



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO

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

IVANA DE MACEDO MATTOS

**PROCESSOS E EXPERIÊNCIAS DA ARTISTA E PROFESSORA DILMA
GOES NO ENSINO SUPERIOR**

VITÓRIA

2021



Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO

IVANA DE MACEDO MATTOS

**PROCESSOS E EXPERIÊNCIAS DA ARTISTA E PROFESSORA
DILMA GÓES NO ENSINO SUPERIOR.**

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 Dra. Moema Lúcia Martins Rebouças.

VITÓRIA

2021



Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

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

M435p MATTOS, IVANA DE MACEDO, 1972-
Processos e experiências da artista e professora Dilma Góes no ensino superior / IVANA DE MACEDO MATTOS. - 2021.
303 f. : il.

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

1. Artistas como professores. 2. Ensino superior. 3. Experiência. 4. Semiótica. 5. Arte, estudo e ensino. I. Rebouças, Moema Lúcia Martins. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Educação. III. Título.

CDU: 37

**PROCESSOS E EXPERIÊNCIAS DA ARTISTA E PROFESSORA
DILMA GÓES NO ENSINO SUPERIOR.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Educação, aprovado em 24 de setembro de 2021.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Moema Lúcia Martins Rebouças (Orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Profa. Dra. Cláudia Maria Mendes Gontijo
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Profa. Dra. Ana Luiza Ruschel Nunes
Universidade Estadual de Ponta Grossa
(UEPG)

Profa. Dra. Cleonara Maria Schwartz
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Profa. Dra. Fernanda Zanetti Becalli
Instituto Federal do Espírito Santo (IFES)

*A meu pai Erivaldo (In Memoriam), meu querido Vavá,
pessoa dedicada, doce, com um incrível amor ao próximo.
Sempre me apoiou e esteve presente em todos os momentos
de minha vida!
Partiu no decorrer desse ciclo.
Gratidão e Saudade eterna!*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus Pai, criador que sempre me ilumina, que cuida de mim e me protege.

Aos meus amados pais, Ester e Vavá (*In Memoriam*), que me deram a vida, que me introduziram no caminho do saber, pelo incansável cuidado e amor em todos os momentos de minha vida.

Ao meu esposo, *Adonias*, e aos meus queridos filhos, *Lucas* e *João Pedro*, que, por inúmeras vezes, tiveram que compreender tantos momentos de ausência. Amo-os muito!

Ao meu querido irmão *Sérgio Mattos*, que me incentiva e que contribui com sábias provocações.

À colega de mestrado, *Andrea Della Valentina*, pela parceria desde o início do curso, e aos colegas do grupo de pesquisa Gepel, pela partilha e por todo o aprendizado que vivenciamos juntos.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, em especial, àqueles que para mim lecionaram, pelas aulas desafiadoras e pelos momentos de aprendizagem que contribuíram para o meu crescimento acadêmico.

Aos funcionários do PPGE, por todo o acolhimento e solicitude.

Ao Ilmo. Sr. Diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, *Dr. Paulo Sérgio de Paula Vargas*, por me permitir pesquisar nos arquivos do CAR/UFES.

Ao Coordenador da Galeria Espaço Universitário, *Fernando Augusto dos Santos Neto*, por me permitir pesquisar nos arquivos da GAEU, e, também, ao arquivista *Marcelo França Furtado* e a então estagiária *Ione Reis* pela ajuda e receptividade.

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

À querida amiga, *Maria Ignez Morotti*, parceira e incentivadora do meu trabalho há muitos anos e incansável nas correções desta investigação. Muito obrigada!

À professora *Fernanda Pietroluongo*, pelas traduções para a Língua Inglesa, a ex-aluna e professora *Gabriela Brahim* pela organização da tese nas normas da ABNT.

A todos os familiares, amigos, colegas de trabalho, que me incentivaram, que torceram por mim e entenderam a minha ausência.

À querida amiga *Ângela Zandonadi*, parceira de trabalho e de tantos projetos interdisciplinares entre Arte e História, que produzem sentido aos nossos educandos.

À professora Dra. Regina Simões, pela contribuição na banca de qualificação I.

Às queridas professoras, *Dra. Cleonara Maria Schwartz*, *Dra. Cláudia Maria Mendes Gontijo* e *Dra. Ana Luiza Ruschel Nunes*, pelas contribuições, trocas e pela presença tão importante nas bancas de qualificação e defesa.

À professora, *Dra. Fernanda Zanetti Becalli*, pela gentileza e contribuições na banca de defesa desta tese.

Em especial, à artista e professora, *Dilma Góes*, que tão gentilmente me recebeu em seu ateliê, abriu os seus arquivos pessoais, pelas narrativas sábias e profundas que permitiram-me desvelar sua vida artística e docente, experiência ímpar nesse ciclo tão desafiador.

De modo muito especial, à minha querida Orientadora desde o mestrado, *Moema Martins Rebouças*, que, com todo o carinho, dedicação e competência, orientou-me, encaminhando-me pelos caminhos sensíveis da Semiótica.

*“No tecer da vida, os caminhos são
bordados com a mesma intensidade e
delicadeza dos fios de uma teia...
surpreendentes e ímpares.”*

Berenice Pasi

RESUMO

Esta pesquisa elege, como objeto de estudo, a análise dos processos e experiências da artista e professora Dilma Góes e sua atuação no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para examinar sua trajetória na arte e na docência, desde seu ingresso no ensino superior até a sua aposentadoria, no recorte temporal de 1968 a 1992. Enuncia como questão investigativa: Como a experiência da artista contribui para a docência? Como são articulados os campos do conhecimento e da experiência com a Arte, com o conhecimento e a experiência de professora? Com o objetivo de compreender essa articulação nos campos da Educação e da Arte de Dilma Góes em sua docência e em sua produção artística, realizou-se um movimento que abrangeu desde o recuo ao passado, como depoimentos e conversas no presente, incluindo, nessa pesquisa, o campo da história da educação em arte no estado do Espírito Santo, especificamente, num percurso que abrangeu o Instituto de Belas Artes (1910-1913), seguido pelo período da Escola de Belas Artes em seus dois espaços físicos (1951-1971), até o ano de 1972, quando efetivamente instalou-se no Campus de Goiabeiras, então Centro de Artes da UFES. Analisou-se um importante documento, um relatório datado de 1973, que contextualizou espacial e temporalmente o ano de 1972, bem como a estrutura organizativa e administrativa a que os docentes estavam submetidos, e os projetos de reestruturação dos currículos para os cursos de Licenciatura em Desenho e Plástica e o curso de Bacharelado em Artes Plásticas. Como corpus investigativo, foram analisadas as performances artísticas e educativas da artista professora Dilma Góes, presentes nas narrativas (entrevistas/conversas), nos documentos de docência (projetos, planejamentos, fotografias, certificados de cursos), e nos documentos de artista (fotografias, catálogos, obras de arte, convites de exposições, periódicos da imprensa local). O aparato conceitual e metodológico da semiótica discursiva e da semiótica plástica, foi embasado em Greimas e Fontanille (1993), Landowski (2002, 2003, 2014), Rebouças (2003) e Oliveira (2004, 2002, 2013), para analisar os percursos narrativos presentes nos documentos de artista e de docência, articulando-os aos percursos narrativos obtidos nas entrevistas/conversas. A metodologia de história de vida, que tangenciou esta pesquisa, por meio das narrativas de Dilma Góes, permitiu-nos acompanhar a dinamicidade de seu processo identitário, construído e tecido pelos processos e experiências constituídos nas formações, na docência, na arte e na vida, permeado por continuidades, rupturas e descontinuidades. Após a análise das práticas e experiências no campo artístico e docente da artista professora Dilma Góes, entende-se que não há como separá-los, pois compreendemos que a vida de Dilma se apresenta/se entrelaça na sua obra/produção têxtil, no transcorrer de sua vida de artista e de professora. Essa investigação procurou desvelar um período do Centro de Artes da UFES, de modo a dar visibilidade à memória e à história da docência em Arte no Ensino Superior.

Palavras-chave: experiência do artista; experiência do professor; docência superior em artes; semiótica discursiva

ABSTRACT

This paper thesis chooses, as study object, the analysis of Artist and Professor Dilma Góes' processes and experiences, as well as her and performance in Espírito Santo University Arts Center in order to go through her career in art and teaching from her start as a Professor (1968) until retirement (1992). It states as investigative question: How does the artist's experience contribute to teaching? How are knowledge and art experience fields interconnected to teaching experience and knowledge? In order to understand this articulation in the areas of Education and Art of Dilma Góes in her teaching and in her artistic production, we went back to the past until covering testimonials and conversations in the present including, in this research, the field of the history of Art Education in the state of Espírito Santo, specifically, in a course that covered the Institute of Fine Arts (1910-1913), followed by the period of the School of Fine Arts in its two physical spaces (1951-1971), until the year 1972, when it effectively settled in the Campus of Goiabeiras, former UFES Arts Center. We analyzed an important document, a report dated 1973, which contextualized spatially and temporally the year 1972, as well as the organizational and administrative structure to which the teachers were submitted, and the projects of restructuring the subjects for the Undergraduate courses in Design and Plastic and the Bachelor's degree in Plastic Arts. The conceptual and methodological framework of discursive semiotics and plastic semiotics was based on Greimas and Fontanille (1993), Landowski (2002, 2003, 2014), Rebouças (2003) and Oliveira (2004, 2002, 2013), to analyze the narrative paths in the teaching and documents artist, articulating them to the narrative paths obtained in interviews/conversations. The life story methodology related here, through the narratives of Dilma Góes, allowed us to follow the dynamism of its identity process, woven by the processes and experiences constituted in formations, teaching, art and life, permeated by continuities, ruptures and discontinuities. After analyzing Professor Dilma Góes artistic and teaching practices and experiences, it is understood that there is no way to separate them, because we understand that Dilma's life is presented/intertwined in her work/textile production, in the course of her life as an artist and teacher. This investigation covers an UFES Arts Center period in order to give visibility to the memory and history of teaching in Art in Education in order to praise Undergraduate Art teaching background.

Keywords: artist experience; teacher experience; Arts Education; discursive semiotics.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Número de dissertações de mestrado	34
Gráfico 2 - Número de teses de doutorado	36
Gráfico 3 - Número de alunos no Regime Seriado.....	101
Gráfico 4 - Número de alunos no Regime de Créditos	102
Gráfico 5 - Número de alunos formados nos cursos do CAr-UFES, dos anos de 1959 até 1972.	103

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Dissertações de Mestrado.....	34
Quadro 2 - Dissertações elencadas	36
Quadro 3 - Teses de Doutorado.....	37
Quadro 4 - Teses elencadas	38
Quadro 5 - Corpo Docente - ano base: 1972	97
Quadro 6 - Organização Discente - CAr/1972	100
Quadro 7 - Disciplinas e atividades lecionadas no período do projeto ‘Tecelagem sem Tear’	188
Quadro 8 - Projeto tecelagem sem tear 1982/2,1983/1 e 1984/1.....	190
Quadro 9 - Projeto tecelagem sem tear 1984/2 e 1985/1.....	191
Quadro 10 - Projeto tecelagem sem tear 1985/1.....	192
Quadro 11 - Projeto tecelagem sem tear 1986/1.....	193
Quadro 12 - Exposições individuais de Dilma 1973-1975.....	199
Quadro 13 - Exposições individuais de Dilma 1982 a 1992	209
Quadro 14 - Legenda das fotos de execução da técnica do Entrelaçado, da esquerda para a direita.....	212

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esquema organizado por Eric Landowski	71
Figura 2 - Salas da Escola de Belas Artes na década de 1950.....	81
Figura 3 - Fotografia que apresenta a vista frontal do Palácio Anchieta com lateral da EBA .	82
Figura 4 - Aula de desenho do natural com o pintor Homero Massena na EBA	83
Figura 5 - Prédio utilizado pela EBA localizada no 2º andar do Edifício São Jorge.	86
Figura 6 - Aula de desenho com modelo vivo na EBA - Avenida César Hilal.	87
Figura 7 - Exposição da EBA em 1965. Da esquerda para a direita identificamos: Léa Brasil, Jerusa Samú, Raphael Samú, Maria Tereza e Léa Brasil.	89
Figura 8 - Homenagem a Homero Massena, em 1969, na inauguração do Centro de Artes....	91
Figura 9 - Capa do relatório.....	94
Figura 10 - Sumário do relatório	95
Figura 11 - Chefe, subchefe, representante discente e disciplinas ofertadas DFTA/1972	98
Figura 12 - Chefe, subchefe, representante discente e disciplinas ofertadas DEFA/1972	99
Figura 13 - Artista professora Dilma Góes.....	108
Figura 14 - Tapeçaria Vermelha/Verde. (1927/1928). (Técnica Gobelin, Algodão, Seda, Linho) 150×110 cm. Arquivo Bauhaus, Berlin.	113
Figura 15 - Regina Gomide. Paneaux (1920), veludos e debrum de fio metálico. 144 cm x 127 cm. Acervo.....	115
Figura 16 - Genaro de Carvalho. Tapeçaria, 134x114cm.....	116
Figura 17 - Tapeçaria de Yeddo Titze	117
Figura 18 - Obra têxtil de Roberto Nicola.....	119
Figura 19 - Berenice Gorini – À esquerda, Veste Ritual (320 cm x 40 cm) e, à direita, “Sem título” (1943) (139x35x69cm).....	120
Figura 20 - Instalação de objetos trançados com fibras vegetais - Berenice Gorini	121
Figura 21 - Edith Derdyk. Detalhe da Instalação: Sopro (2020) - cerca de 1.000 agulhas com 1 linha preta de algodão.....	122
Figura 22 - Instalações de Ernesto Neto (2019)	123
Figura 23 - À esquerda, Freda Jardim “Objeto em cobre, pedra e crochê” e, à direita, Renato Caseira “Escultura Têxtil”	124

Figura 24 - Hilal Sami Hilal. À esquerda, “Perdas e Planos” - Galeria Marilia Razuk (2009) – e, à direita, “Constelações” - Palácio Anchieta - ES	125
Figura 25 - Hilal Sami Hilal - Exposição Seu Sami - Museu Vale (2007/2008)	126
Figura 26 - José Cirillo - Instalações em fibra prensada	127
Figura 27 - Convite da Exposição Tecendo - 2019 - de Dilma Góes	128
Figura 28 - Dilma Góes e sua neta em interação na obra “Cem passos, sem sapatos” (2017) GAEU/UFES	129
Figura 29 - Dilma Góes - Arco-íris (2017). Galeria de arte Espaço Universitário.....	131
Figura 30 - Da esquerda para a direita: Dilma Góes, sua mãe Délza e seus irmãos Petrônio e Delma	133
Figura 31 - Dilma e sua irmã Delma com o uniforme escolar da instituição Escola Jesus Cristo Rei em Cachoeiro de Itapemirim.....	135
Figura 32 - Detalhe da toalha que tem a aplicação de um bordado realizado por Dilma Góes, aos 12 anos, na aula de trabalhos manuais	136
Figura 33 - Detalhe do Certificado de Conclusão do curso de Formação de professores	137
Figura 34 - Foto do álbum de formatura do curso de professora de Dilma Góes em 1960....	139
Figura 35 - Pensionato Vila Oscarina onde Dilma Góes morou no período em que estudava na EBA	139
Figura 36 - Desenho em perspectiva do Cemuni.....	142
Figura 37 - Alunos da EBA em visita à Bienal de São Paulo em 1965	143
Figura 38 - Formandos na turma de Dilma Góes em 1967 na EBA.....	147
Figura 39 - Discurso de Dilma Góes como oradora da turma em 1967	148
Figura 40 - Dilma recebendo o certificado de conclusão do curso de Arte Decorativa da EBA em 1967	149
Figura 41 - Carta da professora Márcia Moraes para Dilma Góes	152
Figura 42 - Considerações finais do relatório.....	154
Figura 43 - Certificado de conclusão do curso de tapeçaria em Santa Maria	156
Figura 44 - Material de ensino para Tapeçaria bordada sobre tecido de talagarça	158
Figura 45 - Material de ensino da disciplina de Tecelagem	159
Figura 46 - Trabalho coletivo produzido na disciplina: Tapeçaria e tecelagem.....	160
Figura 47 - Gifts de Friedrich Froebel – 33ª Bienal de São Paulo em 2018	161
Figura 48 - Objetos Pedagógicos de Friedrich Froebel	162
Figura 49 - Convite da formatura de 1989, em que Dilma Góes foi paraninfa	164

Figura 50 - Convite da Conferência e exposição de tapeçaria no Campus Avançado da UFES - Parnaíba - PI	166
Figura 51 - Certificado de participação no Projeto Rondon, Campus Avançado Parnaíba -PI	168
Figura 52 - Gravura de Raphael Samú (1975), utilizada na divulgação da Semana de Artes	169
Figura 53 - Certificado conferido a Dilma Góes que ministrou o curso de Desenho Infantil na I Semana de Arte São Mateus em 1974	171
Figura 54 - Paulo Magalhães, diretor do CAr/Ufes, vestido com a camisa do evento, e vista do Porto de São Mateus a ser restaurado	172
Figura 55 - Capa produzida por Ronaldo Barbosa	174
Figura 56 - Dilma Góes, os monitores e a exposição de tecelagens e brinquedos na Semana de Arte de Itaguaçu em 1987.....	176
Figura 57 - Certificados de Dilma Góes como professora de Oficina para crianças na Semana de Arte de Aracruz- 1986 e Itaguaçu em 1987	177
Figura 58 - Convite da Mostra de trabalhos realizados na Semana de Arte em Aracruz na GAP em 1986	178
Figura 59 - Cartaz do III Festival de Verão de São Mateus e artistas plásticos expositores..	179
Figura 60 - Cartazes de divulgação dos 10 Festivais de Arte de Nova Almeida	181
Figura 61 - Certificados da participação do Festival de Verão em Nova Almeida.....	182
Figura 62 - Certificado de Conclusão do Mestrado e fotografia da formatura.....	183
Figura 63 - Trabalhos com uso da Entretela.....	191
Figura 64 - Protótipos em Feltro	192
Figura 65 - Fotografias com detalhe da instalação “Espaço Tecido Um”, tecido em organza (1985)	193
Figura 66 - Protótipos com tule de nylon	194
Figura 67 - À esquerda, estudo em papel quadriculado, e, à direita, cartão pronto para produção	196
Figura 68 - Convite da exposição individual em Santa Maria em 1973	197
Figura 69 - Dilma Góes com um jornalista na abertura da exposição em Santa Maria em 1973	198
Figura 70 - Convite e recorte de jornal alusivos à exposição de tapeçarias em 1974 - Salão Superior do Teatro Carlos Gomes, em Vitória- ES	201
Figura 71 - Exposição de Tapeçarias na Galeria Gead - RJ	202
Figura 72 - Convite da exposição no Ateliê de Decorações Jahel.....	202

Figura 73 - Exposição de “Baticques” promovida por Jahel Projetos/Decorações.....	203
Figura 74 - Dilma em produção no tear e duas obras com a técnica de tecelagem com tear .	204
Figura 75 - Detalhe do jornal em divulgação à exposição no Teatro Carlos Gomes em 1975	205
Figura 76 - Detalhe do convite da exposição individual no Minas Tênis Clube - BH.....	205
Figura 77 - Convite da “Exposição de Tapeçarias dos alunos do Curso de Aperfeiçoamento” - Porto Alegre - 1974	206
Figura 78 - Capa do catálogo, convite e as duas obras expostas no 1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira em São Paulo, em 1974.....	207
Figura 79 - Primeiro trabalho da artista com a técnica de Tecelagem sem tear	208
Figura 80 - Capela Santa Luzia	209
Figura 81 - Certificado do 1º Salão de Arte Capixaba: Prêmio aquisição em 1982.....	210
Figura 82 - Convite e fotografia de Dilma na exposição Tecelagem sem tear, na GAP, em 1982	211
Figura 83 - Fotos do processo de execução da técnica do Entrelaçado (da esquerda para a direita)	212
Figura 84 - Documento da seleção da III Trienal de Tapeçaria	213
Figura 85 - Obras selecionadas para a III Trienal de Tapeçaria.....	214
Figura 86 - Convite da exposição Arte Tecida Brasileira	215
Figura 87 - Detalhe do jornal A Gazeta de 1982, que destaca obras de Dilma Góes.....	216
Figura 88 - Trabalhos da série Movimentos Entrelaçados	217
Figura 89 - Capa do catálogo da Exposição Nacional de Arte Têxtil de Porto Alegre.....	219
Figura 90 - Trabalhos Relevos Entrelaçados	220
Figura 91 - Detalhe da matéria em divulgação aos trabalhos de Dilma Góes na Exposição Nacional de Arte Têxtil de Porto Alegre	221
Figura 92 - Convite da exposição Tecelagem tem Tear: pesquisa	222
Figura 93 - Recorte do Jornal A Gazeta sobre a exposição.....	223
Figura 94 - À esquerda, instalação no Cemuni, no CAR/UFES, e, à direita e abaixo, fotos da instalação no 17º Salão de BH.....	224
Figura 95 - Instalação de Dilma Góes na exposição Instalação Porto 91.....	225
Figura 96 - Instalação e interação dos participantes na exposição Instalação Porto 91	226
Figura 97 - Cartaz de divulgação da exposição Instalação Porto 91	227
Figura 98 - Certificado do XXXIX Salão de Artes Plásticas de Pernambuco em 1986.....	228

Figura 99 - Dilma Góes e as obras selecionadas no XXXIX Salão de Pernambuco em 1986	229
Figura 100 - Notícia do evento no jornal do Instituto de Artes em Marshall, abril de 1991. Intercâmbio Espírito Santo e a Universidade West Virginia.....	230
Figura 101 - Certificado de participação no Evento na Birk Art Gallery em Marshall	231
Figura 102 - Reportagem sobre exposição Galeria Yázigi em 1992.....	233
Figura 103 - Objetos têxteis produzidos por Dilma Góes	235

LISTA DE SIGLAS

ABRUC – Associação Nacional das Universidades Comunitárias
ANUP – Associação Nacional das Universidades Particulares
ANPAP- Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas
CAr/UFES – Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo
CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CPS – Centro de pesquisas Sociossemióticas
CONFAEB – Confederação Nacional dos Arte Educadores do Brasil
DAID – Departamento de Artes Visuais e Decorativas
DAV – Departamento de Artes Visuais
DDI – Departamento de Desenho Industrial
DEFA – Departamento de Formação Artística
EAD/UFES – Ensino de Arte a distância da Universidade Federal do Espírito Santo
EBA – Escola de Belas Artes
EDUFES – Editora da Universidade Federal do Espírito Santo
ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial
FBAUP – Faculdade de Belas Artes do Porto
GAP – Galeria de Arte e Pesquisa
GEARTE – Grupo de Pesquisa em Educação e Arte
GAEU- Galeria Espaço Universitário
GEPEL – Grupo de Pesquisa de Processos Educativos em Arte
INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira
i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação
LEENA/UFES - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da UFES.
MAC/ USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAES – Museu de Arte do Espírito Santo
MAM – Museu de Arte Moderna
MASP- Museu de Arte de São Paulo
MEC – Ministério da Educação
PPGE – Programa de Pós-Graduação em Educação

PPGL – Programa de Pós-Graduação em Letras
PPGA – Programa de Pós-Graduação em Artes
PUC/SP - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SCAP – Sociedade Cearense de Artes Plásticas
SIARQ/UFES – Sistemas de Arquivos da Universidade Federal do Espírito Santo
UAB – Universidade Aberta do Brasil
UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina
UECE - Universidade Estadual do Ceará
UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFC- Universidade Federal do Ceará
UFES – Universidade Federal do Espírito Santo
UFF – Universidade Federal Fluminense
UFG – Universidade Federal de Goiás
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSul - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense
UFSM - Universidade Federal de Santa Maria
UFPA – Universidade Federal do Pará
UFPE – Universidade Federal de Pernambuco
UFPEL - Universidade Federal de Pelotas
UFU – Universidade Federal de Uberlândia
UNICAMP- Universidade de Campinas
USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	20
1 ESBOÇOS PREPARATÓRIOS.....	33
1.1 DISSERTAÇÕES DE MESTRADO.....	33
1.2. TESES DE DOUTORADO	36
1.3 DE CONVERSA EM CONVERSA	38
2 SUPORTE DA DOCÊNCIA E DA ARTISTA: CRIAÇÃO E CONTEXTO	45
2.1 DOCÊNCIA SUPERIOR EM ARTE	45
2.2 ARTISTA PROFESSOR	50
2.3 A NOÇÃO DE EXPERIÊNCIA.....	57
2.4 TECITURA INVESTIGATIVA.....	63
2.5 URDIDURA: SUSTENTAÇÃO PARA A TECITURA	68
3 O LUGAR DA DOCÊNCIA: DA ESCOLA DE BELAS ARTES AO CENTRO DE ARTES DA UFES.....	77
3.1 A PLASTICIDADE DELINEADA NA ARTE E NA DOCÊNCIA DE DILMA GOES	108
3.1.1 Descortinando As Teias Do Têxtil	110
3.2 A ESCOLHA DOS FIOS: COMO TUDO COMEÇOU	132
3.3 AS TRAMAS DA DOCÊNCIA	149
3.3.1 Projetos entrelaçados à docência	165
3.4 UMA ARTISTA DE FIBRA	195
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	238
4.1 ARREMATANDO OS FIOS: ARTICULAÇÃO ENTRE O FAZER E O ENSINAR ARTE.....	238
REFERÊNCIAS	246
APÊNDICES	256
ANEXOS	260

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quem somos nós senão uma combinatória de experiências, informações, de leitura, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser remexido, ordenado de todas as maneiras possíveis”

Ítalo Calvino.

