais; 21 museus a universidades estaduais (exceto a Universidade de São Paulo (USP)); além de 8 museus ligados a universidades públicas regionais ou municipais; 13 museus foram contabilizados em universidades privadas; e trinta e cinco museus localizados dentro das dependências da USP (ALMEIDA, 2001, p. 51).

Com relação aos levantamentos quantitativos dos museus e coleções universitárias no país, Granato, Handfas e Lourenço (2016) lembram que a criação das nossas universidades é datada do século XX e ainda são escassos estudos sobre elas. Na opinião dos estudiosos, “[...] por essa razão as informações sobre o número de museus universitários ou mesmo sobre o tamanho e tipologia das coleções que abrigam ainda carecem de verificações que as tornem mais precisas” (GRANATO; HANDFAS; LOURENÇO, 2016, p. 49).

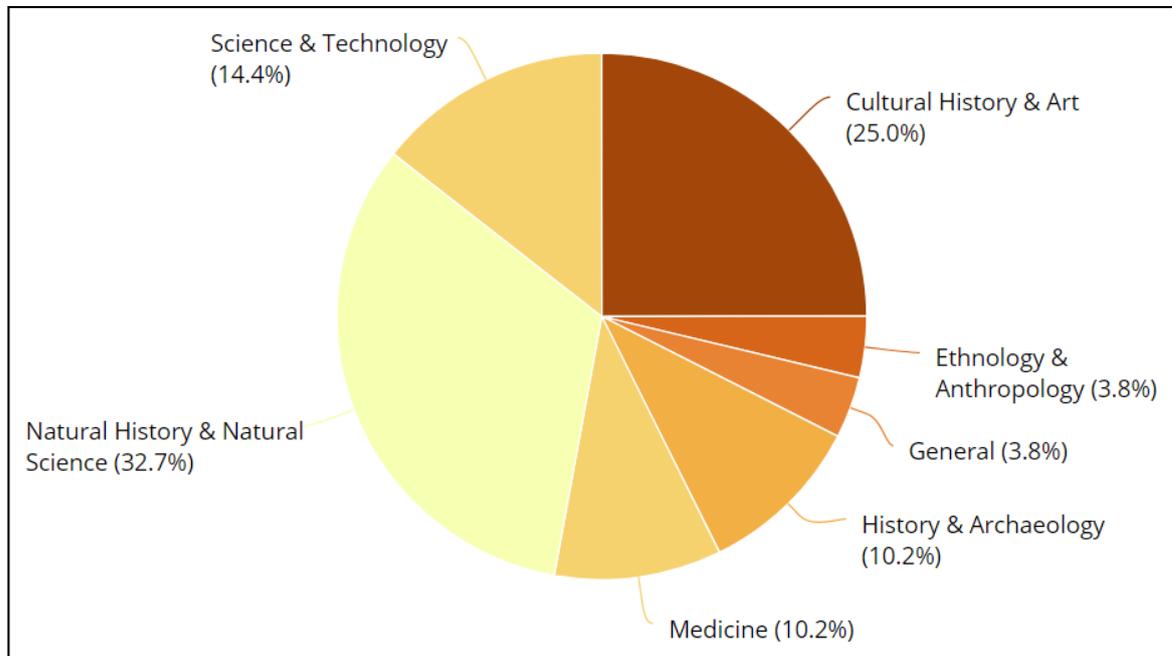
A consulta sobre coleções, museus ou galerias universitárias dispostas no mundo todo é-nos acessível por meio de um instrumento de apoio, a Base de Dados Internacional para Coleções e Museus Universitários (*Worldwide Database*), disponibilizado pelo Umac. Essa base de dados tem como objetivo auxiliar a divulgação dessas instituições que fazem parte das universidades. Encontramos espalhados pelo mundo o quantitativo de 3868 instituições museais, galerias e coleções, ligadas às universidades (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS, c2017b).

A consulta¹³ pela área de “assunto” oportunizou a nós conhecer a diversidade desses espaços e auxiliou-nos na organização das informações para a pesquisa. Encontramos dados organizados em sete áreas temáticas abrangentes que, por sua

¹³ Cf. consulta disponível em: <https://university-museums-and-collections.net/subject-areas>. Acesso em: 29 out. 2020.

vez, estão divididas em assuntos mais específicos. Com a Figura 4, podemos observar as sete áreas temáticas.

Figura 4 – Divisões das sete áreas temáticas dos Museus e Galerias Universitários no mundo



Fonte: INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS (c2017a).

Refinando a busca no “assunto” direcionado para História Cultural e Arte, encontramos a referência a 959 unidades de instituições universitárias no mundo (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS, c2017c). Somente pela procura de instituições com a tipologia “Arte”, o resultado é de 576 instituições espalhadas em universidades no planeta (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS, c2017d).

Observa-se que a parte correspondente às instituições museais ligadas à História Cultural e Arte tem a fatia de vinte e cinco por cento do total, sendo a segunda maior em quantitativo. Em primeiro lugar, observa-se o domínio dos museus e coleções de História Natural e Ciências Naturais. Contudo, como buscamos elucidar questões relativas às instituições universitárias de Arte, que se dividem em muitas frentes de

pesquisa e que vai se relacionar com a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, nos atemos a esse domínio.

Observamos que as definições sobre as funções dos museus e das galerias universitárias continuam sendo compartilhadas por pesquisadores, a exemplo de Roberta Smania Marques (2007, p. 20) e Magna Rosa (2015, p. 63). Do mesmo modo, também adotamos tais definições em nosso trabalho.

Outro ponto em comum é relatado por Claudia Aristimunha e Ligia Fagundes (2010) ao observarem que as instituições museais universitárias deveriam atuar como “[...] espaço de produção e difusão de conhecimento com ênfase na democratização e no estreitamento da relação Universidade x Sociedade x Conhecimento” (ARISTIMUNHA; FAGUNTES, 2010, p. 48). Para Maria Cristina Bruno (1997), a vocação dos museus universitários é a da “produção e sistematização do conhecimento”, com a incumbência de socializar com confiança seus resultados, ou seja, deve coletivizar os resultados de suas pesquisas. “Neste sentido, o museu – enquanto modelo de instituição – tem uma explícita cumplicidade com a universidade” (BRUNO, 1997, p. 48).

A existência do museu universitário também é defendida por autoras como Ana Mae Barbosa (1991). Em seu texto *Museu de Arte Contemporânea da USP*, inserido no livro *A Imagem no ensino da Arte: anos oitenta e novos tempos* (BARBOSA, 1991), a autora analisa este museu, do qual foi diretora, entre os anos 1987 e 1993.

Maria Cristina Bruno (1997) considera “[...] que qualquer discussão sobre museus universitários não pode descartar, por um lado, a indissolubilidade entre ensino, pesquisa e extensão e, por outro lado, as características inerentes aos processos museais”. Desse modo, a autora associa essas três funções a um tripé, que deve nortear as ações de uma instituição museal universitária (BRUNO, 1997, p. 49).

Almeida, ao discutir sobre museus e galerias universitárias, baseando-se em estudos internacionais, define que essas instituições se organizam por fazerem parte de uma:

Unidade da universidade que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe objetos para estudo, educação e apreciação (*enjoyment*), evidencia material das pessoas e de seu ambiente, e que exhibe parte ou toda a coleção em um

espaço específico para isso aberto ao público em horários regulares, e pode exibir material de outras fontes de vez em quando (ALMEIDA, 2001, p. 31).

Quando o assunto é museu, Almeida (2001) destaca que há coleções que não são questionadas quanto a necessidade de sua preservação, quer seja para estudos ou para apreciação, ou seja, há, na identidade primeira de certas coleções, a necessidade de existirem e de serem mantidas pelas universidades. A pesquisadora cita como exemplo o caso dos museus de biologia e suspeita que talvez seja por essa razão o fato de as instituições museais universitárias em Ciências serem a maioria no mundo (Figura 4). Almeida (2001) insere, ainda nessa observação, os museus de História, de Zoologia e de Arqueologia, ao passo que “[...] as coleções de artes são vistas menos como recurso de ensino e mais como fonte de enriquecimento cultural do *campus* e da vida universitária” (ALMEIDA, 2001, p. 20). Com isso, a autora se reporta a essa questão, considerando que os museus de Arte universitários foram criados antes de existirem os cursos relacionados às Artes.

Se levarmos em conta a pesquisa na Base de Dados da Umac, direcionando a procura de museus e galerias de Arte universitárias para o assunto com descritor *art gallery* (galeria de arte), registra-se a existência de 69 instituições encontradas somente na América do Sul (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS, c2017f).

Mantendo o assunto *Art* (Arte), se escolhermos por país, no Brasil são indicadas 44 instituições encontradas (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS, c2017g), dentre as quais se localiza a GAP/Ufes. É interessante notar, que ao consultarmos a Base, na área geográfica de pesquisa correspondente à América do Sul, também encontramos na listagem a GAP/Ufes, localizada no Brasil, estado do Espírito Santo, conforme mostramos com a Figura 5.

Figura 5 – Página capturada do site do Umac, refinando a busca em *art gallery*

The screenshot shows the website 'Worldwide Database of University Museums and Collections' with a search bar containing 'art gallery'. The search results are displayed in a table-like format with filters on the left and results on the right.

Filters	4 results
Subject Area >	Art Gallery
Subjects >	🏠 Federal University of Espírito Santo, Brazil
Art (4) ✖	Art Gallery, Arts Institute
Institutional Type >	🏠 State University of Campinas (Unicamp), Brazil
Continent >	Created 1978.
South America (4) ✖	Museum of Brazilian Art
Country or Region >	🏠 Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP, Brazil
State or Province >	Armando Alvares Penteado (1884-1947) was a scion of one of the most traditional families of 19th century São Paulo. His background led to his cultivating an appreciation of the arts and sciences and honing his taste...
City >	
University >	

Fonte: INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS (c2017e).

Observamos o quantitativo de instituições que demonstra a pequena representatividade de instituições universitárias – museus ou galerias ligadas à Arte, em relação às outras áreas de conhecimento.

Sobre essa questão, Albuquerque e Frozza (2019) ressaltam que,

Ao refletirmos sobre as relações estabelecidas entre o museu universitário, especialmente os de arte, e a universidade, por meio do ensino, da pesquisa e da extensão, observamos que essas relações se definem muito a partir de como o museu está vinculado à universidade e do valor e lugar que a comunidade acadêmica lhe confere: seja em termos do valor cultural e artístico de seu acervo para a universidade e comunidade de modo mais amplo, valor este muitas vezes já consagrado pela sociedade; seja em termos dos seus usos mais objetivos para o ensino e para a pesquisa em âmbito acadêmico (FROZZA e ALBUQUERQUE, 2019, p. 293).

Farinha (2012) conclui que os museus, em suas diferentes épocas, sempre se comportaram como instrumentos da memória conservada pelas elites e que esse comportamento mudou, uma vez que seus gestores “[...] tentam estabelecer novas diretrizes direcionadas ao desenvolvimento humano e à cidadania, particularmente organizando projetos que envolvam a sociedade em todos os seus setores”

(FARINHA, 2012, p. 26), principalmente quando se tratar de uma instituição ligada a uma universidade.

Em continuidade à procura, ao acessarmos o *link* “Art Gallery” (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS, c2017h) que faz referência a GAP/Ufes, temos acesso a um outro link referente à página virtual da Ufes - <https://www.Ufes.br/> - e também ao da página específica da GAP/Ufes - <http://gapvix.blogspot.com/> - conforme é possível observar na Figura 6.

Figura 6 – Página capturada do *site* do Umac, com *link* direcionado para GAP/Ufes.



Fonte: INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS (c2017h).

A partir dos dados da pesquisa de Almeida (2001) e de Albuquerque e Frozza (2019), atualizamos o cenário da relação dos Museus e Galerias de Arte Universitárias no Brasil. Almeida (2001) encontrou 17 museus ou galerias de Arte no país; Albuquerque e Frozza (2019, p. 297) consultaram o *Guia dos Museus Brasileiros* do Instituto Brasileiro de Museus (Ibham), elaborado em 2011, e inseriram em seu levantamento

mais quatro espaços museais de Arte: o Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) juntamente com a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA) que o integra; o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (Mafo); o Museu Universitário de Arte (MUnA), do Instituto de Arte da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e o Museu de Arte Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Ao concordarmos com a tipologia para esses espaços museais estabelecida pelas autoras, que articula atividades ligadas ao ensino, à pesquisa e à extensão, mantivemos as inserções e estabelecemos algumas atualizações, que nos permitiram aumentar o quantitativo para 24 museus ou galerias de Arte universitários distribuídas pelo país. Os Quadros 1 e 2 a seguir, discriminam tais instituições.

Quadro 1 – Relação de Museus e Galerias de Arte em universidades federais

Continua

MUSEUS/GALERIAS DE ARTE EM UNIVERSIDADES FEDERAIS – BRASIL					
Museu/Galeria/Instituto	Universidade	Área	Ano de criação	Localização	
1	Instituto de Artes da UFRGS – IA/UFRGS: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – PBSA	UFRGS	Arte	22/04/1908	Rio Grande do Sul
2	Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia – MAS UFBA	UFBA	Arte Sacra	10/08/1959	Antigo Convento de Santa Teresa. Salvador - Bahia
3	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - MAUC	UFC	Arte Contemporânea	25/06/1961	Fortaleza – Ceará
4	Galerias (6) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais	UFMG	Arte; Coleção Brasileira	1967	Belo Horizonte- Minas Gerais
5	Museu do Serid da Universidade Federal do Rio Grande do Norte	UFRN	Arte Sacra; História	1968	Prédio do antigo Senado da Câmara e Cadeia Pública da Vila do Príncipe. Caicó – Rio Grande do Norte

MUSEUS/GALERIAS DE ARTE EM UNIVERSIDADES FEDERAIS – BRASIL					
Museu/Galeria/Instituto		Universidade	Área	Ano de criação	Localização
6	Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia - Mafo	UFBA	Arte	1974	Salvador - Bahia
7	Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso - MACP	UFMT	Arte; Cultura Popular	1974	Cuiabá - Mato Grosso
8	Museu de Arte da Universidade de Uberlândia – MUnA	UFU	Arte Contemporânea	1975	Uberlândia – Minas Gerais
9	Galeria de Arte e Pesquisa – GAP	Ufes	Arte Moderna e Arte universitária	25/06/1976, na Capela de Santa Luzia	Ufes. Vitória – ES, desde 1994
10	Museu de Arte Popular	UFPB	Arte Local	1978	João Pessoa – Paraíba
11	Galeria de Arte Espaço Universitário – Gaeu	Ufes	Arte Contemporânea	1979 no campus Ufes	Vitória – Espírito Santo
12	Museu D. João VI	UFRJ	Arte	1979	Cidade Universitária – Rio de Janeiro
13	Museu da Cultura Popular	UFPB	Cultura Popular	1980	João Pessoa – Paraíba
14	Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – MALG	UFPEL	Arte	1986	Pelotas – Rio Grande do Sul
15	Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba	UFPB	Arte Local	1987	João Pessoa – Paraíba
16	Galeria de Arte da Universidade de Santa Catarina	UFSC	Arte	Agosto de 1989	Santa Catarina
17	Museu Museu de Arte Murilo Mendes da Universidade de Juiz de Fora – MAMM	UJF	Arte	20/12/2005	Juiz de Fora – Minas Gerais

Quadro 2 – Relação de Museus e Galerias de Arte em universidades estaduais

MUSEUS/GALERIAS DE ARTE DE UNIVERSIDADES ESTADUAIS – BRASIL					
Nome do Museu/Galeria		Universidade	Área	Ano de criação	Localização
1	Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros	IEB (USP)	Arte	1962	Cidade Universitária São Paulo
2	Museu de Arte Contemporânea – MAC	MAC USP	Arte Contemporânea	1963	São Paulo
3	Museu de Arte Assis Chateaubriand – MAAC ou Museu de Arte Contemporânea MAC – Assis Chateaubriand	UEPB	Arte	20/10/1967	Campina Grande – Paraíba
4	Museu Regional de Arte	UEFS/BA	Arte	1967. Em 1985 para UEFS	Feira de Santana – Bahia
5	Museu de Arte Visuais da Unicamp – MAV. Antiga Galeria de Arte Unicamp	Unicamp/ Campinas	Arte	1984	Campinas – São Paulo
6	Museu de Arte Popular da Paraíba – MAPP	UEPB	Arte Popular	13/12/2012	Campina Grande, Açude Velho – Paraíba
7	Galeria Experimental do DAV. Centro de Artes - CEART	UDESC	Arte	2016	Florianópolis - Santa Catarina

Fonte: Almeida (2001), com atualizações da autora em 2020.

Algumas informações sobre algumas instituições se sobressaltam e, por isso, consideramos importante de apresentar:

O Mafro, foi criado em 1974 pelo fotógrafo Pierre Verger e inaugurado em 07 de janeiro de 1982 no local onde funcionou o Real Colégio dos Jesuítas, do século XVI ao XVIII, e, a partir de 1808, a primeira Escola de Medicina do Brasil, no Pelourinho, em Salvador. Atualmente, é gestado pelo departamento de Museologia da UFBA (MAFRO, acesso em 30 out. 2020). Ligado ao Centro de Estudos Afro-Orientais da

Universidade Federal da Bahia, em meio às suas atividades dedica-se à coleta, à preservação e à divulgação de acervos referentes às culturas africanas e afro-brasileiras com o objetivo de estreitar relações com a África, se inserir na cultura brasileira e valorizar a comunidade local.

Outro espaço com mais de cem anos de funcionamento, o antigo Instituto de Bellas Artes foi fundado em 22 de abril de 1908 por um grupo liderado por Olinto de Oliveira. Hoje, o Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS) oferece atividades de extensão e culturais que acontecem nos espaços geridos pelo Instituto de Artes: a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, o Auditorium Tasso Corrêa e as salas de teatro Alziro Azevedo e Qorpo Santo. Essa instituição conta com o Acervo Artístico do IA/UFRGS, iniciado em 1908 e que hoje preserva mais de 600 peças dos principais artistas gaúchos (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, c2015). Em nossa lista, inserimos não somente a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA), mas o próprio IA/UFRGS que faz a gestão dela.

O Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, tem sua origem na antiga Galeria de Arte da UFU criada em 1985 no prédio da Reitoria da Universidade. O MUnA foi criado em 1996 e em dezembro de 1998 foi inaugurado com uma exposição de trabalhos de professores do referido departamento (FONSECA, 2013). O MUnA é um órgão complementar do Instituto de Artes da universidade (Iarte) e conta com acervo de obras modernas e contemporâneas, espaços expositivos, reserva técnica, sala de conservação e restauro e oficina de ação educativa (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2016).

Com relação ao Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) da Universidade de Juiz de Fora em Minas Gerais, narra-se que, após a morte do poeta Murilo Mendes em 1975, em Lisboa, a viúva fez doação da biblioteca do poeta à Universidade Federal de Juiz de Fora. Em 20 de dezembro de 2005, o Museu de Arte Murilo Mendes foi inaugurado com acervos bibliográficos, documentais e de Artes Visuais do escritor, o que fez ampliar as atividades museais (MUSEU DE ARTE MURILO MENDES, acesso em 30 out. 2020).

Incluímos em nosso levantamento a Galeria de Arte da Universidade de Santa Catarina (UFSC), inaugurada em agosto de 1989 (DEPARTAMENTO ARTÍSTICO E

CULTURAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, acesso em 01 nov. 2020), por ser um dos espaços culturais vinculados à Universidade. Ela funciona no prédio do Centro de Convivência do *campus* e é administrada pelo Departamento Artístico Cultural (DAC), vinculado à Secretaria de Cultura e Arte (SeCArte) da UFSC. Possui uma sala de 220m², que recebe o nome do poeta e professor Aníbal Nunes Pires, em reconhecimento à atuação no movimento modernista literário-cultural do Grupo Sul.

O acervo da UFSC possui obras de artistas renomados nacionalmente, como Burle Max, Eli Heil, Rodrigo de Haro, Rubens Oestrom e Guido Heuer, além de trabalhos de artistas de outros países. A partir de exposições programadas, a Galeria de Arte da universidade tem ampliado seu acervo cujas obras são adquiridas a partir dos artistas que realizam exposições individuais na condição de doarem uma obra da mostra para o acervo da UFSC (DEPARTAMENTO ARTÍSTICO E CULTURAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, 2009).

Retiramos da lista de Almeida (2001) o Museu Solar Monjardim localizado em Vitória - ES, pois esse não está mais interligado à Ufes e, desde o ano de 2007, este museu passou a ser administrado pelo Instituto Brasileiro de Museus – Ibram (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, c2014a).

Considerando um recorte pelo Nordeste, a mais antiga instituição museal foi criada na Bahia, em 10 de agosto de 1959. Trata-se do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA). Esse museu encontra-se como órgão suplementar da universidade e auxilia as atividades de ensino, pesquisa e extensão da UFBA. É vinculado à reitoria universitária desde o dia 20 de novembro de 1969 (MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, acesso em 06 mar.2019).

Outro destaque que damos é ao Museu do Seridó, criado em 1960 pelo padre Antenor Salvino de Araujo que, desde 1977, está sob os cuidados da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Ele foi instalado no ao de 1812 no prédio do antigo Senado da Câmara e Cadeia Pública da Vila do Príncipe e possui uma exposição permanente. Seu acervo é formado por bens museais referentes à cultura do Seridó, do semiárido do Rio Grande do Norte (FILHO, s.d., acesso em 02 fev. 2019). Possui coleções de

Arte Sacra, com imagens e objetos de culto cristão, engenhos de rapadura, farinha, tecelagem e bordados, móveis das antigas fazendas, além de louças e cerâmicas.

O Museu de Arte do Ceará (Mauc) foi criado em 25 de junho de 1961 na Universidade Federal do Ceará, na cidade de Fortaleza. O acervo do Mauc tem sob sua guarda um relevante conjunto museológico composto por quase 7.000 obras, com destaque para coleções de Arte Popular. 1.544 peças são compostas por matrizes e estampas de xilogravuras, esculturas em cerâmica e madeira, ex-votos e 5.184 peças são de Artes plásticas, distribuídas entre pinturas, guaches, aquarelas, gravuras, desenhos e esculturas (MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE DO CEARÁ, acesso em 10 mai. 2019)¹⁴.

Todas as últimas três instituições museais de Arte citadas localizam-se na região nordeste e são museus compostos por obras de Arte Sacra e Arte Popular, com ênfase na cultura local. Contudo, outro museu nordestino estadual teve a formação distinta dos três citados, bem como a sua fundação. Trata-se do Museu de Arte de Campina Grande Assis Chateaubriand (MAAC), que recebe o nome de seu fundador. Fazendo parte da campanha nacional dos Museus regionais, inaugurado em 20 de outubro de 1967, com 119 peças catalogadas, funcionou no prédio da reitoria da Fundação da Universidade Regional do Nordeste (Furne), atual Universidade Estadual da Paraíba, por ela administrado. O museu mudou-se para o novo prédio em 05 de junho de 2012, no bairro do Catolé. Possui em seu acervo, obras de artistas como Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cândido Portinari, Anita Malfatti e Tomie Otake, entre outros nomes do modernismo brasileiro.

Diferentemente de museus de outras localidades “O museu desde o início caracteriza-se por seu perfil dinâmico, com um conceito moderno que determina as relações entre as instituições culturais, o poder público, o meio empresarial e a universidade” (COSTA, 2001, p. 11). O Museu de Artes Assis Chateaubriand ficou fechado no decorrer do ano de 2016 e reabriu, após quatro meses, com novo nome: Museu de Arte Contemporânea da Paraíba (MAAC), e continua sob administração da Universidade Estadual da Paraíba.

¹⁴ Cf. informação disponível em: <https://mauc.ufc.br/acervo-colecoes/>. Acesso em: 10 maio 2019.

Diferente do contexto do MAAC da Paraíba, direcionando-nos para a região sudeste, o Museu de Artes Visuais da Unicamp (MAV), que funciona no Prédio da Biblioteca Central César Lattes, surgiu a partir da existência de uma galeria. Essa teve suas primeiras obras doadas a partir de um projeto elaborado pelo professor Bernardo Caro que organizou uma exposição coletiva no Centro Cultural de Campinas, intitulada “Acervo Unicamp”, em 1984, e solicitou a doação de trabalhos para os artistas atuantes na região. Esse acervo que deu origem à primeira galeria foi constituído por obras de artistas locais contemporâneos dos anos de 1980, como Egas Francisco, Afrânio Montemurro, Berenice Toledo, Márcia Novaes, Marco do Valle, e de artistas que participaram do Grupo Vanguarda: Thomaz Perina, Raul Porto, Mário Bueno e Geraldo Jürgensen.

Esse Grupo Vanguarda marcou a história de Campinas por seu desejo de renovação artística e por suas ações em prol da difusão da Arte Abstrata. Somente em janeiro de 2012, o reitor da Unicamp, professor Fernando Costa, criou, por meio de portaria, o Museu de Artes Visuais da Unicamp. A coleção inaugural do Museu é formada por cerca de 1.000 obras, a maioria de caráter bidimensional, de artistas plásticos brasileiros, como Renina Katz, Marcelo Grassmann e Hermelindo Fiaminghi, e também contempla um número significativo de trabalhos de artistas que atuaram em Campinas. Tais obras foram adquiridas ou incorporadas ao acervo por meio de doação ao longo dos mais de 20 anos de atuação da Galeria de Arte do Instituto de Artes/Unicamp (MUSEU DE ARTES VISUAIS DA UNIVERSIDADE DE CAMPINAS, acesso em 20 nov. 2019).

Inserida nesse levantamento encontra-se a GAP/Ufes. Ela conta com uma Coleção de Arte significativa em diferentes técnicas, o que se atrela à condição de doação dada aos artistas expositores. O resgate da trajetória dessa formação da Coleção da GAP/Ufes, que hoje integra o Acervo de obras de Arte da Ufes, e que faz parte da reserva técnica da Gaeu/Ufes, compõe as seções seguintes deste trabalho. Os argumentos que norteiam a questão de uma Universidade constituir, ou não, uma galeria ou museu de Arte, é o que passaremos a apresentar no diálogo com pesquisas acadêmicas sobre galerias e museus de Arte universitários a seguir.

2.3 PESQUISAS ACADÊMICAS SOBRE AS GALERIAS E MUSEUS DE ARTE UNIVERSITÁRIOS

Nosso estudo, por exigir a interdisciplinaridade inerente aos contextos, leva em conta a História, que por sua vez abrange a História da Arte, parte de Museologia, o Patrimônio e a Educação. Desse modo, ao fazermos um levantamento no banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), observamos que há uma grande concentração de trabalhos sobre Arte, mas que se misturam com outras áreas. A área da Educação é uma que se inter-relaciona com as Artes, mas de uma forma muito geral, como por exemplo nos estudos de artefatos, arte popular e cinema; estudo de coleção arqueológica, etnográfica, artes decorativas, fotográfica e da cerâmica, e ainda, sobre colecionismo. Isso nos mostra a diversidade e as múltiplas possibilidades de pesquisa que envolvem instituições culturais, museus e Galerias de Arte.

Quando nos reportamos às pesquisas sobre discursos de espaços musealizados no país, sob o critério de ser um museu de Arte universitário, o quantitativo de pesquisas diminui, com prevalência para os estudos museológicos e arquivísticos, que também são recentes e que em muito colaboraram com nosso trabalho, pois atravessam questões de proteção, de guarda, de educação, de conservação, de políticas e de manutenção desses espaços que são públicos, mas com especificidades. Também identificamos estudos em artigos de periódicos, cuja temática mantém relação com nossa proposta de trabalho (BRUNO, 1997; BREFE, 2012; ALBUQUERQUE; FROZZA, 2019).

Pesquisa pioneira e ampla sobre os museus universitários, referência unânime entre os pesquisadores de espaços museais de todas as tipologias, e que se dedica a elucidar dados sobre os museus e galerias universitários incluindo os de Arte, é a tese de Adriana Mortara Almeida, intitulada *Museus e Coleções Universitárias: Por que museus de Arte na Universidade de São Paulo*, defendida em 2001. Nesse estudo, Almeida traz uma densa e extensa escrita produzida a partir da vivência em um Museu Universitário. A pesquisadora conheceu diversos museus universitários brasileiros e estrangeiros, na busca por conhecer formas de funcionamento, bem como relações com a comunidade universitária e chegou à conclusão de que as universidades e os

espaços musealizados brasileiros derivam de modelos europeus. Mediante importantes questionamentos inaugura um significativo inventário acerca dos museus existentes em universidades, identificando, naquele ano, 129 museus. Inserida nessa pesquisa está a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes (GAP), entre os dezessete museus de Arte indenticados pela autora naquele momento. Assim, ao traçar considerações sobre os museus de Arte universitários brasileiros, Almeida (2001) escreve que “[...] os mais recentes, principalmente as Galerias da Unicamp e da **Ufes** têm acervo formado por **doações de artistas locais** e apresentam basicamente exposições temporárias [...]” (ALMEIDA, 2001, p. 143, grifos nosso).

Não sabemos com relação à Unicamp, mas, atualizando os dados da autora, de acordo com nosso levantamento, somente entre os anos 1976 até 1987, há registros de mais de 183 obras doadas à GAP/Ufes por expositores locais e nacionais¹⁵. Esse dado permitiu à GAP iniciar a formação do seu acervo Universitário com obras de renome nacional, a partir de exposições com artistas locais, mas também nacionais, a exemplo de Carlito Carvalhosa, Aldo Garcia Rosa, Renina Katz, Maria Tomanelli Cirne Lima, Rubens Gerchman, Loio Pérsio, Ely Vicentini, Suzana Gueiroga, De Figueiredo, Paulo Hernani Marques, Dionísio Del Santo, Fayga Ostrower, Ermelindo Nardim, Marília Krans, Daniel Valença Lins, Carlos Zílio, Marco Túlio Resende, Paulo E. Herkenhoff, Lygia Pape, Antônio Henrique Amaral, Abelardo Zaluar e Carlos Scliar. Esses nomes foram identificados com base no Relatório Setor de Galerias da Ufes de 1987,¹⁶ estendendo para o ano seguinte, o quantitativo desse Acervo amplia-se.

Acreditamos que foi um equívoco da autora atribuir à GAP a formação de seu acervo apenas por doações de artistas locais, que ocorreu em virtude da limitação de informações, pois não encontramos relato de que tenha visitado a GAP/Ufes na ocasião da referida pesquisa (ALMEIDA, 2001, p. 236). Entendemos que equívocos em relação a essa Coleção da GAP podem ocorrer, pois não havia, aliás, não há acesso do público às obras; nem mesmo há um inventário acessível e disponibilidade

¹⁵ Dados coletados no Projeto para o Catálogo Acervo 1984/1988 GAP/Ufes, elaborado por Tereza Norma Borges de Oliveira Tommasi em 28 de abril de 1988. p. 2. CAR/Ufes.

¹⁶ Relatório disponível na reserva técnica da Galeria de Arte Espaço Universitário da Ufes (Gaeu), assim como no arquivo do CAR/Ufes.

do Acervo da Ufes por meios digitais, como já existe em diversas galerias e museus no Brasil e pelo mundo.

A limitação acerca de informações (não somente sobre a GAP/Ufes) é explicitada por Almeida (2001) ao relatar que diversas Escolas de Belas Artes possuem galerias, e que não foram consideradas em sua pesquisa, “[...] por serem muito recentes ou por serem apenas um espaço para apresentar trabalhos dos estudantes”, a exemplo da Galeria da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG e as Galerias do Centro Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana. A autora atribui o *status* de galeria aos corredores da Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP), local de exposição de trabalhos dos estudantes de variadas áreas. Para Almeida (2001, p.106), “[...] as chamadas ‘galerias’ praticamente não têm acervo e são prioritariamente espaços para exposições temporárias”, a exemplo da Galeria de Arte da Unicamp e a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes.

Ainda sobre tais Galerias e museus de Arte, para a pesquisadora, são poucas as coleções desses espaços que se destacam no cenário nacional,¹⁷ pois, dedicam-se a formar coleções de Arte com destaque para seus respectivos estados ou regiões, a exemplo da Galeria Brasileira da UFMG, que possui, principalmente, obras de artistas mineiros ou, ainda, as galerias ou museus que possuem coleções ecléticas.

Outra vez, voltamos a atualizar as informações de Almeida (2001) sobre o acervo de obras de Arte da Ufes que, como dissemos, possui uma considerável reserva técnica de artistas locais e nacionais, em parte adquiridas pela GAP a partir de 1976. A autora questiona se tais acervos “[...] favorecem a pesquisa acadêmica”, para ela, “[...] há indicações de que a heterogeneidade, a ausência de séries ou conjuntos significativos (do mesmo autor, de um mesmo estilo, de um período ou local) dificultam o desenvolvimento de pesquisas sistemáticas” (ALMEIDA, 2001, p. 143). Talvez, naquele momento, o olhar da autora estava voltado para pesquisas amplas sobre o tema, e também precisamos considerar a limitação tecnológica que vigorava naquele momento, contudo, atualmente, é possível acessar trabalhos com as mais diversas

¹⁷ As exceções são para o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e o Museu de Arte Contemporânea e a Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP; e ainda, os que tem obras do período colonial, como o D. João da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e o Museu de Arte Sacra da UFBA (ALMEIDA, 2001, p. 143).

investigações e que trazem em seu escopo pesquisas sobre obras de artistas desconhecidos ou obras de diferentes estilos em um mesmo acervo, e ainda, sobre obras sem autoria.

Nesse ínterim, convém mencionar a dissertação de mestrado de Magna Silva Rosa, realizada em 2015, para o PPGA da Ufes com o título *A criação e atuação da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo e sua proposta de atualização das linguagens das artes plásticas (1976-1980)*, que amplia nossa investigação sobre a GAP/Ufes e colabora para que nosso trabalho ganhe corpo.

Magna Rosa disserta sobre a trajetória de formação da GAP desde o ano de 1976, com a descrição das exposições realizadas durante os quatro anos iniciais de seu funcionamento. Trazendo em seu escopo as contribuições para a ampliação do repertório das artes plásticas no Espírito Santo¹⁸. Rosa (2015) faz análise do panorama socioeconômico e cultural espírito-santense, antes da federalização e após a formação da Ufes, aponta para a renovação ocorrida no cenário artístico capixaba naquele período e destaca obras específicas da coleção e seus respectivos artistas, com documentos relativos à GAP até o ano de 1980.

Essa pesquisadora dá prosseguimento aos estudos da orientadora, a professora Almerinda da Silva Lopes (CAR-Ufes), autora do livro *Artes Plásticas no Espírito Santo 1940 – 1969, ensino, instituição, produção e crítica*, que antecede a escrita da Magna Rosa, e nos apresenta o cenário das Artes plásticas em Vitória naquele período. Nosso trabalho se estende até o ano de 1995, quando a GAP encerra suas atividades na Capela de Santa Luzia e faz o caminho de volta, ao se instalar em um dos prédios do *campus* de Goiabeiras também em Vitória¹⁹, alterando novamente seu “território” de atuação, depois de dezoito anos e seis meses de existência.

¹⁸ Ressaltamos que em nosso trabalho não estamos dividindo ou nomeando a Arte pelo território em que ela foi produzida, a exemplo do uso do termo arte capixaba, nem tampouco estaremos atribuindo que exista tal especificidade na arte produzida no Espírito Santo que permita nomeá-la como arte capixaba.

¹⁹ Em 1995 ocupou a parte superior do Centro de Vivência universitário, e a partir de 2001, uma extensa sala anexa ao Teatro Universitário no térreo, também fazendo parte da área de Vivência (ROSA, 2015, p. 73-74).

Ao final, Magna Rosa (2015) relata, como resultado de pesquisa, interessantes dados sobre as exposições realizadas pela GAP, com o objetivo de saber se a finalidade a que esse espaço se propôs, inicialmente, foi atingida:

Ao analisarmos o período de abrangência desta pesquisa, podemos dizer que essa galeria não atingiu todos os objetivos como almejado no seu Regimento. As suas exposições, em sua maioria, incrementaram apenas um discurso centrado no modernismo e na valorização dos elementos formais, seja na técnica da gravura, pintura, desenho e etc. [...] podemos dizer que a única modificação realizada pela GAP foi a ruptura com a pintura paisagista de perfil acadêmico e a absorção total do modernismo (ROSA, 2015, p. 112-113).

Ao analisar as exposições realizadas por alunos, professores e artistas de fora do estado, Rosa aponta uma discrepância no calendário expositivo da GAP entre professores e estudantes, o que a fez concluir que os primeiros foram beneficiados e que, nos cinco primeiros anos iniciais de funcionamento, a GAP promoveu apenas duas exposições com alunos. Para ela, isso demonstra a escolha, feita por coordenadores da GAP, de estudantes que já possuísem uma linguagem artística definida para lá exporem (ROSA, 2015).

Nesse entremeio expositivo, a autora dá destaque à Instalação *Composições Ambientais*, ocorrida no ano de 1977 na GAP cuja proposta experimental foi inédita, realizada por artistas capixabas que naquela data “[...] visavam romper os padrões provincianos e morais que continuavam em vigor [...]” na cidade de Vitória (ROSA, 2015, p. 11).

Nesse tocante, manifestamos nossas contras palavras, no sentido de ampliar a informação trazida por Rosa (2015) em seu trabalho, pois em nossa investigação apuramos dados reveladores de que em apenas em quatro anos de atividades, a GAP realizou mais exposições. Em 1976 foram sete exposições, duas delas com artistas de fora do estado. Em 1977, foram realizadas doze exposições, com cinco participações de artistas de fora do estado, a exemplo de Fayga Ostrower e João Calixto, inclusive a última foi uma exposição com trabalhos de alunos do Centro de Artes. Em 1978, foram realizadas quinze exposições. A primeira com a presença internacional da gravurista Débora F. Schindler, de Nova York – Estados Unidos, a segunda exposição com o pintor Português João Jorge, além de dez exposições com

participação de artistas de fora do estado, entre outras. Em 1979, foram catorze exposições individuais que a GAP promoveu²⁰.

Notamos que a própria autora se contradisse quando relatou acerca das exposições de gravura que aconteceram naquele ano:

Podemos citar como exemplo a contribuição proporcionada por Antônio Grosso, no ano de 1979. Esse artista expôs 15 obras dos diversos períodos de sua produção, apresentada de forma “didática” toda a sua trajetória artística, ministrou palestras sobre elas e um curso de gravura com duração de uma semana (ROSA, 2015, p. 87).

Para nós, dadas as evidências expositivas do período, a GAP cumpriu a proposta traçada no Regimento por ela organizado de promover exposições de trabalhos de artistas locais, de trazer artistas de fora do estado, apresentando novas técnicas, além da parte educacional, dar palestras para os estudantes, cursos e oficinas.

A dissertação de Ana Paula de Andrade – *MUnA e seu acervo: lugar de memória e esquecimento* – de 2012, destaca quatro obras que compõem a Coleção do acervo do Museu Universitário de Arte de Uberlândia, que não possuíam a mesma visibilidade das outras obras da coleção. Na trajetória de formação desse Museu de Arte Universitário, Andrade escreve que no dia 04 de novembro de 1985 a então Galeria de Arte da Universidade Federal de Uberlândia foi inaugurada, tendo como sua primeira mostra trabalhos dos professores do Departamento de Artes. Isso nos fez lembrar que, nove anos antes dessa data, a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes já havia sido inaugurada com exposição dos trabalhos dos professores e artistas do Centro de Artes.

A necessidade de um espaço, independentemente de ser ou não uma galeria, para servir como extensão das práticas artísticas ou mesmo para exposição, parece-se nos ser importante para o curso de Artes, pois atende à uma necessidade colocada em causa, por seus fundadores, e serve de efetivação e valorização do trabalho artístico no meio universitário. O MUnA percorreu caminho parecido ao da GAP, contudo conseguiu transformar sua galeria em museu.

²⁰ Chegamos a esses quantitativos, a partir de consultas nos Livros de visitas de assinaturas, catálogos expositivos e convites impressos para as referidas exposições.

Ana Paula de Andrade (2012) justifica sua escolha em pesquisar quatro obras do acervo do MUnA pelo fato de serem “diferentes” da maior parte das demais obras da coleção, fato esse, que as fizeram estarem esquecidas no meio do acervo. Assim, informa se tratar de peças tridimensionais que destoam das demais e que

As obras são de artistas que de alguma maneira fizeram parte da história da constituição não só do museu mas também do Curso de Graduação em Artes Visuais da UFU, seja por atividades ligadas a educação, atuando como professores, ministrantes de oficinas, por meio de exposições realizadas na cidade ou como forma de gratidão por ações e contribuições dadas pela formação docente e discente da universidade (ANDRADE, 2012, p. 42).

Observamos que a motivação da escolha das obras dada pela autora foi sustentada pela preocupação em reconhecer, por meio das obras escolhidas, a importância de pessoas que foram significativas para a efetivação do Curso de Artes naquela universidade. Assim, Andrade relacionou documentos que antecederam a criação do MUnA da UFU e retirou as quatro esculturas do esquecimento desse acervo, conferindo-lhes visibilidade e valor artístico.

Ana Maria Antunes Farinha, na dissertação *Coleção Yolanda Mohalvy - O Moderno e o contemporâneo no acervo do MA-USP*, de (2006), destaca obras do espólio de Yolanda Mohalvy, que foram doadas e incorporadas ao acervo, e lembra dos percursos de organização de um acervo sobre Arte Contemporânea. Revela, também, que o MAC-USP traz na sua gênese o gosto estético de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilo, e de Yolanda Penteado, o que conferiu ao acervo um expressivo caráter internacional.

No estudo, com a escolha de vinte e nove obras de Yolanda Mohalvy, doadas em 1979, a autora identifica questões que envolvem as formas de incorporar obras em um acervo de uma universidade pública, com realce para os conceitos que se relacionam com um acervo moderno e contemporâneo. Desse modo, investiga os aspectos de vida da artista, as circunstâncias históricas de sua produção que, para a autora, merecem aprofundamento dentro do contexto artístico brasileiro desde o início em 1922 quando aconteceu a Semana de Arte Moderna, por oportunizar o contato de Mohalvy com artistas como Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Portinari, dentre outros.

Para escrever sobre as obras de Yolanda Mohalvy, Ana Maria Antunes Farinha (2006) descreve as principais fases da produção artística da pintora, evidenciando a experiência figurativa, bem como a integração no cenário artístico nacional e internacional que esta teve. Para tanto, utilizou-se dos registros históricos das peças e da documentação arquivada na Divisão Técnico Científica de Acervo do MAC-USP, composta por recortes de jornais, correspondências e memorandos internos do museu que se encontram organizados e disponíveis.

Temos o MAC-USP como referência em estudos sob vários aspectos museais no país, e, guardada as devidas proporções, é importante destacar que, naquele mesmo ano em que o espólio de Mohalvy foi doado ao MAC USP, a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes acumulava em sua existência somente três anos de exposições. Comparativamente, A GAP iniciava seu acervo, por não ter sido instituída mediante uma coleção específica por doação, e havia realizado naquela curta trajetória dezesseis exposições com artistas locais e nacionais.

Dando prosseguimento aos estudos, Ana Maria Antunes Farinha, no ano de 2012, apresenta a seguinte tese ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - ECA USP: *Gestão de museus de Arte - Coleção e Mediação*. Nesse trabalho, Farinha investigou as ferramentas de gestão de museus de Arte e a estratégia por eles adotada para abrigar e ampliar as coleções de Arte, conservando-as e promovendo a mediação das exposições e do acervo, frente ao visitante ou estudante. Ainda, discute a incorporação temporária de coleções privadas em acervos públicos por determinação judicial, o que a levou a realizar um estudo de caso sobre o MAC-USP.

Ao percorrer seu trajeto de análise, a autora traz informações sobre a formação de coleções, de acervos e sobre os espaços expositivos de cultura que os abrigam e recorda um passado em que “[...] os museus de arte tentam superar sua conotação de templo, de depósito de tesouros ou de casa de custódia de obras” (FARINHA, 2012, p. 27). Para ela, tais espaços musealizados avançam para uma concepção que aproxima o acervo dos usuários, afinal, “[...] a noção de bem público cresce juntamente com a ideia de cidadania” e além de serem centros de pesquisa e de produzirem conhecimento, “[...] os espaços museais também trazem a conotação de

lugares ligados ao entretenimento, à educação e, sobretudo, à valorização do indivíduo e de suas potencialidades” (FARINHA, 2012, p. 27).

Concordamos com Ana Maria Farinha ao asseverar que o lugar de acolhimento de obras de Arte são espaços “guardiões do bem público” independentemente da situação de abrigo das obras – provisoriamente ou como reserva técnica; que galerias e museus públicos são instituições que devem responder judicialmente por essa guarda, bem como está previsto no Código de Ética publicado pelo Icom (FARINHA, 2012).

Para entendermos essa postura, de maneira didática, a pesquisadora traça um histórico ilustrado sobre a evolução da formação dos acervos dos museus de Arte através dos tempos até o século XX, quando “[...] os espaços musealizados passam a serem regidos pela perenidade, originalidade, unicidade [...]” (FARINHA, 2012, p. 38).

A tese de Farinha traz-nos informações que avançam em terrenos judiciais, como por exemplos os casos de museus públicos aceitarem a guarda provisória de obras de Arte, advindas de sequestros realizados pelo poder judicial, que “[...] tentam coibir os mecanismos ilícitos de seus agentes”. Esse é um importante aspecto, pois, “[...] as obras de Arte, como bens de consumo e de valoração, muitas vezes estão imersas nesse contexto de ilegalidade e são apreendidas até que o processo judicial chegue ao seu veredicto final” (FARINHA, 2012, p. 113).

Num primeiro olhar pode parecer que essa pesquisa se distancia da nossa, entretanto, o ponto de contato se dá quando a autora, fazendo uso de leis, decretos e dispositivos jurídicos, informa que tais obras são direcionadas a órgãos públicos a exemplo de universidades, por possuírem espaços museais, galerias ou museus de Arte comprometidos com a pesquisa, o ensino e a cultura através da extensão universitária. A cautela dada a essa guarda das obras de Arte aos museus públicos também acentua a importância das universidades públicas enquanto agentes seguros de guarda, estudo e cuidado para com esse patrimônio artístico (FARINHA, 2012) bem como observou Adriana Mortara Almeida em sua tese, em 2001 (ALMEIDA, 2001). Para nós, isso ganha força e entendimento com o aumento da quantidade de

pesquisas em universidades brasileiras sobre espaços expositivos de Arte e sua competência em gestão de um bem público.

Constatamos esse olhar atento nas pesquisas desenvolvidas por estudiosos em outros países, a exemplo da dissertação de Claudia Garradas, defendida em 2008, na Cidade do Porto em Portugal. Intitulada de *A Coleção de Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Gênese e História de uma Coleção Universitária*, o trabalho traz o contexto da criação, em 1837, da Academia Portuense de Belas Artes, até a constituição do museu dessa mesma universidade, no ano de 1992. O longo trajeto de 155 anos que a autora estudou contribui, dentre vários outros aspectos, para a conservação e a divulgação dos acervos de Artes. Para Garradas (2008), essa é uma importância que se dá em virtude do “[...] valor intrínseco enquanto arquivos históricos ímpares e insubstituíveis [...]” (GARRADAS, 2008, p. 4), o que independe do país de localização da universidade.

No Brasil, essa importância histórica, embora recente, pode ser verificada na publicação de Maria Cristina Oliveira Bruno, de 1997, denominada *A indissolubilidade da pesquisa, ensino e extensão nos museus universitários*. Com esse trabalho, a autora comunica, no primeiro simpósio sobre museologia na UFMG, um panorama sobre os museus universitários brasileiros, ressaltando os compromissos que eles mantêm com a sociedade, quer sejam em circunstâncias culturais ou sociais. Em meio as mais diversas estruturas organizacionais, para a autora, o que os une é a cumplicidade com o ensino, com a pesquisa e com a extensão universitária, que de forma articulada “[...] salvaguarda e a comunicação das referências patrimoniais, das coleções e dos seus respectivos acervos” (BRUNO, 1997, p. 48).

Maria Cristina Bruno enfatiza também a importância das ações educativas desses espaços expositivos, principalmente para os estudantes do ensino médio, sobretudo, a partir das particularidades das Ciências e das Artes. Sobre essa questão, encontramos resultados na dissertação de Roberta Smania Marques – *Os museus da universidade federal da Bahia enquanto espaços de ensino não-formal* – de 2007, que são interessantes, pois que faz um importante levantamento histórico sobre os museus universitários, com as particularidades que o diferenciam dos demais. Bruno (1997) focaliza nessa questão pontuando os museus da UFBA enquanto espaços de

ensino, envoltos em diversas ações museológicas. Ainda, a autora levanta as dificuldades desses espaços, argumenta que são reflexos das políticas universitárias, que tais instituições possuem particularidades independente da universidade em que estejam inseridos e que merecem um olhar diferenciado dos demais departamentos, para que funcionem com eficiência.

Letícia Julião, na tese *Enredos Museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil* (2008), dedica-se em compreender a atuação do órgão federal do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Brasil, com destaque à especial proteção de espaços musealizados. Dentre outros aspectos, a referida pesquisa dedica-se na investida histórica da formação de acervos a partir desse órgão, que é pioneiro no Brasil, e na estratégia adotada pelo país para salvaguardar a Arte enquanto representatividade da cultura de um povo, que o levou a criar espaços protegidos de guarda e preservação, desde os anos 30. Aprendemos com Letícia Julião detalhes sobre a prática histórica da formação de coleções, a importância dos espaços museais que se abrem ao público, bem como sobre a projeção da política para a cultura no país que refletiram em todos os espaços públicos expositivos no que diz respeito inclusive às leis e a educação nos espaços não formais de Arte e de cultura.

O museólogo Sebastião Franco Pimentel, quando diretor do Museu Solar Monjardim em Vitória, surpreende-nos com a escrita da dissertação, em 1994, por trazer no seu cerne o desenvolvimento de ações educativas voltadas para a comunidade escolar. O autor escreve: “[...] o público escolar era o nosso maior alvo” (PIMENTEL, 1994, p. 9), pois a educação museal surgiu na experiência, na prática de trabalho desse sujeito que dedicou anos na organização daquele museu que é uma Casa Rural do século XVI preservada, com exposição permanente, e que esteve sob tutela da Ufes.

Para Pimentel (1994), não bastaria somente estudar seu acervo e organizar as fichas técnicas dos objetos catalogados se as informações ali contidas não fossem socializadas para além dos pesquisadores da área que frequentavam aquela instituição. Na busca por uma nova mentalidade gestora, mais próxima da comunidade, a ideia foi partir para divulgação do acervo, ampliando as atividades do museu, para que mais pessoas o visitassem, utilizasse e valorizasse aquela

instituição, numa contribuição recíproca social e cultural. A partir da geração de questões, Pimentel realizou uma pesquisa com professores e alunos de escolas públicas municipais para entender como eles percebiam o museu, se já haviam visitado um museu e o que acharam daquele lugar. Sobre a política da instituição, o autor envolveu também os profissionais da área técnica que lá atuavam, enfatizando, assim, o caráter interdisciplinar por ele tão almejado.

Como resultado, encontrou diversas questões que podiam ser melhoradas durante a visita do público escolar, desde o percurso escolhido para visitação, passando pelo tempo de duração e permanência nos ambientes, ainda, sobre as informações do acervo que, algumas vezes, se limitavam em “curiosidades”, até a relevância das perguntas feitas pelos guias para os estudantes no final da visita. A partir da análise das questões, Sebastião Pimentel voltou a discorrer sobre as intervenções para sanar as lacunas encontradas, de forma a melhorar as atividades voltadas para os estudantes. Desse modo, passou por várias etapas, envolveu todos os profissionais da instituição e apresentou propostas que envolviam dramatizações, mostras de filmes, confecção de murais, atividades musicais, além de muito estudo sobre educação, museu e acervo.

Embora escrita em um contexto do século passado, fizemos referência a essa pesquisa, por causa do conjunto de circunstâncias que envolvem esse museu, desde a sua construção no século XVI, que o liga intimamente à cidade de Vitória; pelos seus usos e funções, que provocou ao longo da história intensa mobilização de professores da Ufes para proteção do seu acervo e para preservação da histórica construção; pela passagem da gestão de órgãos federais e estaduais; e pelo valor cultural do seu acervo, como vamos mostrar a diante.

Ana Claudia Fonseca Brefe escreve, em 2012, *Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública*, na qual ressalta o museu como um espaço beneficiado dentro do debate historiográfico, não por acaso, afinal, “[...] essa instituição está estreitamente relacionada com as discussões sobre a nação, a história-memória nacional e o patrimônio” (BREFE, 2012, p. 284). A autora pontua que as pesquisas nos últimos anos apontam a transformação desses espaços musealizados, alguns deles centenários, e as mudanças ocorridas neles ao longo dos

anos, inclusive com destaque para a sociedade na qual estão inseridos, e como se organizam. A autora apresenta, a partir de vários estudiosos, um histórico importante sobre a formação e as transformações do que ela chama de “estabelecimentos centenários” e aborda os desafios para o historiador que estuda os espaços museais, ao mesmo tempo em que confere importância cultural, social, política e legitimidade intelectual a esses.

Fernanda Carvalho de Albuquerque e Marília de Oliveira Frozza, por meio do texto *Museus de Arte universitários: vocações, especificidades e potencialidades* (2019), remontam o levantamento sobre as definições, funções e a origem dos museus de Arte universitários de Almeida (2001), estabelecendo reflexões sobre as atribuições e o lugar que esse espaço museal ocupa dentro da universidade. As autoras abordam a vocação dos museus e a atuação enquanto plataformas de ensino, pesquisa e extensão, uma vez que essa tríade reúne dados que são a base para se reconhecer as particularidades e almejar as potencialidades dos museus de Arte. Para Albuquerque e Frozza é próprio do museu universitário estar aos cuidados de uma universidade, integrando-o às suas funções e tendo a comunidade universitária como seu primeiro público de acesso.

Albuquerque e Frozza (2019) atualizam a quantidade de museus e galerias de Arte feita por Almeida em 2001 e relatam a existência de vinte e um museus e galerias de Arte universitárias no Brasil. Em 2001, Adriana Mortara Almeida relaciona dezessete, com a inclusão das duas galerias de Arte da Ufes, sendo a Gaeu e a GAP, enquanto a descrição de Albuquerque e Frozza (2019) considera apenas a Gaeu.

Sobre essa lista, as autoras destacam a preocupação dos museus e galerias em divulgarem a Arte regional de seus estados ou a sua formação, a partir das doações de espólios por particulares. A referência de pesquisa de Albuquerque e Frozza (2019), foi o *website* do Instituto Brasileiro de Museus²¹ – Ibram, criado em 2009. Ao verificarmos essa fonte de informação, por meio do acesso ao *Guia dos Museus*

²¹ *Guia dos Museus Brasileiros*, Ibram. 2011. Atualmente, o único museu vinculado ao Ibram no ES é o Museu Solar Monjardim, localizado em Vitória. Está correto, como consta no Guia Ibram 2011, que o Museu de Arte Sacra Santa Luzia [Museu de Arte Religiosa], em Vitória, é um museu extinto. Ressaltamos que todo o acervo, atualmente, pertence ao Museu Solar Monjardim, que é administrado pelo Ibram.

Brasileiros, elaborado por esse órgão em 2011 e que contém a relação dos museus existentes no Brasil, por regiões, não encontramos a GAP/Ufes, nem mesmo a referência à Gaeu também da Ufes, conforme relatam as autoras²². Por isso acentuar a inconsistência da descrição, consideramos na nossa pesquisa o levantamento de Adriana Mortara Almeida (2001), que se mostra mais conciso e inclui as duas galerias de Arte da Ufes. Segundo Maurício Cândido da Silva, sobre esse aspecto, é preciso considerar a dificuldade de acompanharmos a diversidade de perfis de museus universitários no Brasil, o que, conseqüentemente, ocasiona a não existência de dados seguros sobre sua quantidade e distribuição (SILVA, 2019).

Em 2014, a publicação de Moema Martins Rebouças e Maria Gorete Dadalto Gonçalves - *Como tudo começou: A memória de uma Coleção*, trouxe em detalhes o que motivou a elaboração do DVD *Museu Aberto*. As autoras reuniram em formato de documentário, conversas com protagonistas, professores e artistas, participantes da formação da Coleção de Arte da Ufes, com os objetivos de resgatar, desde os primórdios, a história da formação dessa coleção (por meio de depoimentos), e promover a visibilidade desse percurso por meio de uma mídia, não só para a comunidade universitária, mas também para professores e alunos da educação básica de todo estado.

Essa preocupação em alcançar a comunidade universitária e a leiga, oferecendo a elas o contexto expositivo de Arte, para além do seu próprio território de atuação, é uma preocupação que faz parte da preservação e da manutenção desses espaços públicos que possuem acesso restrito de visitantes.

O Curso de Licenciatura em Artes Visuais ofertado pela Superintendência de Educação a Distância (Sead) da Ufes, entre os anos de 2008 a 2019, recuperou e deu visibilidade a parte dessa Coleção de Arte da Ufes. A proposta atendeu a um dos objetivos da pesquisa *As interdiscursividades das obras de um acervo propositoras de práticas educativas* (REBOUÇAS, 2016), realizada pelo Grupo de Pesquisa Gepel, financiada pelo CNPq. Uma das ações de acesso e visibilidade da coleção consistia

²² Constam na lista: Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo [MAES], Galeria Homero Massena, Museu Solar Monjardim, Museu do Telefone, Casa Porto das Artes Plásticas, Museu de São Benedito do Rosário, Museu Capixaba do Negro, Parque Estadual da Fonte Grande, Museu do Design (atual Espaço Vitória Design) e Núcleo de Ciência – Ufes. (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2011. p. 174-175).

na oferta aos docentes do curso das imagens digitalizadas para que, a partir da escolha deles, a obra eleita compusesse parte do *design* identitário da disciplina.

Em relação às contribuições de Adriana Mortara Almeida, ao selecionar parte da tese para o artigo *O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de Ciência e de Arte*, em 2005, no qual escreve sobre sua experiência acerca das diferenças entre museus de Arte e de Ciência, há a defesa de “[...] que certamente têm raízes nas distinções entre essas duas áreas da experiência humana, seus agentes, seu uso e emprego, bem como o público a que se destinam”. Para a autora, algumas questões se inter-relacionam, afinal, quanto mais se sabe sobre o contexto pessoal do visitante que frequenta um espaço expositivo, mais a instituição poderá aperfeiçoar sua experiência, estimulando, por exemplo, o seu retorno. A pesquisadora constatou, naquele momento, a carência de pesquisas sobre o público que visita os museus de arte no Brasil, evidenciando a necessidade de estudo, e também apontou como caminho, a realização de avaliações sobre as exposições em espaços museais para conhecer sobre os receptores, consumidores culturais, frequentadores desses lugares.

Cinco anos depois dessa constatação, encontramos pesquisas que atualizam esses dados, preenchendo as lacunas dessa carência de informação sobre o público frequentador dos museus e galerias de Arte. Portanto, escolhemos os escritos de Claudia Porcellis Aristimunha e Ligia Ketzer Fagundes que também defendem a importância de escritos específicos sobre museus de universidades e relatam, na publicação *Museu da UFRGS, trajetória e identidade de um museu universitário* (2010), a proposta desse museu em atuar como um laboratório de estudo, difundindo e valorizando o patrimônio cultural da UFRGS. As autoras também explicam que o acervo desse museu é utilizado nas exposições que envolvem a história e o contexto da universidade, o que favoreceu a pesquisa. Como campo de ação para estudantes universitários nas mais diversas áreas de estudos, criado em 1984, a reserva técnica desse museu conta com mapoteca com fotos e documentos que contam a história da universidade.

A partir de mostras temáticas, esse museu utiliza em suas exposições, além do seu próprio acervo, objetos vindos de coleções de outras unidades da própria

universidade, promovendo com essa ação a integração entre acervos, norteado por um projeto educativo que envolve as diversas áreas do conhecimento dos docentes e discentes. Para as autoras, o papel que esse museu exerce é fundamental na relação Universidade x Comunidade, sendo indispensável o acesso do público leigo no assunto. Como forma de fomentar essa relação, a instituição promove palestras, cursos, debates e seminários temáticos. Portanto, Aristimunha e Fagundes (2010) concordam com Almeida (2001) ao afirmarem que

As instituições museológicas universitárias atuam ou deveriam atuar como espaço de produção e difusão de conhecimento com ênfase na democratização deste, bem como na participação das atividades de ensino e de extensão universitária e no estreitamento da relação Universidade X Sociedade X Conhecimento (ARISTIMUNHA; FAGUNDES, 2010, p. 48).

Um exemplo de pesquisa que corrobora com o pensamento das autoras supracitadas é a dissertação de Alice Registro Fonseca – *Mediações em exposições do MUnA* – Museu Universitário de Arte – de 2013, que traz em seu escopo a pesquisa sobre as mediações educativas dessa instituição, num período demarcado por treze anos de exposições. Assim, buscou visualizar e destacar as ações educativas adotadas pela instituição e que expandem para outras memórias, opiniões e interpretações sobre o tema investigado. Vale pontuar que o MUnA é um órgão complementar do Instituto de Artes da UFU, coordenado pelo Curso de Artes Visuais. Para Alice Fonseca, o MUnA é um importante espaço para a cidade, pois atua divulgando e desenvolvendo o ensino de arte não somente para os estudantes, mas também para o público leigo no assunto.

A autora ressalta a importância de pesquisas realizadas em museus universitários, que podem girar em torno das práticas museológicas, nas quais se inserem o estudo da educação no museu, ou que podem ser sobre a temática que essa instituição trabalha, como no caso do MUnA que é a arte contemporânea. A dimensão educativa desse espaço é destacada por Fonseca (2013), seja em suas mediações nas exposições, por meio de visitas guiadas, das oficinas, dos cursos livres para a comunidade, seja por meio da oferta de estágios que contribuem para a formação de professores da educação básica. Ainda, destaca-se os eventos culturais, as exposições de discentes e docentes, das exposições dos artistas de fora da universidade que ampliam o repertório dos alunos, servem de objeto e local para o desenvolvimento de pesquisas da graduação e da pós-graduação.

A análise que Marianna de Souza Soares (2020) traz em sua dissertação – *Museus universitários, encontros e redes de museus: estratégias de articulação e reconhecimento* – perpassa por um tema muito atual e colaborativo para os pesquisadores interessados em estudar os espaços museais universitários.

Soares (2020) se empenha em caracterizar as particularidades que diferenciam os museus universitários dos demais e relaciona as estratégias de sobrevivência em meio ao ambiente universitário, a partir da organização de fóruns e redes de encontro ou de promoção de seminários. Nesse contexto, dá destaque para o debate iniciado no ano de 1992, em Goiânia, com o I Encontro Nacional de Museus Universitários.

A autora recuperou parte dos diálogos desses encontros, com apontamentos de iniciativas que motivaram a realização, com ênfase nos avanços alcançados nos últimos anos. Para Marianna Soares (2020) esse é um assunto urgente, pois os resultados encontrados poderão contribuir para novas pesquisas que evidenciem os esforços de pessoas responsáveis pela existência dos museus universitários, que trabalharam com afinco, e “[...] ainda somam esforços que merecem ser lembrados, valorizados, registrados e (re) discutidos” (SOARES, 2020, p. 18).

Diante de tudo que expusemos acerca dos trabalhos, inferimos que eles refletem pontos de confluência em vários aspectos, a título de exemplo realçamos a importância da arte e da cultura em espaços públicos musealizados. Compreendemos que esses espaços possuem especificidades e merecem um olhar atento por meio de estudo, como guarda da memória coletiva, pois estamos imersos em um contexto de pesquisa que é ao mesmo tempo universitário e artístico, conduzido por uma dinâmica social e política.

As pesquisas selecionadas sugerem direções para respondermos à questão de estudo sobre a GAP/Ufes e que evidenciam a importância da salvaguarda de coleções, caso elas existam. A promoção de ações para a proteção do espaço físico dessas instituições, dentre tantas benéficas, trazem à tona as diversas narrativas ali contidas, podendo ser educacionais, culturais, documentais, dos mais diversos saberes, do simplesmente ter estado ali, das memórias dos seus agentes, das questões políticas que tornam possível sua existência e permanência, o que favoreceu o estudo por meio de pesquisas.

3 DE CAPELA À GALERIA

Figura 7 – Altar-Mor da Capela de Santa Luzia, Vitória, 1970.



Fonte: Capela... (6 ago.1970).

Para recuperar a história da Capela de Santa Luzia, que por muito tempo serviu de espaço para a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, recorreremos a diferentes fontes e memórias, que nos apontam percursos narrativos, de sujeitos interessados em valorizar a Arte nas mais diversificadas linguagens e técnicas. Tais fontes, colocam o Centro de Artes da Ufes como protagonista das Artes no estado do Espírito Santo e revelam as mobilizações de atores, tanto dos meios políticos federais, estaduais e municipais, como membros da sociedade capixaba, em torno de um projeto de Galeria de Arte ligada à universidade, na cidade de Vitória. Objetivamos, assim, evidenciar os principais sujeitos que (con)viveram nesse espaço (promotores das ações, atores do

CAR/Ufes, responsáveis pela criação da GAP, destinatários do projeto) e, conseqüentemente, a importância das iniciativas desses para o fomento da arte no Espírito Santo.

3.1 DE CAPELA À GALERIA DE ARTE E PESQUISA - UM PASSEIO PELA HISTÓRIA

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. (BOSI, 2009, p.55).

O histórico da Capela de Santa Luzia coexiste com a colonização do solo Espírito Santense, que passa pelos primeiros passos dos portugueses em terras brasileiras, para explorar, conquistar e administrar as capitanias sob jurisdição do Rei.

A Capitania do Espírito Santo foi concedida à Vasco Fernandes Coutinho, em 1534, por meio da carta régia, chancelada por D. João III (DAEMON, 2010). O donatário Vasco Coutinho fez a divisão das terras e quando passou pela Vila de Ilhéus rumo ao sul, na Nau Glória, e doou a Ilha de Santo Antônio para Duarte Lemos. O fidalgo tomou posse da sesmaria em 15 de julho de 1537, deu a ela o nome de Ilha de Duarte Lemos (DAEMON, 2009), mas, em 1551, essa passou a ser chamada de Vila de Nossa Senhora da Vitória.

Os termos do documento, da carta régia, regulando a doação da Ilha, traduzem todo o reconhecimento do donatário Vasco Fernandes Coutinho ao seu colaborador:

Mando que este valha até seus herdeiros ou herdeiro lhe faça dela doação da dita ilha que ora tenho dado por muito que lhe devo e por me vir ajudar a sustentar a terra que sem sua ajuda o não fizera, e mando ao meu herdeiro sob pena de maldição que o cumpra muito se poder (NEVES, 2002, p. 13-19).

Duarte Lemos distribuiu aos moradores partes das terras da ilha para povoarem, comprometendo-se a fortificá-la contra invasões. Em pouco tempo, ao entrar em um manguezal após um Penedo, em forma de “pão-de-açúcar”, em um morro abrigado, construiu a própria casa e uma Capela dedicada à Santa Luzia, na metade do século XVI.

De uso privado e familiar, essa construção, posteriormente, recebeu outras destinações e usos, bem como outros responsáveis. A esse respeito, o historiador Daemon narra que a capela foi utilizada “[...] para as orações de moradores, havendo casa de moradia unida à capela e uma engenhoca abaixo; a este lugar que abrangia um grande perímetro a leste e a norte, indo até o Campinho ao lado de oeste” (DAEMON, 2010, p. 116).

O Campinho descrito pelo autor diz respeito a uma área alagadiça que, após receber aterro, formou uma grande área, onde fora instalado o Parque Moscoso (numa área chamada de “cidade baixa”) ao passo que a Capela de Santa Luzia ficou localizada na “parte alta” da cidade de Vitória.

Para Klug (2009, p. 19), a implantação da Vila de Vitória apresenta feições características do esquema adotado pelos portugueses nos núcleos menores. Assim, Vitória se apresenta com ruas tortuosas, terrenos e quadras com medidas irregulares, características essas que, na visão da autora, dificultava “[...] a circulação e comunicação da cidade com o meio exterior e ajudavam a proteger a parte mais alta da cidade, onde se concentravam as construções mais importantes”, a exemplo de igrejas, conventos e edificações administrativas. Dessa forma, como uma das mais antigas cidades do Brasil, a cidade de Vitória nos permite reconstituir modos e valores que norteavam a formação e organização dessa e de outras cidades fundadas pelos portugueses no século XVI no Brasil.

Tais construções são descritas em registro feito por D. João Batista Corrêa Nery, primeiro bispo de Vitória, em seu diário, quando esteve em visita pastoral: “No dia 7 [de janeiro de 1898], fomos visitar a Igreja de N. S. dos Remédios (Santa Luzia). A igreja é de Santa Luzia, mas a Irmandade *alli erecta* é de N. Sra. dos Remédios”²³, abrigada na Capela até 1909, de acordo com os registros em Livro de Assentamento da referida Irmandade²⁴.

²³ Cf. informação disponível no Livro de Tombo da Paróquia Nossa Senhora da Prainha. 1897, p. 6v. Cúria Metropolitana de Vitória.

²⁴ Cf. informação disponível no Livro de Assentamentos dos Irmãos da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios. Capela de Santa Luzia. Vitória - ES. 1853-1909.