A presente investigação tem como ponto inicial minha trajetória acadêmica e profissional marcada por experiências com a Arte e a Docência. Parafraseando o poeta Vinícius de Moraes quando diz que “a vida é a arte do encontro”,¹ abro essa escrita que se situa em uma trajetória de encontros, que me provocam a revisitar as marcas que me constituíram enquanto professora/pesquisadora. Oliveira (2013) diz que depreendemos as nossas condições de poder e saber para encontrarmos meios para captarmos os sentidos, e esses sentidos se constroem permeados pelas possibilidades e encontros ao longo do caminho percorrido.

Apontar de onde vem o interesse pela temática e objeto de estudo a partir da própria história de formação profissional enriquece e estabelece conexões que justificam as escolhas, mostram a importância das experiências e revisitam o vivido e o sentido em um longo período de mais de vinte anos de docência, bem como os estudos acadêmicos na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Nessa perspectiva, principio esse percurso pelo meu *encontro acadêmico com a Arte*, que começou efetivamente em 1992, quando entrei no curso de Bacharelado em Artes Plásticas, encantando-me principalmente pela Estética e História da Arte e pela fotografia. Nessa oportunidade, em meio a estudos e experiências das mais diversificadas no campo das poéticas artísticas, escolhi a fotografia para me aperfeiçoar e acabei por tecer uma pesquisa intitulada “*Retratos de Crianças*”, sob orientação da professora Dra. Maria Gorete Dadalto Gonçalves².

¹Verso da canção “Samba da bênção”, de Vinicius de Moraes. Disponível em <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/samba-da-bencao>> Acesso em: 20 de junho 2019.

² *Gorete Dadalto* é professora de fotografia aposentada do CAR/UFES. Possui graduação em Artes Plásticas pela UFES (1978), mestrado em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (1997) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004).

Meu *encontro com a Docência em Arte* aconteceu no último ano do Curso do Bacharelado, em 1996, quando tive a oportunidade de lecionar para alunos do Ensino Fundamental II. Esse contato com a sala de aula foi de grande importância para minha escolha profissional, uma vez que pude perceber, no ensino da Arte, minha verdadeira vocação. Contudo, a ausência das teorias pedagógicas e as aulas de práticas de ensino foram logo percebidas por mim e decidi que, ao terminar o curso do bacharelado, faria também a complementação pedagógica para que obtivesse o curso de licenciatura plena em Educação Artística.

Em 1998, retornei à UFES para participar da Especialização lato sensu “Abordagens Contemporâneas em Arte-Educação” e, assim, efetivou-se meu *encontro acadêmico com a pesquisa em Arte Educação*. Esse curso me proporcionou grande aprendizado, ampliou de forma significativa meu repertório, com disciplinas e ementas bem abrangentes, favorecendo-me preencher um pouco as lacunas, principalmente com as práticas pedagógicas, advindas de minha formação no bacharelado. Desenvolvi, como trabalho final do curso, uma pesquisa intitulada “*Além do espelho – o retrato da criança na pintura*”, orientada pela professora Maria Isabel Helena Oliveira de Souza³.

Em 1999, retornei à universidade e cursei a Licenciatura Plena em Educação Artística, por meio do novo curso, solicitação essa feita no ano anterior; desse modo, pus-me, concomitantemente, a escrever a monografia do curso de especialização, cursando as disciplinas da Licenciatura, finalizando em 2001.

Desse período até os dias atuais, pude viver intensamente o ensino de arte, lecionar em todas as séries do Ensino Fundamental e Médio, com a realização de vários projetos interdisciplinares, mostras e exposições, viagens de estudo e visita a museus e galerias de arte. Foi-me possível, também, participar de muitos workshops e capacitações, além de seminários de ensino de arte com apresentação de relatos de experiências, comunicações em congressos locais e nacionais.

³ Isabel Helena O. de Souza foi professora do CAr/UFES. Fez mestrado na Universidade de Ohio, nos Estados Unidos. Como educadora, contribuiu para a organização da primeira associação de arte-educadores no estado; criou e estruturou o ensino da arte na universidade, sendo responsável por toda uma geração de professores de arte que hoje atuam em diferentes partes do país. Com seu ímpeto desbravador, criou a primeira especialização em ensino da arte na UFES, fomentando, ainda, nos anos de 1990, o que viria a se tornar o Programa de Mestrado em Artes da UFES.

Nos últimos dez anos, aproximadamente, tive a oportunidade de contribuir para a formação de professores de arte, recebendo alunos da Graduação em artes visuais, em minha sala de aula, para estágio. Esses estudantes eram oriundos das disciplinas de práticas de ensino de artes, no Ensino Fundamental e Médio, da UFES, e de outras faculdades semipresenciais de artes visuais. Por dois semestres, 2017/02 e 2018/01, tive minha primeira experiência no ensino superior, como orientadora de trabalho de graduação no curso de Artes Visuais na modalidade semipresencial EAD-UFES, no Polo UAB, de Itapemirim.

Atualmente participo do grupo de pesquisa GEPEL⁴ (Grupo de Pesquisa de Processos Educativos em Arte) sob a coordenação da professora Dra. Moema Rebouças. No MAES, desde sua abertura, em 1998, e em outros espaços expositivos, procuro participar de encontros com arte-educadores, workshops, palestras, encontros com artistas e, especialmente, desenvolver projetos com os alunos, a partir de visitas mediadas, com o intuito de promover a interação entre esses dois espaços institucionais: o museu e a escola. Meus planejamentos escolares, até os dias atuais, são direcionados a dialogar com as exposições desses locais, com vistas a realizar projetos que envolvam as turmas, a fim de levá-las aos espaços expositivos, sempre que possível.

Essas práticas, por mim vivenciadas, apesar de contribuírem para minha realização profissional, suscitavam um grande desejo e uma necessidade de retornar ao meio acadêmico para cursar o Mestrado, que se concretizou em 2013, com a aprovação no Mestrado em Educação na linha de pesquisa Educação e Linguagens.

Nesse momento de minha trajetória, consegui, enfim, tecer uma pesquisa, cuja trama se constituiu dos fios de meus encontros com a Arte, o Ensino de Arte e o Museu de Arte. Produzi então a dissertação *“Museu e escola: espaços de sentidos”* no Mestrado em Educação, sob a orientação da professora Dra. Moema Martins Rebouças⁵. *Compreender como o museu de arte (MAES) atua na produção de sentidos dos estudantes, a partir das relações estabelecidas com*

⁴ O GEPEL (Grupo de Pesquisa de Processos Educativos em Arte) é formado por pesquisadores com vínculo em instituições de ensino e dedica-se a coordenar, a pesquisar e a assessorar projetos que possuem como meta o diálogo com os processos educativos na educação formal e não formal, englobando as práticas sociais em suas dimensões artísticas, estéticas, culturais e comunicacionais. <<http://www.gepelufes.com/pg/27660/o-grupo/>>

⁵ Moema Martins Rebouças é professora titular aposentada do Centro de Educação da UFES. Possui graduação em Licenciatura em Desenho e Plástica pela UFES (1981), mestrado em Educação pela UFES (1995), doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2000) e Pós-Doutorado pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Participa do grupo de pesquisa do Centro de Pesquisas Sociosemióticas - CPS das instituições PUC/SP, USP e CNRS de Paris e é líder do grupo de pesquisa GEPEL /CNPq.

a escola, e, nesse proceder, como o museu compreende a arte e a escola como destinatária de suas ações.

Face às memórias desse gratificante percurso, percebo um processo de potente amadurecimento em minha trajetória, em que transito por diferentes territórios, que se efetivam em “encontros que germinam sensações, ações, sentimentos, pensamentos que vão configurando em encontros prazerosos que acolhem, com curiosidade, a abertura, as descobertas e novas inquietações” (MARTINS, 2012, p.13).

As inquietações instigam, mobilizam e provocam o desejo de continuidade ao investigador, assim me situo. Integrante do Grupo de Pesquisa de Processos Educativos em Arte - GEPEL, em 2013, eu acompanho as pesquisas realizadas, com destaque para o projeto *Museu Aberto*⁶, e a pesquisa “*As Interdiscursividades das obras de um acervo como propositoras de práticas educacionais*”. Essa investigação, iniciada em 2012, direcionou-se para a coleção de arte na universidade, com o intuito de apresentá-la aos professores da educação básica e, ainda, destacar sua importância numa instituição pública de ensino superior.

Situada no Campus Universitário de Goiabeiras, a Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU/UFES) tem 40 anos e é responsável pela guarda e manutenção da coleção de arte da UFES, composta por, aproximadamente, duas mil obras. Gonçalves e Rebouças (2013, p. 2) declaram que “A coleção é tão extensa e representativa de um período da arte brasileira e, por outro lado, de uma produção dos artistas formadores e formados nos cursos de artes da universidade, que atualmente se discute a transformação desta Galeria em Museu de Arte”.

Como as obras dessa coleção não estão disponíveis em sites (para consultas e pesquisas), elas são desconhecidas tanto pela comunidade universitária quanto pelo público de nosso estado, e de outros locais nacionais e estrangeiros. Desse modo, como nossa primeira contribuição nessa pesquisa, trabalhamos na digitalização de algumas obras desse valioso acervo por meio de um Catálogo⁷ lançado em 2007, com o título “*Acervo da Galeria de Arte da UFES*”. O objetivo

⁶ O *Museu Aberto* é um projeto iniciado em 2009 com o objetivo de aproximar e tornar visíveis ao professor, a organização e as propostas desenvolvidas em espaços expositivos (museológicos e outros como galerias de arte), tais como a sua estrutura e o seu funcionamento, os projetos desenvolvidos, as ações que demandam uma exposição, o trabalho do curador, o serviço educativo do museólogo, entre outros.

⁷ A publicação desse catálogo em 2007 se dá por intermédio de um projeto da então Secretária de Produção e Difusão Cultural da UFES, professora Rosana Paste.

da digitalização foi destinar a um público amplo, em torno de 360 estudantes, do Curso de Licenciatura em Artes Visuais-EAD-UFES, a visibilidade dessas obras, e, aos professores desse curso, a de inseri-las em suas propostas de práticas com obras de arte.

Muito nos impressionou ao ter em mãos esse robusto catálogo de 380 páginas, poder apreciá-lo e ver o rico acervo que a Universidade possui. Nas 358 páginas centrais, estão as reproduções fotográficas da coleção, com as peças agrupadas por linguagens. Inicia-se com Gravura/Desenho, Pintura, Objeto/Escultura e Fotografias de artistas locais e nacionais, dentre eles vários docentes e artistas professores do Centro de Artes da UFES e de outras instituições nacionais.

Nesse projeto de pesquisa, tecido por tantas mãos, o intuito foi também reconstituir a memória da coleção, e houve um encontro com os professores que protagonizaram o início da galeria, como forma de compreender as motivações, os programas e os projetos envolvidos nesse processo, bem como conhecer os seus destinatários.

Rebouças (2014) revela que o fio condutor desta pesquisa foram as narrativas das duas professoras/coordenadoras, que protagonizaram o início dessa coleção de arte, Jerusa Margarida Gueiros Samú⁸. A primeira foi a propositora e primeira diretora da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (GAP-UFES)⁹, no período de 1976 a 1985, e a segunda deu continuidade, dirigindo a galeria entre 1986 e 1988, após a gestão do professor Ronaldo Barbosa¹⁰, em 1985. Tereza Norma Tommasi também foi responsável pelo Setor de Galerias da UFES que abrangeu,

⁸ *Jerusa Margarida Gueiros Samú* nasceu em 1933 no RJ, formou-se na Escola de Belas Artes de SP. Foi pintora, gravadora e também professora do CAr/UFES.

⁹ Segundo Rosa (2015, p.17, 22), a GAP foi inaugurada no dia 25 de junho de 1976, com sua sede localizada provisoriamente na Capela de Santa Luzia, situada no centro histórico da capital. A primeira galeria de Arte universitária do estado, pertencente a uma instituição pública federal, sem fins lucrativos, teve como objetivos: fomentar o conhecimento científico na comunidade local, por meio de seminários, debate com artistas expositores, oficinas de artes plásticas e visitas às exposições; catalisar os processos criativos da universidade e expor ao público capixaba; articular intercâmbios com artistas de outras localidades do país e, principalmente, valorizar a produção artística local.

¹⁰ Rosa (2015, p.72) observa que, no ano de 1985, devido à aposentadoria de Jerusa Samú, o Conselho do Setor de Galeria do CAr/UFES elegeu o professor Ronaldo Barbosa (1951), empossado em 13 de maio de 1985, e aprovado pela Diretora do Centro de Artes, na época, Maria Helena Lindemberg. Esse professor só ficou no cargo por um ano. Em 1986, a professora Teresa Norma Borges de Oliveira Tommasi (1942) assumiu a Coordenação da GAP, tendo seu nome aprovado pela portaria em 16 de junho de 1986. A substituição de Ronaldo Barbosa por Teresa Norma teve como justificativa um pedido de licença sem vencimentos desse professor. Posteriormente, houve, como gestores: Simone Guimaraes (1988-?); Rosana Paste (2002-2012); Neusa Mendes (2012-2018) e, atualmente, está sob a coordenação do professor Fernando Augusto dos Santos Neto.

além da GAP-UFES, outros espaços expositivos da universidade, como a Galeria Espaço Universitário e o da Biblioteca Central.

É importante destacar que, ainda no período de sua gestão na GAP, no segundo semestre de 1988, na época em que o professor Seliégio Ramalho era Diretor do Centro de Artes, foi aprovado o *Projeto de Adesão*, processo que consistia em unir os dois acervos, o da GAP com o da GAEU. Desse modo, todo o Acervo da GAP foi transferido para a GAEU, onde se encontra até os dias atuais.

Como uma pesquisa solicita outra, o GEPEL, de 2016 a 2020, desenvolve a investigação “*O lugar do discurso na Arte e na docência: entrelaçamento e articulações tecidas em contextos educativos*”. Essa pesquisa almeja oferecer subsídios teóricos e metodológicos para os professores de Arte da Educação Básica a fim de que eles pensem as suas docências entrelaçadas e articuladas com a Arte. Para tanto, tem como foco os discursos produzidos por professores do ensino superior sobre a docência, e os processos de criação que envolvem as suas produções artísticas.

Esse projeto elege como *corpus* os professores dos Cursos de Artes Visuais e de Artes Plásticas da UFES, que possuem produções no acervo da Coleção de Arte da mesma instituição. Pretende 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 e se, e como, esse processo é incorporado em sua docência.

Como membro do GEPEL, participe dessas investigações, percebi que o percurso trilhado entre a artista e a professora fez parte de minha própria formação, de bacharel a licenciada em Educação Artística, e de minha atuação profissional, de artista (fotógrafa) à docente na educação básica.

Nessa perspectiva, e como proposta de investigação no doutorado em Educação, nós revisitamos e nos apropriamos de parte do que estava delineado no projeto do GEPEL, qual seja: *Investigar professores de Arte do ensino superior, sua atuação como docente e como artista para compreender como articulam esses dois campos da Educação e da Arte na sua docência e na sua produção artística.*

Um dos produtos da referida pesquisa foram as entrevistas gravadas com dez professores do Centro de Artes que possuem obras na Coleção de Arte da UFES, portanto, além de professores, eles são artistas. Participando tanto do momento da gravação, como discutindo com o grupo de pesquisa os resultados, percebemos a existência de um ponto em comum entre esses professores: todos ingressaram na carreira acadêmica pelo destaque que tiveram como artistas enquanto alunos no Centro de Artes. Referimo-nos aos anos de 1968 a 1986, ocasião em que o ingresso no ensino superior se dava por convite e por um processo de seleção que ainda não tinha o mesmo âmbito dos editais nacionais, como os realizados após 1987.

Presente em diferentes momentos da educação brasileira, a questão da valorização dos profissionais da educação volta à agenda pública na década de 1980, com a redemocratização política. Nesse sentido, a Constituição Nacional de 1988 foi um marco essencial para a definição do ingresso do servidor público, incluindo o magistério, a saber:

Na Assembleia Nacional Constituinte, as discussões sobre a valorização dos profissionais da educação surgem como um eixo fundamental da educação de qualidade. A Constituição Federal de 1988 (CF/88) dispôs, no artigo 206, entre os princípios para o ensino: "a valorização dos/as profissionais da educação escolar, garantidos, na forma da lei, planos de carreira, com ingresso exclusivamente por concurso público de provas e títulos, aos das redes públicas" (Redação dada pela EC n. 53, de 2006).¹¹

O artigo 205 da **Constituição** Federal de **1988** declara que a **educação** é "direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho".

O artigo 208, inciso V, da **Constituição** Federal de **1988**, por sua vez, **determina** que o dever do Estado com a **educação superior** será efetivado mediante a garantia de "acesso aos níveis mais elevados do **ensino**, da pesquisa e da criação artística, segundo a capacidade de cada um".

O ingresso nas carreiras universitárias oriundas da Constituição, além de possibilitar um alcance nacional para os postulantes de outros estados brasileiros, instituiu mudanças que favoreceram uma diversidade acadêmica, contrapondo os ingressos de um grande número de ex-alunos para docentes nos cursos em que foram formados, como acontecia anteriormente.

¹¹ Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302013000400012>acesso em 07 de setembro 2020.

Simões¹² (2001), em sua pesquisa de mestrado “*A evolução do ensino de Artes no Espírito Santo: da “EBA” – Escola de Belas Artes, 1951, ao Centro de Artes/UFES, 1971*”, ressalta que, no ano de 1977, ainda na Escola de Belas Artes, eram indicados para contrato alguns ex-alunos, ela cita os professores Wallace Neves, José Antônio de Carvalho, Lenize Mazzei e Júlio César Grande Ribeiro. Essas indicações se justificavam pela necessidade de atender à demanda das disciplinas ofertadas e suas especificidades e ao número de alunos matriculados. Nesse sentido, a autora ressalta: “Ao analisarmos essas indicações, observamos que esses alunos eram aqueles que se destacavam na disciplina para as quais eram indicados e que assumiam as aulas como se fossem os titulares das chamadas Cadeiras”. (SIMÕES 2001, p.102-103)

Por outro lado, embora o Centro de Artes tenha sido fundado desde 1971, não havia muitos profissionais para a carreira docente nessa área. Simões (2001, p.114) afirma que, no ano de 1971, “são providenciados concursos para Auxiliares de Ensino e para Professores, uma vez que, com as reformas implementadas, como oferta de matrícula por semestre, implicava a necessidade de ampliação do quadro docente”. A pesquisadora corrobora:

É realizado Concurso de títulos para suprir vagas do quadro docente, e a Escola de Belas Artes encerra 1971, ainda buscando subsídios para a implantação do Curso de arquitetura e oferecendo os cursos de Artes Plásticas (Arte Decorativa, Pintura, Escultura e Gravura) e Professorado de Desenho. (SIMÕES, 2001, p. 117).

Simões (2001) ainda observa que a ausência de profissionais com formação específica em Arte, no estado do ES, explica a razão de alguns alunos serem contratados para Auxiliares de Ensino, antes mesmo da conclusão do curso, o que justifica também o longo tempo percorrido até o momento em que a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras ofereceu as chamadas disciplinas pedagógicas, para os alunos do Curso de Professorado de Desenho concluírem a Licenciatura, estando, portanto, habilitados a lecionar. Os contratados eram chamados de Professores Colaboradores, e estes, com a já citada Lei.7.596 de 10/04/1987, desde que tivessem ingresso em processo seletivo de provas e títulos, ficavam enquadrados na Carreira do Magistério superior, conforme consta no parágrafo único:

Art. 3º As universidades e demais instituições federais de ensino superior, estruturadas sob a forma de autarquia ou de fundação pública, terão um Plano Único de Classificação e Retribuição de Cargos e Empregos para o pessoal docente e para os

¹² Vera Lúcia de Oliveira Simões realizou a pesquisa intitulada “*A evolução do ensino de Artes no Espírito Santo: da “EBA” – Escola de Belas Artes, 1951, ao Centro de artes/UFES, 1971*”, no Mestrado em Educação no PPGE/UFES, no ano de 2001, e, atualmente, é professora do CAr/UFES.

servidores técnicos e administrativos, aprovado, em regulamento, pelo Poder Executivo, assegurada a observância do princípio da isonomia salarial e a uniformidade de critérios tanto para ingresso mediante concurso público de provas, ou de provas e títulos, quanto para a promoção e ascensão funcional, com valorização do desempenho e da titulação do servidor.

Parágrafo único. Os professores Colaboradores das Universidades Fundacionais que tenham se habilitado através de processo seletivo de provas e títulos para ingresso na Instituição ficam enquadrados na Carreira do Magistério Superior, obedecidos os graus de suas respectivas titulações.

Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L7596.htm> Acesso em: 20 de novembro de 2019>

Como o processo de ingresso na carreira docente se dava pelo destaque, pelo envolvimento e pela experiência do artista no curso, e, como diante do convite, alguns dos professores entrevistados relataram a dificuldade e os receios que tiveram em aceitar o ingresso na carreira docente, observamos que esse aspecto era relevante para nossa investigação. O que consideramos: *Se a experiência como artista foi o fator para que estes sujeitos se tornassem docentes, como se deu o processo de constituição e formação do artista como professor?*

Acerca dessa constituição e identidade do professor universitário, investigações em diferentes lócus e áreas do conhecimento foram realizadas, e destacamos algumas com o intuito de tecer diálogos com nossa tese. Na publicação: *Docência no ensino superior*, Pimenta e Anastasiou (2014) mencionam importantes aspectos que propiciam a constituição da identidade dos professores do ensino superior. As autoras ressaltam que, na construção da identidade docente, o significado social que os professores atribuem à educação escolar e a si mesmos é muito importante durante todo o processo da construção. Quanto ao significado que atribuem a si mesmos, provém das diversas experiências vivenciadas como alunos e de exemplos deixados por professores que passaram por sua vida.

Essa construção identitária, segundo as pesquisadoras, configura-se em um processo contínuo, que tem por base os aspectos da experiência, construídos no exercício profissional mediante o campo de conhecimento em que está à docência, que envolve os conteúdos das áreas do saber e do ensino; conteúdos didático-pedagógicos (relacionados ao campo profissional); conteúdos relacionados aos saberes pedagógicos, e os ligados à explicitação do sentido da existência humana individual, com sensibilidade pessoal e social.

Pimenta e Anastasiou (2014) explicitam que a significação social da profissão, a revisão desses significados, a revisão das tradições e, por vezes, as reafirmações de práticas consagradas

culturalmente e que ainda permanecem válidas fazem parte desse processo. É uma identidade que se assenta no embate entre teorias e práticas, na análise e construção de novas teorias. O professor universitário também contribui para a cristalização da sua identidade a partir do significado que ele atribui à sua atividade docente no cotidiano, ou seja, com base em seus valores, na visão de mundo, na história de vida, nas representações pessoais, nas angústias e nos anseios, em que emergem, em grande parte, o sentido que tem em sua vida o ser professor. Esse arcabouço de valores pessoais é constantemente confrontado com sua rede de relações com outros professores e com profissionais de outras áreas.

Diante dessas relações, as pesquisadoras afirmam que a configuração da identidade do professor ocorre na medida em que se procede à análise crítica dos saberes da experiência, construídos nas práticas, confrontando-os com base no campo teórico da educação, pedagogia e ensino. É uma identidade que comporta os aspectos epistemológicos dos saberes científicos e o de ensinar, mas também compreendendo a docência como um meio de intervenção profissional na prática social.

Carvalho e Simões (2002), por meio de pesquisa realizada¹³, destacam que os estudos mostraram que a formação, a prática pedagógica e a identidade/profissionalidade docente se relacionam entre o saber teórico e o saber técnico, com as vivências e significações sócio-históricas que os agentes escolares estabelecem com o conhecimento científico.

Na pesquisa *“Identidade e profissionalização docente: um retrato delineado a partir dos periódicos nacionais”*, também desenvolvida pelas pesquisadoras Carvalho e Simões (2002a), e que faz parte de uma publicação do INEP¹⁴, foi proposta uma análise da produção teórica sobre a questão do professor como profissional, em periódicos especializados, publicados no período de 1990 a 1998. A pesquisa perpassa temáticas que analisam trabalhos que se enquadram nos temas: interdimensionalidade da identidade/profissionalização docente; condições de trabalho, remuneração, socialização, práticas culturais, organização político-

¹³ As autoras realizaram uma pesquisa com foco e análise de “fragmentos” do imaginário sociopolítico e pedagógico presentes no discurso de professores atuantes no curso de Pedagogia, em confronto com a teorização expressa em periódicos nacionais, na década de 90. A investigação abarcou a concepção de educação e ciência; formação inicial; formação continuada; prática pedagógica e identidade profissional do professor.

¹⁴ A publicação referida no texto é: *Formação de professores no Brasil (1990-1998)* / Organização: Marli Eliza Dalmazo Afonso de André. – Brasília : MEC/Inep/Comped, 2002. (Série Estado do Conhecimento, ISSN 1676-0565, n. 6)

sindical e políticas públicas, e discute questões em que o professor se apresenta como um proletário ou um profissional; a questão de gênero e a identidade do professor.

A referida pesquisa mostrou a *Identidade do Professor* como temática central, e foi definida por meio de subtemáticas, ou seja, ela se colocou de forma multidimensional e interdimensional, e perpassou fatores como: proletarização/profissionalização do magistério; condições de trabalho e remuneração dos professores; socialização para e no trabalho; práticas culturais e saberes dos professores; organização político-sindical; políticas públicas dirigidas ao professor; e questões de gênero.

A compreensão da identidade do professor como profissional, segundo as pesquisadoras, coloca-se a partir do equacionamento de três vertentes articuladas entre si: o compromisso do Estado (como expressão da sociedade política, mais sociedade civil) com a profissão docente; a disponibilidade de recursos públicos para o financiamento da educação; e a implementação de políticas públicas consequentes para o setor educacional, visto como esfera pública e democrática. As autoras inferem que, caso contrário, pode-se argumentar que navegaremos infinitamente em imaginários que, ao mesclar elementos de dedicação, abnegação, vocação e, também, de inércia, de impossibilidade e mesmo de incompetência, terminam por fragmentar e distorcer a identidade do profissional da educação, posto que cambaleiam entre a idealização da profissão docente e a ausência de projetos de educação efetivamente objetivados.