Em 1912, a desapropriação e a venda da Capela foram oferecidas pela Igreja ao Estado que aceitou o negócio. A justificativa para tal feito, nas palavras do bispo diocesano D. Fernando de Sousa Monteiro, é decorrente do “[...] estado de má conservação e construção, que impede o alinhamento da rua” (LIVRO DOCUMENTOS DA SANTA SÉ, 1912, p. 67)²⁵. Em resposta ao bispo, a Nunciatura Apostólica autorizou a negociação e que o destino do dinheiro da venda da Capela fosse aplicado “[...] no concerto da *Egreja Cathedral* desta cidade, na qual levantar-se-á um altar dedicado a Santa Luzia”, o que não aconteceu.

Podemos observar na Figura 8, em um desenho de André Carloni, a localização da Capela de Santa Luzia e a relação dessa com as outras construções. É possível visualizar a Capela ao fundo, erguida sobre uma rocha, e na parte central um chafariz para fornecimento de água à população.

Figura 8 – Largo de Santa Luzia, Vitória, em 1910. Desenho de André Carloni



Fonte: Acervo do Iphan-ES.

²⁵ O bispo relaciona os motivos que o fizeram concordar com a desapropriação da Capela de Santa Luzia: não havia “Nenhuma utilidade da dita Capella para o Culto Divino; tem mau estado de conservação e desleixo da Irmandade que ali existe, na conservação da Capella, visto que seus membros, nem sequer, dão contas alguma de seus actos á auctoridade diocesana” 27 de abril de 1912. (LIVRO DOCUMENTOS DA SANTA SÉ, 1912, p. 67-68).

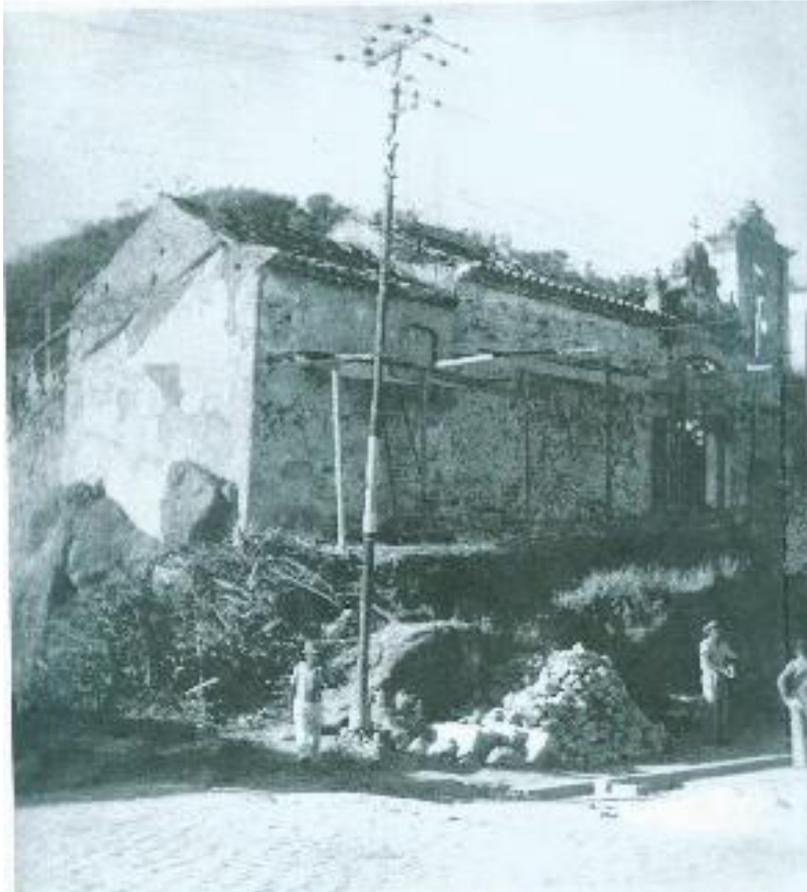
Na leitura do documento de justificativa de cessão de direitos dessa edificação, é possível compreender as vicissitudes que a Capela atravessou. Questões que dizem respeito à preservação, à ocupação e à degradação causadas naturalmente pelas intempéries do decorrer dos anos, derivadas da carência de manutenção por parte dos responsáveis pela edificação e a falta de apoio do estado para com o seu patrimônio são colocadas em evidência. Outro atravessamento foi o que ocorreu no ano de 1939, quando o governo designou o local para funcionar o Museu Capixaba²⁶.

É possível observar o precário estado de conservação, da edificação da Capela de Santa Luzia, na Figura 9, em registro fotográfico feito antes de 1943. Registra-se em documentos na sede do Iphan/ES (ESPÍRITO SANTO, 2009) que no ano de 1943 a edificação foi restaurada pelo engenheiro Paulo Barreto, sob cuidados do construtor André Carloni²⁷. Essa ação que fazia parte do tombamento da Igreja, foi orquestrado por Carloni que, naquela época, atuava como representante do Serviço do Patrimônio Histórico em Vitória (Sphan) e que vislumbrou o valor histórico da Capela de Santa Luzia, enquanto construção religiosa mais antiga daquela que viria a se tornar a capital do estado do Espírito Santo.

²⁶ Cf. informação disponível na documentação manuscrita Dossiê Capela de Santa Luzia, Histórico – 21 SR/Iphan.

²⁷ André Carloni nasceu na Itália, em 1883, e chegou ao Brasil em 1890. Artista autodidata, atuava como projetista e construtor. Elaborou diversos projetos na cidade de Vitória. Construiu o Teatro Carlos Gomes, em 1925, no local do antigo Theatro Melpômene (1895) que pegou fogo. Morreu em 1976, aos 93 anos.

Figura 9 – Capela de Santa Luzia, Vitória-ES. Foto anterior ao ano de 1943.



Fonte: Arquivo Público Municipal – Paes – Fotografia consultada no Iphan/ES, em 2020.

Ocupando uma posição geográfica privilegiada, essa edificação faz parte da construção da primeira identidade visual urbana da pequena vila. Constituída mais tarde, a construção ganha contornos do Barroco tardio, “[...] com dois frontões [...] o maior correspondente à portada é o mais ornado (FIGURA 10), recebendo relevos em forma de coroa e ramos [...] e um delicado crucifixo [...]” e outro sobre a torre sineira tem “[...] os dois frontões [...] igualmente ladeados por coruchéus” (ESPÍRITO SANTO, 2009, p. 413).

Figura 10 – Frontão e torre sineira da Capela de Santa Luzia. Vitória-ES



Fonte: Acervo da autora (2021).

O Catálogo de Bens Culturais (ESPÍRITO SANTO, 2009) destaca as paredes de pedra da Capela, de cor branca, e sua cobertura que é feita “[...] por telhas capa-canal de barro” (ESPÍRITO SANTO, 2009, p. 413). Observar a fachada da Capela de Santa Luzia ou nela entrar é se desprender do cotidiano apressado, sendo ela um marco oferecido pela história. O aspecto bucólico e a localização podem ser apreciados em desenhos, gravuras e, em especial, em uma pintura de Homero Massena indicada na Figura 11. O quadro faz parte da Coleção do Palácio Anchieta, sede do Governo do Estado (antiga sede Jesuítica), localizado também na “cidade alta”, a 350 metros da Capela de Santa Luzia.

Figura 11 – Homero Alfredo Massena. Igreja Santa Luzia. [ca.19--], óleo s/tela, 40x50cm



Fonte: Colnago e Medeiros (2012).

A Capela de Santa Luzia, de acordo com Salvalaio (2008), teve o tombamento em caráter ex-ofício pelo Sphan²⁸. Em seu processo de tombamento não consta a origem do pedido, mas quando tombada pertencia ao patrimônio do Estado, o que confirma a compra da igreja pelo estado, que não contou com movimentação dos moradores locais, devotos ou da própria igreja. O anúncio do tombamento aconteceu em 1º de agosto de 1946²⁹ com ênfase no valor histórico e na historiografia local. Com o feito, além de a materialidade, a Capela assumiu o caráter de registro enquanto bem cultural, demarcando um novo tempo. Assim, ganhou “novo fôlego” em meio ao resguardo, pois eram frequentes as justificativas que se baseavam na ameaça de

²⁸ Com a Lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937 foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), assinado pelo presidente Getúlio Vargas. O primeiro diretor foi Rodrigo Melo Franco de Andrade. Sphan foi a primeira denominação do órgão de autarquia federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro, ligado ao Ministério do Turismo e, atualmente, chamado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

²⁹ Capela de Santa Luzia. Rua José Marcelino, Centro, Vitória - ES. Tombamento em 1º/08/1946 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Inscricão no Livro do Tombo Histórico sob o nº245, folhas 41(4). (ESPÍRITO SANTO, 2009).

perda iminente da Capela, seja ela pelo estado de ruína ou pela urbanização crescente no centro histórico.

Contudo, acreditamos que uma importante visibilidade atribuída à Capela, em meio aos diferentes usos que foram feitos dela, foi-lhe concedida pelo então interventor federal no Espírito Santo, João Punaro Bley³⁰. Com incentivo às pessoas, passou a receber doações de objetos³¹ e a instalar nas dependências o Museu de Arte Religiosa (ou de Arte Sacra) que vigorou de 20 de junho de 1945 até 1966³². A partir desse ano unificou-se o acervo ao do Museu Capixaba “[...] e criou-se um único museu com a denominação de Museu de Arte e História [...]” (ESPÍRITO SANTO, 1966)³³ que funcionou no antigo museu Solar Monjardim (que passou a ser chamado de Museu Capixaba), localizado no bairro Jucutuquara, em Vitória (FRANCO, 1994, p. 102). Novamente desativada, a Capela ganhou novas reformas e nova ocupação. No ano de 1976, como iremos discorrer neste trabalho, a partir da aprovação do então diretor do Iphan/RJ, Renato Soeiro, mediante parecer favorável, a Capela de Santa Luzia, em 28 de abril de 1976, conforme consta no ofício reproduzido na Figura 12, passou a abrigar a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes.

³⁰ O Presidente Getúlio Vargas nomeou o Capitão João Punaro Bley como Interventor Federal no ES, de 1930 a 1943. Por meio do Decreto nº 5, de 31/10/1935, criou a Secretaria da Educação e Saúde Pública.

³¹ Objetos que em sua maioria pertenciam às igrejas demolidas da cidade.

³² De acordo com Cadastro Nacional de Museus, Departamento de Museus do Iphan.

³³ Lei n. 2.204 de 11 de fevereiro de 1966 (ESPÍRITO SANTO, 1966) e respectivo Decreto n.2.272 de 30 de novembro de 1966 (BRASIL, 1966).

Figura 12 – Ofício nº1313 do diretor do Iphan/RJ para o reitor da Ufes (1976)


SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

*At. 1313
 reitoria
 do Centro
 de Artes
 da Ufes
 em 28/4/76*

Of. nº 1313

Rio de Janeiro, RJ.
 Em 28 de abril de 1976.

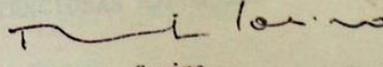
Do Diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
 Ao Magnífico Reitor da Universidade Federal do Espírito Santo
 Assunto: comunicação, faz.

Reitoria - UFES
 Serviço de Comunicações
PROTOCOLO GERAL
 5. MAI 76 3175

Senhor Magnífico Reitor:

Tenho a honra de acusar o recebimento do of. nº 292/76-R., de 19 de abril corrente, através do qual Vossa Magnificência solicita a este Instituto autorização para utilizar a Capela de Santa Luzia, de Vitória-ES, para Exposições Artísticas patrocinadas pelo Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo comprometendo-se, inclusive, pela conservação do imóvel durante o período de exposições. Comunico a Vossa Magnificência que o IPIAN nada tem a opor à referida solicitação durante o período de três meses indicados no supra citado documento.

Formulando os melhores votos por mais esta iniciativa da UFES, aproveito o ensejo para apresentar a Vossa Magnificência os protestos da minha mais alta consideração.


 Renato Soeiro
 Diretor

Ao Excelentíssimo Senhor
 Doutor Manoel Ceciliano Salles de Almeida
 Magnífico Reitor da Universidade Federal do Espírito Santo
 Reitoria da UFES
 Vitória - ES (29 000)

Fonte: Arquivo CAR/Ufes.

O documento é a resposta à solicitação do Reitor da Ufes, Manoel Ceciliano Salles de Almeida, para o uso da Capela de Santa Luzia para Exposições Artísticas, coordenadas pelo Centro de Artes da citada instituição universitária. O prazo de solicitação e de autorização foi de três meses, conforme consta no documento. O prazo de ocupação desse espaço foi se renovando com o passar dos anos e chegou a completar 18 anos e seis meses. A última concessão documentada desse empréstimo por nós encontrada foi em 1984, por meio do ofício Gab. Nº 506/84 SEC/Sphan 6ª DR (Rio de Janeiro) ao magnífico Reitor da Ufes, José Antônio Saadi Abi-Zaid. Nele a Diretoria Regional do Sphan informa que concorda com a cessão da Capela de Santa Luzia à Ufes até julho de 1985, “desde que o funcionamento da Galeria de Arte e Pesquisa não prejudique as obras de restauração do púlpito e do altar daquele monumento, a serem iniciadas brevemente”. O documento é assinado por Glauco Campello, em 30 de agosto de 1984.

Tirapeli (2005, p. 8) afirma, acerca da formação das cidades brasileiras, que muitas edificações são portadoras de sentidos e têm questões sociais associadas à motivação dessas construções, principalmente por meio da arte, bem como é possível perceber com a Capela de Santa Luzia que teve a Arte Sacra como causa da construção e da manutenção de sua estrutura.

Cumprido um importante papel no período colonial, essa Capela, como dissemos, irradia o Centro Histórico de Vitória com sua presença e permanência desde o século XVI, sendo, por isso, merecedora de cuidados. Em um olhar mais atento, constatamos que a edificação, como espaço pretérito, se adequou à vivência urbana e resistiu a diferentes usos e funções. Para além da estrutura inalterada, teve diferentes ocupações no decorrer do tempo, o que a tornou um lugar constituído de história e memória.

Esclarecemos que o tombamento por si só não é capaz de resguardar a integridade e a continuidade de um patrimônio. Para isso, é preciso que exista um reconhecimento por parte da sociedade que incida na preservação, não o deixando cair no esquecimento (FERREIRA, 2012, p. 206) e na ocupação do espaço mesmo que com outras funções. Argan (2005) nos lembra que na cidade, existe

[...] uma concentração de valores culturais: monumentos, museus, bibliotecas, arquivos. Esses valores ainda constituem uma base insubstituível da pesquisa cultural moderna [...] É ainda do interesse geral da cultura que as universidades estejam intimamente ligadas a esses grandes depósitos de cultura, muitos dos quais ainda estão em parte inexplorados (ARGAN, 2005, p. 256).

3.2 A INAUGURAÇÃO DA GAP/UFES: MEMÓRIAS REVISITADAS

Para o historiador Pierre Nora (1993, p. 9), “[...] desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história”. Meneses (1992) chama atenção para o fato de que a fim de conhecer o campo da memória é necessário esmiúça-la, apurá-la em seus traços e, assim, abrir caminho ao crivo da História. Com intuito de desvendar o caminho histórico que culminou com a inauguração da GAP, nos aproximamos da professora Jerusa Samú que expressou o anseio que sustentou a intenção de se ter uma Galeria de Arte pertencente a Ufes. Ao documentário Museu Aberto, de 2015, ela revelou:

A gente já vinha sentindo uma necessidade de uma Galeria. Eu sempre falava, fazia uma equação: A Galeria está para a universidade assim como o hospital está para uma universidade onde tem uma escola de medicina. Você não pode é ficar alheia às coisas que estão acontecendo. E então, a gente tinha sempre esse desejo de ter uma Galeria dentro da universidade como, justamente; para como professores, para propagar, divulgar, o quê estava se fazendo (GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

Na gestão de Paulo Cesar Simões Magalhães³⁴ e do Reitor Manoel Ceciliano Abel de Almeida, os professores do CAR/Ufes, Júlio Cesar Grandi Ribeiro e Maria Cecília Jahel Nascif, tendo à frente Jerusa Margarida Gueiros Samú³⁵, no ano de 1976³⁶, criam, no espaço da Capela de Santa Luzia, a Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo, inicialmente chamada de Galeria de Arte

³⁴ Paulo Cesar Simões Magalhães era servidor técnico administrativo da Ufes.

³⁵ A Portaria nº 45/76, de 18 de maio de 1976, declara a professora Jerusa Margarida Gueiros Samú responsável pela Coordenação Geral da GAP da Ufes (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 18 mai. 1976)

³⁶ Parecer do processo nº 107/7- CAR/Ufes – emitido pelo Ofício de nº 314/75 – CAR/Ufes, encaminhado pela Portaria nº 025/75- Car/Ufes (CENTRO DE ARTE, 1976). À frente do CAR/Ufes estava Paulo Cesar Simões Magalhães, sendo Manuel Ceciliano Abel de Almeida o Reitor Universitário.

Contemporânea. Esse espaço artístico/cultural ficou atrelado e sob os cuidados do Centro de Artes, com a direção da professora Jerusa Samú até o ano de 1985. A idealização da GAP/Ufes, apresentada aos professores do Centro de Artes, por meio do Projeto de sua criação³⁷ destaca em seu regimento os seguintes objetivos:

1. Incentivar a cultura artística no Estado do ES, proporcionando aos artistas capixabas ou convidados de outros Estados, local apropriado para apresentação de seus trabalhos;
2. Proporcionar ao público do ES possibilidade de contato com os movimentos artísticos, através de exposições, palestras e debates, fator indispensável ao seu desenvolvimento, visando aperfeiçoar a formação cultural do povo capixaba;
3. Desenvolver a formação de um acervo de real significação para atender as necessidades de estudo e observação dos alunos e do povo em geral no que diz respeito a boa formação de educação artística e cultural do capixaba;
4. Promover cursos livres de arte, atendendo às solicitações da comunidade.

(GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 17 de out. 1977, p. 1-2)

Nos quatro itens que o compõem, destacamos, primeiramente, a preocupação dos seus organizadores não somente em incluir artistas e professores universitários, mas também de contemplar artistas locais e de outros estados; a expansão, desde a sua criação, da pretensão de ações que envolvam toda a cidade de Vitória; e o interesse no processo educativo de formação artística e cultural dos moradores da cidade com a promoção de debates, palestras e cursos a partir das exposições realizadas.

De maio a junho de 1976, este último mês de abertura da GAP/Ufes, houve pouco tempo para organizar a primeira exposição. Contudo, a coordenadora Jerusa Samú convidou colegas de departamento, artistas e professores para participarem da Exposição de Abertura da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, conforme consta do Ofício nº 01 disponibilizado na Figura 13. Assim, o primeiro Ofício da GAP-Ufes, datou o dia 10 de maio de 1976 (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 10 MAI, 1976).

³⁷ Projeto de Criação da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes. 1976. CAR/Ufes. (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1976).

Figura 13 – Ofício nº 01/76 GAP/Ufes



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Of. nº 01 /76-GAP-UFES.

Vitória, 10 de maio de 1976.

Senhor(a) Professor(a):

Será inaugurada no próximo mês, em dia a ser fi
xado, a Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, no Museu Santa Luzia.

Esta Galeria, representa, na atualidade, a con
cretização do sonho há muito acalentado pelos Professores e alunos ,
desde a antiga Escola de Belas Artes.

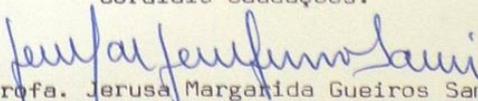
Para sua abertura, faremos realizar uma exposi
ção de trabalhos de Professores e ex Professores deste Centro de Ar-
tes.

Objetivando melhor organizar a referida exposi
ção, solicitamos que V.Sa. confirme sua participação até o dia 20 do
corrente mês, no Departamento de Formação Artística.

Cada participante desta Mostra Coletiva, poderá
enviar dois trabalhos recentes para o Museu Santa Luzia, situado a
Rua José Marcelino, na Cidade Alta, no horário de 13,00 às 18,00 ho-
ras, de segunda a sexta-feira, até 11 de junho do corrente ano.

Na certeza de sua participação e apoio, apresen-
tamos nossas

Cordiais Saudações.


Profa. Jerusa Margarida Gueiros Samú
RESPONSÁVEL PELA GALERIA DE ARTE
E PESQUISA DA UFES.

Ilmº(a) Sr.(a):
Professor(a)

Diante desse documento, inferimos que ele cumpre dois papéis: o de informar aos professores sobre a inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, no antigo “Museu Santa Luzia”; e de convidá-los a integrar a Exposição inaugural. Outras duas observações fizemos em relação a esse documento: a conquista do espaço expositivo antecede até mesmo a viabilidade para a sua inauguração, considerando que, para que essa ocorresse, deveria ter uma exposição planejada a ser exibida ali. Contudo, o segundo parágrafo desponta um sujeito modalizado por um *poder-fazer* há muito esperado, presente no enunciado “[...] Essa Galeria representa na atualidade, a concretização do sonho a muito acalentado pelos Professores e alunos desde a antiga Escola de Belas Artes” (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 10 mai. 1976). A segunda observação é em relação à referência feita à Capela, com o que lá existiu, o Museu Santa Luzia, na verdade, Museu de Arte Religiosa. Com um prazo tão curto para adesão ao convite e envio de trabalho, menos de um mês, denota-se a premissa de que os professores e artistas mantinham uma produção pronta (ou em andamento) e atualizada que os permitiriam atender ao convite realizado.

A solicitação era de envio de dois trabalhos recentes para compor a que seria a Primeira Mostra dos Professores do Centro de Artes da Ufes, em sua primeira Galeria de Arte. Os expositores convidados, assim que confirmada sua participação junto do Departamento de Formação Artística (Defa), deveriam enviar para o “museu” (Capela de Santa Luzia), conforme consta no ofício as obras selecionadas no prazo e horário descritos e definidos.

A notícia da inauguração da GAP/Ufes foi assunto que extrapolou os limites do *campus*, pois contou com a ajuda de um veículo rápido de informação para época, os dois periódicos locais – *A Gazeta* e *A Tribuna*. Em outras palavras, era a melhor forma de levar ao público convites, intenções, programações, de expor ideais de defesa ou de acusação sobre uma situação, para determinada pessoa ou grupo delas. No caso da GAP, tratava-se de uma informação sobre o novo empreendimento, a nova inauguração que aconteceria na cidade e uma forma de estender o convite para toda a sociedade capixaba compartilhar daquele momento.

Cerca de uma semana antes da inauguração da GAP/Ufes, a exemplo do dia 19 de junho de 1976, em *A Gazeta*, com o título *Galeria de Arte*, tem-se a notícia: “A igreja

de Santa Luzia que é um dos poucos marcos valiosos da capital capixaba, já usada como museu, é agora a nova Galeria de Arte e Pesquisa do Espírito Santo, em excelente iniciativa da Ufes” (DÓREA, 19 jun. 1976). Com isso, observamos a valorização não somente da determinação em se criar uma Galeria de Arte, mas também a prerrogativa de que o local expositivo era um lugar de valor para a cultura local. Contudo, levamos consideramos que o discurso como não acabado em si. Afinal, o assunto era novo e a GAP/Ufes estava apenas começando a dar seus primeiros passos naquele ano. Apesar de a Galeria ser nova, as dificuldades enfrentadas pelas Artes pareciam ser de longa data, pois, no dia seguinte, a carência de um local para realização de exposições artísticas na cidade foi revelada na coluna “Artes plásticas”:

Uma galeria será inaugurada no térreo do edifício das Fundações, porque o Teatro Carlos Gomes desestimula o comparecimento do público. Entretanto, ainda serão realizadas nela a Mostra de Cartazes Poloneses, ano que coloca o país em destaque no mundo todo e uma exposição de gravuras dos professores do Centro de Arte da Ufes (ARTES..., 20 jun. 1976, p. 9)³⁸.

Nota-se que a GAP da Ufes não aparece como Galeria nesse mesmo periódico. Não é inserida como notícia na seção “Artes Plásticas” e, muito menos, na coluna “Museus” que traz, na mesma página, algumas informações cujos assuntos se misturam e se confundem.

A Fundação mantém o Museu do Colono em Santa Leopoldina, que entretanto não está no acesso de nenhuma grande cidade. A Fundação espera o tombamento do Porto de São Mateus, onde a Universidade realiza anualmente um festival. Beatriz Abaurre espera para este ano (1976), esta formalidade por ato do Governador. A Fundação vai enviar ao México, Atílio Gomes, para um curso de preservação e restauração das obras de arte. Um caminho que muitos Estados estão seguindo, no interesse de conservar o acervo cultural do passado. (MUSEUS, 20 jun. 1976).

O assunto GAP/Ufes é retomado novamente na coluna de Hélio Dórea, no dia 20 de junho de 1976, com a seguinte chamada: “Chamo a atenção de vocês para a Inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes dia 25, às 20 horas. O anfitrião será Paulo César Magalhães, diretor do Centro de Artes da Ufes” (DÓREA, 20 jun. 1976, p. 3).

³⁸ Essa mostra de Gravura aconteceu e não contou com a presença dos professores do Centro de Artes da Ufes (ARTES Plásticas. **A Gazeta**, Vitória, domingo, 20 jun. 1976, p. 9).

Embora curta, a chamada do colunista demonstra que aquele seria mais um evento social a ser realizado na cidade. Estranhamente, não há descrição do local do evento, de forma tão enfática, como observamos na mesma coluna em dia anterior. Situando-nos na história, naquele momento tratava-se de uma informação, de uma notícia. Contudo, não era uma simples notícia, tratava-se de um acontecimento, de um marco na história da cidade. Afinal, “[...] tudo o que se oferece como fato histórico no contexto urbano é interpretável, suscetível de atribuição de valor, objeto de juízo” (ARGAN, 2005, p. 220). Observamos que o colunista Hélio Dórea, de *A Gazeta*, nem mesmo na data de inauguração da GAP/Ufes, dia 25 de junho de 1976, indicou a localização da Galeria de Arte e Pesquisa: “Inauguração hoje da Galeria de Artes da Ufes, com trabalhos expostos dos professores do Centro de Artes. Entre eles, Stela Denard Nogueira”.

Com isso, compreendemos que o tratamento da notícia foi diferenciado, pois foi abordado, no jornal, por um colunista social, Hélio Dórea, que escrevia sobre os eventos festivos da sociedade local. Para nós, ocultar a localização geográfica da GAP/Ufes causa a impressão de informação não-seguras sobre a nova Galeria instalada no centro histórico da cidade, ou, até mesmo, de descortesia para com o lugar³⁹.

Nesse primeiro momento, no intuito de compreendermos as relações que envolvem a instalação da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes e a movimentação no Centro Histórico de Vitória, a declaração do reitor universitário, Ceciliano Abel de Almeida, impressa na parte interna do convite de Abertura da 1ª Exposição é digna de observação:

Sensível a todas as formas de expressão estética e consciente do sentido altamente humanizante da arte no contexto das atividades criativas do

³⁹ Nesse mesmo periódico, na coluna “Movimento”, o leitor é informado que, “O escultor capixaba Maurício Salgueiro cada dia mais famoso no Rio de Janeiro. No momento, ele está mudando seu ateliê do Cosme Velho para o Recreio dos Bandeirantes”. Em 1970, Mauricio Salgueiro, realizou uma importante exposição na Capela de Santa Luzia, quando nela funcionava o Museu Religioso. Na ocasião, a obra mais comentada do artista, foi “A Mãe” - uma escultura de ferro, que atualmente se encontra localizada na Praça Costa Pereira, no centro de Vitória, e representa o útero de uma mulher e seu bebê em formação. O colunista podia ter dado mais ênfase, não somente ao lugar expositivo que após três anos fechado, retomara suas atividades artísticas, ou ainda, citar o referido escultor que, como capixaba, professor e escultor, poderia voltar a expor, agora, numa Galeria de Arte e Pesquisa universitária. Afinal, tratava-se do dia da sua inauguração.

espírito, manifesto o **meu aplauso** à feliz ideia da criação da Galeria de Artes e Pesquisa, tornando a Igreja de Santa Luzia o centro de afirmação dos valores artísticos do Espírito Santo e a **capela, maior de nossa arte**⁴⁰. (GALERIA DE ARTE E PESQUISA [convite], 1976, grifo nosso).

A satisfação do reitor pode ser observada no enunciado por meio das expressões “meu aplauso” e “feliz ideia”, além de destacar e enfatizar o contexto em que GAP/Ufes é criada: “Igreja Santa Luzia o centro de afirmação dos valores artísticos do Espírito Santo”. Para ele, “nossa arte” passaria a receber a expressão criativa dos professores e artistas universitários, numa perfeita combinação estética. Nessa declaração, Ceciliano Abel de Almeida reconhece a Capela de Santa Luzia como a “maior de nossa arte”, ou seja, como a maior da cidade de Vitória, sendo local de representação para os moradores. Esse conceito de valor dado à edificação é transferido para as Artes, formando uma dupla perfeita “no contexto das atividades criativas do espírito”, em suas Mostras de Arte.

O acontecimento da inauguração suscitou memórias, pois, como veremos, outros adjetivos são dirigidos à Capela de Santa Luzia enquanto monumento do centro histórico, seja pela sua antiga construção colonial ou pelas ocupações que se fizeram nela desde o século XVI. Sobre essa questão, a historiadora Francoisy Choay (2001, p. 28) ressalta que “[...] a origem do monumento histórico deve também ser buscada bem antes da aparição do termo que o nomeia”. De fato, a Capela não é chamada de monumento histórico, mesmo tendo sido tombada pelo Iphan na época, hoje, há mais de trinta anos. Mas a ela é atribuído o valor de Museu e o fato de ser “[...] a maior de nossa arte”, nos faz acreditar que se deu em função de seu longo uso como Museu Religioso⁴¹ que, por sua vez, manteve a Capela aberta à visitação e, assim, permaneceu acessível aos transeuntes e aos moradores da cidade.

Para entender esse tratamento de carinho e de significado dirigido à Capela de Santa Luzia, continuamos com Choay (2001, p. 28) por destacar que, para rastrear a g nese do conceito de monumento histórico, “[...] é necessário remontar ao momento em que surge o projeto, até então impensável, de estudar e conservar um edifício unicamente

⁴⁰ Este mesmo texto foi escrito antecipadamente, no jornal A Gazeta, de 19 de junho de 1976, contudo, sem a identifica o do autor.

⁴¹ Mais sobre o Museu Religioso: MOREIRA, Fuviane Galdino. *Estudos Sobre a Talha: Planejamento e Cabelos da Imaginária do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo*. Disserta o de Mestrado. PPGA, Ufes, 2012.

pelo fato dele ser um testemunho da história e uma obra de arte”. Esses valores são compartilhados pelo historiador Giulio Carlo Argan, quando defende a ideia de que “[...] a cultura moderna tem ou deveria ter a capacidade de compreender na sua estrutura histórica tanto o valor de uma memória, presença do seu passado, como uma previsão-projeto do seu futuro” (ARGAN, 2005, p. 82). Nesse ínterim, quando no jornal *A Tribuna* de uma sexta-feira, lemos: “A partir de hoje, nosso velho museu vira galeria”, na seção de “Artes” (ARTES, 25 jun. 1976, p. 4), colocamo-nos nesse universo de lembranças. A chamada à leitura, indicada ao lado da foto da Capela e que a seguir transcrevemos, nos diz muito, em consonância com a GAP/Ufes:

A reabertura da **antiga capela** de Santa Luzia como **galeria de arte**, após ser **selado como museu em** 1971, para que suas peças fossem restauradas no Solar Monjardim, marca a triste situação dos praticamente extintos museus capixabas. O Solar também foi fechado por ordem da Reitoria da Ufes, e as valiosas peças de arte sacra pertencentes ao então Museu de Santa Luzia, continuam à espera de uma atitude mais coerente a nosso passado cultural. Faltam verbas (ARTES, 25 jun. 1976, p. 4, grifos nossos).

A substituição de uma destinação para outra, de Museu para Galeria de Arte e Pesquisa, obteve, à princípio, um tratamento disfórico na imprensa local. Os argumentos enaltecem “a triste situação dos praticamente extintos museus capixabas”. Como nossa leitura não é isolada, nem mesmo neutra (BAKHTIN, 2009), intentamos digerir um tempo histórico, tempo esse que alimenta nossa pesquisa, em busca da motivação da criação e da instalação da GAP/Ufes e que se entrecruza com a história da cidade e da existência da Capela de Santa Luzia enquanto patrimônio ocupado e protegido, a partir do momento que fora recrutada por empréstimo e nenhum nostálgico argumento mudou ou alterou essa ação. Nem mesmo ao relatar que “os museus estavam extintos da cidade”, de fato a prerrogativa não significava ter o Museu Religioso de volta, nem mesmo indicava ter suas peças restauradas. Portanto, corroboramos com Bosi (2009): “Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso, pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum” (BOSI, 2009, p. 411).

Para o tom desolado da escrita podemos pensar que, talvez, não estivesse muito claro para a comunidade capixaba o deslocamento do Museu Religioso, para o Museu Solar Monjardim em Jucutuquara – Vitória, com a intenção inicial de restauro das peças

Referendado como um evento artístico e político, o conteúdo da matéria exposta evidencia os múltiplos assuntos tratados sobre a questão da inauguração: Pesquisa, Exposição, Professores e Tapetes. A introdução da matéria diz que a responsável pela GAP é Jerusa Samú e, que segundo a professora, a Galeria é também de pesquisa, pois há “[...] arqueólogos na Ufes, que geralmente estão fazendo pesquisas” e que o “[...] objetivo é apresentar o resultado visual ao público. A Galeria se destina também, além de trazer pessoas de fora para exposição, a divulgar os trabalhos de artistas capixabas” (ARTES, 25 jun. 1976, p. 4).

Importa ressaltar que, nessa ocasião, a pesquisa em Artes era pouco ou quase nada reconhecida em nosso país. Considerando as pesquisas desenvolvidas e financiadas pelo CNPq, a área de Ciências Humanas teve um leve crescimento na década de 70 e se consolida na década seguinte. Entretanto, com um único curso de Pós-Graduação em Artes no país, o da Universidade de São Paulo (USP), a área de Artes não era reconhecida.

Para contextualizar, devido a inexistência dessa área no CNPq, os pedidos de pesquisadores em Arte, como Walter Zanini, Regina Silveira e Aracy do Amaral, eram enviados a outros comitês assessores para análise. Para exemplificar, em 1979, Aracy do Amaral, doutora na área de História da Arte no Brasil pela Universidade de São Paulo, submeteu ao CNPq um pedido de auxílio para Pós-Doutorado, que inicialmente foi negado, por não se encaixar na modalidade de bolsa solicitada (CAIXETA, 2007).

Retornando à argumentação da Jerusa Samú, que justifica a pesquisa na Galeria à arqueologia, podemos compreender e, ao mesmo tempo, acompanhar como, de fato, pesquisas em Arte foram realizadas e expostas naquele espaço nos anos de seu funcionamento na Capela.

Sobre a Exposição, Jerusa Samú apresenta não somente a Primeira Exposição como sendo dos professores do Centro de Artes, e já menciona a seguinte, do artista Bruno Tausz “[...] que virá a Vitória dar um Curso de Cor e aproveitará a ocasião para mostrar algumas serigrafias” (ARTES, 25 jun. 1976, p. 4). Aproveitando a oportunidade da entrevista cedida ao jornal, a professora Jerusa Samú revela o calendário expositivo da GAP/Ufes para aquele ano, situando o leitor interessado no assunto. E continua:

Resolvemos inaugurar esta Galeria devido à falta de um local mais apropriado. Desde que trabalhava na Fundação Cultural do Espírito Santo, eu falava desta necessidade de um local específico, sem escadas, sem interrupção, como acontece no Teatro Carlos Gomes, pois no ensaio de uma peça, este permanece fechado (ARTES, 25 jun. 1976, p. 4).

Desse modo, a GAP/Ufes viria suprir a necessidade dos artistas locais, seus anseios com relação a um local adequado, como disse a professora, “sem escadas” e sem interrupção das exposições e sem motivo de força maior. Assim, aponta não somente a solução de espaço para expor, bem como a expectativa por ser um “local mais apropriado”, o que nos leva a refletir sobre a contradição desse novo local, uma antiga Capela, edificada sobre uma rocha, com acesso por degraus. Entretanto, não se trata de meros degraus, uma vez que são degraus centenários, que na própria afloração rochosa, caprichosamente, permanecem esculpidos, como testemunho da história bem como pode ser apreciado na Figura 15, seguido de uma rampa de pedras, conforme vê-se na Figura 16.

Figura 15 – Detalhe da escada esculpida na rocha que dá acesso à Capela Santa Luzia, Vitória-ES



Fonte: Fotografia de Maria Cristina Correia Pereira (2007).

Figura 16 – Rampa de pedras que dá acesso à Capela de Santa Luzia. Centro Histórico de Vitória-ES



Fonte: Fotografia da autora (2018).

A Ufes, através de seus representantes, restaurou a Capela de Santa Luzia para a inauguração da GAP, e também fixou uma placa indicativa na parede lateral do vizinho, externa a Capela, indicando a nova ocupação daquele patrimônio (FIGURA 17), bem como seu horário de funcionamento (FIGURA 18), de 8 às 22hs, afinal, como um monumento tombado, não era permitido nenhum tipo de intervenção em sua

fachada, não poderia, em hipótese alguma sofrer alterações, devendo ser mantida a cor branca e não ter fixação de letreiros ou algo parecido.

Figura 17 – GAP/Ufes na Capela de Santa Luzia, em 1976.



Fonte: Arquivo Gaeu/Ufes⁴².

Figura 18 – Detalhe da Placa indicativa da GAP/Ufes na parede vizinha à Capela Santa Luzia



Fonte: Arquivo Gaeu/Ufes.

⁴² Essas fotografias cujas fontes indicam pertencerem ao Arquivo da Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu) foram por nós consultadas e digitalizadas para fins desta pesquisa.

Para o professor Roberto Conduru,

Por um lado, arquitetura demanda tempo. Primeiro, porque espaço e tempo exigem um ao outro, estão mutuamente condicionados. Objetos e **espaços arquitetônicos** são percebidos e usados no tempo, determinando ritmos de **diálogo com o pulsar humano**, podendo tencionar, acolher, fazer fluir, estancar. Para não falar de sua temporalidade múltipla: os tempos dos quais são expressões. O que exatamente faz da arquitetura um dos signos da história a serem preservados (CONDURU, 2011, p. 132, grifos nossos).

A Capela de Santa Luzia, de construção destinada à ocupação religiosa e cuja arquitetura possui valor histórico, constitui-se, portanto, como um monumento histórico. Uma vez abandonada foi ressignificada ao longo dos anos, perpassou por distintas funções e ocupações, o que, ao nosso ver, reforçou sua importância e distinção perante outros espaços. A mais distinta das ocupações foi no tempo em foi ocupada com a GAP/Ufes, pois, como veremos, fez pulsar a expressão humana e, como ressalta Conduru (2011), continuou a ser tornou um símbolo da história a ser preservada.

Os bastidores da montagem da Primeira Exposição de Arte da GAP/Ufes são demonstrados com a Figura 19. Nesta fotografia vemos três pessoas, e em primeiro plano a professora Jerusa Samú. Pela posição em relação aos demais e pela gestualidade do corpo, podemos depreender que a função dela era a de coordenar de perto os trabalhos de montagem da Exposição dos Professores do Centro de Artes, com sua equipe. A coordenadora da GAP é flagrada atenta à fixação de uma obra de arte no módulo expositivo. A foto, em destaque na primeira página do Jornal *A Tribuna*, do dia 25 de junho, traz na legenda “Uma exposição de trabalhos artísticos marca hoje a abertura do Museu Santa Luzia”.

Figura 19 – Detalhe da montagem da exposição dos professores do Centro de Artes da Ufes, 1976. Em primeiro plano, a professora Jerusa Samú acompanha a fixação de um trabalho no módulo.



Fonte: A Tribuna (25 jun. 1976).

Desse modo, ao explorarmos a gênese da GAP/Ufes, provocamos a memória dos atores desse processo que, segundo Eclea Bosi, “Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar [...]” e que “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado (BOSI, 2009, p. 54-55).

3.3 GAP/UFES: PRIMEIRA SALA PERMANENTEMENTE ABERTA ÀS ARTES

A criação da GAP/Ufes, bem como a implementação e funcionamento dentro de uma Capela histórica, compõe um tempo de imensurável valor histórico e artístico, pois deu novo ritmo à cidade que passou a se modernizar, numa permanência constante de sentidos. O repertório desse tempo foi a Arte exposta em obras artísticas, dentro de um monumento histórico que concretizou sonhos e realizações culturais. A Capela de Santa Luzia, portanto, com 60m² inseriu-se nesse contexto cultural de local expositivo

e ampliou o território universitário. Sua “presença” foi tamanha que também pode ser contemplada no convite da Primeira Exposição dos Professores do CAR, não como um local restrito, uma posse da Ufes, mas, aberto, disponível e acessível, em seus centenários degraus rochosos, que já eram conhecidos pela comunidade do seu entorno.

Figura 20 – Convite da Primeira Exposição dos Professores do CAR na GAP/Ufes, em 1976.



Fonte: Acervo CAR/Ufes.

No convite, Paulo César Simões Magalhães é identificado como o diretor do Centro de Artes. A professora Jerusa Samú, responsável pela GAP/Ufes na época, está na direção, amparada pelo Conselho Assessor formado pelas professoras Maria Helena Lindenberg Lopes e Yara Campos da Rocha Mattos e pelo professor Seliégio Gomes Ramalho. Esses constituem a equipe que deu início aos trabalhos da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, inaugurada no dia 25 de junho de 1976, com a Exposição Coletiva dos professores e artistas da universidade.

Esse evento contou com a presença dos já citados e, também, de Roberto Parreiras⁴³, diretor-executivo da Funarte, e de Onofre Penteado, diretor do Instituto de Artes

⁴³ Roberto Daniel Martins Parreira, advogado e professor universitário, foi idealizador e Diretor Executivo da Fundação Nacional de Artes/Funarte.

Plásticas da Funarte, além de personalidades, como do então governador do estado, Elcio Álvares, do reitor universitário, Manoel Ceciliano Salles de Almeida (reitor entre os anos 1975 e 1979) e do prefeito de Vitória, Setembrino Pelissari. Na Figura 21, um momento em que o fotógrafo captura o governador em discurso, evidencia-se uma memória construída socialmente que reforça a “[...] formação da imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional” (MENESES, 1992, p. 22).

Figura 21 – Inauguração da GAP/Ufes, em 25 de junho de 1976



Fonte: Acervo CAR/Ufes.

Pela figura, no plano de fundo, nota-se o interior da Capela de Santa Luzia e, no foco principal, da esquerda para a direita, vemos: Governador Elcio Álvares⁴⁴, capturado pelo fotógrafo no instante em que discursava; ao seu lado, Setembrino Pelissari⁴⁵, Coronel Monjardim (Casa Militar do Palácio do Governo), logo atrás dele, de camisa

⁴⁴ Elcio Álvares governou o Espírito Santo, de 15/03/1975 a 15/03/1979.

⁴⁵ Setembrino Idwaldo Netto Pelissari, foi prefeito de Vitória de 04/04/1975 a 22/06/1978.

branca, o artista e professor do CAR/Ufes, Raphael Samú e Paulo Magalhães, mais à direita, de bigode, diretor do Centro de Artes da Ufes.

Ainda fazendo parte desse momento histórico e festivo, podemos acompanhar o movimento desse instante que, para além do artístico, também teve caráter político, como se pode apreciar nas Figuras 22 a 24. Ressaltamos que, desse modo, a Gap/Ufes promoveu a junção do acadêmico e artístico, num espaço construído para usos religiosos, com o poder político federal, estadual e municipal, legitimando essa ocupação e a expansão territorial da Ufes para o centro da cidade.

Figura 22 – Convidados na inauguração da GAP/Ufes, em 25 de junho de 1976.



Fonte: Acervo CAR/Ufes.

Nessa fotografia, identificamos, no interior da Capela de Santa Luzia, Setembrino Pelissari, Coronel Monjardim, Raphael Samú (camisa branca) e Paulo Magalhães, diretor do Centro de Artes da Ufes. De perfil, a direita, está a professora Jerusa Samú, diretora da GAP/Ufes.

Figura 23 – Inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes no dia 25 de junho de 1976.



Fonte: Acervo CAR/Ufes.

Na Figura 23, a fotografia revela o ambiente exterior da Capela. Acima da porta de acesso à Capela de Santa Luzia, Vitória-ES, observa-se parte do frontão com voluta barroca e parte da torre sineira. Identificamos na frente da porta (entreataberta) Onofre Penteadado, do Inap, de blazer xadrez e com a mão direita na cintura conversa com o

Professor Rômulo Augusto Penina (reitor de 1980-1984) e o Diretor do CAR/Ufes Paulo Cesar Magalhães.

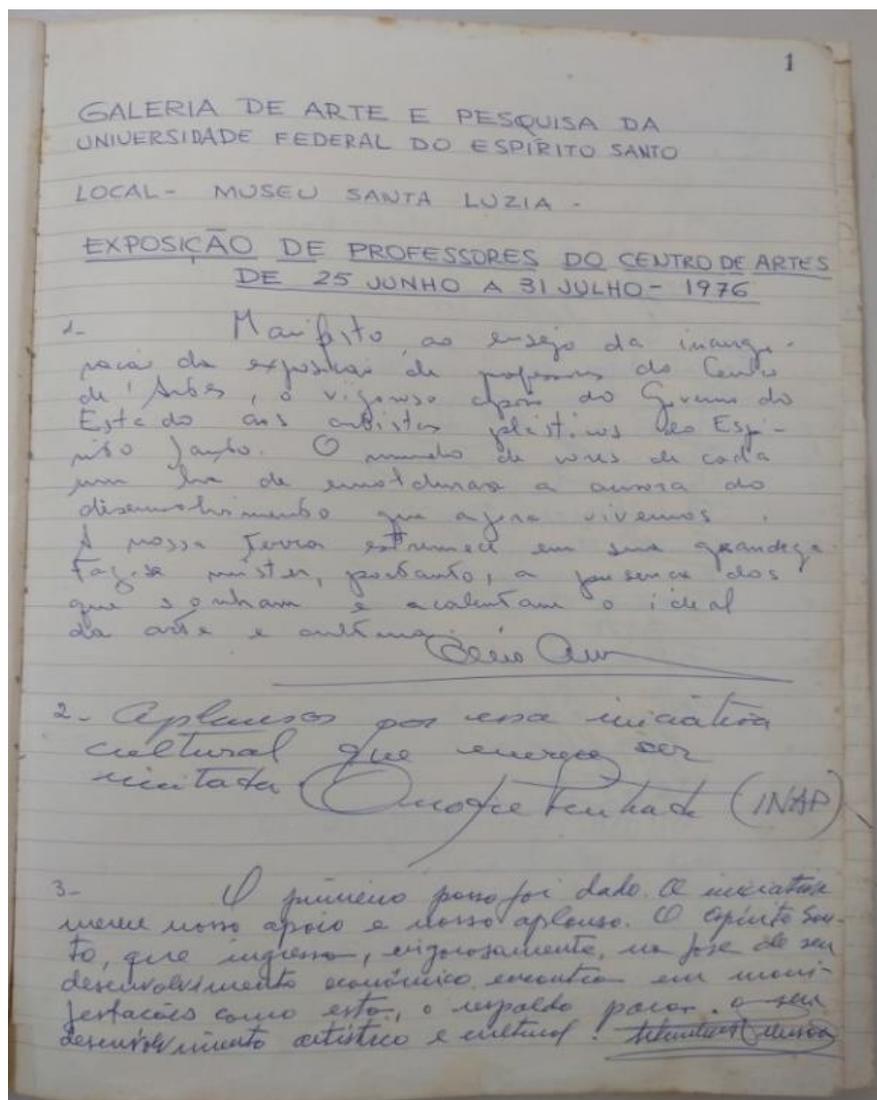
Figura 24 – Inauguração da GAP/Ufes, em 25 de junho de 1976. Interior da Capela de Santa Luzia.



Fonte: Acervo CAR/Ufes.

Com a Figura 24, observa-se que em destaque, assinando o Livro de registro de assinaturas, está o governador Élcio Álvares e à esquerda dele a professora Jerusa Samú com semblante em sorriso, observa atentamente a escrita do governador. Compondo o cenário, ao fundo, vê-se em exposição, uma tapeçaria. Provavelmente, o governador redige o texto na página 1, de abertura do Livro de visitas da GAP/Ufes, conforme demonstramos na Figura 25. Vestindo blazer claro, o prefeito Setembrino Pelissari aguarda sua vez para escrever no Livro, seguido de Onofre Penteado, do Inap, que ao seu lado, pode ser visto de blazer xadrez.

Figura 25 – Página 1 do primeiro Livro de visitas da GAP/Ufes em 1976.



Fonte: Acervo CAR/Ufes.

A seguir transcrevemos os registros feitos na da primeira página do Livro de registro de assinaturas de 1976, da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes:

Manifesto ao ensejo da inauguração da exposição de professores do Centro de Artes, o vigoroso apoio do Governo do Estado aos artistas plásticos do Espírito Santo. O mundo de cores de cada um há de emoldurar a aurora do desenvolvimento que agora vivemos.

A nossa terra estremece em sua grandeza. Faz-se mister, portanto, a presença dos que sonham e acalentam o ideal da arte e cultura. (ALVARES, 1976, p. 01).

O tom eufórico registrado pelo governador, instaura nesse enunciado um sujeito empenhado em apoiar o projeto que se iniciava tendo à frente a única instituição universitária pública de nosso estado.

O segundo registro da página foi de Onofre Penteado, diretor do Inap⁴⁶. Ele escreve: “Aplausos por essa iniciativa cultural que merece ser imitada” (PENTEADO, 1976, p. 01). O terceiro registro foi do prefeito municipal de Vitória, Setembrino Pelissari:

O primeiro passo foi dado. A iniciativa merece nosso apoio e nosso aplauso. O Espírito Santo, que ingressa, vigorosamente, na fase de seu desenvolvimento econômico encontra em manifestações como esta, o respaldo para o seu desenvolvimento artístico e cultural (PELISSARI, 1976, p. 01).

Há nos três registros o consenso para o projeto e o reconhecimento para a iniciativa. A presença, de representantes de instituições governamentais, tanto como a nível federal do dirigente da Funarte, como a nível estadual e municipal, como as do Governador e Prefeito, prestigia e valoriza a Universidade e seus professores na iniciativa de inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes. A presença do público pertencente à sociedade capixaba também manifesta prestígio à abertura desse espaço cultural e artístico (FIGURA 26).

Figura 26 – Exposição Coletiva dos Professores do Centro de Artes da Ufes, em 1976, na GAP/Ufes. Capela de Santa Luzia. Centro Histórico de Vitória-ES



Fonte: Acervo GAEU/Ufes.

⁴⁶ O Inap é um setor dedicado às Artes Plásticas pertencente à Funarte, que é um órgão do governo federal criado em 1975, ou seja, um ano antes da inauguração da GAP, com o objetivo de incentivar e promover as artes em nosso país.

Uma semana após a abertura da GAP/Ufes, Jerusa Samú comunica, por meio de ofício, aos dois jornais da cidade, que “A Capela de Santa Luzia, situada na Cidade Alta, onde funcionava o museu de Arte Sacra”, havia sido “transformada em Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, ambiente dedicado a exposições individuais e coletivas” (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 02 jul. 1976). Nele, a professora informa a localização da Capela de Santa Luzia e destaca que a nova ocupação perdura há uma semana. Na sequência, expõe que “Esta Galeria, conforme convite enviado a esse periódico, foi inaugurada no dia 25 de junho, às 20 horas”. E que foi marcada pela “[...] presença do Magnífico Reitor, do Sr. Governador do Estado, Sr. Diretor do Departamento Artístico da Funarte, Prefeito Municipal de Vitória e várias outras autoridades”. A partir do exposto, Jerusa Samú explicita a razão do ofício, de que as notícias sobre a GAP fossem incluídas “[...] diariamente num Setor informativo de “Artes Plásticas”. Não satisfeita com a indicação no periódico, sugere que também “[...]seja feita uma atualização no Setor indicativo MUSEU”. De fato, o jornal *A Tribuna*, nessa seção indicativa, informou que o Museu Santa Luzia se encontrava fechado e que o acervo havia sido levado para o Solar Monjardim. Jerusa Samú não se intimida mediante o interlocutor e solicita a correção no jornal.

Em parte, o ofício surtiu efeito. No mês seguinte, tem-se uma publicação de destaque, com uma fotografia da Capela de Santa Luzia (FIGURA 27), com o seguinte enunciado: “A Igreja de Santa Luzia, uma das mais antigas da cidade alta, que já foi o mais importante museu capixaba de arte sacra, está novamente aberta ao público, agora como galeria de arte” (AMERICANO, 1976).

Figura 27 – Capela de Santa Luzia. 11 jul. 1976



Fonte: Americano (1976).

Em atenção ao posicionamento expresso nos jornais, as evidências denotam um repetido desapontamento para com a desativação do Museu Religioso, como dissemos antes, que teve seus objetos expositivos encaixotados e levados para o Museu Solar Monjardim (Museu Capixaba), desde o ano de 1967. Nota-se que, mesmo nove anos depois, o sentimento pesaroso é o mesmo sobre este Museu, que deixara de funcionar na referida Capela.

Atentos às sutilezas que as fontes documentais nos apontam, ao acessar a declaração do diretor do CAR/Ufes, pessoa chave que intermediou a aquisição por empréstimo da Capela com o Sphan, observamos o desalento para com o lugar: “Embora tivesse o nome de museu, o que anteriormente existia aqui era um amontoado de móveis velhos, que com o passar do tempo deteriorava-se cada vez mais” (A TRIBUNA, 1976). A análise que fazemos não é comparativa, mas de atenção aos enunciados das fontes disponíveis, que nos informam que a Capela estava desocupada há pelo menos nove anos. Esse deslocamento temporal parece que não foi absorvido por alguns moradores ou redatores dos jornais.

A Capela é um marco referencial da cidade de Vitória e nela existiu um museu. Sobre o tema *Museu*, a experiência que Freire (1997, p. 160) relata, a partir de uma pesquisa, que as pessoas, por vezes, “[...] não se apegam às características mais específicas deste ou daquele museu”. Com relação ao Museu Religioso que existiu em Vitória, acontece, pelo visto, o contrário. Existe um “apego” por aquilo que um dia foi um Museu, sendo uma característica marcante incidida à Capela de Santa Luzia. Por vezes, as declarações

Remetem ao imaginário da cidade, seu tempo passado ou futuro encarnado na forma de ver, lembrar ou esquecer seus marcos referenciais, seus monumentos mais característicos. A cidade torna-se um museu, conservadora de imagens, selecionadora de coisas, objetos presentes ou ausentes (FREIRE, 1997, p. 160).

Em junho de 1976, a Capela de Santa Luzia tornara-se território universitário, adquirindo uma nova experiência significativa. Sua proximidade com a Ufes “[...] não é geográfica, mas simbólica, e nos auxilia na construção desse mapa de monumentos (*para nós, um entre-lugares*), onde as distâncias entre eles não são medidas físicas” (FREIRE, 1997, p. 161).

Contudo, os desafios para a manutenção da GAP/Ufes no espaço da Capela de Santa Luzia se mostravam constantes. A retirada do acervo, o deslocamento dos objetos do Museu de Arte Religiosa (Capela de Santa Luzia) e a permanência na antiga casa colonial, o Solar Monjardim, não foi bem-sucedida, dado o estado deplorável em que se encontrava aquele imóvel. Em vista disso, o coordenador da Museus da Ufes, o museólogo Sebastião Pimentel Franco, reivindicou, por meio do Ofício nº170/83, ao representante do Sphan no Espírito Santo, a desativação da GAP/Ufes da referida Capela até 31 de dezembro de 1983, mas teve o pedido negado⁴⁷.

Mesmo onze anos após a instalação da GAP/Ufes na Capela de Santa Luzia, as notícias no Caderno Dois de *A Gazeta* eram de que o Museu de Arte Sacra estava à procura de um espaço (FIGURA 28).

⁴⁷ É importante ressaltar que quando a Capela de Santa Luzia foi tombada em 1º de agosto de 1946 pelo Sphan, registra-se a observação de que “O tombamento inclui todo o seu acervo”. Isso, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de 13 de agosto de 1985/Sphan, em certidão lavrada por Edson de Britto Maia, chefe do Arquivo da Coordenadoria de Registro e Documentação. Processo nº 195-T-39. Iphan/DET. Seção de História. Arquivo Iphan/ES.

Figura 28 – Recorte do jornal *A Gazeta*, Vitória, 05 jan. 1987. Caderno Dois.



Fonte: *A Gazeta* (1987). Foto de Gildo Loyola.

A nota explicativa da matéria em 5 jan. 1987 diz que: “Enquanto a Capela de Santa Luzia mostra objetos da Semana de Arte de Aracruz, o acervo do Museu de Arte Sacra está exposto no Solar Monjardim” (MACHADO, 1987). Essa exposição foi uma forma de protesto, assim como havia sido feita em 1984, também coordenada por Sebastião Pimentel, com a intenção de mostrar ao público o estado preocupante das peças do Acervo Religioso que carecia de urgente restauração, assim como, a própria casa colonial que o abrigava. Nessa mesma matéria jornalística, a professora Maria Helena Lindenberg argumenta:

Um dos motivos para a galeria permanecer na capela é o fato do acervo ainda não ter sido restaurado, o que inviabiliza a reativação do museu. Se hoje a galeria fosse transferida, a capela ficaria ociosa e os riscos provocados pela falta de conservação seriam bem maiores (MACHADO, 1987).

A insatisfação continuaria recorrente por mais alguns anos. Mesmo assim, a professora e diretora do Centro de Artes da Ufes se posicionou enfaticamente em defesa da permanência da GAP/Ufes na Capela, em discordância com a então

vereadora Beth Osório que defendia a reativação do Museu de Arte Religiosa na referida Capela.

A diretora do CAR/Ufes, Maria Helena Lindenberg, relatou que no pensamento da vereadora “[...] uma capela só pode mostrar arte sacra”. E complementa: “Grandes nomes das artes plásticas contemporâneas brasileiras já expuseram ali e nunca houve este tipo de questionamento por parte deles” (MACHADO, 05 jan. 1987). Maria Helena reconhecia que a Capela era pequena para a Galeria, em função da necessidade de ofertar cursos, palestras, fazer exposições anuais e mostrar o Acervo. Todavia, explicou que, para o caso de se adquirir uma nova sede, Galeria teria “[...] que ser instalada no Centro da cidade, onde o **fluxo de pessoas é maior e, de forma nenhuma**, na Ufes. Isto porque a filosofia da Galeria é servir à comunidade capixaba e não apenas à universitária” (MACHADO, 05 jan. 1987, grifo nosso).

Como dissemos, foram muitos os desafios. A professora e artista Jerusa Samú, ao comentar sobre a importância da Capela e sobre a luta por um lugar específico para arte, expressa que “[...] o projeto da galeria é antigo e sua criação tem sido um ponto importante para o Centro de Artes” (AMERICANO, 1976). Nesse tocante, reafirma (como em outros momentos) que o Teatro Carlos Gomes não comportava as exposições, por causa dos espetáculos que lá aconteciam e que as pessoas muitas vezes encontravam fechada uma exposição, sem que houvesse um motivo real, e reclamavam, já que as mostras eram realizadas lá por cortesia da Fundação (AMERICANO, 1976). Em continuidade, relatando a entrevista com Jerusa Samú, Americano (1976), enfatiza que a GAP/Ufes dava

Uma oportunidade aos professores, que receberam cada um o convite para inclusão de dois trabalhos, na exposição de inauguração da galeria, desenhos, tecelagens, serigrafias, montagens, esculturas, tapetes e trabalhos em cerâmica deram, a esta exposição, variedade, e só não participaram, dentre os professores convidados, os que lecionam fundamentos da Arte e partes teóricas do currículo do Centro de Artes (AMERICANO, 1976).

No segundo caderno de *A Tribuna*, do dia 11 de julho de 1976, sob a chamada “Na antiga igreja, a primeira galeria”, exposta no recorte feito na Figura 29, há a constatação da expressiva presença do público em visita à primeira exposição aberta pela GAP/Ufes e que, em especial, o leitor teria acesso às intenções definidas

para a Galeria recém inaugurada. Na reportagem, Jerusa Samú afirma que na GAP/Ufes todos os artistas poderiam expor, desde que se candidatassem e passassem por um processo de seleção dos trabalhos: “Se já tem montada uma exposição, ele irá ao Conselho Assessor do Centro de Artes, formado por quatro professores, que fará o trabalho de seleção”. Essa seleção seria para evitar a repetição de exposições seguidas da mesma técnica, o que, de fato, aconteceu no ano de 1976 e nos anos que se seguiram, assim foi mantido.

Figura 29 – Recorte do jornal *A Tribuna*, Vitória, 11 jul. 1976

A TRIBUNA
 2º Caderno Não pode ser vendido separadamente Vitória, domingo, 11 de julho de 1976

Na antiga igreja, a primeira galeria

Reportagem de Antonio Mendes Americano

Dependendo da liberação de verbas do Iphan para ter executados seus projetos de reabertura, criados pela Ufes, os museus capixabas poderão ser abertos ao público no próximo ano. Na igreja de Santa Luzia, enquanto isso, um público crescente ocorre à primeira galeria de arte capixaba, que expõe este mês trabalhos dos artistas plásticos que lecionam no Centro de Artes da Universidade. Emprestada pelo Instituto à Ufes, por um período de três meses, renováveis, a atual Galeria de Arte e Pesquisa tem aqui definidas suas intenções, pela artista plástica e professora Jerusa Queiros Samu, responsável por nossa “primeira sala permanentemente aberta às artes”.



A montagem da exposição mantém inalterado o aspecto da antiga igreja, e o lugar é muito agradável.

Fonte: Americano, 1976.

Para servir de suporte para as exposições, foram feitos dez painéis em madeira, medindo 2,20 x 1,40m, sendo móveis dos dois lados. Tal conduta comprova a intencionalidade da direção da GAP/Ufes em preservar as paredes da Capela de Santa Luzia, sem fazer intervenções na estrutura física do patrimônio. A legenda ao lado da fotografia ressalta a referida intencionalidade: “A montagem da exposição mantém inalterado o aspecto da antiga igreja, e o lugar é muito agradável” (AMERICANO, 1976).

No levantamento sobre artistas e obras expostas no local, na 1ª Exposição dos Professores do CAR/Ufes, consta uma variedade de técnicas apresentadas na Abertura da GAP/UFES, dentre elas desenhos, tecelagens, serigrafias, montagens, esculturas, tapetes e trabalhos de cerâmica, para apreciar durante 36 dias. O Quadro 3, a seguir, traz esse detalhamento.

Quadro 3 – Artistas expositores na 1ª Exposição da GAP/Ufes no dia 25 de junho de 1976

Continua

Professor/a		Título da obra	Técnica	Título da obra	Técnica
1	Carmem Lúcia Guterres Có	Decida-se ou Não	desenho	Intromissão	desenho
2	Dilma de Barros Goes Batalha	Pássaro Hum	tecelagem	Pássaro Dois	tecelagem
3	Dilzete Alves Vieira Dias	Vaso de Bico Tríplice	cerâmica	Vaso Antropomórfico	cerâmica
4	Ilária Mendonça Martins Rato Zanandréa	Formas I	xilogravura mista	Formas II	xilogravura mista
5	Izabel Helena Silva de Oliveira	Varição I	montagem	Varição II	montagem
6	Jerusa Margarida Gueiros Samú	Portas	serigrafia	Portas	serigrafia
7	Júlio César Grandi Ribeiro	Interseção de Planos I	desenho	Interseção de planos II	desenho
8	Lenise Mazzei	Pensamento nº1	litogravura	Pensamento nº2	litogravura
9	Márcia de Moraes Costa	Composição	projeto para vitral	Detalhe	vitral
10	Maria de Lourdes Raizer	Forma II	tapete	Forma III	tapete
11	Maria Helena Lindenberg Lopes	Um Desenho	desenho	Outro Desenho	desenho

	Professor/a	Título da obra	Técnica	Título da obra	Técnica
12	Maria Lúcia Small	Marakihau	desenho	Kangaroo	desenho
13	Moacir Fernandes de Figueiredo	Metamorfose nº1	escultura	Metamorfose nº2	escultura
14	Raphael Samú	Transformação Ecológica I	desenho	Transformação Ecológica I	desenho
15	Seliégio Gomes Ramalho	Polígono I	escultura	Polígono II	escultura
16	Stella Helena Denarde Nogueira	Momento I	desenho	Momento II	desenho
17	Tereza Norma Borges de Oliveira	Configuração	desenho	Configuração	desenho
18	Walace Fernando Neves	Momento	fotografia	Vitória na Chuva	fotografia
19	Yara Campos da Rocha Mattos	Estúdio I	batik	Estúdio II	batik

Fonte: Relatório Anual de 1976 – GAP. CAR/Ufes.

Observamos no quadro que a responsável pela GAP/Ufes descreve o nome dos dezoito professores artistas expositores, incluindo o nome dela própria. Entretanto, na lista enviada pelo Departamento de Arte, após solicitação de currículo dos professores expositores, aparece, o nome do escultor Carlo Crepaz. Contudo, como não encontramos relato da presença desse professor artista na referida exposição como expositor, nem o nome da obra que estaria exposta, há essa incoerência de dados.

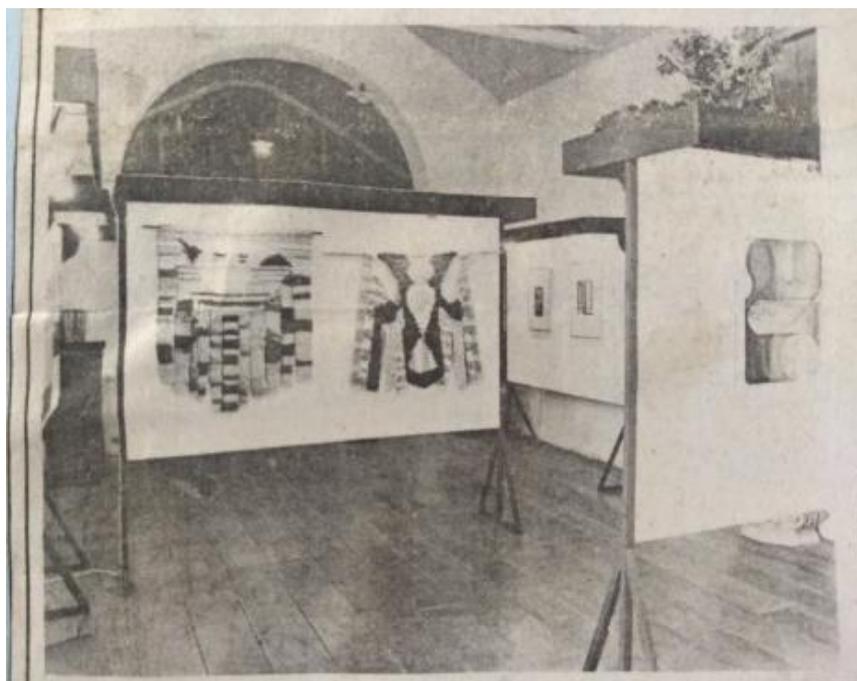
Esse procedimento de envio antecipado do currículo do artista expositor foi realizado e repetido em todas as exposições realizadas na GAP/Ufes. Isso denota a valorização da vida profissional do artista e, também, possibilitava que o material entregue pelo expositor pudesse ser divulgado na imprensa, assim como a divulgação das obras expostas e das técnicas utilizadas, de modo a dar uma ideia do que seria visto na Exposição. Na Figura 30, a própria Jerusa Samú se coloca como protagonista da cena, posicionada na frente de uma obra de Arte. E na Figura 31, têm-se os módulos expositivos com as obras fixadas, e expostas para visitação, cujos módulos estão dispostos na nave da Capela de Santa Luzia, o local da GAP/Ufes.

Figura 30 – Jerusa Samú posa ao lado de uma obra exposta na Primeira Exposição de Arte dos Professores do Centro de Artes da Ufes. Vista interna da GAP/Ufes. Capela de Santa Luzia



Fonte: A Tribuna (25 jun. 1976).

Figura 31 – Primeira Exposição de Arte dos Professores do Centro de Artes da Ufes. Vista interna dos módulos dispostos na GAP/Ufes. Nave da Capela de Santa Luzia



Fonte: A Tribuna (25 jun. 1976).

Jerusa Samú, no ano de 1976, além de artista e professora da disciplina “Composição e Pintura”, era formada em São Paulo na Escola de Belas Artes em Pintura e, naquele momento, estava trabalhando também com serigrafias, depois de um curso que fez com Roberto Silveira, no Rio de Janeiro. Na Exposição de abertura da GAP, ela expôs duas serigrafias, sendo ambas as obras nomeadas de “Portas”. A palavra “porta” é passível de alguns sinônimos como: abertura, portal, portada, umbral, ingresso, entrada, admissão, via de acesso, entre outras. No relato da artista, quando explicita as intenções da GAP/Ufes, é possível fazer uma relação com o título de suas obras:

[...] Busca artistas de trabalhos já definidos. Qualquer estudante que tenha apenas orientação direta e didática não deve expor suas obras aqui. A galeria busca os artistas que pesquisaram por aí, ou que tenham definidos seus princípios artísticos, além da fase didática, de aprendizado. Didática, é, em vários sentidos, a galeria em si, uma **porta** sempre aberta, e a segurança de que há, na cidade, uma sala permanentemente aberta à arte (A TRIBUNA, 25 jun. 1976, grifo nosso).

A inauguração da GAP/Ufes está registrada em uma recorrência de fotos, acessíveis em jornais impressos da época, também preservadas no arquivo do Centro de Arte da Ufes. Sobre o primeiro evento expositivo da GAP/Ufes, a preservação dessas fotos possibilita-nos, de certa forma, acessar aquele tempo, permitindo a criação de narrativas sobre tal evento, aberto às 20hs pela porta azul da antiga Capela, a qual ofereceu o espaço da sua nave retangular, em um perfeito aconchego para funcionar a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, diante do Altar-mor de Santa Luzia, tendo uma diversidade de olhares como testemunha.

Na Figura 32, é possível apreciar uma das obras da Exposição, uma tapeçaria, possivelmente em técnica de macramê, possivelmente da artista e professora Dilma Goés, sendo observada pelo Governador Élcio Álvares, de costas para a foto, e pelo Reitor da Ufes Manoel Ceciliano Salles de Almeida, de terno xadrez mais claro. A esquerda do governador, têm-se um módulo expositivo.

Figura 32 – Inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, na Capela Santa Luzia. Ao fundo uma tapeçaria está exposta. 1976.



Fonte: Acervo CAR/Ufes (1976).

Na Figura 33, diante de um módulo expositivo, que abriga duas obras, o professor Rafael Samú conversa com uma mulher, que segura um livro. Ao fundo, também é possível observar a tapeçaria exposta, feita com a técnica do macramê.

Figura 33 – Inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, na Capela Santa Luzia, 1976.
Professor Raphael Samú conversa com uma mulher



Fonte: Acervo CAR/Ufes (1976).

Nesse sentido, nota-se que a abertura proposta pela coordenadora da GAP pôs a mostra uma diversidade de técnicas artísticas e atendeu ao objetivo de “[...] preencher uma lacuna existente na vida cultural do Estado, uma vez que quando artistas capixabas procuram expor seus trabalhos têm que procurar uma loja desocupada, e depois pedir ao dono para cedê-la como galeria” (UNIVERSIDADE, 26 jun. 1976)⁴⁸.

Nesse primeiro momento, há uma centralização das ações nas mãos da professora e artista Jerusa Samú, a primeira diretora responsável da GAP/Ufes. Isso nos remete não somente ao regimento da Galeria de Arte e Pesquisa, aprovado no ano seguinte, em 1977, mas também, às classificações de Museu de Arte Universitário expostas por Almeida (2001, p. 225), a partir da sua pesquisa:

- a) Galeria de Arte com acervo voltado para diversos públicos
- b) Galeria de arte sem acervo para diversos públicos
- c) Centro de exposições sem acervo próprio
- d) Centro de divulgação da área
- e) Coleção para decoração do campus
- f) Coleção para formação em nível superior

Podemos afirmar que a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes se enquadra na primeira definição explicitada pela autora, pois o acervo de obras iniciado pela GAP/Ufes, volta-se ao público geral, bem como ao universitário, alcançando também a partir das exposições, os estudantes da educação básica. Mais que isso, lança olhar para estudos e pesquisas universitárias, motivando pesquisas futuras, bem como esta que empreendemos.

Antes de encerrarmos essa seção na qual contextualizamos historicamente os percursos institucionais e os atores envolvidos na criação e manutenção das ações da GAP/Ufes na Capela, é importante pontuar que, mesmo a Capela de Santa Luzia sendo sede da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, outros espaços continuaram a ser requisitados, em prosseguimento às exposições de Arte na cidade. Curiosamente, no mesmo ano de 1976, foi realizado o I Salão de Arte Universitária, no Teatro Carlos Gomes, com abertura no dia 12 de dezembro, onde se premiou artistas capixabas, tais como: Antônio Cezar Alves Albuquerque, Jose Guilherme de Castro Alves, Hilal Sami Hilal, Attilio Colnago e Aldemar Bós. Logo, GAP/Ufes não foi utilizada para essa

⁴⁸ Declaração dada pelo diretor do Centro de Artes ao jornal *A Tribuna*, publicada na matéria *Universidade inaugura Galeria de Arte*, em 26 jun. 1976.

exposição, pois, no mesmo período, nela ocorria a mostra da artista e professora Ilária Rato Zanandréa. Conforme também consta no calendário expositivo daquele ano, desde o dia 10 de dezembro, paralelamente às exposições idealizadas na GAP/Ufes, também acontecia a venda de Cartões de Natal e de Fim de Ano produzidos por alunos e professores do Centro de Artes da Ufes nas disciplinas cursadas. Esse foi um dos projetos de integração da GAP com a produção acadêmica dos alunos, dando visibilidade a ela em sua Galeria, o qual abordamos em seção posterior.

4 LEMBRANÇAS QUE REMEMORAM UM PASSADO VIVIDO COLETIVAMENTE

Figura 34 – Exposição na GAP, nave da Capela de Santa Luzia, com púlpito à direita



Fonte: Acervo CAR/Ufes (1976).

O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, 2009, p. 55).

Landowski (2017) relata que Greimas (1981) “[...] considerava a investigação como um trabalho coletivo que permite a distribuição de tarefas - uma certa especialização de cada membro de uma equipe – e, sobretudo, a troca de ideias, a confrontação de pontos de vista (LANDOWSKI, 2017, p. 23). Nesse sentido, evidenciamos nos depoimentos das primeiras gestoras da GAP/Ufes que a existência dessa Galeria ainda se faz presente nas lembranças dessas mulheres de uma maneira muito atual. Para elas, rememorar a criação e o funcionamento da GAP é trazer à tona parte do contexto histórico de suas vidas, enquanto profissionais, e a contribuição de cada uma na distribuição dos trabalhos para que a GAP existisse. Há de salientar que elas nunca atuaram sozinhas, pois integravam uma equipe que se revezou na atuação de funcionamento da GAP/Ufes ao longo do tempo.

Fazendo uso de divulgação jornalística e de documentos administrativos, buscamos mostrar como professores e professoras artistas, que participaram dos diversos

momentos artísticos que aconteceram à GAP, ganharam reconhecimento, não somente dos seus pares, mas também da mídia impressa, às vezes em um contexto narrativo, noutros, informativo, e, por vezes, em uma visão crítica da arte.

Na primeira parte desta seção, tecemos as ligações entre os depoimentos pronunciados por Jerusa Margarida Gueiros Samú, Tereza Norma Borges de Oliveira Tommasi e Maria Helena Lindenberg Coelho Amoedo, registradas no documentário *Museu Aberto* (2015). Na segunda parte, relacionamos declarações feitas por outros protagonistas que fizeram parte dessa História, tendo como fonte a série de documentários *Narrar-te* (GONÇALVES; REBOUÇAS, 2018), a exemplo dos professores Attilio Colnago Filho, Hilal Sami Hilal, Paulo Henrique César Jevaux e Wallace Fernando Neves, e das professoras Joyce Maria Brandão Soares Ferreira, Maria das Graças Rangel (ou Gracinha), Nelma Pezzin e Dilma Sales de Barros Goés. Ainda, pontuamos algumas questões das narrativas dos entrevistados que, uma vez trazidas em suas lembranças, foram manifestadas pelo audiovisual em gestos e sorrisos. Portanto, ressaltamos que tais declarações nos alicerçar na possibilidade de leitura, em que a GAP/Ufes está intrinsecamente ligada à Universidade por meio do CAR, mas também à cidade de Vitória, por ter se instalado no centro da capital e não no *campus* universitário.

4.1 A GAP NA MEMÓRIA DAS COORDENADORAS E DIRETORA DO CAR-UFES

Figura 35 – Fotografia de Jerusa Samú

Figura 36 – Fotografia de Tereza Norma Tommasi

Figura 37 – Fotografia de Maria Helena Lindenberg



Fonte: A Tribuna (1977).



Fonte: A produção... (1986).



Fonte: A Gazeta (1987).

As fotografias retratam as coordenadoras Jerusa Samu e Tereza Norma Tommasi e a diretora do CAR-Ufes, Maria Helena Lindenberg. Por meio delas retomamos Halbwachs (2006) por chamar atenção para a intenção de se reconstruir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança, na medida em que consideramos a lembrança individual, mas que também é coletiva. Em relação à implementação e funcionamento da GAP, as palavras de Jerusa Samú no documentário Museu Aberto de 2015 compartilha conosco uma importante motivação interna por ela vivida:

Eu já tinha feito uma experiência na Fundação Cultural em que eu fiz a primeira Casa Cor (*risos*). A primeira Casa Cor do Espírito Santo foi feita no foyer do Teatro Carlos Gomes. Então já havia um esboço, mas não era constante, queríamos um espaço que fosse constante, seguro, qualquer dia, qualquer hora, poder ir visitar uma obra de arte! (SAMÚ, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

A convicção de Jerusa Samú é percebida como uma “tomada de posição” e, na instância do seu discurso, quando diz, “então havia um esboço, mas não era constante, queríamos um espaço que fosse constante, seguro, qualquer dia, qualquer hora, poder ir visitar uma obra de arte!”, do ponto de vista semiótico, “a percepção já é uma linguagem pois ela é significante”; e enunciar uma intenção “é tornar algo presente a si com ajuda da linguagem” (FONTANILLE, 2012, p. 97). No enunciado de Jerusa Samú, a improvisação de um lugar expositivo não cabia mais à prática artística universitária dos professores artistas, naquele momento de suas vidas. Logo, a improvisação de um local para realizar exposições tornou-se inaceitável e a tomada de posição se materializou na abertura do Processo Histórico nº 107/75, protocolado no Centro de Artes da Ufes em 1975 (FIGURA 38).

Figura 38 – Detalhe da página inicial da pasta de abertura da implantação da GAP na Ufes, 1975.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPIRITO SANTO	
ASSUNTO	
IMPLANTAÇÃO DE UMA GALERIA DE ARTES NA UFES	
PROCESSO Nº 107/75-CAR	
HISTÓRICO	DISTRIBUIÇÃO
Of. nº 314/75-CAR, encaminhando a Portaria nº 025/75-CAR à Professora Jerusa Margarida Queiros Samú.-	

Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1975).

Para o Documentário Museu Aberto Jerusa Samú conta:

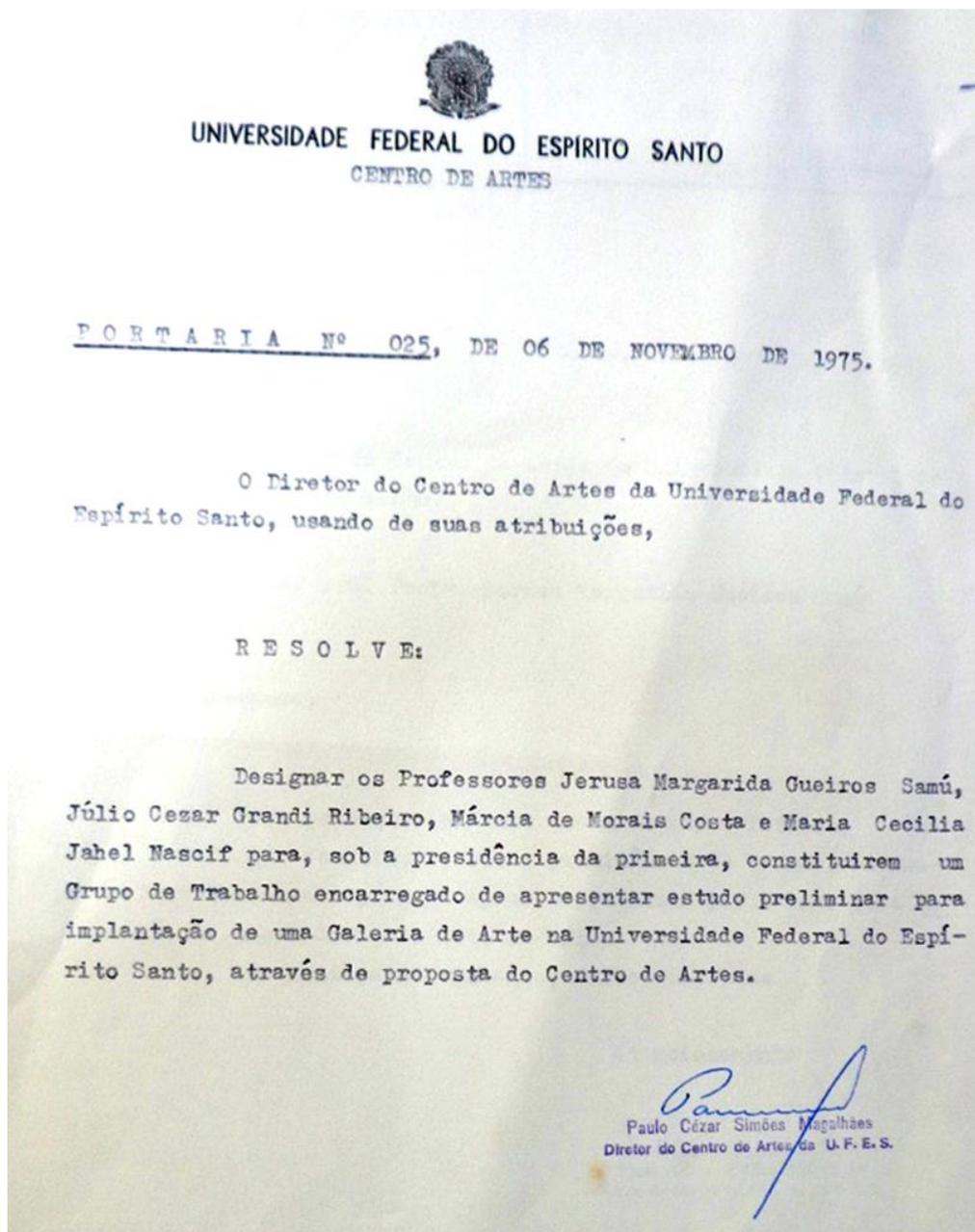
A gente já vinha sentindo uma necessidade de uma Galeria. Eu sempre falava, fazia uma equação: A Galeria está para a universidade assim como o hospital está para uma universidade onde tem uma escola de medicina. Você não pode é ficar alheia às coisas que estão acontecendo. E então, a gente tinha sempre esse desejo de ter uma Galeria dentro da universidade como, justamente, pra, como professores, para propagar, divulgar, o que estava se fazendo (SAMÚ, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

A escolha pela coletividade foi a opção da primeira coordenadora da GAP/Ufes. Esse espaço estava por se concretizar na prática, mas precisava da reserva de um lugar à altura da competência específica de cada sujeito inserido no processo (LANDOWSKI, 2017, p. 43), que pudesse promover a interação entre seus pares. A fala de Jerusa Samú demonstra essa preocupação:

O Paulo, o Paulinho, o Paulo Magalhães o diretor [do Centro de Artes] que fez todo o contato, e eu tinha estado, já, através da Funarte, feito um contato com o SPHAN, nesse tempo [era assim] que se chamava, que hoje não é assim que se chama, é outro nome (SAMÚ, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

A implantação da GAP seguiu os tramites legais e burocráticos de um órgão público federal, o que pode ser comprovado pela Portaria nº 025 que deu continuidade ao processo documental, em 6 de novembro de 1975, reproduzido na Figura 39 a seguir.

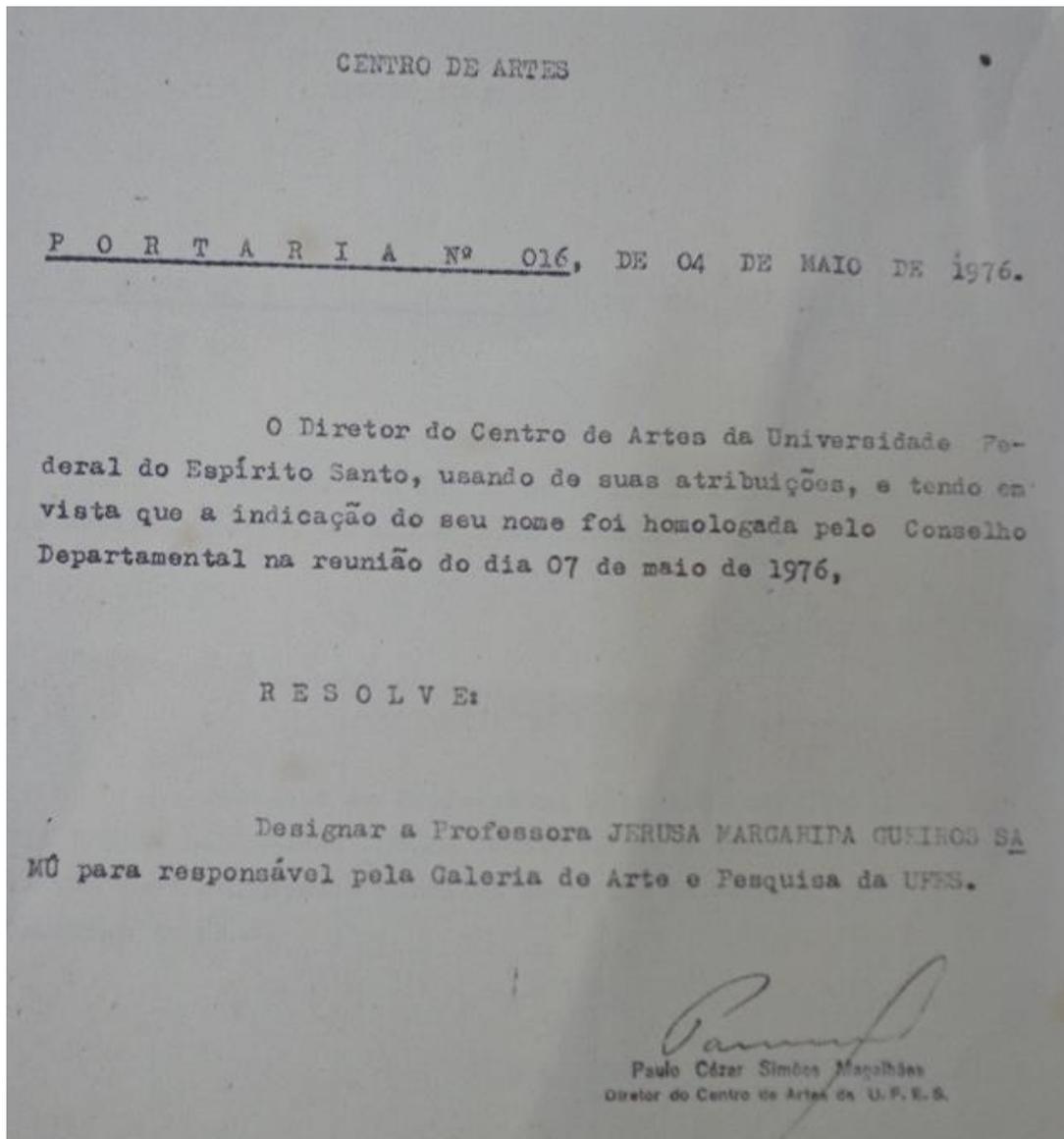
Figura 39 – Portaria nº 025 de 06 de novembro de 1975. CAR/Ufes



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1975).

Para colocar Jerusa Samú como responsável pela GAP, a emissão da Portaria Nº 16, de 14 de maio de 1976, deu continuidade à essa parte administrativa, conforme demonstrado com a Figura 40.

Figura 40 – Portaria nº 016, de 04 de maio de 1976. CAR/Ufes



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1976).

Nesse ínterim, no processo de composição de uma equipe de trabalho coordenada por Jerusa Samú, entra em cena Maria Helena Lindenberg, que expressa uma recordação ao Documentário Museu Aberto (2015): “A Jerusa me chamou para ser assessora da Galeria” e “[...] chamou um professor de cada Departamento [...] eu representava o Departamento do Defa – Departamento de Formação Artística”. Para Bosi (2009), isso exemplifica a função da memória de organizar o conhecimento do passado que ordena o tempo. A declaração de Maria Helena Lindenberg evidencia a lucidez em posicionar cronologicamente os fatos, embora não seja essa uma questão determinante para se construir essa história.

Sobre lançar o olhar para uma Capela desativada, como um espaço singular para nela funcionar uma Galeria de Arte, Maria Helena recorda:

Ela estava abandonada praticamente na época, não estavam usando a Capela, ele [Paulo] pediu, deu uma restaurada rápida nela, e a gente adaptou para a Galeria e fez um sucesso enorme no começo! Porque quando Jerusa convidava os artistas de fora para vir expor em uma Capela, no primeiro prédio da cidade, e ela é linda, né? Eles ficavam encantados quando viam que o altar fazia parte da exposição também (LINDENBERG, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

O texto que enuncia o discurso de Maria Helena sobre a Capela de Santa Luzia enquanto um espaço escolhido para funcionar a GAP, confere beleza ao local. Essa beleza é uma apropriação entendida por Choay (2001, p. 18) como um [...] “bem selecionado pelo seu valor de rememoração” e está presente em diversas outras expressões manifestadas por pessoas que também possuem esse mesmo olhar diferenciado pelo valor histórico dessa construção. Para a professora, ocupar com a GAP/Ufes um local que foi a primeira edificação religiosa da antiga Vila, tornou a escolha assertiva, pois encantou e cativou os expositores. Acreditamos que essa ocupação foi capaz de manter viva a herança cultural da comunidade, que em um dado momento a construiu, mesmo que para outros usos e funções (CHOAY, 2001). Em uma entrevista para o jornal *A Tribuna*, sob a chamada de *Uma Galeria Aberta*, a então diretora da GAP, Jerusa Samú, conta:

A escolha do prédio da Igreja de Santa Luzia como local para abrigar uma Galeria de Arte se deveu principalmente ao fato de ser um monumento histórico tombado há vários anos e que se encontrava abandonado. Além disso, a sua localização no centro da cidade torna mais fácil o acesso do público. Havia, a necessidade de um local apropriado para exposições, já que o saguão do Teatro Carlos Gomes sempre se mostrou deficiente para este tipo de atividade (A TRIBUNA, 17 mai. 1977).

De fato, fazendo uso da documentação correlata que junto das narrativas das mentoras conta a história da implementação da GAP, encontramos registrado o envio de carta para o artista Frederico, na qual a coordenadora é explícita sobre a localização da GAP/Ufes: “o lugar é uma graça!”⁴⁹ Na carta convite para a artista Wilma, encontramos: “[...] o local (provisório) é bem agradável, uma capela antiga [...]”⁵⁰; para João Câmara⁵¹, a Galeria “[...] fica situada num acolhedor, lugar no alto

⁴⁹ Carta convite para Frederico, dia 17 de maio de 1976. CAR/Ufes.

⁵⁰ Carta convite para Wilma, dia 17 de maio de 1976. CAR/Ufes.

⁵¹ Carta convite para João Câmara, dia 07 de julho de 1976. CAR/Ufes.

de uma pedra - na cidade alta - bem no centro de Vitória”. Na carta de Jerusa Samú, enviada para o artista Carlos Evandro Jardim, convidando-o a vir expor, a coordenadora é eloquente⁵².

Prezado Jardim, estive em São Paulo e visitei sua exposição. Tentei me comunicar com você e fiquei sabendo de sua ida a Europa. Me alegrei imensamente e sei que você aproveitou bastante. É realmente outra coisa ver a obra ao vivo. As reproduções se apagam.

Estou encarregada de dirigir a Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade, um sonho nosso que se realizou – um local só para exposições – fica num prédio colonial no alto de uma pedra, na cidade alta - era uma capela de uma antiga fazenda que sumiu (Carta convite para Jardim).

O discurso inicial, de que a Capela de Santa Luzia é um lugar inusitado, é mantido no convite para o artista Bruno Tausz. A coordenadora entra no assunto, presentifica sua intenção e discorre informações, intuindo, de antemão, uma resposta positiva do receptor: “Vitória, 17 de maio de 1976. Prezado Bruno, acho que você já soube da boa nova - inauguração da 1ª Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes. O local é bem agradável – uma antiga capela no alto de uma pedra, bem no centro de Vitória”⁵³.

Diante dos enunciados, sempre povoados de interlocução e intencionalidade (BAKHTIN, 2009; 2010) o uso da expressão “boa nova”, relacionada à inauguração da primeira galeria de Arte da Ufes, instigou no artista o desejo de também se fazer presente, tanto que aceitou o convite de imediato.

Sobre as intencionalidades das gestoras e o modo de gerir a GAP, Maria Helena revela que “– esse começo foi assim”:

Mas, adquirindo credibilidade logo, logo sim, porque as exposições, a gente não tinha muitos recursos para realizar, mas tinha um amor incrível, uma boa vontade, uma boa vontade de Jerusa, de Paulo Magalhães⁵⁴, de todos os outros professores da Ufes do Centro de Artes, que se encantavam logo pela galeria, e isso foi muito promissor (LINDENBERG, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

Esse sentimento de continuidade, de afeto, que tomou conta da equipe, formada por professores artistas, expressa que “[...] a memória é vida, sempre carregada por

⁵² Carta convite para Evandro Jardim, dia 13 de setembro de 1976. CAR/Ufes.

⁵³ Carta de Jerusa Samú para o artista Bruno Tausz em 17 de maio de 1976. CAR/Ufes.

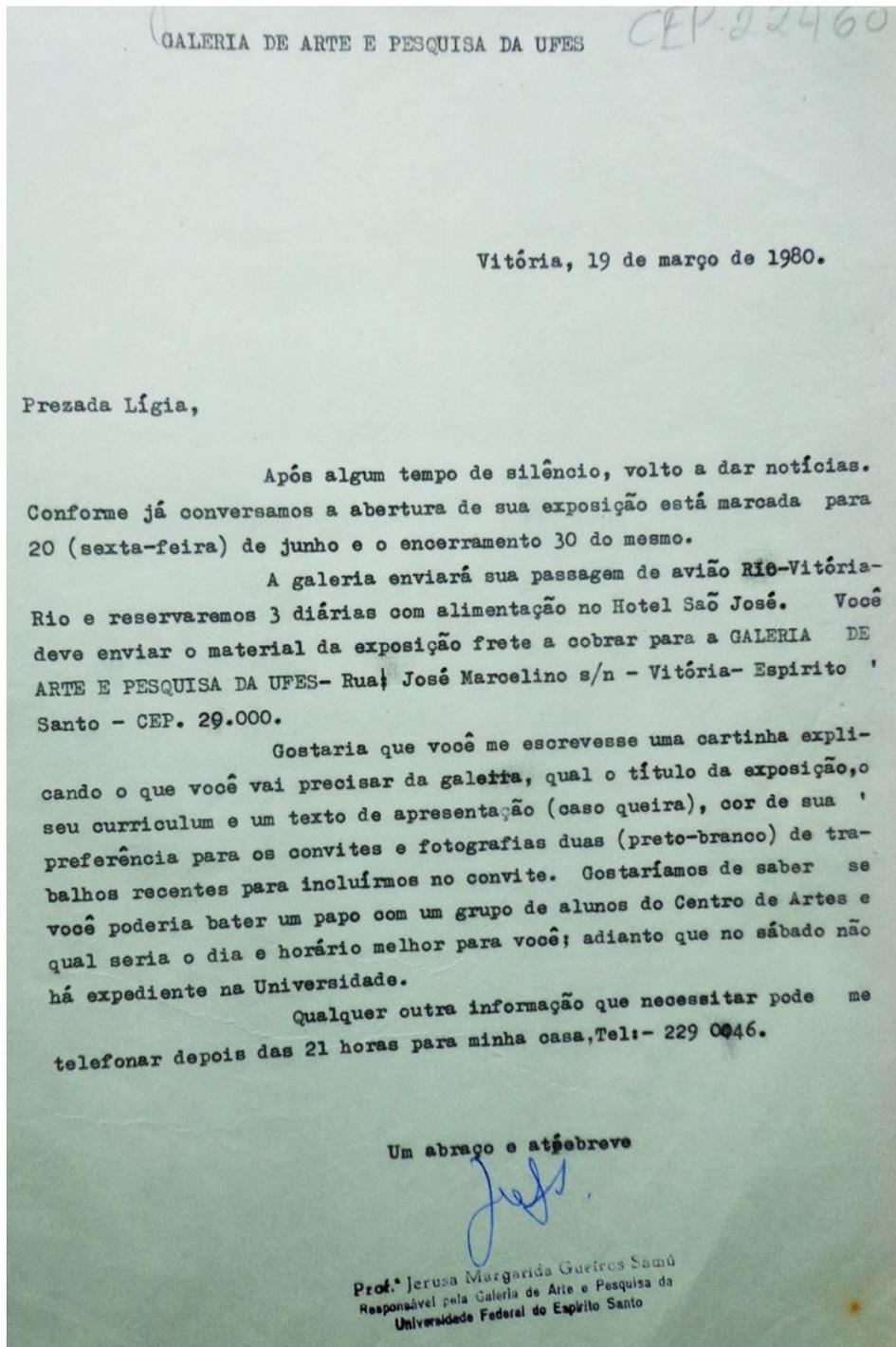
⁵⁴ O reconhecimento pela criação da GAP/Ufes por intermédio do Paulo Magalhães, então diretor do Centro de Artes, é demonstrado no Ofício nº 198, emitido pelo Defa, no dia 30 de dezembro de 1976, no qual o diretor recebe um voto de louvor, sugerido pelo professor Moacir Fernandes De Figueiredo.

grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento [...] a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1993, p. 9).

Em continuidade a nesse trajeto de lembrar o passado, voltamos ao que fez e faz sentido e ao que marcou a lembrança de Maria Helena, como por exemplo a exposição que aconteceu em 1980, da artista Lygia Pape. Lindenberg conta que já havia visto a exposição da artista no Rio de Janeiro, no Hotel Meridiano, chamada *Ovos de Vento* e que trouxe a artista e a referida exposição para a GAP. Nota-se a preocupação e o empenho da professora em oportunizar para os demais colegas de profissão e artistas a apreciação da exposição de Lygia Pape.

A Figura 41 mostra a carta encaminhada para a artista Lygia Pape, em 19 de março de 1980, pela coordenadora da GAP, Jerusa Samú, na qual também se evidencia parte dos trâmites dessa organização para efetivar a presença da artista em solo capixaba através na GAP/Ufes.

Figura 41 – Carta para a artista Lygia Pape em 19 de março de 1980



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1980).

Sobre a presença da artista Lygia Pape, Maria Helena Lindenberg revela,

Entrei em contato com ela, e ela resolveu trazer para cá. Ela trouxe! A ideia era encher 5 mil bolas de gás. E pra fazer isso, encher as 5 mil bolas, arranjei uma maquininha só, e um monte de colaboradores, professores e alunos do Centro de Artes, lá pelas tantas, aquela bagunça lá na galeria, apareceu Dionísio Del Santo - O quê que vocês estão fazendo aí? Que farra é essa?

Subiu, e entrou também na... (*risos*) e começou a ajudar a encher as bolas, a gente enchia e ele amarrava. Ficou todo mundo com a mão esfolada, foi um trabalhão danado (*sorrisos*) (LINDENBERG, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

Pela fala detalhada de Maria Helena é possível imaginar o quão foi movimentado os bastidores dessa Exposição. Ao observarmos a Figura 42, cuja fotografia foi publicada no jornal *A Tribuna* do dia 20 de junho de 1980, mostra um instante da montagem da Instalação de Lygia Pape, no mesmo dia da abertura da referida Instalação da artista carioca, que se destaca na cena à frente do altar-mor, na nave da Capela, que se torna um “espaço imantado” elaborado pela instalação da artista; diante dessa fotografia, revisitamos esse passado dinâmico.

Figura 42 – Lygia Pape montando Instalação na GAP (Capela de Santa Luzia)



Fonte: Mussiello (20 jun.1980).

Na fotografia, é possível observar, ao fundo, parte do Altar-Mor da Capela de Santa Luzia, onde, na nave, a artista organizava a *Instalação Espaços Imantados*, a partir dos seus *Ovos de Vento*. Maria Helena descreve, de uma forma narrativa, conforme notamos na fotografia acima, o movimento de Lygia Pape, dando-nos a impressão de que estivesse com a foto em mãos. Maria Helena verbaliza, trazendo exatamente assim da memória aquele momento:

E depois, ela [Lygia Pape] começou a arrumar isso, na primeira sala da Galeria, ela foi empilhando os Ovos de Vento, e como estavam muito cheios de gás, eles ficavam assim, meio instáveis, querendo se mexer (*movimentos com as duas mãos, simulando as bolas de soprar*) foi até o teto (*olhar para o alto*), deve ter seus seis metros de altura, bem alto, até encima ela encheu tudo de Ovos de Vento. Ela deixou um corredor no meio, indo para o altar. E na segunda sala ela colocou os desenhos dela, feito sobre papel, papel quadriculado, tem um deles no Acervo (LINDENBERG, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

Os jornais da época também nos ajudam a entender sobre o que se tratava essa Instalação, por meio de dois diferentes redatores dos dois jornais que existiam na cidade - Carlos Chenier, de *A Gazeta*, e Glória Cristina, de *A Tribuna* - que informavam para o leitor o que seria apreciado a partir da noite do dia 20 de junho de 1980, na GAP/Ufes – Capela de Santa Luzia. Certamente, no centro da referência do discurso está a artista e a instalação. Os redatores se posicionam de maneira diferente, como vamos ver, no entanto, o currículo da artista é enfatizado no processo de realização da instalação pelos dois autores. Começando por Carlos Chenier, o texto dele leva o leitor a refletir e instiga-o a ir na abertura da Exposição:

Ligia Pape inaugura mostra na Santa Luzia, “[...] a artista plástica, gravadora e cineasta Lígia Pape. Artista de expressão nacional, esteve durante algum tempo na mira da censura por filme de arte em curta metragem que tratava da sexualidade feminina. Sempre teve uma abordagem audaciosa, procurando registrar no écran momentos da vida nacional. Participante do movimento concretista brasileira, dentro dos grupos paulistas e cariocas, Ligia é também uma programadora visual e escritora de textos sobre arte. Em uma de suas últimas mostras realizou uma espécie de barricada no salão com “elementos de arte” em homenagem aos sandinistas. Na Santa Luzia ela apresenta sua mostra com título de Instalações e não pode ser registrada como arte conceituada. Procura ela aproveitar poeticamente as sucatas industriais e, portanto, fará da galeria, que é uma capela, uma divisória com um tipo de Instalação e outra com amostragem de fotografias “Momentos Imantados”, lugares que considera encantados pela fantasia com que são cercados, e alguns desenhos. A Galeria Santa Luzia fica aberta todos os dias das 14 às 22 horas e aos domingos das 18 às 22 (CHENIER, 20 jun. 1980).

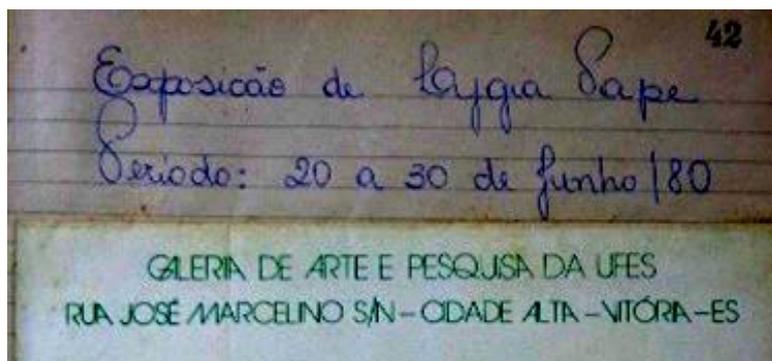
A redatora Glória Cristina Mussiello informa:

Uma Artista com novas propostas – Hoje, às 18h30m, na Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes (Museu Santa Luzia) será realizada a vernissagem da artista carioca Lygia Pape, intitulada **Instalação**. Lygia, além de ter incluído em seu histórico diversas atividades artísticas, como programação visual, assistente e designer nos filmes: *Vidas Secas*, *Mandacaru Vermelho*, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, *O Padre e a Moça* e *a Falecida*, chegou a dirigir vários filmes de 16mm a cor, estando atualmente na fase final de um curta-metragem Mário Pedrosa: *PT Saudações*. A exposição no Museu Santa Luzia será dividida em dois espaços distintos: a primeira será denominada *Ovos do Vento*, onde a artista apresentará uma ambientação com materiais industriais e será somente aberta para visitação, não estando à venda. Na sala anexa ao Museu, Lygia mostrar  obras com processo fotográfico intercaladas com desenhos, numa proposta nova de técnica mista e todos estarão à venda; este local receberá o título de **Espaços Imantados**. A exposição ficará aberta até o último dia deste mês (MUSSIELLO, 20 jun. 1980, grifos da autora).

No curso da narrativa, Glória Cristina Mussiello é mais contida, informa o tema da exposição e não polemiza a artista, como fez o seu colega de profissão. Chenier ressaltou a presenç a de uma artista nacional na GAP e colocou que essa personalidade esteve “durante algum tempo na mira da censura por filme de arte em curta metragem que tratava da sexualidade feminina”, ou seja, tonificou as ações das lutas da artista. Sobre a questão que também abrange a videoarte na trajetória artística de pape, Cristina Freire (2005) escreve que a ficção, nessa época, estava em alta na TV aberta no Brasil, sendo assim, “[...] o exercício desses artistas pioneiros do vídeo operava, em registro oposto, desmascarando uma realidade sufocante” (FREIRE, 2005, p. 151). Glória   técnica e traz os detalhes dos materiais usados pela artista para compor sua Mostra de Arte. Contudo, em ambas as notícias, o leitor   instigado a comparecer no *vernissage* da GAP.

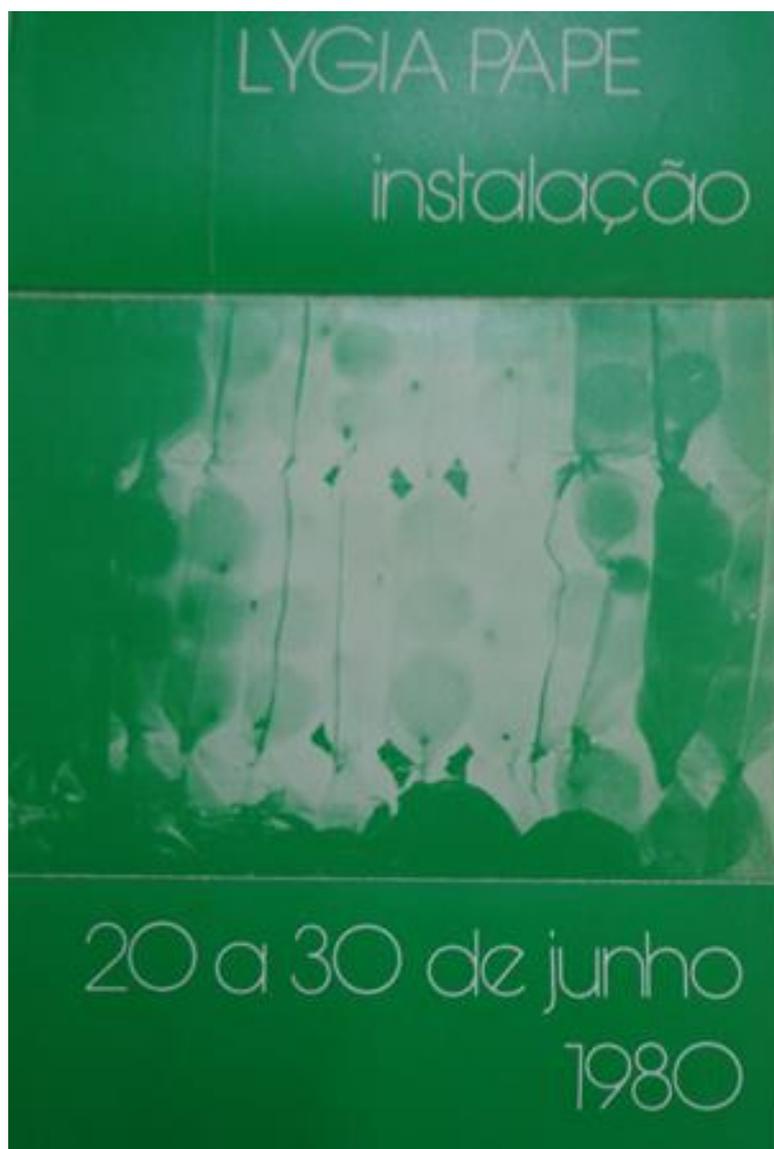
Na Figura 43,   possível ler o cabeç lho redigido na página 42 do Livro de registro de assinaturas, que indica a abertura da Exposição de Lygia Pape. A Figura 44 reproduz a frente do convite expositivo, em tons de verde, e na Figura 45, em detalhe, vê-se o recorte do convite “Instalação”, que apresenta os “Ovos de Vento” montados pela artista.

Figura 43 – Detalhe da página de abertura do Livro de assinaturas da GAP do ano de 1980



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1980).

Figura 44 – Recorte do convite da Instalação da artista Lygia Pape, na GAP, em 1980.



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1980).

Figura 45 – Detalhe do Convite da Exposição com a divulgação dos *Ovos de Vento*



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1980).

Nos *Espaços Imantados* criados por Lygia Pape, conforme vê-se na fotografia impressa no convite, Figura 45, é possível ver os balões cheios de gás, chamados de *Ovos de Vento* pela artista, que tanto encantou Maria Helena Lindenberg e permaneceu em suas lembranças trinta e oito anos depois do acontecido, arrancando-lhe sorrisos e sentimento de realização, afinal, a presença dessa artista nacionalmente conhecida, já naquela época, colocava a cidade de Vitória a par do que havia de mais atual na Arte Contemporânea Nacional. Isso também pode ser percebido a partir dos escritos no convite para a Exposição, que possui uma narrativa e é descrita pela artista como uma abstração. Ela, referindo-se à exposição, dá destaques às palavras “Luz Plataforma”, “Visão de tal incubadeira”, “irrecuperáveis”, “vento” e outras, numa dialética que já instigava, mesmo antes da exposição, o que e como seria a exposição da artista de renome nacional. Leitura que pode ser feita na parte interna do convite, Figura 46, que traz os escritos elaborados pela artista para descrever sua Instalação.

Na Figura 47, o currículo da artista é informado ao observador, trazendo uma lista da sua trajetória de participação em exposições, sua atuação como diretora de filmes e outras atividades culturais.

Figura 46 – Recorte dos escritos do Convite da Exposição *Ovos de Vento*

<p>§ LUZ PLATAFORMA: Caminhamos ou rastreamos sob a côr das ondas eletromagnéticas. Verde-crê, verdes claros, banhando as probabilidades desta construção. Vida verde, sempre inominável: VISÃO de tal INCUBADEIRA.</p> <p>Penso na longitude existente em certas propostas para qualquer fim q não seja a coerção cultural do Poder. IRRECUPERÁVEIS</p> <p>Desta ova celeste: VENTO ponta de rua vulgivaga branca do vento (ovo) como em algum (qualquer 1) Tempo originou-se</p>	<p>§ CANAIS: brancos envólucros nos envolvem quando adentramos as picadas de ovos em envólucros brancos (branco/branco igual a gema). Condução etérea por entre pilhas. Luzes verdes para nos dirigir ao ovocélula :l'm the eggman, zou're the eggman, they are the eggman' Desconceitual: desclassificar este vício-mood de apreensão objetual (mesmo supostamente tratando-se de arte), desvinculado do movimento imanente (trânsito). Exercitar montagens objeto/idéia. Substancializar em outras fecundações. Crescer óvulos ali & acolá. Revolucionário prazer: idéiaóvulo. FUNÇÃO.</p>
---	--

Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1980).

Figura 47 – Detalhe do Convite da Instalação de Lygia Pape, com destaque para seu curriculum

Proferiu palestra.

Curriculum vitae:

Bacharel e licenciada em filosofia pela UFRJ
Artista plástica e cineasta.
Participou do Movimento Concreto (São Paulo e Rio)

Exposições: Nova Objetividade Brasileira
Orgramurbana
Apocalipopotese
Eat me — a gula ou a luxúria?
Mitos Vadios
Kleemania
Para esquentar
Mostras no exterior

Cinema: Trabalhou como assistente e designer:
Vidas Secas, Mandacaru Vermelho, Deus e o Diabo na Terra do Sol, o Padre e a Moça, A Falecida, etc.

Direção:

O guarda chuva vermelho	— 35mm e 16mm	— 10'	— cor (sobre Goeldi)
La Nouvelle Creation	— 35mm e 16mm	— 50"	— cor
A mão do povo	35mm e 16mm	10'	— cor
Eat me	35mm e 16mm	9'	— cor
Catiti — Catiti	16mm	10'	— P/B
Carnival in Rio	S/8	20'	— cor
Arenas calientes	S/8	20'	— cor
Wampirou	S/8	20'	— cor
Our parents	S/8	10'	— cor
Mário Pedrosa: PT Saudações.	16mm	20'	— P/B (em realização)

Programação
Visual: Fábrica de Biscoitos Piraquê (embalagens, marca e logotipo)
Textos críticos: jornais, revistas especializadas, catálogos (ensaios, textos de apresentação de artistas, pesquisas).

**A GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO,
O CENTRO DE ARTES E A FUNARTE COMUNICAM A ABERTURA DA
EXPOSIÇÃO INSTALAÇÃO DE LYGIA PAPE
20 DE JUNHO, ÀS 18:30 HORAS**

Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1980).

Vale destacar que, em meio às sensações e lembranças desencadeadas pela Instalação de Lygia Pape, Chenier (20 jun. 1980) publica, no dia seguinte da abertura da Mostra, o seguinte:

Uma exposição expressiva foi inaugurada ontem. Trata-se de uma artista plástica que questiona o mundo em que vive, com uma certa ironia e uma certa tristeza. Participante do movimento neo-concreto. Ligia Pape, nos traz **Os Ovos de Vento**. Um sistema de montagem e instalação que abriga toda a capela Santa Luzia. Como a artista diz é uma arte, “para as pessoas saírem pensando para sacudir”. Outro elemento que usa são fotogramas de filmes que tem realizado, tanto em curta metragem como em longa-metragem, mas em Super 8. Agora a artista procura seus **Lugares Imantados**, como Mangueira, pontos de camelôs, etc. Uma mostra interessante e que apresenta soluções estéticas aliadas a experiências. Ligia Pape, vende seus trabalhos que em Nova Iorque custam 500 dólares, aqui estão pelo preço de Cr\$ 5mil (CHENIER, 21 jun. 1980, grifo do redator).

Mais refreado, o redator ressalta as qualidades da artista, bem como a técnica e a temática abordada para aquela Mostra, e o que os visitantes iriam presenciar, destacando os sentidos e as sensações que a exposição poderia lhes causar. De certo modo, duvidamos das palavras expressas pelo autor, afinal, Maria Helena Lindenberg, em sua declaração, conseguiu “nos levar” para essa Instalação.

Há de se observar em Maria Helena, quer seja em suas palavras ou em seus gestos, captados pelo Documentário Museu Aberto (2015) uma “[...] busca não pela linguística, nem mesmo com o de uma linguística do discurso”, como adverte Landowski (2017, p. 28), mas a complexidade da presença do sensível “[...] uma vez que o objetivo é mais amplamente, abordar as condições da produção e da apreensão da significação (e do sentido)” fazendo uso dos cinco sentidos. Significação essa que, para o autor, é

[...] encontrada em todas as partes: nos livros ou jornais que lemos, nas conversas das quais participamos, isso é evidente, mas ainda nas expressões e nos gestos de nossos interlocutores, em sua maneira de vestir-se e de comportar-se, e também nos objetos que manipulamos ou que trocamos enquanto valores, no meio arquitetônico em que nos locomovemos, e ainda nos aromas que vêm do jardim (LANDOWSKI, 2017, p. 28).

Prosseguindo no depoimento de Maria Helena Lindenberg, ela nos conta que “[...] depois dessa Exposição, nós tivemos outra que foi que causou reboliço na cidade”.

– Foi Coracy Coelho Leal, ele que era funcionário da Ufes e pediu para Jerusa para trazer uma exposição, e ele começou a dizer o quê que ele ia colocar na Exposição. Jerusa foi ficando agoniada! Essa exposição não vai dar certo, não vai dar certo! O quê que ele vai colocar lá dentro!! Artesanato...

– Coracy, sua casa é tão interessante! Olha a premonição dela –Agora está todo mundo colocando a casa, a própria casa em exposição! Na Bienal tinham várias... nessa última Bienal, tinham várias.

– Coracy, traz sua casa pra cá! – É!! É isso que eu vou fazer!

E começou a trazer, trazer os objetos dele e foi montando, ficou uma instalação espetacular (LINDENBERG, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

É importante situar que essa outra exposição a qual Lindenberg fez referência, não ocorreu em tempos posteriores à primeira. Pelo contrário, ocorreu antes, mas marcou a memória da professora como a segunda mais marcante. Essa Exposição, chamada de *Composições Ambientais*, que aconteceu entre os dias 31 de agosto a 16 de setembro de 1977, com patrocínio da Funarte/Inap, é analisada por Magna Rosa como um evento artístico que colaborou para a “[...] atualização das linguagens artísticas capixaba” (ROSA, 2015, p. 94). A pesquisadora relata que os objetos trazidos por Coracy da própria casa/ateliê eram procedentes de sua moradia com outro artista, o Jevaux. Essa casa localizava-se em uma ilha de Porto de Santana, bairro do município de Cariacica. Nos anos de 1970, essa era uma região de periferia que abrigava migrantes advindos do interior do Espírito Santo. Rosa (2015) ressalta a simplicidade dessa construção: a casa não possuía energia elétrica e com a cheia da maré era necessário usar um barco como transporte até o continente. “Tratava-se de uma típica casa de pescador de pequena proporção” (ROSA, 2015, p. 95). Retornaremos a análise dessa exposição a partir do depoimento do professor Henrique César Jevaux, que na época ainda era estudante. A ênfase aqui está em como esses acontecimentos são narrados pela ex-diretora Maria Helena.

Os atos dos dois artistas não se restringiram ao dia da abertura da Exposição. No final de semana seguinte ao dia da inauguração, Coracy, vestido de cupido, dirigiu-se ao convento de São Francisco de Assis, localizado a 250 metros da Capela, a pretexto de convidar o Arcebispo de Vitória⁵⁵ a visitar sua Exposição. Conforme relato de Maria

⁵⁵ Dom João Batista da Mota e Albuquerque (1958-1984), Bispo auxiliar era Dom Luís Gonzaga Fernandes (1965-1981). Sobre o assunto ler: VESCOVI, Alessandro. À luz dos vitrais, a história da Arquidiocese de Vitória-ES, no período entre 1979 e 1984, a partir da trajetória política de Dom João Batista da Mota e Albuquerque. 2007. Dissertação (Mestrado em História). PPGHIS-UFES.

Helena Lindenberg, que consta no documentário *Museu Aberto* (2011), o Arcebispo aceitou o convite e seguiu em cortejo até a Capela de Santa Luzia.

Para Maria Helena a exposição causou “um reboiço na cidade”. Para Rosa (2015), em outras palavras, quando os artistas “[...] deslocaram para dentro do espaço da Capela quase todos os objetos da casa/ateliê, proporcionaram uma relação entre a Arte e vida e se opunham às tradicionais exposições realizadas na cidade de Vitória” (ROSA, 2015, p. 97).

Rosa (2015) destaca, que toda a produção artística, desde a distribuição dos móveis pela capela, até a decoração, buscava a participação do público presente, dentro ou fora do recinto da capela e “[...] visava proporcionar relações sensoriais para que o espectador pudesse participar mais ativamente da obra” (ROSA, 2015, p. 98), não somente por meio do vestuário, mas também por meio da diversidade dos “ambientes” proporcionados, a partir dos móveis que foram distribuídos pela nave da Capela, incluindo a sacristia e a sala anexa. Também estavam expostas pinturas de Jeveaux e, de acordo com a notícia publicada em *A Tribuna*, no domingo, 4 set. 1977, “os quadros de Jeveaux e a série “os bonecos”, de Coracy, esperavam comprador, seu preço variava numa média de Cr\$2 a Cr\$4 mil cruzeiros”. O jornal destacou, ainda, que os móveis que faziam parte da Mostra não estavam à venda.

Para descrever ainda mais o cenário expositivo, Rosa (2015) acrescenta:

Na entrada da capela, havia um grande baú de madeira revestido com couro de boi dentro desse objeto havia diversos pedaços de tecidos, roupas e acessórios de carnaval. Na parede também havia uma peça de artesanato feita em barbante de origem nordestina e um oratório com uma bailarina ao centro, de autoria de Coracy. No corredor lateral da capela, havia nas paredes pinturas de autoria de Jeveaux (ROSA, 2015, p. 98).

O oratório contendo a bailarina a que Rosa se refere, faz parte da série “os bonecos”, da produção de Coracy. Em um determinado momento, Rosa (2015) revela que

O baú localizado próximo à porta da capela foi aberto, e com isso, o público presente pode desfrutar dos diversos figurinos disponíveis nesse móvel. Esses materiais eram compostos por muitas plumas, paetês, chapéus, cachecóis, roupas customizadas e personalizadas semelhantes a figurinos e adereços de carnaval, além de pedaços de tecidos diversos (ROSA, 2015, p. 100).

A narrativa trazida pela notícia da Instalação no Jornal *A Tribuna*, do dia 4 de setembro de 1977, complementa as impressões descritas acerca dessa Instalação. Em meio a plumas e rendas, fazendo uso de adereços, a professora Maria Helena Lindenberg participou da abertura e posou para uma foto (FIGURA 48).

Figura 48 – Maria Helena Lindenberg na abertura da Exposição *Instalações Ambientais*, em 1977.



Fonte: Coracy... (4 set. 1977).

Nas palavras de Maria Helena Lindenberg, a exposição de Jeveaux marcou a cidade de Vitória e desenrolou em um novo movimento na vida artística da cidade. Na redação do periódico, há destaque para o número de convidados, além de outros detalhes que instigavam a curiosidade do leitor.

Com um coquetel e ceia para **50 convidados**, cuja lista era encabeçada por Hélio Dórea, os artistas plásticos Coracy e Jeveaux, inauguraram a exposição de “ready-mades” e quadros a pastel que está desde quarta-feira na Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes. Calcula-se que cerca **de 250 pessoas estavam presentes na ocasião**. Um recorde para a galeria. Estão expostas cerca de 100 peças. Os trabalhos feitos por Coracy com móveis e objetos caseiros e outros materiais recolhidos na rua, como faziam os artistas dada no início do século, não estão à venda. O artista teve apenas a intenção de mostrar como dar vida ao que se tem em casa.

Além dos convidados, oficiais ou não, quinze pessoas, vestidas de forma nostálgica e carnavalesca coadjuvaram Coracy, que vestido com uma malha justa, um saiote de lamê dourado e com plumas multicoloridas à cabeça, dançou e fez pose para os fotógrafos. O clima era de descontração. Os responsáveis pela mostra pediram às pessoas que fossem vestidos como se sentissem melhor. Meu objetivo, disse Coracy, era que todos experimentassem uma sensação de leveza. Ao final, às 22h30m, o artista confessava que tudo tinha saído conforme o planejado. A exposição de arte ambiental teve, portanto, em sua abertura, uma importância curiosa, de acontecimento renovador no meio artístico capixaba, e deve ser visitada não só por isso (A TRIBUNA, 4 set. 1977, grifo da redatora).

Em tom de análise crítica no meio cultural daquela época, a redatora do jornal, usando da sua posição privilegiada, atestou o acontecimento artístico como aquele que renovou o meio artístico capixaba. Sobre a arte nos anos 70, Cristina Freire (2005, p. 147) escreve que, “[...] sobretudo em seu aspecto de arte participativa e de experimentação, não se fazem devidamente representados na história da arte brasileira”. Para a autora, de fato, no campo das artes visuais “[...] é preciso reconhecer a importante mudança que esses trabalhos anunciavam” (FREIRE, 2005, p. 147). Para nós, a exemplo desses dois artistas locais em especial, em seus anos iniciais de funcionamento, a GAP promoveu essa mudança.

Cristina Freire (2005, p. 150) destaca que, no Brasil dos anos 70, a arte envolvendo o corpo imprimiu o contexto político vivido naquele momento e que “[...] da ideia passa-se ao gesto e do corpo representado, vive-se plenamente na década de 1970 a experiência de um corpo encarnado, vivo, político, erótico e sexual”. Freire (2005) amplia a concepção sobre a Arte nos anos 70 com o exposto:

Não só o corpo do artista, mas o espaço da galeria e, mais além, a cidade tornam-se esse espaço privilegiado de intervenção. Realidade e representação fundem-se nessas poéticas que tomam o contexto, institucional ou urbano, como ponto de partida. A cidade inteira poderia ser investida pela arte, assim como o espaço da galeria poderia ser o espaço escolhido para a enunciação de algo que extrapolasse o restrito terreno de uma estética retiniana (FREIRE, 2005, p. 150).

Fazendo uma interlocução entre as duas exposições/instalações lembradas pela Maria Helena Lindenberg (a de Lygia Pape (Ovos de Vento) e a de Coracy e Jevaux (Composições Ambientais) passamos a compreender a experiência dos sentidos, do vivido, do questionamento, que Freire (2005) ressalta. Essas práticas artísticas compuseram o ritmo que a existência da GAP/Ufes proporcionou para a universidade

e para a cidade, atendendo ao primeiro item do seu Regimento: “Incentivar a cultura artística no Estado do Espírito Santo, proporcionando aos artistas capixabas ou convidados de outros Estados, local apropriado para apresentação de seus trabalhos”; e inserindo-se também no item 2 do referido Regimento: “Proporcionar ao público do ES possibilidade de contato com os movimentos artísticos, através de exposições, palestras e debates, fator indispensável ao seu desenvolvimento, visando aperfeiçoar a formação cultural do povo capixaba” (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1976, p. 01).

Mediante toda essa organização, existia uma convicção sobre a escolha dos artistas que iriam compor o calendário expositivo na GAP. Jerusa Samú (In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015) ressalta que a ideia era “[...] não expor com artistas que não estavam muito bem definidos no Espírito Santo”. De fato, não nos atendo a uma ordem cronológica, após a exposição de abertura com os professores do CAR, foi a vez do artista carioca de renome, Bruno Tausz, expor na GAP. Jerusa Samú, na carta convite enviada ao artista, em 17 de maio de 1976, esclarece as condições:

- Enviamos Kombi par buscar e levar seus trabalhos,
- Pagamos hospedagem (2 dias) para sua presença na abertura,
- Convites e divulgação por nossa conta,
- Cobramos 30% sobre a venda dos trabalhos,
- Coquetel, por conta do artista. Caso você aceite (o que é ótimo), escreverei outra carta com mais detalhes. Peço o favor de me comunicar o mais breve possível. Muito grata. Tudo OK.

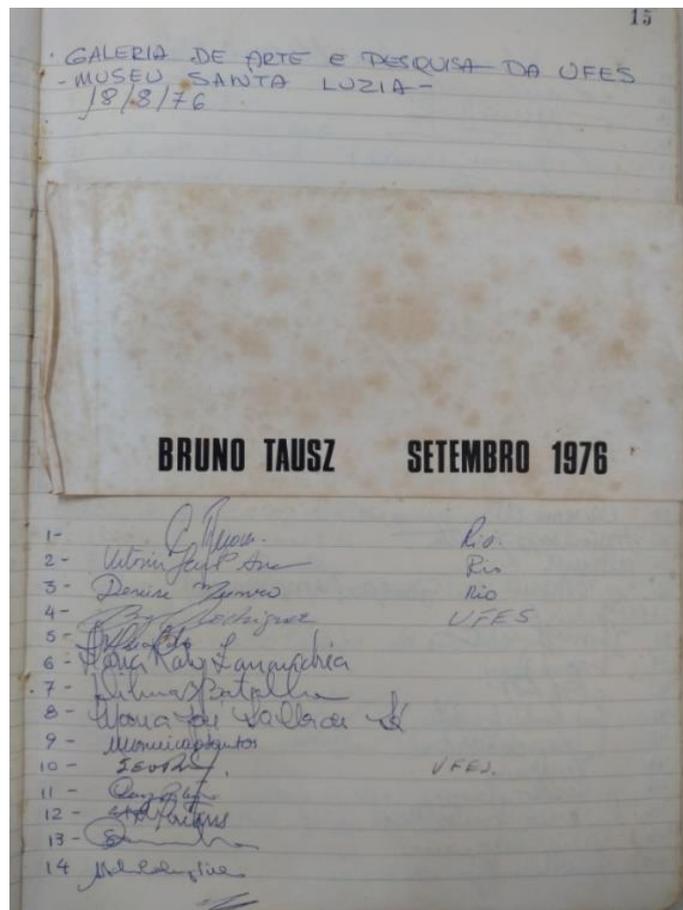
A resposta de Bruno Tausz chegou por carta em Vitória nove dias após o convite, exatamente no dia 26 de maio de 1976 e assim iniciava: “Caríssima Jerusa, Imediatamente após o recebimento de sua carta, me empenhei em responder pois é com imensa alegria que recebo qualquer notícia vinda de você”. O tom de positividade do artista para com Jerusa Samú explicita como essa professora e artista relacionava-se no meio artístico fora do Estado e como ela passava uma imagem de confiança. Em continuidade: “Antes de tocar em qualquer assunto, devo dizer que aceito com orgulho qualquer proposta vinda de pessoa tão conceituada e tão amiga, principalmente, depois de ler cuidadosamente os itens da proposta, gostaria de obter mais algumas informações para minha orientação”. Esclarecemos que a dúvida do artista era sobre seguro das obras, o preço que ficaria fazer o coquetel e a abertura, e, ainda, confirmar se a passagem e a embalagem dos trabalhos, ficaria por conta

dele. Além disso, Bruno descreve os trabalhos que tem, com e sem moldura, e sugere o relançamento do seu livro.

A Kombi da Ufes foi disponibilizada para buscar as obras do artista no Rio de Janeiro, que foram embaladas pelo próprio artista. Bruno veio de ônibus leito e a divulgação foi feita no periódico *A Gazeta*, dia 14 de agosto de 1976, sob a chamada de *Mostra importante*, “Clarivaldo Prado Valadares, considerado crítico número um do país, declarou que Bruno Tausz é um dos mais hábeis e ecléticos pintores da sua geração”.

O convite da Exposição, replicado na Figura 49, mesmo sendo simples, não intimidou a imprensa que descreveu com riqueza de detalhes a vida profissional do artista italiano, naturalizado brasileiro: “[...] é um dos mais conhecidos artistas plásticos brasileiros, tendo fundado no Rio de Janeiro, em 1970, juntamente com Ivan Serpa, o Centro de Pesquisa de Arte, hoje [1976], uma escola de grande importância para o meio artístico” (MOSTRA... 14 ago. 1976).

Figura 49 – Convite da exposição do artista Bruno Tausz colado no Livro de assinaturas da GAP



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1976).

Um dos assuntos mais comentados sobre a Exposição de Tausz foi a exibição de filmes *Super 8* para o público, sendo “[...] uma nova experiência que considera a realização de um sonho secular: o quadro que se mexe” (O ARTISTA..., 20 ago. 1976). Dessa forma, Jerusa Samú cumpriu a promessa de trazer artistas experientes para Vitória. Mesmo em meio às dificuldades financeiras, a universidade colaborava, por exemplo, com a Kombi e com a impressão dos convites. Bruno trouxe a Serigrafia, os filmes *Super 8*, lançou o livro *A Linguagem das Cores* e deu um curso, o qual abordaremos adiante. O coquetel de abertura contou com a presença de autoridades da universidade, como o vice-reitor e diretor do CAR, de professores, da diretora da Fundação Cultural e de membros da sociedade capixaba. A Figura 50 retrata parte desses convidados, o vice-reitor Léo Ribeiro, de terno escuro, Jerusa Samu, ao lado do artista Bruno Tausz, seguido do professor e artista Raphael Samu.

O jornal *A Gazeta*, de 22 de agosto de 1976, destacou a presença

Do vice-reitor Léo Ribeiro, Beatriz Abaurre, diretora da Fundação Cultural do ES, Jerusa e Rafael Samú, professor Roberto Viana Rodrigues, Lícia e Léo Siqueira, Branca e Vítor Santos Neves, Neida Lúcia de Moraes, Estela Denardi, Hilária Rato Zanandréa, Márcia Moraes Pacheco da Costa, Ormi Rosetti Santos, Maria de Lourdes Raizer, Júnia Pacheco da Costa, Pedro Paulo Silva, Luiz Eduardo Nascimento, José Carlos Nascif, Delton Souza, Nara e Paulo Magalhães (ABERTURA..., 22 ago. 1976).

Figura 50 – Abertura da Exposição do artista Bruno Tausz na GAP, 1976.



Fonte: Abertura... (22 ago. 1976).

O segundo expositor, escolhido pela coordenadora da GAP, foi o artista Rubens Gerchman. Nascido em 1942, o artista carioca destacou-se na década de 60 no meio artístico, ainda jovem, pelo vigor de seus trabalhos fortemente contaminados pelo cotidiano social. Como lembra Magalhães (2006, p.7), nesse período ocorreu [...] uma explosão de novas linguagens: o cinema novo, a bossa nova e o tropicalismo; no teatro, os Centros Populares de Cultura e nas artes plásticas, uma nova figuração”. Rubens Gerchman pertencia à uma geração de artistas tais como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Caetano Veloso, entre outros que destacavam-se como protagonistas da resistência contra o arbítrio, a censura e a repressão do regime militar instaurado no Brasil no ano de 1964.

Figura 51 – Abertura da exposição de Rubens Gerchman, em set. 1976, com o artista à esquerda, ao centro o diretor do Centro de Artes Paulo Magalhães e à direita o Reitor da Ufes Manuel Ceciliano Abel de Almeida



Fonte: Acervo CAR/Ufes (1976).

Na Figura 51 podemos ver que o artista Rubens Gerchman e os representantes da universidade estão em frente a um dos painéis em que as obras ficavam expostas. Atrás do artista é possível ver uma parte da obra *Mona Lou*, de 1975. Nessa obra, em termos plásticos, o artista se apropria da *Monalisa*, do artista Leonardo da Vinci, para criar a sua *Mona Lou*. Como observador e pesquisador do cotidiano social, a

Embora o nosso objetivo na escrita dessa história não seja o de seguir uma cronologia dos acontecimentos, mas o de situar a GAP/Ufes como uma Galeria de Arte universitária de intensa movimentação tanto para a instituição que a abriga, como para a cidade de Vitória, seguimos oscilando na apresentação cronológica, tendo em vista a direção dada pelas narrativas das coordenadoras e da diretora.

Para completar o ano expositivo de 1976 e a divulgação do que acontecia fora, mas também no Espírito Santo, chega a vez do capixaba do interior do estado, radicado no Rio de Janeiro, Dionísio Del Santo, seguido, por último, da exposição da professora Ilária Rato Zanandrea. Notamos que, no primeiro ano de funcionamento da GAP, cerca de 4500 pessoas visitaram as exposições e puderam apreciar diferentes técnicas e estilos artísticos.

Dando prosseguimos a essa partilha de declarações, nas quais, notadamente, não há sedimentação das lembranças, Jerusa Samú, ao ressaltar a cautela ao lidar com as questões administrativas e os compromissos para com o artista expositor, menciona seu amigo e artista

[Evandro] Jardim, então, ele era muito cauteloso em tudo, então, recebeu; dei garantias [através de um] seguro, pagávamos um seguro. Então, tínhamos que pagar um seguro e o transporte. Então, tínhamos que reaver de alguma forma (SAMU, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

Este “reaver” que Jerusa Samú menciona, refere-se à doação de uma obra para o Acervo da GAP, a partir da Exposição realizada, como forma de recuperar os investimentos feitos naquele artista expositor⁵⁶. Havia um investimento que ia além daquele oferecido pela instituição e que Jerusa Samú, Tereza Norma Tommasi e Maria Helena Lindenberg empreendiam com profissionalismo. Trata-se de um investimento na manutenção da amizade e de todo aparato técnico para garantir o bem-estar daquele convidado em território universitário capixaba.

⁵⁶ Existe na Coleção da GAP duas gravuras em metal de Evandro Carlos Jardim, anos 1973 e 1975, de 8,4x15,2cm e 12,6x15,3cm, intituladas *Quadrado e marcado* e, a outra *No vidro fantasia brilhante* (SECRETARIA DE CULTURA DA UFES, 2007, p. 89).

No ano seguinte, como não podia ser diferente, a abertura da Exposição do paulista Evandro Jardim, ocorrida no dia 22 de abril de 1977, foi noticiada no jornal *A Tribuna*, dando destaque para o currículo do artista. É possível observar na Figura 53, na nota publicada em *A Tribuna*, do sábado, dia 23 de abril de 1977, que a exposição realizada pelo gravurista Evandro Jardim na GAP contou com um coquetel e que a crítica de José Neinstein, ao final do texto, qualifica ainda mais o artista: “Evandro Carlos Jardim é um gravador rigorosamente inserido na grande tradição. Suas características e seus valores são basicamente aqueles sedimentados por Dürer e Rembrandt, cultivados depois no século XIX, e renovados pelos expressionistas e por Picasso nas últimas décadas”.

Figura 53 – Recorte de reportagem sobre Evandro Jardim publicada em *A Tribuna*, no sábado, 23 de abril de 1977.



Fonte: Mussiello, 23 abr. 1977.

De 1986 a 1988, a professora Tereza Norma Tommasi coordenou a GAP. Na transição entre ela e Jerusa Samú, esteve o Professor Ronaldo Barbosa, que coordenou a GAP pela Portaria nº 38, de 13 de maio de 1985. Tereza Norma Tommasi assumiu a função de coordenadora por meio da Portaria CAR/Ufes nº 055, de 16 de junho de 1986. No relato da professora, ela comenta o propósito de dar continuidade ao trabalho realizado pela primeira coordenadora.