O sociosemiotista Eric Landowski (2002), acerca do processo de formação identitária, revela-nos que a existência do ‘eu’ depende das relações na alteridade e no encontro com o ‘outro’, a saber:

O que dá forma a minha identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir), em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo, é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele (LANDOWSKI, 2002, p.4)

Por essa perspectiva, Nóvoa (2007, p.16) dialoga com Landowski (2002) ao afirmar que “a identidade não é um dado adquirido, não é uma propriedade, não é um produto. A identidade é um lugar de lutas e conflitos, é um espaço de construção de maneiras de ser e de estar na profissão”. Entretanto, para Landowski (2002, p.26), isso não basta, pois é necessário dar um sentido, ressignificar a constituição do “eu” nas relações com o “outro”, para que não estejamos correndo o risco de comparar apenas identidades congeladas para sempre em sua radical

diferença. Dessa forma, o autor vai além das discussões apresentadas sobre a alteridade e sua relação com os processos identitários, semiotizando-os para que possibilitem, de fato, ressignificar a singularidade, criar uma ruptura para constituir um sentido próprio de cada ser ao colocar os problemas de uma forma autêntica na busca de identidade. Nesse sentido, ele afirma que:

[...] ser a si mesmo não é apenas ser ou afirma-se ‘outro que não é Outro’. E, ao mesmo tempo, um pouco mais que isso. No mínimo é também simplesmente ‘existir’ (mais que não ser), é ser “alguém” ou “algo” (mais que nada) ou em todo caso ter a sensação de sê-lo. E “viver” dando, se possível, um sentido ao que faz com sua própria vida ou, senão, tentando entender o que a própria vida faz em nós. É tentar captar o mínimo de coerência que dá sentido e unidade ao devir que faz com que cada um seja individual ou coletivamente o é. [...] “Eu sou o que você não é sem dúvida, mas não sou somente isso, sou também algo mais, que me é próprio – ou talvez nos seja comum” (LANDOWSKI 2002, p. 26 e 27)

A partir dessas considerações, percebemos um amplo campo de questões, que nos abre possibilidades de investigação, no sentido de situar e analisar as Artes Plásticas e a Educação no ensino superior especificamente no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Por essa perspectiva, apresentamos nosso **objetivo do estudo**, que pretende pesquisar a artista professora Dilma Góes, com o intuito de compreender sua atuação como docente e como artista e de que modo articulou os dois campos de conhecimento, o da Educação e o da Arte, na sua docência e na sua produção artística, pois continuou atuando como artista.

Essa escolha procura destacar a tecelã e professora Dilma Góes, que tem uma trajetória ímpar enquanto artista e professora no CAr/UFES. Entrou como estudante em 1963, ainda na Escola de Belas Artes, e, pelo seu destaque enquanto aluna, foi convidada a ser professora assistente em 1968 onde ficou até 1992 com sua aposentadoria. Nesse período de quase trinta anos na universidade, teve a oportunidade de vivenciar diferentes cursos, currículos, reformas institucionais, projetos em diferentes *lôcus*, implementar a pesquisa e o ensino do têxtil no departamento de Artes Decorativas, organizar e participar de exposições que enriqueceram sobremaneira a história do Centro de Artes da UFES.

Analisaremos as performances educativas e artísticas presentes nos discursos dessa professora tendo como dados: documentos de docência (projetos, planejamentos, fotografias, certificados de cursos, dentre outros), documentos de artista (fotografias, catálogos, obras de arte, convites de exposições, dentre outros) e as entrevistas.

Diante dessa temática em estudo, tecemos como questão-problema: *Como a experiência da artista contribui para a docência? Como são articulados os campos de conhecimento e da experiência com a Arte, com o conhecimento e a experiência de professora?*

Hipotetizamos que a experiência da artista vai nortear as escolhas, os processos e os métodos escolhidos pela professora. Essa hipótese pressupõe que a arte e a vida são inseparáveis (PAREYSON, 1989); portanto, inclui a docência.

Segundo o filósofo, [...] o artista afirma a própria personalidade humana, sobretudo no fazer arte, isto é, no dedicar-se à tarefa que ele escolheu para a sua própria vida, de modo que não é possível compreender a fundo a arte de um autor sem dar conta do que foi para ele sua arte (PAREYSON, 1989, p.79). Nesse sentido, Corassa e Rebouças (2009) expõem que se existe continuidade entre uma e outra, o artista extravasa na arte a sua vida, sendo suas obras documentos dela. Por outro lado, a vida do artista, sua formação e cultura refletem-se em suas obras (CORASSA E REBOUÇAS, 2009, p. 32).

Tecemos, nessa perspectiva, os seguintes objetivos:

- Investigar os processos de constituição da artista Dilma Góes na intenção de (re)constituir a memória da artista, inscrita e concretizada nesses materiais, e, nesse proceder, analisar o processo criativo e compreender as etapas e os métodos que emergem dele.
- Investigar os processos de constituição da docente Dilma Góes de modo a (re)constituir a memória docente inscrita e materializada nesses materiais, e, nesse proceder, analisar a constituição do processo docente compreendendo as etapas e os métodos que emergem dele.
- Analisar para compreender como são articulados “o ensinar e o fazer arte” na docência no ensino superior.

1 ESBOÇOS PREPARATÓRIOS

A fim de nos aproximarmos do assunto proposto por essa investigação, realizamos uma pesquisa no banco de teses e dissertações da CAPES com os descritores: “docência superior em artes plásticas”, com o uso das aspas e sem aspas, obtendo o mesmo resultado de 921.809 trabalhos. Do mesmo modo, utilizando as palavras “artista professor”, com aspas e sem aspas, obtivemos 35.484 resultados, um número extenso de trabalhos que perpassavam várias áreas do conhecimento.

Resolvemos unir os dois descritores anteriores e fizemos a busca com as palavras: "docência superior em artes plásticas" e "artista professor", com a utilização das aspas, e obtivemos um resultado ainda maior: 984.073 trabalhos. Mudando para docência superior em artes plásticas / artista professor, sem aspas e sem a conexão da letra, obtivemos 923.009 trabalhos. Ao refinar os resultados, com a área de conhecimento de ciências humanas, ficamos com 102.649 resultados; enxugando ainda mais a busca, deixando somente a área de educação, conseguimos 32.319 resultados e, ainda assim, havia um número expressivo de trabalhos.

Resolvemos, então, realizar a busca com os mesmos descritores "*docência superior em artes plásticas*" "*artista professor*", *com aspas e*, agora, sem a conexão “e”, obtivemos 19 resultados. Percebemos, com essa busca, mais pertinência, pois encontramos um número bem menor de trabalhos e que tinha uma relação mais próxima com a temática da investigação, pelos títulos e palavras-chave; nesse sentido, resolvemos fazer uma análise dessas 19 pesquisas para, assim, conhecê-las efetivamente.

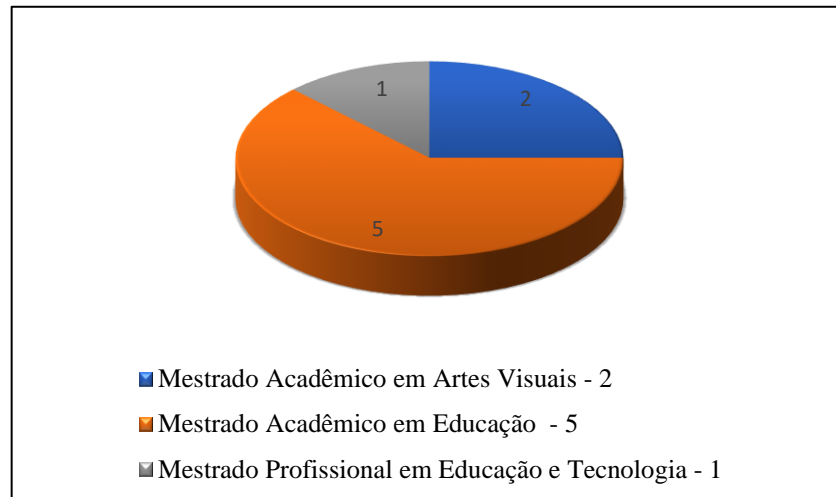
Os trabalhos compreenderam o período de 1992 a 2017, período que será o recorte temporal desta investigação, e ressaltamos que essa definição se deu pelos descritores "*docência superior em artes plásticas*" "*artista professor*". Em análise inicial, dos 19 trabalhos encontrados, 11 eram teses, e 8 (oito) eram dissertações.

1.1 DISSERTAÇÕES DE MESTRADO

Para uma melhor compreensão e organização, iniciamos pela análise das dissertações. Das oito dissertações encontradas, duas são do Mestrado Acadêmico em Artes Visuais; cinco, do

Mestrado Acadêmico em Educação, e uma, do Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia. Seguem o gráfico 1 e o quadro 2 explicativo com informações referentes ao título, ao ano da defesa, ao autor, ao programa de pós-graduação e à instituição.

Gráfico 1 - Número de dissertações de mestrado



Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 1 - Dissertações de Mestrado

TÍTULO	ANO/DEFESA	AUTOR	PROGRAMA	INSTITUIÇÃO
Artista e professor de artes plásticas: interpretações possíveis no ensino da arte.	2000	CORREA, Helga	Mestrado em Educação	Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Cartografemas: fragmentos autobiográficos de um artista-professor'	2009	SILVA, Jorge Leal Eiró da	Mestrado em Educação	Universidade Federal do Pará (UFPA)
Docência universitária em arte: autorretratos da identidade do docente-artista	2010	OLIVEIRA, Eleny Macedo de	Mestrado em Educação	Universidade Federal de Goiás (UFG)
A improvisação em dança: um diálogo entre a criança e o artista professor	2012	BOAS, Priscilla Vilas	Mestrado em Educação	Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
A monotipia no campo expandido: reflexões sobre	2012	SERPA, Leandro	Mestrado em Artes Visuais	Universidade do Estado de Santa

arte e arte/educação contemporânea				Catarina (UDESC)
TÁTICAS DE GUERRILHAS: experiências estéticas em educação musical	2014	SOUZA, Roberto Domingues	Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia	Instituto Federal de Educ., Ciênc. E Tecn. Sul-Rio-Grandense, Pelotas (IFSul)
Poética na docência [corpo e território]	2016	CANSI, Lislaine Sirsi	Mestrado em Artes Visuais	Universidade Federal de Pelotas (UFPE)
Formação Estética Em Artes Visuais: Uma Abordagem A/R/Tográfica Sobre o Patrimônio Cultural'	2017	GONCALVES, Maira Gutierrez	Mestrado em Educação	Universidade Estadual Do Ceará (UECE)

Fonte: Elaborado pelo autor

Após a leitura dos resumos, das palavras-chaves das oito pesquisas, tivemos a seguinte percepção: No Mestrado Acadêmico em Artes Visuais, as duas pesquisas encontradas apresentaram uma leitura que enfatiza a poética da experiência no campo das artes plásticas e não fazem uma ligação efetiva com a docência superior, o que focaliza nossa investigação.

Dos cinco trabalhos do Mestrado Acadêmico em Educação, percebemos que um trabalho trata da temática autobiografia; um, da dança; um trabalho analisa a docência na educação básica. Nesse sentido, apenas dois apresentaram afinidade com a pesquisa, por tratarem da docência universitária em artes.

No Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia, a pesquisa desenvolveu a temática relacionada à linguagem da música e se distancia do assunto investigado, que é o das artes visuais e plásticas. Nessa perspectiva, dos oito trabalhos de dissertação de mestrado, dois dialogam com a nossa pesquisa por tratarem da docência universitária em artes, como se pode verificar no quadro 2.

Quadro 2 - Dissertações elencadas

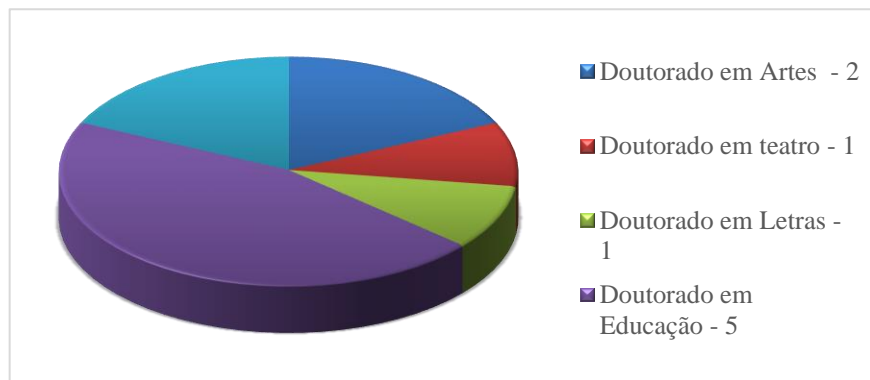
TÍTULO	ANO/DEFESA	AUTOR	PROGRAMA	INSTITUIÇÃO
Artista e professor de artes plásticas: interpretações possíveis no ensino da arte.	2000	CORREA, Helga	Mestrado em Educação	Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Docência universitária em arte: (auto) retratos da identidade do docente-artista	2010	OLIVEIRA, Eleny Macedo de	Mestrado em Educação	Universidade Federal de Goiás (UFG)

Fonte: Elaborado pelo autor

1.2. TESES DE DOUTORADO

Na análise dos trabalhos de Doutorado, encontramos onze teses, e percebemos que, do mesmo modo que as dissertações, algumas delas perpassam outras áreas do conhecimento, apesar de o descritor ter delimitado as artes plásticas. Das onze teses encontradas, cinco são de Doutorado em Educação; uma, de Doutorado em Teatro; uma, de Doutorado em Letras; duas, de Doutorado em História, e duas, do Doutorado em Artes. Segue o gráfico 2 e o quadro 3 explicativo para apreciação:

Gráfico 2 - Número de teses de doutorado



Fonte: Elaborado pelo autor

Quadro 3 - Teses de Doutorado

TÍTULO	ANO/DEFESA	AUTOR	PROGRAMA	INSTITUIÇÃO
O Trabalho do Artista Plástico na Instituição de Ensino Superior: Razões e Paixões do Artista-Professor	1992	ALMEIDA, Celia Maria de Castro	Doutorado em Educação	Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
IVAN SERPA - Importância Das Artes Plásticas Na Educação	2003	FERREIRA, Hélio Márcio Dias	Doutorado Em Educação	Universidade Federal Fluminense (UFF)
Manuel Querino. Entre Letras e Lutas, Bahia: 1851-1923	2004	LEAL, Maria das Graças de Andrade	Doutorado em História	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP)
Calidoscópio: Experiências de Artistas-Professores como Eixo para uma História do Ensino de Artes Plásticas em Fortaleza	2008	MACHADO, Gilberto Andrade	Doutorado em Educação	Universidade Federal do Ceará (UFC)
Espiando Pelo Buraco da Fechadura: O Conhecimento de Artes Visuais em Nova Chave	2008	BARRETO, Umbelina Maria Duarte	Doutorado em Educação	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica do popular na Nação Castanha de Ariano Suassuna ao corpo-história do Grupo Grial	2008	MARQUES, Roberta Ramos	Doutorado em Letras	Universidade Federal De Pernambuco (UFPE)
Desenho Inscrito no Corpo	2010	HORTA, Eugênio Paccelli da Silva	Doutorado em Artes	Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Interfaces Entre Cena Teatral e Pedagogia: A Percepção Sensorial na Formação do Espectador-Artista-Professor'	2016	ROSSETO, Robson	Doutorado em Artes da Cena	Universidade Estadual de Campinas
Professor-Artista-Professor: Materiais Didático-Pedagógicos e o Ensino-Aprendizagem em Arte	2016	LOYOLA, Geraldo Freire	Doutorado em Artes	Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
O Ensino De Arte Pós-Moderno na Arte de Daniel Francisco de Souza	2016	SA, Raquel Mello Salimeno De	Doutorado em História	Universidade Federal De Uberlândia (UFU)
Artista-Professor: Cartografia e Processo	2017	PASTE, Rosana.	Doutorado em Educação	Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após uma leitura dos resumos e das palavras-chave das pesquisas, eliminamos as teses de História, de Teatro (Artes da Cena) e de Letras. Passamos para uma leitura mais aprofundada

das sete pesquisas restantes: cinco, do Doutorado de Educação, e duas, do Doutorado de Artes. Percebemos que dessas cinco, três duas teses do Doutorado em Educação dialogavam efetivamente com nossa investigação.

Quadro 4 - Teses elencadas

TÍTULO	ANO/DEFESA	AUTOR	PROGRAMA	INSTITUIÇÃO
O Trabalho do Artista Plástico Na Instituição de Ensino Superior: Razões e Paixões do Artista-Professor	1992	ALMEIDA, Célia Maria De Castro	Doutorado em Educação	Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
Calidoscópico: Experiências de Artistas-Professores como Eixo para uma História do Ensino de Artes Plásticas em Fortaleza	2008	MACHADO, Gilberto Andrade	Doutorado em Educação	Universidade Federal do Ceará (UFC)
Artista-Professor: Cartografia e Processo	2017	PASTE, Rosana	Doutorado em Educação	Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Fonte: Elaborado pelo autor

Nessa perspectiva, a partir desse mapeamento, chegamos a cinco trabalhos que têm conexões afins com nossa pesquisa: duas dissertações de mestrado, do programa de pós-graduação em Educação, e três teses de doutorado em Educação.

1.3 DE CONVERSA EM CONVERSA

Após essa primeira apreciação e mapeamento, partiremos para analisar cada um desses cinco trabalhos, de modo a encontrar pontos afins de diálogo entre eles e a tese que pretendemos construir. O primeiro trabalho a ser analisado é a tese de doutorado de Célia Maria de Castro Almeida, cujo título é: *O Trabalho do Artista Plástico na Instituição de Ensino Superior: Razões e Paixões do Artista-Professor*. Esse trabalho foi defendido no PPGE, da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 1992, sob a orientação do professor Dr. Milton José de Almeida.

A autora, na ocasião da pesquisa, era professora do curso de Licenciatura em Educação Artística da Unicamp. Para compor o *corpus* de sua investigação, realizou entrevistas com artistas plásticos, todos professores de diferentes instituições universitárias - públicas e privadas – em que focalizou múltiplos aspectos, tanto da arte como do ensino, entrelaçando-os por meio da experiência relatada por eles. Os dados da pesquisa foram os relatos de 27 artistas professores, concedidos mediante entrevistas semiorientadas, nas quais foram expostas a diversidade de experiências vividas no cotidiano de trabalho nas instituições de ensino superior e as percepções que os sujeitos tinham de tais experiências.

Fez uma análise com o objetivo de conhecer as concepções e práticas desses profissionais acerca da arte, do fazer artístico, de sua prática docente e de suas relações com as instituições de ensino superior. O referencial teórico incluiu obras sobre literatura, filosofia, sociologia, história, arte e educação. Os relatos mostraram as contradições e os conflitos que permeiam a atuação do artista plástico na instituição de ensino superior, que são bem atuais: a natureza da pesquisa em arte, a carreira docente e a avaliação da produção artística, a burocratização e a precariedade das condições materiais de trabalho.

Não sendo conclusivo, o trabalho se abre a múltiplas possibilidades de interpretação, pois, segundo a autora, a pesquisa assumiu o caráter de um mapeamento, ou seja, um estudo que recolhe e guarda uma preocupação inicial, a qual permanece como estímulo para prosseguir com reflexões sobre o assunto. O professor Milton Almeida, orientador da tese de Célia, em prefácio no livro publicado em 2009, publicação oriunda de sua tese diz: *“O trabalho de Célia pergunta ao artista o que ele perdeu quando ganhou a profissão de artes, e lembra ao artista professor que não deixe que a sua arte seja somente um problema de currículo e carreira universitária”*.

Essa pesquisa tem conexão com nossa tese, na medida que também investiga a docência universitária, com foco nesse profissional que é artista e professor de artes, de modo a compreender as concepções que esses sujeitos têm da arte e da docência e como articulam suas práticas. Almeida optou por trabalhar com as narrativas das entrevistas de 27 artistas professores de diferentes instituições públicas e privadas, analisando o trabalho do professor de arte, o ensino da arte - tanto do ponto de vista de quem ensina como do aluno que busca o curso, abordando o conteúdo curricular, as disciplinas, o ensino da técnica, a noção de liberdade e os mitos em torno do artista.

Em nosso caso, optamos pela escolha da artista professora Dilma Góes que foi professora do CAr/UFES entre 1978 e 1992, período em que vamos analisar as performances educativas e artísticas presentes nos discursos por meio de *documentos de docência* (projetos, planejamentos, fotografias, certificados de cursos, relatórios, dentre outros), *documentos de artista* (fotografias, catálogos, obras de arte, relatórios, convites de exposições, dentre outros) e as entrevistas.

A dissertação de mestrado da pesquisadora Helga Correa é o segundo trabalho a ser analisado e tem como título: *Artista e professor de artes plásticas: interpretações possíveis no ensino da arte*. Foi apresentada, em 2000, no Mestrado em Educação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), sob a orientação da Dra. Silvia Maria de Aguiar Isaías.

A autora partiu do pressuposto de que o docente de artes plásticas em nível universitário empreende, em seu percurso profissional, duas trajetórias: a do artista plástico e a do professor de arte, e investigou quais as ligações existentes entre ambas. A pesquisa teve abordagem qualitativa, e trabalhou com vinte e quatro sujeitos (oito docentes e dezesseis discentes), participantes do processo de ensino e aprendizagem da arte no Curso de Desenho e Plástica – Habilitação Bacharelado, da Universidade Federal de Santa Maria - RS.

A pesquisadora utilizou-se de entrevistas semiestruturadas e obteve relatos das relações existentes entre a produção plástica e a produção do ensino de arte. Análises interpretativas dos relatos de cada um dos sujeitos foram realizadas e, posteriormente, Helga os reagrupou entre professores e alunos, de modo que estabeleceu cruzamentos entre os depoimentos, trabalhando os pontos convergentes e divergentes que, em associação com o referencial teórico, subsidiaram suas considerações finais. Helga Correa constatou a diversidade e a complexidade em que as interpenetrações das trajetórias se estabelecem. Ao mesmo tempo, as análises deixaram transparecer o principal aspecto que a trajetória pedagógica exerce no percurso profissional, em que as exigências e os compromissos institucionais em muito absorvem o artista professor.

Esse trabalho tem ligação com nossa pesquisa no tocante ao estudo do ensino superior, tendo, como sujeito da investigação, a professora artista Dilma Góes, de modo a compreender a ligação entre práticas artísticas e docentes. Todavia, a pesquisadora Helga Correa envolveu relatos de discentes e docentes para a coleta de dados, diferente de nossa pesquisa, que investiga somente uma docente, não somente por meio de entrevistas, mas também por meio do que é dito pela

entrevistada, ou o que ela nos faz saber. Nosso interesse está tanto nas narrativas que Dilma Góes traz como artista professora, como também nos discursos inscritos nos documentos de artista e de docente.

O terceiro trabalho a ser analisado é a tese de doutorado do pesquisador Gilberto Andrade Machado, em 2008, que teve como título: *Calidoscópio: Experiências de Artistas-Professores como Eixo para uma História do Ensino de Artes Plásticas em Fortaleza*, realizado na Universidade Federal do Ceará (UFC), orientado pela professora Dra. Maria Juraci Maia Cavalcanti.

Essa pesquisa almejou organizar uma história do ensino das artes plásticas em Fortaleza a partir da experiência de alguns artistas plásticos que se tornaram professores. O recorte temporal foi de 1944 a 2005, iniciando com a criação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), e terminando em 2005, com a formatura dos primeiros artistas plásticos graduados numa instituição pública de Fortaleza.

Objetivou-se a investigar o significado que os artistas plásticos conferiam às suas experiências docentes. Também quis identificar alguns espaços de formação de artistas plásticos em Fortaleza, saber como esses artistas percebiam o ato de ensinar/aprender artes, como lidavam com as expectativas pessoais e familiares sobre a profissão artística, sobretudo, como outros saberes de sua práxis social e política se incorporavam à prática docente. Para alcançar tais objetivos, utilizou a história oral como recurso metodológico, entrevistando dez artistas, e suas narrativas permitiram conhecer como era a cidade no período estudado, as oportunidades socioculturais que lhes eram acessíveis e os contextos escolares nos quais os artistas se iniciaram como alunos.

O autor constatou que o desafio atual para as escolas de artes plásticas é definir rumos para a formação do artista, nos quais a profissionalização via educação não seja compulsória. Ele compreendeu, com a pesquisa, ser fundamental que o artista plástico que deseja ser professor seja orientado para produzir reflexões mais consistentes sobre suas experiências estéticas e que saiba articular suas experiências em ser artista e docente.

Esse trabalho dialoga com nossa investigação na medida em que utilizou a história oral como recurso metodológico, narrada pela voz de professores artistas, que pôde desvelar a história das

artes plásticas de Fortaleza, e, no contexto de nossa pesquisa, poderão ser reconstituídos aspectos relevantes da história e da memória do Centro de Artes da UFES, recontados a partir de narrativas de uma de suas protagonistas, Dilma Góes, como também por meio seus trabalhos plásticos, planejamentos, fotografias, dentre outros documentos.

A dissertação realizada no mestrado em Educação da Universidade Federal de Goiás, de Eleny Macedo de Oliveira, é a quarta pesquisa a ser analisada. Tem como título: *Docência universitária em arte:(auto) retratos da identidade do docente-artista*, defendida em 2010, sob a orientação da Dra. Monique Andries Nogueira. Esse trabalho acadêmico buscou mostrar a identidade profissional do docente artista que atua na Educação Superior.

Docente artista, na concepção da pesquisadora, é aquele profissional que atua no ensino e na pesquisa na universidade com temas relacionados às múltiplas linguagens das Artes, com produção artística ou não. Além disso, esse profissional, no olhar de Eleny, tem uma atuação mais ampla, pois propõe projetos, discussões, realiza produções, faz críticas, atua na formação e nos processos artísticos de cunho variado, seja na área das artes visuais, seja na música, no teatro ou na dança.