Porque eu sempre gostei de adaptar no calendário algum artista capixaba. Porque a esse momento, lá, aonde a Galeria já tinha se firmado como um trabalho, e os nossos alunos e os nossos professores já estavam assim, enfiados muito com o acontecimento. Através de viagem, então era colocar um artista capixaba lá [para expor], seria interessante para ver inclusive, o desenvolvimento do trabalho (TOMMASI, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

Na coordenação de Tereza Norma Tommasi ficou perceptível a continuidade da administração da GAP, na manutenção dos moldes iniciais. Contudo, destacamos que, além da montagem de exposições, da parte educativa, existia uma outra preocupação dos gestores da GAP que se refere ao item 3 do seu Regimento “Desenvolver a formação de um acervo de real significação para atender as necessidades de estudo e observação dos alunos e do povo em geral no que diz respeito a boa formação de educação artística e cultural do capixaba” (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1976, p. 02). Ou seja, nos itens que compunham o Projeto de criação da GAP/Ufes, os estudantes estavam incluídos.

Tereza Norma Tommasi recorda as etapas e o compromisso que a GAP tinha com a presença de um artista convidado na Universidade e o processo que, a partir dali, se desencadeava. Isso denota um compromisso que ia para além da exposição a ser realizada naquele momento.

Na década de 80, era aquela transição de tudo, e tinha as grandes obras, então nós recebemos Carlito Carvalhosa, então, o quê que nós fazíamos, aí já era o Setor de Galerias. A gente instalava dentro do Centro de Artes um ateliê com tudo que a gente poderia dar de apoio ao artista. Dava hotel, transporte, na realidade, transporte era dado por nossa conta; mas alimentação, a universidade bancava. E ele ficava instalado, dentro do Centro de Artes e ali desenvolvia.

Carlito Carvalhosa que até hoje é um nome consagrado. Ele produziu uma tela belíssima, que deve ter uns 3,0x2,50m, em encáustica, que deve estar lá no acervo. Ele passou aqui, uma semana. Karen Lambrecht também foi.

Organizei um ateliê e ela ficava trabalhando com os artistas, e muitos outros, **o próprio Scliar**, que conforme o que estava acontecendo, ele foi chamado, eu tenho toda documentação, ele veio passou um tempo aqui (TOMMASI, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

No depoimento de Tereza Norma Tommasi nota-se todos os pontos e os cuidados para com o artista que vinha como convidado para a Universidade. Nessa declaração, a professora relembra a “grande dimensão” da obra do artista Carlito Carvalhosa, destacando, inclusive, a dimensão e a técnica utilizada que são impressões recuperadas em sua memória.

Vale retomar que a cada exposição realizada, o artista doava uma obra para compor o Acervo da GAP. Em relação à obra doada por Carlito Carvalhosa, sem título, produzida a partir da técnica da encáustica sobre madeira, em 1987, com dimensões de 0,845cm x 2,20m, conforme detalha o Catálogo *Eu* (2007, p. 173), a sugestão dada por Tommasi nas medidas quase foi acertada, mas não diminui o reconhecimento do artista que passou pela GAP, conferindo-lhe o merecido prestígio. As falas de Jerusa Samú e as declarações de Tereza Norma Tommasi chamam-nos atenção com igual força, em virtude da sucessão de etapas presentes em suas memórias, lembrada por Bosi como “[...] marcos, pontos onde a significação dos seus trabalhos se concentram primeiro” (BOSI, 2009, p. 415).

Sobre as Exposições rememoradas por Tereza Norma Tommasi para o Documentário Museu Aberto (2015), sublinhamos a do artista Carlos Scliar, chamada de *Retrospectiva 1940/1970*, ocorrida de 15 de setembro a 1º de outubro de 1978. Consta na documentação da GAP/CAR/Ufes a doação de uma Série da Coleção de Livros de Carlos Scliar, identificadas *Desenhos*⁵⁷ de 1940 a 1947, divididas em Livros. As técnicas utilizadas por Scliar variam entre nanquim, caneta tinteiro, lápis cera, tinta de noz, carvão e tinta de escrever, sendo que a primeira é encontrada em maior número em toda a Série de Livros.

⁵⁷ A série *Desenhos 1940/1943* - Livro 1 conta com cerca de 29 desenhos (p. 98-103); a série de *Desenhos de 1944* – Livro 2-FEB 1, conta com 27 desenhos (p. 104-109). A Série de *Desenhos de 1945* – Livro 2-FEB 2, com 26 desenhos (p. 100-114). Fazendo parte ainda da Coleção Série de *Desenhos de Carlos Scliar, de 1945/1947*, temos identificado o Livro 3, contendo 26 desenhos (p. 115-119), e o último, Livro 4, com desenhos de 1947/1949, possui 25 desenhos (p. 120-123). (SECRETARIA DE CULTURA DA UFES, 2007).

Já a Exposição *Pintura*, de Carlito Carvalhosa, foi realizada de 5 a 22 de novembro de 1987, com apoio da Funarte/Inap e Fundação Ceciliano Abel de Almeida (FCAA) (SECRETARIA DE CULTURA DA UFES, 2007, p. 176). Na Figura 54, destacamos um detalhe do convite para a abertura da Exposição do artista, bem como para o encontro de formação que com ele aconteceria no Centro de Artes, conforme recorte feito do convite, lê-se na Figura 55, o convite para o encontro com o artista, momento em que os estudantes não precisariam se deslocar até o centro de Vitória para escutar Carlito Carvalhosa discorrer sobre seu processo de criação.

Figura 54 – Convite da exposição de Carlito Carvalhosa, *Pintura*. 1987.



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1987).

Figura 55 – Informações sobre a exposição de Carlito Carvalhosa.

A Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo e o Centro de Artes convidam para a abertura da exposição de **CARLITO CARVALHOSA**
 — 05 de novembro (quinta-feira) às 20:00 h
 — Encontro com o artista dia 05 de novembro — 10:00h
 Sala Centro de Artes — CEMUVI IV
 Campus Universitário de Goiabeiras - Vitória-ES

Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1987).

Tereza Norma Tommasi, no depoimento dado ao Documentário Museu Aberto (2015), reconhece o aprendizado vivido:

Quer dizer, todos esses artistas da minha época (*gesto com a mão direita tocando o colo*), eu, era aprendendo com o sistema de Jerusa [e sobre a doação de obras] eu já era incisiva, tudo bem... Eu estou convidando, tem um calendário e você está dentro disso, disso e daquilo, em troca de tudo isso, porque eu sou de uma instituição pública, eu tenho que ter um retorno. E esse retorno é a obra de Arte. Quer dizer, que eu não deixava à vontade como Jerusa, que dava tudo, e... se quiser... (*olhar para Jerusa que não discorda*).

Mas eles deixavam, todos deixavam. E todos faziam questão de deixar o melhor! Por exemplo Baril!

Baril deu pelo trabalho feito, ele ficou um pouco apreensivo, porque ele disse assim - Será que essa obra vai ser bem cuidada? Eu tinha de negociar muito. Não, vai ter um museu. Nós vamos ter. Então, foi um ano, foi um tempo muito próspero (TOMMASI, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

A Exposição de Fernando Baril, realizada entre 15 de outubro a 11 de novembro de 1987, resultou na doação de uma obra com a técnica em Acrílica sobre tela, Figura 56, com o título *Os presentes da noiva ou Aluga-se*, foi produzida em 1987, com dimensão de 1,21m x 1,01m (SECRETARIA DE CULTURA DA UFES, 2007, p. 252).

Figura 56 – Reprodução da obra de Baril. *Os presentes da noiva ou Aluga-se*, 1987.



Fonte: Secretaria de Cultura da Ufes (2007, p. 252)

A doação da obra, ao nosso ver vinha para coroar toda aquela sequência de fatos, de ações, de acontecimentos desencadeados a partir das Exposições realizadas na GAP, afinal, como afirma Tereza Norma Tommasi, “E todos faziam questão de deixar o melhor! Por exemplo Baril!” Como Le Goff (2003, p. 29) nos ensina que “[...] a História deve esclarecer a memória”, completamos que outros artistas, como Scliar, Evandro Jardim, Carlito Carvalhosa, Lygia Pape, e todos os professores e professoras aqui identificados como autores de obras doaram um exemplar para o Acervo GAP.

Trazer à tona as lembranças socializadas por Jerusa Samú, Maria Helena Lindenberg e Tereza Norma Tommasi, que passaram pela GAP entre os anos 70 até final dos anos 80, é exprimir a memória afetiva evocada quando se conversa sobre a GAP, a partir das experiências vividas por elas. Cada uma a sua maneira sobressalta uma memória de vida que é sempre carregada por grupos vivos, em permanente evolução, aberta à dialética lembrança e esquecimento, “[...] um fenômeno sempre atual um elo vivido no eterno presente [...]” (NORA, 193, p. 9). Neste trabalho, utilizamos a memória de professoras como matéria prima para dar forma à nossa escrita e, assim, causar

uma ruptura do silêncio histórico, com as vozes dessas pessoas que, de fato, viveram essa história.

A GAP/Ufes e os acontecimentos culturais artísticos na que aconteciam nas dependências da Capela são, como afirma Nora (1993, p. 27), portadores de memórias, lugares de memória, lugar que é “[...] constantemente aberto sobre a extensão de suas significações”, como ainda continuaremos a esmiuçar.

Apoiando-nos em Halbwachs (2006) embora nos referindo às professoras como um grupo, enfatizamos que a memória individual de cada participante não deixou de existir, sendo preservada inclusive pelo coletivo, pois, para o autor, não é possível ao indivíduo recordar as lembranças de um grupo com o qual suas lembranças não se identificam.

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 39).

4.2 AS EXPOSIÇÕES DA GAP PRESENTIFICADAS NA MEMÓRIA DOS PROFESSORES DO CENTRO DE ARTES DA UFES

Compreendemos que a lembrança é uma imagem construída, ela não é a mesma do passado e depende do presente para que possamos (re)vivê-la. Tem como elemento socializador a linguagem e como tal pode tanto como reduzir, como aproximar e unificar as representações de situações vividas, bem como comunicar ao outro o que é lembrado. Ainda, é manifestada no discurso que é sempre inacabado ou incompleto, pois, conforme Greimas (1981) é uma performance que se dá em interação e é no plano social que ela se modifica e se transforma. Desse modo, nas situações de entrevistas ou de depoimentos, para um pesquisador, estão presentes formas pressupostas de discursos que são processuais, que destacam um ponto de vista daquela situação ou do momento presente. “O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro e propõe a diferença em termos de ponto de vista” (BOSI, 2009, p. 55).

Dando continuidade aos estudos do discurso, o acesso que temos à realidade é sempre mediado pela linguagem, pois essa apresenta-se sempre semioticamente, ou linguisticamente. Propor a interdiscursividade é assumir uma dimensão dialógica analítica de pesquisa com a textualidade dos documentos e testemunhos verbais escritos e orais. O discurso não é autônomo, mas “falado” por muitas “vozes” geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço. Cabe ao analista, semioticista ou estudioso da linguagem explorar os sentidos dessa polifonia (BAKHTIN, 2009).

Com essa abordagem, admite-se a existência de diferentes pontos de vista que podem ou não confluir e que, postos em relação, reconstituem a memória do vivido. Em nosso caso, nesta subseção do trabalho, ressaltamos que o vivido é narrado por professores do CAR/Ufes sobre a GAP. Os relatos de memórias estão registrados em documentários que foram produzidos pelo Gepel, dos quais extraímos, transcrevemos e dialogamos com outros documentos, tais como os periódicos de imprensa local. Fizemos um recorte dos Documentários *Narrar-te* (GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020), selecionando as declarações dos professores Attilio Colnago, Hilal Sami Hilal, Jevaux e Wallace Neves, e das professoras Joyce Brandão, Maria das Graças Rangel (Gracinha), Nelma Pezzin e Dilma Góes.

Reiteramos que o diálogo estabelecido não foi unilateral, pressupôs uma escuta, pausas e interferências para saber mais das experiências que, recontadas, embaralham, no sentido de unificar, o profissional e o pessoal. Nesse proceder, notamos que a linha existente entre o passado e o presente se desfez, pois o momento presente da narrativa (concomitante ao da gravação) foi o mesmo em que se teceram as memórias para compartilhamento do que se viveu no passado. A fundamentação metodológica discursiva adotada nos encontros e gravações com os professores considera as narrativas como histórias e memórias que se cruzam, recontadas a partir de diferentes pontos de vista por sujeitos que dela participaram. Desse modo, compreendemos valores e influências que esses profissionais que atuavam como professores, alguns ainda alunos, atribuíram àquele projeto em suas vidas profissionais de artistas, estudantes e docentes.

Reunimos relatos de memória/narrativas de professores que, à exceção de um professor que saiu da docência para dedicar-se integralmente à produção artística, encontram-se aposentados. A data de ingresso desses profissionais na instituição abrange os anos de 1968 até 1979. Em períodos anteriores, eles foram estudantes do CAR, com oportunidade de participarem ativamente no projeto da GAP/Ufes no período em que funcionou na Capela de Santa Luzia.

O testemunho do professor de Fotografia, Wallace Fernandes Neves, que iniciou a sua vida acadêmica em 1968, ainda na Escola de Belas Artes (EBA), conta que, além de participar da exposição coletiva inaugural, no ano de 1976, fez sua primeira exposição individual na GAP da Ufes, seguida de outras nos anos de 1977 e 1982. Perguntado sobre as exposições e como havia sido formada a coleção de arte da Ufes, Wallace Neves responde:

[...] devemos ao esforço e interesse de Raphael Samú e Jerusa Samú. [...] a ideia lançada por eles e foi aceita plenamente por todo o Centro de Artes, porque a gente não tinha mais lugar, arranjava saguão de algum edifício, [...] não tinha espaço e a Jerusa e Samú viveram em São Paulo, estudaram lá, na Escola de Bela Artes de São Paulo e tinham uma outra cultura, uma outra vivência de arte. [...] então foi aceito, as injunções junto a Reitor, junto ao Conselho, então descobrimos que a Capela Santa Luzia estava abandonada, morrendo, estava morrendo mesmo por inatividade, nem dentro do aspecto da religião se fazia nada, ali perto da Catedral e se conseguiu [...] Não sei como foi o processo de se conseguir o espaço (NEVES, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020h).

A memória do professor atribui ao casal, de formação em instituição localizada em uma cidade com histórico estabelecido nas Artes Plásticas, como é o caso da cidade de São Paulo, um papel de agentes transformadores da realidade local. Instalada a GAP na Capela, estando sob a coordenação de Jerusa Samú, o Raphael Samú se presentifica na memória do professor por ele ter desempenhado um papel de adjuvante⁵⁸, primordial em todo o processo de instauração da GAP/Ufes, na inserção da Galeria em um circuito de arte restrito aos eixos Rio e São Paulo e nos currículos dos cursos de artes do CAR. Raphael Samú concluiu o curso de Artes em 1955 e, desde a graduação, se destacou em áreas como gravura e mosaico, tendo sido aluno de Lívio Abramo (LEITE, 2013). Interessou-se pelos murais e trabalhou na empresa

⁵⁸ Adjuvante é um termo da semiótica para designar o auxiliar positivo do sujeito do fazer. Esse em nosso caso é a Jerusa, mas o Raphael é aquele que sempre atuou ao seu lado contribuindo para a realização dos projetos.

Vidrotil, na qual tanto executou grandes painéis para artistas como Di Cavalcanti e Portinari, como desenvolveu, desde essa ocasião, murais em São Paulo e depois no Espírito Santo, pois a partir de 1961 mudou-se para esse estado e ingressou como professor na então Escola de Belas Artes da Ufes.

Em sua narrativa/relato de memória, o professor Wallace lembra do processo de doação de obra como contrapartida para realização da exposição, prática compreendida como positiva, conforme o seu testemunho: “[...] o artista se comprometia a doar uma ou duas obras [...] e a gente doava mais de uma” (NEVES, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020h).

Em relação a esse mesmo critério de doação de obras, a professora Joyce Brandão, quando perguntada sobre a escolha da obra a ser doada, revela:

Não era a gente que escolhia, fazia a exposição e doava uma obra. Neste ano [2017], doei uma pintura bem grande de acrílico sobre linho. Foi uma doação que eu quis deixar uma obra maior neste acervo, pois as que constam no catálogo são desenhos pequenos, aquarelas pequenas. E todo artista visitante que vinha para o projeto, ele vinha fazendo a exposição, dava o workshop e deixava uma obra para o acervo, então tem um acervo muito grande de artistas que vieram para o projeto (BRANDÃO, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020d).

Compartilhando da mesma lembrança, Nelma Pezzin destaca que, “[...] geralmente a gente tinha que doar uma obra. Acho que até hoje é assim. Tinha que doar”. E explica, “[...] eu fazia uma exposição e o artista tem que deixar uma obra. Esse acervo foi sendo ampliado ao longo do tempo, aluno, professor, artista já consagrado, todo mundo” (PEZZIN, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020f).

Outra importante narrativa de memória é a da professora Dilma Góes. Ela ingressou como docente na Escola de Belas Artes, em 1968, e realizou duas exposições individuais na GAP/Ufes: em 1983 e em 1986, essa última com os resultados da pesquisa de Tecelagem sem tear. A narrativa de Góes ressalta a existência de um contexto de intensa carência de equipamentos culturais nas instituições formadoras e nos espaços de arte no nosso estado nas décadas de 60 e de 70.

Quando estudei Artes não tinha uma galeria na cidade, não tinha nada. Aliás, não tinha biblioteca. A biblioteca que tínhamos no Centro de Artes era na secretaria que tinha um móvel, com alguns livros. [...] Felizmente, o ano que

Jerusa e Samú vieram de São Paulo para o Centro de Artes, para serem professores. [...] antes da Galeria eles nos levavam até para a Bienal de São Paulo, de dois em dois anos, tínhamos até uniforme: saíha xadrez, casaquinho xadrez, uma blusa azul, íamos todos uniformizados. [...] com esta cabeça vinda de São Paulo que começaram este trabalho, tanto que se chamava Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, em que a Ufes fazia todo um trabalho com a gente, expúnhamos, éramos colocados nos jornais (GÓES, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020b).

A pesquisa de Lopes (2012) reitera esse discurso que aponta inúmeros problemas, desde a falta de espaço inadequado para instalação da escola à precarização de ambientes para as exposições de estudantes e de professores. Para as exposições, por exemplo, ocupavam as galerias de prédios comerciais situados no centro da cidade de Vitória, bem como os corredores de edifícios, tais como o conhecido como Palácio do Café, localizado na avenida Nossa Senhora dos Navegantes, Enseada do Suá, e o Edifício Ouro Verde, localizado na avenida Jerônimo Monteiro, no Centro de Vitória.

Ambos professores estudaram na EBA e vivenciaram as dificuldades de manutenção do curso, principalmente antes da federalização da Universidade ocorrer, em 1961. Com a Lei nº 3.868, de 30 de janeiro de 1961, que a Ufes passou a ter personalidade jurídica e a integrar cursos universitários dentro dos quais se inseriu o da EBA.

O período da federalização coincide com a vinda dos professores de São Paulo, Raphael e Jerusa Samú. Em 1963, Raphael Samú torna-se diretor da EBA e, conforme explicita Lopes (2012), teve a gestão marcada por profundas mudanças na instituição, tanto em aspectos curriculares, com inserção de novas disciplinas, como na promoção de eventos artístico-culturais, tais como palestras com convidados vindos de outros estados, visitas a eventos nacionais, entre eles a Bienal de São Paulo, coadunando com a narrativa da professora Dilma.

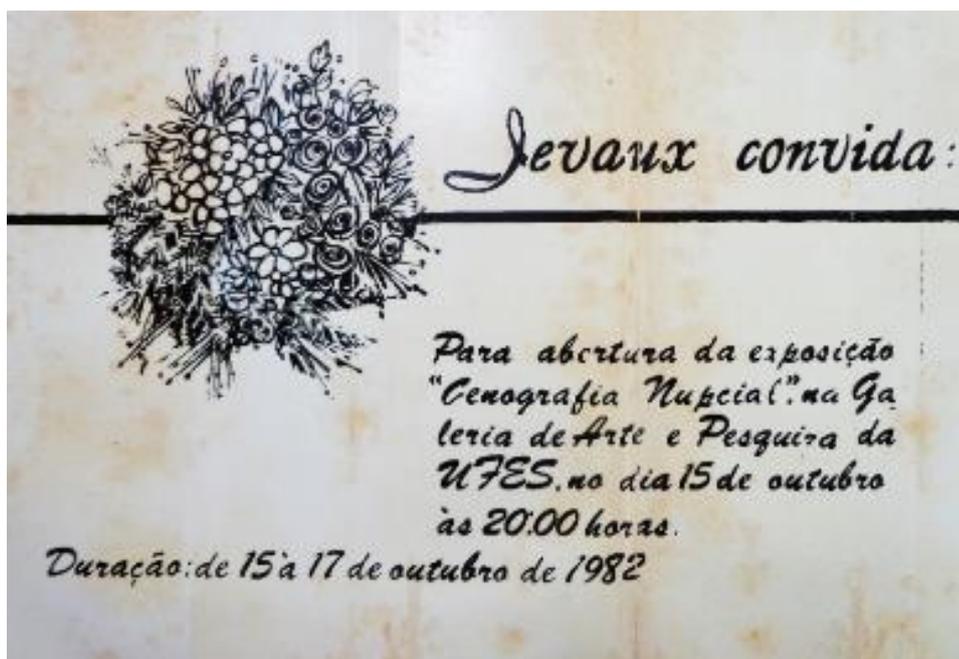
A seguir, seguem relatos de professores e ex-alunos que ingressaram na escola de artes no *campus* universitário. Esses sujeitos passaram a usufruir de um espaço com instalações mais apropriadas para os laboratórios e salas de aula, diferente do estado de improvisações que se instaurava para garantir o funcionamento da EBA desde a sua criação no Espírito Santo.

O relato de Jevaux, sobre a própria exposição realizada em 1982, *Cenografia Nupcial*, assim é lembrada:

Eu fiz um casamento chamado “Cerimônia Nupcial”, que eu arranjei 48 alunas para irem de... não de noiva... alguma coisa que lembrasse [...] um veuzinho na cabeça, um buquê [...], então eu tive muitas noivas [...] era um casamento grupal né. Eu morava com Coracy. Ele morava na Ilha, aquelas coisas que tinha decorando a Igreja, eram da Casa de Coracy, e o Nascif, que tinha uma casa de eventos, ele que patrocinou, ele era muito amigo de Coracy, e meu também; ele que patrocinou, ele deu a mesa de bar com aquela bola, com coisa... com camarões dentro, ele tinha pratos mesmo, talheres, hoje não existe mais, hoje é tudo descartável, mas ele fez (JEVEAUX, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020g).

Nessa narrativa é possível depreender que a provocação e a opção pela apropriação do espaço da Capela de Santa Luzia e dos sentidos dela, ou a sua destinação religiosa, eram inspiração para as intervenções desses dois artistas na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES. A Exposição contou, inclusive, com a impressão de convites, como pode ser visto na Figura 57, que foi impresso e distribuído para os convidados.

Figura 57 – Convite para a Exposição *Cenografia Nupcial* de Jevaux, em 1982.



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1982).

De acordo com o crítico do jornal *A Gazeta*, Carlos Chenier, que esteve na abertura da exposição, em sua coluna *Artes Plásticas* do dia 11 de outubro de 1982, e que

esteve na abertura da exposição, a encenação foi “Tão perfeito que não faltou nem o tédio”. Para ele, a cenografia foi típica de um “casamento de verdade”.

Ameaçava chover. Noite escura. Transformada com requinte mais, pelo uso apurado dos conjuntos florais de cor lilás (agapantos e crisântemos) do que pelos manequins vestidos em frente ao altar, a Santa Luzia estava artificialmente iluminada, mas havia também algumas dezenas de velas. Tinha-se uma macabra impressão de que ali se realizava um casamento de bruxos. Os convidados é que davam um toque humano. Estudantes, artistas, curiosos, amantes de arte, tanto fora quanto dentro da igreja (capela) se aglomeravam impacientes. O calor era intenso.

O promotor do espetáculo, Paulo César Jevaux, previra um atraso de meia hora e nunca mais chegava. Alguém murmurava: “Deve estar vindo de carruagem”, outro dizia: “Acho que é de carroça”. E as noivas, impecáveis com seus noivos, todas muito bonitas, misturavam-se ao público sem uma explicação maior. Até talvez sem entenderem muito o que acontecia. O bolo nupcial, magnífico em sua alvura, esperava pela faca. Um menino jogava iô-iô. Os garçons esperavam para iniciar a distribuição de champanha.

Uns 50 espectadores dentro e outros 50 fora. Chega Jevaux acompanhado. Espera-se o clima. Um noivo suando: “Todo casamento é igual. Este calor está um saco”. Um convidado se desculpa. “Só estava convidando a noiva para jantar”. Uma oportunista para um homem circunspecto: “Não quer aproveitar a oportunidade?” Resposta direta: “Não”. Corta-se o bolo, serve-se o champanhe. No sufoco, se fala, se ri, se conchava. Pelo volume de pessoas, não dá para se prestar atenção nem na música. As horas passam, a festa termina. Casaram-se todos e todos estão salvos desta incômoda rotina. A proposta do artista de fazer uma avaliação da mudança dos costumes neste século é válida, pois mostra, através do *decor* ambiental, que tudo continua a mesma coisa (CHENIER, 11 out.1982.).

Com o texto de Chenier (1982), é possível apreciar e ter ideia de como foi a abertura dessa Instalação na GAP – Capela de Santa Luzia. O destaque dado pela mídia impressa local, como mostra a Figura 58 a seguir que se segue, ilustra vários momentos do acontecimento do “casamento” naquele dia.

Figura 58 – Destaque da página do jornal *A Gazeta*, segunda-feira, 11 out. 1982.



Fonte: Chenier (11 out. 1982).

A Exposição/Encenação *Cenografia Nupcial*, aconteceu nos dias 11, 12 e 13 de outubro de 1982 e Chenier antecedeu ao leitor, com riqueza de detalhes, a Encenação que se daria na GAP, incluindo o quantitativo de velas, adereços e outros objetos que comporiam o ambiente da GAP, em apenas 60m².

Hoje, as 20 horas, na Santa Luzia, Paulo Cesar Jevaux deverá como noivo, mestre de cerimônias e animador, recriar todo o ambiente dos antigos casamentos. A ambientação favorecerá a que todos se envolvam

participando da cerimônia nupcial. Como se trata de artista inventivo, deverá ser um real acontecimento esta mostra que dura apenas três dias, hoje, amanhã e domingo. Como justificativa para esta proposta de Jevaux, ele usa outro artista, Edgard Morin, que, em clássico estudo do século XX, nos apresenta diversos quadros sobre a sociedade a importância da cultura de massa como fenômeno de transformação desta mesma sociedade, baseada em princípios buscados no interior daquilo que os meios de comunicação de massa bombardeiam diariamente para o interior de nossos lares.

E questiona: Estarão mudando as festas e os costumes? O que persiste na sociedade dessas antigas situações de celebração? O artista, então, pesquisa estes estímulos e, como um desafio à sua criatividade, procura a cada instante instrumentos expressivos para a realização de sua expressão artística – integrando-a à comunidade e dela servindo-se como fonte primeira para sua imaginação. Paulo Cesar Jevaux usará para esta cerimônia de casamento, alunos de teatro escolar e expressão corporal e vocal. Além disso, professores, funcionários, garçons, floristas, fotógrafos e um operador de TV. Como material, usará 12 manequins, tinta, batons, pincéis, etc.

Entre as peças de vestuário, vamos encontrar vestido de noiva, terno de noivo, bata de padre, terno de pajem, vestido de madrinhas, vestido de mãe da noiva, terno de pai de noivo, vestido de mãe de noiva, além de adereços como sete chapéu, joias, como colares, pulseiras e anéis.

Como cenário, Jevaux usará dois galões de óleo, 10 colunas de gesso, 12 jarras de cerâmica, 40m de cordão, guirlanda, 30 metros de tule de nylon, 50 velas de formas variadas, três dúzias de flores, imagem de santo, toalha de linha, passadeira, spots, bolo de execução clássica e mesa. Constará também do cenário livro de ofício para assinatura de convidados, fotografias, slides, filmes de VI, sendo que a execução constará de algumas brincadeiras inventivas, como o atraso do noivo, previsto para 30 minutos. Ave Maria de Gounoud todo o cerimonial de uma festa de casamento com requinte, gozação e muito trabalho. Só não sei a Santa Luzia pode absorver tanta coisa além dos convidados (CHENIER, 11 out. 1982. p. 3).

É importante pontuar que, como já relatamos anteriormente, Jevaux, já em 1977, juntamente com o artista Coracy Leal, realizou a *Instalação Ambiental*, recordada e muito presente na memória de Maria Helena Lindenberg. A *Instalação Ambiental* e a *Encenação Nupcial* fazem conexão entre as Artes Plásticas, a teatralização no espaço e a preparação cenográfica. O sincretismo de linguagens está presente, além da “comemoração” em ato, conforme o trecho em que o artista narra a comida preparada para o evento. Outro ponto de ordem mais pragmática é o aspecto pessoal e íntimo estabelecido para a produção dessas exposições, pois foi a amizade com o patrocinador que possibilitou a realização da mostra nos moldes esperados e projetados pelos dois artistas. Cumpre observar que o INAP/Funarte foi parceiro da GAP até 1992, contribuindo para a manutenção e para o intercâmbio de cada exposição, contudo, gastos com as *vernissages*, entre outros, ficavam a cargo dos artistas.

O próximo relato trata-se das lembranças do professor e artista Hilal Sami Hilal que, em 1977, ingressou como docente no Centro de Artes e realizou duas exposições individuais na GAP: em 1984 e em 1986, ambas com resultados de uma pesquisa sobre papéis. As lembranças dele envolvem alguns artistas que o impressionaram:

Nessa época já tinha a Funarte fazendo a parceria conosco, me lembro do Carlito Carvalhosa que até virou alguém próximo a mim, gosto muito do trabalho dele, lembro também da exposição do Evandro Jardim, da Regina Silveira... Eu gostaria de falar mais sobre a Galeria, foi uma iniciativa da dona Jerusa, não tenho nem como descrever a minha admiração por ela, foi uma pessoa que me ajudou muito a pensar em mim como artista. [...] Acredito que a iniciativa de criar a Galeria trouxe uma dinâmica muito interessante para o Centro de Artes, me lembro que houve um projeto que a Jerusa apresentou para o departamento no qual ela mobilizou o Centro de Artes com uma temática do Ariano Suassuna, então nós criávamos os personagens, o figurino, o cenário, e cada disciplina tinha de, em sua área trabalhar dentro do pensamento temático (HILAL, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020c).

Nas lembranças do professor (o único entre os que reunimos, que saiu da docência para dedicar-se à sua produção artística) foram as exposições dos artistas contemporâneos de fora de nosso estado que o impressionaram. Contudo, a artista Regina Silveira realizou, em 1972, uma exposição em um outro espaço expositivo, Na Galeria Levino Fanzeres, que era localizado no *foyer* do Teatro Carlos Gomes, único teatro em funcionamento na cidade. Esse espaço expositivo foi coordenado, inicialmente, também pela professora Jerusa Samú. Nota-se pelo relato que a memória se mistura às realizações e à admiração àquela que, passados tantos anos, ainda é para o artista a “dona” Jerusa, mesmo que essa tenha se tornando colega dele no Departamento de Formação Artística do Centro de Artes da Ufes.

O gravador Evandro Carlos Jardim expôs, tanto na Galeria Levino Fanzeres (1973) como na GAP (1977) e o pintor Carlito Carvalhosa realizou uma mostra individual de Pinturas, em 1986⁵⁹, e participou junto com outros artistas, tais como: Carlos Zílio, Carneiro da Cunha, Fernando Baril, Marília Tomaselli, Paulo Hernani, Susana Queiroga e dos capixabas Attilio Colnago, Hélio Coelho, Ivanilde Brunow e Orlando da Rosa Farya de um projeto chamado *Pintura Brasil-Tendências*⁶⁰, realizado em 1987 e 1988. Cabe esclarecer que, de 1986 até abril de 1988, Tereza Norma Tommasi

⁵⁹ No período de 05 a 22/11/1987, com apoio da FUNARTE/INAP e FCAA (SECRETARIA DE CULTURA DA UFES, 2007, p. 376).

⁶⁰ No período de 30/06 a 09/08/1988, com apoio da FUNARTE/INAP (SECRETARIA DE CULTURA DA UFES, 2007, p. 376).

assumiu a coordenação da GAP e o Setor de Galerias, composto por outros espaços expositivos, tais como a Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu) da Ufes e um espaço na Biblioteca Central da Ufes. A criação desse Setor surgiu devido ao aumento de demanda para realizações de exposições, cursos e oficinas, inviáveis para os 60m² da Capela.

No breve testemunho da professora Maria das Graças Rangel é reiterada a destinação da GAP/Ufes como um espaço de formação artística, cultural, educativa e de integração com o Centro de Artes da Ufes. A professora foi ex-aluna do CAR/Ufes e ingressou como docente em 1978, tendo realizado exposição individual na referida Galeria, Exposição *Aquarelas*⁶¹, em 1980. Lecionava, na época, as disciplinas de Gravura e Desenho.

Todos os artistas que vinham para fazer exposição eram oferecidas oficinas para os alunos e os professores e muitos a gente teve contato, não só administrativamente como em aulas, conversas, em trazê-los para dentro de sua sala de aula e isso era importante para nós, porque era uma troca de informações que, na realidade, a gente mais aprendia do que trocava (RANGEL, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020e).

O texto elaborado por Tereza Norma Tommasi, impresso no interior do convite (FIGURA 59), para a Exposição *Aquarelas* de Maria das Graças Rangel, conhecida carinhosamente como Gracinha, nos informa como foi pensado o processo criativo da artista para aquele momento:

Ritmo, movimento, tom, expressos na música e nas artes plásticas, associam-se, aqui, nas transparentes e límpidas aquarelas de Maria das Graças, através de um elemento composicional constante “o quadrado”. Suas mãos tornam-se instrumento leve, preciso e seguro ao executar sobre o suporte, os sons da sua flauta, com os tons de uma das mais fortes expressões da natureza – O ARCO ÍRIS.

O folclore, o popular, o clássico são temas que se movimentam em harmoniosos coloridos, ritmados pela repetição em grau maior e menor da forma geométrica. Maria das Graças transforma a lírica da partitura musical em linguagem plástica.

A pesquisa lúcida da artista renova, acompanha e une duas das mais puras manifestações artísticas e chega a um fim comum – educar pela arte. (TOMMASI, In: CONVITE EXPOSIÇÃO AQUARELAS, 1980).

⁶¹ No período de 12/09 a 08/10/1980, com apoio da FUNARTE/INAP (SECRETARIA DE CULTURA DA UFES, 2007, p. 174).

Figura 59 – Convite Exposição Aquarelas, de Maria das Graças Rangel



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1980).

Essa exposição também recebeu merecido destaque na mídia local impressa, como mostra a Figura 60, em recorte da página do jornal *A Gazeta*, que destaca uma das Aquarelas expostas, *Opus IV*, da “Série composta de dez pequenos e pacientes trabalhos”, cujo texto traz, além de informações sobre a técnica da pintura em Aquarela, os títulos das obras, o processo artístico da artista e também uma informação sobre um fato social que acontecia naquele momento e que, de certa forma, se relacionava com a exposição envolvendo estudantes:

Tudo no momento exato da abertura da mostra de Maria das Graças, dava um tom de bom gosto, esmero e delicadeza. Um trio de flauta doce, formado pelos músicos Pádua, Margareth e Letir, fazia a música tênue e continuada que invadia o pequeno recinto da capela Santa Luzia, enfeitada com dois estratégicos agrupamentos florais com crisântemos, cravos brancos e rosas e gladiolos laranjas. Ouvia-se no interior da capela a Marcha Fúnebre de Chopin, terceiro movimento de uma sonata formada de quatro partes. Eram centenas e centenas de estudantes que passavam assobiando em frente à capela, subindo a rua Caramuru e em direção a Catedral Metropolitana, faziam eles o enterro do MEC e traziam algumas dezenas de faixas com suas reivindicações grevistas” (CHENIER, 16 set. 1980).

Figura 60 – Detalhe da matéria de Chenier no jornal A Gazeta, 16 set. 1980.

Artes Plásticas

A suave aquarela de Gracinha

Maria das Graças Rangel (Gracinha) está com mostra aberta na Santa Luzia, desde sexta-feira última e ficará até 8 de outubro, apresentando 21 aquarelas. Esses trabalhos são estudos continuados de suas pesquisas, dentro de um aquarelismo controlado e que à primeira vista poderá parecer estudos neo-concretos.

O formal dentro da obra de Gracinha, professora do Centro de Artes, e assim conhecida por amigos, alunos e professores, poderá ter levemente a semelhança desta escola, que tanto marcou os anos 50. Mas aqui a artista tenta realmente a representação visual de músicas e partituras musicais.

Tudo, no momento exato da abertura da mostra de Maria das Graças, dava um tom de bom gosto, esmero e delicadeza. Um trio de flauta doce, formado pelos músicos Pádua, Margareth e Letir, fazia a música, tênue e continuada que invadia o pequeno recinto da capela Santa Luzia, enfeitada com dois estratégicos agrupamentos florais com crisântemos, cravos brancos e rosas e gladiolos laranjas.

Ouvia-se no interior da capela a **Marcha Fúnebre** de Chopin, terceiro movimento de uma sonata formada de quatro partes. Eram centenas e centenas de estudantes que passavam assobiando em frente à capela, subindo a rua Caramuru e em direção a Catedral Metropolitana, faziam eles o enterro do MEC e traziam algumas dezenas de faixas com suas reivindicações grevistas.

Quanto aos títulos dados pela artista aos seus trabalhos são *Asa Branca*, *Tin-Tin*, *O Pião*, *Escravos de*

Jô, *Dança Francesa*, *Dona Nobis Passen*, *Progressão de I até X*, e outros títulos. Títulos de músicas pesquisadas e traduzidas pela artista para seus trabalhos em papel e aquarela, de uma feitura desbastada e simples, que talvez alcance, pela suavidade a mensagem musical e harmoniosa que a artista pretende dar ao seu trabalho e que como já disse se trata de uma continuação de um trabalho que vem desenvolvendo já a alguns anos. Quanto aos trabalhos são executados da seguinte maneira: a cada espaço e cor há uma pretensão de ser uma frase musical, uma nota ou um som. Válida é a tentativa e o conceito de pesquisa, mas até onde o trabalho fora do espaço da Santa Luzia, levará o admirador a se sentir transportado para o estado de espírito musical que motivou a artista? (Carlos Chenier).

Opus IV. Série composta de dez pequenos e pacientes trabalhos

Reunião e mostra

Hoje, às 18 horas, estará sendo realizada a II reunião mensal da Associação de Artistas Plásticos do Espírito Santo, na Galeria Santa Luzia, e todos artistas que queiram participar estão convidados.

No Fábio Ruschi, às 20 horas, Joiceir Secreta estará inaugurando mostra de trabalhos fotojornalísticos. São cerca de 60 fotos em preto e branco e serão vendidas pelo artista por Cr\$ 500,00 cada.

A artista Maria das Graças relata para o jornalista que essa exposição se tratava de uma continuidade, que fazia parte de uma pesquisa acerca de música que ela vinha fazendo há alguns anos: “Quanto aos trabalhos são executados da seguinte maneira: a cada espaço e cor há uma pretensão de ser uma frase musical, uma nota ou um som” (RANGEL, In: CHENIER, 16 set. 1980). Diante de tanta suavidade nas cores e na intenção musical daquele momento, Chenier finaliza a escrita de forma inusitada, transportando o leitor para além daquele momento inaugural da mostra artística: “Válida é a tentativa e o conceito da pesquisa, mas até onde o trabalho fora do espaço da Santa Luzia, levará o admirador a se sentir transportado para o estado de espírito musical que motivou a artista?” Assim, faz alusão ao movimento grevista estudantil que ecoava nas redondezas da GAP, de certa maneira, associa os dois eventos àquele instante, onde o espaço expositivo da GAP, sonoramente, não era único daquela noite de sexta-feira. Attilio Colnago recorda que, ao som da música, “A exposição fazia referência a pequenas formas quadrangulares em aquarela que se movimentavam seguindo uma pauta de música” (COLNAGO, 2021), e não se recorda desse movimento paralelo que aconteceu. Para Delgado (2003, p. 12),

Na história de uma comunidade estudantil universitária de um determinado país, entrecruzam-se temporalidades diversas: a da vida universitária propriamente dita, a da cidade na qual a universidade está inserida, a do país na qual está integrada – e a do movimento estudantil em si mesmo, com suas heterogêneas vivências e a dos estudantes sujeitos principais desse processo específico.

O acontecimento estudantil concomitante à Exposição não tirou o brilho da abertura da exposição *Aquarelas* de Gracinha Rangel e muito menos desviou o olhar dos presentes ao vernissage do suave som advindo das flautas dos músicos Pádua, Margareth e Letir. Na Figura 61, identificamos a professora de *Desenho Anatômico*, Stella Denardi, sentada com os braços apoiados na bolsa e duas alunas, Rosangela e Cleria Crema. Na frente, à esquerda, a então aluna Nelma Guimarães e atrás dela está Alcides Vasconcelos (Cidinho), professor do Centro Pedagógico. O professor Attilio Colnago, de camisa branca de manga curta, aprecia a música de braços cruzados e atrás dele está a professora de *Desenho e Cor*, Telma Guimarães. O rapaz de camisa branca de manga cumprida e braços cruzados quase encostado no painel expositivo não foi identificado, mas ao seu lado direito está Maria Estephania

(Mariinha), mãe da artista. Entre os dois está a aluna Poliana Rangel (irmã da artista). Gracinha está ao lado direito da mãe e, entre as duas, está Penha, uma prima⁶².

Figura 61 – Vernissage de abertura da Exposição *Aquarelas* de Maria das Graças Rangel, no dia 12 de setembro de 1980, na GAP (Capela de Santa Luzia)



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1980).

O próximo relato de memória que trazemos refere-se ao de Attilio Colnago que, assim como Maria das Graças Rangel, foi ex-aluno e ingressou no CAR como professor em 1978. Ele, porém, expandiu sua atuação para além dos anos de ocupação da Capela pela GAP e tratou do envolvimento dos professores do centro de ensino universitário na consolidação deste projeto da GAP.

A Galeria teve, vamos colocar dois momentos bastante importantes, primeiro, da sua criação, que foi com a professora Jerusa Samú [...] tive uma participação muito grande na Galeria a partir do seu segundo momento já na gestão de Tereza Norma como coordenadora. Então de duas formas, primeiro uma participação efetiva em termos de organização do espaço e das exposições. Naquele período além da coordenação, cada departamento indicava um professor, então eu era o professor indicado pelo Defa, Departamento de Formação Artística, o Romulo Zanol era o professor indicado da Arquitetura, e nós dois trabalhávamos muito essa ideia da distribuição espacial. De acordo com os trabalhos que chegavam a gente organizava bastante a leitura da exposição, criava um contexto de

⁶² Os componentes da fotografia foram identificados por Attilio Colnago e Tereza Noema Tommasi (COLNAGO, Attilio. **[Exposição Aquarelas 1980]**. WhatsApp. 15 março 2021. 20:22; e TOMMASI, Tereza Norma. **[Identificação de fotos da GAP]**. 23 nov. 2020. 17:31.)

visualização, e eu fazia além disso a partir do que eu já tinha feito na Garoto, que era a parte de comunicação visual e parte gráfica, eu fazia os estudos, o desenho para os convites, folders das exposições e cartaz que ficava na porta (COLNAGO, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020a).

O compromisso em manter a GAP funcionando era de um grupo de professores que atuava nas produções necessárias, cumprindo múltiplos papéis, tais como o de *designer* dos convites, de coordenador de montagens das exposições e, de início, de hospedeiro de artistas, conforme relato da professora Jerusa Samú para o documentário Museu Aberto (2015). Não obstante, Attilio reitera a relação formativa entre a GAP e o CAR/Ufes, bem como o intercâmbio dos artistas e de professores do estado com outros artistas de outros estados brasileiros.

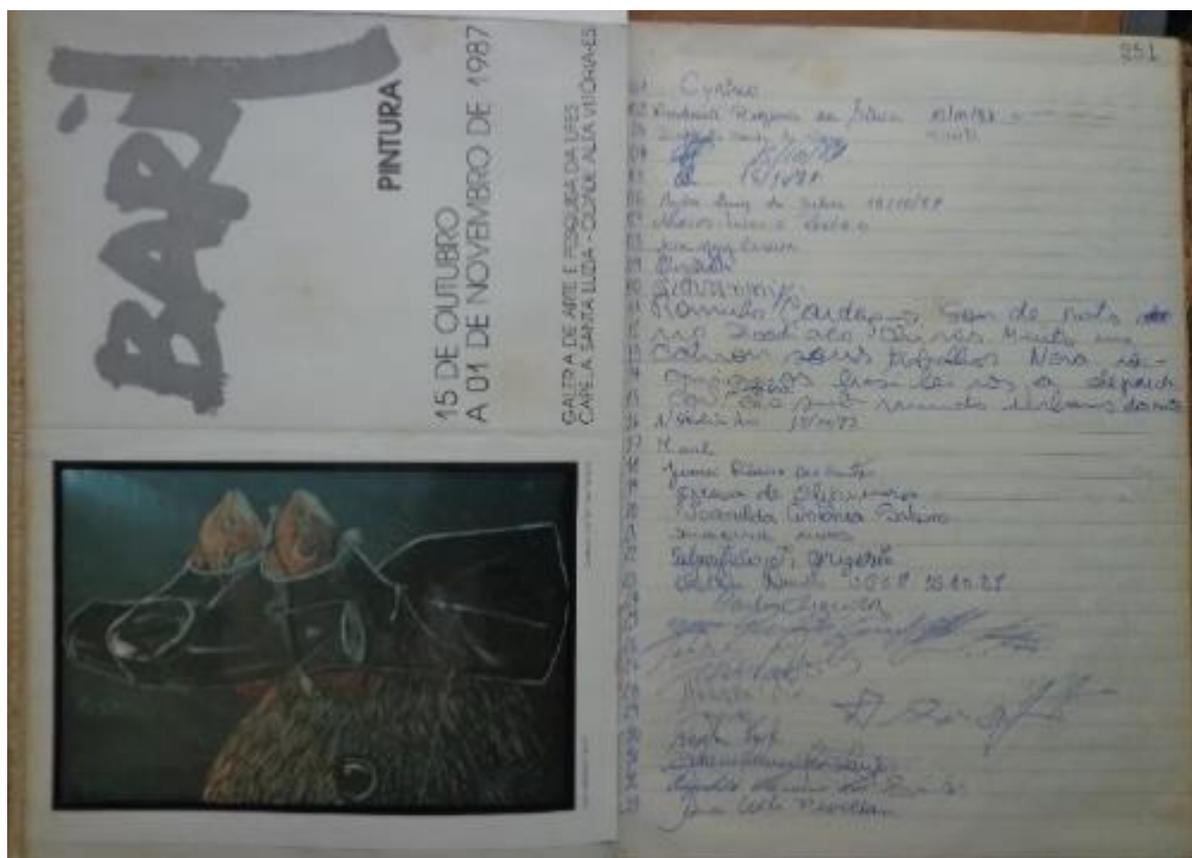
A Galeria fazia também uma outra coisa que era importante para o Centro, que era sempre promover discussões. Tereza organizou durante um bom tempo, foi nessa que eu participei da segunda individual, que era uma exposição chamada Projeto Brasil-Tendências, em que ela trazia um artista de figura humana, vinha alguém de fora, alguém daqui, uma exposição de paisagem, alguém de fora e daqui, de abstração, de fora e um artista daqui. O tempo todo ela fazia uma discussão do que estava acontecendo num caminho de arte fora do Espírito Santo e alguém daqui que estava a trabalhar e fazia um diálogo e com isso tinha sempre palestras e também cursos de formação com os artistas que vinham também expor (COLNAGO, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020a).

A lembrança que está impressa na memória de Attilio, na posição de estudante, volta-se para um aprendizado permanente, aponta que o diálogo que foi travado naquele momento, naquele evento e ficou gravado de forma tão íntima que acompanhou seus anos seguintes enquanto profissional, a exemplo a Exposição *Pinturas* de Fernando Baril, vindo do Sul do país, ocorrida entre 15 de outubro a 1º de novembro de 1987, com promoção da Funarte/INAP. Sobre essa exposição, Attilio Colnago ressalta um fato positivo em sua vida profissional como artista, que

[...] foi a oficina que nós tivemos com Fernando Baril, artista de Porto Alegre, que ministrou uma oficina de pintura com tinta acrílica e abriu um caminho, uma ideia de acrílica que a gente jamais [tinha] percebido, principalmente Joyce e eu. Mudamos toda uma forma de pintar e isso influenciou diretamente na disciplina de Tintas, numa sequência de técnicas que foram trabalhadas a partir desse curso com Baril. A Galeria tinha um trabalho que era muito maior, muito maior do que somente expor, tinha uma inserção, era muito imbricada com o trabalho que acontecia no Centro de Artes, com as palestras, com as exposições, fazia com que tanto os professores como também os alunos estivessem o tempo todo inseridos nesses projetos COLNAGO, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020a).

Atílio é abrangente em sua oralidade sobre a GAP, talvez pelo fato de que tais momentos de aprendizado, oferecidos por essa Galeria, tenham impactado sua vida profissional e agregado a ele novos conteúdos e maior aprendizado sobre a técnica que o então professor já dominava. Mesmo com domínio da técnica de fabricação de tintas, essa fora enriquecida pelo curso ministrado pelo artista Baril, em 1987, e, como Atílio relatou, rendeu-lhe a publicação de um livro, juntamente com a professora Joyce Brandão, intitulado *Tintas e Materiais de Arte*, no ano de 2003. Assim como em outras Exposições, o convite da Exposição de Baril, *Pintura*, destaca-se na página 251 do Livro de assinaturas daquele ano (FIGURA 62).

Figura 62 – Página nº 251 do Livro de assinaturas de 1987 da GAP/Ufes.



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1987).

Figura 63 – Recorte do texto do convite de Baril para Exposição *Pinturas*, em 1987.

A magia flui das mãos deste artista que transforma o pensamento num ato de coragem e realização. Mundos íntimos desconhecidos se mostram numa dança eufórica mística de realidade, delineados em obras onde a conclusão é apenas um ponto de vista dentro de um universo ilimitado de paixões que cria a necessidade de prosseguimento impulsionando um elaborado conjunto de vivências. A cada momento o mesmo mundo num diferente panorama — visão maior daquilo que se apresenta como visual. Uma obra de arte aberta a si própria. O artista existe junto, e é natural que ele permaneça tentado e atento ao processo que se inicia dentro do cosmos, em algum lugar, algum tempo. Longe de uma idéia estabelecida como ordem, perto de uma ação pressentida como possível e passível. Vivem o artista e a obra um diálogo de verdade e beleza.

As formas permeiam a história que se apresenta profunda e complexa permitindo o acesso a diversos planos da compreensão, e a alma se torna o único ato de cumplicidade numa participação onde ela co-ordena os fatos e transforma os mundos.

Fernando Baril, debruçado sobre o seu ser, deixa passar toda uma série de nuances sobre uma arte que brota como pingos e explode como emoção.

Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1987).

O texto da imagem anterior (FIGURA 63) é de autoria de Marinho Neto, na primavera de 1987, para o convite de Baril. Depreendemos, tanto do seu conteúdo quanto da narrativa de Attilio e dos enunciados transcritos no catálogo/convite, que a proposta de diálogo entre os artistas, realizada pela Tereza Norma Tommasi, animou e envolveu diversos setores da Universidade, tais como a Biblioteca Central a outros externos à Ufes, como a assessoria de Comunicação Social do projeto à diretora do jornal *A Gazeta*.

Com o relato, reitera-se que o projeto iniciado por Jerusa Samú, o intercâmbio interestadual, foi mantido por Tereza Norma Tommasi. Foi na gestão dessa última que ocorreu o *Projeto Brasil-Tendências*, citado por Attilio. Esse foi um importante projeto de mobilização do Setor de Galerias promovido pelo Inap/Funarte, o qual perdurou durante os anos de 1987 e 1988 com o objetivo de “[...] ampliar o conhecimento da nossa arte, levando o evento a inúmeras cidades do país, através de seu programa

de itinerâncias”⁶³. Com previsão de nove módulos, cada qual responsável por um período da trajetória da arte no Brasil, desde a academia à pós-modernidade, a meta era a de formação de público de arte em nosso país. Contava com coordenação e a curadoria geral da crítica de arte Lígia Canongia e de um grupo central que administrava desde a parte de pesquisa, como a de coordenação da itinerância.

Portanto, levando em consideração as narrativas dos docentes aqui reunidas, é possível evidenciar que elas têm em comum a valorização da GAP da Ufes e a defesa dessa Galeria como transformadora, tanto no aspecto institucional (Ufes, docência), como em suas produções artísticas. No diálogo intertextual dos relatos de memórias, com os convites e catálogos, pesquisas desenvolvidas (dissertações e teses) e periódicos (jornais), compreendemos as intencionalidades discursivas a partir das marcas dos enunciadores nos discursos que produzem. Do relato mais pessoal ao mais impessoal, como normalmente são constituídos, tanto o texto jornalístico como a pesquisa acadêmica, distinguimos quais foram os atores centrais da trama, os destinatários, foi possível conhecer um pouco dos intercâmbios com artistas nacionais, as relações com o CAR e como foi que se iniciou a composição da coleção de arte da Ufes.

As temáticas enfatizadas e reiteradas dão conta de discursos passionais, ou seja, produzem efeitos de sentidos “afetivos” ou “passionais”, realizados por sujeitos mobilizados para mudanças e transformações, embora atribuam ao de “fora” (Raphael Samú e Jerusa Samú) o investimento de *poder-fazer* as alterações que avaliavam como necessárias para que a produção de arte ganhasse visibilidade na cidade de Vitória. Reconhecida a carência de recursos na EBA e na cidade, em termos de equipamentos para realização de exposição, os testemunhos de Wallace, de Dilma e de Hilal convergem para o reconhecimento do protagonismo dos professores Raphael e Jerusa Samú. Ainda, há nesses discursos o reconhecimento e a aceitação da multiplicidade de oportunidades dos grandes centros *versus* a precariedade existente naquela ocasião na capital Vitória. A Galeria *Levino Fanzeres*, que contou com o primeiro projeto a trazer com mais frequência artistas modernos e contemporâneos,

⁶³ Convite *Projeto Brasil-Tendências* - Ministério da Cultura/Funarte/Ufes, 1986.

também foi coordenada, em seus anos iniciais, pela professora Jerusa Samú, demarcando, assim, a notoriedade dessa personalidade na promoção da arte.

No testemunho de Jevaux e nos intertextos dos periódicos citados, o discurso é o de ruptura com o estabelecido, do inusitado e, nesse proceder, as respectivas exposições realizadas por ele e Coracy inauguraram em nosso estado outros modos de apresentação da arte: *a performance* e as instalações. Entretanto, esse mesmo acontecimento trouxe o que há de mais familiar e íntimo para a Galeria, a casa deles e o patrocínio do amigo para as *vernissages*.

Nas narrativas de Maria das Graças e de Attilio, a referência à promoção dos cursos e palestras dos artistas expositores e as relações com o CAR da Ufes trazem a temática da formação em docência e a formação em arte como responsabilidade de todo um grupo social e não somente de protagonistas, embora emane deles o reconhecimento do trabalho das duas coordenadoras, a Jerusa Samú e a Tereza Norma Tommasi. Como argumenta Colnago (In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020a)

[...] a Galeria tinha um trabalho que era muito maior, muito maior do que somente expor, tinha uma inserção, era muito imbricada com o trabalho que acontecia no Centro de Artes, com as palestras, com as exposições, fazia com que tanto os professores como também os alunos estivessem o tempo todo inseridos nesses projetos.

No tocante dessa relação com o Centro de Artes, o envolvimento dos estudantes e professores, nesse período em que a GAP ocupou a Capela, foi apontado como promissor pelo professor Attilio Colnago. Embora Magna Rosa (2015, p. 80) relate em sua dissertação que existiu uma “disparidade entre o espaço concedido aos professores e alunos” nas exposições que aconteceram na GAP (entre os anos 1976 e 1979), uma vez que as de professores foram em maior número, Rosa declara ainda que não há documentos que respondam à essa questão. Reiteramos que as declarações dos professores do Centro de Artes revelam que a GAP atuava muito além das exposições lá realizadas, ofertando cursos, oficinas e palestras; e que tais momentos eram oportunizados para os estudantes, professores e se estendiam para toda a comunidade.

Levantamos a partir da documentação primária encontrada, que, entre os anos de 1976 até 1988, foram realizadas cerca de cento e trinta e oito exposições que

abrangeram artistas capixabas, artistas de fora do estado e três exposições de artistas internacionais, radicados no país⁶⁴.

Na gestão de Tereza Norma Tommasi, de 18 de junho de 1986 a 1988, foram realizadas vinte e sete exposições, sendo dezessete de artistas locais e dez de artistas de fora do estado. Esses números, levantados a partir dos convites expositivos e livros de assinaturas, além de indicar um quantitativo diferenciador de mostras expositivas e intercâmbios para a época, apontam para o acervo de obras que tal iniciativa promoveu. A narrativa de Wallace que referência à contrapartida que a GAP firmava com expositores de doação de obras para a composição de um acervo, de uma coleção de arte universitária.

Enfim, reafirmamos que a memória resgata o passado e que o passado está presente nos relatos de memória, nas narrativas, em documentos e na coleção de arte da GAP/Ufes. Além de ser uma evidência material da história, compõem um arquivo de saberes, tradições e valores construídos por um grupo social da comunidade universitária cujo propósito é o de integrar a instituição a qual pertencem à comunidade em sua totalidade.

⁶⁴ Chegamos a este número, a partir dos registros encontrados nos Livros de assinaturas, e ainda levamos em conta os convites para as exposições anexados nesses mesmos Livros, bem como os relatórios dos coordenadores. CAR/Ufes.

5 A GAP COMO LOCAL DE EXPOSIÇÃO E O CENTRO DE ARTES COMO PROTAGONISTA NA PRODUÇÃO DE CULTURA, ARTE E EDUCAÇÃO EM ARTE NA CIDADE DE VITÓRIA

Figura 64 – Maria Helena Lindenberg e Patrícia Assumpção



Fonte: Arquivo Gaeu/Ufes (sem data)

Iniciamos este capítulo com um trecho da entrevista concedida pela coordenadora da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, Jerusa Samú ao jornal *A Tribuna*, divulgada no dia 11 de julho de 1976, que nos traz uma esclarecedora explicação:

Difícil é definir a intenção da galeria, que busca artistas de trabalhos já definidos. Qualquer estudante que tenha apenas orientação direta e didática não deve expor suas obras aqui. A galeria busca os artistas que pesquisaram por si, ou que tenham definidos seus princípios artísticos, além da fase didática de aprendizado. **Didática, é, em vários sentidos, a galeria em si, uma porta sempre aberta**, e a segurança de que há, na cidade, uma sala permanentemente aberta à arte (AMERICANO, 11 jul. 1976, grifo nosso).

Apenas com quinze dias de funcionamento, Jerusa Samú foi indagada sobre os mais diversos aspectos do funcionamento da GAP e, analisando o recorte da declaração acima, ampliando o olhar para um todo da entrevista concedida, cuja transcrição ocupou uma página inteira daquele periódico, ressalta-se um objetivo muito claro da GAP, em atualizar o público com a produção do que existia de mais recente na Arte

Contemporânea nacional, a partir das pesquisas nas mais diversas técnicas artísticas em evidencia naquele momento. A orientação era de que um estudante universitário, por si só, não teria condições de passar por um crivo de seleção de professores artistas para expor na GAP, e que havia outras atividades educacionais destinadas a esse público, a partir das exposições realizadas na GAP.

Em contrapartida, na prática, os estudantes deveriam ter o acompanhamento de um professor para participar, não somente de exposições, mas de outras atividades educativas a eles destinadas. Essa ação tornou-se constante no CAR da Ufes que, em parceria com a GAP, organizou e possibilitou a aproximação e a experiência com a Arte, envolvendo alunos e professores da graduação nesse processo. Esse condicionante em se ter à frente sempre um professor da disciplina da área foi uma forma de valorizar esse profissional, que se esforçava em manter-se atualizado e de investir na boa formação dos futuros artistas e/ou professores de arte.

De acordo com o calendário expositivo vigente do ano de 1976, constatamos que parte das propostas educativas da GAP/Ufes partiram, inicialmente, das exposições lá realizadas. O artigo 15º do Capítulo III do Regimento Interno da GAP, sobre as disposições de exposição e do expositor, descreve as Artes Plásticas, as Artes Industriais, a Arte Decorativa, e a Arte Popular como a diversidade de áreas artísticas a que se dedicariam suas exposições (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1977). Com isso evidencia-se a preocupação em oferecer os mais diversos assuntos e técnicas artísticas para a comunidade universitária e local. Definida e confirmada a presença do artista, a equipe da GAP articulava o envolvimento dele, como se daria, e, a partir do *currículo* e da atuação nas Artes, desde as técnicas das obras apresentadas, organizava uma palestra, oficina ou curso, que, em alguns casos, também culminava na venda de livros. Pelos relatos, nota-se que toda essa oportunidade de imersão artística foi oportuna, tanto para docentes como para os discentes. Para Jerusa Samú:

Quase todos os professores tinham um contacto com um estudante. Também foi uma coisa que eu achei que era importantíssimo. O artista vinha e ficar a disposição, para que os estudantes pudessem perguntar. Você sabe da dificuldade que o estudante tem. Um ou outro aparecia para perguntar. Como para enriquecer a sua própria vida! Talvez achassem que era parte da aula, então, se é aula... não é chato (SAMÚ, In: GONÇAVES; REBOUÇAS, 2015b).

Com a narrativa da coordenadora da GAP, Jerusa Samú, revela-se a valorização dos contatos dos artistas com os professores e com os estudantes da universidade. Nesse sentido, esta seção tem como objetivo comprovar o que era hipótese, mas que se transforma na tese de que a GAP, localizada na Capela de Santa Luzia atuou nos processos de educação em Arte nos cursos e promoveu a cultura e a arte na cidade de Vitória, para além do seu próprio *campus* de atuação. Para tanto, continuamos tomando como fontes recortes de periódicos locais, documentos de arquivos institucionais do Centro de Artes (cartas, ofícios, memorandos, projetos), documentos da GAP (catálogos) e depoimentos de quem viveu essa história – professores e alunos.

No alcance de nosso objetivo, o nosso recorte de pesquisa abrange um período longo, de 1976 a 1995, sendo assim, buscamos nos Livros de Assinaturas da GAP/CAR/Ufes, que contém anexados convites das exposições, e no Catálogo *EU* (2007) o quantitativo de exposições organizadas pela GAP no período que compreendeu, em especial, a coordenação de Jerusa Samú e Tereza Norma Tommasi – 1976 a 1988⁶⁵, e, levantamos entre os anos de 1976 a 1988, um total de 139 Exposições realizadas na GAP/Ufes.

Outrossim, entre os anos de 1989 a 1994, chegamos a um total de 29 Exposições⁶⁶. A partir de critérios que consideram o item 2 e 4 do Regimento da GAP⁶⁷, de:

2. Proporcionar ao público do ES possibilidade de contato com os movimentos artísticos, através de exposições, palestras e debates, fator indispensável ao seu desenvolvimento, visando aperfeiçoar a formação cultural do povo capixaba;
4. Promover cursos livres de arte, atendendo às solicitações da comunidade.

⁶⁵ Por pouco mais de um ano, com a saída de Jerusa Samú, Ronaldo Barbosa, com a Portaria nº038 de 13 de maio de 1985, assinada por Maria Helena Lindenberg, Diretora do CAR/Ufes, assumiu a coordenação da GAP. Em 1986, Tereza Norma Tommasi assumiu a GAP por meio da Portaria CAR/Ufes nº055 de 16 de junho de 1986 ficando até maio de 1988, período este que se prolongou por mais alguns meses.

⁶⁶ Chegamos a este número, a partir das exposições relacionadas nos Livros de Assinaturas da GAP/Ufes e a partir dos convites das exposições. Outro documento, o Catálogo *EU* (2007), traz um quantitativo maior, pois, nele, levou-se em conta, além das exposições que aconteceram na GAP/Ufes (Capela de Santa Luzia), foram inseridas, aquelas organizadas pela GAP, mas, que ocorreram em outras dependências, a exemplo do CAR/Ufes e da Caixa Econômica Federal.

⁶⁷ Estes critérios aparecem inicialmente no Projeto de criação da GAP, como objetivos, no item 1.1, p.1.

Destaca-se entre os critérios, o alcance dos eventos promovidos, que consideram a extensão universitária e não somente os docentes e discentes, considera o alcance e a diversidade dos participantes, assim como o envolvimento dos discentes nos projetos; envolvimento de artistas contemporâneos de renome nacional.

Na sequência desta seção, passamos a apresentar algumas ações educativas vinculadas às exposições realizadas entre 1976 a 1988, para na seção 6 retratarmos mudanças administrativas ocorridas na GAP, nos anos finais da década de 80 e início dos anos 90, que culminaram na devolução da Capela de Santa Luzia ao IPHAN/ES e, conseqüentemente, no fim das exposições artísticas nesse espaço.

5.1 O EDUCATIVO NA GAP/UFES A PARTIR DE 1976

Com o intuito de inaugurar em terras capixabas o que já se estabelecia no cenário nacional, nos Museus com Espaços Educativos, a GAP, desde o seu projeto, incluiu os estudantes e a sociedade capixaba.

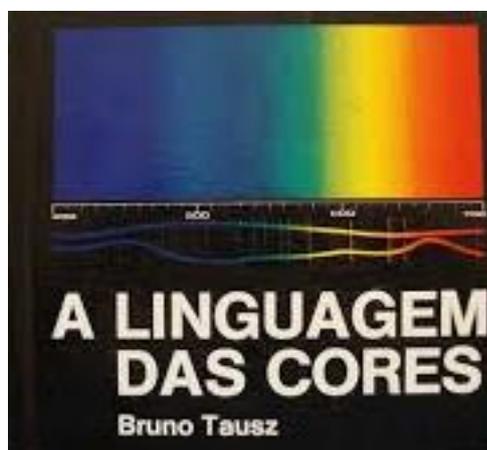
Conforme depoimentos da Jerusa Samú, a contrapartida do expositor para com a comunidade universitária já era acordada desde os primeiros contatos realizados com os artistas convidados. Em alguns casos somente um encontro era realizado, mas em muitos deles, e a depender da disponibilidade e do envolvimento do artista, o compromisso poderia resultar em até uma semana de estadia na cidade. Jerusa Samú recorda:

E geralmente, deram cursos também, ligeiros; depois nós convidamos Regina Silveira que deu um curso de serigrafia, a Maria Dela, deu um curso de cerâmica, eu aprendi a comprar cerâmica (*risos*). Então, é, e tinha quem mais? Evandro Jardim, acho que veio expor duas vezes, era meu colega de classe (SAMÚ, In: GONÇAVES; REBOUÇAS, 2015b).

Como o objetivo era o de promover contato com a Arte e com o artista, a GAP possibilitava o contato do público com o artista expositor não somente no dia da abertura da exposição, mas também por meio de entrevistas com o artista, promovidas com a imprensa local antes da estreia. Outros momentos importantes eram os da palestra e dos encontros “bate-papo” com o artista, que se incluíram como dinâmicas da parte educativa da GAP, antes mesmo da aprovação do seu regimento, em 1977.

Todos os artistas convidados tinham ciência desse compromisso iniciado na segunda exposição realizada na GAP, em 17 de agosto de 1976 com Bruno Tausz⁶⁸. Nessa ocasião, houve palestra, oferta de um Curso de Cores e o relançamento do livro do artista *A linguagem das Cores* cuja capa pode ser vista na Figura 65 a seguir.

Figura 65 – Capa do livro do artista Bruno Tausz, 1976.



Fonte: Tausz (1976)

A escolha pelo Tausz⁶⁹, foi ao encontro da preocupação do artista com o ensino da Arte. Isso na introdução do livro mencionado acima, na qual o artista explica o motivo que o levou a divulgar seus estudos, iniciado depois de um curso audiovisual por ele ministrado.

Notei, durante esses cursos, que os estudantes se preocupavam muito em tomar nota das informações fornecidas para que elas não se perdessem na memória. Publiquei várias apostilas que foram se aperfeiçoando e foram se transformando em livro. Quero, assim, dedicar este livros aos meus alunos e meus amigos que me incentivaram a publicá-lo (TAUSZ, 1976, p. 1).

O potencial desse artista foi, então, posto em prática e, naquele momento, o evento serviu como um exemplo de aprendizado para estudantes e professores da Ufes. A partir dessa experiência a GAP passou a funcionar seguindo “esse modelo”.

⁶⁸ Expôs 20 Serigrafias e 14 pinturas de 18/08 a 08/09/1976. Dos 45 livros do artista, 24 foram vendidos. Registra-se 872 visitas. Relatório GAP 1979. CAR.

⁶⁹ Bruno ministrou este curso no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1971, para o Departamento de Cultura da UFRJ, pelo Consulado Geral da Suíça no Rio, para o Departamento de Cultura no Ceará, para o Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento do Rio Grande do Sul e programa o Audiovisual de Emil Forman (selecionado para a Bienal de Paris). *A Gazeta*, Vitória, 19 ago. 1976.

Nessa exposição, em particular, os interessados tiveram oportunidade de dialogar com o artista, de adquirir o livro e de participar do curso. Além das obras de serigrafia e pintura, o artista passou filmes autorais no interior da galeria. Durante o andamento da mostra, um dos assuntos mais comentados foi a exibição de filmes *Super 8* para o público, como sendo “[...] uma nova experiência que considera a realização de um sonho secular: o quadro que se mexe” (O ARTISTA..., 20 ago.1976). Tausz já havia estado em Vitória em 1975, também intermediado pela Ufes, quando ministrou curso de *Análise de Arte pós-moderna*, promovido pelo Departamento de Formação do Centro de Artes (ABERTURA..., 22 ago. 1976). Essa atualização promovida pelo artista recebeu uma avaliação positiva por parte da comunidade universitária que, satisfeita, refez o convite para a exposição na GAP.

A escolha por esse artista, abrindo as mostras nacionais, alinhou-se perfeitamente com a filosofia da GAP/Ufes, pois Tausz trouxe na bagagem o resultado de suas pesquisas, que eram de longa data, e também estava à frente de uma instituição no Rio de Janeiro, o Centro de Pesquisa de Arte. A partir dessa experiência com Tausz, sucessivamente, aconteceram encontros com os artistas, que se diferenciavam, mas que mantiveram a linha da educação pela Arte.

Feitas essas considerações iniciais, para que se possa evidenciar ainda mais e compreender a importância do compromisso com uma educação em arte promovida pela GAP, nos detivemos a oito eventos: os quatro primeiros ocorridos na gestão de Jerusa Samú (1976-1985) e os seguintes na gestão de Teresa Norma Tommasi (1986-1988), a saber:

- 1 - Exposição da 3ª Semana de Arte realizada em São Mateus-ES, de 1976;
- 2 - Produção de Cartões de Natal pelos estudantes, exposição e vendas na GAP, de 1976;
- 3 - Curso com Fayga Ostrower, de 1977;
- 4 - Exposição Atelier, realizada de 03/12/1979 a 08/01/1980;
- 5 - Exposições Didáticas, de 1985 no CAR/Ufes, e de 1986 na GAP;
- 6 - Projeto Arte Brasileira, de 1986;

7 - Projeto Pintura Brasil/Tendências, de 1987/1988;

8 - Projeto Artista Visitante e Curso com artista, de 1987.

5.1.1 Exposição da 3ª Semana de Arte realizada em São Mateus-ES, de 1976

Atentos ao que se produzia no Estado durante a gestão de Jerusa Samú, a partir do Relatório Anual da GAP de 1976, podemos também destacar a divulgação da Mostra dos resultados artísticos da 3ª Semana de Arte de São Mateus que contou com a participação de alunos assistentes do Centro de Artes⁷⁰ e das professoras Maria de Lourdes Raizer, Stella Helena Denarte, Dilzete Alves Vieira Dias, Jerusa Samú, Bernadete Lyra e do professor Wallace Neves. Esse documento aponta para a integração entre professores e alunos que já existia no CAR e para a centralidade discente nessa exposição, por ter oportunizado aos estudantes o protagonismo artístico advindo do empenho nessa Semana de Arte que aconteceu no norte do estado, mas que se estendeu ao espaço físico da GAP na Capela Santa Luzia.

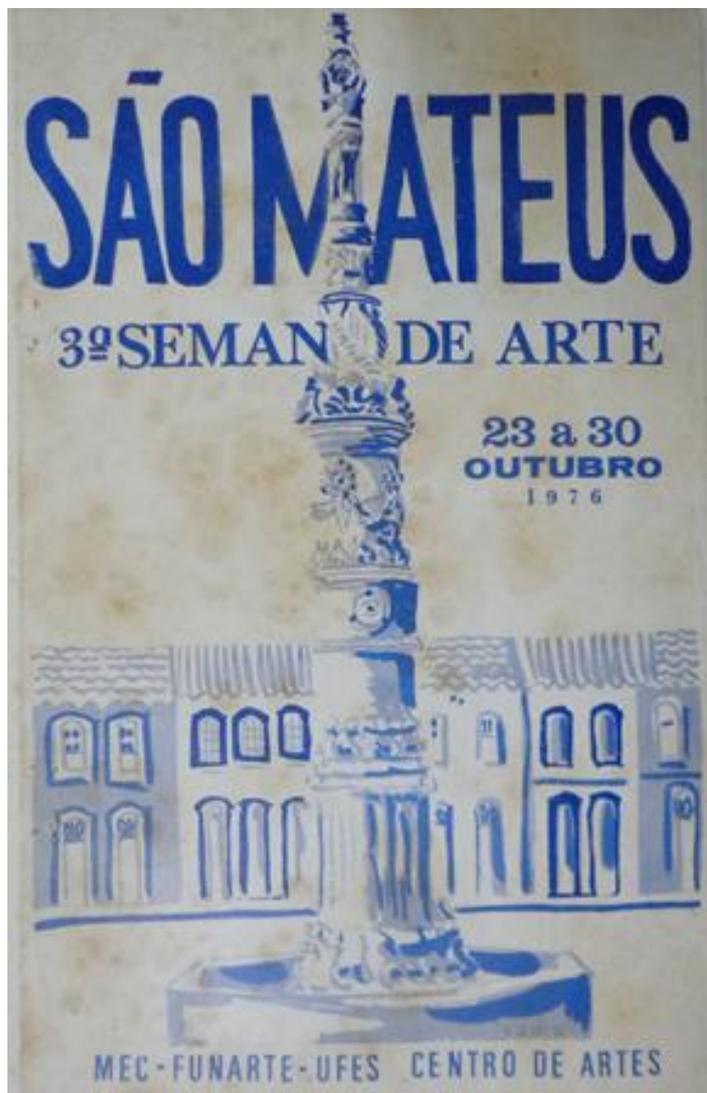
Maria Helena Lindenberg (In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b) enfatiza em seu depoimento que havia cursos para os estudantes de Artes, Festivais (dentro e fora do estado), além das Semanas de Arte, a exemplo da de São Mateus, organizadas pelo CAR, associadas também à GAP. Sobre os cursos, Maria Helena recorda: “Nós promovemos um com Dionísio Del Santo. Ele expôs, isso foi junto com o Espaço Universitário. O curso foi realizado no Espaço Universitário, já foi uma ação conjunta, aliás, se eu não me engano, Dionísio deu dois cursos lá no Centro de Artes” (GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b)

Porém, nos atendo à 3ª Semana de Arte de São Mateus que aconteceu do período de 23 a 30 de outubro de 1976, essa foi organizada por professores do CAR/Ufes, contou com apoio do Estado e do município sede e ofertou diversas oficinas, palestras e cursos coordenados pelo professor Seliégio Gomes Ramalho. Na Figura 66, vê-se

⁷⁰ Maria da Penha Poton, Valdete S. Magalhães, Isabel C. Letaif, Yvone Faissal, Márcia Serafim, Leila Brandão, Hilal Sami Hilal, Márcia Capovilla, Eliane Sá, Thereza Passos Pellegrini, Maria de Lourdes Mascarenhas, Elza Lorenção, Nelma Pezzin, Angelica Thebaldi, Rita de Cássia Cola, Maria da Glória Mussiello Dutra, Angela Piccin, Celso Maiolli, Maria Antonieta. Relatório da GAP/1976 CAR/Ufes.

o cartaz da Semana de Arte realizada no norte do estado do Espírito Santo, distante 235 quilômetros da capital Vitória.

Figura 66 – Cartaz da 3ª Semana de Arte de São Mateus



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1976).

Essa Semana de Arte incentivou nos discentes a produção de um significativo número de trabalhos em diferentes técnicas artísticas. No Quadro 4, demonstramos as disciplinas representadas nessa 3ª Semana de Arte, e que expuseram o resultado dos seus trabalhos na GAP, bem como, seus respectivos professores regentes.

Quadro 4 – Relação das disciplinas representadas por meio do resultado dos trabalhos feitos da 3ª Semana de Arte de São Mateus e seus respectivos professores

Disciplinas		Professores envolvidos
01	Tecelagem	Maria de Lourdes Raizer
02	Desenho Infantil I	-
03	Desenho Infantil II	-
04	Pintura	Dilzete Alves Vieira Dias, Jerusa Samú
05	Fotografia	Walace Fernando Neves
06	Jogos Criativos com Palavras	Bernadeth Lyra
07	Aplicação do Desenho I	Lenizze Mazzei, Julio Cesar Grandi Ribeiro
08	Desenho I	Stella Helena Denarde Nogueira, Lenizze Mazzei, Julio Cesar Grandi Ribeiro
09	Desenho II	Naylo Cabral Coutinho, Léa Gomes Brasil, Márcia Moraes Costa
10	Desenho III	Carmem Lúcia Có
11	Gravura	Raphael Samú
12	Couro	Coracy Coelho Leal
13	Aproveitamento de Materiais	Freda Cavalcanti Jardim

Fonte: Relatório Anual de 1976 GAP/UFES - CAR/Ufes

Nota: Elaborado por Jerusa Samú, 1976

Em decorrência dessa 3ª Semana de Arte, aconteceu, entre os dias 03 a 14 de novembro de 1976, uma Exposição realizada na GAP/Ufes, de caráter educativo ou didático, como gosta de falar a então coordenadora Jerusa Samú, pois divulgou o resultado da vivência artística daquela Semana àqueles que não puderam se deslocar até São Mateus e deu a conhecer um pouco do que foi produzido naquela semana cultural. Esse projeto contou com a parceria e apoio financeiro do MEC e da Funarte, no formato de Extensão Universitária e com o envolvimento integral dos estudantes na monitoria juntos aos visitantes na Exposição.

Essa monitoria consistiu no acompanhamento guiado pelas obras, na explicação oral sobre as técnicas utilizadas nos trabalhos, bem como sua execução. Assim, ocorreu um revezamento de monitores que auxiliaram, inclusive, na montagem e desmontagem da Exposição.

Ao término da Exposição, os trabalhos expostos foram devolvidos ao Departamento, encaminhados via ofício nº 038/76 da GAP. Jerusa Samú relata essa devolução, conforme expomos no Quadro 5 a seguir:

Quadro 5 – Relação de trabalhos expostos na Gap/Ufes e devolvidos ao Centro de Artes

Curso oferecido	Professor/a da disciplina	Aluno/a assistente	Trabalhos devolvidos
1. Tecelagem	Maria de Lourdes Raizer	Maria da Penha Poton	08
2. Desenho Infantil	Stella Helena Denarde Nogueira	Valdete S. Magalhães, Isabel C. Laifer	16
3. Pintura Infantil	Dilzete Alves Vieira Dias	Yvone Faissal e Marcia Serafim	08
4. Pintura	Jerusa Margarida Gueiros Samú	Leila Brandão	10
5. Fotografia	Walace Fernando Neves	Márcia C. e Eliana Sá.	16
6. Jogos Criativos com Palavras	Bernadete Lyra	Hilal Sami Hilal	13
7. Aplicação do Desenho I	Cartões de Visita		11

Fonte: Relatório Anual de 1976 GAP/UFES - CAR/Ufes

Nota: Elaborado por Jerusa Samú, 1976

Com o Quadro 4 revelamos que a Exposição nas dependências da GAP/Ufes foi dinâmica, separada em treze diferentes técnicas. O Quadro 5 favorece-nos, pois traz um demonstrativo da quantidade de trabalhos que puderam ser apreciadas pelos visitantes, um total de 82 trabalhos, distribuídos entre as técnicas de Tecelagem, Desenho Infantil, Pintura Infantil, Pintura, Fotografia, Jogos Criativos com Palavras e Aplicação do Desenho I. Como o quadro não revela a quantidade de trabalhos expostos nas técnicas de Couro, Gravura, Desenho I e II e Aproveitamento de Materiais, inferimos que as produções expostas extrapolaram a quantidade de 82 trabalhos.

Sobre a questão das formações oportunizadas por meio dos projetos da GAP, a exemplo da Semana de Arte que aconteceu em São Mateus, a professora e artista Nelma Pezzin rememora esse período:

Eu acho que essa parte extra aula foi extremamente importante. [...] Tinham as Semanas de Arte e os festivais que foram muito importantes. Neste eu já estava como professora, mas eu não deixava de frequentar por ser professora. Sempre quis continuar a pesquisa e sempre quis coisas novas, então ia para os festivais, embora fossem mais voltados para os alunos, inclusive de fora. Eram quinze dias de muita produção. Fiz serigrafia com Dionísio Del Santo, em 1977 e depois mais tarde (PEZZIN, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020f).

De fato, como rememora Nelma, de 10 a 14 de julho de 1977, Dionísio Del Santo ministrou um curso intensivo de serigrafia que foi realizado nas dependências do Centro de Artes, por intermédio da Gaeu (SECRETARIA DE CULTURA DA UFES, 2007, p. 367). Sobre essa questão de oferta de cursos da GAP com a inclusão de professores, para Moema Rebouças

Não basta ser sujeito competente que *sabe-fazer*, nem permanecer na transmissão no papel do mestre em que são enunciados princípios a serem aplicados pelos estudantes. Um professor artista, tal como Nelma, enuncia os comentários sobre o processo e produto. Recupera o papel que viveu como “bolsista arte”, e o devolve aos estudantes de “agora”, assumindo uma educação que é partilhada (GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020a).

A recordação de Nelma Pezzin, de quando era estudante entre os anos 1973 até 1978, e em 1979 já atuando como professora do mesmo Centro de Artes, é muito atual,

Essas ações que eram feitas em conjunto com a Galeria, ajudavam muito a gente que era aluno. Porque era um espaço que a gente tinha para ver coisas, que não tinha internet, não tinha nada. Hoje você se comunica muito mais. Você tem mais informação, antes não, quer dizer, a gente não tinha muito acesso ao que acontecia no Rio, São Paulo; então, acho que a Galeria, ela tinha muito esse papel de fazer esse intercâmbio de artistas, tanto de professores, quanto de alunos (PEZZIN, In: GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020f).

Intentando ampliar os espaços educativos promovidos pela GAP, Jerusa Samú enviou ao diretor do Centro de Artes um pedido, por meio do ofício nº45, do dia 8 de dezembro de 1976, de autorização para usar as dependências do CAR para a realização de cursos. Mediante a concessão feita pelo diretor Paulo Cesar Magalhães, Jerusa Samú passou a articular com demais artistas a organização e a promoção de cursos atrelados a exposições, bem como alguns que apresentamos neste trabalho. Isso demonstra como que a Semana de Arte ocorrida em São Mateus, que suscitou continuidade na GAP/Capela, reverberou ações artísticas educativas de diferentes

âmbitos e sobressaltou a arte-educação (BARBOSA, 2006) como um processo não só acadêmico, mas de formação humana.

5.1.2 Produção de Cartões de Natal pelos estudantes, exposição e vendas na GAP, de 1976

Com intuito de inserir ainda mais os estudantes do curso de Artes na GAP/Ufes, Jerusa Samú informou, via ofício, ao Diretor do Centro de Artes que “[...] foi aprovado, em reunião do Conselho Assessor da Galeria, um concurso de Cartões de Natal e Fim de Ano⁷¹” (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 24 ago.1976), e sugeriu:

Como etapa inicial, solicitamos a V.Sa. a divulgação do mesmo nos Departamentos deste Centro, e, na oportunidade, sugerimos ser estudado a possibilidade para que o referido concurso seja lançado como tema nas disciplinas artísticas dos Departamentos, com prazo fixado até 05 de novembro próximo, para posterior seleção;

Participarão deste concurso Professores, Alunos e ex-alunos do Centro de Artes;

Os cartões selecionados serão vendidos numa tarde de lançamento nesta Galeria, com a presença do artista para assiná-los, em data a ser fixada no mês de dezembro do corrente ano (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 24 ago.1976).

Com a redação do ofício fica explícito que essa ação fora definida e proposta, conjuntamente, pela Galeria de Arte e Pesquisa e pelo Centro de Artes. De acordo com a carta enviada para o Diretor do Centro de Artes no dia 13 de dezembro de 1976, Maria Helena Lindenberg ficaria como coordenadora da Venda de Cartões de Natal e Fim de Ano, pois era chefe do Departamento de Formação Artística (Defa). Em resposta, Maria Helena Lindenberg emitiu um ofício à GAP:

Senhora Professora,

Pelo presente informamos a V.Sa., que em atenção ao ofício nº14/76-GAP-Ufes, solicitando estudar a possibilidade de lançar como tema nas disciplinas artísticas dos Departamentos deste Centro, o Concurso de Cartões de Natal e Fim de Ano, este Departamento em reuniões realizadas nos dias 30/08 e 24/09/76, decidiu que o mesmo será lançado nas disciplinas de **Gravura I, Pintura III, e, Desenho Artístico II e Composição II**, respectivamente. Apresentamos na oportunidade, nossas Atenciosas Saudações. Prof^a Maria

⁷¹ Cf. Decisão informada no ofício nº14/76 – GAP/Ufes de 24 de agosto de 1976, encaminhado ao Ilmo. Sr Professor Paulo César Simões Magalhães, Diretor do Centro de Artes da Ufes.

Helena Lindenberg Lopes, Chefe do Defa (DEPARTAMENTO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA, 27 set.1976, grifos nosso).

Nota-se que foram necessárias duas reuniões para definição das disciplinas, com seus respectivos professores, para a confecção dos cartões natalinos. As regras de participação na confecção dos cartões foram encaminhadas por meio de ofício, para o Diretor do Centro de Artes, professor Paulo César Simões Magalhães:

Podem participar deste concurso Professores, aluno e ex-alunos do Centro de Artes, concorrendo com um número ilimitado de cartões. O concorrente deverá apresentar até o dia 05 de novembro, na Secretaria do Departamento de Formação Artística, cada cartão acompanhado de envelope e preço marcado a lápis. A assessoria da Galeria de Arte fará uma seleção para posterior venda em tarde de assinatura com a presença dos autores. A Galeria cobrará 20% sobre a venda de cada cartão. Após a seleção, ao concorrente será comunicado o número de cartões aceitos e os outros devem ser retirados na própria secretaria do DEFA. (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 16 nov.1976).

As definições sobre a organização do evento também foram pontuadas por Jerusa Samú no mesmo ofício:

Dia: 10/12 (sexta-feira) - das 13:30 às 22h. Dia: 11/12 (sábado) – das 14.00 às 22h. Este evento poderá se prolongar até domingo, caso V. Sa. ache conveniente e aprove o esquema abaixo apresentado:

a- a colocação de uma faixa na parede externa lateral da Galeria de Arte e Pesquisa com os seguintes dizeres: “Vendas de Cartões de Natal e Fim de Ano, Aqui”.

b- carta a todos os jornais solicitando divulgação.

c- um cartaz em cada classe do Centro de Artes pedindo para o aluno comparecer e divulgar.

d- os autores deverão estar presentes.

e- uma carta para a Srta. Márcia Braga Capovilla – Presidente do Diretório Acadêmico Carlos Cavalcanti – para montar um esquema de revezamento de alunos nos dias de venda podendo até incluir o domingo. (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 16 nov.1976).

O objetivo dessa ação foi destacado na carta enviada para o Sr. Erildo dos Anjos, na qual solicitava-se a divulgação do evento e convidava-o para a abertura das vendas de Cartões de Natal e de Fim de Ano a realizar-se na GAP/Ufes. Na sequência da carta, uma justificativa: “É a primeira vez que organizamos este tipo de promoção e tem finalidade de motivar os alunos a divulgar o que eles fazem. Alguns foram feitos

em períodos de aula, mas a maior parte fora do Centro de Artes” (SAMÚ, 06 dez. 1976). Essa declaração da coordenação demonstra a preocupação com a questão didática do ensino de Arte na Universidade, uma vez que uma especificidade do curso de Artes é a prática artística das técnicas. Desse modo, com essa iniciativa, os estudantes puderam articular as experiências obtidas com as exposições ocorridas naquele ano com uma atividade prática que poderia gerar renda aos futuros artistas. Sobre os princípios que regem o ensino de arte e sua prática como profissão, Miguel Pereira (1993, p. 104) destaca:

O ensino pertence à escola ou à universidade e a profissão ao mundo do trabalho, isto é, à fábrica, ao escritório, ao ateliê, ao estúdio. O primeiro é entendido como aprendizagem, preparação, formação ou capacitação. Já a profissão é a concretização do aprendido. É o exercício da competência.

Portanto, essa tentativa da GAP/Ufes de inserir os alunos em atividades práticas e expositivas, por meio das quais pudessem imprimir sua arte e demonstrar seu talento, mesmo que em apenas dois dias de Exposição, foi uma ação que suscitou um intenso envolvimento dos professores. Maria Helena Lindenberg, em carta enviada para o diretor do CAR no dia 13 de dezembro de 1976, ressalta:

O início da Venda de cartões [seria] 10 de dezembro as 20 horas, devendo estender-se até o dia 17/12/1976. Comunicamos ainda, que a promoção teve uma razoável aceitação entre os alunos, levando-se em conta que [foi] a primeira vez que realizamos tal promoção. Foram entregues a esta Coordenação mais de 500 (quinhentos) cartões de aluno e professores (LINDENBERG, 13 dez. 1976).

Não foi aberta uma página no Livro de Registro de assinaturas do ano de 1976 para essa Exposição. Mesmo não tendo o número de pessoas que circularam na GAP/Ufes nas datas propostas para a Venda dos cartões, temos o registro de Jerusa Samú, em carta enviada no dia 21 de junho de 1977 ao Diretor do Centro de Artes, prestando conta do evento realizado:

O evento não obteve o êxito esperado porque os alunos escalados para auxiliarem no referido período não compareceram à Galeria. É interessante acrescentar que foi grande o número de pessoas interessadas em ver e comprar os cartões, e, seria realmente sucesso se fosse observada a escala determinada pelo Diretório.

Foram vendidos 147 (cento e quarenta e sete) cartões, num total de Cr\$ 996,00 (novecentos e noventa e seis cruzeiros), sendo entregues a Presidente do Diretório Acadêmico Carlos Cavalcanti – Srta. Márcia Braga Capovilla, conforme recibo anexo, a quantia de Cr\$ 796,80 (setecentos e noventa e seis cruzeiros e oitenta centavos) correspondente a 80% sobre a venda total, ficando o restante, isto é, 20% (vinte por cento) para a Galeria.

Os cartões não vendidos foram também entregues à Presidente do Diretório Acadêmico, bem como a lista de controle de vendas dos cartões. Jerusa Samú (SAMÚ, 21 jun. 1977).

Diante do exposto, inferimos que, embora tenha havido envolvimento dos discentes na confecção dos cartões para venda, a falta de êxito esperado pela coordenação da GAP/Ufes se deu em virtude de um compromisso pessoal que não foi concretizado por parte dos discentes, que ainda não estavam devidamente envolvidos no projeto de comercialização de seus trabalhos. Não sabemos as causas desse desinteresse, mas evidenciamos que, nesse caso, prevaleceu a aprendizagem artística em detrimento do ganho capital.

5.1.3 Curso com Fayga Ostrower, de 1977

A chamada do jornal *A Gazeta* no dia 2 de novembro de 1977 é enfática: “Artes Plásticas: dois acontecimentos de novembro: um curso e uma exposição de Fayga”. A destinação de mais de meia página ao assunto demarca a importância do que estava para acontecer: “Neste mês de novembro acontecerão duas coisas importantes, com apenas uma pessoa. Fayga Ostrower virá ministrar um curso no Centro de Artes da Ufes e no mesmo período estará expondo na Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, na cidade alta” (CHENIER, 02 nov. 1977).

Destacamos essa notícia, que discorre com detalhes sobre o evento que contou com a presença da artista Fayga Ostrower, pois ele enfatizou a dualidade, que além de expositora, a artista ministraria um curso na Universidade. De fato, a documentação primária, pautada no currículo da artista, demonstra que seria uma exposição e um curso significativo para estudantes e professores no tocante da *Criatividade* e dos *Processos de Criação* – princípios básicos da linguagem visual. Assim, reiterou a função educacional que recorrentemente é associada a artista em sua sedimentada trajetória profissional. Gravadora, pintora, desenhista, ilustradora, teórica da arte e

professora, Fayga Ostrower⁷² chegou ao Rio de Janeiro em 1934 e cursou Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas (FGV), no curso coordenado por Tomás Santa Rosa. Entre os anos de 1954 e 1970, desenvolveu atividades docentes na disciplina de *Composição e Análise Crítica* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Os primeiros contatos com a artista foram feitos desde janeiro de 1977, por meio de cartas trocadas entre a artista e os assessores da GAP/Ufes. Foram onze meses de preparação para o que se realizou no final do ano de 1977. A artista, em carta enviada para Maria Helena Lindenberg, em 22 de janeiro de 1977, assim escreveu:

De fato, é com grande interesse que em princípio aceito o seu convite, tanto para dar um curso no Centro de Artes da Ufes sobre problemas de criatividade, como também, aproveitando a minha estadia em Vitória, para realizar uma mostra de meus trabalhos” (OSTROWER, 22 jan. 1977).

O curso direcionado para estudantes⁷³, inicialmente chamado de *Seminário sobre Problemas da Criatividade*, foi extensivo aos professores de Educação Artística de dez escolas da rede privada e três escolas da rede pública de ensino de Vitória (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 29 set. 1977)⁷⁴. Vale pontuar que na Lei Federal 5692/71, de 11 de agosto de 1971, em seu artigo 7º, consta a obrigatoriedade da disciplina de Educação Artística no currículo escolar da Educação Básica; logo, o

⁷² Em 1955, viajou por um ano para Nova York com uma Bolsa de estudos da *Fullbright*. Realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Seus trabalhos se encontram nos principais museus brasileiros, da Europa e das Américas. Recebeu numerosos prêmios - Grande Prêmio Nacional de Gravura da Bienal de São Paulo (1957) e o Grande Prêmio Internacional da Bienal de Veneza (1958). O Grande Prêmio nas bienais de Florença, Buenos Aires, México, Venezuela e outros. Nos anos 60, lecionou no *Spellman College*, Atlanta, EUA; na *Slade School* da Universidade de Londres, Inglaterra, e, posteriormente. Durante estes anos desenvolveu também cursos para operários e centros comunitários, visando a divulgação da arte. Proferiu palestras em universidades e instituições culturais no Brasil e no exterior. Foi presidente da Associação Brasileira de Artes Plásticas entre 1963 e 1966. De 1978 a 1982, presidiu a comissão brasileira da *International Society of Education through Art*, INSEA, da Unesco. Em 1969, a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, publicou álbum de gravuras suas, realizadas entre 1954 e 1966. Fez parte do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro de 1982 a 1988. Disponível em: <https://faygaostrower.org.br/a-artista>. Acesso em: 22 abr. 2021.

⁷³ O curso, aberto ao público, foi divulgado pelo periódico *A Gazeta* em 02 de novembro de 1977. As inscrições foram realizadas na GAP/Ufes, com taxa única de cobrança no valor de Cr\$ 120,00 (cento e vinte Cruzeiros).

⁷⁴ Foram convidados professores das seguintes escolas: Colégio Brasileiro de Vitória, Colégio Luso Brasileiro, Colégio Marista, Colégio Pingo de Gente Ltda, Escola de 1º grau Agenor Souza Ló Alan Kardec, Escola de 1º grau Praia do Suá Polivalente, Escola Técnica Federal do ES (atual Ifes), Colégio Sagrado Coração de Maria, Colégio Salesiano Nossa Senhora da Vitória, Ginásio Martin Lutero, Ginásio Agostiniano Nossa Senhora da Consolação, Escola de 2º grau Godofredo Schneider e Colégio São José.

curso buscou atender a essa que passou a exigir a formação docente ajustada ao novo sistema de ensino. Destacamos que parte dos professores que licionavam nas escolas da educação básica não tiveram na graduação uma formação pautada em Artes. Portanto, oportunizar, naquele momento histórico, um curso de criatividade para esses professores, ministrado por uma artista/professora de renome, foi uma particularidade sensível dos seus idealizadores, por articular habilidades didáticas às artísticas.

A proposta de Fayga Ostrower consistia na seguinte ideia:

O curso seria sobre criatividade, mais precisamente sobre problemas de arte, ou seja, problemas de linguagem e critérios artísticos. Abordaria problemas de composição e de análise, de espaço visual (evidentemente eu analisaria os elementos formais da linguagem, como sejam: linha, forma, cor, etc.) e de estilo, ilustrando os conceitos com slides de obras de arte antiga e moderna.

Teria que ser um curso ultra-intensivo, pois não [poderia] demorar mais do que 4 dias em Vitória. Assim, talvez se organizem as aulas por todas as manhãs ou pelas tardes, e no último dia nos reuniríamos de manhã e a tarde a fim de completar as 15 horas mínimas. Haveria de cada vez 2 horas de exposição de minha parte, e após um intervalo curto, mais uma hora de debate no grupo, ou então crítica analítica de obras dos próprios participantes (OSTROWER, 22 jan. 1977).

Respeitada a organização da artista, finalmente, o curso recebeu o seguinte título: *Criatividade e Processos de Criação – Princípios Básicos da Linguagem Visual*. Ela se embasou nos pressupostos dispostos no livro *Criatividade e Processos de Criação* da artista que também foi vendido para os cursistas⁷⁵. Na Introdução do livro, escrita dois meses antes de estar em Vitória, Fayga relata:

O tema deste livro é a criatividade. O enfoque, o ser humano criativo. Consideramos a criatividade um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades. As potencialidades e os processos criativos não se restringem, porém, à Arte. [...] uma das ideias básicas do presente livro é considerar os processos criativos na interligação dos dois níveis de existência humana: o nível individual e o nível cultural (OSTROWER, 1977, p. 5).

A postura de professora da Fayga, e as questões humanas estão sempre presentes na fala e no gesto da artista, que, entre os anos de 1954 e 1970, foi docente na

⁷⁵ Cf. O livro foi vendido para os cursistas por Cr\$80,00 Cruzeiros, como consta no Projeto do Curso *Criatividade e Processos de Criação. Princípios Básicos da Linguagem Visual - 1977*. CAR/Ufes.

disciplina *Composição e Análise Crítica* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, viajou para os Estados Unidos e Londres para estudar e atuou, no retorno ao Brasil, como professora de pós-graduação em universidades brasileiras. Em 1969 ministrou um curso com duração de sete meses para operários da Gráfica Primor S/A, utilizando os mesmos princípios de seus cursos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, (MAM-RJ)⁷⁶. Como resultado desse curso, publicou o livro *Universos da Arte*, o que reforçou o interesse da artista na divulgação da arte⁷⁷.

Diante desse vasto repertório expositivo e de docência, Carlos Chenier, colunista de *A Gazeta* escreve:

O período de duração do curso [em Vitória] será de sete a dez [de novembro], no horário de 7h30m às 11h30m e será conferido um diploma aos que obtiverem 100% de frequência. Uma oportunidade realmente boa, em virtude da competência e capacidade da professora-artista.

[...] Num mundo mecanizado, de slogans e incomunicabilidades servido pelos mais modernos meios de comunicação, em que o homem não consegue exprimir-se e estabelecer o diálogo, tantos desvãos a semântica verbal e emocional, Fayga Ostrower realiza o tríplice milagre de dizer, fazer e – sobre tudo – SER.

Fayga carrega asas em seu próprio nome. Lembra pássaro, fuga, afago, fagulha. Com estas e outras palavras, Pedro Bloch define a artista Fayga Ostrower. Tanto o curso quanto a exposição evidentemente são frutos do trabalho paciente de Jerusa Samú à frente da Coordenadoria de Artes Plásticas da GAP (CHENIER, 2 nov. 1977).

Na escrita de Chenier, a artista é apresentada com poética aos leitores do periódico interessados em Artes, a informação é prestada e, em oportunidade, é feito o convite e a valoração da artista, que expôs vinte trabalhos, distribuídos em serigrafias e xilogravuras. A Figura 67 mostra a frente do convite de abertura da Exposição *Gravuras* da artista. No interior do mesmo, exemplificado nas figuras subsequentes, consta a relação de Prêmios e Distinções recebidas por Fayga até o ano de 1972 e as Exposições Individuais realizadas por Fayga Ostrower no período de 1945 a 1972. Este documento, para além de um convite, informa ao leitor o trajeto de sucesso da expositora (FIGURA 68), com registros de premiações internacionais e nacionais

⁷⁶ Cf. informação disponível em: <https://faygaostrower.org.br/a-artista/linha-do-tempo/1969>. Acesso em: 25 março 2021.

⁷⁷ Cf. informação disponível em <https://faygaostrower.org.br/a-artista>. Acesso em: 23 fev. 2020.

(Figura 69), fundamentando, assim, o quão era significativa sua produção artística em exposições individuais e sua presença em Vitória.

Figura 67 – Convite da exposição de Fayga Ostrower em 1977



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1977).

Figura 68 – Interior do convite da exposição de Fayga Ostrower com relação de prêmios e distinções recebidas pela artista

FAYGA OSTROWER	
Nascida na Polônia, desde 1934 no Brasil. Brasileira naturalizada. Cidadã carioca honorária. Cavaleiro da Ordem do Rio Branco. Membro Honorário da Accademia dell'Arti del Disegno, Florença. Formação artística na Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, com Tomás Santa Rosa, Carlos Oswald, Axel Leskoscheck, Anna Levy.	
Prêmios e Distinções	
1948-50 – Medalha de Bronze e de Prata - Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	1960 – Grande prêmio de gravura - I Certame Interamericano de Arte, Buenos Aires
1952 – Prêmio de gravura - Association Artistique et Littéraire, Paris.	1961 – Prêmio de Gravura - I Bienal do México, 1º Prêmio Concurso Formiplac, Rio de Janeiro, Sala Especial - VI Bienal de São Paulo.
1954 – Convite como artista da Guilde Internationale de la Gravura, Genève.	1963 – Prêmio de desenho - VII Bienal de São Paulo Prêmio de crítica "Resumo" - Rio de Janeiro
1955 – Viagem Fulbright aos EE.UU. Prêmio de Gravura - III Bienal de São Paulo	1966 – Sala Especial - I Bienal de Artes Plásticas, Bahia
1956 – 1º Prêmio Arte Contemporânea - Museu de Arte Moderna, São Paulo	1967 – Prêmio de crítica "Resumo" - Rio de Janeiro, Prêmio de crítica - melhor exposição do ano - Santiago do Chile
1957 – Grande prêmio nacional de gravura - IV Bienal de São Paulo.	Prêmio de gravura - I Bienal de Caracas, Venezuela.
1958 – Grande prêmio internacional de gravura - XXIX Bienal de Veneza. Prêmio gravura - I Salão Panamericano de Arte, Porto Alegre.	1968 – Painel de gravuras para o Palácio do Itamarati, Brasília.
	1969 – Prêmio "Golfinho de Ouro" pela cidade do Rio de Janeiro, Prêmio de crítica "Resumo" - Rio de Janeiro.
	1970 – Prêmio de gravura - II Bienal Internazionale della Grafica, Florença Doação pelo Governo Brasileiro de painel de gravuras para a comemoração do 25º aniversário da ONU.
	1972 – Prêmio de crítica "Resumo" - Rio de Janeiro. Membro do "Club of the Prize-Winners of the International Print Biennales", Cracóvia. Prêmio gravura - IV Salão Nacional de Arte, Belo Horizonte.

Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1977).

Figura 69 – Continuação do interior do convite da exposição de Fayga Ostrower descrevendo o currículo da artista

C O N V I T E		
A Galeria de Arte e Pesquisa da UFES e a FUNARTE convidam para o Coquetel de abertura da Exposição de gravuras de FAYGA OSTROWER às 18:30 horas do dia 8 de novembro.		
Capela Santa Luzia	Rua José Marcelino	Cidade Alta – Vitória – E.S.
EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS		
Ministério de Educação e Cultura, Rio de Janeiro	Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro	Princeton University, Princeton
Galeria Bonino, Rio de Janeiro	Galeria Gemini, Rio de Janeiro	Museum of Fine Arts, San Francisco
Museu de Arte Moderna, São Paulo	Galeria Múltipla de Arte, São Paulo	Institute of Art, Chicago
Galeria Astréia, São Paulo	Galeria Guignard, Belo Horizonte	Art Association, Atlanta
Galeria Gañizares, EBA, Salvador	Galeria Astréia, São Paulo	Springer Galerie, Berlin
Galeria Patio, Santiago do Chile	Galeria Guignard, Belo Horizonte	Institut fur Auslandsbeziehungen, Stuttgart
Misión Cultural Brasileña, Asunción	Galeria Gañizares, EBA, Salvador	Kunstkreis, Leinfelden
Galeria Municipal, Montevideo	Galeria Astréia, São Paulo	Gutekuns & Klipstein – Bern
The Contemporaries, New York	Galeria Guignard, Belo Horizonte	Institute of Contemporary Art, London
Pan-American Union, Washington	Galeria Gañizares, EBA, Salvador	Amos Anderson Museum, Helsinki
Brazilian-American Cultural Institute, Washington	Galeria Astréia, São Paulo	Stedelijk Museum, Amsterdam
Forsythe Gallery, Ann Arbor	Galeria Guignard, Belo Horizonte	Galerie Dédale, Genebra
	Galeria Gañizares, EBA, Salvador	Galleria d'Arte della "Casa do Brasil" Roma
	Galeria Astréia, São Paulo	Galleria La Nuova Sfera, Milão
	Galeria Guignard, Belo Horizonte	Palais des Beaux-Arts, Bruxelas
	Galeria Gañizares, EBA, Salvador	Grafikhuset, Estocolmo
	Galeria Astréia, São Paulo	Galerie Pinx, Helsinque
	Galeria Guignard, Belo Horizonte	Museu Charlottenborg, Copenhagen
	Galeria Gañizares, EBA, Salvador	Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa

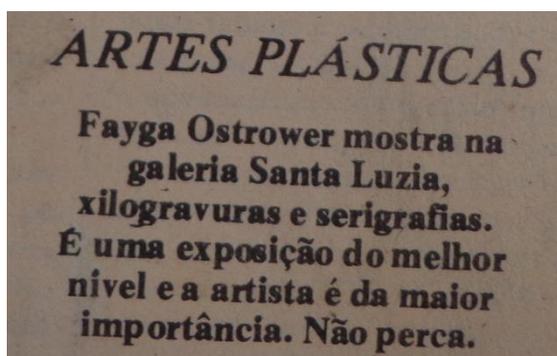
Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1977).

Toda comoção causada pela artista na capital é relatada pela mídia local,

Ontem às 21 horas na tevê Espírito Santo, canal dois, no programa Os Mágicos, uma das entrevistadas foi Fayga Ostrower; ela explicou as técnicas da gravura e discorreu sobre sua primeira exposição de aquarelas, que vem suceder algumas exposições de gravura em metal. [...] Fayga desfruta do maior conceito possível no mundo artístico nacional e internacional, com um número de prêmios que a colocam talvez como a mais importante artista plástica viva brasileira (CHENIER, 2 nov. 1977).

Repetidamente, notas de convites para visitas à exposição são lançadas pelos jornais locais, como mostra a Figura 70.

Figura 70 – Recorte de anúncio extraído do jornal *A Gazeta*, 1977



Fonte: Artes plásticas (18 nov.1977).

Com uma trajetória de ensino à disposição e aberta a Exposição de Gravuras de Fayga no dia 8 de novembro de 1977, os visitantes puderam apreciar a importância da artista para as Artes, que, como dissemos, foi reiterada em publicações diárias (A TRIBUNA, 8 nov. 1977; FAYGA... 8 nov. 1977; FAYGA..., 9 nov. 1977). Na entrevista concedida ao jornal A Tribuna do dia 15 de novembro de 1977, a artista revela. “Tenho que dar corda em mim, todas as manhãs, para me dizer que o que faço é necessário e não apenas um quadro a mais para ser posto ornamentando uma parede” (ARTES..., 15 nov. 1977). A sinceridade da artista também revela que mesmo após a fama e o prestígio até então conquistados, ela se mantinha sempre em uma busca de mais conhecimento, por meio de viagens para outros países, de exploração de novas galerias e de pesquisas técnicas sobre temas da área de arte.

Em relação ao livro da artista *Criatividade e Processos de Criação*, que teve a primeira publicação em 1977 pela Imago Editora Ltda, em 2014 encontrou-se na 30ª edição

pela Editora Vozes. Esse livro ficou acessível aos participantes do curso ministrado pela artista em primeira mão, no ano do seu lançamento, e teve seu conteúdo explicitado pela própria autora, em uma oportunidade ímpar. Do Rio de Janeiro Fayga escreveu de próprio punho, carta para Jerusa Samú:

Eu quero aproveitar esta oportunidade para mais uma vez dizer-lhe o quanto gostei de estar com vocês, o quanto me senti bem entre vocês. Nem sei se é possível agradecer pelo afeto e carinho que se recebe, mas queria que vocês soubessem quão profundamente eu o senti. Tudo de bom para você, Samú, Maria Helena, Seliégio e todos os amigos que aí deixei. Um abraço afetuoso, Fayga (OSTROWER, 18 nov. 1977)

A reciprocidade dos afetos é uma característica marcante nas relações estabelecidas entre os artistas expositores e os professores artistas da GAP/Ufes. A carta carinhosa da Fayga entrelaça-se com a história do Centro de Artes, especialmente com as forças ativas de seus membros, oportunizada pelas ações da GAP, valorizando seu duplo compromisso: com os artistas expositores e com a questão educativa do Curso de Artes da Ufes.

Mais uma vez destacamos que, durante toda a permanência da exposição, foi posto em circulação pela mídia, a exemplo do texto explicitado na Figura 71, o caráter completo da presença de Fayga em Vitória.

Figura 71 – Recorte do jornal *A Tribuna*, 1977.



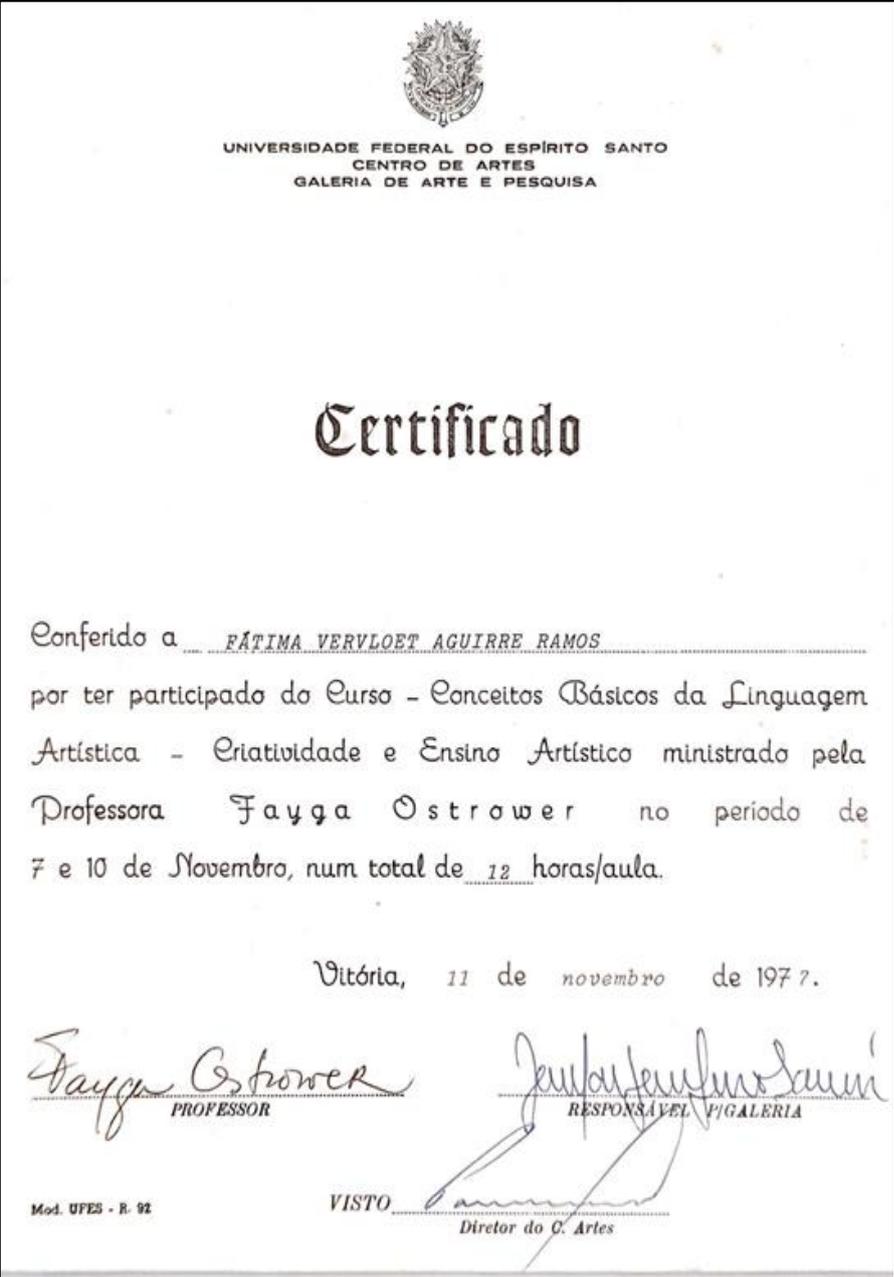
Fonte: Exposição... (13 nov. 1977).

A professora de Arte, hoje aposentada, Fátima Vervloet Aguirre Ramos, participou desse curso com Fayga quando era estudante do curso de Licenciatura em Desenho e Plástica no CAR/Ufes, entre os anos de 1974 a 1979. Ramos (2021) conta⁷⁸ que o

⁷⁸ RAMOS, Fátima. [Curso com Fayga Ostrower]. WhatsApp, 9 fev. 2021. 9:52h.

livro da artista faz parte da sua biblioteca pessoal e que o conteúdo dele foi a base que permeou o curso. Para ela, a formação ofertada por Fayga foi tão relevante e importante que a fez guardar por tanto tempo o certificado de participação do curso (FIGURA 72), *Conceitos Básicos da Linguagem Artística - Criatividade e Ensino Artístico*.

Figura 72 – Certificado de participação do curso com Fayga Ostrower



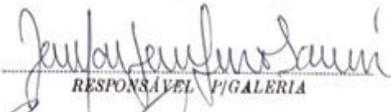

 UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
 CENTRO DE ARTES
 GALERIA DE ARTE E PESQUISA

Certificado

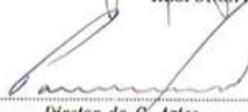
Conferido a FÁTIMA VERVLOET AGUIRRE RAMOS
 por ter participado do Curso - Conceitos Básicos da Linguagem Artística - Criatividade e Ensino Artístico ministrado pela Professora Fayga Ostrower no período de 7 e 10 de Novembro, num total de 12 horas/aula.

Vitória, 11 de novembro de 1977.


 PROFESSOR


 RESPONSÁVEL P/GALERIA

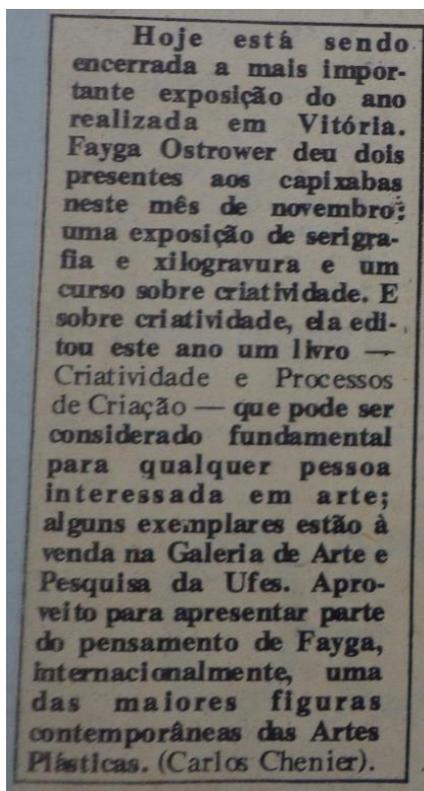
Mod. UFES - R. 92

VISTO 
 Diretor do C. Artes

Fonte: Acervo pessoal de Fatima Aguirre

A finalização da exposição e do curso contou com nota de destaque, Figura 73, na área Artes Plásticas do jornal *A Gazeta*:

Figura 73 – Recorte do jornal *A Gazeta* em que se dá destaque ao encerramento da exposição de Fayga Ostrower



Fonte: Chenier (27 nov. 1977).

Maria Gorete Dadalto Gonçalves, que fez o curso de Artes Plásticas na Ufes entre os anos de 1974 a 1978 e que participou do curso ministrado por Fayga Ostrower, relata que

O curso apresentou uma discussão a partir do livro, sobre os fundamentos da criatividade de forma sistematizada, ampliando o conceito para além da arte. Naquele momento mexeu com ideias estabelecidas por nós estudantes de artes. Estes fundamentos certamente embasaram minha formação e influenciaram minhas escolhas e pesquisas. Durante estes anos nos embrenhamos nos estudos do processo criativo da fotografia, nos referenciando nos estudos da Fayga (GONÇALVES, 11 mai. 2021)⁷⁹.

Gonçalves aposentou em 2017 pelo CAR/Ufes, depois de trinta e cinco anos à frente da disciplina de fotografia e em decorrência dessa atuação acumulou em seu currículo

⁷⁹ GONÇALVES, Gorete. [Curso com Fayga Ostrower]. WhatsApp, 11 mai. 2021. 10:57h.

um vasto acervo de pesquisa. Confrontando a documentação encontrada com o depoimento de Gorete, constatamos a importância da presença da artista em Vitória, por meio da GAP, e no Centro de Artes, principalmente do curso ofertado que trouxe um repertório novo, distinto do ensino habitual que acontecia nas aulas da graduação e que permitiu aos estudantes estabelecerem diferentes relações de sentidos, cada um pleiteando sua área de atuação.

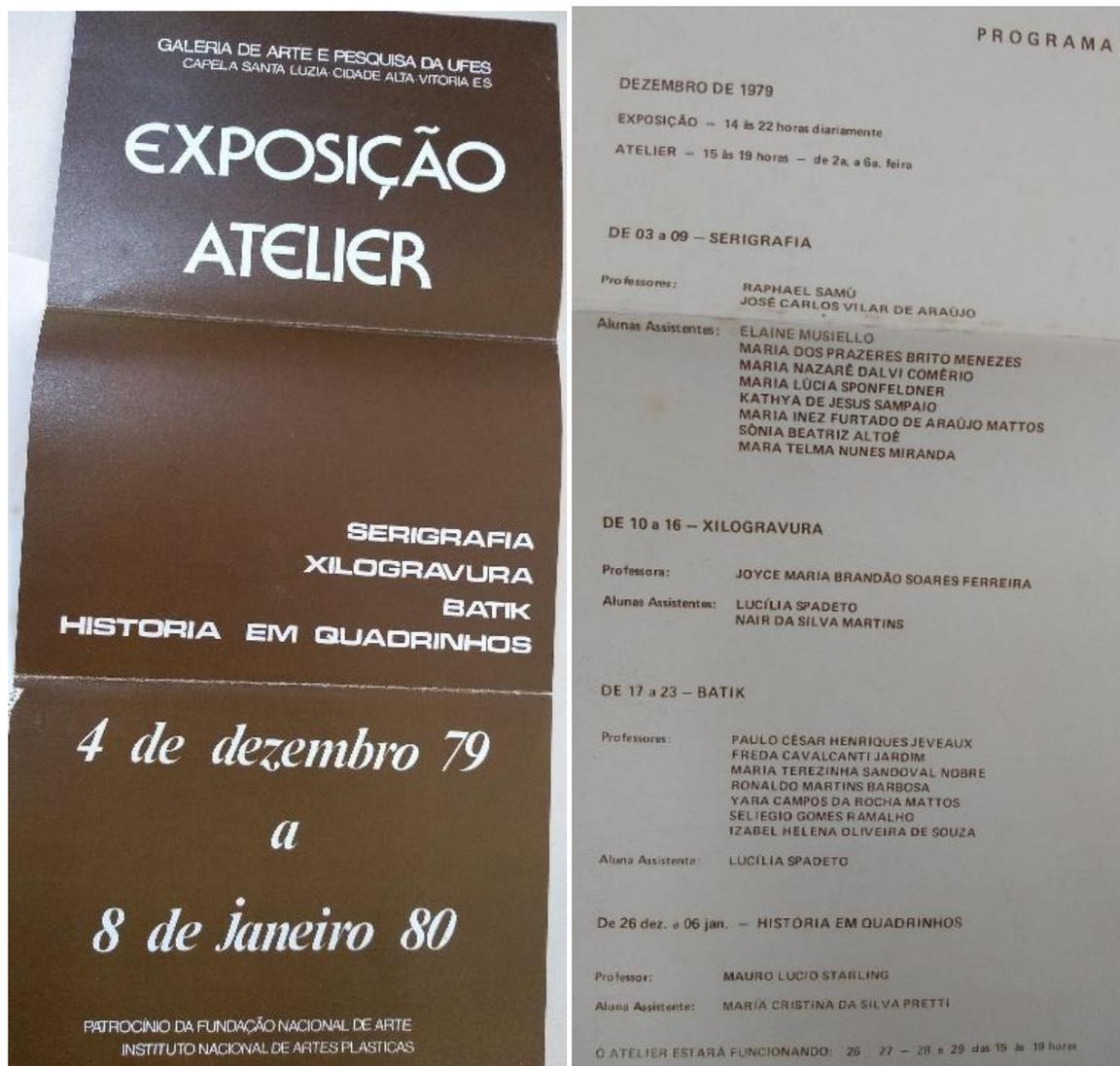
5.1.4 Exposição Atelier, realizada de 03/12/1979 a 08/01/1980

Outra oportunidade oferecida pelo Centro de Artes, e que em 1979 teve a ampliação dos seus resultados por intermédio da GAP/Ufes, foi a dinâmica do *atelier*. Derivada do francês, a palavra *atelier* significa “oficina” ou “estúdio”, local designado ao trabalho do artista, de aprendizes e de assistentes que produzem arte; na língua portuguesa, tem-se a palavra “ateliê” que, igualmente ao “atelier” francês, destina-se a um grupo de artistas, assistentes e aprendizes que trabalham sob a direção de um mestre artista ou artesão (HOUAISS; VILLAR, 2004). A ex-aluna Lucília Spadeto confirma, em sua declaração, o funcionamento de um *atelier*. Na vivência dela, recorda que

Muita coisa a gente não guarda na memória, mas lembro-me bem, de exposições que sempre havia [na GAP], nós, alunas, sempre participávamos, íamos fazer visitas e, em particular, essa exposição Atelier, na Galeria da Capela Santa Luzia, eu e outras alunas da Ufes participávamos, não recebíamos nada, era só uma experiência mesmo de trabalho e de colocar em prática, aquilo que a gente aprendeu na Ufes (SPADETO, 05 mai. 2021a).

Damos destaque a essa exposição *Atelier*, de 1979, pelo caráter pioneiro em incluir os alunos do curso de Artes Plásticas como assistentes. Conforme relatado por Lucília, que atuou em *ateliers* montados dentro da GAP (Capela de Santa Luzia), esse espaço e tempo perdurou, constituindo-se em um projeto que ganhou maiores proporções com o passar dos anos. Assim, os *ateliers* passaram a funcionar em salas específicas, destinadas às técnicas das práticas artísticas, sempre relacionadas às disciplinas ofertadas pelos professores do CAR/Ufes e constituíram um projeto educativo artístico significativo, pois levava em consideração a dinâmica didática de sua organização. Ao final do ano letivo de 1979, por exemplo, ocorreu uma Exposição *Atelier*, conforme demonstramos com a Figura 74 do convite, frente e verso.

Figura 74 – Frente e verso do convite da Exposição Atelier de 1979.



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1979).

Esse documento demonstra que a Exposição esteve disponível para visitação, diariamente, do dia 04 de dezembro de 1979 a 08 de janeiro de 1980, na GAP/Ufes (Capela de Santa Luzia), no horário das 14 às 22 horas. No verso do convite, na última linha que finaliza a programação, o destinatário é informado sobre os dias de funcionamento do atelier, entre os dias 26 e 29 de dezembro, no horário das 15 às 19 horas, assim descrito:

A Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, com propósito de divulgar os métodos e processos de impressão artística, estará realizando durante o mês de dezembro, quatro exposições didáticas consecutivas, acompanhadas de demonstração de cada processo focalizado.

Na sala principal [nave da capela], haverá exposição e na sala menor [sacristia] um atelier será montado onde professores e alunos do centro de artes executarão trabalhos e estarão à disposição do público para qualquer esclarecimento sobre os métodos utilizados. A Galeria de Arte e Pesquisa se sentirá honrada com a sua presença (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1979)

O visitante pode conhecer, na prática, as técnicas artísticas das obras que estavam em exposição. O texto do convite objetivou instigar a curiosidade de alunos e também do público leigo, afinal, os estudantes do curso de artes estiveram disponíveis, assessorando no *atelier* montado dentro da GAP, na função de assistentes, de modo a promover a interação e encurtar distâncias entre o Centro de Artes, as técnicas artísticas e o próprio aprendizado das artes em si. O *atelier*, na prática, mostrou os “bastidores” do feitiço de uma obra de arte, divulgando, de acordo com o convite, “[...] os métodos e processos de impressão artística”. Dessa maneira, com essa didática, o *atelier* alcançaria aquele visitante que não frequentava ou não compreendia as técnicas artísticas, em especial da Serigrafia, da Xilogravura, do Batik e da História em Quadrinhos, como pode ser apreciado no Quadro 6, que resume como esta atividade educativa foi organizada.

Quadro 6 – Relação de professores e alunos participantes da Exposição Atelier realizada na GAP/Ufes em 1979

Continua

Professor/a	Alunos assistentes	Técnica	Período
Rhafaél Samú e José Carlos Vilar de Araújo	Elaine Musiello, Maria dos Prazeres Brito Menezes, Maria Nazaré Dalvi Comércio, Maria Lúcia Sponfeldner, Kathya de Jesus Sampaio, Maria Inez Furtado de Araújo Mattos, Sônia Beatriz Altoé, Mara Telma Nunes Miranda	Serigrafia	03 a 09/12/1979
Joyce Maria Brandão Soares Ferreira	Lucília Sapadeto, Nair da Silva Martins	Xilogravura	10 a 16/12/1979

Conclusão			
Professor/a	Alunos assistentes	Técnica	Período
Paulo César Henriques Jevaux, Freda Cavalcanti Jardim, Maria Terezinha Sandoval Nobre, Ronaldo Martins Barbosa, Yara Campos da Rocha Mattos, Seliegio Gomes Ramalho, Izabel Helena Oliveira de Souza	Lucília Spadeto	Batik	17 a 23/12/1979
Mauro Lucio Starling	Maria Cristina da Silva Pretti	História em Quadrinhos	26/12/1979 a 08/01/1980

Fonte: Relatório Anual da GAP/Ufes. CAR/Ufes

Nota: Elaborado por Jerusa Samú

Esse mesmo quadro detalha que estiveram envolvidos onze professores do CAR e que doze estudantes foram contemplados como “alunos assistentes”, divididos entre as quatro técnicas artísticas que ficaram disponíveis por, aproximadamente, uma semana cada.

Nota-se que a aluna assistente Lucília Spadeto, que entrou na Ufes em 1977, concluindo em 1981, atuou em duas técnicas, a de Xilogravura e a do Batik. Portanto, é a própria professora e artista plástica que conta como aconteceram os *ateliers*:

O interessante, é que eu não me lembro bem das aulas [do atelier] de Batik, se teve algum aluno não me recordo, agora, Xilo, sim! Eu tenho mais memória! Como eu guardo lembranças daquela época! Nós alunos, ficávamos de plantão, aparecendo algum visitante, se interessando pela técnica, nós estávamos lá apostos para poder ensinar e orientar toda técnica da xilogravura (SPADETO, 5 mai. 2021b).

Lucília recorda esses momentos vividos de quando era estudante em sua lembrança e guarda também, em materialidade, na matriz de uma Xilogravura (FIGURA 75) que fez, em homenagem ao capixaba Augusto Ruschi, com o tema de beija-flor, uma de suas paixões; e ainda na produção impressa (FIGURA 76) que exprime um desses momentos do contato com a prática da técnica, em 1979, na oficina realizada pelo professor Raphael Samú, durante a I Semana de Arte de Santa Teresa, norte do Espírito Santo.

Figura 75 – Matriz de Xilogravura de autoria de Lucília Spadeto. 15x20 cm.

Figura 76 – Xilogravura de autoria de Lucília Spadeto. 15x20 cm. 1979



Fonte: Acervo pessoal da artista Lucília Spadeto (1979).

Lucília revela-nos: “As lembranças da Ufes, e de tudo que eu participei lá, são muito boas, guardo na memória e faz bem lembrar!” (SPADETO, 5 mai. 2021c). Em continuidade, a artista, que também é professora de Artes na educação básica, rememora: “A gravura era minha paixão. Pena que ficou no passado, a vida se encarrega de nos afastar de nossas paixões, para dar lugar a outras. Amo a arte e procuro passar isso para meus alunos” (SPADETO, 6 mai. 2021). Mediante esses depoimentos, observamos uma atividade cíclica na vida profissional da professora-artista Lucília Spadeto, que se empenha em trazer para a atualidade toda carga de conhecimento e aprendizado adquirido no passado.

Em meio às lembranças e ao que transcorreu com a Exposição *Atelier*, é válido pontuar que, no decorrer do ano de 1979, outras atividades didáticas aconteceram a fim de ampliar a formação de estudantes e professores. Assim, a Exposição em questão encerrou uma anualidade que promoveu quatorze exposições na GAP/Ufes, sendo que oito delas foram com artistas de fora do estado. Dessas, quatro ofertaram

palestras com os artistas, advindos do Rio de Janeiro, acerca das técnicas de pintura, escultura e litografia. Com o Quadro 7 demonstramos:

Quadro 7 – Relação de palestras de 1979

	Artista e técnica	Estado	Data
1	Sandro Donatello Teixeira - pintura	RJ	18 de maio de 1979
2	Loio Pérsio - pintura	RJ	29 de junho de 1979. Palestra na GAP/Ufes dia 29/06/1979, sobre a Associação Brasileira dos Artistas Plásticos Profissionais
3	Haroldo Barroso - escultura	RJ	27 de setembro de 1979
4	Antonio Grosso - litografia	RJ	9 de novembro de 1979

Fonte: Relatório Anual 1979 GAP, p.10. CAR/Ufes

De modo geral, o que queremos enfatizar é que, além das aulas no CAR, somente no ano de 1979, somadas as quatro técnicas apresentadas na Exposição *Atelier* com as outras quatro contempladas nas palestras, não só os estudantes, mas também o público interessado, tiveram acesso a oito tipos de técnicas artísticas. Isso, para nós, comprova a atuação da GAP nos processos de educação em Arte e o quanto essas ações foram integradas e potentes para a formação dos futuros professores de artes e artistas e para a cultura local.

O fato de levar *ateliers* para dentro da GAP, quarenta e dois anos atrás, foi uma inovação em uma época em que as práticas artísticas se mantinham restritas ao universo acadêmico. Oportunizar ao visitante o acesso às técnicas artísticas que ali estiveram expostas demonstra a preocupação em se alcançar o apreciador das artes, para além do ensino formal.

5.1.5 Exposições Didáticas, de 1985 no CAR/Ufes, e de 1986 na GAP/Ufes

Outras experiências que colaboraram para consolidar ações educativas no Centro de Artes foram as Exposições Didáticas que se estenderam à GAP, no centro de Vitória

Inicialmente, *Exposição Didática* foi o título dado às exposições realizadas nos espaços do CAR da Ufes, distribuídas pelos corredores dos seus departamentos,

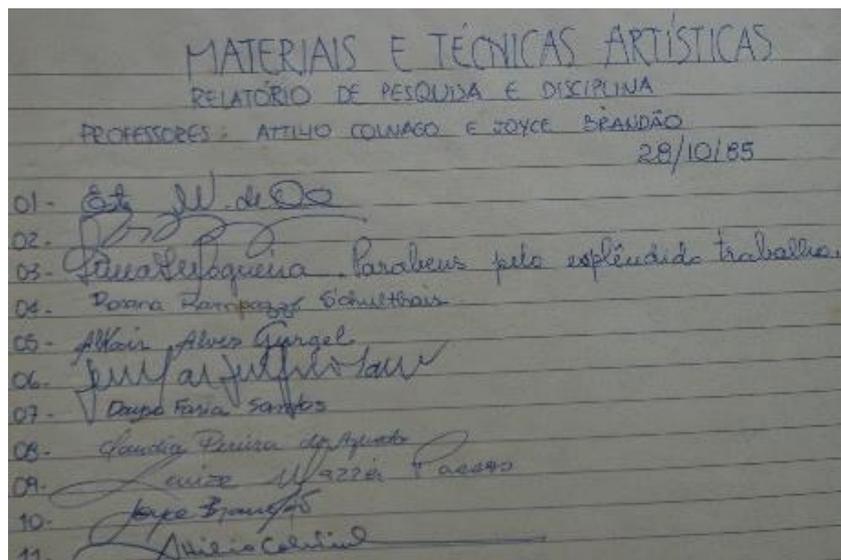
fazendo uso de painéis, com a participação e presença de professores e alunos de Artes, como uma verdadeira galeria aberta. A exemplo do que acontecia em outras universidades, Almeida (2001, p. 106) lembra como sendo “[...] um espaço para apresentar trabalhos dos estudantes”, como na Galeria da EBA da UFMG, as galerias do centro Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana e os corredores da ECA/USP, que sempre expuseram trabalhos de alunos.

Essas exposições estavam intimamente ligadas às disciplinas cursadas no decorrer do período letivo em curso. A partir da documentação consultada, a exemplo do Livro de Assinaturas que faz parte do acervo do CAR/Ufes⁸⁰, registra-se que elas aconteceram a partir de 1985, inicialmente coordenadas pela professora Lenize Mazzei Passos, e posteriormente, no ano de 1989, pela Joyce Brandão até 1990. No final de cada disciplina, o professor que desejasse expor os trabalhos dos alunos, realizados no período anterior, reservava uma data desejada e montava a exposição.

Um exemplo expositivo com essa temática foi a *Exposição Didática de Materiais e Técnicas Artísticas*, feita pelos professores Atílio Colnago e Joyce Brandão. Eles compartilhavam a mesma disciplina, *Meta - Materiais e Técnicas Artísticas*, e apresentaram, em formato de relatório de pesquisa, a exposição dos trabalhos elaborados pelos seus alunos em período anterior. O trabalho expositivo teve cartaz/convite próprio, reproduzido na Figura 77, e abriu para visitação a partir do dia 29 de outubro e se encerrou no dia 20 de novembro de 1985.

⁸⁰ Esse livro apresenta descontinuidade em seus registros, falta de identificação dos alunos expositores, assim como do professor responsável pela disciplina em *Exposição Didática*, dificultando um parecer mais conciso na identificação dos autores.

Figura 78 – Livro de Assinaturas da Exposição Didática de Materiais e Técnicas Artísticas, dia 28/10/1985.



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1985).

Essas exposições nos corredores do CAR/Ufes, seguiram até 1990, endossou a importância de formar artistas expositores, num intercâmbio importante entre os próprios alunos e seus professores e contou com apoio da Funarte/Inap e da própria Ufes.

Sobre a exposição de *META*, a notícia saiu no informativo da Ufes - *Em Pauta* - com uma chamada explicativa: “As técnicas utilizadas são aquarelas, pastel, têmpera e vinílica. O CAR continuará com as chamadas Exposições Didáticas, ou seja, exposições de trabalhos de alunos, realizados em aula com objetivos de aprendizagem” (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, 31 out. 1985). Ainda, foi noticiada pelo jornal *A Gazeta*, em 04 de novembro de 1985, com o seguinte título: “Nas telas da Ufes pinta uma nova alternativa de produção” (AGUIAR, 4 nov. 1985). A artista Joyce Brandão relata sobre como aconteceu a montagem da Exposição:

A exposição que nós fizemos, eu e Atílio, nós forramos todas as paredes com papel crafti, a gente não colava o material da exposição direto na parede, a parede era toda protegida com papel crafti do teto até o chão, e aí depois a gente prendia os trabalhos por cima. Ninguém pichava, ninguém destruía, ninguém estragava, ficou mais de meses aquele material lá - super, sensacional. A gente tinha o maior cuidado com o prédio, pra não escrever encima, pra não passar cola encima das paredes (BRANDÃO, 15 mai. 2021b).

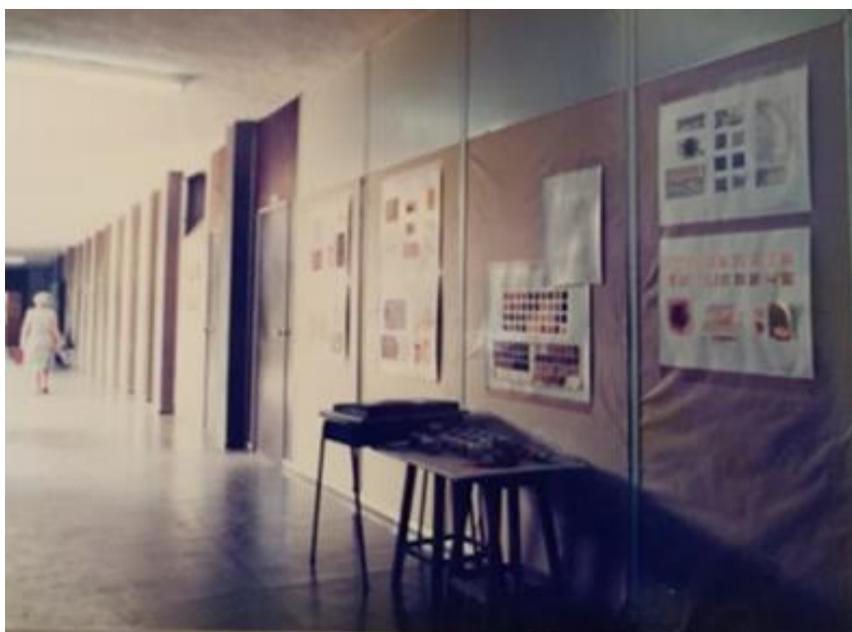
Com as Figuras 79 e 80, têm-se a visão geral de como aconteceu a Exposição Didática dos trabalhos dos alunos da disciplina de *META*, montada nos corredores do prédio do CAR/Ufes, fixadas em cavaletes e nas paredes do prédio do Cemuni I.