De posse desse conceito, a autora recorre à história do Ensino Superior no Brasil, com a intenção de elucidar como aconteceu o início da formação docente, em especial do docente artista. Essas informações foram importantes para conhecer a evolução da formação profissional e da identidade desses profissionais da Educação Superior e, nesse sentido, dialogou com Ana Mae Barbosa (2005) e Cunha (2003). A pesquisa de campo realizada junto com os docentes artistas teve como instrumento, para a coleta de dados, o questionário. A análise dos dados mostrou duas linhas identitárias: a primeira, composta por docentes artistas com uma linha mais voltada para a identidade de educador, já a segunda acentua a identidade do artista em detrimento da visão de educador. São identidades distintas para a docência em Arte, com propósitos comuns aos que atuam na formação de professores.

O encontro desse trabalho com nossa investigação acontece também por meio do sujeito de nossa pesquisa, a artista e professora do ensino superior Dilma Góes, na medida em que buscamos vislumbrar o perfil dessa docente em relação a sua prática. Todavia, Eleny Oliveira utilizou uma coleta de dados diferente, que foi o questionário, e nós utilizamos a entrevista e a análise de documentos de artista e de docência. A autora, em sua investigação, apresenta um

histórico bem sólido no que se refere à constituição das bases históricas da Arte no Ensino Superior. Nesse sentido, amplia o referencial teórico de nossa tese, de modo a auxiliar a compreendermos as bases que fundamentam a docência superior em arte.

O quinto trabalho a ser analisado, que dialoga com nossa investigação, é o da artista e professora Rosana Paste, que desenvolveu uma pesquisa com defesa, em 2017, no doutorado em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sob orientação do também artista e docente, Dr. César Pereira Cola.

Esse trabalho quis investigar os encontros e as conexões dessas duas profissões “*artista e docente*”, que, segundo Rosana, seriam contaminações, agenciamentos, planos comuns do artista que é professor. Nesse sentido, a autora procurou investigar e descrever a existência de linhas que unem essas profissões, como se relacionam e se completam; assim, optou por cartografar experiências, de modo a desvelar o processo de criação dos pesquisados. Essa prática metodológica foi escolhida, pois é avessa a unificações e promove sua abertura a variações, a multiplicidades, a desvios e a indeterminações.

Os artistas professores pesquisados foram Lygia Clarck, José Carlos Vilar e o próprio trabalho da pesquisadora. Rosana Paste declarou que o acesso à produção plástica dos sujeitos investigados possibilitou o acompanhamento dos percursos criativos com seus rastros e pistas em forma de croquis, anotações, devaneios, na perspectiva de aproximar o que é singular no processo de criação de cada artista-professor. Utilizou princípios filosóficos de territorialidade, rizoma, conexão heterogênea e multiplicidade, de Giles Deleuze e Félix Guattari. A escolha pela filosofia na investigação, segundo a pesquisadora, permitiu que os fatos fossem analisados em si, como imanências que surgem e se sobrepõem, diferente da história, que, para ela, tende a limitar e a conduzir a uma única verdade.

Nosso trabalho utilizará a abordagem metodológica e analítica da semiótica discursiva de linha francesa; o da autora se baseou nos princípios da cartografia. Entretanto, um de nossos objetivos é analisar o processo de criação da artista e professora Dilma Góes, e a pesquisa de Rosana Paste também faz uma análise dos trabalhos plásticos de artistas e seu processo de criação, e acreditamos, como Rosana Paste, na existência de linhas que unem essas profissões “a de artista e de professor”, e que elas se relacionam e se complementam, como destaca o semioticista Landowski (2014) como “discursos e práticas significantes”.

A partir da análise dessas duas dissertações de mestrado e três teses de doutorado, observamos pontos de convergência nas pesquisas, uma vez que todas tratam da docência superior de *artistas professores*, todavia focalizam lócus, docentes e artistas diferentes, utilizam outras metodologias de análise, o que confere a nossa investigação originalidade, caráter inédito, de relevância, viabilidade, pré-requisitos importantes para a constituição de uma tese de doutorado.

Nesse sentido, acreditamos que a investigação reconstituirá uma importante história e trará visibilidade a essa docente e artista da CAR/UFES, que tanto contribuiu para a formação de professores e artistas no recorte temporal a ser analisado, que, como muitos de nós, atuam ou já atuaram no ensino de arte do estado do Espírito Santo.

2 SUPORTE DA DOCÊNCIA E DA ARTISTA: CRIAÇÃO E CONTEXTO

“Suporte” no *Dicionário de Termos Artísticos* (1998, p.269) é definido como [...]superfície física sobre a qual se executa uma pintura ou desenho[...]. No caso da tecelagem, o suporte é o próprio tear, instrumento em que são fixados os fios de urdidura em uma direção, e entre eles os fios da trama se cruzam, compondo o tecido. Na pesquisa, o suporte para a sua realização está na escolha dos referenciais e na metodologia utilizada. Portanto, este é o capítulo da tese em que serão evidenciados os suportes que embasam a nossa investigação.

Iremos evidenciar pontos significativos da história da docência superior em Arte, com interlocuções dos pesquisadores: Cunha (2003), Barbosa (1989, 2005) e Oliveira (2010). A temática “*artista professor*” também será discutida com embasamento nas pesquisas de Favero (2007), Vasconcelos (2007), Went (2010), Almeida (2012), Lampert (2017) e Santos Neto (2017), que têm olhares em perspectivas e referenciais teóricos diferentes, entretanto enriquecem e tecem diálogos significantes. A apresentação do conceito de experiência propõe conversas com Dewey (2010), Duarte (2017), Lampert (2009, 2017) e Wosniak e Lampert (2016), Bondia (2002), Foucault (1976, 1978) e Landowski (2005). Na tecitura investigativa, será desvelada a metodologia de investigação, embasada pela pesquisa histórica de base qualitativa, utilizando-se dos princípios da Escola Nova e tangenciada pela História de Vida, Finger e Nóvoa (2010). Para finalizar a urdidura, que é a sustentação para a realização da tessitura, temos como aporte a semiótica discursiva com enfoque nos autores Fiorin (2013, 2014), Landowski (2005, 2013, 2017, 2020), Oliveira (2002, 2013) e Rebouças (2014, 2021).

2.1 DOCÊNCIA SUPERIOR EM ARTE

A pesquisadora Eleny Macedo de Oliveira (2010) aponta que a história da formação dos docentes nas primeiras instituições superiores complementa a constituição da formação e atuação do docente na universidade atual.

Compreendemos ser importante revisitar um pouco da história da docência superior, focalizando a Docência Superior em Arte, e, para isso, dialogaremos com alguns autores que estudaram a temática. No artigo “Ensino Superior e Universidade no Brasil” (2003), Luiz

Antônio Cunha assinala que o curso de Artes era também chamado de Ciências Naturais ou Filosofia e tinha duração de três anos. Segundo o autor, o curso compreendia:

O ensino de lógica, de física, de matemática, de ética e de metafísica. Somente obtinha o grau de doutor aqueles que ingressavam no curso de teologia, que tinha duração de quatro anos. Em 1553, começaram a funcionar os cursos de Artes e Teologia (CUNHA, 2003, p. 152).

A formação e a atuação docente nas primeiras instituições superiores ficavam a cargo dos militares, engenheiros e profissionais que possuíssem determinadas técnicas ou habilidades específicas. No ensino de Arte, nesse período, com a implantação da Academia de Belas-Artes no Rio de Janeiro, por D. João VI, os professores que atuavam nessa escola superior foram convidados das cortes europeias, ou mesmo aqui do Brasil, apenas por dominarem determinadas técnicas ou habilidades específicas de pintura.

No que concerne à metodologia de ensino, Oliveira (2010) destaca que o Neoclássico¹⁵ era ensino oficial, o que distanciou significativamente a Arte acadêmica e a Arte popular, induzindo a frequentar a academia favorecendo a aristocracia, já que a característica desse estilo é a cópia e a reprodução, dificultando aos artistas nativos o autodidatismo ou até mesmo a ascensão aos meios elitistas da Arte. Os docentes atuantes nessa academia eram artistas famosos, sem registro, da Europa, porém possuíam formação acadêmica para atuar no Ensino Superior. Sobre a contratação desses professores, Ana Mae Barbosa (2005), importante pesquisadora da história da arte-educação no Brasil, relata que:

[...] os organizadores da Academia de Belas-Artes, célula mater do nosso ensino de arte, eram franceses, todos membros importantes da Academia de Belas-Artes, do Instituto da França, e bonapartistas convictos. [...] Por essa época, Alexander Van Humboldt (1769-1857), naturalista alemão que estivera no Brasil, recebeu do embaixador de Portugal, na França, a incumbência de contatar artistas e artífices franceses para organizar o ensino das Belas-Artes no Brasil e uma Pinacoteca. Lebreton encarregou-se de reunir o grupo. [...] com o objetivo de fundar e pôr em funcionamento a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, instituição assim designada pelo decreto de 12 de outubro de 1816, mas que teve seu nome mudado para Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, pelo decreto 12 de outubro de 1820. [...] para, finalmente, depois da Proclamação da República, chamar-se, Escola Nacional de Belas Artes. Muitos desses artistas que para cá vieram eram famosos na época e receberam convites de outros países europeus para ocuparem cargos de professores [...] posições que recusaram para vir ao Brasil (BARBOSA, 2005, p. 16 - 17).

¹⁵O *Neoclássico* foi um movimento artístico surgido na Europa por volta de 1750, até meados do século XIX. Esse movimento teve como objetivo principal revisitar os valores estéticos e culturais das civilizações da Antiguidade Clássica (Grécia e Roma) e que, no Brasil, foi consolidado em 1816 com chegada da Missão Artística Francesa.

A criação da Academia Nacional de Belas Artes foi o marco referencial para o entendimento da constituição do perfil do docente que ali lecionava. É interessante notar que a fundação das primeiras instituições de Ensino Superior no País aconteceu bem antes de se organizarem os ensinos primário e secundário, porque se achava, conforme aponta Barbosa (2005), que essa era a fonte de formação e renovação do sistema de ensino.

Cunha (2003) afirma que, no período da República, com a promulgação da Constituição de 1891, muitos conflitos surgiram, e, dentre eles, destacam-se os novos interesses da burguesia cafeeira por uma educação secundária e superior. Nesse contexto, o ensino profissional se fazia necessário para o bom desempenho das funções relacionadas ao modo de produção vigente. Foi um momento histórico de facilitação para o ingresso no Ensino Superior, contribuindo para o aumento de mais de 27 escolas superiores entre 1891 e 1910.

Nesse período, aconteceram reformas educacionais (1891) e, com as novas leis impostas pelo governo da época (1911), muitos desses professores sem formação adequada sentiam-se impossibilitados de continuar com seus cursos, todavia, os cursos de desenho não sofreram nenhuma alteração metodológica. Após 1920, muitos intelectuais, otimistas em recuperar a educação, aderiram aos meios educacionais. Essa adesão foi provocada por fatores, como: transformações decorrentes da primeira Guerra Mundial, crise econômica mundial e alterações nos meios educacionais. A pesquisadora Ana Mae Barbosa (2005) assinala que:

Mesmo em decorrência dessas transformações educacionais, os acontecimentos pré-modernistas não tiveram nenhuma influência sobre a sistemática do ensino de Arte no Ensino Superior, que tinha como modelo a Escola Nacional de Belas Artes, que continuou em moldes arcaicos disfarçados em reformas, que eram apenas simples mudança de rótulo (BARBOSA, 2005, p. 32).

Barbosa (2005) observa que, nessa época, o ensino de Arte nas escolas superiores, no período republicano, voltava-se para o encontro efetivo entre as Artes e a indústria e para o processo de “cientificação” da Arte motivados pelos novos interesses produtivos. Mesmo com os avanços na produção industrial e com os ideais pré-modernistas, o Ensino Superior de Arte continuava com o modelo da Escola Nacional de Belas-Artes, com uma instrução centrada na prática de reprodução e autoritarismo. Sobre a formação de professores, nesse período, ela destaca:

[...] a formação de professores de artes visuais começou mal no Brasil e ainda não atingiu o nível desejável de qualidade. O primeiro curso de formação de professores de Desenho (como era chamada a disciplina de arte no currículo na época) foi criado

por Anísio Teixeira, na Universidade do Distrito Federal, na década de 30. Tinha, entre os professores, Mário de Andrade, que ensinava História da Arte, e Portinari que dava as aulas de Pintura. A Ditadura Vargas, conhecida como Estado Novo, fechou a Universidade do Distrito Federal, e os alunos que não haviam terminado o curso, para receberem um diploma, passaram a frequentar a Escola Nacional de Belas Artes, muito conservadora naquele tempo, para fazerem as disciplinas de Arte e a Faculdade de Educação onde estudavam os assuntos pedagógicos. Eram rejeitados nas duas Escolas. Os artistas os consideravam medíocres por pensarem em ser professores, e os educadores os viam como malucos, boêmios e perigosos por se envolverem com arte. Não é de se estranhar tanto preconceito contra Arte-Educação nas universidades hoje (BARBOSA, 2005. p. 14).

Em 1934, por decreto estadual, foi fundada a Universidade de São Paulo (USP) e, segundo Oliveira (2010), foi um marco importante para o Ensino Superior, pois o Instituto de Educação foi promovido à categoria de escola superior, passando a se chamar Faculdade de Educação, tornando-se, na USP, o centro de formação de professores para o ensino secundário. Outras faculdades foram criadas na USP, tais como Filosofia, Ciências e Letras, Ciências Econômicas e Comerciais e a Escola de Belas Artes. Para compor o quadro docente dessas faculdades, foram contratados treze professores europeus, entre eles alemães, italianos e franceses.

Como evidencia Cunha (2003), esses docentes gozavam de alta qualificação, voltada para o ensino e a pesquisa. Assim sendo, desde o início do seu funcionamento, a USP propiciou condições para a construção de um novo modelo de docente-pesquisador, já que os professores vieram, especificamente, para atuar na universidade. O número de estrangeiros chegou a 45 em suas unidades acadêmicas, diminuindo para 22, em 1942.

A década de 1960 foi marcante também para o Ensino Superior em Arte. Especificamente, em 1963, segundo Oliveira (2010), foi fundada a primeira escola de desenho industrial de nível superior do Brasil, no Rio de Janeiro, com o nome de Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Aconteceram também inovações formativas para quem lecionava no ensino superior, como a abertura de cursos de capacitação docente, ofertados no Museu de Arte Contemporânea da USP e em outros espaços de arte e cultura. Essa evolução começou a tomar impulso, viabilizando movimentos e encontros sobre Arte, Educação e educadores.

Oliveira (2010) ressalta que, antes da década de 1970, a formação do docente universitário, incluindo aqui o artista e o professor, era apenas em nível de graduação ou técnico, com exceção de alguns especialistas ou mestres qualificados em universidades fora do Brasil, já que, nesse momento histórico, não haviam sido implantados oficialmente no Brasil cursos de pós-graduação lato ou stricto sensu em Arte. A autora complementa:

Havia sim, em 1968, um curso de História da Arte em nível de pós-graduação no país que fora implantado pelo Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Letras da USP. Em 1970, esse Departamento perdeu a disciplina, que foi transferida para a Escola de Comunicação e Arte recém-fundada nessa mesma instituição. O Departamento de Arte, mais adiante, na década de 1980, foi considerado a célula mater para a abertura e criação de outros cursos de pós-graduação em Arte no País. Na década de 1990, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB nº 9394, de 20 de dezembro de 1996, introduziu a avaliação institucional dos programas de pós-graduação e de cursos de graduação, a concepção da autonomia didático-científica, disciplinar, administrativa, financeira e patrimonial. Outras inovações aconteceram no regime jurídico que criou a Associação Nacional das Universidades Comunitárias – ABRUC – e a Associação Nacional das Universidades Particulares – ANUP, contribuindo para a expansão e regulamentação de instituições públicas e privadas (OLIVEIRA, 2010, p. 37).

Nesses cursos, a formação dos primeiros docentes era tanto artística como técnica ou, ainda, como bacharel em alguma instituição no Brasil ou na Europa. Ainda na década de 1970, outras transformações aconteceram no ensino de arte. Uma delas que contribuiu para a ampliação de novas perspectivas para esse ensino foi a sua oficialização, tornando-o obrigatório nas escolas. Isso ocorre com a Lei da Reforma do ensino de 1º e 2º graus, Lei nº 5.692/71, que prescreve o ensino de Arte nas escolas de primeiro e segundo graus. Desse modo, o MEC (Ministério da Educação e Cultura) foi forçado a criar cursos superiores para a formação universitária desses profissionais que atuavam nesses segmentos de ensino.

Ana Mae Barbosa (1989, p. 20) diz que “nesse período, foi criada a Universidade de Brasília, e a arte-educação ocupou um lugar relevante nessa instituição, em que se tencionava começar a escola de Educação a partir do departamento de Arte-Educação, onde se pretendia começar pesquisas e estudos de educação, refletindo uma abordagem fiel à ideia de educação através da arte”. A década de 1980 foi promissora para a docência universitária em Arte, Oliveira (2010) destaca que as inovações dessa década foram: a criação dos cursos de pós-graduação em Arte, a regulamentação do ensino de Arte na educação básica, tornando obrigatória a realização desse ensino em nível fundamental e médio, além da obrigatoriedade de formação para o professor de Arte em Educação Artística, bem como foram fundadas, nessa época, muitas associações, após discussões e encontros promovidos por arte-educadores.

De acordo com esses relatos, observamos avanços, mas, ainda, lacunas que permaneciam principalmente com relação à dificuldade na formação do docente do Ensino Superior. Por essa razão, organizaram-se, nesse período, cursos de especialização, para que os docentes universitários da época pudessem se aperfeiçoar, ampliando os horizontes para o ensino de Arte. Nesse sentido, Barbosa (2002) profere:

[...] nós chegamos a 1989 tendo arte-educadores com uma atuação bastante ativa e consciente, mas com uma formação fraca e superficial no que diz respeito ao conhecimento de arte-educação e de arte. Algumas universidades federais e estaduais, preocupadas com a fraca preparação de professores de arte, começaram a partir de 1983 progressivamente a organizar cursos de especialização para professores universitários de arte. Os cursos eram curtos e intensivos (algumas vezes com aulas de 10 horas diárias) e em geral conduzidos por professores e artistas de outros estados (BARBOSA, 2002, p. 174).

Somente a partir de 1990, esse panorama efetivamente se modificou com a criação de cursos de especialização e mestrados, favorecendo, assim, a qualificação do docente artista universitário, como assegura Oliveira (2010). Na década de 1990, até o ano de 2006, segundo dados da CAPES, o crescimento dos Programas de Pós-Graduação em Artes foi significativo¹⁶.

Com esse histórico, percebemos importantes conquistas e avanços que permearam a trajetória do ensino de arte no Brasil. Nessa perspectiva, esses elementos trazidos do passado nos ajudam a reconstituir o panorama no que se refere à docência superior em artes no Brasil. Todavia, percebemos, com esse estudo, cuja temática ainda é carente de investigações, o que reitera Barbosa (1993): “Existem poucas pesquisas sobre o ensino universitário em geral, em comparação aos trabalhos produzidos nas universidades sobre o ensino de 1º e 2º graus. A universidade tem dificuldade de ver a si própria” (BARBOSA, 1993, p. 14).

Nessa perspectiva, compreendemos que esta pesquisa, especificamente quando traz a realidade do CAR/UFES com sua significativa história, e a artista professora Dilma Góes com sua trajetória na arte e na docência, permitirá desvelar relevantes aspectos da docência superior de arte.

2.2 ARTISTA PROFESSOR

A temática artista professor foi estudada por pesquisadores em teses e dissertações, como constatamos na revisão de literatura. Além dos trabalhos apresentados, encontramos outros autores que realizaram pesquisas sobre a temática, e, nesse espaço, apresentaremos conceituações sobre o que é ser “*artista professor*”, ancoradas em diferentes perspectivas e referenciais teóricos.

¹⁶ Em quase todas as regiões do País, são desenvolvidos, em universidades públicas, os Programas de Pós-Graduação na área das Artes, tanto na linguagem visual, quanto na linguagem musical e cênica.

Observamos que a expressão *artista professor*, e não *professor artista*, é a nomenclatura mais empregada quando a discussão gira em torno da docência no ensino superior. A pesquisadora Celia Maria de Castro Almeida (1999), que é uma das pioneiras e referência no estudo sobre essa temática no Brasil, e que se destaca por ter sido citada na maior parte dos trabalhos da revisão de literatura, diz que o conceito de *artista professor* no ensino superior é evidente, isto é, faz-se necessário ser docente e ter uma produção artística sistemática, seja ela reconhecida ou não.

Sandra Favero (2007), no artigo “As inquietações do artista professor”, apresenta a concepção desse profissional como um propositor, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, “Um corpo criador/um corpo professor, no mesmo corpo”. Formação esta que identifica o “ser artista” e oferece vantagens para momentos de conflito e apaziguamentos que também são estabelecidos em relação com a instituição. Ao afastar-se da prática artística, o artista professor inibe o movimento criativo gerador de todo o processo pertinente ao ensino de arte. Nessas condições, estabelece-se o paradoxo. O artista professor encontra-se entre a complexidade do sistema acadêmico gerido pelos moldes cartesianos objetivos e a complexidade do sistema artístico.

“Professor e artista: uma reflexão sobre a prática docente a partir da experiência artística” é o artigo da pesquisadora Denise Went (2010). Esse trabalho de pesquisa traz reflexões no que tange ao ensino das artes visuais e à formação dos professores. A autora mostra como o *artista professor* pode orientar e guiar os seus alunos no processo de criação por meio das suas experiências artísticas, e como as suas obras podem contribuir positivamente em suas aulas de arte. Nessa perspectiva, o estudo demonstra a importância de se valorizar a formação desse profissional já que o seu trabalho se refletirá em todo o processo de aprendizagem do aluno e, ao mesmo tempo, valorizará a arte.

Edmilson Vitória de Vasconcelos¹⁷ (2007), no artigo “As poéticas pedagógicas do artista professor”, apresenta o papel do *artista professor* a partir do conceito de “*artista-etc.*”, proposto por Ricardo Basbaum¹⁸. Basbaum comenta que o artista, quando é artista em tempo

¹⁷ Ricardo Basbaum é artista, diretor e professor do Instituto de Arte da UERJ e desempenha também o papel de curador, escritor e agenciador de eventos de arte contemporânea.

¹⁸ Edmilson Vitória de Vasconcelos é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas, em 1988. Mestre em Ergonomia pelo PPG de Engenharia de Produção e Sistemas da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2004. Tem Mestrado pelo PPG em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina.

integral, pode ser chamado de “artista-artista”; no entanto, quando o artista questiona sobre a natureza e a função do seu papel, podemos chamá-lo de artista-etc. Quando isso acontece, o artista acaba transitando por outras instâncias do sistema de arte incorporando outros papéis e outras funções. Ricardo Basbaum (2004) disse que pode imaginar diversas categorias do artista-etc., em que o artista sobrepõe, acumula e mistura outras funções à sua função original de artista: “(...) artista-curador, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.”

Ao imaginar essas possibilidades, Basbaum cria um híbrido e instaura um questionamento que emergirá a cada nova combinação da função de artista e outra função qualquer. Essa condição, por sua vez, leva-nos a refletir sobre o próprio fazer artístico e do papel do artista-etc., em seus processos, reitera Vasconcelos (2007). Nesses processos, todas as ações articuladas pelo artista-etc. serão permeadas, atravessadas e contaminadas pelo fazer artístico, visto que o artista-etc., apesar da diferença entre o artista-artista - artista em tempo integral - o artista-etc. é, também, artista o tempo todo, mas que mistura e hibridiza com uma outra função.

O autor, no artigo em questão, apresenta sua concepção do *artista-etc.*, na função de *artista professor*, e acredita que esse profissional possa desenvolver processos e métodos didático-pedagógicos como estratégia artística para o ensino de arte, sendo a “aula” um sistema-poético-educacional ou uma aula-obra de arte.

A professora e pesquisadora Jociele Lampert¹⁹, no artigo “Modos de ser professor artista: ou pesquisa em arte e Arte-educação” (2017), publicado no livro: *Modos de ser professor de arte na contemporaneidade*²⁰, suscita importantes questões que têm relação com o lugar do professor artista no que se refere ao estudo prático e teórico no ensino e aprendizagem das Artes Visuais, bem como ressalta que esse tema pode ser trabalhado na formação inicial dos professores.

¹⁹ *Jociele Lampert* é professora da UDESC, coordenadora do grupo de pesquisa “Entre paisagens” UDESC/CNPq. O estudo apresentado advém de reflexões da pesquisa da autora, vivenciada enquanto professora visitante no Teachers College, na Columbia University, nos Estados Unidos, durante o ano de 2013, quando teve a oportunidade de observar e experimentar a articulação entre práticas artísticas e saberes pedagógicos especificamente no ensino da pintura.

²⁰ O livro “Modos de ser professor de arte na contemporaneidade” é uma publicação organizada pelas professoras Moema Rebouças e Gorete Dadalto, pela editora Edufes (Editora da UFES), em 2017.

Ela declara que essas reflexões foram abordadas por George Wallis, em meados do século XIX, construídas e firmadas como um retrato pedagógico de identidade associado à práxis do fazer/saber arte. Na contemporaneidade, esse lugar do artista professor vem sendo estudado com o intuito de compreendê-lo conceitualmente, com vistas a ampliar o modo artístico e estético de pensar o ensino de arte.

Na pesquisa da autora, esse artista professor situa-se no contexto universitário com sua produção do conhecimento em articulação com a produção artística e suas experiências estéticas, que advém obviamente do seu trabalho enquanto professor (sua docência) e perpassa a condição de pesquisa e produção poética, que não tem finalidade de adentrar o circuito e mercado de arte, mas sim um contexto de produção de experiências singulares. Isso seria conseguido a partir da construção poética, da expressividade de seus planejamentos, de experimentações que enlaçam saberes teóricos e práticos sobre sua área de conhecimento, o que levaria o professor a situar esse conhecimento em uma dinâmica contextual e, sobretudo, consciente.

Em suas pesquisas, Lampert (2017) se apropria do conceito de *experiência*, construído em 1934, pelo professor norte-americano John Dewey²¹, que diz: “experiência é o resultado, o sinal e recompensa da interação entre o organismo e o meio que, quando plenamente realizada, é a transformação da interação em participação e comunicação” (Dewey, 2010, p.88 e 89); entretanto, a autora declara que essa concepção pode ser atualizada na contemporaneidade, pois necessariamente não precisa se basear somente na experimentação, mas na construção do conhecimento crítico (da consciência) que é tangenciada na experiência singular, observando que não é o ato ou a ação em si do que se passa, mas a forma como se produz sentido com que nos atravessa.

Existem duas linhas que pairam sobre o tema do *artista professor* na concepção de Lampert: uma declara que é preciso que ele tenha produção, reconhecimento, recepção crítica, curadorias e seja legitimado pelo sistema de circuito de Arte; a outra, de que a autora diz fazer parte, aponta para a percepção sobre o tema evidenciado por eixos: o de perceber, no ato criativo, a concepção

²¹ *John Dewey* foi um professor e filósofo americano, que defendeu a ideia de unir a teoria e a prática no ensino. Foi um dos principais representantes da corrente pragmatista, inicialmente desenvolvida por Charles Sanders Peirce, Josiah Royce e William James. Ele afirmou que a educação, a experiência e as histórias de vida devem ser entrelaçadas, e também escreveu extensivamente sobre pedagogia.

de planejamento e metodologia para aulas, bem como o da relevância em se terem processos criativos singulares e experimentações (seja por meio de cadernos, diários, anotações, até em produção sistemática que pode estar - ou não - inserida em um sistema e circuito de Arte), ou o da conversa com artistas e reflexões sobre textos, diálogos e exemplos de outros processos.

A autora conclui que, para ser um artista professor, é necessário que a pesquisa seja inerente ao processo de criação; além disso, é fundamental também ponderar sobre o lugar/tempo/espço de produção e recepção do “objeto” artístico. Desse modo, a produção de conhecimento sobre o ensino/aprendizagem é articulada com o espaço da sala de aula, da escola, do estúdio do artista ao diário, ao caderno e/ou à cidade, em que diferentes visualidades poderão lhe servir de lugar para processos formativos, fora de conteúdos e currículos.

A pesquisadora Tereza Almeida²², no artigo “O artista professor na faculdade de arte” (2012), publicado na revista Trama Interdisciplinar²³, suscita questões sobre o ensino universitário de uma Faculdade de Artes, a saber: *No ensino universitário de uma Faculdade de Artes fará sentido o ensino das artes ser lecionado por artistas? Deverá um professor de artes ser também artista plástico, produtor de obras de arte na área em que se encontra a lecionar?* Diante de tais questões, a autora contextualiza artistas internacionais como Johannes Itten²⁴, Hans Hofmann²⁵, Joseph Beuys²⁶, Richard Hamilton²⁷ e Victor Pasmore²⁸, entre outros, esses que conciliaram a sua prática artística com a docência.

²² Tereza Almeida é professora auxiliar convidada da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Portugal). Investigadora no 12ADS, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da FBAUP e na Unidade de Investigação Vidro e cerâmica para as Artes (VIcArtE).

²³ A Revista TRAMA INTERDISCIPLINAR é uma publicação científica quadrimestral do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo.

²⁴ Johannes Itten (1888/1967) foi um pintor, professor e escritor suíço associado à escola Bauhaus. Ele desenvolveu uma concisa pesquisa da aplicação das cores nas artes plásticas como professor-pesquisador e como artista.

²⁵ Hans Hofmann (1880/1966) foi um pintor alemão naturalizado americano, renomado como artista e professor em uma carreira que abrangia duas gerações e dois continentes, e é considerado como tendo precedido e influenciado o Expressionismo Abstrato.

²⁶ Joseph Heinrich Beuys (1921/1986) foi um artista e professor alemão que produziu em vários meios e técnicas, incluindo escultura, fluxus, happening, performance, vídeo e instalação. Ele é considerado um dos mais influentes artistas alemães da segunda metade do século XX.

²⁷ Richard Hamilton (1922/2011) foi um importante artista plástico e professor britânico do movimento artístico Pop Art. Inclusive, é considerado o precursor desse movimento artístico na Inglaterra.

²⁸ Edwin John Victor Pasmore (1908/1998) foi um artista e arquiteto britânico. Ele foi pioneiro no desenvolvimento da arte abstrata na Grã-Bretanha nos anos 1940 e 1950. De 1943 a 1949, ele ensinou na Camberwell School of Art,

Almeida (2012) apresenta as concepções de *artista professor* elencadas pelo pesquisador Daichendt²⁹ (2010, p. 147), que são apresentadas com as seguintes características e com as quais a pesquisadora declara se identificar. São elas: os artistas professores são, em primeiro lugar, artistas; o ensino deve ser uma expansão direta do estúdio; a produção de arte é essencial para se compreender a profissão do professor de arte; as salas de aulas devem ser um modelo da prática dos artistas e dos designers; o ensino é um processo estético, e os artistas professores manipulam as técnicas e os materiais da sala de aula; o artista professor utiliza atitudes artísticas, como o desenho, a pintura e a performance no contexto de educação. Como conclusões do artigo, a pesquisadora portuguesa Tereza Almeida (2012) evidencia que:

O professor artista é um docente que fala da obra com saber técnico e estético, mas também com sentimento. Como docente, por estar envolvido com os assuntos, transmite mais segurança, fruto da sua experiência artística. O professor artista fala aos alunos com um saber que vai mais longe que o conhecimento teórico, fruto da sua vivência como criador e divulgador. (ALMEIDA, 2012, p. 89)

Almeida finaliza dizendo que os alunos veem nesses docentes alguém que lhes serve de referência e para quem podem colocar questões objetivas e pertinentes, e, por essa perspectiva, a pesquisadora vê nesses profissionais universitários grande importância.

Outra pesquisa dialoga com nossa investigação, pois apresenta artistas professores do Centro de Artes da UFES. A publicação é do artista docente da universidade, Fernando Augusto dos Santos Neto³⁰ (2017), publicado com o título: “A fala do artista professor: criação artística e ensino de arte”.

O autor apresenta o resultado de uma pesquisa iniciada com um projeto de entrevistas realizadas, que ficaram guardadas por dez anos, e que se efetivam em um trabalho que apresenta questões reflexivas sobre a temática do docente artista na universidade: *Qual o lugar do artista na universidade? Como é o processo artístico do artista professor na universidade? Como acontece o enlace entre algo que exige uma operacionalidade e, de outro modo, necessita do exercício poético da subjetividade?*

²⁹As ideias do pesquisador são apresentadas no artigo: DAICHENDT, G. J. Artist-teacher: a philosophy for creating and teaching. Bristol: Intellect Ltd, 2010.

³⁰Fernando Augusto é professor titular de desenho da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua principalmente com os seguintes temas: Crítica de Arte, Semiótica, Fotografia, desenho, pintura. Disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4765324T6>> Acesso em: 28 de outubro de 2018.

Fernando Augusto elegeu nove artistas professores: *Attílio Colnago, Hilal Sami Hilal, José Carlos Vilar, Joyce Brandão, Lincoln Guimarães, Maria Regina Rodrigues, Mauro Lúcio Starling, Orlando da Rosa Farya e Rogério José Câmara*. Esses docentes pertencem (ainda estão lecionando), e/ou pertenceram (encontram-se aposentados), ao Centro de Artes da UFES, seus colegas de trabalho, artistas como ele próprio, e que, no texto, tece diálogos que “apontam debates de extrema relevância para o entendimento das práxis do ensino de arte na universidade”.

O autor realizou as entrevistas tendo dois grandes eixos: de um lado, a poética pessoal e o processo de criação do artista professor; do outro, a sua metodologia de ensino de arte. Ele descreve como realizou as entrevistas:

As perguntas não foram as mesmas para todos, nem estabelecidas *a priori*, mas, dentro do eixo programático, procurei primeiramente ver os trabalhos e a carreira do artista professor, ler textos críticos existentes sobre cada um deles e me informar sobre as disciplinas que ministravam no departamento. Assim, buscava caminhos que viessem a responder aos questionamentos colocados na origem do projeto: como eles ensinavam e desenvolviam seus trabalhos artísticos? O que esperavam da universidade como artistas e professores? Que relações estabeleciam entre o fazer e o ensinar arte em uma escola? Como essas duas vias se comunicavam, se retroalimentavam? Como levavam elementos dos seus processos criativos para a sala de aula e o inverso? (SANTOS NETO, 2017, p.19)

Apreende-se que, nessa pesquisa, cada artista professor entrevistado se dispôs a olhar o próprio processo e o caminho percorrido até o momento. Trata-se de uma reflexão que busca verificar, a partir da vivência, as questões implicadas no ato de estudar, de aprender, de ensinar arte na universidade, e nas carreiras de artista e de professor.

A partir da apresentação desses estudos, podemos vislumbrar algumas investigações pertencentes à temática “*artista professor*” no ensino superior, no cenário nacional e internacional, que nos ajudará a compreender e a fazer diálogos com nossa pesquisa que tem como lócus o CAr/UFES e a professora e artista Dilma Góes, por nós escolhida. Por essa perspectiva, esse estudo permitirá reconstituir e valorizar os envolvidos, por meio de uma história viva em que os processos e experiências da professora poderão ser desvelados.

2.3 A NOÇÃO DE EXPERIÊNCIA

Como já mencionado, nossa pesquisa tem como questão investigativa: *Como a experiência da artista contribui para a docência? Como são articulados os campos de conhecimento e da experiência com a Arte, com o conhecimento e a experiência da docente?* Nesse sentido, consideramos necessário elucidarmos o conceito de experiência, que norteará a nossa investigação, pois nos possibilitará tecer diálogos com os demais referenciais utilizados na pesquisa.

O conceito de experiência mais utilizado nas pesquisas brasileiras que unem os campos da Arte e da Educação é o proposto por Dewey. Pesquisadores como Duarte (2017), Lampert (2009, 2017) e Wosniak e Lampert (2016) tendo como referência os estudos de Barbosa (1989, 2015), que difundiram esse filósofo norte-americano na Arte e Educação. John Dewey (1859-1952) obteve grande reconhecimento no século XX, por ser o proponente de uma prática educativa progressista, que influenciou todo o movimento da Escola Nova, especialmente no Brasil. E Ana Mae Barbosa é uma educadora que ganha destaque e relevância, por ter criado o primeiro curso de pós-graduação em Arte Educação, na Universidade de São Paulo, responsável pela formação de muitos profissionais para atuar no ensino superior nesta área em todo o Brasil, e autora de uma obra extensa desde 1975, data da publicação do livro *Teoria e Prática da Educação Artística*.

Autora do livro, *Recorte e colagem: influência de John Dewey no ensino da arte no Brasil*, cuja primeira edição é em 1982, Barbosa, no prefácio da 8ª edição (2015), observa que, naquela ocasião, o pensamento de Dewey estava em recessão nos Estados Unidos, e também por aqui. Com a teoria Escola Novista, o autor contrapôs, ao sistema tradicional de educação, o modelo de ensino-aprendizagem focado no aluno como sujeito. Uma das obras de grande relevância foi a sua publicação *Art as Experience*, que é uma obra baseada num ciclo de conferências ministradas em Harvard, em 1932. Foi publicada e originalmente editada pela filósofa americana Jo Ann Boydston (1934), mas somente teve sua tradução para a língua portuguesa em 2010, pela Editora Martins Fontes.

A noção de experiência para Dewey envolve a interação entre organismo e o ambiente de que a arte faz parte, integra os propósitos e valores da vida, nasce dos processos de interação entre

o organismo e o meio. O pesquisador Miguel Mesquita Duarte³¹ (2018), em estudos sobre essa temática, reitera que essa experiência decorre da adaptação do homem ao ambiente que o rodeia.

Trata-se, mais precisamente, de uma interação entre o indivíduo e o ambiente através de desequilíbrios e reajustamentos que, por implicarem resistências e procuras ativas de reestabelecimento de novos equilíbrios, produzem novas e mais enérgicas dinâmicas relacionais. (DUARTE, 2018, p.162)

A arte, segundo o autor, liga-se às experiências cotidianas. Sua teoria indaga acerca da natureza da produção artística, como ela surge e evolui a partir de ações comuns e necessárias à vida, à adaptação ao meio, à satisfação de necessidades. Desse modo, quando o artista cria, os significados se incorporam aos objetos criados, o artista vê potencialidades, passa a cultivá-los. Wosniak e Lampert (2016) observam:

Para John Dewey, a arte deveria se situar ao lado das coisas da experiência comum da vida. Ela deveria ser inserida em um contexto diretamente humano, ao contrário de ser relegada exclusivamente aos museus ou galerias, compartimentalizada em teorias que distanciam as experiências estéticas da vida cotidiana - ou seja, do prazer pessoal que, segundo o autor, está próximo às coisas da natureza como o ar, o solo, a luz, as flores. As coisas esteticamente admiráveis brotariam desses lugares. (WOSNIAK E LAMPERT, 2016, p.250)

Dewey (2010, p.84) declara que a vida fornece as fontes da experiência estética; a energia, a prontidão, toda essa vitalidade é gerada pela troca ativa e alerta com o mundo: “a experiência é a arte em estado germinal”. Wosniak e Lampert (2016, p. 267) corroboram essa ideia, afirmando que Dewey considera a criatura viva em toda a sua totalidade, cabendo uma filosofia que compreenda a articulação do homem com o seu meio, “onde a experiência é a chave-mestra para revelar a vitalidade unificada da experiência singular e estética entre o homem e a Arte”. O autor valoriza “o ato de expressão”, que nasce de nossas impulsões, da busca de satisfação, da superação de obstáculos, os quais, com a resistência do meio, levam a ter que refletir para agir, guiar-se por objetivos, planejar a ação. As coisas se transformam em meios, assumem significados, e são expressas.

Em sua publicação *Arte e experiência* (2010, p.109-110), Dewey argumenta que pensar reflexivamente é que possibilitará “uma experiência singular”, e esta experiência é que determina o processo que se inicia desde quando um dado material vivenciado completa o seu

³¹ Miguel Mesquita Duarte (PhD) trabalha no Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa. O trabalho de Mesquita Duarte concentra-se em temas como arte de arquivo, política da memória, contra-narratividade e a relação entre imagem e escrita. Ele publicou em importantes jornais internacionais, incluindo o RIHA Journal, Estudos em Documentário.

percurso, desde o início até a sua consecução. Abrange desde ações rotineiras, tais como a conclusão de uma refeição, até as mais específicas, como as realizadas no campo da arte (a execução de uma pintura, ou de uma tecelagem).

Na experiência singular, o material vivenciado faz um percurso até sua consecução (Dewey 2010, p. 109), e, assim, é demarcada e integrada entre os fluxos da experiência advindos de outras experiências. Mas isso não quer dizer uma conclusão como fim, mas um movimento com cessação, fluxos. A experiência singular também se relaciona com outras experiências vivenciadas.

Nesse sentido, cabe salientar que há diferença entre uma experiência intelectual e estética, mas essa diferença está no seu material. O material da experiência estética, ou das belas artes, conforme define o autor, consiste em qualidades. Já a experiência intelectual não pode ser uma experiência singular por si só, ela gera signos e símbolos que somente em outras experiências podem ser qualitativamente vivenciados.

As contribuições do autor para a educação e para o ensino da arte estão bastante difundidas nos autores aqui mencionados; contudo, em nossa investigação, queremos ultrapassar a noção da experiência que culmina, ou se origina de uma ação, ou de uma “ [...] relação entre o ser vivo e seu contorno físico e social [...], de um processo compreendido em determinado ato, ou de uma caracterização experimental (MORA, 1998, p.269).

O nosso interesse está em como o sujeito se transforma a partir de suas experiências. O aspecto histórico da experiência na constituição do sujeito é um importante eixo a ser considerado. Como o aporte teórico metodológico de nossa investigação é a semiótica discursiva, em especial as modalizações do “ser do sujeito” tal como preconizada por Greimas e Fontanille em *Semiótica das Paixões* (1993), e a análise dos percursos narrativos do sujeito que simulam um fazer do sujeito no mundo que, ao mesmo tempo em que se transforma, transforma o mundo com o qual interage (Barros, 1988), seria importante o conceito de experiência considerar o aspecto dialógico das tramas discursivas engendradas no “ser” e no “fazer” desse sujeito.

O conceito de experiência em Foucault (1976,1978) e em Bondia (2002) contempla o que buscamos e apontam para algumas confluências com a semiótica discursiva. As publicações de Foucault que tratam dos diversos modos pelos quais os seres humanos se tornam sujeitos, com

o objetivo de criar uma história a partir deles e suas inserções na cultura, fornece-nos pistas para a nossa investigação. Em especial em *História da Sexualidade*, cuja obra está em três tomos, a saber: *A vontade do Saber* (vol.1), *O uso dos Prazeres* (vol. 2), *O cuidado de Si* (vol. 3), a ênfase está no modo pelo qual um ser humano torna-se um sujeito. Para López (2011, p.42), o conceito de experiência em Foucault integra três problemáticas, intrinsecamente vinculadas entre si: os jogos de verdade, as relações de poder e as formas de subjetividade. Presentes nos discursos e difundidos em diferentes e diversos dispositivos (tais como procedimentos administrativos, propostas científicas, estruturas arquitetônicas etc.), envolvem tanto os ditos como os não-ditos. Contudo, é aí está o nosso interesse, configuram uma experiência histórica singular, e nela o sujeito (o ser) se pensa a si próprio e se toma como objeto de ação. Aborda esta constituição de sujeito a partir da subjetividade. E é a partir daí que o conceito de experiência, ao envolver a experiência histórica, considera as tramas dos discursos e as práticas com as quais se reconstitui, discursivamente, o que somos. Como aponta Barros, Freitas e Gotardo (2019, p.9), “Essa trama constitui nossa experiência possível em cada lugar e a cada momento. Logo, não se refere a uma experiência geral, mas a uma experiência concreta, histórica e culturalmente situada”.

Assim como, nos estudos foucaultianos, a história se constitui por meio dos discursos produzidos, o que abrange “verdades” e “ilusões”, e, na semiótica, a história nos é dada pela linguagem. Quando Bakhtin afirma “que não se pode realmente ter a experiência do dado puro” (1993, p. 32)³², quer dizer que o nosso discurso se relaciona com outros discursos, e não com as coisas. É a linguagem que nos dá acesso ao mundo, e conforme argumenta Fiorin (2012, pg.11), “O mundo é um fluxo caleidoscópico de impressões que são organizadas pelo sistema linguístico”. Ao assumirmos essa concepção de história a partir dos discursos, admitimos que, a cada época, cultura e sociedade, os discursos são confrontados, negados e, por vezes, invertidos. Portanto, apreender a historicidade de um texto é considerar que o sentido se constitui dialeticamente (JAMESON, 1997, p.135-206).

Consideramos que a história, tal como defende Fiorin (2012, p.12), [...] não é exterior ao sentido, mas ela é interna a ele, pois ele se constitui dialeticamente. A história que queremos contar e que a pesquisa poderá oferecer aos leitores, é-nos contada a partir de uma pluralidade

³² BAKHTIN, Mikhail (1993) *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press.

de sujeitos envolvidos na trajetória de vida da artista e professora de ensino superior Dilma Góes, de cursos de Artes. A partir da narrativa central desta artista, podemos apreender seus percursos de vida, de produções e de desejos. Suas experiências e, com elas, as continuidades, rupturas e descontinuidades.

Nesse sentido, compreendemos a importância da noção de experiência para Bondia (2002) que é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. No artigo *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, o autor contrapõe e utiliza como argumento para definir a noção de experiência, outras noções muito difundidas que são: a de informação, a de opinião, a falta de tempo e o excesso de trabalho.

Em sua *primeira premissa*, Bondia distancia e diferencia a ênfase contemporânea na informação, colocando-a próxima a uma antiexperiência. Desse modo, informa-nos que: o saber da experiência não é o saber da informação, o saber das coisas. Portanto, para Bondia (2002, p.22), não há uma ligação causal entre a “sociedade da informação”, com a “sociedade de conhecimento” e, até mesmo, com a “sociedade de aprendizagem”. O autor argumenta que quem defende esta premissa, de relação causal entre essas três instâncias: a informação, o conhecimento e a aprendizagem, defende as “[...] metáforas cognitivistas, seguramente também totalitárias, ainda que revestidas agora de um *look* liberal democrático”.

Na *segunda premissa*, aponta que a experiência é cada vez mais rara pelo excesso de opinião. Afirma que, assim como a informação, a opinião tornou-se um imperativo para o sujeito moderno, que se vê como alguém que sobre tudo deve opinar. Para Bondia (2002, p.22), “[...] a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça”.

Em sua *terceira premissa*, a da falta de tempo, Bondia (2002) comenta sobre como a velocidade dos acontecimentos ocorre, e como a obsessão pela novidade é um atributo do mundo moderno. A fugacidade decorrente impede a conexão significativa entre os acontecimentos e atua também sobre a memória. Conforme Bondia (2002, p.23): “Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória são também inimigas mortais da experiência”.

Na *quarta premissa*, a experiência se torna cada vez mais escassa pelo excesso de trabalho. Para o autor, há uma distinção entre experiência e trabalho, e aquela não tem relação com este. Em sua perspectiva, o trabalho é uma atividade derivada da pretensão do sujeito moderno em conformar o mundo “natural”, “social” e “humano”, bem como a natureza “externa” e “interna”, segundo seu saber, seu poder e sua vontade. Mobilizados pelo fazer, pela ação, o sujeito moderno está sempre buscando mudar as coisas, como se não pudesse parar, e justo por isso nada lhe acontece. Para Bondia (2002), a fim de que ocorra a experiência, visando a que algo nos toque, é preciso uma parada. Defende a interrupção para que se possa

[...] parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e o ouvido, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDIA, 2002, p.24)

Esclarecidas essas quatro premissas sobre a noção da experiência, Bondia (2002) dedica-se a definir o sujeito da experiência pelo que ele não é. Esse não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho nem o do saber, do julgar, do fazer e do querer. Para o autor, o sujeito da experiência é como um território de passagem, um território marcado por sua abertura aos acontecimentos, por sua (ex)posição. O autor enaltece o caráter aberto desse sujeito, exposto com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco. Portanto, o sujeito da experiência e somente ele está aberto à sua própria transformação.

Outro destaque que o autor faz sobre a noção de experiência, pelo qual temos interesse é a relação entre experiência e paixão. Nesta ressalta que o que está em jogo não é uma lógica da ação, ou uma reflexão do sujeito sobre si mesmo, mas uma lógica movida pela paixão e por um sujeito passional, e este é um sujeito paciente. Embora Bondia (2002) não explore a paixão como efeito de sentido, é nesse caminho que gostaríamos de seguir tendo como referência a obra de Greimas e Fontanille, *Semiótica das Paixões* (1993). Nessa obra, os autores tratam da mediação do corpo, e como ele próprio faz sentir as qualidades desse mundo, em relação e enquanto significado, com diversos modos de articulação e de representação semióticos. Desse modo, as figuras do mundo, e as da arte que estarão presentes neste estudo fazem sentido, à custa da sensibilização que lhes impõe a mediação do corpo. É este sujeito passional, tal qual o sujeito da experiência de Bondia (2002), movido pela paixão, e não um sujeito racional (cognitivo) que nos interessa.

Este sujeito passional possui um saber da experiência, tal como propõe o autor mencionado. Para esclarecer e defender a constituição desse modo singular de estar no mundo com posição ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo), Bondia (2002) propõe duas notas sobre esse saber da experiência: a primeira diz respeito à sua qualidade existencial, e a segunda diferencia a palavra experiência de suas contaminações empíricas e experimentais. Para o autor, “Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade (Bondia, 2002, p. 28).”

A essa lógica que singulariza a experiência de cada um acrescentamos as contribuições de Landowski (2005). Esse semiótico ressalta uma contraposição entre uma concepção de experiência estética, como um encontro efêmero a uma outra ideia, a de uma aprendizagem “do sentido estético dos objetos mediante processos graduais de ajuste às qualidades sensíveis dos elementos com os quais o sujeito interage, quer se trate de obras de arte, de outros sujeitos, ou ainda das coisas mais ordinárias que compõem o meio ambiente da vida cotidiana” (2005, p.93). A experiência estética, para Landowski (2005), conduz a rechaçar uma tradição de oposição entre o sensível e o inteligível, em contraposição a um caminho mediado pelo sensível e, portanto, estético, sendo este articulador da relação entre o sensível e o inteligível, pelas vias da sensibilização.

Nesse sentido, podemos inferir que a docência do artista professor, que perpassa a condição de pesquisa, planejamentos e produções poéticas, é constituída por experiências singulares/estéticas, quer por meio da docência e de seus processos que têm como testemunha, além dos estudantes, os documentos de ensino (projetos, planos de ensino e materiais pedagógicos produzidos ou escolhidos para as aulas), quer por meio da expressividade de sua produção artística que conecta saberes teóricos e práticos, sobre sua área de conhecimento. Compreendemos que, a partir dessas conceituações e reflexões acerca da noção de experiência, conseguiremos elucidar o processo criador na arte e na docência da artista professora escolhida, no intento de compreender como são articulados “o ensinar e o fazer arte” no ensino superior.