Figura 79 – Mostra de trabalhos na Exposição Didática no CAR/Ufes da disciplina *META*. Professores Attilio e Joyce



Fonte: Arquivo pessoal da artista Joyce Brandão

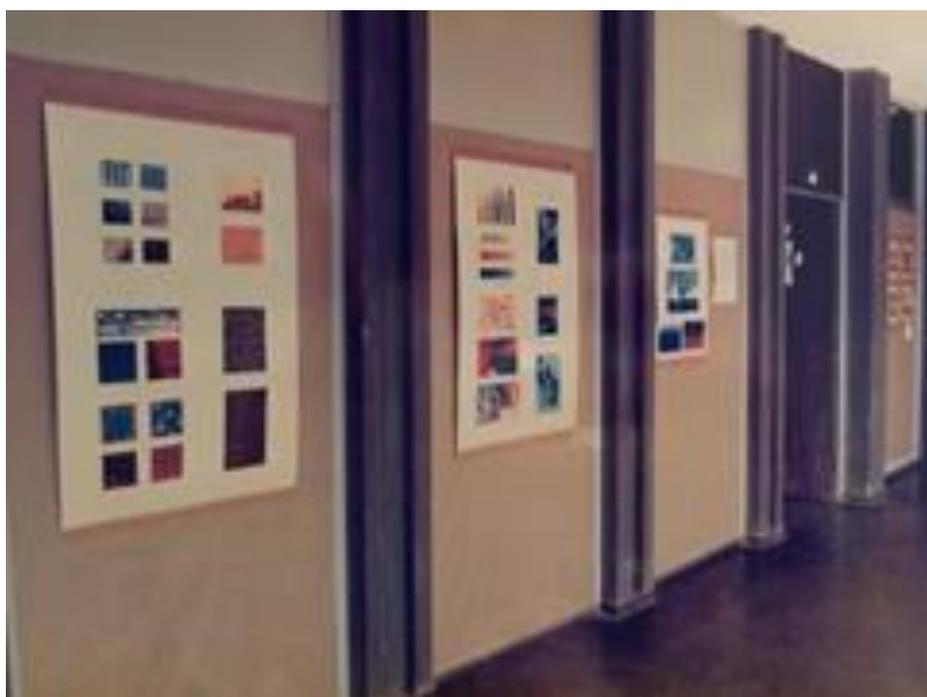
Figura 80 – Visão de uma das paredes do Cemuni I com Exposição Didática no CAR/Ufes da disciplina *META*, dos professores Attilio e Joyce



Fonte: Arquivo pessoal da artista Joyce Brandão

Joyce conta, ainda, que em meio a todo esse cuidado em que as exposições eram montadas, mesmo dispostas nos corredores, em um lugar de passagem, elas eram respeitadas. Mediante a preservação dos materiais, os trabalhos, posteriormente, serviam de material educativo usados nas aulas regulares da disciplina, como mostruários. As figuras seguintes (FIGURA 81 e 82) demonstram alguns trabalhos, produzidos em papel branco para destacar as cores e os experimentos com as tintas que formavam uma graduação em tons nas tiras pintadas com as tintas fabricadas pelos alunos da disciplina de *META*.

Figura 81 – Parede do CAR/Ufes com Exposição Didática da disciplina *META*. 1985



Fonte: Arquivo pessoal da artista Joyce Brandão

Figura 82 – Resultado de pesquisa. Disciplina *META*. Exposição Didática no CAR/Ufes. 1985



Fonte: Arquivo pessoal da artista Joyce Brandão

A Figura 82, além de dar informações escritas com dados explicativos do andamento e resultado da pesquisa, traz, inclusive, amostras dos pigmentos utilizados no decorrer do processo, acondicionados em saquinhos plásticos, de forma didática, para que o observador fosse remetido à prática e a todo o processo experienciado pelos estudantes.

Joyce Brandão, em entrevista concedida ao jornal *A Gazeta*, em 10 de abril de 1986, relatou que “a exposição de estudos feitos em 1984 e 1985 tem objetivo didático, voltado principalmente para os alunos de desenho artístico e pintura. São várias técnicas: nanquim, bico de pena, aquarela, guache e lápis de cera” (BRANDÃO, 10 abr. 1986).

Desse modo, com o objetivo de dar continuidade à aprendizagem em Artes, as *Exposições Didáticas* se estenderam, alcançando oficialmente o calendário expositivo de 1986 na GAP/Ufes. A seriedade e importância desse trabalho de pesquisa resultou em cinco exposições no primeiro semestre da GAP de 1986, para apresentar os resultados das pesquisas de seis professores do CAR - Hilal Sami Hilal, Joyce Brandão, Attilio Colnago, Maria Cecília Jahel Nascif, Dilma Goés Batalha e Hilária

Rato Zanandréa, cada um na sua área de atuação de ensino e de pesquisa. Assim, a possibilidade de explicitar esse saber adquirido na prática artística, em sala de aula, passou a ser compartilhado com a comunidade capixaba, para além da academia, que já prestigiava esses trabalhos nas exposições e eventos promovidos por esse centro.

O primeiro professor a expor o resultado de suas pesquisas na GAP, em 1986, foi Hilal Sami Hilal, no período de 20 de março a 03 de abril, com trabalhos de pesquisa em papel artesanal feito à mão. A seguir, na Figura 83, o convite da exposição do professor Hilal:

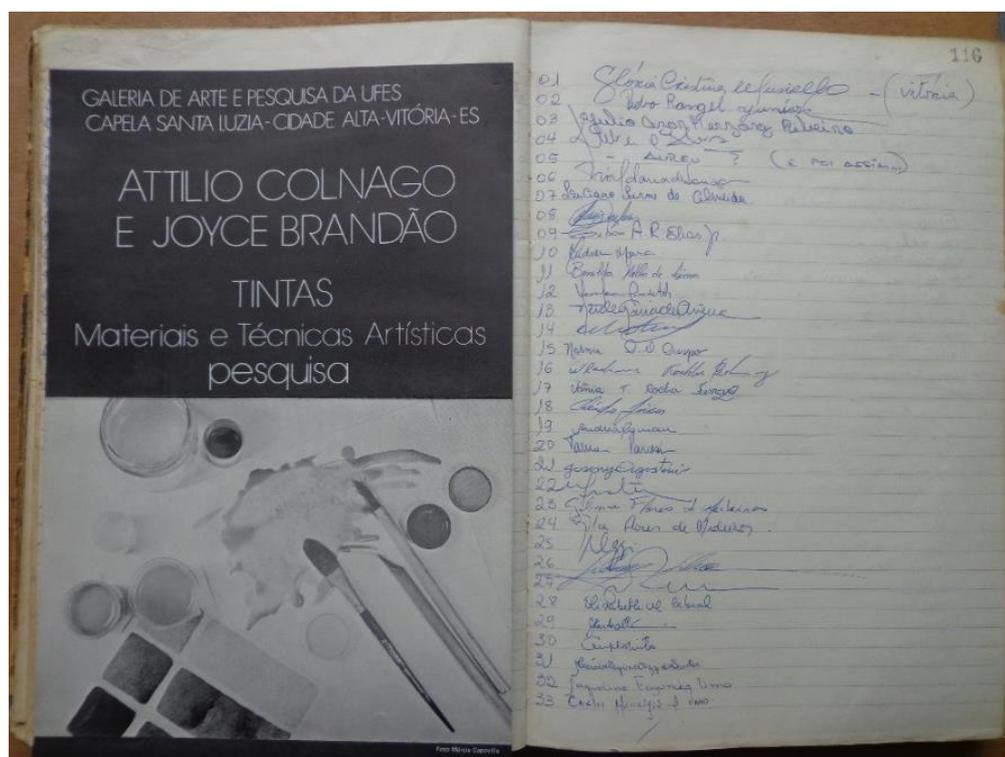
Figura 83 – Página 109 do Livro de assinaturas, com o convite da Exposição *Papel feito a mão*



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1986).

Os professores da disciplina de *Materiais e Técnicas Artísticas*, Atílio Colnago e Joyce Brandão deram prosseguimento ao calendário expositivo da GAP, no período de 10 a 30 abril, expondo trabalhos resultantes de suas pesquisas pigmentos de tintas por eles manipulados que formavam novas tintas. Na Figura 84, têm-se o convite da Exposição.

Figura 84 – Página 116 do Livro de Assinaturas de 1986, com o convite da exposição Tintas, Materiais e Técnicas Artísticas



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1986).

Foram expostos 25 desenhos e 52 mostruários com exercícios de pintura, confeccionados a partir das tintas fabricadas pelos dois professores, que também são artistas e pesquisadores. A professora Joyce relembra, em depoimento ao documentário *Narrar-te* (GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020d) que, em 1978, quando ela e Atílio Colnago entraram na Ufes, aconteceram mudanças na grade curricular do curso de Artes, a exemplo da criação do curso de Educação Artística, com a inclusão da disciplina *Materiais e Técnicas Artísticas*. Assim, em 1980, passou a constar na ementa a “experiência e vivência com pigmentos, fabricação de tintas”. Como para ambos os professores essa prática era inédita, começaram a elaborar um programa de disciplina que contemplasse na prática, experiências com pigmento vegetal, flores,

folhas e sementes. No relato de Brandão “[...] com pigmentos minerais e vegetais, a sala ficava imunda pois a gente trabalhava com terra, para da terra retirar os pigmentos. Tem até uma cartela toda com pigmentos minerais que a gente fez. Criamos um conteúdo para a disciplina e íamos trabalhando” (GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020d).

Segundo Attilio e Joyce, toda essa trajetória de pesquisa e, principalmente, o resultado referente à produção de tintas para pintura (inicialmente início com os pigmentos corantes vegetais e minerais) tornou-se pública e só foram substituídos pelos industrializados depois de mais de cinco anos de dedicação e evolução do trabalho.

Joyce revelou que, com o passar dos anos, e, a partir da participação nos Festivais de Inverno que aconteciam em Diamantina e Ouro Preto – Minas Gerais, ela e Attilio fizeram cursos com o professor da Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais, José Herculano Ferreira, que já fazia pesquisa nessa área de fabricação de materiais e tintas. Nas palavras de Joyce - “[...] então ele passou muito da pesquisa dele para a gente dar continuidade. Entregou pra gente tudo que era para ser feito [...] e a gente aumentou o espaço de pesquisa e conteúdo que estávamos trabalhando” (GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020d).

A imersão na técnica de fabricação de tintas por meio da realização de cursos com outros artistas mais experientes nessa área conduziu Joyce e Attilio no objetivo de

Desenvolver estudos para a implantação de um processo de produção de materiais artísticos. Dentre estes materiais alternativos, estamos produzindo o Gouache, a Aquarela, o Pastel Seco e a Tinta Vinílica, o que vem suprir a falta do material importado e substituir o de fabricação nacional, oferecendo aos alunos do Centro de Artes, uma opção para trabalhos desenvolvidos nas disciplinas que requerem o uso de técnicas, e a nível de 1º e 2º graus [ensino fundamental e médio] enriquecendo as aulas de Educação Artística.

Não se exclui, porém, a possibilidade da utilização dos pigmentos vegetais e minerais na pré-escola ou 1º grau [ensino fundamental], principalmente em escolas carentes, que não dispõem de meios para aquisição de material artístico; a experiência é rica e permite trabalhar com matéria prima encontrada no meio ambiente, como terras, flores, folhas, raízes e sementes, obtendo-se cores variadas (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1986).

A partilha dessa pesquisa, pioneira no estado, foi noticiada no jornal *A Gazeta* do dia 10 de abril de 1986, com o título *A produção capixaba de material artístico*. O destaque

na chamada da notícia é explicado também pelo fato de os professores terem recebido críticas a esse trabalho por parte “[...] dos que não conhecem o trabalho e seus objetivos e de uma elite que valoriza muito o material artístico importado” (BRANDÃO, 15 mai. 2021a). No entanto, essa pesquisa é tão significativa que resultou, em 2003, na publicação do livro *Tintas: Materiais de Arte*, de autoria de Joyce Brandão e Attilio Colnago, o qual, definitivamente, transpôs, para além da cidade de Vitória, os resultados desses estudos.

Na matéria de *A Gazeta*, sob o olhar de Nestor Müller, aparecem Joyce e Attilio (FIGURA 85), em 10 de abril de 1986.

Figura 85 – Professores Attilio Colnago e Joyce Brandão, 1986.



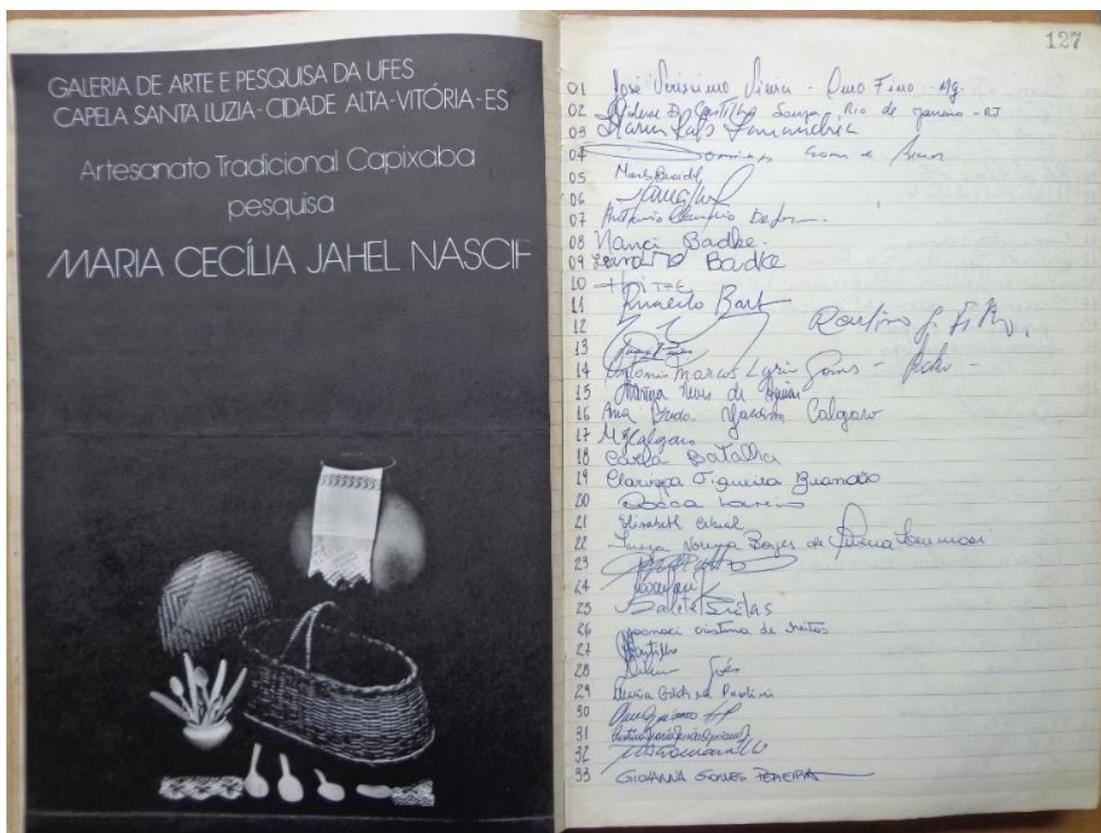
Fonte: Müller (10 abr. 1986).

Retomando a Exposição Didática organizada por Joyce e Attilio na GAP/Ufes e o fazer artístico desses dois professores, compreendemos que ao qualificarem os estudantes da graduação em Artes, futuros professores da educação básica, a produzirem as próprias tintas, foi uma forma de tornara acessível a pintura, de modo a valorizar o natural e incentivar as produções.

Na sequência das *Exposições Didáticas* ocorridas nos anos de 1985 e 1986, a professora Maria Cecília Jahel Nascif expôs 150 trabalhos de uma pesquisa sobre

Artesanato Tradicional Capixaba, entre os dias 16 de maio a 03 de junho de 1986, conforme destaque no Livro de presença da GAP (FIGURA 86):

Figura 86 – Página 126v do Livro de assinaturas de 1986, com o convite da exposição Artesanato Tradicional Capixaba



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1986).

A professora Maria Cecília J. Nascif relatou em conversa pelo WhatsApp, que essa exposição não contou com produções realizadas por estudantes, mas que o encaminhamento da sua pesquisa de doutorado, que culminou nessa Exposição sobre Artesanato.

Na realidade, eu fiz este trabalho [exposição], baseado nas pesquisas que eu tinha feito antes, para a minha defesa de tese. Eu fiz uma tese de doutorado lá na França, na Sourbone, sobre a personalização do habitat. Como eu sou design de interiores, eu quis comprovar que aqui, na nossa região do ES, que a gente utilizava dentro da casa capixaba, uma produção artesanal e semi artesanal que a gente nem se dava conta. Depois eu resolvi aprofundar, e entrar só no artesanato e fiquei pesquisando durante uns dois anos, viajei por todos os municípios do ES e fui registrando cada coisa, e foi daí, que nasceu então, o outro livro sobre o Artesanato no Espírito Santo. Quanto a Exposição que nós fizemos [na GAP] foi todo trabalho feito aqui no Espírito Santo, nada foi feito fora daqui (NASCIF, 15 mai. 2021b).

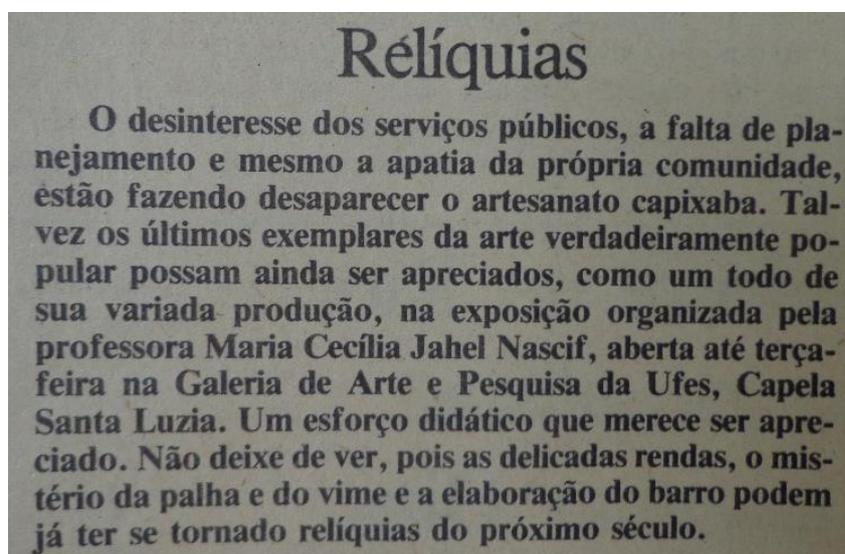
Em relação ao resultado da pesquisa, apresentada na GAP, de como ela alcançava os alunos, Nascif (2021c) explica que lecionava a disciplina *Design de Interiores* como disciplina principal, mas que depois ministrou *Fundamentos da Arte na Educação* para o curso de Educação Artística e, também, *História da Arte no Espírito Santo*. Nas palavras da professora: “Eu sempre me referia ao Artesanato, não falando com o Artesanato sozinho, mas do Artesanato relacionado a interiores, por exemplo, quando você vê um trabalho feito de palha, e que você aplica num teto, num rebaixamento, numa casa de campo” (NASCIF, 15 mai. 2021c). Foi dessa forma que as informações coletadas em seu levantamento ao longo do estado do Espírito Santo se inseriram nas disciplinas por ela ministradas.

Na época, a exposição de Nascif também foi destaque no Jornal *A Gazeta*:

A mostra é resultado de uma pesquisa que a professora, também decoradora, vem desenvolvendo há um ano pelos municípios capixabas, com o objetivo de sensibilizar as pessoas para o que ela chama de beleza de nosso artesanato e para sua excepcional qualidade. A pesquisa sobre o artesanato surgiu a partir de uma tese de doutorado que Maria Cecília defendeu, em 1980, na Sorbone, França, intitulada **Personalização do Habitat no Espírito Santo**. “Ao buscar subsídios para defender minha tese, descobri que determinados tipos de artesanato estavam desaparecendo no Estado. Foi a partir daí que me senti motivada a pesquisar o artesanato de maneira metódica e sistemática”. Há um ano na pesquisa, Cecília já percorreu os municípios de Vitória, Vila Velha, Guarapari, Anchieta, Piúma, Itapemirim, Cachoeiro, Aracruz, Castelo e Serra, catalogando os artesãos dessas regiões, num total aproximadamente 80 artistas, envolvendo os mais diferentes tipos de manifestações quase em extinção no Estado: renda de bilro, filé, *frivolitet*, trançado (bem conhecido como brolha, macramê, amarrado ou *matachim*), cestaria, o crochê fino, funilaria, conchas, tapeçaria artesanal, taboa (utilizado para a confecção de esteiras), colheres de madeira e renda turca, agora em exposição (A GAZETA, 16 mai. 1986, grifo do editor).

Faltando dois dias para encerrar a Exposição acerca da Pesquisa da professora Maria Cecília Jahel Nascif, novamente o leitor é convidado a visitar a GAP. Dessa vez a chamada da notícia, reproduzida na Figura 87, para o Artesanato lá exposto é para apreciação de “reliquias”, precavendo o provável desaparecimento da mão de obra artesanal do Espírito Santo.

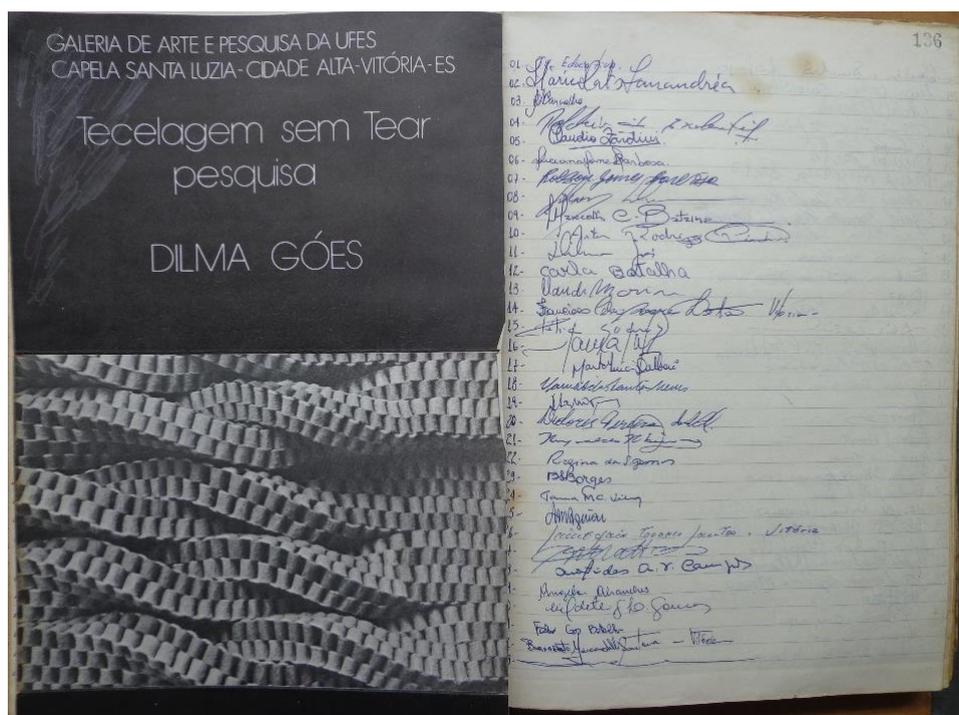
Figura 87 – Recorte de página do Jornal A Gazeta, de 1986.



Fonte: Relíquias (1 jun. 1986).

A quarta *Exposição Didática*, realizada de 09 a 30 de junho de 1986, foi o resultado da pesquisa da professora de *Tecelagem* (FIGURA 88), Dilma de Barros Góes Batalha, mais conhecida como Dilma Góes, com seis trabalhos produzidos com a técnica da Tecelagem sem Tear. Dilma Góes sempre fazia exposições na GAP: em 1976 participou da primeira exposição de professores do CAR e em 1983, apresentou uma exposição de título *Tecelagem, abordagem didática* (14/12/1982 a 02/01/1983), também relacionada as suas pesquisas, inclusive expondo a obra *Movimento I*, que foi premiada no I Salão de Artes Plásticas, em Vitória, em novembro de 1982. Na ocasião, a fotógrafa Maria Auxiliadora Delmaestro, também expôs, por meio de fotografias, todo o processo de execução dos trabalhos de Dilma Góes.

Figura 88 – Página do Livro de Assinaturas com o convite da exposição *Tecelagem sem Tear*



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1976).

Em foto capturada pelo fotógrafo José A. Magnago para o jornal *A Gazeta*, na Figura 89, mostra a artista diante de uma de suas tecelagens expostas na GAP (Capela de Santa Luzia), local em que ocorreu a exposição.

O espaço da galeria foi dividido em três: um chamado de *Instalação Espaço-Tecido*, outro onde a artista deu explicações ao público do trabalho e do uso que fez dos materiais e, em outro espaço com mais cinco tapeçarias penduradas nas paredes. A foto explicita exatamente a intenção da expositora de permitir o toque nas tapeçarias dispostas nas paredes da Galeria. Para Góes, “O público deve ter a oportunidade de se realizar, interferir no espaço. Isto só é permitido num trabalho tridimensional, e no trato com material têxtil, poucos fazem isto. Mas o mundo é tridimensional, e acho interessante a arte ser percebida assim” (CORRADI, 9 jun. 1986).

Figura 89 – Recorte de página de notícia de A Gazeta. Artista Dilma Góes, 1986.



Fonte: Magnago (9 jun. 1986)

Aldi Corradi (9 jun. 1986), ao apresentar sua entrevista com Dilma Góes, instiga ainda mais o leitor a comparecer à *Exposição Tecelagem sem Tear* quando conta suas próprias impressões ao entrar na Exposição:

De imediato, o que mais chama a atenção é a Instalação Espaço Tecido. Mesmo se não houvesse proibição do toque, ninguém conseguiria reprimir a vontade de brincar e mexer com cinco elementos nas cores azul vermelho e amarelo que se assemelham a módulos de **três metros de altura cada**. Colocados no espaço, parecem labirintos de cores entrelaçadas, convidando o público a caminhar no seu interior e a formar novos planos, novas formas. Um trabalho conceitual de venda impossível (CORRADI, 9 jun. 1986, grifo nosso).

A altura do pé direito da Capela permitiu a instalação dos trabalhos, tecidos nas cores primárias do círculo cromático, que somados à iluminação delicadamente pensada e preparada pela artista, incidindo sobre as obras, possibilitou “[...] ao público uma viagem particular sobre cada trabalho, o entrelaçamento das cores e na perspectiva

que o trabalho for olhado de encontro a luz permitirá a descoberta de novas cores, exercitando a capacidade visual de quem olha” (CORRADI, 9 jun. 1986).

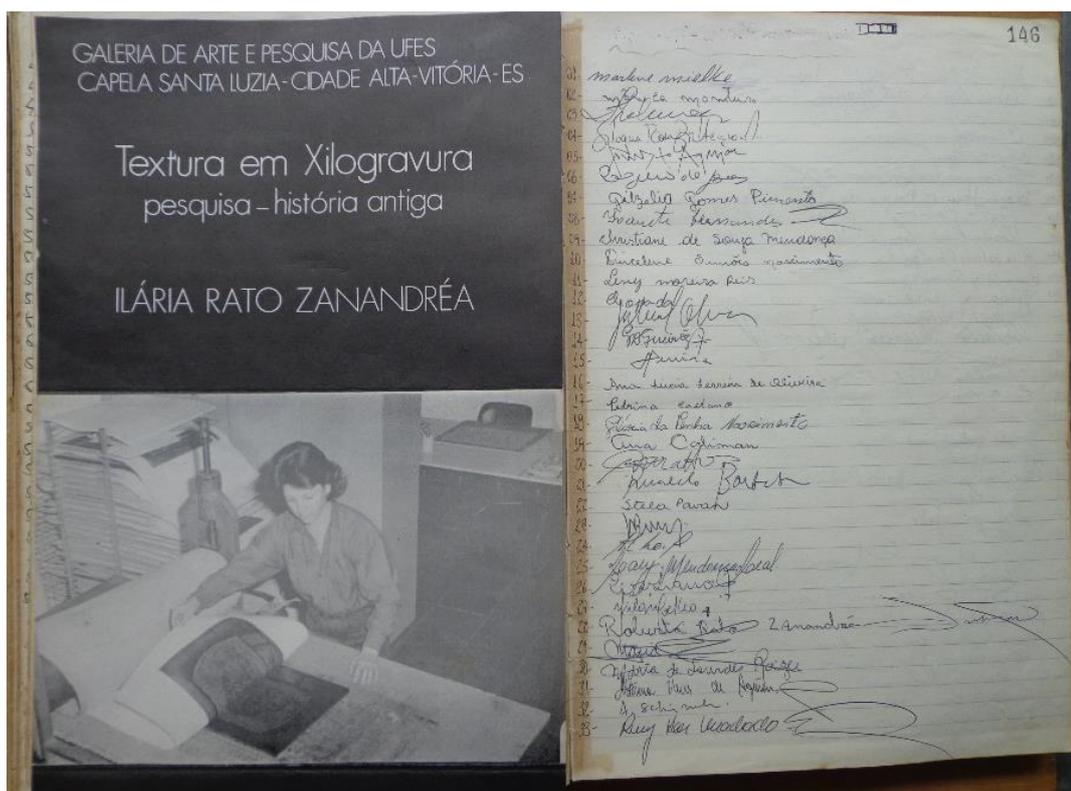
Aldi Corradi é muito completa em sua matéria sobre o trabalho de Dilma Góes. Com isso, esclarece sobre o processo criativo da artista e também acerca percurso da pesquisa realizada e exposta naquela Instalação. Vale registrar que a artista e também professora da Ufes trabalhou com outras técnicas, como a gravura, a pintura a óleo e a tinta aquarela sobre os tecidos. Corradi (1986) enaltece:

Consegue a textura desejada a partir da pintura de Suvinil sobre o feltro e a organza. A técnica foi desenvolvida pela artista por não ter conseguido, no Brasil, um material semelhante ao utilizado por ela nos Estados Unidos no período em que estudou por lá, entre 1976 e 1980. Através de pesquisas, conseguiu um material adequado e muito mais barato como alternativa. Como uma produção reconhecida nacionalmente e participação em várias exposições de artes plásticas e artes têxteis em todo o Brasil, Dilma é a única artista plástica brasileira a fazer trabalhos de tecelagem sem o uso de tear. “Não uso o tear para fazer meus trabalhos porque sinto mais liberdade para trabalhar o material. Além disso, o uso direto da mão sobre o tecido a ser trabalhado me sensibiliza, me dá mais prazer”. O trabalho de Dilma é definido por ela como tecelagem escultural, e pode ser incorporado dentro do que há de mais avançado na pesquisa de materiais têxteis (CORRADI, 9 jun.1986).

É possível compreender, portanto, que nessa ocasião as produções da artista ganharam cores, diferenciando-as das escalas em preto e branco, preto e cinza, e da monocromia. Além da presença da cor, o fato de as obras poderem ser tocadas transformou completamente o tipo de interação que o espectador tinha com a produção anterior da artista. Essas, tal qual um estandarte, eram peças a serem vistas e ficavam penduradas ou expostas como objetos tridimensionais sobre um pedestal. No primeiro caso, a proximidade com as tapeçarias postas na vertical para serem admiradas e, no segundo, com a escultura. O que a artista propôs foi o encontro de corpos, o corpo do espectador com o corpo da obra. Os sentidos ampliaram esse modo de interação, pois não foi somente a visualidade, mas o tato que foi chamado para fazer-sentir.

Fechando essa série de mostras *Didáticas* de pesquisas, foi convidada a professora Ilária Rato Zanandréa, que expôs, entre os dias 10 de junho a 11 de agosto, a pesquisa sobre a técnica da Textura em Xilogravura, com tema História antiga (FIGURA 90).

Figura 90 – Página 145v do Livro de assinaturas com o convite da exposição Textura em Xilogravura



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1986).

No texto do convite da exposição, a professora discorre sobre o interesse em aprofundar os estudos sobre a Arte na História Antiga. Para ela, esse período da história “[...] dá uma avaliação ampla e consciente da sensibilidade do homem através dos tempos” (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1986e). A professora explica que foi voltada para esse período de estudo que ela chegou ao resultado de vinte e quatro trabalhos da técnica de xilogravuras exposto na GAP: “Uma pesquisa cujo tema é riquíssimo pelas suas figuras, formas, cores e texturas e simples na nossa execução, pois com esta simplicidade que chegamos aqui” (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1986e).

Ainda sobre a exposição, Hilária Rato escreve que

Sentimos a necessidade de um aperfeiçoamento em nosso trabalho para melhor representarmos as belezas do mundo antigo, condicionando sempre a nossa parte criadora para não ferirmos o que os antigos artesãos tão valiosamente nos deixaram. Não estamos explicitamente em busca do real dentro do espírito dos antigos, mas sem deturpar procuramos dar vazão a um estado interior. Trazemos para nossa época as maravilhas de outras eras,

explorando-as dentro de uma pesquisa própria, na qual tentamos mostrar, não só as figuras e elementos decorativos, mas também as texturas de murais das esculturas em calcário e dos gravados das cavernas. Depois de anos de estudo, chegamos a esta mostra. É o final de uma pesquisa que realmente nos lembra um pouco da arte exuberante deixada pelos antigos (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1986e)

Hilária Rato informa que procurou trazer para a época algumas maravilhas do passado, explorando-as dentro de uma pesquisa própria, para mostrar não só as figuras e elementos decorativos, mas também as texturas de murais das esculturas em calcário e dos gravadores das cavernas. O resultado apresentado na mostra foi fruto de anos de estudos (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1986e).

Com os detalhes do objetivo da pesquisa da professora Hilária Rato, que sentiu a necessidade de se aperfeiçoar acerca da representação do mundo antigo, nos aproximamos de Landowski, quando discorre sobre o quanto é importante continuar sendo um pesquisador. Landowski (2017) ressalta que independente da área de atuação,

Todos são levados a 'fazer falar' os textos, os objetos ou os fatos, a interpretar documentos, monumentos ou comportamentos, em suma, a construir ou a reconstruir a *significação* a partir de ações ou de obras – às vezes reduzidas a simples traços – que entram nos seus domínios de investigação respectivos (LANDOWSKI, 2017, p. 37).

Com essas Exposições chamadas *Didáticas*, constituídas em verdadeiros relatos expositivos das cinco pesquisas, de seis professores do CAR, Ronaldo Barbosa, coordenador da GAP no período conseguiu manter, no ano de 1985, após nove anos de funcionamento dessa Galeria, o compromisso com a pesquisa e a educação. Assim, deu continuidade ao papel de levar à mostra, de externar parte do que era produzido na universidade à comunidade externa e de referenciar mais o CAR e a GAP no cenário das Artes e da Educação em Arte capixaba.

5.1.6 Projeto Arte Brasileira, de 1986

Antes de entrarmos nas especificidades desse importante projeto, precisamos levar em conta a percepção das gestoras da GAP em relação às mudanças ocorridas nos dez anos de funcionamento da galeria. O relato de Teresa Norma Tommasi explicita

o movimento do Centro de Artes no período dos anos 80 em que ela esteve à frente da GAP/Ufes. Para Tommasi, esse foi um período em que,

A grande expansão do movimento das artes plásticas no Espírito Santo e as constantes solicitações para administrar outros espaços, levou a atual Direção do Centro de Artes a ampliar os serviços aferidos antes à Galeria de Arte e Pesquisa, localizada na Capela de Santa Luzia no Centro de Vitória para o Setor de Galerias, que passa a abranger também a **Sala de Exposições** e a **Pinacoteca na Ufes**, localizada na biblioteca Central, no *Campus* de Goiabeiras. Passaram a realizar também, exposições itinerantes, em convênio com as prefeituras do interior do Espírito Santo (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1987, grifo nosso).

Tereza Norma Tommasi explica sobre a necessidade de imediata ampliação dos espaços expositivos da GAP que ocupou a Sala de Exposições e a Biblioteca Central-BC da Ufes. Esse espaço da Biblioteca foi inaugurado em 1983 e batizado de *Pinacoteca Aloísio Guimarães*, foi considerado de muita importância por Jerusa Samú. Conforme consta no Processo nº 170/82 do CAR/Ufes, bem como pode ser visto na Figura 91 a seguir, para a Biblioteca foram transferidas obras de arte pertencentes ao Acervo da GAP as quais materializaram muitas exposições para alcançar o público que circulava diariamente no local.

Figura 91 – Recorte da pasta do Processo nº 170/82-CAR/Ufes

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPIRITO SANTO	
ASSUNTO	CENTRO DE ARTES
Processo nº 170/82- CAR	
HISTÓRICO	DISTRIBUIÇÃO
Of.nº 134/82-Centro de Artes : transferência das Obras da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES para a Biblioteca Central da UFES.	C. ALTES. 24/2/82 B.C. 24/8/83 BC. 17.7.84 CAR 14.8.84 B.C. 22.8.84

Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1982).

Desse modo, com a ampliação dos espaços expositivos do Centro de Artes para além da GAP/Ufes (Capela de Santa Luzia), a partir do ano de 1983, ampliou-se também a

promoção da Arte na cidade de Vitória. Nesse compasso, o ano de 1986 foi marcado pela organização e encaminhamento do Projeto Arte Brasileira, coordenado por Tereza Norma Tommasi, com curadoria de Lígia Canongia, e que se estendeu em Vitória até 1988, patrocinado pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte/Inap⁸¹.

A curadora ressaltou o caráter essencialmente didático dessa exposição, com pretensão “[...] não apenas em ampliar o conhecimento de nossa história da arte, através da formação de novas plateias, mas também gerar subsídios para os próprios estudantes e profissionais da área de artes plásticas em todo o país” (DORNELAS, 20 ago. 1986). O jornal *A Gazeta*, Figura 92, deu destaque para a História da Arte, que estaria à disposição de forma didática e ao alcance de todos os visitantes.

Figura 92 – Recorte da página 3 do jornal *A Gazeta*, Artes Plásticas, 1986.



Fonte: Corradi (29 set. 1986).

⁸¹ Em Vitória contou com apoio do CAR, da Biblioteca Central da Ufes, da Rede Gazeta de Comunicações, também da TV Vitória/Manchete e da TV Espírito Santo/Educativa.

O Projeto Arte Brasileira foi organizado por módulos: Introdutório, Academismo (1820-1920), Modernismo (1920-1930), Arte nos Anos 30 e 40, Abstracionismo Geométrico, Abstracionismo Informal, Arte nos Anos 60, 70 e 80. O módulo Introdutório, inaugurado dia 29 de setembro de 1986 no saguão superior da Biblioteca Central da Ufes, contou com quatro reproduções fotográficas de cada período destacado nos módulos, dando uma visão panorâmica do que ainda estava por vir. Assim, oficializou a presença do Projeto em Vitória, por intermédio da Ufes, pelo Setor de Galerias⁸².

Para a diretora do CAR/Ufes Maria Helena Lindenberg, as exposições seriam momentos ímpares importantes fora do eixo Rio-São Paulo. Além disso, “[...] estes módulos permitirão que a gente conheça mais a nossa produção do que a estrangeira, o que hoje não ocorre, divulgando a arte produzida em outras regiões do país. Poderemos conhecer artistas de vários estados” (CORRADI, 1986), como de Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

Tereza Norma Tommasi à frente na coordenação desse projeto⁸³, teve liberdade para acrescentar obras originais às exposições programadas. Assim criou a “Sala Especial com originais pertencentes a comunidade capixaba” e de posse dos acervos de museus e instituições culturais, promoveu exposição que funcionou no 2º piso da Biblioteca Central da Ufes, *campus* Goiabeiras, aberta à visita dirigida, com obras de Scliar, Volpi, Dacosta, Guignard, Pancetti, Marcier, Giorgi, entre outros⁸⁴. Citamos ainda obras de Johann Grim, Vittorio Gobbis, Francisco Acquarone, Theodoro Bona, Aldomario Pinto, Homero Massena, Bosgale e Álvaro Conde⁸⁵.

Sobre o projeto, a diretora do Centro de Artes, Maria Helena Lindenberg relatou que vislumbrava nele uma oportunidade de se conhecer artistas de vários estados e de se ter uma “[...] boa referência bibliográfica disponível para estudos e consultas

⁸² Esse setor compreendia os espaços GAP (Capela de Santa Luzia), o Hall da Biblioteca Central/Ufes, Pinacoteca da Ufes e o espaço expositivo no 2º piso da Biblioteca Central/Ufes.

⁸³ A coordenadora geral de cursos foi a professora Marcia Jardim Calgaro; coordenação de montagem: Romulo Antonio Zanol, Attilio Colnago, Renato Carvalho Caseira. Técnico de montagem: Celso Adolfo Salles Ramos, Secretário administrativo: Cícero Moraes Neto. Monitores: Marcia Regina Tozzi e Rubem Francisco de Jesus.

⁸⁴ Informações dispostas na carta de Tereza Norma Tommasi para o artista Doca Batista dia 17/07/1987. Arquivo do CAR/Ufes.

⁸⁵ Artistas coletados no Relatório do Conselho Diretor do Setor de Galerias 1986, feito por Tereza Norma Tommasi, e encaminhado pelo ofício nº02/87 de 2 fev. 1987 para a Diretora do CAR/Ufes, Maria Helena Lindenberg. CAR/Ufes.

posteriores, suprimindo também a falta de livros de arte e de fácil acesso no país” (CORRADI, 1986), além dos textos mais analíticos integrando os módulos de autoria de Fernando Cochiarale, Waldemar Cordeiro e Ferreira Gular, entre outros.

Essa bibliografia referendada por Maria Helena diz respeito aos Catálogos elaborados para cada módulo, impressos pela Funarte para venda⁸⁶.

Os referidos catálogos foram recomendados por professores do Centro de Artes das disciplinas como: História da Arte I, II e III, Filosofia da Arte, Evolução das Artes Visuais I e II, Evolução das Técnicas de Representação Gráfica I e II, e também é de nosso interesse, que os alunos adquiram para que tenham em suas casas algo específico sobre o assunto (GALERIA DE ARTE E PESQUISA. 12 jun. 1987)

Estes catálogos ainda são encontrados e comercializados em diversas livrarias espalhadas pelo país, servindo de referência de pesquisa para estudiosos da área. A Figura 93, que mostra a capa do volume Anos 30/40 - Projeto Arte Brasileira, com curadoria de Frederico Moraes, contém textos críticos e reprodução de obras de diversos artistas como Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Oswaldo Goeldi, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, entre outros destaques da arte brasileira.

Figura 93 – Capa do Catálogo Anos 30/40 do Projeto Arte Brasileira da Funarte



Fonte: Funarte (1987).

⁸⁶ Cf. O ofício 21/87 GAP/Ufes, foi encaminhado para o Sr. Diretor da Assessoria de Mercado e Promoções da FUNARTE, Dr. Carlos Marques de Souza, apresentando o recibo de pagamento da venda de 120 catálogos do Academismo, fornecido em consignação pela FUNARTE.

Dando continuidade a esse projeto, estudantes de artes, artistas, profissionais em artes, comunidade universitária e demais interessados da comunidade em geral, puderam assistir uma diversidade de palestras de artistas e curadores das exposições, tais como: Adriano Aquino (13/05), Jorge Guinle (10/06), Milton Machado (13/08), e ainda a coletiva de Ana Regina, Armando Matos, Claudio Fonseca, Mario Azevedo, Paulo Roberto Leal, Rogério Cavalcanti, Solange Oliveira e Valério Rodrigues (21/08), José Orlando Castão (12/09, representando Amílcar de Castro e Glaura Pereira), Gonçalo Ivo (09/10) e Aline Figueiredo (21/11/)⁸⁷.

A parceria estabelecida com a Rede Gazeta de Comunicações vinha desde a fundação da GAP, com a publicação das programações das exposições, entrevistas, cursos, novas mostras. Nos anos 80 houve uma consolidação nessa junção, que se ampliou para o patrocínio das ações artísticas promovidas a partir do Setor de Galerias, inclusive com a cessão do auditório da empresa. O reconhecimento dessas ações é enfatizado com a realização do projeto Arte Brasileira em terras capixabas. Nas palavras de Tereza Norma Tommasi (15 fev. 2020),

As reportagens saíam, em sua maioria, no Caderno Dois; pela manhã eu fazia as leituras, e continuava a luta diária dando prosseguimento aos trabalhos. A Gazeta sempre me deu excelência, eu pedia para os artistas acordarem, ficarem atentos a lerem as matérias sobre eles, e acontecia com frequência. A empresa foi maravilhosa conosco, era só pedir, mandar um bom material, ser aprovado, e concediam a página inteira do Caderno Dois. Eles foram espetaculares, devo também a eles pelo sucesso alcançado pela GAP, através dessa mídia, que foi muito eficaz naquela época, que contava com o registro fotográfico de Gildo Loyola.

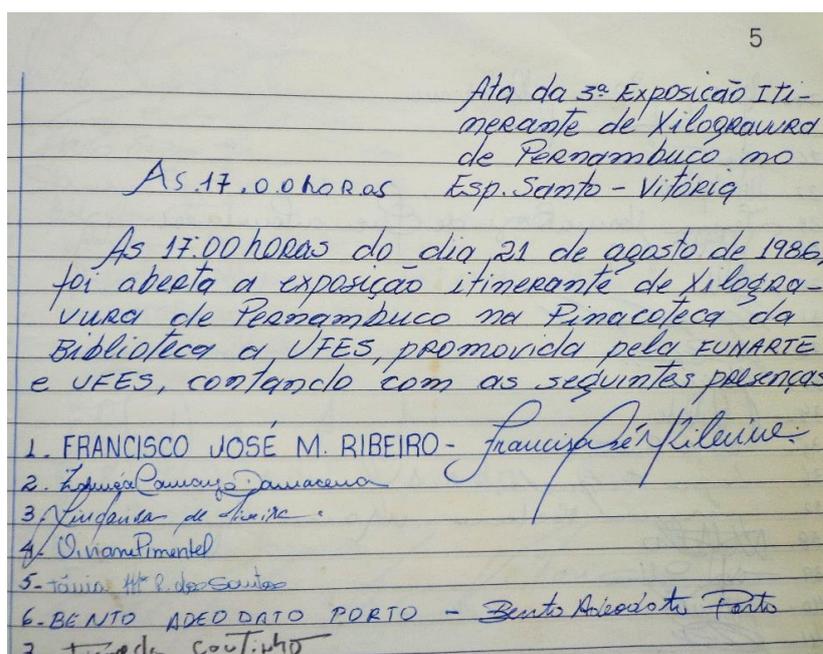
Aqueles que não desejassem se conduzir até a Rede Gazeta, em Bento Ferreira, tinham a opção de participar de outras palestras e exposições. Sem necessidade de deslocamento, os estudantes do Centro de Artes puderam participar da exposição realizada no Hall da Biblioteca Central da Ufes, a partir das disciplinas por eles cursadas, a exemplo da Exposição de Gravura em Metal (02/03 a 08/05) com tema Dom Quixote – Miguel de Cervantes, que teve como expositores os alunos da disciplina de Gravura em Metal do Departamento de Formação Artística do CAR,

⁸⁷ Outras palestras realizadas no auditório da Rede Gazeta contaram com: Adriano Aquino (20/06), Thomas Cohn (21/05), Fernando Cochiarale (22/05) e Marcus Lontra (23/05). Relatório de palestras do Relatório do Conselho Diretor do Setor de Galerias 1986, p. 1 a 4. CAR/Ufes.

ministrada pela professora Maria das Graças Rangel. Essa exposição contou com trinta e oito trabalhos. Em seguida, os professores Attilio Colnago e Joyce Brandão, expuseram (13/05 a 04/06) quarenta e três produções, entre seus trabalhos e de alunos da disciplina de Materiais e Técnicas Artísticas, também do Departamento de Formação Artística do CAR.

No intuito de alcançar um maior número de visitantes, destacamos que o relatório do Conselho Diretor do Setor de Galerias de 1986, feito por Tereza Norma Tommasi, relata que a quantidade de pessoas que passavam pela Biblioteca Central da Ufes, era em torno de 900 pessoas por dia. Portanto, a partir de 1986 esse quantitativo de pessoas pode apreciar essas e outras exposições, a exemplo da 3ª Exposição Itinerante de Xilogravuras de Pernambuco no ES, que se instalou também na Biblioteca Central da Ufes, dia 21 de agosto de 1986 (FIGURA 94), mas que antes, no dia 20 de junho, esteve exposta em Colatina, interior do norte do estado, passando também por São Mateus e Aracruz; dia 26 de junho de 1987, esta mesma exposição foi aberta em São Pedro de Itabapoana⁸⁸, um pequeno distrito do município de Mimoso do Sul, no Espírito Santo.

Figura 94 – Abertura da ata de registro de Visitas 3ª Exposição Itinerante de Xilogravuras de Pernambuco no ES

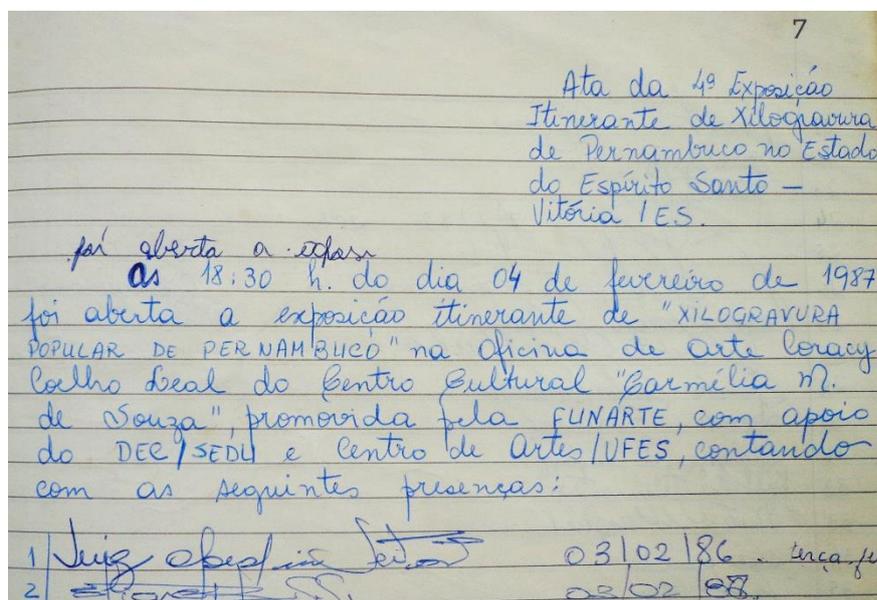


Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1986).

⁸⁸ Cf. Programação contida no convite para a Exposição - Catálogo Projeto Pintura Brasil Tendências 1987/1988. CAR/Ufes.

Essa exposição itinerante que perpassou por muitos municípios do estado, passou também pelo antigo Centro Cultural Carmélia de Souza, localizado no bairro Caratoíra, em Vitória. Nesse local aconteceu uma Oficina de Arte, ministrada por Coracy Coelho Leal, no dia 4 de fevereiro de 1987, demonstrando o intercâmbio entre as ações culturais da Universidade e a comunidade capixaba (FIGURA 95).

Figura 95 – Abertura da ata de registro de Visitas, 1986-1990.



Fonte: CAR/Ufes (1986).

A partir dessa exposição, a itinerância foi assumida e outras regiões do estado foram contempladas, num movimento em direção ao interior que demonstra, mais uma vez, a atuação da GAP e do CAR nos processos de educação em arte para, agora para além da região metropolitana do estado do Espírito Santo.

5.1.7 Projeto Pintura Brasil/Tendências, de 1987/1988

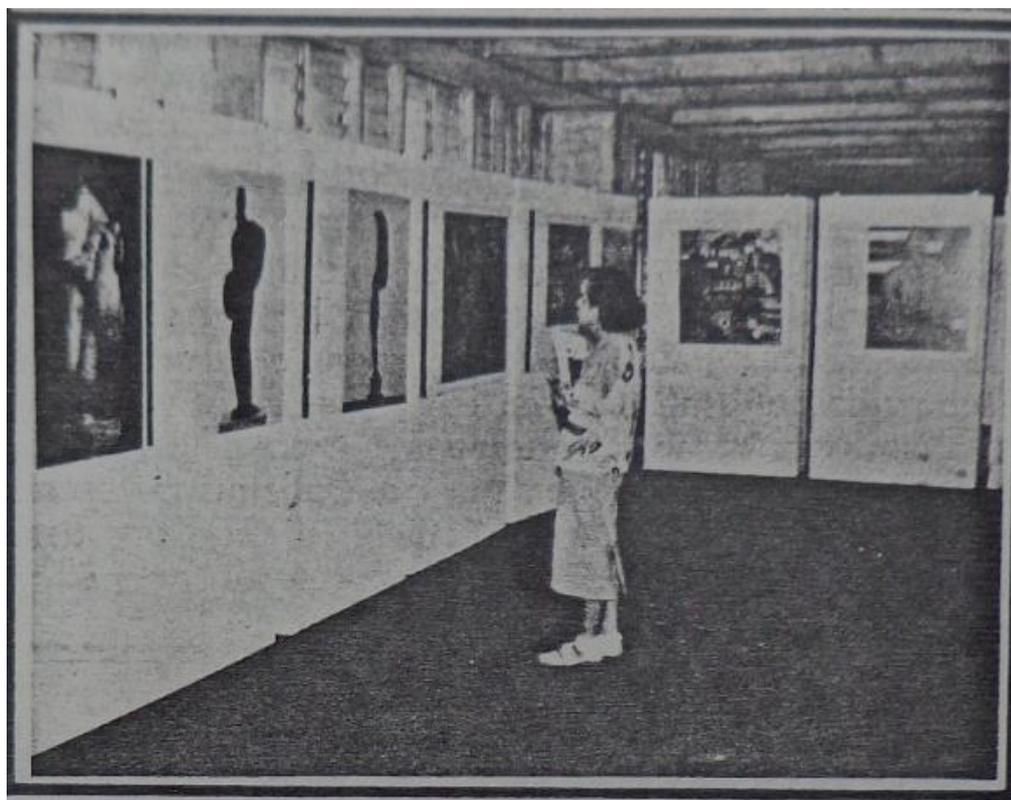
Paralelo ao Projeto Arte Brasileira, foi desenvolvido outro projeto com o tema Pintura Brasil/Tendências 1987/1988, organizado pela GAP/Ufes, na coordenação de Tereza Norma Tommasi, com exposições na GAP e palestras proferidas pelos artistas expositores no CAR *campus* Ufes/Goiabeiras. Ainda, esse projeto ofertou cursos destinados tanto para a comunidade artística, como para professores. O jornal *Espaço*, informativo da Biblioteca Central da Ufes, destacou a exposição dos módulos,

integrantes do projeto nacional, do qual Vitória fazia parte. Tereza Norma Tommasi explicou, nesse periódico, que o projeto expositivo objetivava

Divulgar a história da Arte no Brasil, já que praticamente não existe muita bibliografia nesse assunto, levando o muito a um maior número possível de cidades, de forma a suprir a falta de informações visuais, desde os centros urbanos até as regiões menos favorecidas (BIBLIOTECA CENTRAL, 1987. p. 8).

De acordo com o mesmo informativo, “A Exposição despertou o interesse do público”. Com a Figura 96 podemos observar como que os módulos foram distribuídos e expostos no espaço da BC da Ufes, naquele ano.

Figura 96 – Exposição Arte Brasileira na Biblioteca Central da Ufes.



Fonte: Biblioteca Central (1987).
Nota: Foto de Jorge Lellis.

Como coordenadora desse projeto em terras capixabas, Tereza Norma Tommasi teve a iniciativa de elaborar um projeto complementar chamado de *Projeto de Adequação*, para adequar o Setor de Galerias do Centro de Artes às atividades didáticas dos alunos do Centro de Artes e às atividades de educação artística das escolas de 1º e 2º graus do Estado e dar apoio aos profissionais da área de artes do Espírito Santo,

pois havia a necessidade de adequação desse Setor para integração ao *Programa Nossa Universidade*. Dentre os oito objetivos do Projeto, destacamos o item 8: “Promover o intercâmbio do CAR/Ufes com a comunidade através de palestras, visitas programadas e cursos de curta duração nas galerias para alunos de 1º e 2º graus, contribuindo para uma adequada apreciação das artes plásticas” (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 29 mai. 1987)⁸⁹. Para tanto, realizou-se treinamento com os estudantes do curso de Educação Artística para atuarem como monitores na *Exposição Projeto Pintura Brasil/Tendências* e guiarem os visitantes, fazendo o percurso expositivo, e também para proferirem palestras para os estudantes e demais visitantes às mostras.

Em 1987, registra-se que foram contemplados com a visita mediada, turmas das seguintes escolas: Escola Técnica Federal do Espírito Santo (Vitória), Instituto Alan Kardec (Ibes, Vila Velha), Escola Ativa de Coqueiral e Escola de 1º e 2º graus Placidino Passos (Aracruz, do norte do estado), Escola Monteiro Lobato e Escola Moacyr Avidos (Vitória)⁹⁰. Em seguida, foi realizada uma Mostra Paralela com as produções dos alunos de escolas de 1º e 2º graus no pátio interno do Cemuni I do CAR/Ufes, que contou com Releituras das Obras expostas dos Anos 30 e Anos 40, no final do ano de 1987.

Vera Lucia de Oliveira Simões, que era estudante do curso de Educação Artística na época (1986-1990), conta-nos que foi monitora desse projeto e que acompanhou a visita mediada de escolas:

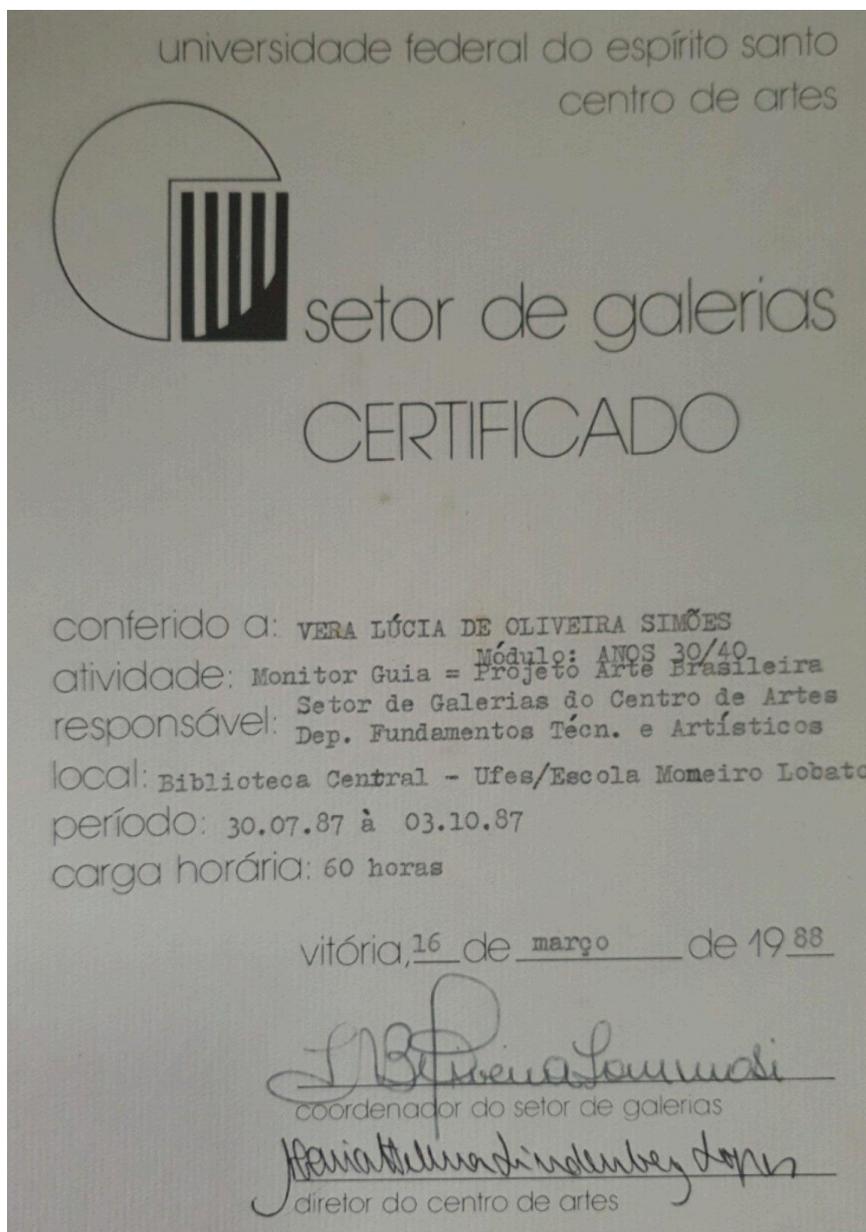
Fui convidada pela professora Márcia Jardim para atuar na Monitoria do Projeto Arte Brasileira, nos Módulos Anos 30/40 e Modernismo. Nos demais Módulos, também atuei como auxiliar de monitoria. Eu era estudante na Ufes, mas já tinha atuado na docência em Arte em outro formato, baseado na tendência pedagógica tecnicista. E esses encontros com os estudantes da Educação Básica, foram primordiais para colocar em prática, um novo modo de ver, aprender e ensinar Arte, que começava a ser discutido e apresentado vagamente, durante algumas aulas do curso de licenciatura. Um aprendizado que carrego para a vida (SIMÕES, 5 mar. 2021).

⁸⁹ Projeto encaminhado para Maria Helena Lindenberg Coelho Amoedo Lopes, diretora do CAR/Ufes, através do Ofício nº 14/87, de 29 de maio de 1987. CAR/Ufes.

⁹⁰ Informações contidas no Relatório 1987/1988, item X – Setor de Galerias CAR/Ufes, elaborado por Tereza Norma Tommasi. CAR/Ufes.

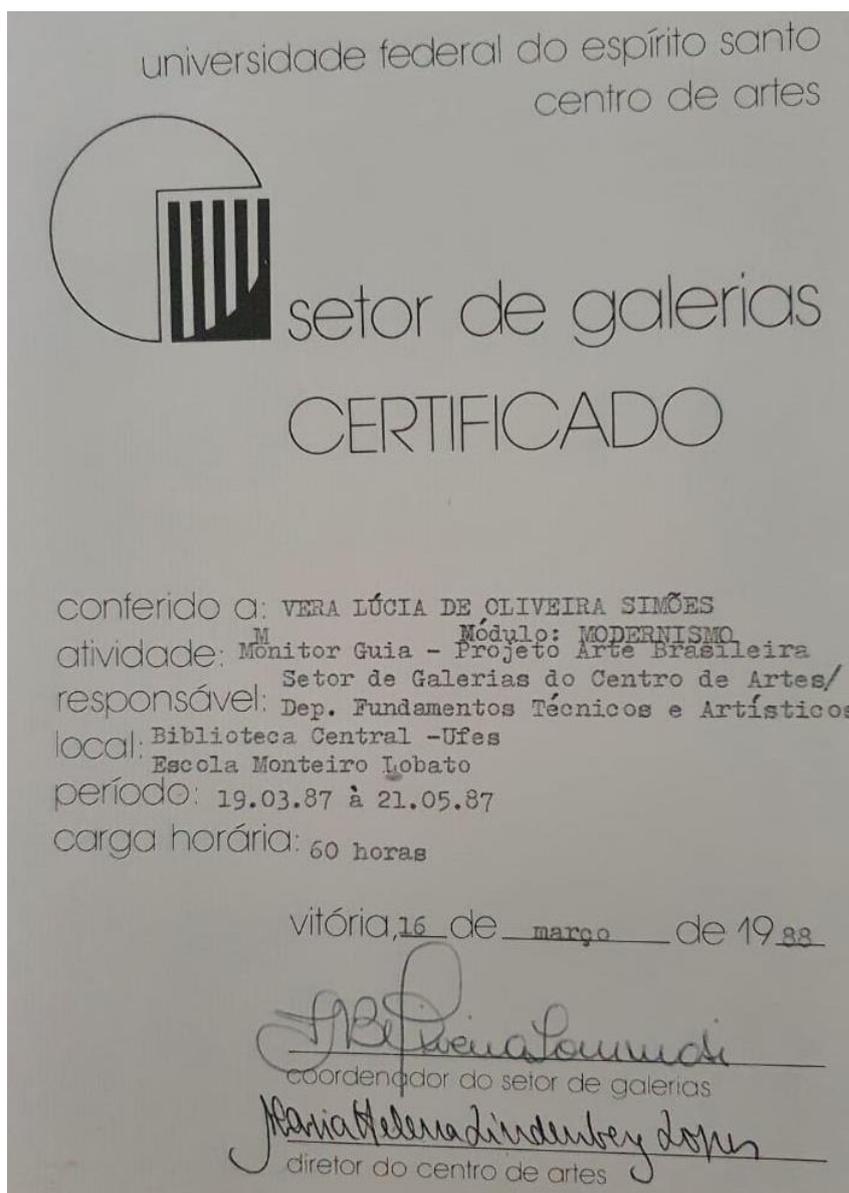
Em conversa por meio digital, Simões nos enviou fotos dos certificados recebidos na ocasião que contabilizaram 60 horas de carga horária na monitoria de cada módulo. Exemplificamos com as Figuras 97 e 98 a seguir.

Figura 97 – Certificado de Monitor Guia – Módulo Anos 30/40



Fonte: Acervo pessoal de Vera Lúcia de Oliveira Simões.

Figura 98 – Certificado de Monitor Guia – Módulo Modernismo



Fonte: Acervo pessoal de Vera Lúcia de Oliveira Simões

Vera Simões rememorou que não fez treinamento para atuar como monitora, mas que se preparou para essa atuação:

Participei de algumas reuniões, principalmente com a professora Márcia Jardim. Comprei todos os livros/catálogos (eram 5) que acompanhavam os módulos do Projeto. Assisti algumas palestras, dentre elas a do Carlos Scliar, cujas obras ilustravam um dos módulos. Também participei de oficinas ministradas por pessoas vindas de fora, para tal fim (SIMÕES, 05 mar. 2021)

Sobre como se dava o andamento da monitoria, Vera Simões relata que eram, em média, grupos de 25 alunos, acompanhados da professora de Educação Artística, e exemplifica:

Os estudantes da Escola Monteiro Lobato chegavam com a professora de Educação Artística Renata e outra pessoa (não me lembro se era estagiário/a), que os organizava na entrada da Biblioteca Central. Eles ficavam assentados no chão para que pudéssemos conversar sobre o que veríamos e faríamos naquele espaço. Depois da conversa acontecia a visita à exposição.

Entre os anos 1987 e 1988 aconteceram muitas palestras, distribuídas entre o CAR e a Biblioteca Central na Ufes. A partir do Relatório de 1988, logo no início do ano, registra-se que duas delas aconteceram no 2º piso da Biblioteca Central: *Uma inquietude Estética*, proferida pela professora do CAR/Ufes, Cleide Biancardi (19/03 às 18h) e *O movimento Moderno no Brasil*, por Maria Cecília Jahel Nascif, também do CAR/Ufes (26/03 - às 9h).

O calendário expositivo do *Projeto Pintura Brasil/Tendências* contou com a abertura das exposições, em sua maioria, à noite na GAP (Capela de Santa Luzia), e as palestras dos referidos artistas participantes eram realizadas em uma sala do CAR/Ufes designada para essa atividade, às 10h, geralmente no primeiro dia da exposição, acompanhando o calendário expositivo da GAP. Naquele ano, as exposições aconteceram a partir de junho, pois antes a Capela de Santa Luzia estava passando por reformas. A exposição que deu abertura ao *Projeto Pintura Brasil/Tendências*, na GAP, foi do artista capixaba Lando e a palestra foi realizada pela manhã para 50 pessoas, no mesmo dia (11/06) no CAR da Ufes. Em seguida, o artista Kleber Galveas (02/07) falou para 45 pessoas, seguido do artista Hélio Coelho (23/07). A artista Maria Tomaselli Cirne Lima (13/08), contou com 86 ouvintes.

Dando prosseguimento ao circuito de palestras, registra-se que 87 pessoas prestigiaram a palestra de Ivanilde Bronow Andrade (24/09) e que o encontro com o artista Fernando Baril (15/10) contou com 465 pessoas. Carlito Carvalhosa contou com a presença de 57 pessoas em sua palestra (05/11), Carlos Zílio (10/12) com a presença de 78 ouvintes e Paulo Hernani (17/12) encerrou o ano com palestra para 42 pessoas. O Quadro 8 apresenta o resumo da distribuição dos locais, horários e o

período expositivo que durou as mostras e os artistas participantes, permitindo-nos visualizar o quão foi movimentado aquele ano⁹¹.