2.4 TECITURA INVESTIGATIVA

Regressar para um outro tempo com o objetivo de compreender o que é “ser” artista e “ser” professora, numa instituição de ensino superior pública na área de Artes, envolve considerar

dois campos de conhecimento, o da Educação e o da Arte. Para realizar este movimento que abrange desde o recuo ao passado, como depoimentos e conversas no presente, inclui esta pesquisa no campo da história da educação em arte em nosso estado, especificamente num percurso que abrange desde a Escola de Belas Artes ao Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Caracterizada como uma pesquisa qualitativa por não se preocupar com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, preocupando-se com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centra-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais. Para Minayo (2001), a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

Podemos citar como características da pesquisa qualitativa: objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de descrever, compreender, explicar, precisar as relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o buscado pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências. A abordagem qualitativa tem por base conhecimentos teórico-empíricos que permitem atribuir-lhe cientificidade.

É importante sublinhar que essa investigação advém da pesquisa *“O lugar do discurso na Arte e na docência: entrelaçamento e articulações tecidas em contextos educativos”* (2017-2020), já citada, desenvolvida pelo grupo GEPEL/CNPq³³, grupo de que sou partícipe e que é coordenado pela professora Dra. Moema Rebouças. Nesse sentido, foram promovidos encontros para conversas e entrevistas com os artistas professores do Centro de Artes da UFES, a fim de reconstituir a memória docente a partir da “voz” do próprio docente, para compreender o que eles elegem como valor da sua própria prática como professor e artista, e quais relações são apontadas por eles. Após esses encontros, em que estive presente, as entrevistas gravadas e

³³ O GEPEL, de 2016 a 2020, desenvolve a investigação *“O lugar do discurso na Arte e na docência: entrelaçamento e articulações tecidas em contextos educativos”*, que almeja oferecer subsídios teóricos e metodológicos para os professores de Arte da Educação Básica a fim de que eles pensem as suas docências entrelaçadas e articuladas com a Arte, e tenham como foco os discursos produzidos por professores do ensino superior sobre a docência e os processos de criação que envolvem as suas produções artísticas.

filmadas foram transcritas por nós, membros do grupo, pois cada membro do GEPEL/UFES³⁴, enquanto equipe, desempenhou tarefas diversas que contribuíram para com a investigação, bem como para investigações advindas dela.

Diante dessas considerações, compreendemos que será importante utilizarmos os princípios da “História Nova” concebida pelos historiadores Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956) que é considerada uma maneira diferente de fazer história. Essa metodologia difere dos historiadores tradicionais, pois sugere que a história é contada a partir das marcas e pegadas deixadas pelo homem como ser dinâmico. Nesse pensamento, o homem é um personagem histórico, ativo e deixa marcas na história e no seu tempo. Bloch afirma que: “Nossa arte, nossos monumentos literários estão carregados dos ecos do passado, nossos homens de ação trazem incessantemente na boca suas lições reais ou supostas” (BLOCH, 2001 p.42).

Por meio das narrativas da artista professora Dilma Góes, inscritas em documentos, e pelos seus depoimentos, será apresentada uma história viva contada por aquela que guarda a memória do que ela foi. Nessa perspectiva, à luz dos princípios da “História Nova”, essa significativa história será contada a partir de informações documentais textuais, visuais, audiovisuais e verbais, em que poderão ser evidenciados os fatos e acontecimentos do objeto estudado, não esquecendo que os fatos não acontecem isoladamente, e os relatos e documentos são carregados de ideologias.

Outra metodologia que tangenciará nossa pesquisa é a da História de Vida tendo como princípio o método biográfico, tal como preconizam Mathias Finger e António Nóvoa (2010, p.23). Se nós somos, se todo indivíduo é a reapropriação singular do universal, social e histórico que o rodeia, podemos conhecer o social a partir da especificidade irreduzível de uma práxis individual.

E ela será recuperada considerando os processos vividos e compartilhados em um coletivo social, composto; em nosso caso, de cursos superiores de formação de decoradores, artistas e professores de arte. O foco, em nossa investigação, está em reaver, por meio da

³⁴ Participam e/ou participaram dessa pesquisa, membros do grupo GEPEL/UFES: Moema Martins Rebouças (coordenadora); Maria Auxiliadora Corassa, Maria Gorete Dadalto Gonçalves, Letícia Nassar Matos Mesquita, Juliana Almonfrey, Juliana Contti Castro, Flávia Meneguelli Ribeiro Setubal, Ivana de Macedo Mattos, Fabianne Azevedo, Jhonathas Andrade, José Henrique Rodrigues de Souza, Andrea Aparecida Della Valentina, Alice Nunes Viana e demais membros integrantes.

entrevista/depoimentos e documentos, tanto a trajetória da artista como da professora, como as práticas inscritas e materializadas em fontes que constituem a sua docência em arte e a sua produção artística.

As entrevistas semiestruturadas são narrativas construídas pelos sujeitos, tendo como base a memória que se faz presente, e das marcas deixadas no discurso do que *é ser* e do que *a faz ser* professora e artista. Para Chiené (2010), as entrevistas são textos autônomos, pois se constituem distanciados da vivência de seus autores; contudo, trazem as marcas e as implicações de seus autores num dado projeto de formação presente nos cursos que lecionaram no decorrer de suas docências. Em nosso caso, os cursos de Decoração, Pintura, Gravura, Escultura e Professorado em Desenho (na EBA, de 1968 a 1971); Artes Plásticas, Licenciatura em Desenho e Plástica (no CAr/UFES, entre 1972 a 1979); Educação Artística: Desenho e Artes Plásticas, e Bacharelado em Artes Plásticas (CAr/UFES, entre 1980 a 1992).

A entrevista inicial semiestruturada possibilitou o primeiro contato das pesquisadoras do GEPEL com a artista e professora. Com o auxílio de profissionais de captura de imagem e de som, a opção pela gravação em audiovisual foi para garantir que o resgate dos acontecimentos vividos por Dilma Góes partisse de sua memória e de como eles, na contemporaneidade, fluíam naquele momento de interação. Organizado e editado, esse material audiovisual compõe o material intitulado *Narr Arte*, composto de outros 9 (nove) audiovisuais oriundos da pesquisa realizada pelo grupo GEPEL.

Como um texto audiovisual, o documentário produzido com a Dilma Góes capta e garante que se mantenha a fidedignidade do dito e do modo de dizer da artista e professora, e pode ser revisitado em qualquer tempo e lugar por outros interessados em vê-la, em ouvi-la e em conhecer um pouco de sua trajetória como artista e professora. As entonações de voz, as paradas entre uma frase e outra, o posicionamento do corpo, a emoção revivida está lá e pode ser compartilhada. Essas são formas discursivas que a memória possibilitou resgatar a partir do ponto de vista de quem viveu aquele momento. A importância desse primeiro contato inicial da investigação está na

possibilidade de reconstituir as memórias e as histórias não unicamente sobre o ponto de vista de seus aspectos factuais, mas sobretudo considerando também outras dimensões, como as formas com que elas apresentam esses aspectos factuais, e nos fazem-saber-deles (REBOUÇAS, 2016, p.281).

Incluimos esse ato de filmagem, que coloca em interação diferentes sujeitos como uma performance discursiva. Nela, o exercício individual da linguagem não é fixo, mas sim relacional. Constituído por uma prática discursiva que ocorre nas interações e são modificadas no plano social, pois é lá que se modificam e se transformam. Considera-se, portanto, que o sujeito do discurso é um sujeito em construção permanente.

Com essa abordagem da semiótica que considera a existência as formas pressupostas do discurso, de como o sujeito faz saber de si mesmo e de sua experiência ao outro, foi dado o primeiro encontro com a artista e professora. Para complementar a pesquisa, outros fios discursivos foram anexados como fonte de investigação.

As fontes em uma pesquisa histórica são os vestígios, ou, para a semiótica, são as marcas discursivas que remetem a dados da experiência humana em determinado local e tempo. Podem ser compostas por documentos textuais verbais tais como cartas, ofícios, regulamentos; objetos da cultura como os produtos da arte compostos de textos visuais como as fotografias, desenhos e por testemunhos orais.

Reunir as fontes para compor os fios discursivos da investigação nos fez percorrer entre uma rede de significados tecidos pela arte, a memória e a história do ensino de artes no Espírito Santo, desde o Instituto de Belas Artes, da Escola de Belas Artes e chegando ao Centro de Artes da UFES, cujo recorte temporal abarca os anos de (1910 a 1972) e o percurso da Dilma aluna, professora e artista (1963 a 1992). Para esta pesquisa, delimitamos o seguinte corpus documental:

- 1- Transcrição da entrevista/conversa que foi filmada e gravada.
- 2- Documentos primários relacionados à docência da professora Dilma Góes (programas, plano de ensino, certificados de cursos e projetos de extensão, projetos de pesquisa, relatórios de projetos, memorial descritivo docente e materiais didáticos pedagógicos).

Ressaltamos que esses dados de docência da artista professora Dilma Góes foram coletados no Arquivo do Centro de Artes³⁵, mediante carta apresentada ao diretor do CAr/UFES, Dr. Paulo

³⁵ O Arquivo do CAr/UFES localiza-se no último andar do Prédio Administrativo, e sua gestão está extraoficialmente sob os cuidados de um servidor técnico-administrativo e possui em seu acervo documentação de 1950 até 2010. Esse rico acervo possui documentos administrativos, acadêmicos e de manifestações culturais ocorridas localmente e no âmbito municipal e estadual, principalmente as expressões artísticas de alunos,

Sérgio de Paula Vargas (que se encontra no APÊNDICE C); no setor de arquivos da UFES (CIARQ/UFES) e nos arquivos pessoais no Ateliê de Dilma Góes.

3- Documentos de artista (como convites e catálogos de exposição, recortes de jornais, fotografias das obras e exposições e projetos realizados).

Esses dados da artista foram coletados: na Galeria de Arte Espaço Universitário³⁶, mediante carta de apresentação com termo de consentimento e livre esclarecimento, que se encontra no APÊNDICE B; no *website*³⁷ da artista e nos arquivos pessoais no Ateliê de Dilma Góes.

Assim como a pesquisadora citada, utilizaremos as bases metodológicas da semiótica discursiva, em especial o nível do percurso gerativo de sentido que é a Narrativa para empreender as análises das entrevistas em articulação com os documentos de constituição da artista e da docente para compreender como são articulados “o fazer arte e o ensinar” na docência no ensino superior.

2.5 URDIDURA: SUSTENTAÇÃO PARA A TECITURA

“Presença, mas de quê, ou de quem, e por que uma semiótica dessa presença? Porque a única coisa que, sob forma ou outra, poderia realmente nos estar presente é o sentido. Nunca estamos presentes na insignificância”.

Eric Landowski

A urdidura é composta pelos fios que sustentam a tecitura em uma tecelagem. Mesmo sem o tear, deve existir uma base de sustentação para que os fios se mantenham na pressão que o tecelão os manipulou, sem ela não se sustentam.

professores e profissionais que fizeram/fazem parte da história e da memória da comunidade artística do estado do Espírito Santo.

³⁶ A coleta de dados aconteceu da seguinte forma: após a liberação concedida pelo diretor Dr. Fernando Augusto dos S. Filho, foi marcada uma reunião com o arquivista responsável pelo Setor de Arquivo e Documentação, Marcello França Furtado, que conheceu a pesquisa para ver a melhor forma de contribuir. Fizemos um cadastro de pesquisadora e assinamos um termo de responsabilidade para uso de dados (encontram-se nos ANEXOS A e B). A partir desse momento, foram agendados encontros em que a estagiária da galeria, Ione Reis, recebia-nos no setor, mostrava os arquivos digitalizados no computador, e nós anotávamos tudo pelo qual tínhamos interesse. Essas anotações foram repassadas para o arquivista Marcello, que copiou os dados no *Pen Drive*, e nos entregou.

³⁷ *Website* da artista: <https://dilmagoes.art.br/dilma-goes/>

A base para a análise da produção de dados que compõe os fios discursivos que articulam a entrevista, as conversas e os documentos (obras, catálogos, planejamentos, entre outros) será a da semiótica discursiva e/ou greimasiana. Essa teoria não toma a linguagem em forma de signos, mas de significações, ou melhor, de relações, uma vez que o significado se dá na relação. Essa concepção de texto é definida por Barros (1990) e por Fiorin (2013). Segundo os autores, a semiótica, embora não ignore que o texto seja um objeto histórico, enfatiza o conceito de texto como objeto de significação.

Tendo por objeto o texto, a semiótica tem como escopo a descrição e a análise de “como o texto diz o que diz” (Barros, 1990). Compreendemos que essa teoria é pertinente, uma vez que nos mostra ‘como’ os textos produzem sentidos a partir das análises dos procedimentos que os estruturam e os tornam como um todo de sentido.

Definido de duas formas, o texto, para a semiótica, é objeto de significação e, por conseguinte, tem sua principal preocupação no estudo dos mecanismos que o engendram e que o constituem como uma totalidade de sentido. Entrementes, é também objeto de comunicação; portanto, está inserido entre tantos objetos culturais e sociais e determinados pelas formações ideológicas que os produzem (Barros, 1990). Os textos, conforme Rebouças e Magro (2009), encontram seu lugar entre os objetos culturais inseridos numa sociedade; desse modo, não podem ser analisados como estruturas fechadas, mas devem estabelecer uma relação com o contexto sociocultural que os envolve.

Segundo Fiorin (2013), essa teoria é concebida como *sintagmática, geral e gerativa*. Ela é sintagmática porque tem como objetivo estudar a produção e a interpretação dos textos. É geral porque se interessa por qualquer tipo de texto, independentemente de sua manifestação, seja ela visual, verbal ou ainda verbo-visual. É uma teoria gerativa, porque concebe o texto como um percurso gerativo, que percebe o texto do simples e abstrato ao mais complexo e concreto, num processo de enriquecimento semântico.

O percurso gerativo de sentido, sob o olhar de Fiorin (1994), é um simulacro metodológico, com a função de explicar o processo de entendimento em que o leitor precisa fazer abstrações a partir da superfície do texto, para melhor entendê-lo. Este é constituído de três níveis ou patamares: o nível *fundamental*, o *narrativo* e o *discursivo*.

O nível fundamental abriga as categorias semânticas que estão na base de construção de um texto, é uma categoria que se fundamenta na diferença, na oposição; apesar disso, para que os dois termos possam ser apreendidos conjuntamente, é preciso que tenham algo em comum e é nesse traço comum que se estabelece a diferença, como preconiza Fiorin (2013).

O mesmo autor profere que, no nível narrativo, o sujeito assume a ação e realiza a transformação de estados. A narratividade é componente de todos os textos e pode ser definida como transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Com base em uma invariante, presente em todos os textos, qual seja, que o sujeito do fazer é constituído pela permanente busca por objetos de valor (riqueza, conhecimento, beleza, entre outros), a narrativa trata das encenações desse sujeito, trata de analisar e compreender os simulacros constituídos pelo(s) fazer(es) do homem e suas mudanças e transformações.

A gramática narrativa proposta por Greimas (ano de semântica estrutural) tem como base o estudo da linguagem a partir de sua expressão em textos (jornais, romances, novelas, filmes, entre outros). Dividida em dois regimes de sentido e de interação: *a programação*, ou a ação programada sobre as coisas, baseada nos princípios da regularidade; e *a manipulação*, caracterizada por colocar em relação sujeitos, e/ou objetos a partir do princípio geral da intencionalidade.

Com ênfase no estudo dos textos, a semiótica contribuiu para pesquisas em diferentes áreas do conhecimento, em que o interesse fosse o da significação, ou dos sentidos produzidos. Estudos e pesquisas foram realizados pelos semioticistas integrantes tanto do grupo francês, italiano, brasileiro, mexicano e peruano, para tratar dos mais destacados em produção na contemporaneidade.

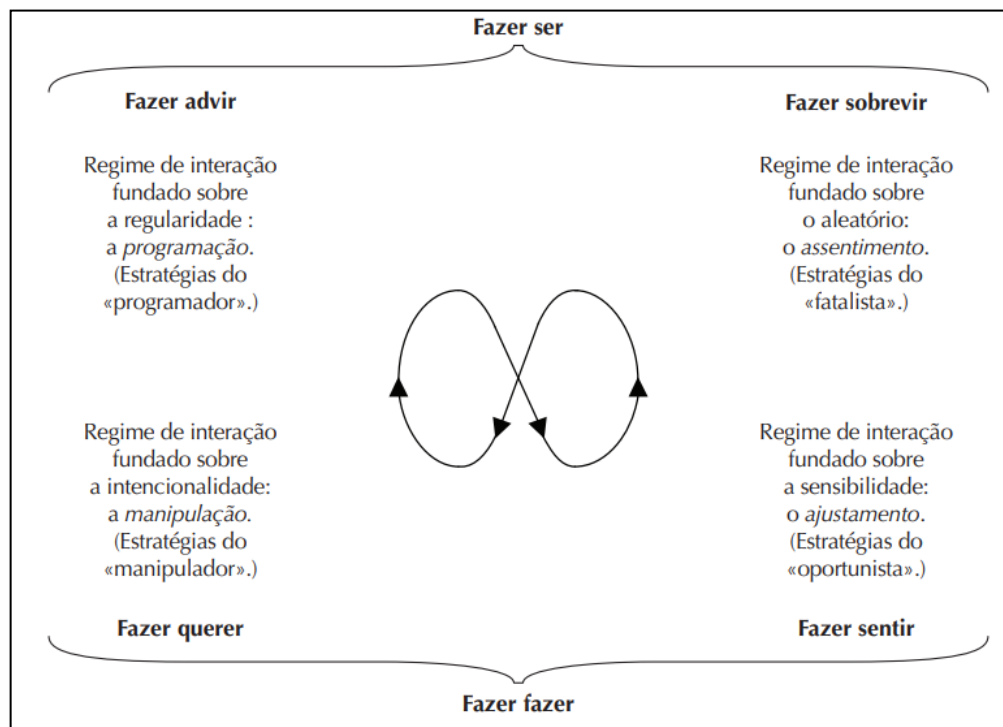
O semioticista ou sociosemioticista Eric Landowski, em sua produção *Interações Arriscadas* (2005), empreende um esforço de descrição teórica de princípios elementares relativos à maneira pela qual o sujeito constrói suas relações com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Nesse tocante, o pesquisador diz que “Fora do texto, a semiótica continua!”, e isso se confirma no artigo: *Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido*³⁸, o autor declara que os estudos pretendem hoje dar conta de como o sentido emerge também das práticas mais diversas, de

³⁸LANDOWSKI, E. Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido. Galáxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 10-20, junho 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014119609>.

nossas relações vividas com os objetos que nos circundam ou dos quais fazemos uso, numa palavra, da vida cotidiana nas suas múltiplas dimensões, inclusive a do sensível. Para isso, a disciplina teve que se desenvolver como uma teoria geral da geração do sentido na interação.

Landowski (2005) configura, a partir da identificação e formalização de relações, e da proposta inicial de Greimas, outros dois regimes de interação que se intercambiam nas distintas práticas sociais ou mesmo em uma única delas, formando um sistema dinâmico que admite deslocamentos de um ao outro bem como a sua conjugação. Os regimes de interação correspondem a modos de agir dos actantes uns sobre os outros, a partir de dois grandes modos de “estar no mundo”, *o fazer ser* (modos de existência) e *o fazer fazer* (modos de ação). A esses dois eixos, Landowski identifica, respectivamente, os regimes de *programação*, *manipulação*, *ajustamento e acidente*, “cada qual apoiando-se em uma ‘lógica’ semiótica específica, uma espécie de estilo do sentido, respectivamente: a *regularidade*, a *intencionalidade*, a *sensibilidade* e a *aleatoriedade*” (LANDOWSKI, 2005, p. 110). Podemos observar, na figura 1, o esquema organizado pelo autor:

Figura 1 - Esquema organizado por Eric Landowski



De forma sucinta, podemos ter as principais características dos regimes de interação segundo Landowski (2005) a saber:

- *A programação:* é fundada sobre um princípio que constitui a condição de possibilidade de toda previsão, isto é, da regularidade. Tal regularidade remete à constância das relações entre os efeitos (as ações, os comportamentos) e seus determinantes. Ela pode ser garantida, como em física, por relações de causalidade ou por coerções sociais traduzidas sob a forma de regras, de hábitos, de rituais que, uns e outros, acabam definindo papéis temáticos por definição fixos. Fundado sobre esse princípio que constitui a condição de possibilidade de toda previsão, torna-se aquele da repetição, da “rotina” e do risco mínimo, mas, ao mesmo tempo, também aquele do maior fechamento do sentido, podendo mesmo chegar à insignificância.
- *A Manipulação:* na manipulação, existe sempre um sujeito em frente de outro sujeito, não há possibilidade de separar uns dos outros. O autor descreve o regime como aquele fundado sobre um princípio de intencionalidade no qual se impõem as motivações e as razões do sujeito. A manipulação exige, portanto, um “sujeito de vontade”, capaz de avaliar os valores em jogo aos quais o manipulador apela para que ele faça suas escolhas. Consiste em procedimentos persuasivos por meios dos quais um sujeito age sobre o outro, levando-o a querer e/ou dever fazer alguma coisa, a decidir segundo seus interesses e paixões. Existem quatro estratégias utilizadas na manipulação: *sedução, tentação, intimidação e provocação*.
- *O Ajustamento:* nesse regime, põe-se em jogo o processo de contágio fundado sobre as qualidades sensíveis dos parceiros da interação, isto é, de um lado, a consistência estética (plástica e rítmica) dos objetos, e, de outro, a competência estética dos sujeitos. No entanto, Fechyne e Neto (2010)³⁹ destacam que, em todas as situações relacionadas ao ajustamento, os sujeitos dependem sempre da presença de um ao outro. O contágio não se define, portanto, apenas como um tipo de relação pregnante de natureza físico-somática ou sensorial, mas também pode ser pensado, em certas práticas sociais, como a constituição de vínculos decorrente de um convívio por meio do qual os sujeitos se (re)constroem.

³⁹ Artigo de Yvana Fechini: Regimes de Interação em Práticas Comunicativas: Experiência de Intervenção em um Espaço Popular em Recife (PE).

- *O acidente*: o processo interativo é fundado sob o princípio da probabilidade, da imprevisibilidade, da aleatoriedade, sendo esta última contrária à programação. Landowski (2014) destaca que o acidente é sempre o efeito do cruzamento de duas trajetórias no qual não se pode identificar nem causa (regularidade), nem finalidade (intencionalidade), de modo que evidencia a ruptura das regularidades de qualquer ordem, configurando-se a partir do possível, mas absolutamente incerto. Está associado, portanto, à ordem do *puro risco*.

A ampliação dos dois, para os quatro regimes de sentido, alarga exponencialmente as condições de aplicabilidade da teoria narrativa. Para Fiorin (2014, p. 9), embora o estruturalismo tenha sido sempre acusado de operar com sistemas estáticos; “Landowski demonstra para nós que isso não é verdade. O sistema que ele arquitetou tem um caráter dinâmico, pois permite deslizamentos de um regime ao outro”.

Não se trata mais do uso do quadrado semiótico em posições, fixas e binárias, mas de deslocamentos, que possibilitam estudar diferentes processos e, neles, as passagens graduais que unem um regime de sentido a outro: da manipulação à programação, do ajustamento ao acidente e, assim, por diante. São regimes delimitados por fronteiras fluidas que acompanham as mudanças dos atos sociais de interação entre pessoas, entre pessoas e objetos e entre um objeto e outro.

A ampliação do modelo feita por Landowski possibilitou, ainda mais, pesquisas que elegem situações “fora do texto”, ou o texto e as suas “condições sociais de produção” e de recepção deles, ou do seu “contexto”. Contudo, o “contexto” sempre esteve inserido em estudos que, conforme argumenta Landowski (2017, p.171, sustentam o princípio hjelmsleviano de não “abstrair o contexto”, mas, [...] incluí-lo no “texto” – mais exatamente, no *objeto semiótico* em construção – tudo (e nada mais do que) aquilo que faz parte do *campo de pertinência* à sua constituição enquanto *objeto de sentido*.

Reavendo o percurso gerativo de sentido, o terceiro é o nível discursivo, nele a narrativa é assumida por um sujeito da enunciação. Esse nível é aquele de que se revestem as estruturas narrativas e abstratas, a tematização e a figurativização. No nível sintático, um sujeito da enunciação converte em discurso os esquemas narrativos, por meio dos mecanismos de

instalação da pessoa, do espaço e do tempo, ou seja, um eu, aqui, agora, ou ele, lá; então, o primeiro, da objetividade; o segundo, de distanciamento.

O conceito de discurso na semiótica “é o patamar do percurso gerativo de sentido em que um enunciador assume as estruturas narrativas e, por meio de mecanismos de enunciação, actorializa-as, temporaliza-as de temas e/ou figuras” (FIORIN, 1994, p.30). Nesse sentido, os temas e as figuras são níveis de concretização de sentido.

De acordo com Fiorin (2013), “os ‘temas’ são um investimento semântico de natureza conceitual, que não se remetem ao mundo natural, mas são categorias que se organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural” (FIORIN, 2013, p.91). Podemos exemplificar: paixão, orgulho, preservação etc. Já as ‘figuras’, o autor diz que “são todos os conteúdos de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural” (FIORIN, 2013, p.91), como, por exemplo: tecelagem, urdidura, fios, tecido, dentre outros.

Para as bases de uma análise, é preciso vincular o discurso com suas condições sócio-históricas, inserido em determinado contexto compondo um espaço e tempo social de significação. Este contexto como objeto semiótico é composto por textos que fazem parte de um campo de pertinência necessário à sua constituição enquanto objeto de sentido (LANDOWSKI, 2017, p.171).

A partir dessa pertinência dada pela relação que um texto mantém como o outro, ou seja, a partir dessa intertextualidade, é possível estudar a historicidade inerente a um texto. Essa abordagem, que tem base nas teorias da linguagem, considera que o acesso à realidade é mediado pela linguagem (FIORIN, 2012, p.10). Nessa perspectiva, um discurso não se relaciona com as coisas, mas com outros discursos, e estes semiotizam o mundo.

Como os documentos que serão analisados são compostos por diferentes sistemas de linguagem: oral, verbal e visual, a semiótica plástica dentro da semiótica discursiva dá subsídios ao semioticista para que torne visíveis os processos de estruturação dos componentes plásticos das mais diversas modalidades plástico-visuais e audiovisuais, como a fotografia, desenho, pintura, dentre outros. Essa concepção possibilita a análise de expressões das formas e de sua disposição no espaço, das cores, dos materiais empregados e dos contrastes plásticos, e constrói

categorias de significantes associados a significados, na busca de tornar visível o que está inscrito nelas.

A semiótica plástica, segundo Rebouças (2014), é uma disciplina teórica, que estuda a linguagem e a compreende como um texto pertencente a um sistema visual. “Entre seus principais teóricos estão o lituano Algirdas Greimas, o francês Jean Marie Floch e, no Brasil, Ana Cláudia de Oliveira” (REBOUÇAS, 2014, p.41). Buoro (2002) acrescenta dizendo que, na semiótica plástica, o caminho da leitura é tomado no percurso inverso ao da produção, no caminho do olho que percebe mediante o contato visual com os planos de expressão e de conteúdo. Esse percurso se encaminha do simples ao mais complexo, passando do nível fundamental, para o nível narrativo e o discursivo. As redes de organização do texto, segundo a autora, são tecidas por relações que regem o plano de expressão em conexão com o plano do conteúdo. A segmentação do texto é determinada pela categoria da expressão - que se baseia na manifestação textual e pelas funções dos formantes: eidéticos, cromáticos, topológicos e matéricos.

- *A dimensão eidética* incorpora todos os elementos que estruturam as configurações visíveis. A linha tem a função de configurar a superfície da pintura, segmentando espaços, construindo formas, definindo direções.
- *A dimensão cromática* revela-se pela cor, em suas oposições, complementaridades, contrastes e escalas, e o acesso a essa dimensão se dá pela luz que incide sobre os objetos e que os circunda.
- *A dimensão topológica* trabalha com a organização do todo na composição, articula os elementos eidéticos e cromáticos no espaço da obra, regendo orientações e posições como alto/baixo, superior/inferior, dentre outros.
- *A dimensão matérica* é tudo o que possui existência física, as substâncias que dão corporalidade aos objetos em estudos da arte contemporânea. Na dimensão matérica, devem ser consideradas a espessura da pincelada, a cor e a forma como marcas deixadas no ato de pintar, as camadas e tipos de tinta, sua densidade, o relevo, a textura e os tipos de suporte que desencadeiam diferentes efeitos de sentido.

Com esse referencial, serão analisados: a entrevista, as conversas e os textos que compõem o corpus investigativo a partir da narratividade e da discursividade presente neles. Para a análise,

é preciso atentar-se visando a compreender os vários programas narrativos que compõem essas performances dos sujeitos no mundo e, a partir das narratividades expostas, compreender as transformações e alterações nas performances, nas modalidades que os incitam a agir no mundo, nas competências que adquirem, nos valores que movem esse sujeito em suas interações com outros sujeitos e com o que designa como objeto valor.

Na análise no nível discursivo, inscreve-se um cruzamento de vozes, em situações persuasivas e interpretativas que organizam o texto, passíveis de serem apreendidas nos documentos que compõem o corpus de pesquisa. Está concretizado, no nível semântico do discurso, o ideológico e, na sintaxe discursiva, o embate de subjetividades que marcam posições linguísticas e revelam posições sociais (Teixeira, 1996). Num enunciador que exerce o papel de professor, podemos reconhecer, no discurso presente em seus materiais didáticos, tanto outras vozes que legitimam os modos de persuasão em que se apoia a sua autoridade, o seu conhecimento e o que espera de seus alunos, entre outros aspectos a serem explorados na análise.

Para nortear as entrevistas semiestruturadas e possibilitar o advento das narrativas da arte e da docência, temos os seguintes eixos a serem explorados: *docente* (constituição do professor e envolvimento tanto das práticas docentes como das artísticas); *Processo de criação* (processo, contexto e destinatários dessa produção) e, por fim, a *Arte e a docência* (as articulações tecidas entre as duas instâncias que constituem o sujeito). Tais eixos estão contemplados no modelo para as entrevistas disponibilizado no APÊNDICE A da tese.

3 O LUGAR DA DOCÊNCIA: DA ESCOLA DE BELAS ARTES AO CENTRO DE ARTES DA UFES

Para que se possa compreender a estrutura e organização do Centro de Artes, é importante contextualizá-lo, temporal e espacialmente, retomando ao início do século XX. A pesquisadora Almerinda da Silva Lopes⁴⁰ (2012), em sua publicação “*Artes Plásticas no Espírito Santo (1940 -1969): Ensino, produção, instituições e crítica*”, declara que a história do ensino das artes no Espírito Santo⁴¹ inicia-se com a criação do Instituto de Belas Artes pelo governo de Jerônimo de Souza Monteiro, criado pela Lei nº 606, de 11 de dezembro de 1909, regulamentada pelo decreto nº 595, de 14 de março de 1910, que nomeou o professor e jornalista carioca Carlos Reis, para dirigi-la.

O Instituto de Belas Artes iniciou suas aulas em 1910, com seis turmas de alunos matriculados, sendo três do sexo masculino e três do sexo feminino, que contava com um número restrito de disciplinas práticas: Desenho, Pintura e Modelagem, que, segundo Lopes (2012, p.113), “era desvinculado de qualquer reflexão teórica, similarmente ao ensino copista ou tecnicista instituído nas Academias de Belas Artes criadas no Brasil antes da congênere local”.

O número expressivo de aprendizes, como afirma a pesquisadora, advém da não exigência de certificação de conclusão do ensino fundamental ou médio para a matrícula na Instituição, e nem de provas de aptidão artística, que, segundo a imprensa da época, girava em torno de duzentos aprendizes. A existência efêmera da Instituição, que em uma cidade onde a arte era praticamente desconhecida e ignorada, o interesse de jovens de ambos os sexos pelos cursos oferecidos era salutar, entretanto, não impediu que o governador Marcondes Alves de Souza⁴² determinasse a anexação do Instituto de Belas Artes de Vitória à Escola Normal Pedro II⁴³

⁴⁰Almerinda da Silva Lopes foi professora titular na cadeira de História da Arte da Universidade Federal do Espírito Santo, onde atuou na graduação e no mestrado em Artes. É líder do Grupo de Estudos Pesquisas Teóricas em Arte e Teoria e História da Arte Moderna e Contemporânea da UFES. Pós-doutorado pela Universidade de Paris I (Sorbonne), 2002.

⁴¹Algumas das informações referentes a essa história encontram-se disponíveis em: <<http://www.car.ufes.br/hist%C3%B3ria>> Acesso em: 23 novembro 2019 e no livro *Artes plásticas do Espírito Santo (1940-1969): produção, instituições, ensino e crítica*. Almerinda Lopes – Vitória: EDUFES, 2012.

⁴²Marcondes Alves de Sousa (Itaúna, 12 de setembro de 1868 - Belo Horizonte, 29 de abril de 1938), foi um militar e político brasileiro. Foi governador do Espírito Santo entre 23 de maio de 1912 a 23 de maio de 1916. Informações disponíveis em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Marcondes_Alves_de_Sousa> Acesso em: 23 janeiro de 2021.

⁴³Fundada no início do século XX e submetida a rigorosa reforma de modernização no governo de Jerônimo Monteiro, a *Escola Normal Pedro II* funcionava no prédio ao lado esquerdo do Palácio Anchieta, onde é hoje a escola estadual Maria Ortiz. Informações disponíveis em: <<http://www.morrodomoreno.com.br/materias/a-antiga-escola-normal-pedro-ii.html>> Acesso em: 23 de janeiro de 2021.

pelo decreto nº 1.515, de 12 de junho de 1913, cujas causas não foram devidamente esclarecidas, sendo conjecturadas pela necessidade de conter despesas ou mesmo por medidas políticas, mas que, sem dúvida, causaram impacto nas Artes Plásticas no Espírito Santo. Lopes (2012) destaca:

O fechamento precoce do Instituto de Belas Artes representou não apenas um retrocesso na vida cultural da capital, mas atestava o descaso a que foi relegado o ensino das artes no Espírito Santo. Consequentemente, o efêmero período de funcionamento do Instituto gerou significativas mudanças no panorama artístico-cultural. Também não surtiu grande efeito na formação e especialização do reduzido número de pintores autodidatas que aqui atuavam, nem contribuiu para a revelação de novos valores, para o aumento das qualidades estéticas das pinturas aqui veiculadas, na atualização das linguagens e na educação estética dos capixabas [...] (LOPES, 2012, p.114)

Em meio a essa perda no ensino da arte no Espírito Santo, aconteceram manifestações de repúdio à indiferença do Governo do Estado para com as artes, “que se intensificaram ainda na década de 1930, pelas duas edições dos I e II Salões de Arte Capixaba. Teixeira (2009) ressalta que os Salões foram uma iniciativa particular do escritor e artista plástico e gráfico, autodidata, Oséas Leão, que, por não contar com incentivo ou ajuda governamental, restringiu-se a duas edições: a primeira, no final do ano de 1938, e outra, no ano seguinte. “Mesmo assim, gerou alguns frutos, como os debates a favor da retomada do projeto de instalação do Museu do Estado do Espírito Santo, em Vitória, que foi inaugurado em 1939”. (TEIXEIRA, 2009, p. 31)

No I Salão de Arte Capixaba, alguns articulistas da imprensa, escritores e intelectuais capixabas solicitaram ao então Interventor, João Punaro Bley⁴⁴, a criação de uma Escola de Belas Artes. (Lopes, 2012, p.121). Entretanto, eram ainda divagações, uma vez que não havia sido elaborada nenhuma proposta prévia da estrutura para que a escola fosse pleiteada.

Na realização do II Salão de Belas Artes, em 1939, segundo Lopes (2012), as reivindicações ao Governo começaram a ganhar força, passando a ser assunto de várias crônicas e periódicos, contudo, segundo a pesquisadora, a falta de posicionamento por parte do então Governador do Estado, Carlos Lindemberg, parece ter sido influenciada pelos discursos de alguns homens públicos e intelectuais, que punham em dúvida tal necessidade. Aproveitando a organização da “Quinzena da Arte Capixaba”, evento eclético que aconteceu em 1947, que congregou várias

⁴⁴João Punaro Bley (14/11/1900 – 20/04/1983) foi um administrador público, militar brasileiro e Governador do Espírito Santo. Era filho do engenheiro João Bley Filho e estudou no Grupo Escolar Teófilo Otoni, no Colégio Militar de Barbacena e fez o superior na Escola Militar de Realengo.

manifestações artísticas, os membros da União de Amadores de Pintura “Levino Fanzeres”⁴⁵ solicitam o apoio do organizador do evento, Augusto Estelita Lins⁴⁶, à criação da Escola de Belas Artes em Vitória, que era já reivindicada por eles há algum tempo. Augusto Estelita Lins mostra-se solidário à causa e cria uma comissão denominada “Comissão de inquérito sobre o ensino de Belas Artes” a cargo de Lindolfo Barbosa Lima, Arthur Seixas e outros convidados. Na inauguração da mostra “Quinzena de Arte Capixaba”, realizada no Clube Álvares Cabral⁴⁷, que contou com a presença do governador Carlos Lindemberg, puderam pessoalmente formalizar o pedido. Posteriormente, foi redigido um relato fundamentado nas reivindicações e enviado ao Governador e ao então Prefeito de Vitória, Ceciliano Abel de Almeida.

Em meio a tantas reivindicações sem sucesso, Lopes (2012) observa que, somente no final da década de 1940, o então senador Jones dos Santos Neves passou a fazer contatos com o Governador Lindemberg para sensibilizá-lo, e com artistas, dentre eles o pintor Homero Massena⁴⁸, artista experiente e viajado, considerando que viveu muitos anos na Europa, tendo frequentado ateliês e desfrutado da convivência de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Assim, solicitou que ele elaborasse um esboço que viria a ser a estrutura e o funcionamento da EBA. A proposta enviada por Massena aguardou até o início da ascensão de Santos Neves ao posto de Governador do Estado do Espírito Santo e, finalmente, em 23 de maio de 1951, a EBA foi instalada mediante projeto de autoria do deputado Roberto Silves e tendo, como diretor, o pintor Homero Massena.

⁴⁵*Levino de Araújo Vasconcelos Fanzeres* (Cachoeiro de Itapemirim ES, 1884 - Rio de Janeiro RJ, 1956). Pintor e professor, teve sua formação no RJ, no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9922/levino-fanzeres>> Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

⁴⁶*Augusto Estelita Lins* (Rio de Janeiro, 1929 – Brasília, 2007). Foi diplomata de carreira, ministro, embaixador, professor de nível superior especializado em letras e linguística. Escritor de textos profissionais diplomáticos e de ficção e poesia, ensaios e crítica de arte, linguística e semiologia. Artista plástico de vanguarda, com mais de 2.500 obras sobre tela e papel e diversas exposições no exterior. Artista gráfico, costumava diagramar, datilografar, ilustrar seus próprios livros e criar a capa de alguns deles. Disponível em <http://www.antonimiranda.com.br/poesia_brasis/rio_de_janeiro/augusto_estelita_lins.html> Acesso em: 22 de janeiro de 2021.

⁴⁷*Clube de Natação e Regatas Álvares Cabral* foi fundado em 06 de julho de 1902 e localiza-se na capital de Vitória, no ES, com excelente estrutura para eventos poliesportivos, shows, dentre outros. Disponível em <<https://clubevalvarescabral.com.br/>> Acesso em: 15 de fevereiro de 2021.

⁴⁸*Homero Massena* nasceu em Barbacena, no Estado de Minas Gerais. Filho de capixabas, veio para o Espírito Santo aos seis meses de idade com os pais. Nascido em 04 de março de 1884, foi aos 15 anos que Homero descobriu sua vocação artística e frequentou os cursos de pintura, urbanismo e decoração na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (RJ) e de Minas Gerais (MG). Massena também estudou na Europa, na Academia Julien, em Paris. Pressionado pelo pai, formou-se em Odontologia, profissão que exerceu por dois anos. Foi jornalista e redator de *A Batalha*, *O País*, *Jornal do Comércio* e *A Tarde*. Homero Massena trouxe a técnica de uma pintura mais elaborada para o Estado e é o maior nome e referência para os artistas capixabas. Além de artista, foi de professor a diretor da Escola de Belas Artes do Estado do ES. Vídeo - Grandes nomes do ES: disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yUBfitmXIsU>> Acesso em: 07 de janeiro de 2021.

Teixeira (2009) relata que, embora a criação da Escola seja concomitante à primeira Bienal de São Paulo, que abriu as portas do país às novas linguagens, despertando a atenção dos artistas para as tendências construtivas, sua inauguração não serviu para alavancar mudanças na produção artística local. “O ensino de artes estava atrelado a princípios acadêmicos, focado especialmente no desenho”. A referida escola foi organizada de acordo com a legislação federal para funcionar com os cursos de Pintura, Escultura e Gravura; Arte Decorativa e Professorado de Desenho, entretanto, ficou, por alguns anos, com “Cursos Livres”, e, somente em 3 de outubro de 1956, veio o seu reconhecimento pelo Governo Federal.

Em 8 de abril de 1957, após o *primeiro concurso de vestibular*⁴⁹, as aulas tiveram início com os cursos supracitados, quando o corpo docente e a estrutura da Escola tinham sofrido consideráveis alterações, a fim de que a EBA estivesse adequada às exigências e “devidamente aparelhada para dar início às aulas das disciplinas correspondentes aos cursos previstos.”. (LOPES, 2012, p.147).

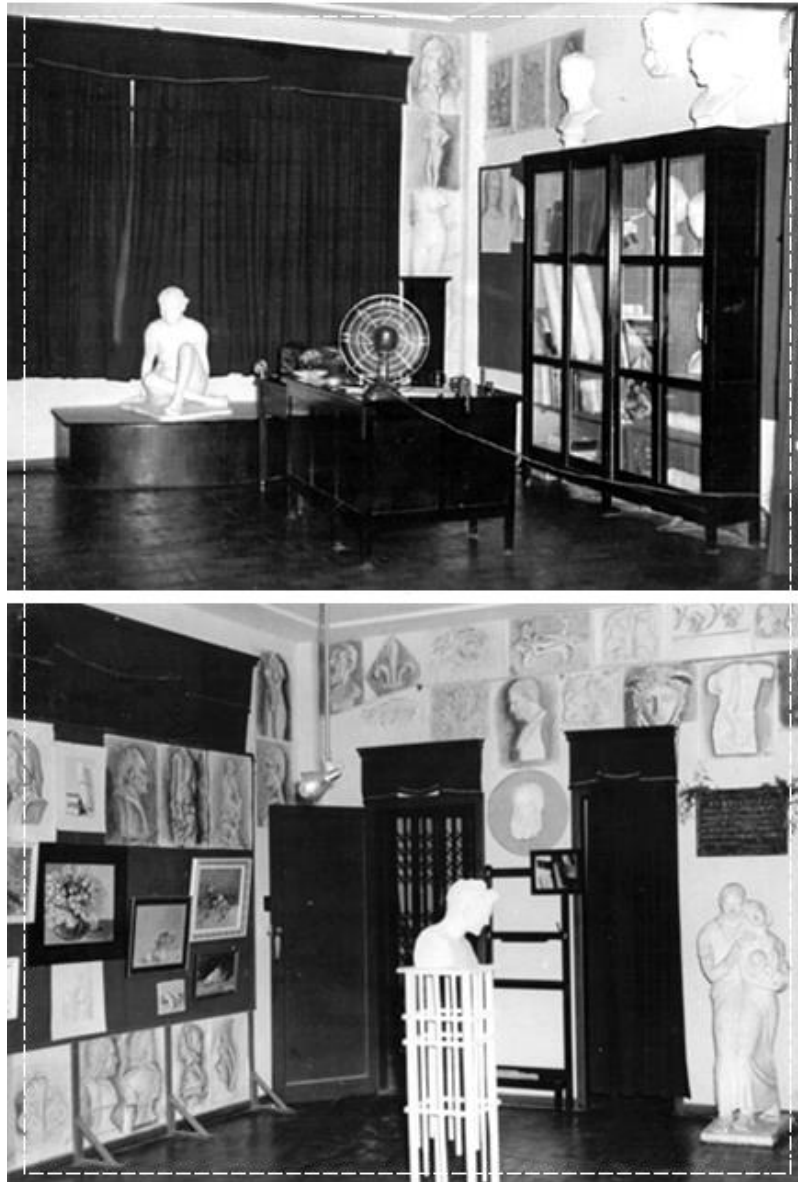
Pode-se constatar que a EBA tinha como premissa o ensino da pintura e do desenho baseado nos preceitos herdados do classicismo renascentista⁵⁰, e a pesquisadora diz que o professor e artista Homero Massena centrava seu ensino no Desenho, em detrimento da pintura, alegando que, para pintar, o aluno precisava antes saber desenhar, e isso não escondia sua concepção plástica conservadora, considerando que as tendências modernistas tinham posto em xeque os cânones do passado, o mimetismo e o caráter representativo da pintura.

A grade curricular dessa época tinha a seguinte estrutura: *Cópia de modelos de gesso; Aula de modelo vivo; Modelagem e aula do natural (Desenho e pintura)*. Nas fotografias (fig. 2), vemos os moldes de gesso, tanto em formato de bustos como peças inteiras, assim como nas paredes desenhos e pinturas. Posteriormente, em 1952, foram acrescentadas no currículo as disciplinas de *Arquitetura Analítica, Geometria Descritiva e Modelagem*, diante da necessidade de adequar a EBA às novas diretrizes da educação nacional. (LOPES, 2012, p. 141)

⁴⁹ O primeiro concurso de vestibular da EBA aconteceu no período de 28 de fevereiro a 2 de março de 1957. Matricularam-se quatro alunas para o curso de *Arte decorativa*; cinco alunos para os cursos de *Pintura, escultura e Gravura*, e cinco alunas para o curso de *Professorado em Desenho*. (LOPES, 2012, 148-149)

⁵⁰ A arte renascentista italiana reanima o projeto de representação do mundo com base nos ideais clássicos. O termo clássico é empregado na história e na crítica da arte referida ao contexto da arte grega. "Clássico" designa a produção específica da fase entre os anos 510 a.C. e 460 a.C., considerada o auge da produção artística grega, remete à ordem, ao equilíbrio e à objetividade, com base em um ideal de perfeição, harmonia, que os artistas procuram representar pela simetria e proporção.

Figura 2 - Salas da Escola de Belas Artes na década de 1950.



Fonte: Acervo do CAr/Ufes

O primeiro espaço físico ocupado pela Escola de Belas Artes situava-se na Avenida Jerônimo Monteiro, nº 31, edifício da família Morgado Horta. Não encontramos imagens da época que destacasse o prédio com sua fachada, todavia, na figura 3, vemos uma fotografia que apresenta a vista frontal do Palácio Anchieta com lateral da EBA à direita.

Figura 3 - Fotografia que apresenta a vista frontal do Palácio Anchieta com lateral da EBA



Fonte: Disponível em: <<http://www.ijsn.es.gov.br/bibliotecaonline/Record/11988/Description#similar>> Acesso em 03 de janeiro de 2021.

Essa fotografia capta a cena por meio do enquadramento denominado grande plano geral⁵¹, fazendo-nos perceber a arquitetura dos edifícios e o ambiente que os circunda. Centralizado e ao fundo, vemos a vista frontal do Palácio Anchieta (hoje sede do Governo Estadual), que fica em frente ao Porto de Vitória, na entrada da Cidade Alta, um dos bairros mais antigos da capital. Contemplamos à sua direita, a vista lateral do prédio utilizado pela *Escola de Belas Artes* que tem três andares, situado ao lado da Escadaria Bárbara Lindemberg⁵². No primeiro plano, apreciamos a vida cotidiana da cidade, onde transeuntes caminham pela calçada, carros

⁵¹ O *Grande Plano geral* é utilizado para evidenciar o ambiente como elemento principal. Nele a área enquadrada é preenchida em sua maior parte pelo ambiente.

⁵² A Escadaria Barbara Lindemberg, tem uma longa história. No século XVII, ao tempo do Colégio dos Jesuítas, chamou-se ladeira Padre Inácio, depois ficou conhecida como ladeira das Colunas, sendo que, após a visita de Dom Pedro II ao Espírito Santo, em 1860, passou a denominar-se ladeira do Imperador. Em 1883 transformou-se a ladeira em escadaria, e no governo de Jerônimo Monteiro, foi refeita, ganhou a forma atual, incumbindo-se de sua construção o engenheiro Justin Norbert, que a decorou com quatro estátuas de mármore, representando as estações do ano, e com uma outra — adolescente sentado sobre um delfim estilizado, no centro de frente artificial. Em 1912, período das grandes transformações urbanísticas de Vitória, recebeu este nome em homenagem à irmã do ex-governador Carlos Lindemberg. Disponível em: <<https://www.morrodomoreno.com.br/materias/escadaria-barbara-lindemberg-por-elmo-elton.html>> Acesso em 20 de fevereiro de 2021.

trafegam na avenida Jerônimo Monteiro nos dois sentidos (na época, essa avenida era uma das mais importantes e movimentadas da cidade), e também observamos vários carros estacionados no “canteiro central”, em frente ao Cais do Porto de Vitória, em cujo muro com grades, vemos em pequeno detalhe no primeiríssimo plano.

O pintor Homero Massena, diretor da EBA, ministrou aulas da disciplina *Aula do natural (desenho e pintura)*, como podemos apreciar na figura 4. Segundo documentos da época, as primeiras matrículas da EBA somavam 120 candidatos, número esse “composto na sua quase totalidade de senhorinhas, tornando necessário que se revezassem as turmas para que todos pudessem receber lições” (Lopes, 2012, p.127) e que essa clientela iria manifestar uma concepção de ensino artístico que abraçava a ideia de complementar formação cultural de membros da elite, que se constituiu no Brasil no séc. XIX.

Figura 4 - Aula de desenho do natural com o pintor Homero Massena na EBA



Fonte: Acervo CAr/UFES

Em análise do plano de expressão da fotografia, observamos que ela foi tirada de um patamar superior, dada a perspectiva e o enquadramento da cena para captar um plano geral⁵³, de modo a registrar o grupo de alunos ou parte dele, que participam da aula ministrada pelo professor

⁵³ Na fotografia, o *Plano Geral* é o espaço da cena que permite uma interação entre o objeto e o ambiente (espaço em que se encontra) formando ambos um “todo” que se completa. São fotos ideais para evidenciar o sujeito no espaço em que se encontra.

Massena. Em primeiro plano, vemos doze alunos dispostos em uma composição circular, dos quais dez são mulheres e apenas dois são homens que, em pé, participam da aula e utilizam como suporte cavaletes com papel branco afixado, para assim realizarem seus desenhos. O professor é o único entre o grupo que veste terno de mangas compridas, comum a um aluno do sexo masculino (José Mário Tironi), o que denota ser este um ato de orientação no desenho. Ele também é enquadrado em uma posição central, próximo à balaustrada⁵⁴, que ladeia o patamar da Escadaria Bárbara Lindemberg em que acontece a aula. Os cavaletes estão posicionados de modo que os alunos tenham uma visão do Palácio Anchieta e a paisagem que o circunda, que possivelmente pode estar sendo retratada em seus desenhos.