Quadro 8 – Resumo das palestras do *Projeto Pintura Brasil/Tendências* de 1987

1987/2 – Projeto iniciado após restauração da Capela Santa Luzia em junho/1987						
Artista	UF do artista	Período da exposição	Nº visitantes na GAP	Palestra do/a Artista		
				Local	Número de participantes	
1	Orlando Rosa Faria	ES Vitória	11/06 a 28/06/1987	410	CAR- Cemuni IV 11/06 – 10h	50
2	Kleber Galvêas	ES Vila Velha	02/07 a 19/07/1987	673	CAR Sala de pintura- Departamento de Formação Artística Cemuni II - 02/07 -10h	45
3	Hélio Coelho	ES Vila Velha	23/07 a 09/08/1987	647	CAR- Pátio interno do Departamento de Artes Industriais e Decorativas, Cemuni IV	Não informado
4	Maria Tomaselli Cirne Lima	RGS Porto Alegre	13/08 a 30/08/1987	663	CAR- Sala de artes Cemuni IV 13/08 10h	86
5	Ivanilde Brunow	ES Vitória	24/09/1987 a 11/10/1987	555	Sala do CAR 24/09 10h	87
6	Fernando Baril	RGS- Porto Alegre	15/10 a 01/11/1987	465	Sala do CAR 15/10 10h	465
7	Carlito Carvalhosa	SP	05/11 a 22/11/1987	249	Sala do CAR 10h	57
8	Carlos Zílio	RJ	26/11 a 23/12/1987	163	Sala do CAR Cemuni IV- 10/12 10h	78
9	Paulo Hermani	ES Vila Velha	17/12/1987 a 17/01/1988	500	Sala do CAR Cemuni IV- 17/12 10h	42

Fonte: CAR/Ufes (1987).

⁹¹ Cf. Teresa Norma Tommasi insere em seu relatório final, a observação de que o Projeto foi iniciado após a restauração da Capela de Santa Luzia pela Ufes, cujo término data junho/1987. O projeto aborda várias tendências da Pintura Brasileira.

No ano de 1988, dando sequência às palestras, na Biblioteca Central, na Sala Especial do Modernismo, aconteceu a palestra de Maria Cecília Jahel Nascif, sobre o Movimento Moderno no Brasil (26/03), para 68 interessados no assunto e o professor Carlos Scliar proferiu (05/08) sua palestra *A vivência de um artista*. O crítico de arte, professor Fernando Cochiarralle falou sobre *Abstracionismo Geométrico e Informal anos 50* e, no mesmo dia 21/12, juntamente com Ana Bella Geiger lançaram o livro com o mesmo título da palestra, na presença de 58 pessoas.

Foram muitas as opções de encontros com artistas, de exposições, de palestras e outras atividades vinculadas ao Projeto Pintura Brasil Tendências. No Quadro 9 organizamos os espaços ocupados, dentro e fora do *campus* Ufes/Goiabeiras.

Quadro 9 – Demonstrativo dos Projetos executados dentro do Projeto Pintura Brasil/Tendências, 1987/1980.

Continua

Projetos Executados		Espaço usado	Localização	Financiamento
I	Pintura Brasil/Tendências	Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes	Capela de Santa Luzia Cidade Alta – Centro histórico	
II	Arte Brasileira – Arte em sua Cidade. Itinerância Estados Brasileiros		Biblioteca Central “Fernando de Castro Moraes” – 1º piso – Ufes, <i>Campus</i> Goiabeiras	Minc, Funarte, Inap, Ufes, CAR- Setor de Galerias, Rede Gazeta de Comunicações
III	Sala Especial de Originais	Pinacoteca da Ufes	Biblioteca Central “Fernando de Castro Moraes” – 2º piso – Ufes, <i>Campus</i> Goiabeiras	
IV	Sala Setor de Galerias	Cemuni I sala 20 - CAR	Ufes, <i>Campus</i> Goiabeiras	
V	Hall de entrada da Biblioteca Central “Fernando de Castro Moraes”	1º piso	Ufes, <i>Campus</i> Goiabeiras	

Projetos Executados		Espaço usado	Localização	Financiamento
VI	Itinerância – Circuito Estadual – Cidades do ES			Minc, Funarte, Inap, Ufes, CAR- Setor de Galerias
VII	Projeto Artista Visitante			Minc, Funarte, Inap, Ufes, CAR- Setor de Galerias
VIII	Projetos – Yázigi – SE	Cemuni I sala 20 - CAR	Ufes, Campus Goiabeiras	CAR- Setor de Galerias
IX	Projeto Escolas de 1º e 2º graus – Rede Municipal, Estadual, Federal e Particular			
X	1ª Bienal Internacional de Gravura	Biblioteca Central “Fernando de Castro Moraes” Ufes, Campus Goiabeiras		PUC/Campinas; Fucamp / Sigma /IMA – Ufes – CAR – Setor de Galerias
XI	Acervo Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes – GAP	GAP/Ufes	Capela de Santa Luzia	

Fonte: CAR/Ufes

Nota: Quadro inserido no Relatório 1987/1988 da GAP/Ufes

A professora de Arte aposentada, Kátia Sechin, que era estudante do curso de Educação Artística, na época (1985 a 1989), recorda tanto das exposições como das atividades educativas oferecidas aos estudantes do CAR:

Eu lembro de quase todas essas palestras, até porque a gente era aluno, e precisávamos ir para ter nota, ou ponto nas disciplinas, com certeza eu ia. Eu lembro, as de Attilio eu não perdia nenhuma. A da Marcia Capovilla, como a gente era aluna dela eu fui. Ivaniilde Brunow também. Lembro da exposição, a obra de Portinari também. Era assim, se eu estivesse no campus, e sabia de uma palestra, do encontro com o artista, eu ia sim. Até do Bispo do Rosário nós fomos na Exposição Uma outra que não me esqueço foi da artista Carmen Có, que acabava de retornar de um afastamento (SECHIN, 5 mar. 2021).

A exposição que Kátia relata da artista Carmem Có é de 1985, intitulada *Desenho Capixaba*, que realizou também uma Coletiva com artistas capixabas. A obra de Portinari que é lembrada, trata-se de uma pintura original, emprestada pela família do

artista (TOMMASI; 08 mar. 2021)⁹². Além das palestras, Kátia buscava se atualizar com atividades externas ao *campus* e conta que participou do 1º Congresso Latino de Arte e Cultura que aconteceu na cidade de Brasília e da 19ª Bienal de Arte em São Paulo, em 1987, a qual abordou o tema *Utopia versus realidade*.

Portanto, com a apresentação desse projeto, de nível nacional, aderido pela GAP/Ufes e desmembrado em diversas ações/atividades, fica, mais uma vez, notória a vinculação da GAP/CAR/Ufes com o setor educacional capixaba. A dinamização dos espaços, o envolvimento de alunos e professores da graduação em Arte e a inserção da comunidade nas atividades de arte-educação elevou ainda mais a qualidade daquilo que vinha sendo promovido pela GAP desde a sua fundação, em 1976. Para nós, esses movimentos articulados que marcaram a história da GAP devem ser resgatados, pois contribuem para ações vindouras de valorização da educação em arte. Essa é nossa contribuição e nossa aposta com este trabalho.

5.1.8 Projeto Artista Visitante e Curso com Artista em 1987

Tereza Norma Tommasi relata:

No nosso tempo, o interesse era o contato dos expositores com os alunos, para discutir e estimular a criação artística; foi a melhor época de Jovens Artistas nossos. Evoluíram muito, o que nós queríamos, era o diálogo, e até hoje estes artistas estão aí em evidência. O importante era a vinda de artistas, participar do *atelier*, juntamente com os nossos artistas locais [...] (TOMMASI, 14 out. 2020).

Mediante as palavras de Tommasi, apresentamos um último projeto que também integrou arte e educação. Trata-se do *Projeto Artista Visitante*, implantado pelo Inap e que, de acordo com o folder de sua divulgação, objetivou “promover intercâmbio entre artistas de diferentes regiões do país, através de ateliers itinerantes” (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1987). Em Vitória, foi direcionado para os professores do Centro de Artes e também para a classe artística da época e coordenado por Tereza Norma Tommasi, que encaminhou carta convite aos interessados, para ingressarem nos dois cursos ofertados a partir da técnica da pintura. Os cursos eram gratuitos e aconteciam nas dependências do CAR. Attilio Colnago relata que “Não havia pagamentos, eram

⁹² Tereza relata ainda, que havia obras originais de Di Cavalcanti e obras do Palácio do Governo, como de George Grim de 1886.

abertos para a comunidade artística como uma contrapartida do projeto encaminhado na agenda da GAP” (COLNAGO, 11 mar. 2021).

Sobre a presença desses artistas na Universidade, a professora Joyce Brandão considera que

Esta relação era muito legal [...] então a gente recebia visita de um monte de artistas de fora, e eles vinham e davam workshop, conversa e a gente tinha contato com a obra destes artistas e, era uma coisa que em Vitória era muito difícil, não tínhamos outro espaço que apresentasse estes artistas conhecidos de outros estados. Então a Galeria cumpriu este papel muito bem, era na Capela Santa Luzia e fora que ela abria espaço para os professores e até funcionários [exporem] (GONÇALVES; REBOUÇAS, 2020d).

Na documentação pesquisada, na lista de presença dos cursos, encontramos relato de que Joyce Brandão participou dos dois encontros no *Projeto Artista Visitante*, além de fazer curso com Baril, assim como o professor Attilio Colnago.

Entre professores do CAR-Ufes, estudantes e artistas, o curso recebeu inscrições de jornalistas e interessados em Arte da sociedade capixaba. O curso dado pelo artista visitante Fábio Miguez, que teve duração de 28 horas, foi realizado entre os dias 3 a 11 de agosto de 1987, no Cemuni II – Defa, sala 3 e contou com a presença de dezenove participantes⁹³: Attilio Colnago, Carmem Lucia Có, Hélio Coelho, Hilal Sami Hilal, Ivanilde Brumow, Nelma Pezzin, Neusa Mendes, Orlando Rosa Faria, Patrícia Assumpção, Cesar Cola, Carlos Chenier, Ilária Rato Zanandrea, João Vicente Orlandi, Lenize Mazzei, Marien Calixte, Mauro Lucio Starling, Jeveaux, Raphael Samú e Joyce Maria Brandão. A Figura 99 reproduz o certificado de participação da artista Joyce Brandão.

⁹³ Lista de frequência do Projeto Artista Visitante CAR/Ufes. 1988.

Figura 99 – Certificado de curso com o Artista Visitante Fabio Miguez



Fonte: Acervo Joyce Maria Brandão

Em seguida, dezenove pessoas se inscreveram no Curso com o *Artista Visitante* Marco Túlio Resende⁹⁴, realizado entre os dias 13 a 20 de agosto de 1987, no Defa, sala 3. Foram emitidos certificados de 24 horas aos dezenove cursistas, e na Figura 100, vemos o certificado do artista Attilio Colnago, participante do curso, além de Hélio

⁹⁴ Marco Tulio Resende nasceu em Belo Horizonte em 1950. Pintor, desenhista e professor, estudou artes plásticas na Escola Guignard (BH) onde conviveu com Amílcar de Castro (1920-2002), Sara Ávila (1932) e Lotus Lobo (1943). Participou da 12ª Bienal Internacional de São Paulo. Em 1975 fez sua primeira exposição individual na Galeria do Instituto Cultural Brasil, BH. Em 1979 terminou o mestrado na *School of the Art Institute of Chicago - Artic*, EUA. Em 1979, torna-se professor da Escola Guignard. Em 1990 recebeu bolsa do *Goethe Institut* para estudar na Alemanha. Cf. informação disponível em: <https://www.escriitoridearte.com/artista/marco-tulio-resende>. Acesso em: 21 mar. 2021.

Coelho, Nelma Pezzin, Cristina Maria Antônio, Gilca Flores de Medeiros, Carlos Chenier, Edelson Caetano, Antônio Aristides C. Dutra, Ivanilde Brunow, Jessé Pereira, Joyce Brandão, Norton Dantas de Medeiros, Patrícia Assumpção, Patrícia Cabaleiro Souza, Luciana Fernandes Nóbrega, Simone dos Santos Monteiro, Carmem Có, Orlando da Rosa Faria e Neusa Mendes. Nesse mesmo ano Marco Túlio fez uma exposição individual na Itaú Galeria, em Vitória, e em 1989 voltou ao estado ministrando uma oficina de Desenho no 1º Festival de Verão de Nova Almeida. Em 1992, fez uma exposição individual na GAP/Ufes (Capela de Santa Luzia), em Vitória, e, ainda, em 1992, participou no 4º Festival de Verão de Nova Almeida, com a oficina *Suporte e Material de Criação*, juntamente com Marcos Coelho Benjamim.

Figura 100 – Certificado de curso com o Artista Visitante Marco Tulio



Fonte: Acervo Attilio Colnago Filho

Na lista dos certificados emitidos referentes ao *Curso de Técnica Pictórica* com o artista Fernando Baril⁹⁵, realizado no período de 13 a 16 de outubro de 1987, constam os nomes de Norton Dantas de Medeiros, Joyce Brandão (FIGURA 101), Edelson Caetano Ferreira, Luciana Faria Duarte da Cunha, Lucy Aguirre, Rosa Elizabeth Becher Provedel, Wanda Ribeiro de Moraes, Ivanilde Brunow, Atílio Colnago, Luci Dall'Orto e Joselice Santos Souza Lôfego.

Figura 101 – Certificado de participante de curso com Fernando Baril



⁹⁵ O pintor, professor e desenhista Fernando Baril, nasceu em Porto Alegre, RS, em 1948. Iniciou em 1959 estudos de desenho e pintura com Vasco Prado (1914-1998). Na década de 60, foi para a Europa e Israel para estudar. Em 1973, fez xilogravura e pintura no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Iniciou atividades docentes, ajudando a formar um grupo de artistas rio-grandenses. Leciona no Ateliê Encontro de Arte, constituindo, no início da década de 80, o Grupo Pigmento. De 1978 a 1980, mora em Madri e cursa pós-graduação em pintura e procedimentos pictóricos, na Facultad de Bellas Artes de San Fernando. Realizou cursos de arte em Los Angeles e Vancouver. Durante a década de 1990, assessora o Grupo da Quinta e lecionou no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Em 2001 deu curso no Estúdio Arte Integrada, em Novo Hamburgo. Cf. informação disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8589/fernando-baril>. Acesso: 21 março 2021.

Fonte: Acervo Joyce Maria Brandão

Esse *Projeto Artista Visitante* contou, em 1988, com a presença da pintora Karin Lambrecht⁹⁶ que retornou ao estado, em 1991, para o 3º Festival de Verão de Nova Almeida e também para o 4º Festival, com a oficina *Pintura, Processo e Observação*; em 1998 voltou para o 9º Festival de Verão com a oficina *Orientação e Pintura*.

Com relação aos Festivais de Verão de Nova Almeida, a então estudante na época, Tereza Drago conta que

Pela manhã, aconteciam as oficinas para as crianças, eu fazia o curso com as crianças, nós que dávamos essas oficinas, os monitores. Só podia inscrever um professor e um monitor. E a tarde, eu participava dos cursos com os artistas que vinham, sempre na área de cerâmica, como Adelson Suki, Ivens Machado, Nelson Lerner, Marcia X, Ricardo Basbaum, o Zé do Caixão deu uma oficina maravilhosa. A gente jantava, almoçava, nós sentávamos com essas pessoas, almoçava junto. A gente via tudo que acontecia ali. Rodávamos pelas oficinas, pelas salas. Eu sempre fazia as oficinas de cerâmica. Me voltei para essa técnica. Mas, tinha contato com os trabalhos, as produções de todos os artistas lá (DRAGO, 2021).

Como ex-aluna do curso de Educação Artística, Drago relata a experiência vivida nos Festivais de Verão que aconteciam, patrocinados pela Ufes, por meio do CAR e seu corpo docente. No relato, a ceramista realça como o contato com os artistas convidados para o evento, em atitudes rotineiras como os horários das refeições compartilhados, promoviam proximidade e interação entre os pares. Tal contato fugia àquele programado pelos coordenadores e modificava o estatuto instituído por uma instituição acadêmica em que alunos e professores, como atores nesse processo, estavam destinados a exercer determinados papéis. Inseridos na instituição como atividades de extensão, as Semanas de Arte realizadas em cidades no interior do estado e os festivais em Nova Almeida excederam o propósito de uma formação

⁹⁶ A pintora, desenhista, gravadora e escultora Karin Lambrecht nasceu em Porto Alegre, RS, em 1957. Iniciou seus estudos no Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre em 1973. Estudou litografia com Danúbio Gonçalves. Gradou-se em desenho e gravura pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1979. Na década de 1980, fez curso de pintura com Raimund Girke (1930-2002), na Hochschule der Künste, em Berlim. Em 1988, recebeu Prêmio Ivan Serpa da Funarte. Em sua produção dos anos 1980, emprega detritos industriais, dialogando com a arte povera e o expressionismo. Dedicada à pintura, em busca de novas possibilidades formais, elimina chassis e costura pedaços de tela. Na década de 1990, começa a agregar materiais orgânicos, como grãos de terra e sangue, à superfície das telas. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/karin-lambrecht>. Acesso: 21 março 2021.

complementar em arte, pois promoviam um modo de interação entre os seus participantes, de proximidade, quebrando barreiras que poderiam existir entre o “artista”, como aquele sujeito diferenciado, tal como a história da arte muitas vezes o coloca, e o “aprendiz”, que nesse caso são outros artistas em formação inicial.

Desse modo, destacamos que os cursos ofertados pela GAP, com os citados Marco Túlio Resende, Baril, Fábio Miguez e Karen Lambrecht, destinavam-se aos artistas com uma formação mais avançada e a professores. Contudo, dessa parceria, alguns, como Miguez e Lambrecht, voltaram para o Festival de Verão citado e estreitaram laços com outros artistas em formação inicial, por meio de rodas de conversas informais, e, assim, contribuíram para a constituição desses sujeitos como artistas.

6 A GAP NO FINAL DOS ANOS 80 E INÍCIO DA DÉCADA DE 1990: MUDANÇAS ADMINISTRATIVAS E A DEVOLUÇÃO DA CAPELA

Figura 102 – S/ título. Pintura



Fonte: Convite. Exposição Pintura. 1991⁹⁷

O modelo de organização e gestão da GAP/Ufes, implementado inicialmente em 1976 por Jerusa Samú, foi mantido nos anos seguintes por Tereza Norma Tommasi, respeitadas as adequações e mudanças de cada época, observamos uma mesma linha de pensamento, baseado no regimento da GAP. Do final do ano de 1988 até 1992, na gestão de Simone Guimarães, como coordenadora do Setor de Galerias, algumas propostas educativas que, fundamentadas nas gestões anteriores, tiveram continuidade e outras que foram incorporadas à GAP até 1992, culminaram com a criação da Secretaria de Produção e Difusão Cultural, administrada pelo professor Francisco Aurélio Ribeiro. Tendo isso em vista, destacaremos as questões educativas que foram mantidas, fazendo um par integrado com algumas das Exposições que foram realizadas.

Sob a coordenação de Simone Aparecida de Assis Guimarães, em 1988, o Setor de Galerias manteve a divulgação das exposições por meio dos convites impressos, que

⁹⁷ Reprodução da pintura do artista estampada no convite da Exposição *Pintura* de Cesar Cola. s/título. 70x90. Acrílica s/ tela. GAP. De 06/06 a 18/07/1991. Livro de assinaturas, p. 90. CAR/Ufes.

tiveram o tamanho diminuído, agora em formato de cartão postal, com referência para a abertura da exposição e o período expositivo. Passou a não informar mais o currículo do artista, a não apresentar textos explicativos sobre as obras, a vida e outras informações, como os prêmios recebidos pelo artista expositor, ou sua trajetória de exposições, livros escritos, lugares que expôs individual ou coletivamente, nem cursos desempenhados ao longo da sua trajetória. As palestras ou encontros com os artistas continuaram a ser realizados, especialmente com artistas de fora do estado; os cursos para grupos de artistas convidados não constaram mais na programação e surge o termo “roda de conversa” com o artista. O Livro de Registro de Assinaturas continuou a ser preenchido, algumas vezes, sendo chamado de *Ata* e tornou-se um importante aliado nesse processo investigativo, primeiro por ter sido mantida essa organização (iniciada em 1976), tornando-se um importante registro diário e manuscrito; segundo, por ter sido preservado no arquivo no CAR até os dias de hoje.

A divulgação dos eventos da GAP perdeu espaço nas páginas jornalísticas impressas, não pela diminuição de sua importância, mas pela concorrência com outras galerias que foram surgindo na cidade no decorrer dos anos e que passaram a dividir o espaço nessa mídia. Quando o professor Aparecido José Cirilo assume a coordenação do Setor de Galerias, no ano de 1995, a Capela de Santa Luzia é desocupada e faz o caminho de volta para o *campus* Ufes, em Goiabeiras, Vitória. Mesmo assim, manteve-se as atividades educativas a partir da GAP, incluindo novos espaços ou fazendo a junção deles em novos formatos, como veremos.

6.1 A GAP - ADEQUAÇÕES E MUDANÇAS: UM BREVE OLHAR

No final dos anos 80, a preocupação com a saída de Tereza Norma Tommasi⁹⁸ da coordenação do Setor de Galerias ganha destaque no histórico, narrado pelos então componentes do Conselho Diretor do Setor de Galerias da época⁹⁹. O texto desse documento contextualiza que, a partir de 1987, “[...] partiu-se para a focalização de

⁹⁸ Encontramos documentos assinados por Tereza Norma Tommasi no decorrer do ano de 1988, a exemplo do Projeto para o Catálogo Acervo 1984/1988, com data de 28 de abril de 1988. CAR/Ufes.

⁹⁹ Coordenadora geral: Tereza Norma Borges de Oliveira Tommasi, representantes dos quatro departamentos do CAR/Ufes, professores Marcia Jardim Calgaro, Attilio Colnago, Rômulo Zanol e Renato Carvalho Caseira; representante do corpo discente: Jaqueline Fagundes Lima.

técnicas de modo que o público tivesse conhecimento dos diversos meios de expressão nas artes plásticas, associando sempre às exposições uma função didática, o que sempre caracterizou o desempenho da GAP” (CENTRO DE ARTE, 1988). De fato, a questão posta como “didática” é sempre reiterada no pronunciamento dos gestores dessa Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes. O termo, no dicionário *Houaiss*, significa “parte da pedagogia que trata dos preceitos científicos que orientam a atividade educativa de modo a torná-la mais eficiente”; ou ainda, “arte de transmitir conhecimentos; técnica de ensinar”. É com base nessas premissas que continua o *histórico* escrito e revisto em 1988:

Respondendo às necessidades da comunidade, organizou-se também cursos abertos ao público. Atualmente [1988] a GAP tem trabalhado com temas que são desenvolvidos semestralmente ou anualmente e convida artistas representativos de cada tema escolhido para apresentar seus trabalhos, na intenção de reforçar os objetivos didáticos da Galeria, não só para os artistas e estudantes, mas também para o grande público (CENTRO DE ARTE, 1988, p. 02)¹⁰⁰

Em 1988, o tema expositivo anual da GAP (Capela de Santa Luzia) foi a fotografia, com um total de oito exposições fotográficas. A terceira delas, da Agência VIX, fez uma retrospectiva de 1988 com fotos de Alexandre Krusemark, Humberto Capai, Margô Dalla, Ricardo Medeiros e Rogério Medeiros, sendo este último, além de fotógrafo e jornalista, fundador e diretor da Agência VIX, considerada uma das primeiras agências de fotografia do país¹⁰¹.

A presença de empresas particulares em exposições universitárias é atestada por pesquisadores, como Adriana Almeida que afirma que os museus universitários, públicos ou privados, que já apresentavam dificuldades financeiras, tiveram a situação agravada no início dos anos 90, e não somente no Brasil, mas em diversos países, com a diminuição do repasse das verbas. Para Almeida (2001), a solução foi a criação de “[...] mecanismos para obtenção de patrocínios e financiamentos externos, da

¹⁰⁰ O artigo 19 – Das disposições gerais, tem-se que “Os mandatos dos atuais membros eleitos do Conselho Diretor do Setor de Galerias encerrar-se-ão em 30 de novembro de 1988” p. 11. Membros presentes nessa reunião: Professores Maria Helena Lindenberg Coelho Amoedo Lopes (Diretora do CAR), Maria de Lourdes Raizer (Vice-Diretora CAR), Aédi Maria Machado (Chefe do Departamento de Formação Artística), Kleber Perini Frizzera (Chefe do Departamento de Arquitetura e Urbanismo), Marina Neves de Aguiar (Chefe do Departamento de Fundamento Técnico-Artístico), Paulo Cesar Henriques Jevaux (Chefe do Departamento de Artes Industriais e Decorativas), Cristiano Xavier Pim (representante do corpo docente).

¹⁰¹ Cf. Informação disponível em: <https://secult.es.gov.br/bpes-lanca-livro-de-fotografia-sobre-a-saga-p>. Acesso em 25 abr. 2021.

iniciativa pública e privada”, sendo que parte dessas instituições não estavam instruídas para competir nesse mercado, “talvez por serem burocratizadas demais ou carecerem de profissionais para lidar com essa questão” (ALMEIDA, 2001, p. 4). Especificamente a GAP/Ufes, em Vitória, por meio dos seus gestores, iniciou a captação de recursos financeiros de instituições particulares antes mesmo do início dos anos 90.

Em Vitória, registra-se que em 27 e 28 de novembro de 1987, ainda sobre a direção de Tereza Norma Tommasi, já havia uma parceria do Setor de Galerias - CAR com a escola de inglês Yázigi, na oferta do curso *A Cor e o Desenho do Brasil*, com palestra de Lucia Ly, aberto para estudantes, professores do CAR e a comunidade capixaba. Além dessa, ocorreu parceria com a Caixa Econômica Federal, que cedeu espaço de uma agência no centro de Vitória para exposições, assim como a agência do Banco do Brasil, localizada na Beira Mar, centro histórico da capital. A Figura 103 mostra o certificado de participação de Vera Simões em uma palestra proferida na escola de inglês, oriunda dessa parceria.

Figura 103 – Certificado de palestra, 1988.

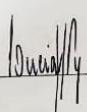
CERTIFICADO

PARTICIPANTE: VERA LÚCIA DE OLIVEIRA SIMÕES

EVENTO: Visual Palestra: "A COR E O DESENHO DO BRASIL" e "A OBRA DE JOÃO ROSSI"
 Período: 28/29 de outubro de 1987 Carga horária: 12 horas

LOCAL: ESPAÇO CULTURAL YÁZIGI de Vitória

Vitória 31 , de maio de 19⁸⁸


 Promoção Setor de Galerias do Centro de Artes
 UFES



Av. 9 de Julho, 3166
 01406 - São Paulo - SP
 Tel.: (011) 287-4611

Fonte: Acervo pessoal de Vera Simões.

Na gestão de Simone Guimarães¹⁰², os espaços do *campus* da Ufes continuaram sendo utilizados, a exemplo da Biblioteca Central (desde 1983) que permaneceu com exposições, contradizendo a declaração, datada de 28 de agosto de 1992, da então diretora da Biblioteca Central, Isabel Cristina Carvalho, de que a “Pinacoteca da Biblioteca Central é inadequada tecnicamente para servir de Galeria de Artes, por isso deve ser desvinculada do Setor de Galerias do CAR” e de que ela não havia sido utilizada para exposições pelo CAR, no período de 1988 até janeiro de 1992.

A recordação da professora de Arte e ceramista, Tereza Drago, destaca as exposições realizadas na Biblioteca Central. Ela foi aluna do curso de Educação Artística a partir de 1987/2, afastando-se em 1990, quando viajou para o exterior, retomando os estudos em 1992, e vivenciou dois diferentes momentos da universidade. Inicialmente, participou de uma exposição Coletiva de Alunos e Ex-Alunos do CAR/Ufes em 1989 e registrou o nome no Livro de Assinaturas, no dia 26 de outubro de 1989, na Exposição *Desenho, Colagem, Gravura e Fotografias de ex-alunos e alunos – Setor de Galerias – GAP*, patrocinada pelo Minc, Funarte e Ufes. A abertura foi às 17h, e a visita ficou disponível até dia 12 de novembro de 1989.

Em meio aos alunos e ex-alunos, os expositores foram: Adeir S. Viana, Alessandra G. Pedrini, Edelson Caetano, Elsimar Rosindo, Helcio A. Vieira, Javier Libera, Klaudya K. Ricarto, Lena Tancredi, Lidia J. Vasconcelos, Lorenza Spelta, Marco Antonio Oliveira “MAC”, Maria das Graças Caetano, Mario Luiz dos Santos, Miriam Gonçalves Mirtes Angela Silva, Moem Queiroz, Natalia Branco, Rogeria Guedes, Rosa Maria Rapalho e Tereza Drago. As obras foram fixadas nos painéis distribuídos pela Biblioteca Central da Ufes e para Tereza Drago (12 jun. 2021)¹⁰³

Foi um orgulho total expor, foi a minha primeira exposição, lá na Biblioteca Central, passava muita gente. E aí, o interessante, disso, o bacana que eu acho disso, que vale a pena eu mencionar, acho que depois que você faz parte de uma exposição, depois, você tem outro olhar sobre exposição. Entende? Porque você pode gostar ou não gostar, não importa isso, mas você sabe que existe um percurso, um processo ali, né.

Em continuidade a esse processo expositivo, Drago (12 jun. 2021) recorda:

¹⁰² Simone Guimarães tomou posse do Setor de Galerias a partir da portaria nº54/1988, ficando até 1992, quando foi destituída do cargo pela Portaria nº 007 de 8 de outubro de 1992.

¹⁰³ Entrevista concedida para a autora dia 12 de fevereiro de 2021, na Mata da Praia em Vitória-ES.

Eu tinha afinidade pela disciplina e também com a professora de fotografia. A Simone, a frente do laboratório de fotografia, ela via nosso interesse, eu não podia ver a porta do laboratório aberto, que eu entrava, e pedia, posso entrar professora? Ela dizia: Pode! E também, fazia parte das suas aulas, nos levar para fotografar. Minha turma, a gente escolheu fotografar lá na Vila Rubim [centro histórico], então, nossa turma, né, aquele medo danado de andar pela Vila Rubim, todo mundo com máquina fotográfica [analógica] na mão, mas, como íamos em grupo, vamos lá! Juntos.

Sobre as fotografias feitas durante a aula de campo de fotografia, a entrevistada responde:

Eu fotografei uma peneira com pimentas verdes e vermelhas. Embora não fosse com filme colorido, era filme preto e branco, eu percebia, eu via a cor, e eu fotografei também, lá na Vila Rubim, logo que você ia chegando, aquelas barraquinhas, na feirinha dali, você via aqueles chinelinhos pendurados, e eu fotografei aqueles chinelos, aqueles, típicos de couro do nordeste.

De volta para o CAR/Ufes, no laboratório de fotografia, os “contatos dos filmes” eram revelados pelos estudantes, assim como as fotografias, em preto e branco. Drago relembra que “A professora, juntamente comigo, escolheu duas fotos para a exposição, e foi justamente as fotos das pimentinhas” (DRAGO, 12 fev. 2021). Na memória da artista, todos participaram com dois trabalhos, o professor Lando de desenho, juntamente com a coordenadora Simone montaram a exposição que foi noticiada no jornal *A Gazeta*.

As declarações de Tereza Drago revelam que a prática de expor trabalhos de alunos, como dissemos, se manteve nas dependências da Biblioteca Central, no mesmo espaço por onde passaram expositores de renome nacional. Para essa exposição, foram fixadas as produções de graduandos, tanto do curso de Artes Plásticas, como os de Educação Artística, bem como ocorreu em outro momento, no ano de 1990. Segundo o Livro de Assinaturas, registra-se uma *Ata da Exposição de Alunas do CAR na Biblioteca Central da Ufes*, ocorrida no dia 24 de maio de 1990, com abertura às 17h, da exposição intitulada *Muitos Meios, Muitos Meios*. Os trabalhos expostos foram produzidos sob a orientação da professora Nelma Pezzin, que ministrou a disciplina de Gravura no período de 1989/2, e contou com a participação de trabalhos das

alunas: Adeir Viana, Alessandra Pedrini, Luiza Deleprane, Mirtes Moreira, Klaudya Ricardo e Silvana Broetto¹⁰⁴.

Houve, também, a continuidade de palestras, associadas às exposições, mesmo que em número reduzido. O escultor Paulo Laender proferiu a palestra *Claro enigma do contemporâneo*, na GAP/Ufes, entre os dias 27 de outubro a 25 de novembro de 1988, e encontrou-se com o público no dia 28 de outubro, às 11h, no Centro de Artes.

Não encontramos na documentação primária pesquisada, projetos referentes aos anos seguintes, em relação às ações da GAP, o que também não significa que eles não existiram, afinal, como nos diz Le Goff (2003, p. 109) “Falar dos silêncios da historiografia tradicional não basta; penso que é preciso ir mais longe: questionar a documentação histórica sobre as lacunas, interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços em branco da história”. Esse direcionamento que tomamos neste trabalho, sustentado na ponderação de que “[...] devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio e fazer a história a partir dos documentos e da ausência de documentos” (LE GOFF, 2003, p. 109).

Dito isso, mesmo sem o acesso aos projetos subsequentes a essa gestão (caso eles existam), encontramos outros documentos primários que tornaram viável a continuidade da pesquisa. O depoimento de Mara Perpétua, que hoje é professora e artista, nos instiga a lançar o olhar para os anos 90:

Nessa época, final dos anos 80, início dos 90, a gente teve uma efervescência da arte, então teve um grupo bom que começou a trabalhar, e eu comecei a trabalhar nessa época, junto com outros colegas, e a gente acabou fazendo um grupo com uma potência muito grande (PERPÉTUA, 9 abr. 2021a).

Até 1998, Mara Perpétua era estudante de licenciatura em Educação Artística, mas também cursou Artes Plásticas (1990). Ela relata como foi vivido esse tempo, a partir da experiência como universitária e também como artista expositora iniciada na exposição realizada na GAP/Ufes, chamada *Pintura-Objeto*.

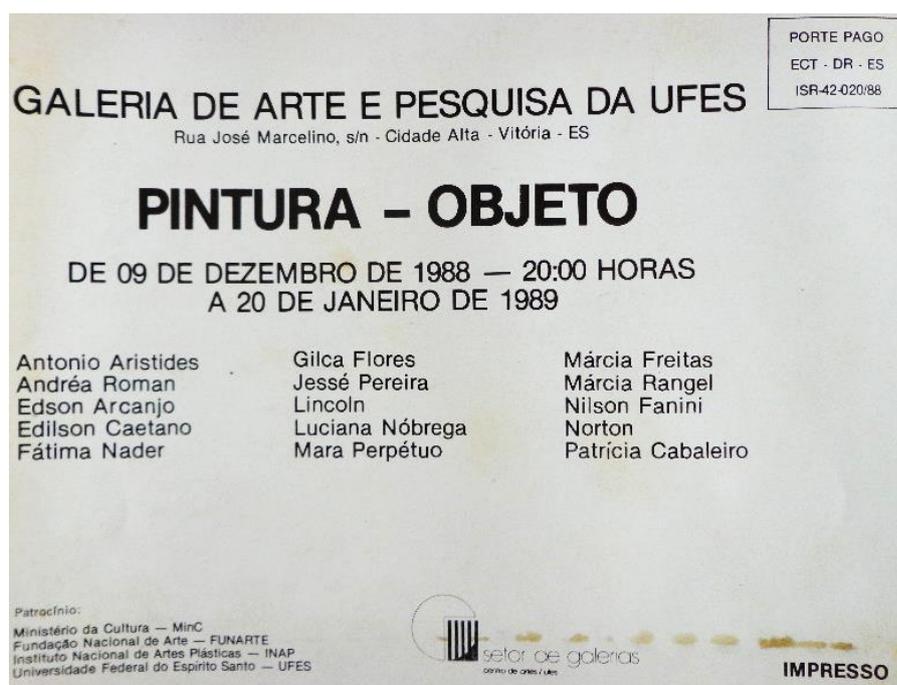
¹⁰⁴ A exposição teve apoio do Setor de Galerias, coordenador, funcionários e do estagiário Marco Antônio Rocha de Oliveira. Livro de assinaturas, p.52. CAR/Ufes.

Para Mara Perpétua, as exposições na GAP, juntamente com os Festivais de Verão, contribuíram muito para a formação artística dos que se lançavam nesse meio e passaram a produzir coletivamente. Nas palavras de Perpétua, isso serviu

[...] para a inserção da gente e da arte contemporânea, no cenário, porque até então, era muito desenho, pintura, muito voltado para aquela produção do Centro de Artes; e o Festival de Verão, unido as exposições da GAP, foi muito interessante porque colocou a gente para pensar outras coisas (PERPÉTUA, 9 abr. 2021b).

Esse “pensar” diferente explicita-se na exposição *Pintura-Objeto* que aconteceu entre os dias 9 de dezembro de 1988 a 20 de janeiro de 1989, e contou com a participação de estudantes do curso de Artes e também ex-alunos: Antônio Aristides, Andréa Roman, Edson Arcanjo, Edison Caetano, Fátima Nader, Gilca Flores, Jessé Pereira, Lincoln, Luciana Nóbrega, Mara Perpétua, Márcia Freitas, Márcia Rangel, Nilson Fanini, Norton Dantas e Patrícia Cabaleiro. A Figura 104 mostra o verso do convite de abertura da exposição em formato de cartão postal, numa época em que as trocas de correspondências via Correios era opção rápida e eficaz.

Figura 104 – Convite para exposição Pintura - Objeto



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1989).

Sobre o tema da exposição, Mara Perpétua conta que o evento foi pensado em um período em que se explorava outros materiais e linguagens na produção artística, para além da pintura e do desenho.

Até mesmo esse conceito de “pintura-objeto”, que até então, também a gente estava construindo porque a gente não produzia mais, só pintura, então, eu, por exemplo, estava trabalhando com o acúmulo de tecido, com miniaturas, mas; com acúmulos de tecido em camadas, eu ia colando, colando... Esse trabalho, depois, ele chegou a três metros de colagem de tecido, então, a gente estava explorando outras coisas. Então foi muito interessante assim (PERPÉTUA, 9 abr. 2021c).

Mara relata que estudava naquele período os textos do poeta Ferreira Gullar¹⁰⁵, um crítico das artes plásticas que escreveu sobre o que ele chamou de “teoria do não objeto”. Nesse ensejo, Perpétua relata que essa exposição reuniu tudo isso:

Tinha pinturas, mas a maioria já estava extrapolando essa ideia - dessa pintura, desse desenho, e aí a gente já estava experimentando outras coisas, então, tinha o trabalho [Edson] Arcanjo que foi com foi com papel artesanal, o [Nilson] Fanini, já foi com a folha de carnaúba sobre madeira, produzindo uma espécie de relevo sobre madeira. Eu expus o trabalho com jeans, com tecido, né, estas camadas de tecidos. Éramos pessoas que estavam muito próximas e que eu lembro bastante sobre isso. Mas foi o início de tudo, eu acho que esta exposição foi a que alavancou o trabalho de todo mundo e acabou unindo a gente, para se pensar enquanto grupo e a trabalhar junto, mas, é isso! (PERPÉTUA, 9 abr. 2021d).

Sobre a montagem da exposição dentro do espaço da GAP (Capela de Santa Luzia), Mara Perpétua conta com entusiasmo:

A gente que montava tudo, não tinha esse sujeito montador, a gente que ia lá e montava, ficava todo mundo descalço, com prego na mão, um pensando no trabalho do outro e vamos produzir. E a gente que resolvia tudo, tínhamos uma autonomia muito grande, até porque não tinha este sujeito que estivesse pensando na exposição como um todo; então a gente que estabelecia isso, essa relação entre os trabalhos no espaço e a gente aprendeu muito com isso, porque você acaba fazendo um pouco de tudo, e tem uma visão bem

¹⁰⁵ Gullar discorda do que considera um racionalismo excessivo da poesia concreta e defende mais subjetividade, o que resulta na criação do movimento neoconcreto, do qual participam artistas plásticos como Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e poetas como Reynaldo Jardim (1926-2011). O Manifesto Neoconcreto é divulgado em 1959, no Jornal do Brasil, e nesse mesmo ano é realizada a 1ª Exposição Neoconcreta. As ideias do movimento são expostas na Teoria do Não Objeto, que Gullar também publica nesse ano. FERREIRA Gullar. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa287/ferreira-gullar> . Acesso em: 25 abr. 2021.

ampliada dessa produção. Sabe, acho que isso foi um elemento assim, agregador desse movimento, desse tempo; porque é diferente, você está totalmente envolvido, desde o tema, da questão do norte da exposição, do viés expositivo até onde que vai montar o seu trabalho, do lado do quê, perto do quê, [tem] aqueles nichos também na Capela, sabe, aquilo também era um problema, ao mesmo tempo, era uma questão que a gente tinha que resolver, [tem] aquela porta grande também, que fazia intervenção desse espaço, então tudo precisa ser resolvido. Eu participei de umas três exposições lá, exposições muito bacanas. O jornal dava sempre uma notinha, falava sobre a exposição (PERPÉTUA, 9 abr. 2021e)

Nota-se que o trabalho coletivo reveste essa exposição marcando consideravelmente a carreira artística dos envolvidos, numa prática de pesquisa com novos materiais.

Observamos que houve uma diminuição no número de exposições realizadas na GAP, e acreditamos que tenha sido em função da redução dos repasses financeiros agravada nos anos 90. Mesmo assim, registra-se que, entre 1990 e 1992, aconteceram dezoito exposições na GAP¹⁰⁶. Desse total de exposições, chama-nos atenção a Exposição *5 + 5 Fotógrafos Capixabas*, que dividiu os trabalhos dos dez fotógrafos nas duas Galerias de Arte da Ufes – A GAP (Capela de Santa Luzia) e a Gaeu (*campus* Ufes). Na GAP ficaram as fotografias dos fotógrafos José Chieppe, LAM, Márcia Capovilla, Margo Dalla e Verônica Cerqueira e no espaço da Gaeu, as obras de Antônio César, Caliari, Carlos Alberto Vervloet Santos, Eduardo Negrão e Sagrilo. Esse foi o primeiro registro que encontramos, que uniu esses dois espaços expositivos da Ufes com um mesmo tema. O convite/postal da Exposição demonstramos com a Figura 105.

¹⁰⁶ Levantamento feito a partir do Livro de registro de assinaturas e convites das exposições realizadas. CAR/Ufes.

Figura 105 – Convite para exposição *5 + 5 Fotógrafos Capixabas*. 1989.



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1989).

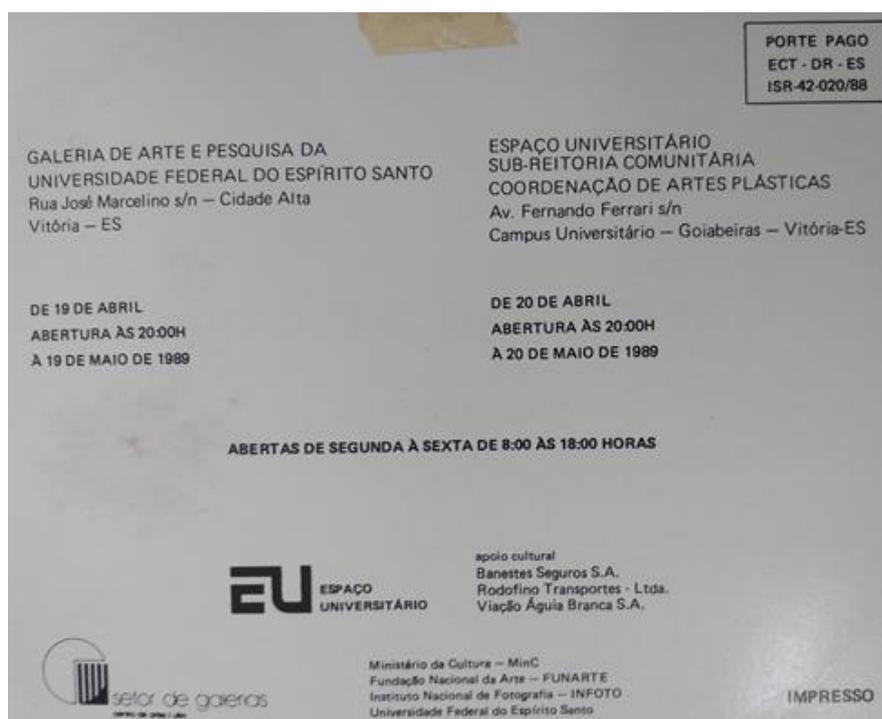
Saindo de uma exposição com artistas locais, outra que merece um olhar atento, e que nos aponta para uma nova fase da organização das exposições, é a exposição do fotógrafo internacionalmente conhecido, Sebastião Salgado. O convite, reproduzido na sequência das Figuras 106 e 107, revela-nos que as fotografias do mesmo artista foram expostas nas duas Galerias de Arte da Ufes. Na GAP (Capela de Santa Luzia) a abertura da exposição ocorreu no dia 19 de abril de 1989, e na Gaeu (Ufes), no dia 20 de abril, o que promoveu a união desses dois territórios expositivos da Ufes e favoreceu de certa forma, a comunidade geral que pode escolher o lugar para visitação.

Figura 106 – Recorte do convite da exposição de Sebastião Salgado. Frente



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1989).

Figura 107 – Convite da exposição de Sebastião Salgado. Verso.



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1989).

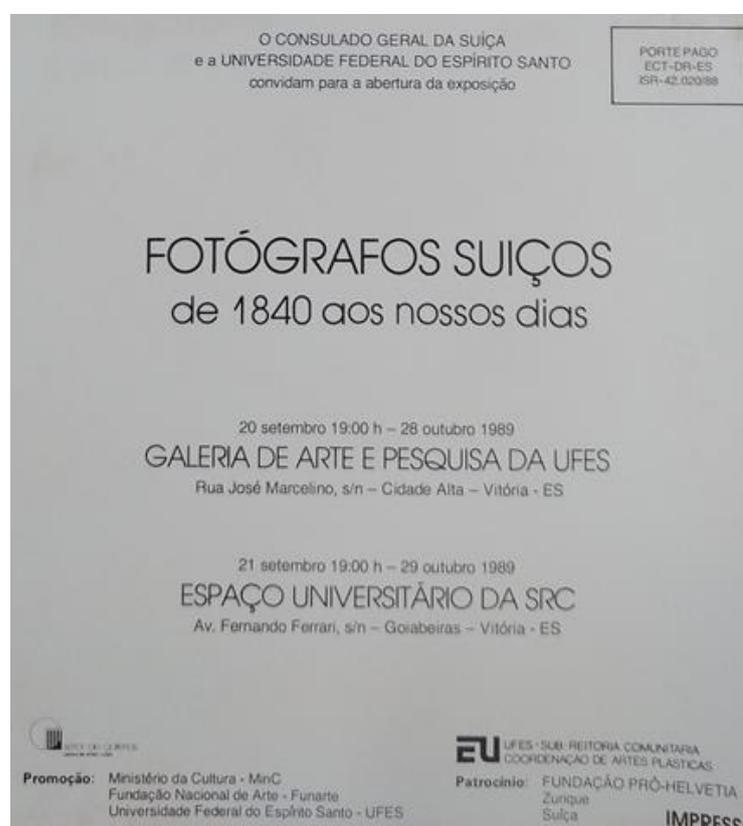
Essa exposição, diante do reconhecimento do fotógrafo nascido no interior do estado, de renome internacional, contou com fotografias em preto e branco, sendo o “homem como elemento fundamental”. Segundo o artista, na matéria que ocupou uma página inteira do jornal *A Gazeta*, a: “[...] fotografia tem o sentido de enobrecer o homem, de lhe dar dignidade, caso contrário, não merece ser feita”. Sob a narrativa de Hélio Dórea,

Existem imagens que valem mais que mil palavras porque falam por si só. E podem traduzir sofrimento, dor, felicidade, fome, riqueza e pobreza. Na vida do fotógrafo Sebastião Salgado, a fotografia tem sido a arma única e mais forte para dar um pouco de dignidade ao ser humano.

Nestas duas mostras intituladas “Outras Américas” e que têm o apoio da Funarte, Salgado mostra as fotografias que registram a vida em diversos países da África e América latina, bem como, no Brasil. (DÓREA, 19 abr. 1989. p.14).

Essa prática em realizar exposições “conjuntas”, nesses dois espaços de Arte da Ufes, foi uma mudança marcante que se tornou uma constante. Outro exemplo que trazemos refere-se à exposição *Fotógrafos Suíços de 1840 aos nossos dias*. O convite representado na Figura 108, demonstra a abertura da exposição em dias diferentes.

Figura 108 – Convite da exposição *Fotógrafos Suíços de 1840 aos nossos dias*



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1989).

Essa exposição aconteceu do dia 20 de setembro a 28 de outubro de 1989 na GAP. No dia 21 de setembro, ocorreu a abertura no Espaço Universitário, com visita até 29 de outubro de 1989 e patrocínio da Fundação Pró-Memória Zurique, Suíça.

Contudo, convém mencionar outras exposições que não contaram com essa dinâmica: a Exposição fotográfica de César Musso, Guilherme Santos Neves e Moacyr Mendonça, realizada entre os dias 5 de julho a 5 de agosto de 1989, foi realizada apenas na GAP/Ufes e teve patrocínio da Viação Águia Branca S.A, do Ministério da Cultura (MinC), da Funarte e da Ufes; e a exposição *Volta à Terra*, de Umberto Capai, de 8 de novembro a 13 de dezembro, encerrando o calendário expositivo, com patrocínio da Kodak.

Há de se destacar também as mudanças do contexto social e político brasileiro, que foram significativas nos anos seguintes. Em 1992, quando o professor Roberto da Cunha Penedo assumiu a reitoria da Ufes, juntamente com e seu vice, o professor Artelírio Bossanello, estava na presidência do Brasil Fernando Collor de Mello, “em meio a uma profunda crise política e econômica no País e que atingiu fortemente o orçamento das universidades federais” (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, 2014, p. 28). Esse dado é endossado pelo professor Francisco Aurélio Ribeiro ao relatar que “[...] o fatídico governo Collor extinguiu todos os projetos culturais brasileiros”, fazendo com que a GAP também sofresse as consequências (RIBEIRO, acesso em 10 mai. 2019).

Nesse contexto, sob a administração de Roberto da Cunha Penedo, foi extinto o cargo de coordenador do Setor de Galerias, passando a administração dos espaços culturais para a Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria de Difusão Cultural da Ufes¹⁰⁷. Essa ação se estabeleceu por meio da Resolução nº37/92 de 27 de novembro de 1992 (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, 1992) que determinou as competências sobre a gestão do Setor de Galerias da Ufes e trouxe determinações para o “Acervo da Ufes”. No Art. 2º desse documento há a informação de que “[...] o acervo da Ufes, constituído do acervo do CAR, do Espaço Universitário e Obras, tombadas ou não integradas ao patrimônio e espalhadas pelos diferentes setores da Universidade” seria também administrado pela Secretaria de Produção e Difusão Cultural. Esclarecemos que o “acervo do CAR”, citado no documento, compreende também o acervo constituído pela GAP e que parte dele estava abrigado na sala 20

¹⁰⁷ O professor Francisco Aurélio Ribeiro ocupou o cargo de secretário da Secretaria de Difusão Cultural da Ufes, em 1992, e Neuza Mendes assumiu a coordenação de Artes Plásticas da Ufes. No mesmo ano a Gaeu foi anexada ao Setor de Galerias, a partir da sugestão do Defa, pelo ofício nº34/92 Defa/CAR/Ufes, de 17/02/1992, sendo aprovado por todos os demais departamentos do CAR/Ufes.

do Cemuni I. As demais obras distribuídas pelos departamentos da Ufes e que foram entregues aos cuidados da Gaeu, possuía prédio próprio, com sala ambiente para reserva técnica, e permanecem até hoje nesse espaço.

Francisco Aurélio Ribeiro (acesso em: 10 maio 2019) também chama atenção para o surgimento de novos espaços expositivos privados, como o do Banco Itaú, da Escelsa e do prédio da antiga Faculdade de Filosofia (Fafi), localizadas no centro da cidade de Vitória. Incluímos ainda o espaço no Shopping Vitória – *Espaço ARTEAPARTE*, o Espaço Consultime, o Espaço Cultural Yázigi Vitória, e Ribeiro (1995) ressalta que, em 1994, dentro do *campus* da Ufes, foi construído um novo Espaço Cultural chamado de *Centro de Vivência*, que também funcionou como um espaço expositivo e contou com a presença de artistas e estudantes da Ufes. Mesmo diante da dificuldade financeira, acreditamos que esse espaço foi favorecido pela localização dentro do *campus* universitário que não implicava em deslocamentos. Ainda, que outros espaços particulares também passaram a oferecer cursos e palestras, bem como atesta o certificado de Vera Simões, Figura 109, na Oficina de Máscaras, em uma instituição particular, para professores.

Figura 109 – Certificado de participação em oficina, 1993.



Fonte: Arquivo pessoal de Vera Lúcia de Oliveira Simões.

Essa multiplicação de espaços territoriais, promotores de mostras artísticas tirou a centralidade da GAP, assim como é evidenciado no convite para a abertura da Exposição do Acervo de Obras da Ufes, em que o referido Acervo foi distribuído em três espaços expositivos, ligados ao CAR (FIGURA 110). Observa-se no texto que a indicação é do Acervo da Ufes e não mais Acervo da GAP e que, dentro do período por nós estudado, essa foi a 10ª Exposição do Acervo da GAP que, em 1992, passou a fazer parte do Acervo de obras de Arte da Ufes, como Coleção da GAP.

Figura 110 – Convite da Exposição *Acervo da Universidade*

Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1992).

Para esse evento ficaram expostos, na GAP (Capela de Santa Luzia), as Obras de “Desenhos” do Acervo, na Gaeu (*campus* Goiabeiras), ficaram dispostas as “Pinturas” do Acervo e na Pinacoteca da Ufes (Biblioteca Central da Universidade) as obras de “Gravuras”. Essa Exposição foi realizada, para marcar o encerramento do semestre letivo universitário, calendário esse alusivo à toda a Universidade e que aponta, em meio às dificuldades financeiras e crise política nacional, a importante ligação entre os espaços expositivos gerenciados e fomentados dentro da Universidade pela Secretaria de Produção e Difusão Cultural, que junto ao CAR se empenhou em atuar em todos os espaços expositivos mencionados.

Na documentação pesquisada, encontramos referências àquelas que consideramos terem sido as duas últimas exposições realizadas pela GAP/Ufes nas dependências da Capela de Santa Luzia: a Exposição *Pinturas* Rio – Vitória, com os artistas Juliano Guilherme, Augusto Herkenhoff e Ligia Teixeira Ribeiro, realizada entre os dias 4 a 25 de outubro de 1994 e a última exposição, do artista Ronaldo do Rego Macedo¹⁰⁸,

¹⁰⁸ Participou da Bienal Internacional de São Paulo (1973 e 1987); Arte Latino Americana Contemporânea, Museu de Arte do México, 1987. Foi um dos diretores da Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, responsável pelo lançamento dos novos artistas nos anos 80. Em 1990, realizou mostra extensiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Sechs aus Rio* na Galeria Maertz, Linz Austria em 1993 e Paço Imperial no Rio de Janeiro em 1996. Entre 2009 e 2014, fez exposições itinerantes com outros artistas brasileiros em Tóquio, Cairo, Rabat, Paris e Viena. Disponível em: <http://eavparquelage.rj.gov.br/>. Acesso em: 10 maio 2021.

intitulada *mais cores*, cuja abertura foi no dia 9 de dezembro, às 19h, e permaneceu até 30 de dezembro de 1994, conforme demonstramos na Figura 111, a frente do convite, e na figura 112, o verso. Em formato de cartão postal, tem impresso no remetente, a rua José Marcelino, cidade alta no endereço, e centro de Vitória.

Figura 111 – Frente do Convite/postal de abertura da exposição *mais cores*



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1994).

Figura 112 – Verso do convite/postal de abertura da exposição *mais cores*



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1994).

O pintor Ronaldo Macedo iniciou sua arte, ligado às vertentes construtivas da arte brasileira e desde os anos 70 seguiu expondo suas obras, sendo que na GAP/UFES em 1994, foi a sua sexta exposição individual¹⁰⁹.

O Catálogo EU (SECRETARIA DE CULTURA DA UFES, 2007, p. 178) faz uma observação de que essa exposição foi realizada nas dependências da Caixa Econômica Federal, mas não encontramos evidências que comprovem essa informação. Outro documento encaminhado ao Diretor do CAR, José Carlos Vilar, do dia 17 de agosto de 1994¹¹⁰ faz referência ao nome de Ronaldo Macedo como expositor, como de fato aconteceu.

6.2 O CAMINHO DE VOLTA: A GAP INSTALADA EM TERRITÓRIO UNIVERSITÁRIO

A instalação da GAP no *campus* universitário de Vitória, ocorreu após a Galeria ocupar a Capela de Santa Luzia por pouco mais de dezoito anos e ter passado pela administração de cinco gestores, como relatamos. O documento que nos informa sobre o destino da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes é o Ofício nº 04/95-GAP/Ufes, de 20 de abril de 1995, enviado pelo coordenador, professor José Aparecido Cirilo¹¹¹, para o diretor do CAR/Ufes - José Carlos Vilar Araújo, dando-lhe ciência da informação recebida referente à desocupação da Capela de Santa Luiza. Naquela ocasião, a gerente regional do Iphan, Carolina Abreu “[...] manifestou a sua intenção de transferir o escritório daquele órgão para o prédio da Capela Santa Luzia, não tendo, portanto, interesse na continuidade da cessão do espaço para a sala de exposições da GAP do CAR” (GALERIA DE ARTE E PESQUISA, 1995)¹¹². Assim, em manifestação por meio do mesmo ofício, o coordenador solicitou, ainda, que se fizessem os encaminhamentos legais para o caso da falta de espaço expositivo para a GAP, uma

¹⁰⁹ Cf. Disponível em <<https://www.escriitoriodearte.com/artista/ronaldo-do-rego-macedo>>. Acesso: 14 maio 2021.

¹¹⁰ O calendário expositivo previsto era: Maurício Salgueiro, Shirley Paes Leme, Nuno Ramos, Nelson Leiner, Ronaldo do Rego Macedo, Evandro Sales e Lígia Teixeira. O único artista programado, que realmente participou naquele ano, foi Ronaldo Macedo e os demais foram substituídos. Ata da reunião realizada 12/4/1994. Setor de Galerias. CAR/Ufes.

¹¹¹ O professor Cirilo pede afastamento da coordenação da GAP no dia 28/07/1995 para realizar sua pesquisa têxtil.

¹¹² Determinações informadas em reunião realizada com o Conselho do Setor de Galerias dia 07/04/1995.

vez que a partir do mês de outubro daquele ano se encerraria também o gerenciamento do Espaço Cultural localizado no segundo andar do Centro de Vivência (inaugurado em 1994) na Ufes.

Estando a GAP sem local para se instalar, o conteúdo desse documento, portanto, pleiteia a ocupação do Espaço Cultural do Centro de Vivência pela Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, como de fato aconteceu. O professor Cirilo explica a necessidade de ocupação desse espaço para as exposições da GAP, durante o período de vacância, até a definição de um lugar mais específico. A título de exemplo, a exposição *Despacho II*, do estudante de artes plásticas Luciano Cardoso, foi realizada na Caixa Econômica Federal da Avenida Princesa Isabel, Centro de Vitória, com organização da GAP. O convite representado na Figura 113 explicita além do local, a data de abertura da exposição, 23 de agosto de 1995.

Figura 113 – Frente e verso do convite da exposição *Despacho II*. 1995.



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1995).

Observamos que, em meio aos trâmites legais para a efetivação desse novo espaço para a GAP/Ufes, cada vez mais os estudantes de Artes Plásticas passaram a realizar exposições. Outro exemplo é da estudante Mônica Krüger Rodor que fez uma exposição de Pinturas - *Construção e Expressão* (10/05 a 2/06/1995) no Espaço Cultural do Centro de Vivência da Ufes¹¹³.

Durante o ano de 1995, registra-se, por meio dos convites e do Livro de Registro de Assinaturas, que as exposições organizadas pelos gestores da GAP foram mantidas, ocupando o recém-inaugurado Espaço Cultural do Centro de Vivencia da Ufes - 2º piso. A exposição intitulada de *A Gravura em madeira na Alemanha de 1400 até hoje*¹¹⁴, aconteceu de 19 de junho a 14 de julho, com abertura as 10h da manhã. Outra exposição foi de seis gravadoras gaúchas: Anico Herskovits, Arlete Santarosa, Clara Pechansky, Cris Rocha, Marta Loguercio, Miriam Tolpolar¹¹⁵; e mais uma que foi a exposição *Projeto NBP+4 manifestos*, do artista multimídia, professor, crítico e curador, Ricardo Basbaum¹¹⁶, em 1995.

O *Projeto NBP* de Basbaum, abreviação de *Novas Bases para a Personalidade*, teve início em 1989, objetivando alcançar conexões diretas com o espectador. Com “cápsulas de lazer”, o artista elaborou “[...] pequenas estruturas construídas em ferro, tela de arame, espuma, tecido e isopor, pensadas para que os participantes entrem e se deitem, sozinhos ou em duplas, vivenciando assim condições de maior proximidade ou de solidão” (ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL, 2021). Assunto este, que certamente permeou a palestra proferida pelo artista no Cemuni I do Centro de Artes da Ufes, no dia 14/09, às 10hs.

Em seguida teve a exposição de Júlio Tigre - *Esculturas e Objetos*, de 18 de outubro a 03 de novembro 1995. Depois *Exposição Gatunos de Crianças*, com Adel Souki, Cassia Macieira, Cláudia Noronha, Cláudia Renault, Eri Gomes, Fernando Cardoso,

¹¹³ Com patrocínio da Caixa Econômica, Fornecedor Comercial MAR LTDA, Cartório do 1º ofício de notas de Nova Venécia - ES e CAR/Ufes, como consta no convite. CAR/Ufes.

¹¹⁴ Teve palestra uma breve história da gravura com a Dra Eufriede Orssich Slavetich, dia 20/06/95 as 14:00h no Cemuni 4, sala 25, do CAR/Ufes.

¹¹⁵ De 03/08 a 01/09/1995, no Espaço Cultural do Centro de Vivência, 2º Piso, que estendia o convite para o encontro com o artista no dia 03 de agosto as 20h.

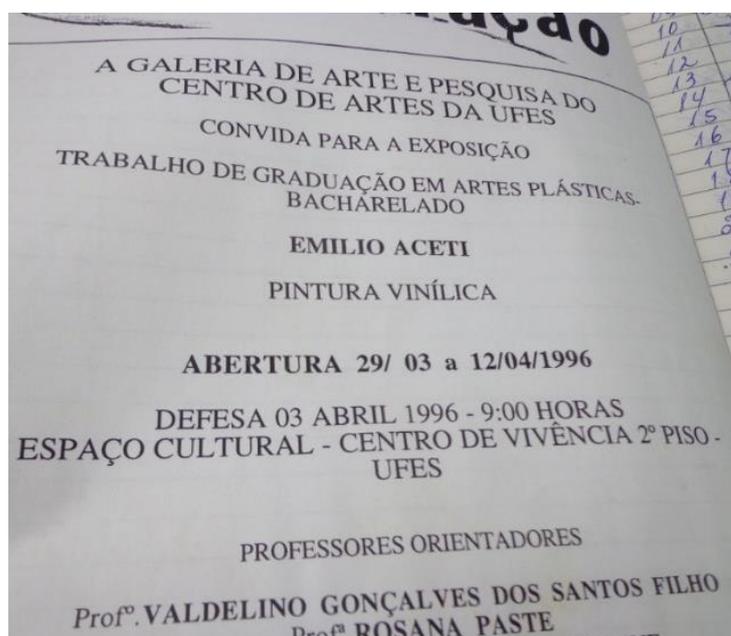
¹¹⁶ Abertura dia 13/09 no Espaço Cultural do Centro de Vivência da Ufes.

Jussara Rocha, Lincoln Volpini, Luciana Bonadio, Maconi Drummond, Marta Neves, Piti, Roberto Bethônico, de 16 de novembro a 15 de dezembro de 1995.

A documentação atesta que as exposições com artistas locais e nacionais promovidas pela GAP, mesmo que em número reduzido, foram mantidas. Contudo, a trajetória da GAP no que diz respeito às suas atividades artísticas educativas, sofreu significativa mudança.

A documentação primária aponta que o espaço físico que fora destinado à GAP no *campus* universitário também se ocupou de um novo projeto educativo: a Exposição de Trabalho de Graduação de alunos finalistas do curso de Artes Plásticas. O primeiro registro artístico encontrado foi o da estudante Káthia Reuter – *Pinturas* (21/12/1995 a 21/01/1996), seguido da defesa e Exposição do trabalho de graduação em Artes Plásticas¹¹⁷ de Emilio Aceti (Figura 114), com *Pintura Vinílica* (29/03 a 12/04/1996).

Figura 114 – Livro de Registro de Assinaturas com convite da Exposição e Trabalho de Graduação em Artes Plásticas Bacharelado.



Fonte: Arquivo CAR/Ufes (1996).

Sobre esse período, a professora Joyce Brandão rememora: “Eu lembro bem das defesas, que o pessoal realizava. Trabalhando com poéticas, escrevia a monografia

¹¹⁷ A defesa do TCC foi dia 03/04/1996, 9hs, no Espaço Cultural do Centro de Vivência. A banca contou com o professor Valdelino Gonçalves dos Santos Filho e a professora Rosana Paste.

e fazia a exposição no espaço do Centro de Vivência [GAP], e que depois passou para o térreo, onde é hoje” (BRANDÃO, 01 mai. 2021).

A indicação do Espaço Cultural Centro de Vivência é referendada no convite como o “lugar” da GAP, onde a arte e a educação se encontravam em um novo contexto, momento em que os estudantes finalizavam uma etapa da vida estudantil para iniciar uma etapa da vida profissional, artística para alguns ou educacional outros, realizando, conjuntamente, uma exposição verbal e visual da conclusão do seu curso. Podemos dizer que a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes continuou sendo um local de trocas, afinal, defesas de trabalhos acadêmicos constituem-se em um ato público, mesmo com todo o rigor que é determinado pelo sistema maior de gestão de ensino público universitário. Também a prática cultural e artística que envolve esse momento foi mantida.

Voltamo-nos no ano de 1996, para a Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI, que apresentou um relatório para a Unesco e em meio aos mais diversos assuntos educacionais, ressaltou-se as “tradicionais e as novas missões do ensino superior”, destacando que “são as universidades, antes de mais nada, que reúnem um conjunto de funções tradicionais associadas ao progresso e a transmissão do saber: pesquisa, inovação, ensino, formação e educação permanente (DELORS, 1997, p. 141).

Desse modo, a GAP assim permaneceu, cumprindo seu papel educacional no curso superior em Arte. Não investigamos até quando as defesas de trabalhos de conclusão de curso aconteceram no espaço da GAP, mas essa modalidade de projeto não ficou restrito à GAP/Ufes. Para Almeida (2001) a abertura de espaço para apresentações de trabalhos de graduação e pós-graduação de estudantes em espaços museais, “divulgando sua produção artística ao público” [...] “poderia aumentar o vínculo dos museus com as unidades de ensino e, conseqüentemente, com alunos de graduação” (ALMEIDA, 2001, p. 219). A autora relata que a última exposição que o MAC fez, de trabalhos de alunos da USP, foi em 1997.

A professora e artista Rosana Paste¹¹⁸, que assumiu a Secretaria de Produção e Difusão Cultural em 2002, recorda:

Eu entrei na universidade em 86 como aluna, acompanhei bastante o processo das duas Galerias funcionando, do Espaço Universitário [GAEU] e a Galeria de Arte e Pesquisa [GAP] e por coincidência ou não, eu fui monitora da Galeria Espaço Universitário quando fui aluna aqui, em 1987, 1988. Então eu conhecia um pouco daquela riqueza.

Aí, num primeiro momento, foi encantamento, depois foi susto, porque era uma responsabilidade muito grande de gerenciar aquilo tudo e uma das coisas que me incomodava, visto que eu participei da história de 1986 a 2002, diretamente como monitora, indiretamente, como artista plástica, como professora da universidade. A responsabilidade de fazer aquilo aparecer, principalmente a história do acervo (GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

A recordação desse período vivido e rememorado por Rosana Paste traz um contexto por ela vivido e que deixou traços, lembranças desse passado, resumido por ela em “riqueza”. Para Halbwachs (2006, p. 125), ao nos dirigirmos ao contexto do tempo, na maioria das vezes, encontramos a imagem de um fato passado, mas, é preciso que o tempo seja apropriado para enquadrar as lembranças. O tempo propício para Rosana, envolto na tríade, aluna, artista e professora universitária, culminou ao assumir a Secretaria de Difusão e Produção Cultural, período em que, na pluralidade das suas ações, se empenhou na elaboração do Catálogo Eu (2007). Mas essa é outra história.

Letícia Julião (2008), ao discorrer sobre o caráter interdisciplinar dos estudos sobre museus, incluindo a antropologia, a educação e a comunicação, relata sobre esse campo fecundo de estudo da seguinte forma: “Os desafios e as indagações que se interpõem no horizonte dos museus, reclamam um esforço de conhecimentos sobre essas instituições, para o qual, acredita-se, a história desponta com um campo particularmente fecundo” (JULIÃO, 2008, p. 10). Para nós, a isso também se incluem os estudos com museus e Galerias de Arte universitárias.

¹¹⁸ Rosana Lúcia Paste foi escolhida como representante do Defa no Setor de Galerias, assim descrito no memorando nº 92/94-Defa, de 13 julho de 1994, assinado por Valdelino G. dos S. Filho e encaminhado ao Coordenador do Setor, professor José Aparecido Cirilo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre as articulações entre a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes e a história da arte-educação na cidade de Vitória-ES não se esgota com este trabalho de pesquisa, mas desvela uma parte da história dos primórdios da existência da GAP e insere-a entre os 24 museus ou Galerias de Arte existente em Universidades brasileiras. A originalidade da pesquisa é marcada, portanto, pela descrição dessa trajetória histórica tão importante para a Ufes, ainda encoberta pela falta de estudos acadêmicos.

Os diferentes assuntos intrínsecos à GAP, em um recorte temporal, levaram-nos, inicialmente, à questão compartilhada no início dessa tese: Como a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, ao ocupar a edificação da Capela de Santa Luzia entre os anos de 1976 a 1995, atuou nos processos de educação em arte nos cursos de Artes da universidade, instaurou uma Coleção de Arte Universitária, e promoveu em Vitória um cenário em que a Arte e a cultura movimentaram a vida artística e cultural da cidade?

Para refletirmos sobre como a GAP/Ufes foi concebida e institucionalizada, recorreremos à fala da primeira coordenadora da GAP, a professora Jerusa Samú, em uma entrevista concedida a Carlos Chenier, em 26 de janeiro de 1984: “A galeria de arte e pesquisa começou a ser planejada quando o centro de artes da universidade sentiu que estava isolado e suas atividades praticamente circunscritas ao *campus*” (CHENIER, 26 jan. 1984). A exemplo desse, os depoimentos das professoras e professores que atuaram no CAR/Ufes foram essenciais nesse processo de reconstrução do passado da GAP, afinal, “[...] nossa memória não se apoia na história aprendida, mas na história vivida” (HALBWACHS, 2006, p. 79).

Declarações como de Jerusa Samú levaram-nos a sair de um esquema rígido, e permitiram-nos construir hipóteses associadas às falas, às notícias e aos acontecimentos. O argumento de que o Centro de Vitória era um local de prestígio, faz todo sentido na empreitada de se instalar a GAP nessa localidade.

Cumpramos esclarecer que já em 1978 a população de Vitória chega aos 174.000 habitantes, representando cerca de 30% do contingente da região metropolitana (570.550 habitantes). Já a essa época Vitória possui um

envolvimento que ultrapassa seus limites municipais, destacando-se como capital administrativa e financeira [...] (MENDONÇA et al, 2009, p.101).

Confirmando o olhar atento de Jerusa Samú, afirmarmos que Vitória, posicionada em lugar de passagem para transitar entre os seus municípios limítrofes, atraía um fluxo intenso de pessoas e “[...] ao final da década de 1970 é o Centro de Vitória que se caracteriza como a área mais intensa de serviços e comércio e também educacional e institucional, atraindo grande contingente de pessoas para consumo e produção desses serviços” (MENDONÇA, et al, 2009, p. 101). Assim, torna-se o lugar mais adequado para a instalação da GAP, ao passo que o *campus* Ufes, mesmo que em fase de crescimento estrutural, localizava-se em uma área continental de aterro, nova a ser explorada, com acesso de transeuntes restrito aos estudantes e funcionários daquele lugar, com bairros circunvizinhos em fase de implantação.

Por meio dos intertextos que a investigação teve acesso, entre eles os depoimentos inseridos nos jornais da época e nos documentários *Museu Aberto* e *Narrar-te*, podemos compreender que o lugar onde tudo acontecia era a capital capixaba. Naquela ocasião, estava no centro da cidade a Galeria Homero Massena, inaugurada em 1977, e a Galeria Levino Fanzeres que funcionou de 1972 a 1980, no *foyer* do Teatro Carlos Gomes. Em Vila Velha, município vizinho, estava o Centro de Artes da Barra do Jucu, criado pelo artesão Silvio Baiano. Essas galerias dividiam com a GAP e a GHM o espaço informativo destinado à arte e a cultura nos jornais locais. Foi também nessas galerias que diversos professores artistas da Ufes também expuseram.

De iniciativa particular, cabe mencionar a Galeria A OCA na Praia Comprida (atual Praia do Canto), e a mini Galeria na Rua Treze de Maio. Todas essas eram reconhecidas pelos periódicos da época, mas a GAP destacava-se como a pioneira na dualidade: Exposição de Arte contemporânea e Educação. Essa ligação didática em sua extensão universitária foi uma marca que extrapolou à academia e alcançou a comunidade capixaba, num constante movimento artístico cultural. Nenhuma outra Galeria de Arte de nosso estado promoveu a integração entre artistas e público, professores e alunos, por meio da tríade universitária que abrange ensino, pesquisa e extensão, como a GAP o fez em seu período de funcionamento no centro da cidade

de Vitória. As ações promovidas por essa Galeria tiveram uma dimensão cultural, artística e educacional própria dos museus e Galerias de Arte universitárias.

Associamos a qualidade expositiva da GAP e de seus projetos educacionais também ao apoio financeiro da Funarte que, desde 1977, foi parceira atuante a nível federal, efetivando a política pública de incentivo cultural às universidades e conferindo credibilidade à GAP. Em números, levantamos, a partir do Catálogo EU (SECRETARIA DE CULTURA DA UFES, 2007), que a Funarte financiou 156 Exposições na GAP/Ufes, até o ano de 1990. A maioria delas com cursos e palestras que integraram um público interessado em Arte, tal como constatamos através de relatórios, fotografias, artigos de jornais e depoimentos que atestam a inserção da GAP na vida social capixaba. Do ponto de vista administrativo, a coordenação da GAP/Ufes, prestou contas das aplicações das verbas destinada, por meio de relatórios anuais; em contrapartida, registra-se, como discutiremos, a renovação da parceria com a instituição federal até os anos 90.

Sem precedentes à época, a GAP, sendo uma Galeria de Arte ligada à universidade, ocupou uma Capela centenária desativada expondo Arte Contemporânea. Retiramos do silêncio esse período histórico da GAP, que, a partir de suas exposições, que de forma inédita, utilizou a nave e a sacristia de uma antiga Capela com 60m² para expor o que existia de mais recente na Arte em exposições daquele período no país. Na organização de seu calendário associou os artistas locais, a exemplo da Instalação dos artistas Jevaux e Coracy, a artistas nacionais, a exemplo de Lygia Clark com seus inesquecíveis *Ovos de Vento*, entre outras ocupações artísticas que se valeram com sensibilidade de um “espaço” impregnado de sinais do sagrado, a citar o púlpito preservado na Capela de Santa Luiza.

Nesse espaço expositivo, o altar mor se comportava como “um fundo de cena”, simplesmente por estar visível e ser artística a sua fatura esculpida na madeira; aspectos inegáveis pelos expositores, que automaticamente os integrava em suas exposições. Em nossa pesquisa, não encontramos registros de que ele tenha sido motivo de entrave ou ignorado pelos artistas que ali expuseram, ou que um convite para expor tenha sido rejeitado pelo fato de a GAP/Ufes funcionar em uma antiga Capela colonial.

Durante as exposições, entrar na GAP pela sua única entrada, acessando-a através da ladeira esculpida na pedra formando degraus, era adentrar em um lugar místico, induzido pela presença dos componentes citados, acrescidos pelas Obras de Arte expostas que, uma vez lá inseridas, causavam uma ruptura com a sacralidade que por ventura, ainda pudesse existir naquele local. Ao mesmo tempo, oportunizava a abordagem do olhar visitante, numa dualidade de sensação. A partir das Exposições, aconteceu uma diversidade de temas expostos, estabelecendo-se uma relação que só a Arte poderia permitir em uma troca de informação constante. Diante dessa constatação indagamos qual seria o limite territorial para as obras de Arte? Ao revisitarmos o passado da GAP, por meio dos seus atores, fotos e fatos, notamos que esse limite não tem dimensão estabelecida e que a nave e a sacristia da Capela de Santa Luzia passaram a ser um lugar musealizado, um espaço expositivo da Arte Contemporânea, uma extensão do Centro de Artes da Ufes, em conteúdo, formas e cores.

Em uma época em que não existia uma receita pronta para ser seguida no que tange às gerências de museus e galerias de Arte universitárias, a estratégia dos fundadores da GAP construiu a visibilidade que a GAP adquiriu frente aos artistas daquele tempo e cumpriu o papel que a ligava à Ufes como difusora de conhecimento artístico e da cultura frente ao ensino e à aprendizagem, para além do curso regular superior em Arte.

Reiteramos que a equipe gestora da GAP, em momento algum abriu mão da Capela de Santa Luzia, nem mesmo quando ela se tornou pequena para as exposições de maior porte, ou quando o acondicionamento das obras doadas pelos artistas, adquiridas para seu Acervo, ficou inviável naquele espaço e, por isso passou a ocupar a Biblioteca Central, a Sala Expositiva e a Sala 20 no Cemuni I. Nem diante do surgimento de outros espaços expositivos, a exemplo do Espaço Arte do saguão da PMV, do Espaço da Caixa Econômica, do Solar Monjardim, da Galeria Sans Martins no Shopping Boulevard da Praia, do Espaço Unibanco na avenida Nossa Senhora da Penha, da Emília Galeria de Arte, da Kroma Galeria de Arte no Praia Shopping, da Galeria *Sprucce Goose* na ilha da Fumaça e do próprio Palácio Anchieta localizado no Centro de Vitória. Os mais distantes, bem como a Sala de Mostra de Artes e Tradições Capixabas em Nova Almeida – Serra, também não a fizeram desistir da

Capela. Mesmo com as novas galerias surgindo em espaços públicos e privados, não encontramos registros falados ou escritos, que sequer mencionassem a desistência da Capela de Santa Luzia pelas gestoras da GAP, mesmo em diferentes épocas.

Portanto, com este trabalho, reafirmamos que a Capela de Santa Luzia é um marco referencial do centro histórico de Vitória. Para o historiador Elmo Elton (1999, p. 84), ela “[...] marca o ponto inicial do povoamento da ilha” e, para nós, marca o início do funcionamento da GAP/Ufes, por ligar uma construção do século XVI à uma nova função implementada no século XX. Como coube à Ufes, cuidar e manter o patrimônio no período em que fez uso dele, em entendimento com o Iphan, ressaltamos que a Universidade assim o fez, uma vez que a Capela de Santa Luzia se manteve protegida e preservada em sua originalidade. A pensar, Argan (2005, p. 249) chama atenção para as ameaças aos monumentos históricos das cidades, surgidas a partir da presença das indústrias e dos automóveis que liberam gases tóxicos, afinal, “não há técnicas que permitam uma rápida restauração, e que garantam, depois, a imunidade das obras. No tocante à Capela de Santa Luzia, para além do crescimento populacional do centro e todas as intempéries que o ambiente contém, a construção centenária sofreu sua primeira grande ameaça, quando o bispo redigiu a sentença de sua venda para o Estado. No entanto, o que parecia ter sido uma atitude demolidora (destino dado a outras igrejas da capital) tornou-se um ato de salvaguarda, pois em seguida ela foi tombada e abrigou um Museu Religioso, até ser entregue aos cuidados dos professores da GAP em 1976.

As dificuldades e limitações impostas por Renato Soeiro, diretor do Sphan, não intimidaram as professoras e professores artistas do CAR/Ufes ao ocupar uma Capela tombada, com restrições de uso, que não poderia ter alterações na sua pintura de cor branca, tanto na parte interna como a externa; não poderia ser ampliada, nem ter paredes modificadas. A manutenção do modelo de gestão da GAP que foi transmitido e mantido entre os seus pares desde a sua implementação, e que foi tomado como exemplo a ser seguido, obedeceu às normas impostas pelo órgão federal de proteção àquela edificação, o Iphan.

Desse modo, destacamos o funcionamento da GAP, discorrendo sobre a sua história, principalmente entre os anos de 1976 a 1995, quando se abrigou na Capela de Santa

Luzia, e sobre a interlocução causada pelo encontro de diferentes “tempos”. Nesse tocante, nos aproximamos do historiador Halbwachs (2006, p. 101) quando escreve: “[...] um dos objetivos da história talvez seja justamente lançar uma ponte entre o passado e o presente, e restabelecer essa continuidade interrompida”. Afinal, a exemplo das declarações das primeiras gestoras da GAP, desde os seus primórdios, notamos uma vivência pessoal e única, contudo, compartilhada no coletivo.

O nosso recorte de pouco mais de dezoito anos, mostrou que a GAP/Ufes, durante seu funcionamento, fomentou um modelo educacional para o público especializado, com a contribuição de artistas e intelectuais, notadamente a partir da metade dos anos 1980. No depoimento de Jerusa Samú vimos que o aluno estava em contato com as correntes, com os movimentos artísticos e com tudo que acontecia em relação à Arte no Brasil; e que esse contato oportunizou a esse confrontar sua obra com a obra exposta (CHENIER, 26 jan. 1984). Isso demonstra que a Educação em Arte no curso superior, nesse período, caminhou lado a lado com a GAP, fazendo cumprir o papel da universidade, a partir dos projetos implementados, em consonância com o seu Regimento Interno.

A GAP, em suas ações, mostrou-se como um terreno de interações possíveis, e que aqui desvendamos. Ao revisitarmos esse passado formado por memórias coletivas, a citar artistas, ex-alunas, professores, notamos que “[...] cada um é membro de diversos grupos, participa de diversos pensamentos sociais, seu olhar mergulha sucessivamente em vários pensamentos coletivos” (HALBWCHS, 2006, p. 153), e que em meio as ações da GAP, conseguiam promover o encontro, com o outro e consigo mesmo.

Levantamos que, entre os anos de 1976 até 1985, encontramos um montante de 111 exposições realizadas na GAP/Ufes. Entre os anos de 1986 até 1988, encontramos registros de 27 exposições.

No período computado, em que a GAP ainda ocupou a Capela de Santa Luzia, sendo de 1989 até 1994, chegamos a um número aproximado de 30 exposições na GAP realizadas. Ou seja, de 1976 até 1988, foram totalizadas 138 exposições

intermediadas pela GAP¹¹⁹, o que tornou o período inaugural para a composição de um acervo de Arte na Universidade Federal do Espírito Santo.

Destacamos que, das 138 exposições, 73 exposições foram realizadas com artistas do estado; 65 foram com artistas convidados de outros estados que realizaram palestras ou encontros com os estudantes dos cursos de Artes da Ufes e que, em alguns casos, ofertaram cursos no CAR, abertos para a comunidade local.

Desse quantitativo de exposições, registra-se a presença de artistas com procedência internacional e que se nacionalizaram no Brasil, a exemplo da artista Fayga Ostrower (polonesa) que esteve em 1977 expondo na GAP, da gravurista Deborah F. Schindler (EUA) e do pintor João Jorge (Portugal), os últimos estiveram em Vitória em 1978. Contamos também com a vinda de José Alberto de Pinho Neves (Portugal), em 1979, expondo gravuras; e da gravadora francesa Nicole Gottarel em 1980. No ano seguinte, em 1981, a pintora com formação internacional, Katie Mildrid Catharina Van Scherpenberg e, em 1985, June Kilgore (USA) expôs pinturas. Esses números representam a contribuição da GAP ao seu regimento e ao que é o esperado de uma Galeria de Arte e Pesquisa Universitária.

A GAP, em seus quarenta e cinco anos de existência, acumula uma série de Mostras de Arte em meio a outras atividades artísticas e educacionais que aqui recuperamos. Desde a sua criação, no ano de 1976, atuou, principalmente, abrindo caminho no ambiente artístico universitário, envolvendo discentes e docentes da Universidade e ofereceu espaço e oportunidade para os estudantes do curso de Artes Visuais, licenciatura e bacharelado, para exporem suas produções artísticas.

Atualmente, a GAP/Ufes, de acordo com seu *website*¹²⁰, tem como objetivo promover a produção contemporânea dos artistas, curadores, grupos de pesquisa e pesquisadores de arte. Promove isso por meio de convocatória pública, lançada em editais, e, em decorrência, recebe a submissão de projetos expositivos nas mais variadas linguagens artísticas. Dessa maneira, a GAP/Ufes, ao fomentar a produção

¹¹⁹ Chegamos a este quantitativo através dos Livros de presença, catálogos, notícias jornalísticas e relatórios da GAP/Ufes.

¹²⁰ Cf. informação disponível em: [http:// http://gapvix.blogspot.com/](http://http://gapvix.blogspot.com/). Acesso em: 4 fev. 2020.

artística em um ambiente fértil de trocas e de experimentações, tece também diálogos reflexivos por meio da pesquisa e da prática artística contemporânea.

Mantendo-se instalada na Ufes desde 1995, *campus* Goiabeiras, Vitória, a GAP/Ufes acolhe as mais diferentes promoções artísticas dentro da sua capacidade de extensão expositiva que, fisicamente, desde o ano de 2001, compreende uma área climatizada, com 232m² e pé direito de 3,50m, com iluminação indireta e branca, com duas opções de porta de acesso (sala no térreo, que se liga ao Centro de Vivência). Do mesmo modo como ocorreu em outros espaços, essa instituição continua a dedicar-se à sua principal atividade: exposições artísticas educativas.

Contudo, desde 1992 a GAP/Ufes não dispõe mais de reserva técnica, não possui acervo e não comercializa obras de arte. O acervo procedente das exposições promovidas na GAP/Ufes, quando os expositores doavam um dos seus trabalhos para compor a sua Coleção, a partir das exposições que faziam, essa Coleção da GAP, hoje integra o Acervo de Obras de Arte da Ufes, fazendo parte da reserva técnica mantida sob os cuidados da Gaeu. O levantamento feito por Tereza Norma Tommasi, em 25 de agosto de 1987, revela que até aquela data, o acervo da GAP contava com 183 Obras de Arte. De 1984 até o ano de 1988, constatamos que a GAP/Ufes adquiriu 42 obras novas para seu Acervo e um álbum de 10 litografias da artista Maria Tomaselli Cirne Lima¹²¹, o que aumentou esse número.

Como pudemos acompanhar, algumas publicações nos ajudaram a compreender a trajetória desse processo de composição de um acervo de obras artísticas. Embora o foco desse trabalho não tenha como prioridade estudar esse Acervo da UFES, precisamos considerá-lo por ser um dos resultados do empenho, da dedicação, do grande legado da atuação da GAP desde os seus primórdios, e que se encontra preservado, compondo a reserva técnica do Acervo de Obras de Arte da Ufes, como a “Coleção da GAP/Ufes”.

¹²¹ Conforme a relação de listagem das obras especificadas no Projeto elaborado em 28 de abril de 1988, por Tereza Norma Tommasi, para elaboração do Catálogo Acervo 1984/1988, que não foi impresso. CAR/Ufes.

Foi com o Catálogo Acervo da Galeria de Arte Espaço Universitário – EU, lançado do ano de 2007¹²², que encontramos fotografias de boa parte das Obras desse Acervo da Ufes. Esse catálogo traz a relação das exposições realizadas entre os anos de 1976 até 2006, por dois espaços expositivos da Ufes: a Galeria de Arte e Pesquisa e a Galeria de Arte Espaço Universitário, que são as duas Galerias de Arte da Ufes. Nele, não há descrição detalhada das obras, como o ano de doação do artista ou sobre o seu contexto histórico expositivo.

De acordo com esse Catálogo, a reserva técnica de Obras de Arte da Ufes, conta com mais de mil obras de Arte, distribuídas entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias e desenhos. Para a professora do CAR/Ufes, Gilca Flores, restauradora responsável pela equipe que atualmente executa a higienização, restauração e catalogação desse acervo, o número corresponde a mais de 1800 obras,¹²³ sob os cuidados da GAEU/Ufes.

Levando-se em conta o período por nós estudado, o Acervo da GAP foi exposto ao público dez vezes. Em 1979 foi a primeira mostra do Acervo das Obras adquiridas, e, em sequência, seguiu-se as exposições do acervo em 1982 e 1984. Em 1988, no início do ano, foi realizada a Exposição do Acervo de Pinturas, e ainda houve essa mesma exposição no mês de março. Em 1989 o Acervo foi exposto no I Festival de Verão de Nova Almeida e, no mesmo ano, a exposição do Acervo fez parte da recepção dos calouros de 1989, no Setor de Galerias (sala 20, Cemuni I). Novamente, em 1990 o Acervo foi exposto no II Festival de Verão de Nova Almeida e, no mesmo ano, exposto na Sala 20 do Cemuni I. O último registro foi em 1992, quando o Acervo foi dividido e exposto em três espaços, na GAP, na Gaeu e na Pinacoteca – BC da Ufes, sendo chamado de *Acervo da Ufes* e não mais da GAP/Ufes.

¹²² Alguns artistas citados no Catálogo: Hélio Coelho, Cesar Cola, Paulo Fernandes, José Antônio Gomes, Georgia Uchôa, Luiz Natal, João Calixto, Regina Chulan, Marian Rabelo, Cacá Miled, Orlando da Rosa Farya, Nelma Guimarães, Renato Caseira, Nice, Kleber Galvêas, Loio Pérsio, Dan Ferreira Mendonça, Atilio Colnago, Mario Azevedo, Tomie Otake, Rubens Gerchman, Fayga Ostrower, Rubem Grillo, Elpidio Malaquias, Jerusa Samú, Carlos Scliar, Lygia Pape, Dionizio Del Santo, Angela Gomes, Jeveaux, Freda Jardim, Fernando Baril, Mirtes Moreira, Rosindo Torres, Hilal Sami Hilal, Edson Arcanjo, Aldo Garcia, Lenise Magi, Jessé Santos, Luiz Natal, Joyce Brandão, Moema Rebouças, Dante Veloni, Wanda Ribeiro, Nortton Dantas, Lincoln Guimarães.

¹²³ Informação coletada na Roda de Conversa *Gestão de Acervo: Guarda, Documentação e Conservação*, promovida pelo Núcleo de Conservação e Restauração da Ufes, realizada na Gaeu dia 30 out 2019. E também no *site* da Gaeu: <http://divulgacaodaciencia.ufes.br/galeria-de-arte-espaco-universitario-gaeu>. Acesso em: 30 set. 2020.

A professora Moema Rebouças (2016) destaca a necessidade de evidenciar que as obras de Arte são portadoras de um discurso que traz um tempo, um espaço e uma autoria que pode provocar, naqueles que com ela interage, outras ações, a partir de suas leituras possíveis. Em consonância, Basbaum (2011) escreve que, na medida em que se transforma o paradigma da obra de Arte, também se modifica o perfil do museu que pretende abrigá-la (BASBAUM, 2011). Assim, a GAP/Ufes manteve-se como Galeria desde a sua fundação e como Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, contradiz a afirmação da pesquisadora Adriana Mortara Almeida de que ao realizar somente exposições temporárias, a universidade não acumula acervo, isentando-se de despesas para salvaguardá-lo (ALMEIDA, 2001). De fato, acervos em qualquer dimensão são dispendiosos, e a GAP precisou agir sobre essa questão quando passou a formar sua reserva técnica que eram e, inicialmente e em sua maioria, de obras com suporte em papel de pequena dimensão. Mesmo assim, tomamos essas obras como documentos e concordamos com Le Goff (2003, p. 537):

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz, devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente.

O pensamento ousado das primeiras gestoras da GAP/Ufes em defini-la como um centro difusor de ideias artísticas foi um motivador que conduziu nossa reflexão nessa pesquisa, afinal, sobre a necessidade de existência da GAP, concordamos com Jerusa Samú: “A Galeria de Arte responde aos anseios do Centro [de Artes] como um hospital responde aos de um curso de medicina” (GONÇALVES; REBOUÇAS, 2015b).

Para estudarmos a GAP/Ufes foi necessário, inicialmente, nos aproximarmos dos museus e galerias de arte universitário existentes no Brasil. Com essa aproximação, nos deparamos com um número reduzido de pesquisas, se compararmos com outros temas que são mais recorrentes, a exemplo dos museus de Ciências. Outrossim, constatamos que mesmo em menor número, as pesquisas relacionadas aos museus e galerias de Artes são consistentes em suas escritas, ao passo que a pesquisa de

Adriana Mortara Almeida, realizado em 2001, se tornou referência unânime por fazer um levantamento pioneiro sobre as galerias e museus de Arte no Brasil, a partir do qual tivemos a oportunidade de atualizar, graças aos recursos eletrônicos existentes na atualidade. Assim, registramos a existência de 24 museus ou galerias de Arte, vinculadas às universidades públicas distribuídas pelo país, quantidade essa que inclui a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, objeto do nosso estudo. Em busca de pesquisas sobre a GAP/Ufes, nos deparamos com um silêncio interrompido apenas pela dissertação de Magna Rosa, realizada em 2015, que estuda a GAP em seus primeiros anos de funcionamento.

Outras fontes documentais, como os jornais da época disponibilizados pelo Arquivo Público Estadual do Espírito Santo e Arquivo Público Municipal de Vitória, e ainda os arquivados no CAR, nos deram preciosos indícios da receptividade das exposições realizadas pela GAP, bem como entrevistas com os expositores, registrando, assim, a personalidade desses artistas que passaram por Vitória. Ainda, divulgaram o calendário expositivo dessa Galeria, informaram sua programação e convidaram o público a visitar a GAP/Ufes, o que demonstra a presença ativa da Universidade, por meio do corpo docente do Centro de Artes empenhado em compartilhar e divulgar a cultura local e nacional, para além dos limites estabelecidos em sua territorialidade, formando novos públicos.

O acervo de documentos e fotos do Iphan/ES permitiu um olhar para a Capela de Santa Luzia a extrapolar a visão de patrimônio tombado por esse órgão que zela pela sua existência e durabilidade, mas como um espaço que faz parte do Centro Histórico da capital Vitória. O Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória, por meio do arquivo dos Livros Manuscritos, que registram os fatos relacionados aos usos e funções da Capela de Santa Luzia, nos permitiu compreender essa ligação da igreja católica e o olhar do então Bispo diocesano sobre o destino da Capela de Santa Luzia.

Os documentos consultados no CAR/Ufes foram valiosos para confrontar os acontecimentos, os passos e as intenções dos gestores da GAP. Por meio deles revisitamos os trâmites burocráticos da gestão pública que caminhou ao lado das expectativas e anseios dos professores artistas que estiveram à frente da GAP, articulando a ligação entre a Arte, a Cultura, o calendário expositivo e a Educação em

Arte no curso superior. Tudo isso contemplou os quesitos necessários para que acontecesse, na prática, a extensão universitária, tão necessária à educação pública de qualidade. Nesse íterim documental, encontramos os ofícios, os projetos, as prestações de contas, os regimentos, os pareceres, os regulamentos e as atas de reuniões utilizadas para se fazer cumprir, na legalidade, as ações da GAP/Ufes, que ligada ao Centro de Artes, esteve sob os cuidados e olhares do Reitor da Ufes, respeitando a hierarquia dos seus representantes, em um diálogo constante.

Nesse mesmo arquivo, encontramos fotografias que são testemunhas dos acontecimentos da GAP, em sua maioria, sem identificação de autoria e das datas em que foram feitas. Encontramos também os convites expositivos elaborados pela equipe da GAP, riquíssimos em seus detalhes, que, com o passar do tempo, só foram melhorando em conteúdo, trazendo os dados do artista, currículo, trajeto expositivo, texto sobre o tema apresentado na exposição, publicações e outras informações, como texto de críticos da época, fotografia de uma ou mais obras, patrocinadores, horário de funcionamento, dia e hora da palestra ou curso a ser proferido pelo artista convidado, numa qualidade de informações e de apresentação que nos guiou na leitura e na interligação dos fatos, sanando muitas dúvidas. Em sua maioria, bem como mostramos, esses convites estão colados nos Livros de Registro de Assinaturas que trazem consigo informações sobre a abertura da exposição e a lista de pessoas presentes durante todo os dias em que a exposição aconteceu.

Os catálogos expositivos do Acervo da GAP, impressos em 1979, 1982 e 1983, que fazem parte do acervo de obras raras da Biblioteca Central, trazem informações sobre os materiais usados nas obras, autores, título, tamanho e a reprodução fotográfica das obras que foram doadas, e que estiveram expostas ao público e que fizeram crescer o Acervo de Obras da GAP. Esses documentos exprimem o cuidado para com as informações neles contidas, bem como valorizam o artista doador que contribuiu, inicialmente, com a presença, com a técnica artística, com cursos ou palestras e, ainda, com a obra doada que abrilhantou o Acervo da GAP/Ufes.

Os documentários *Museu Aberto* (2011; 2015) produzidos pelo Gepel, grupo de pesquisa do qual fazemos parte desde 2017, coordenado pelas professoras Moema Martins Rebouças e Maria Gorete Dadalto Gonçalves, viabilizaram trazer para mais

perto de nós a vivência das professoras e professores artistas que fizeram parte da GAP, desde o seu início. Por meio das suas declarações, esses deram voz às ações e aos projetos por elas mesmas pensados e executados. Por se tratar de um documentário, pudemos, repetidas vezes, visualizar e apreciar o timbre de voz das entrevistadas, observar suas feições, a vibração e os gestos desencadeados pela realização dos feitos na GAP que culminaram em um crescimento cultural e artístico.

O segundo projeto, intitulado *Narrar-te* (iniciado em 2018 e em fase de pré-publicação) no qual constam dez documentários, recebeu financiamento do CNPq e Fapes, contou com a entrevista de novos atores desse processo, iniciado pelo Museu Aberto e deu continuidade à essa pesquisa maior que inclui entrevistas com os demais professores artistas do CAR/Ufes.

Na intenção de completar os documentários e as informações documentais de cada item tratado, utilizamos um recurso de redes digitais eletrônicas, o aplicativo de conversas virtuais *WhatsApp*, e nos aproximamos de pessoas que foram estudantes ou professores da Ufes. Na impossibilidade de um encontro pessoal, essas pessoas, generosamente compartilharam preciosas informações, enviaram documentos, fotos, e mensagens de voz e de texto que enriqueceram nossa pesquisa com evidências e relatos de acontecimentos do passado, guardados em suas memórias, gentilmente compartilhados.

Portanto, todos esses dados, unidos e confrontados nesta pesquisa, nos possibilitaram confirmar a hipótese inicialmente apresentada que se transformou na seguinte tese: a relação entre o espaço expositivo GAP, ao ocupar a Capela de Santa Luzia e o espaço educativo do CAR, ao exceder os limites institucionais do *campus*, impulsionou as atividades educativas, artísticas e culturais do CAR na Cidade de Vitória, num entrelaçamento entre a Arte e a Educação, entre a história e a memória, vida acadêmica e social, e culminou também na instauração de uma Coleção de Arte Universitária - o Acervo de Obras de Arte da Ufes.

Tal apontamento nos faz perscrutar o resgate de uma história singular, servindo-nos de orientação para uma retomada da promoção das atividades artísticas, pois essas integram sujeitos, aprimoram a formação intelectual e sensibiliza a percepção do mundo para além da rigidez e da concretude do que está posto. Nesse tocante, é

salutar considerar as memórias impressas nos depoimentos dos sujeitos que viveram a história, visitar documentos e compor novas projeções que, alinhadas ao novo tempo, estimulem e garantam o acesso de todos à linguagem artística, tão potente para a transformação de realidades.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho; FROZZA, Marília de Oliveira. Museus de arte universitários: vocações, especificidades e potencialidades. Concinnitas. **Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro, v.20, n.36, dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47976/32208>. Acesso em: 15 jun. 2020.

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e Coleções Universitárias: Por que Museus de Arte na Universidade de São Paulo?** (Tese) Doutorado em Ciências da Informação e Documentação. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação e Documentação, Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2001.

ALMEIDA, Adriana Mortara. O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. Fundação Oswaldo Cruz. **História, ciências, saúde. Manguinhos**, v.12 (suplemento). p. 31-53. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/hlsvsrmmc6v7879bhdnzh57m/?lang=pt>. Acesso em: 15 jun. 2020.

ALVARES, Elcio. Exposição de Professores do Centro de Artes de 25 de junho a 31 de julho de 1976. In: **Primeiro Livro de Visitas da GAP/UFES**. Vitória: GAP/UFES, 1976.

ANDRADE, Ana Paula de. **MUnA e seu acervo: ligar de memória e esquecimento**. Uberlândia, Minas Gerais. 2012. 103f. Dissertação. Mestrado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARISTIMUNHA, Cláudia Poecellis; FAGUNDES, Ligia Ketzer. Museu da UFRGS, Trajetória e identidade de um Museu Universitário. **Revista Patrimônio e Memória** (UNESP. Faculdade de Ciências e Letras, Campus Assis (FCLAs) – CEDAP, dez. 2010. V. 6, n.2, p. 47-66.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5. ed. Introdução e tradução do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13. ed. São Paulo: HUCITEC, 2009.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação no Museu de Arte Contemporânea da USP: um Estudo de Caso. In: **A Imagem no ensino da arte**: anos oitenta e novos tempos. São Paulo, Perspectiva/Fundação lochpe, 1991. p. 83-93.

BARBOSA, Ana Mae. **O Ensino das Artes nas Universidades**. São Paulo: EDUSP, 1993.

BARROS, José D'Assunção. Memória e história: uma discussão conceitual. **Revista Tempos Históricos**. UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. v. 15, n.1. 2011. p. 317-343.

BASBAUM, Ricardo. Perspectivas para o museu do século XXI. In. GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (Org.). **Museum Art Today**. São Paulo: Hedra, 2011. p. 185-192.

BIBLIOTECA CENTRAL. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, ES. **Espaço Informativo Cultural**. Ano I, nº 01, Abr/Mai. 1987.

BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou, O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade**: Lembranças de Velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRASIL. **Decreto-lei n. 2.272**, de 30 de novembro de 1966.

BRASIL. Senado federal. **Lei nº 3.868**, de 30 de janeiro de 1961. Cria a Universidade Federal do Espírito Santo e dá outras providências. DOU, Seção I, p. 833.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. Os primórdios do Museu: da elaboração conceitual à instituição pública. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.1], v.17, São Paulo. set. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/11178/8189>. Acesso em 24 jun. 2020.

BRUNO, Cristina Maria. A indissolubilidade da pesquisa, ensino e extensão nos museus universitários. In: **Cadernos de Sóciomuseologia**, Lisboa-Portugal, [S.l.], v. 10, n. 10, p.47-51. jun. 1997. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/301>
Acesso em: 15 jun. 2020.

CAIXETA, Viviane Ferreira. **A institucionalização do fomento à pesquisa em arte no CNPq**: o programa básico de Artes. Dissertação de Mestrado. UnB, 2007.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de Fotografias: Usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania. (Org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 29-60.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão de Arno Vogel. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001.

CHUVA, Márcia. Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil: Uma perspectiva histórica, ética e política. In: CHUVA, Márcia & NOGUEIRA, Antônio Gilberto R. (Org.). **Patrimônio cultural, políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012. p. 67-78.

COLNAGO, Atílio; MEDEIROS, Gilca Flores. **O acervo de pinturas do Palácio Anchieta: história e restauração**. Vitória, ES: Secretaria do Estado da Cultura, 2012.

COLOMBO, Fausto. **Os Arquivos Imperfeitos: memória social e cultura eletrônica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COSTA, Marcus de Lontra. **Coleções do Brasil Museu De Arte Assis Chateaubriand**. Campina Grande, Paraíba, Coleção: Coleções Do Brasil. Editora Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

DAEMON, Basílio Carvalho. **Província do Espírito Santo**. Vitória: APEES, 2010.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. História Oral e narrativa: tempo, memória e identidades. In: **Revista História Oral**. UFSC. 2003. p. 9-25.

DELLA VALENTINA, Andrea A. **Crônica de uma dispersão anunciada: As imagens da Capela da Ordem Terceira da Penitência e da Igreja Conventual de São Francisco de Vitória**. 2009. 325f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

DELORS, Jacques. Educação um tesouro a descobrir. In: **Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI**. São Paulo: Cortez, 1997. Tradução: José Carlos Eufrázio. p. 139-146.

DEPARTAMENTO ARTÍSTICO E CULTURAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. **Galeria de Arte da UFSC – 20 anos (1989-2009)**. 2009. Disponível em <https://dac.ufsc.br/galeria-de-arte-da-ufsc-20-anos-1989-2009/>. Acesso em: 1 nov. 2020.

DEPARTAMENTO ARTÍSTICO E CULTURAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. **Galeria de Arte da UFSC**. 2020. Disponível em <https://dac.ufsc.br/espacos-culturais/galeria-de-arte-da-ufsc/>. Acesso em: 1 nov. 2020.

DORNELAS, Sonia. **[Release] Arte Brasileira viaja pelo País**. Destinatário: Tereza Norma Borges de Oliveira Tommasi. FUNART, em 20 de agosto de 1986. p. 10.

DRAGO, Tereza. **[Entrevista concedida a Andrea Aparecida Della Valentina]**. Vitória, ES, 12 fev. 2021.

ELTON, Elmo. **Velhos Templos de Vitória e Outros Temas Capixabas**. Vitória: CEC, 1999.

ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL, **Artes Visuais. Ricardo Basbaum**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10662/ricardo-basbaum>. Acesso em: 12 mai. 2021.

ENCICLOPÉDIA ITAU SOCIAL. **Artes Visuais. Fernando Baril**. 2017. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8589/fernando-baril>. Acesso em: 21 mar. 2021.

ESCRITÓRIO DE ARTE.COM. **Karin Lambrecht**. Obras disponíveis. c2021. Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/karin-lambrecht>. Acesso em: 21 mar. 2021.

ESCRITÓRIO DE ARTE.COM. **Marco Tulio Resende**. Obras disponíveis. c2021. Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/marco-tulio-resende>. Acesso em: 22 mar. 2021.

ESPÍRITO SANTO (Estado). **Lei nº 2.204, de 17 de janeiro de 1966**. Vitória.

ESPÍRITO SANTO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. **Arquitetura – Patrimônio Cultural do Espírito Santo**. Conselho Estadual de Cultura. Vitória: SECULT, 2009.

FARINHA, Ana Maria Antunes. **Coleção Yolanda Mohalyi**. O Moderno e o Contemporâneo no Acervo do MAC USP. 2006. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, São Paulo, 2006.

FARINHA, Ana Maria Antunes. **Gestão de museus de Arte - Coleção e Mediação**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da USP, 2012.

FERREIRA, Anna Cristina; MOURA, Maria Berthilde de Barros Lima. A situação dos engenhos de cachaça e rapadura do município de Areia. In: NOGUEIRA, Antônio Gilberto. R. & CHUVA, Márcia (Org.). **Patrimônio cultural, políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012. p. 205-224.

FILHO, Antônio Martins. História a ideia da criação do museu de arte da universidade federal do ceará. **Museu de Arte da Universidade do Ceará. História**. [s.d]. Disponível em: <https://mauc.ufc.br/pt/sobre-o-mauc/historia/>. Acesso em: 02 fev. 2019.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do Sentido**. São Paulo: Contexto, 2011.

FIORIN, José Luiz. **Para entender o texto, leitura e redação**. São Paulo: Ática, 1994.

FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de, e FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: Em torno da obra de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e Discursiva. In: Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (org.) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FIORIN, José Luiz. Semiótica e História. **Cadernos de Letras da UFF-Dossiê: Linguagens em Diálogo**, nº42, Niterói, 2011.

FONSECA, Alice Registro. **Mediações em exposições do MUnA – Museu Universitário de Arte**. 2013. 156f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia. Minas Gerais, 2013.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto. Tradução de Jean Cristtus Portela, 2012.

FRANCO, Sebastião Pimentel. **As práticas educativas do Museu em suas relações com as instituições de 1º Grau no Espírito Santo**: da hegemonia à busca da transformação. 1994. 217f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1994.

FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas, os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC, Annablume. 1997.

FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. **Catálogo Anos 30/40**. Projeto Arte Brasileira. Curadoria Frederico Morais. Funarte, Ministério da Cultura. 1987. 50 páginas.

GARRARAS, Cláudia. **A coleção de arte da faculdade de belas artes da Universidade do Porto**. Gênese e História de uma Coleção Universitária. Volume 1. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, Especialização em Estudo Museológicos e Curadoriais. Universidade do Porto, Portugal, 2008.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. Como tudo começou: a memória de uma Coleção. **Anais II Congresso Internacional da Federação de Arte/Educadores**. XXIV Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil. Ponta Grossa, Paraná, 2014.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. (Org.). **Educação em Arte na contemporaneidade**. Vitória: EDUFES, 2015a.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. (Org.). **Narrar-te Atílio Colnago Filho**. Vitória, ES: Gepel, 2020a. Em fase de pré-publicação.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. (Org.). **Narrar-te Dilma Sales de Barros Góes**. Vitória, ES: Gepel, 2020b. Em fase de pré-publicação.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. (Org.). **Narrar-te Hilal Sami Hilal**. Vitória, ES: Gepel, 2020c. Em fase de pré-publicação.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. (Org.). **Narrar-te Joyce Maria Brandão Soares Ferreira**. Vitória, ES: Gepel, 2020d. Em fase de pré-publicação.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. (Org.). **Narrar-te Maria das Graças Rangel**. Vitória, ES: Gepel, 2020e. Em fase de pré-publicação.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. (Org.). **Narrar-te Nelma Pezzin**. Vitória, ES: Gepel, 2020f. Em fase de pré-publicação.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. (Org.). **Narrar-te Paulo Henrique Cesar Jevaux**. Vitória, ES: Gepel, 2020g. Em fase de pré-publicação.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. (Org.). **Narrar-te Wallace Fernando Neves**. Vitória, ES: Gepel, 2020h. Em fase de pré-publicação.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. (Org.). **Modos de ser Professor de Arte na contemporaneidade**. Vitória: EDUFES, 2017.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. **Museu aberto: Aproximações e visibilidades na escola**. Coleção de Arte da Ufes: criação e memória. Vitória: PROEX/UFES, 2011. 1 DVD (ca.56min): son.,color.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto; REBOUÇAS, Moema Martins. **Museu aberto: Aproximações e visibilidades na escola**. Coleção de Arte da Ufes: criação e memória. Vitória: PROEX/UFES, 2015b. 1 DVD (ca.59min): son.,color.

GRANATO, Marcus; HANDFAS, Ethel Rosemberg; LOURENÇO, Marta Catarino. Museus de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. In: IV Seminário Internacional Cultura Material e Patrimônio de C&T, 2016, Rio de Janeiro. **Anais do IV Seminário Internacional Cultura Material e Patrimônio da Ciência e Tecnologia**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2016. p. 42-64.

GREIMAS, Algirdas Julius. (s/d). **Semiótica e Ciências Sociais**. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice Editora Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de La mémoire collective.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz. Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTOG, François. Tempo e Patrimônio. **Varia História**. V.22, n. 36, p. 261-273, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/ghLrpgw77Bqwq8Gv3wbRX4x/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 20 jun. 2020.

HISTORY of ICOM. **International council of museums**, [s.d.]. Disponível em: <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>. Acesso em: 27 out. 2020.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1. reimpr. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus. 2011. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/guia-dos-museus-brasileiros/>. Acesso em 20 jun. 2020.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan - Espírito Santo). **Chácara Barão de Monjardim**. c2014a. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/es/pagina/detalhes/1354>. Acesso em: 1 nov. 2020.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan - Espírito Santo). **Igreja (Capela) de Santa Luzia**. c2014b. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/es/pagina/detalhes/1355/>. Acesso em: 18 jun. 2018.

INSTITUTO FAYGA OSTROWER. **Biografia resumida**. Disponível em <https://faygaostrower.org.br/a-artista>. Acesso em: 23 fev. 2020.

INSTITUTO FAYGA OSTROWER. **Linha do tempo 1969**. Disponível em: <https://faygaostrower.org.br/a-artista/linha-do-tempo/1969>. Acesso em: 25 março 2021.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (Brasil). **O Comitê Brasileiro do ICOM**. c2020. Disponível em https://www.icom.org.br/?page_id=12. Acesso em: 27 out. 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (Brasil). **Pesquisa Icom Brasil, nova definição de museu**: apresentação. [s.d.]. Disponível em: <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Apresentacao.pdf>. Acesso em: 27 out. 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS. **Arts**. c2017d. Disponível em: <https://university-museums-and-collections.net/search?type%5B%5D=1&subjects%5B%5D=11>. Acesso em: 29 out. 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS. **Art Gallery**. c2017e. Disponível em: <https://university-museums-and->

collections.net/search?query=art+gallery&subjects%5B%5D=11&continent%5B%5D=6. Acesso em: 29 out. 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS. **Cultural History & Arts**. c2017c. Disponível em: <https://university-museums-and-collections.net/search?type%5B%5D=1>. Acesso em: 29 out. 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS. **Cultural History & Arts**. Brazil. c2017f. Disponível em: <https://university-museums-and-collections.net/search?type%5B%5D=1&continent%5B%5D=6>. Acesso em 20 out. 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS. **Cultural History & Arts**. Brazil. Art Gallery. Federal University of University of Espirito Santo, Brazil. C2017g Disponível em: <https://university-museums-and-collections.net/search?type%5B%5D=1&country%5B%5D=28>. Acesso em: 29 out. 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS. **Galeria de Arte**. c2017h. Disponível em: <https://university-museums-and-collections.net/vitoria/art-gallery>. Acesso em: 28 Out. 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS. **Subject Areas**. c2017a. Disponível em: <https://university-museums-and-collections.net/subject-areas>. Acesso em: 29 out. 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS. **Where is UMAC?** Disponível em: <http://umac.icom.museum/membership/where-is-umac/>. Acesso em: 27 out. 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS. **Worldwide Database of University Museums and Collections**. c2017b. Disponível em: <https://university-museums-and-collections.net/search>. Acesso em: 1 nov. 2020.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do Museu. In: **Caderno de diretrizes museológicas**. 1. Brasília: Ministério da Cultura. IPHAN. Departamento de Museus e Centros Culturais. 2. Ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura. Superintendência de Museus, 2006.

JULIÃO, Letícia. **Enredos Museais e intrigas da nacionalidade**: museus e identidade nacional no Brasil. Doutorado em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte, 2008.

KLUG, Leticia Beccalli. **Vitória Sítio Físico e Paisagem**. Vitória: EDUFES. 2009.

LANDOWSKI, Eric. **Com Greimas: interações semióticas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2017.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do Outro**. Ensaio de sociossemiótica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2003.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**, Memória - História (trad.) Lisboa, Imprensa. Nacional/Casa da Moeda, vol.1.1990.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às Cidades: conversações com Jean Lebrun**. São Paulo. Editora: Unesp, 1998.

LEITE, Priscila de Souza Chisté. **Educação estética no ensino médio integrado: mediações das obras de arte de Raphael Samú**. 2013. Tese (Doutorado em Educação Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Espírito Santo, 2013.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República**. Vitória: Ed. do Autor, 1997.

LOPES, Almerinda da Silva. **Artes Plásticas no Espírito Santo 1940 – 1969**. Ensino, produção, instituições e críticas. EDUFES: Vitória. 2012.

MAFRO. Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. **Apresentação**. [s.d]. Disponível em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/apresentacao>. Acesso em: 30 out. 2020.

MALATIAN, Tereza. Cartas: Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania. (Org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto. 2011, p.196-220.

MARQUES, Roberta Smania. **Os museus da universidade federal da Bahia enquanto espaços de ensino não-formal**. 2007. 302 f. Dissertação (Mestrado em Ensino, Filosofia e História). Universidade Federal da Bahia. Instituto de Física. Salvador. 2007.

MENDONÇA, Eneida Maria Souza. et al. **Cidade Prospectiva: o projeto de Saturnino de Brito para Vitória**. EDUFES: Vitória, 2010.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. **A história, cativa da memória?** para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), São Paulo, 1992. n. 34, p. 09-34.

MOREIRA, Fulviane Galdino. **Estudos sobre a talha: planejamento e cabelos da Imaginária do acervo de Arte Sacra do Espírito Santo**. 2012. 202f. Dissertação

(Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, 2012.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE DO CEARÁ. **Acervo-Coleções**. [s.d]. Disponível em: <https://mauc.ufc.br/pt/acervo-colecoes/>. Acesso em: 10 maio 2019.

MUSEU DE ARTE MURILO MENDES. Universidade Federal de Juiz de Fora. Minas Gerais. Histórico. [s.d]. Disponível em: <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/museu/historico/>. Acesso em: 30 out. 2020.

MUSEU DE ARTE SACRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **História da Instituição**. [s.d]. Disponível em <https://mas.ufba.br/historia-da-instituicao>. Acesso em: 6 mar. 2019.

MUSEU DE ARTES VISUAIS DA UNIVERSIDADE DE CAMPINAS. **Sobre o Museu**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.mav.unicamp.br/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. **A doação da Ilha de Vitória**. Memórias da Ilha de Vitória. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2002.

NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n.10, p. 07-28, dez. 1993. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2019.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes. 1977.

PELLISSARI, Setembrino. Exposição de Professores do Centro de Artes de 25 de junho a 31 de julho de 1976. In: **Primeiro Livro de Visitas da GAP/UFES**. Vitória: GAP/UFES, 1976.

PENTEADO, Onofre. Exposição de Professores do Centro de Artes de 25 de junho a 31 de julho de 1976. In: **Primeiro Livro de Visitas da GAP/UFES**. Vitória: GAP/UFES, 1976.

PEREIRA, Miguel. Tudo às artes. In: BARBOSA, Ana Mae; FERREIRA, Lucrecia D'Alésio. **O ensino das artes nas Universidades**, São Paulo: EDUSP: CNPq, 1993.

POLLACK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricas, Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992. p. 200-212.

POLLACK, Michel. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricas, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. 3-14, 1989.

REBOUÇAS, Moema Martins. Memórias e interdiscursividades. In: ARANHA, C.S.G.; IAVELBERG, R. (Orgs.). **Espaços da Mediação**: A arte e suas histórias na educação. São Paulo: MAC USP, 2016. p. 277-291.

REDE DE MUSEUS E ACERVOS DA UFRGS. **Catálogo Virtual da Rede de Museus e Acervos Museológicos da UFRGS**. 2013. Disponível em: <https://issuu.com/ufrgsmuseu/docs/remamcatalogo>. Acesso em: 28 out. 2020.

REDES DE MUSEUS E ESPAÇOS DE CULTURA DA UFMG. **A rede**: história. 2015. Disponível em: <https://www.ufmg.br/rededemuseus/index.php/a-rede/historia>. Acesso em: 26 out. 2020.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. **Minhas memórias da UFES**. Disponível em: <http://morrodomoreno.com.br/>. Acesso em: 10 maio 2019.

RIBEIRO, José Alberto. Sobre a proposta da nova definição de Museu. **International Council of Museums** (Icom-Portugal), 2019. Disponível em: <https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>. Acesso em: 1 nov. 2020.

ROSA, Magna Silva. **A criação e atuação da galeria de arte e pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo e sua proposta de atualização das linguagens das artes plásticas (1976-1980)**. 2015. Dissertação. (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.

SALVALAIO, Renata Cerqueira do Nascimento. **Política oficial de preservação em Vitória**: análise de uma trajetória. 2008. Dissertação. (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade. Federal do Espírito Santo, 2008.

SCHWARCZ, Lília Moritz. O nascimento dos museus brasileiros, 1887-1910. In: MICELI, Sergio (Org.). **História das ciências sociais no Brasil**. São Paulo: IDESP, 1998.

SECRETARIA DE CULTURA DA UFES. **Acervo da Galeria de Arte Espaço Universitário – EU: 30 anos**. Vitória: Edufes, 2007.

SILVA, Mauricio Candido da. A Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários: proposição, pesquisa, colaboração e manifestação de apoio ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao Instituto Brasileiro de Museus. **Revista CPC** (Centro de Preservação Cultural) - USP. São Paulo. n.27, p. 297-309, jan./jul. 2019.

SOARES, Marianna de Souza. **Museus universitários, encontros e redes de museus**: estratégias de articulação e reconhecimento. 2020. 248f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). UNB. Brasília, 2020.

TAUSZ, Bruno. **A linguagem das cores**. Rio de Janeiro: Edições MG Ltda, 1976.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. **Unidade organizacional:** Museu Universitário de Arte. 2016. Disponível em: <http://www.ufu.br/unidades-organizacionais/museu-universitario-de-arte>. Acesso em: 30 out. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. As exposições de Arte. **Em Pauta**. Informativo da Ufes. Nº 16. 31 out 1985.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. **Ufes: 60 anos**. Vitória: Adufes, 2014, p. 28

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Instituto de Artes:** História do Instituto. c2015. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/institutodeartes/index.php/historia-do-instituto-de-artes/>. Acesso em: 30 out. 2020.

DEPOIMENTOS VIA APLICATIVO WHATSAPP

BRANDÃO, JOYCE. **[Exposição Didática]**. WhatsApp, 15 mai. 2021a. 11:34h.

BRANDÃO, Joyce. **[Exposição Didática]**. WhatsApp, 15 mai. 2021b. 11:39h.

BRANDÃO, Joyce. **[Exposição e monografia]**. WhatsApp, 1 mai. 2021. 11:33h.

COLNAGO, Attilio. **[Curso Artista Visitante]**. WhatsApp, 11 mar. 2021. 10:26h.

COLNAGO, Attilio. **[Exposição Aquarelas 1980]**. WhatsApp. 15 mar. 2021. 20:30h.

COLNAGO, Attilio. **[Exposição Aquarelas 1980]**. WhatsApp. 15 mar. 2021. 20:22h.

GONÇALVES, Gorete. **[Curso com Fayga Ostrower]**. WhatsApp, 11 mai. 2021. 10:57h.

NASCIF, Maria Cecília Jahel. **[Exposição Artesanato Tradicional]**. WhatsApp, 15 mai. 2021a. 10:18h.

NASCIF, Maria Cecília Jahel. **[Exposição Artesanato Tradicional]**. WhatsApp, 15 mai. 2021b. 15:34h.

NASCIF, Maria Cecília Jahel. **[Exposição Artesanato Tradicional]**. WhatsApp, 15 mai. 2021c. 15:48h.

PERPETUA, Mara. **[Exposição Pintura-Objeto]**. WhatsApp, 9 abr. 2021a. 18:51h.

PERPETUA, Mara. **[Exposição Pintura-Objeto]**. WhatsApp, 9 abr. 2021b. 18:52h.

PERPETUA, Mara. **[Exposição Pintura-Objeto]**. WhatsApp, 9 abr. 2021c. 18:56h.

PERPETUA, Mara. **[Exposição Pintura-Objeto]**. WhatsApp, 9 abr. 2021d. 19:00h.

PERPETUA, Mara. **[Exposição Pintura-Objeto]**. WhatsApp, 9 abr. 2021e. 19:14h.

SECHIN, Kátia. **[Palestras da GAP]**. WhatsApp, 5 mar. 2021. 14:06h.

SIMÕES, Vera Lúcia de Oliveira. **[Projeto Arte Brasileira]**. WhatsApp, 5 mar. 2021. 14:06h.

SPADETO, Lucília. **[Exposição Atelier 1979]**. WhatsApp, 5 mai. 2021a. 18:57h.

SPADETO, Lucília. **[Exposição Atelier 1979]**. WhatsApp, 5 mai. 2021b. 19:00h.

SPADETO, Lucília. **[Exposição Atelier 1979]**. WhatsApp, 5 mai. 2021c. 19:03h.

SPADETO, Lucília. **[Xilogravuras]**. WhatsApp, 6 mai. 2021. 13:19h.

TOMMASI, Tereza Norma. **[Cursos na GAP]**. WhatsApp, 14 out. 2020. 15:06h.

TOMMASI, Tereza Norma. **[Identificação de fotos da GAP]**. WhatsApp, 23 nov. 2020. 17:31h.

TOMMASI, Tereza Norma. **[Projeto Brasil/Tendências]**. WhatsApp, 8 mar. 2021. 00:49h.

TOMMASI, Tereza Norma. **[Publicações no Jornal A GAZETA]**. WhatsApp, 15 fev. 2020. 14:29h.

DOCUMENTAÇÃO AVULSA

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Correspondência]**. Destinatário: Carlos Evandro Jardim. Vitória, ES. 13 set. 1976. Convite.

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Correspondência]**. Destinatário: Frederico. Vitória, ES. 17 mai. 1976. Convite.

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Correspondência]**. Destinatário: Wilma. Vitória, ES. 17 mai. 1976. Convite.

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **Histórico e justificativa das Normas de Funcionamento do Setor de Galerias aprovadas pelo Conselho Departamental do CAR**. Vitória, ES: CAR/Ufes, 15 jun. 1988.

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 14/87**. Projeto encaminhado para Maria Helena Lindenberg Coelho Amoedo Lopes, diretora do CAR/UFES. Vitória, ES, 29 mai. 1987.

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 457/76**. Vitória, ES, 16 dez. 1976.

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **Parecer do processo nº 107/7- CAR/UFES** – emitido pelo Ofício de nº 314/75 – CAR/Ufes, encaminhado pela Portaria nº 025/75- CAR/UFES. Vitória, ES: Ufes, 1976.

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **Portaria nº 16/76**. Vitória, ES: Ufes, 14 mai. 1976. Processo documental.

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **Portaria nº 055/86**. Vitória, ES: Ufes, 16 jun. 1986.

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **Portaria nº 44/82** para Freda Jardim. Vitória, ES: Ufes, 15 jul. 1982.

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **Portaria nº 54/88**. Posse de Simone Guimarães, Vitória, ES: Ufes, 1988.

CENTRO DE ARTES. Universidade Federal do Espírito Santo. **Resolução nº 37/92**. Assinada pelo reitor Roberto da Cunha Penedo. CAR/UFES. 27 nov. 1992.

DEPARTAMENTO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA. Centro de Artes. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 136/7**. Em resposta ao Ofício nº 14/76 GAP/UFES. Vitória, ES: Ufes, 27 set. 1976.

DEPARTAMENTO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA. Centro de Artes. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 34/92**. Vitória, ES: Ufes, 17 fev. 1992.

DEPARTAMENTO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA. Centro de Artes. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 198**. Vitória, ES: Ufes, 30 dez. 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Cartaz da III Semana de Arte de São Mateus]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1976. Cartaz.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite Catálogo Projeto Pintura Brasil Tendências 1987-1988]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1987. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Primeira Exposição da GAP/UFES]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1976. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Atelier]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1979. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Artesanato Tradicional Capixaba de Maria Cecília Jahel Nascif]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1986a. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite Exposição Didática – Relatório de pesquisa de Attilio Colnago e Joyce Brandão e alunos de Meta]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1986b. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Papel feito a mão de Hilal Sami Hilal]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1986c. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Tecelagem sem Tear de Dilma Góes]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1986d. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Textura em Xilogravura]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1986e. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Tintas, materiais e técnicas artísticas de Attilio Colnago e Joyce Brandão]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1986f. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite Projeto Artista Visitante]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1987. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Cenografia Nupcial de Paulo Cesar Jevaux]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1982. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Baril Pintura]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1987. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Bruno Tausz]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, set. 1987. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Carlito Carvalhosa - Pintura]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, nov. 1987. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Fayga Ortrower - Gravuras]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, nov. 1977. Folder.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 01/76**. Para CAR/UFES. Vitória, ES: Ufes, 10 mai. 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 09/76**. Para CAR/UFES. Vitória, ES: Ufes, 02 jul. 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 12/76**. Para Secretaria do Departamento de Arte e Cultura. Pedido de currículo dos professores expositores. Vitória, ES: Ufes, 7 jul. 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 14/76**. Para Paulo César Simões Magalhães, diretor do CAR/Ufes. Informa sobre aprovação de concurso de cartões de Natal e de Fim de ano. Vitória, ES: Ufes, 24 ago. 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 21/87**. Para o Diretor da Assessoria de Mercado e Promoções da FUNARTE, Dr. Carlos Marques de Souza. Vitória, ES: Ufes, 12 jun. 1987.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 35/77**. Circular. Convidados. Vitória, ES: Ufes, 29 set. 1977.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 37/76**. Para Paulo César Simões Magalhães, diretor do CAR/Ufes. Informa sobre as regras de participação na confecção dos cartões de Natal e de Fim de ano. Vitória, ES: Ufes, 16 nov. 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 38/76**. Para Secretaria do Departamento de Arte e Cultura. Devolução de trabalhos expostos na GAP em novembro de 1976. Vitória, ES: Ufes, 7 jul. 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 45/76**. Para Paulo César Simões Magalhães, diretor do CAR/Ufes. Pedido de autorização para usar as dependências do CAR para a realizações de cursos Vitória, ES: Ufes, 8 dez. 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 04/95**. Para José Carlos Vilar Araújo, diretor do CAR/Ufes. Dando ciência da informação recebida de desocupação da Capela Santa Luzia. Vitória, ES: Ufes, 20 abri. 1995.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 170/83**. UFES para IPHAN. Sebastião Pimentel Franco Desativação da galeria. Vitória, ES: Ufes, 17 out. 1977.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Portaria nº 45/76, declara a professora Jerusa Margarida Gueiros Samú responsável pela Coordenação Geral da GAP da UFES**. Vitória, ES: Ufes, 18 mai. 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Portaria nº 25/75**. Vitória, ES: Ufes, 18 mai. 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Portaria nº 38**. Vitória, ES: Ufes, 13 mai. 1985.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Primeiro Livro de Visitas da GAP/UFES**. Vitória: GAP/UFES, 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Processo Histórico nº 107/75 de Implantação de uma galeria de arte na Ufes**. Vitória, ES: Ufes, 1975.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Projeto de Adequação**. Para diretora do Centro de Arte Maria Helena Lindenberg. Vitória, ES: Ufes, 29 mai.1987.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Projeto de Criação da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES**. Vitória, ES: Ufes, 1976.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Projeto para o Catálogo Acervo 1984/1988**, elaborado por Tereza Norma Borges de Oliveira Tommasi. Vitória, ES: Ufes, 28 abr. 1988.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Regimento interno da GAP/CAR/UFES**. Vitória, ES: Ufes, 17 out. 1977.

GALERIA DE ARTE E PESQUISA. Universidade Federal do Espírito Santo. **Relatório Anual de 1976. GAP/CAR/UFES**. Vitória, ES: Ufes, 1976. Elaborado por Jerusa Samú.

LINDENBERG, Maria Helena. **[Correspondência]**. Destinatário: Diretor do Centro de Artes Paulo Cezar Simões Magalhães. Vitória, ES. 13 dez. 1976.

OSTROWER, Fayga. **[Correspondência]**. Destinatário: Jerusa Samú. Rio de Janeiro, 18 nov. 1977.

OSTROWER, Fayga. **[Correspondência]**. Destinatário: Maria Helena Lindenberg. Rio de Janeiro, 22 jan. 1977.

SAMÚ, Jerusa. **[Correspondência]**. Destinatário: Bruno Tausz. Vitória, ES.17 mai. 1976. Convite.

SAMÚ, Jerusa. **[Correspondência]**. Destinatário: Diretor do Caderno Dois do Jornal *A Gazeta*, Erildo dos Anjos. Vitória, ES. 6 dez. 1976.

SAMÚ, Jerusa. **[Correspondência]**. Destinatário: Diretor do Centro de Artes, Paulo Cezar Simões Magalhães. Vitória, ES.21 jun. 1977.

SECRETARIA DE PRODUÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL. Universidade Federal do Espírito Santo. **[Convite da Exposição Acervo da Universidade]**. Destinatário: público em geral. Vitória, ES, 1992. Postal.

SECRETARIA DE PRODUÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL. Universidade Federal do Espírito Santo. **Ofício nº 034/92**. Vitória, ES, 17 fev. 1992.

DOCUMENTAÇÃO MANUSCRITA

Dossiê Capela de Santa Luzia, Histórico – 21 SR/IPHAN.

Livro de Assentamento dos Irmãos da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios. Capela de Santa Luzia, cidade de Vitória – ES. 1853 – 1909. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória – ES.

Livro de Atas das sessões da Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios. 1896-1906. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória – ES.

Livro de Estatuto da Irmandade Nossa Senhora dos Remédios de Santa Luzia. 1845. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória – ES.

Livro de Tombo da Paróquia Nossa Senhora da Prainha. 1897-1847. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória – ES.

Livro Documentos da Santa Sé. 1897-1913. Arquivo da Cúria Metropolitana de Vitória - ES.

FONTES JORNALÍSTICAS

A GAZETA, 16 de maio de 1986.

A GAZETA, Vitória, 26 jan. 1984.

A GAZETA, Vitória, sexta-feira, 5 nov. 1982.

A TRIBUNA, Vitória, 25 jun. 1976.

A TRIBUNA, Vitória, domingo, 4 set. 1977.

A TRIBUNA, Vitória, sexta-feira, 20 jun. 1980.

A TRIBUNA, Vitória, terça-feira, 8 nov. 1977.

ABERTURA da Exposição do artista Bruno Tausz. **A Gazeta**, 22 ago. 1976.

AGUIAR, Sandra. Nas telas da Ufes pinta uma nova alternativa de produção. **A Gazeta**, Vitória, ES, segunda-feira, 4 de nov. 1985. Caderno Dois.

AMERICANO, Antônio Mendes. Na antiga igreja, a primeira galeria. **A Tribuna**, Vitória, ES, 11 jul. 1976.

ARTES Plásticas. **A Gazeta**, sexta-feira, 18 nov. 1977.

ARTES Plásticas. **A Gazeta**, Vitória, domingo, 20 jun. 1976. p. 9.

ARTES Plásticas. A partir de hoje, nosso velho museu vira galeria. **A Tribuna**, Vitória, 25 jun. 1976. p. 4.

BRANDÃO, Joyce. **[Entrevista]** A Gazeta, Vitória, ES, 10 abr. 1986.

CAPELA Santa Luzia. **A Tribuna**, Vitória, 6 ago. 1970.

CHAMO a atenção de vocês para a inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes. **A Gazeta**, Vitória. 20 jun. 1976, p. 3.

CHENIER, Carlos. **A Gazeta**, Vitória, 26 jan. 1984.

CHENIER, Carlos. **A Gazeta**, Vitória, domingo, 27 nov. 1977. Nota sobre o encerramento da exposição de Fayga Ostrower.

CHENIER, Carlos. **A Gazeta**, Vitória, sábado, 21 jun. 1980.

CHENIER, Carlos. A suave aquarela de Gracinha. **A Gazeta**, Vitória. 16 set. 1980. Artes Plásticas.

CHENIER, Carlos. Entrevista Fayga Ostrower. **A Gazeta**, Vitória, 2 nov. 1977. Caderno Dois.

CHENIER, Carlos. Guerchman na Ufes. **A Gazeta**, Vitória, 16 set. 1976, p. 9. Artes plásticas.

CHENIER, Carlos. Lygia Pape inaugura mostra na Santa Luzia. **A Gazeta**, Vitória, sexta-feira, 20 jun. 1980. Artes Plásticas.

CHENIER, Carlos. Tão perfeito que não faltou nem o tédio. **A Gazeta**, Vitória. 11 out. 1982. Artes Plásticas.

CORACY e Jevaux: um acontecimento para cada um tirar sua conclusão. **A Gazeta**, 4 set. 1977.

CORRADI, Aldi. [Entrevista com Dilma Góes]. **A Gazeta**, Vitória, 9 jun. 1986. Caderno Dois.

CORRADI, Aldi. A história da arte ao alcance de todos. **A Gazeta**. Vitória, ES, 29 set. 1986. Artes plásticas. p. 3.

DÓREA, Hélio. A vida em qualquer lugar nas fotos de Sebastião Salgado. **A Gazeta**, quarta-feira, 19 abr. 1989. p.14.

- DÓREA, Hélio. Galeria de Arte. **A Gazeta**, Vitória, sábado, 19 de jun. 1976.
- DÓREA, Hélio. Galeria de Arte. **A Gazeta**, Vitória, sábado, 20 de jun. 1976.
- EXPOSIÇÃO de gravuras. Ufes/Funarte. **A Tribuna**. Vitória, 13 nov. 1977.
- FAYGA na cidade alta. **A Tribuna**, Vitória, quarta-feira, 9 nov. 1977.
- FAYGA Ostrower inaugura mostra hoje. **A Gazeta**, Vitória, terça-feira, 8 nov. 1977.
- FAYGA Ostrower: Exposição. **A Tribuna**, Vitória, terça-feira, 15 nov. 1977.
- MACHADO, Adriana. Museu de arte sacra, procura-se um espaço. **A Gazeta**, Vitória, 5 jan. 1987. Caderno Dois.
- MAGNAGO, José A. [Foto]. **A Gazeta**, Vitória, ES, 09 jun. 1986. Caderno Dois.
- MOSTRA importante. **A Gazeta**, Vitória, 14 ago. 1976.
- MOVIMENTO. **A Gazeta**, Vitória, sexta-feira, 25 jun. 1976. p. 3.
- MULLER, Nestor. [Foto]. A produção capixaba de material artístico. **A Gazeta**, Vitória, ES, 10 abr. 1986.
- MUSEUS. **A Gazeta**, Vitória, domingo, 20 jun. 1976.
- MUSSIELLO, Glória Cristina. Exposição de gravuras de Evandro Carlos Jardim. **A Tribuna**, sábado, 23 abril 1977. Artes Plásticas.
- MUSSIELLO, Glória Cristina. Uma Artista com novas propostas. **A Tribuna**, Vitória, sexta feira, 20 jun.1980.
- O ARTISTA é um arauto! Um espelho da sociedade. **A Gazeta**, Vitória, sexta-feira, 20 ago. 1976. Caderno Dois.
- O PENSAMENTO de Fayga Ostrower: um livro sobre a criatividade. **A Gazeta**, domingo, 27 nov. 1977.
- RELÍQUIAS. **A Gazeta**, Vitória, 1 de junho de 1986.
- UMA GALERIA Aberta. **A Tribuna**, Vitória, 7 mai. 1977.
- UNIVERSIDADE inaugura Galeria de Arte. **A Tribuna**, Vitória, 26 jun. 1976. LUX Jornal.