O plano de fundo da fotografia nos permite ver a avenida Jerônimo Monteiro, o muro baixo com grades que nos dão a visão do Cais do Porto de Vitória, que apresenta madeiras empilhadas por toda a extensão horizontal da paisagem, cuja composição fotográfica é fechada com o enquadramento do mar ao fundo. Observamos, na imagem, a predominância de senhoras do sexo feminino, e a aluna em primeiro plano que está com vestido xadrez foi identificada como Maria Tereza Feu Rosa, procedente de uma família tradicional capixaba, fato reiterado por Lopes (2012), e que pode ser também observado pelos trajes mais clássicos que elas utilizam. Em relação à predominância de mulheres nos cursos da EBA, a pesquisadora destaca:

Mesmo se o ensino artístico estivesse associado, naquela época, a prendas domésticas ou a uma atividade eminentemente feminina, o fato de que as mulheres marcaram presença não deixava de ser extremamente positivo. Primeiro porque o ES (e em muitos outros estados da federação), o acesso das mulheres ao ensino médio era muito restrito; segundo, porque a participação da mulher capixaba nas diferentes modalidades de ensino era muito pequena. (LOPES, 2012, p.128)

Essa prática de desenhar e pintar ao ar livre se desenvolve nas últimas décadas do século XIX, com o advento do movimento Impressionismo⁵⁵. Essa corrente pictórica teve origem na França e constitui um momento inaugural da arte moderna, com uma visão oposta àquela clássica, em que os desenhos eram realizados com modelos dentro dos ateliês. Os impressionistas rejeitavam

⁵⁴ *Balaústre* (do italiano *balaústro*) é uma peça ornamental usada na arquitetura que consiste em uma pequena coluna ou pilar. Ele pode ser usado como suporte de corrimão, cerca, delimitador ou apoio de objetos. Um conjunto de balaústres é chamado de balaustrada. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bala%C3%BAstre>> Acesso em: dezembro de 2020.

⁵⁵ A origem do nome Impressionismo remonta a um texto jornalístico que, inspirado na tela *Impressão, Sol Nascente*, 1872, de Claude Monet (1840-1926), rotula de Exposição dos Impressionistas a primeira apresentação pública dos novos artistas no estúdio do fotógrafo Nadar (1820-1910), em 1874. Os artistas Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley, Frédéric Bazille, Camille Pissarro, Paul Cézanne, Edgar Degas, Berthe Morisot e Armand Guillaumin são os principais representantes do movimento. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3643/pintura-ao-ar-livre>> Acesso em: 02 de janeiro de 2021.

as convenções da arte acadêmica vigente na época, e suas pinturas captavam as impressões perceptivas de luminosidade, cor e sombra das paisagens, por isso pintavam o mesmo quadro em diferentes horários do dia. Essa modalidade se instaura e se populariza com o desenvolvimento de novos equipamentos, a disponibilidade de tintas prontas encoraja os artistas a experimentarem novos tons com estudos sobre a incidência da luz sobre os objetos e a saírem dos ateliês.

O artista e professor Massena sempre mostrou predileção por “paisagens rurais e campesinas de aspecto calmo e bucólico” em detrimento de paisagens da vida cotidiana da cidade. Nesse sentido, do interior da EBA “podia-se descortinar, por exemplo, o movimento dos navios e o trabalho incessante no porto de Vitória”, mas Massena justificava preferir levar os seus alunos aos arredores de Vitória e Vila Velha para os estudos paisagísticos. (LOPES, 2012, p. 134)

Após a gestão de Massena, a Escola de Belas Artes passou a ser gerida, de 1953 a 1958, por *João Bastos Bernardo Vieira*⁵⁶. No mesmo ano de sua saída, assume a direção o professor *Christiano Woelffel Fraga*, por um curto tempo, sendo substituído pelo arquiteto *Marcello Vivacqua*, que assumiu o cargo exercendo-o até março de 1963, quando solicitou exoneração por motivo de viagem.

Com o aumento do número de cursos, a EBA já não tinha espaço físico para acompanhar seu crescimento e, nesse sentido, em 1960, ocorreu sua mudança para o Edifício São Jorge (figura 5), na Avenida César Hilal, no bairro da Praia do Suá, em Vitória.

⁵⁶ *João Bastos Bernardo Vieira* nasceu no município de Conceição da Barra, no Estado do Espírito Santo, a 26/02/1898. Professor normalista e bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais. Foi alto funcionário da Secretaria de Estado da Educação do Espírito Santo, também foi deputado estadual. Faleceu em Vitória - ES, a 05/07/1962. No município de seu nascimento, Conceição da Barra, encontra-se a “EMEF João Bastos Bernardo Vieira” em sua homenagem.

Figura 5 - Prédio utilizado pela EBA localizada no 2º andar do Edifício São Jorge.



Fonte: Disponível em: <<https://deciothevenard.wordpress.com/iconografia-historica-e-atual/>> Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

Na figura 5, a fotografia foi captada por meio de um enquadramento em grande plano geral, que dá uma visão em destaque do Edifício São Jorge, que fica na esquina da Avenida Cesar Hilal à direita, onde trafega um carro de cor clara, que se encaminha para a rua Ferreira Coelho, em que já trafega um carro de cor escura. À direita da imagem, na avenida César Hilal, vemos o Conjunto de apartamentos Hilal.

Apresentamos, na figura 6, o registro de uma aula *de Desenho de modelo vivo*⁵⁷, que fazia parte da grade curricular da EBA e que aconteceu na sede do Edifício São Jorge. Na perspectiva de contextualizar a prática dessa disciplina no Brasil, citamos Silva (2017)⁵⁸, que destaca que o *desenho de modelo vivo* era considerado como um dos mais importantes exercícios acadêmicos, presentes na grade curricular das Academias de Belas Artes e concebido como essencial para a

⁵⁷ Compreende-se por modelo-vivo produções artísticas cujo principal objetivo é o estudo direto da figura humana, quase sempre nua. Tradicionalmente, o termo não se refere a um gênero isolado da pintura, mas à etapa final e mais importante de um método de aprendizado formalizado em academias de arte europeias a partir da segunda metade do século XVII e mantido intacto pela maioria delas até, pelo menos, o século XIX. Herdando o interesse por uma cultura artística centrada na representação do homem e de seus feitos, tal método previa que, ao lado de disciplinas teóricas como anatomia, fisiologia das paixões, história e literatura, os alunos incluíssem inicialmente em seus estudos práticos a produção de cópias das gravuras de obras célebres dos mestres, prosseguissem para o desenho da escultura e atingissem o desenho do natural - fase na qual colocariam em prática os conhecimentos adquiridos nas etapas anteriores.

⁵⁸ A pesquisa foi realizada por Luana Manhães da Silva no mestrado em Artes Visuais da UFRJ, cujo título foi: A formação do artista na Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: A metodologia de ensino de desenho de modelo vivo no acervo do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.

compreensão técnica/formal, concedendo conhecimentos que deveriam se tornar intrínsecos ao futuro artista no decorrer de sua vida de estudante. De acordo com a pesquisadora, a apreensão da complexidade da figura humana era indispensável e habilitava o discente às etapas posteriores de estudos e, conseqüentemente, para o enfrentamento de uma composição artística, já em etapa profissional. Silva (2017) evidencia que tal estudo concedia ao praticante não só o conhecimento de proporção, forma e movimento, como também a habilidade de interpretação do modelo.

Figura 6 - Aula de desenho com modelo vivo na EBA - Avenida César Hilal.



Fonte: Acervo CAr/UFES

Essa fotografia nos permite ver uma sala em que acontece a aula de *Desenho com modelo vivo*. Apreciamos, em destaque, dois alunos que estão em pé enquadrados em um plano americano⁵⁹, um do sexo masculino, que está centralizado na fotografia, e uma aluna do sexo feminino à esquerda. Os estudantes estão de costas, ligeiramente de perfil, favorecendo-nos vê-los a desenhar o modelo. Eles desenhavam em papel branco preso ao cavalete, possivelmente com a técnica de grafite ou carvão, materiais esses muito utilizados para desenhos que se destinam ao estudo da anatomia com detalhes de luz e sombra. O modelo que é do sexo masculino, está sentado em um banco que se encontra sobre um tablado, o que facilita a visão dos estudantes para realizarem seus desenhos, em uma pose clássica: mãos apoiadas na perna, com um pé apoiado no chão, e o outro na parte baixa do banco, posa sem camisa, vestido com uma calça

⁵⁹ Este tipo de plano de retrato corta o protagonista aproximadamente pela altura do joelho ou da coxa.

comprida e sapato social com meia, no braço esquerdo usa um relógio, isso nos leva a crer que apenas tirou a camisa para participar da aula. Também no plano de fundo vemos alguns bustos (modelos em gesso), que eram utilizados para cópias nas outras modalidades de aulas de desenho.

O corpo docente da EBA constantemente precisava ser ampliado, para atender às disciplinas que integravam o currículo dos cursos. A disciplina de História da Arte, segundo Lopes (2012, p. 150), “[...] vinha sendo ministrada em forma de palestras a cargo de professores ou outros profissionais convidados”, tinha temática livre, a critério e escolha do palestrante, e, dessa forma, não havia um fio condutor que justificasse sua sequência, privilegiando constantemente a arte das antigas civilizações e a arte renascentista.

Como a Escola de Belas Artes não possuía um espaço adequado para as exposições, em 1959, a escola realizou a *II Exposição de Trabalhos dos alunos*, na Galeria do Palácio do Café⁶⁰, e, em 1960, a *III Exposição Anual* foi realizada no hall do Edifício Ouro Verde⁶¹, pelo professor Maurício Salgueiro⁶², em espaço cedido pela Vale do Rio Doce.

Nessa época, as disciplinas ofertadas pela EBA eram: *Desenho Artístico, Desenho Geométrico, Modelagem, Anatomia Artística, Geometria Descritiva, Arquitetura Analítica, Composição Decorativa, Perspectiva, Pintura, Desenho de Modelo Vivo, Desenho a mão livre e Estética*.

Em observações sobre esse período, Lopes (2012) diz que a EBA ainda funcionava no regime de Autorização do Ministério da Educação e Cultura, e pelo decreto nº 49.847, de 7 de janeiro de 1961, houve seu reconhecimento pelo governo federal. Poucos dias após, pela Lei nº 3.868, de 30 de janeiro de 1961, concretizou-se a federalização da Universidade do Espírito Santo (UFES), que acolheu cursos de institutos universitários, como a Escola de Belas Artes. Iniciou-

⁶⁰ A *Galeria do Palácio do Café* localizava-se na antiga sede Palácio do Café, localizada na Avenida Jerônimo Monteiro, Centro de Vitória - ES, mudando-se para a nova sede no dia 09 de outubro de 1987, na Enseada do Suá, Vitória - ES.

⁶¹ O Edifício Ouro Verde situa-se na avenida Jerônimo Monteiro, 490, Centro de Vitória – ES.

⁶² *Maurício Salgueiro Felisberto de Sousa* (Vitória, Espírito Santo, 1930) foi escultor e professor. Muda-se ainda jovem, com a família, para o Rio de Janeiro. Em 1949, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes, onde inicia estudos universitários e, mais tarde, os de pós-graduação. Estuda na Académie du Fuc, em Paris, e na Bromley Art School, em Londres, especializando-se em metais. É um dos precursores da arte cinética no Brasil pela utilização da luz, som, movimento, e pela execução de múltiplos trabalhos a partir da década de 60. <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21951/mauricio-salgueiro>> Acesso em: 17 de março de 2020.

se uma nova etapa da estruturação da escola com o objetivo de adequá-la à nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

Nesse mesmo ano, passaram a integrar o corpo docente dois professores vindos de São Paulo, *Raphael Samú e Jerusa Gueiros Samú*. Eles que, no currículo, tinham uma participação significativa em exposições de arte e premiações, depararam-se com um “incipiente e incômodo ambiente cultural”. (LOPES, 2012, p.156 -157).

Raphael Samú, inconformado com o atraso cultural e com a desinformação estética que prevalecia na capital capixaba, tanto em relação aos espaços da arte, como aos movimentos de arte contemporânea vivenciados em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, propôs a criação de uma Galeria de Arte em Vitória. Nessa ocasião, em nossa capital, não havia espaços expositivos para os artistas e alunos exporem seus trabalhos. Por essa perspectiva, como forma de preencher essa lacuna, o professor e artista Samú, (...) “começou a promover mostras de trabalhos de sua autoria e dos alunos da Escola de Belas Artes, recorrendo a locais improvisados” (LOPES, 2012, p.158). Podemos apreciar um evento na figura 7, nesse caso, realizado no saguão do Edifício Morena⁶³, no centro da capital.

Figura 7 - Exposição da EBA em 1965. Da esquerda para a direita identificamos: Léa Brasil, Jerusa Samú, Raphael Samú, Maria Tereza e Léa Brasil.



Fonte: Arquivo CAr/UFES

⁶³ O Edifício Morena está localizado no endereço Rua Gonçalves Dias, 52, Centro de Vitória – ES.

Na figura 7, podemos visualizar os professores *Raphael Samú* (de terno e gravata); ao seu lado esquerdo, *Jerusa Samú*, sua esposa, e, ao seu lado direito, a monitora Maria Tereza. Ao lado da professora Jerusa, de roupa clara, vemos a professora Márcia Moraes, e a mais alta na fotografia é a professora Léa Gomes Brasil.

Essa fotografia foi captada por meio do enquadramento em plano americano, em que os professores e estudantes da EBA estão vestidos com elegância, prestigiam uma exposição de alunos realizada no Edifício Morena, localizado no Centro de Vitória, já citado. Pelos trajés e registro fotográfico, podemos perceber a importância desse evento social e o apoio dos docentes à iniciativa do diretor.

Lopes (2012) ainda observa que o artista professor Samú introduziu a disciplina de Artes Gráficas no currículo da EBA, inclusive se encarregou de aparelhar os ateliês de *Xilogravura e Gravura em metal*. Em 1963, foi empossado diretor da escola, e sua gestão transformou-se numa das mais profícuas na história da instituição, caracterizando-se por efetuar uma atualização didática, e, ao mesmo tempo, propor e realizar eventos artístico-culturais, com ofertas de palestras ministradas por convidados vindos do Rio de Janeiro, ou por professores da própria instituição. Tais eventos possibilitaram a inserção na escola de temáticas modernas e contemporâneas, bem como novidades artísticas em voga nos centros hegemônicos brasileiros naquela ocasião, Rio de Janeiro e São Paulo.

Foi estimulada também, nessa gestão, a participação por meio de visitação de alunos e corpo docente a exposições locais e nacionais, entre elas a Bienal de São Paulo, além de outros professores terem sido integrados ao corpo docente, bem como aparelhadas as oficinas para que fossem ministradas as disciplinas de *Cerâmica, Artes Industriais, Mosaico e Tapeçaria*.

Em 1966, assume a direção da EBA a professora *Nórdua de Luna Freire*, em cuja administração foi iniciada a construção do Campus Universitário de Goiabeiras. No ano de 1968, o decreto de nº 63.577 marcou o início do processo de reestruturação da UFES em sete centros, no que diz respeito ao seu enquadramento às exigências legais, conforme a lei nº 5.540/68 de Reforma Universitária. A reestruturação organizou a Universidade em centros universitários compostos por seus respectivos departamentos acadêmicos: o de Estudos Gerais, o Tecnológico, o Agropecuário, o Biomédico, o de Educação Física e Desporto, o de Ciências Jurídicas e Econômicas e o de Artes (resultante da Escola de Belas Artes).

Conseqüentemente, no mês de julho de 1969, a Escola mudou-se definitivamente para o Campus Universitário da UFES, no bairro Goiabeiras - Vitória. Segundo Simões (2001), a escola foi transferida para o campus de Goiabeiras sem alterar a nomenclatura, sem que fosse implantado o Centro de Artes, o que veio a acontecer, efetivamente, em 1972

Figura 8 - Homenagem a Homero Massena, em 1969, na inauguração do Centro de Artes



Fonte: Acervo Maria Alice Lindemberg

A fotografia, apresentada na figura 8, foi captada em um plano americano e registra a inauguração do Centro de Artes em 1969. Em primeiro plano e à esquerda, vemos de perfil o professor Seliégio Ramalho, ao lado do governador em exercício Jones dos Santos Neves, este que está a cumprimentar o pintor e professor Massena, que recebe uma homenagem. Homero Massena tem nas mãos um tecido, que nos leva a crer, ter sido tirado da placa que está localizada à direita superior, que foi afixada na parede de entrada do prédio, em sua homenagem. A foto capta mais cinco pessoas que participam da cena, todos vestem terno e gravata, com exceção do professor Seliégio Ramalho e um homem que se encontra atrás do professor Massena. Há uma informalidade por parte do professor, e não um descumprimento ao ato social.

Simões (2009), em análise do período de 1951 a 1971, declara que a Escola de Belas Artes manteve seu objetivo de profissionalizar. Para o ingresso no Curso Livre, oferecido inicialmente, a escolaridade mínima exigida era o primário completo. Para os Cursos de Pintura, Escultura e Gravura, inicialmente oferecidos num só bloco, e Arte Decorativa, era exigido o

ginasial ou 1º ciclo do ensino secundário, enquanto para o curso de Professorado de Desenho, exigia-se o secundário completo.

Nos cursos de Pintura, Escultura, Gravura e Arte Decorativa, seriados e com duração de quatro anos, foram conferidos certificados de pintor, gravador e decorador respectivamente. Curiosamente segundo a pesquisadora, não foram expedidos diplomas de Escultor. Para receber o diploma de Licenciado em Desenho, os alunos do Professorado de Desenho, ou buscavam fora do Estado, ou aguardavam durante alguns anos, até que a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Espírito Santo se estruturasse para oferecer Psicologia Aplicada à Educação, Didática do Desenho e História e Filosofia da Educação, disciplinas do 4º ano, complementares do curso. A autora, em análise desse período, no que tange à metodologia utilizada, ressalta que:

A Pedagogia Nova que tem como fundamentos o “aprender fazendo” para que o aluno atue cooperativamente na sociedade, e a Pedagogia Tecnícista, introduzida nas escolas entre 1960 e 1970, com o objetivo de atender o mundo tecnológico em expansão, eram observadas enquanto metodologias de ensino, ou seja, a Escola de Belas Artes esteve apoiada num currículo que não exigia reflexão teórica sobre arte, onde os programas de ensino, a organização curricular e a metodologia das aulas ministradas eram planejadas sem qualquer preocupação com o aluno e o cotidiano por ele vivido (SIMÕES 2009, p. 3940).

O Centro de Artes, criado em junho de 1971, passou a ser composto pelos Departamentos de: Formação Artística, DEFA; Artes Industriais e Decorativas, DAID (atualmente Departamento de Desenho Industrial, DDI) e Fundamentos Técnico-Artísticos, DFTA. Com a criação do curso de Arquitetura, o Centro incorporou também o Departamento de Arquitetura e Urbanismo, DAU.

Como forma de reconstituir a memória e a história do Centro de Artes/UFES, a partir de 1972, época em que não encontramos pesquisas acadêmicas, fomos a campo para coleta de dados. Iniciamos essa busca por informações no SIARQ/UFES (Sistema de arquivos da UFES), com a colaboração da servidora arquivista, Simone Henrique Silva Baldon. Fomos surpreendidos com a notícia de um incêndio ocorrido na década de 1990, na localidade da atual Casa do Cidadão, na Av. Maruípe, 2544 - Itararé, Vitória - ES, (local que, na época, abrigava a documentação de arquivos da UFES); assim, segundo a arquivista, vinte e cinco anos de documentação se perderam. Os documentos que, porventura, restaram, foram alguns que já haviam sido buscados no arquivo, situado em Maruípe, e que estavam no Campus de Goiabeiras.

Nessa perspectiva, ao realizar a busca no sistema, a arquivista Simone encontrou poucos dados, como já previsto; todavia, localizou um rico material para análise: o Processo de nº 000061/1973 -17. Esse material é um relatório datado de 04 de janeiro de 1973 (Of. Nº 01/73-CAr), redigido pelo prof. Seliégio Gomes Ramalho, na ocasião diretor do Centro de Artes da UFES, que relata as atividades do Centro de Artes referentes ao exercício de 1972. Está endereçado a Máximo Borgo Filho, Magnífico Reitor da Universidade, atendendo à solicitação contida no Of. Nº 783-R, de 14/12/72. Esse documento foi protocolado sob o número de 000/73, na Sub-Reitoria de Planejamento, assinado e datado no dia 12/06/1973 pelo funcionário administrativo, Amaury Couto Prado.

Nos anexos, encontramos a organização curricular dos Cursos de Professorado de Desenho, Licenciatura em Desenho e Plástica, e do Curso de Artes Plásticas Bacharelado (ANEXO C). A nosso pedido, a arquivista fez uma cópia para que pudéssemos utilizá-la na investigação. Nesse sentido, vimos a importância desse documento para a pesquisa, e faremos a apresentação e análise desse material, uma vez que contextualiza espacial e temporalmente o CAr-UFES, no ano de 1972, e informa a estrutura organizativa e administrativa a que os docentes estavam submetidos, bem como os projetos de reestruturação dos currículos.

A figura 9 apresenta a capa do relatório, redigido em 04 de janeiro de 1973 pelo então diretor do Centro de Artes, Prof. Seliégio Ramalho, com o número de ofício (Of. nº 01/1973- CAR). Esse documento tem como destinatário o Magnífico Reitor da Universidade, Máximo Borgo Filho, atendendo à solicitação desse mesmo gestor, no ofício da Reitoria (Of. 783-R) em 14/12/1972.

Figura 9 - Capa do relatório

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Of.nº 01/73-CAR.-

600961 - 4 JAN 73 DA
PROTOCOLO
SERVIÇO DE COMUNICAÇÕES

Vitória, 04 de janeiro de 1973

Do Diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.-

Ao Magnífico Reitor da Universidade Federal do Espírito Santo.-

Assunto:- Relatório (encaminha).-

Atendendo solicitação de Vossa Magnificência, contida no Of.nº 783-R, de 14/12/72, estamos remetendo o Relatório das Atividades deste Centro de Artes, referente ao exercício de mil novecentos e setenta e dois.

Renovando os nossos protestos da mais elevada estima e distinta consideração, firmamo-nos mui

Atenciosamente

Sellegio Gomes Ramalho
PROF. SELLEGIO GOMES RAMALHO
DIRETOR

Fonte: Arquivo CIARQ/UFES

O relatório se inicia com um sumário (figura 10), tendo a seguinte organização: quadro geral da unidade, corpo docente, corpo administrativo, corpo discente, conselho departamental e departamentos, atividades extracurriculares, mutações patrimoniais e execução orçamentária, e plano para reestruturação dos currículos dos cursos mantidos pelo Centro. Observamos que o relatório, no que tange à clareza dos objetivos a que se propõe, está muito bem redigido e organizado, relata e analisa criteriosamente cada item e informa, a partir de dados, a composição do Centro de Artes, nos dois semestres do ano de 1972.

Figura 10 - Sumário do relatório

<p style="text-align: center;"><u>A P R E S E N T A Ç Ã O</u></p> <p style="text-align: center;">QUADRO GERAL DA UNIDADE</p> <p style="text-align: center;">CORPO DOCENTE</p> <p style="text-align: center;">CORPO ADMINISTRATIVO</p> <p style="text-align: center;">CORPO DISCENTE</p> <p style="text-align: center;">CONSELHO DEPARTAMENTAL E DEPARTAMENTOS</p> <p style="text-align: center;">ATIVIDADES EXTRA-CURRICULARES</p> <p style="text-align: center;">MUTAÇÕES PATRIMONIAIS E EXECUÇÃO ORÇAMENTÁRIA</p> <p style="text-align: center;">PLANO PARA REESTRUTURAÇÃO DOS CURRÍCULOS DOS CURSOS MANTIDOS PELO CENTRO.</p>
--

Fonte: Arquivo CIARQ/UFES

No 1º semestre de 1972, o Centro de Artes contava com 18 (dezoito) funcionários na função administrativa, 39 (trinta e nove) professores, 326 (trezentos e vinte e seis) alunos e 37 (trinta e sete) professores em regime docente, com 12 (doze) horas, e dois professores, com 24 (vinte e quatro) horas semanais. Já no 2º semestre, o número de alunos aumentou para 394 (trezentos e noventa e quatro), o número de professores passou a 42 (quarenta e dois) sendo mantido o

número de 18 (dezoito) funcionários, com dois em regime integral e 16 (dezesesseis) com carga horária normal.

Iniciaremos com a apresentação e análise do documento em relação ao “*Corpo Discente*”. O relatório apresenta detalhadamente várias páginas com quadros que descrevem: o nome do professor, o departamento a que pertence, as disciplinas que lecionou no 1º e 2º semestres; a categoria e o regime funcional; o regime de trabalho e o número de aulas dadas nos semestres letivos; outras atividades e observações. Apresenta os dados do DEFA (Departamento de Formação Artística) e DFTA (Departamento de Fundamentos Técnico-Artísticos). Destacamos as páginas que apresentam informações sobre **Dilma Góes**, que é sujeito de nossa pesquisa. No primeiro e segundo semestres de 1972, lecionou a disciplina de *Decoração*, no Departamento de Formação Artística, com a categoria funcional de *Auxiliar de Ensino*, em regime de trabalho de 12 horas.

Ainda em relação ao Corpo docente, em 1972, ele era composto por 46 professores, que foram categorizados como: titular, professor adjunto, professor assistente, auxiliar de ensino e instrutor de ensino superior; subdividido nos dois departamentos DFTA e DEFA. Os *Professores Titulares* somavam 18 docentes, onze do DEFA e sete do DFTA; não havia *Professores Adjuntos*; seis eram *Professores Assistentes*, três pertencentes ao DEFA e três ao DFTA; 16 professores tinham o cargo de *Auxiliares de Ensino*; desses, dez lecionavam no DEFA e seis no DFTA, e seis professores eram enquadrados no cargo de *Instrutores de ensino*, quatro no DEFA, e dois no DFTA. Em função da qualidade da cópia que temos do relatório, criamos o quadro 5 para facilitar a visualização.

Quadro 5 - Corpo Docente - ano base: 1972

CATEGORIA	DEPARTAMENTO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA	DEPARTAMENTO DE FUNDAMENTOS TÉCNICO-ARTÍSTICOS	TOTAL
Professor Titular	11	7	18
Professor Adjunto	-	-	-
Professor Assistente	3	3	3
Auxiliar de Ensino	10	6	16
Instrutor de Ensino Superior	4	2	6

Fonte: Elaborado pelo autor com informações do arquivo CIARQ-UFES

A organização dos departamentos era assim disposta: O Departamento de Fundamentos Técnico-Artísticos (DFTA) era composto por 15 professores, todos do sexo masculino; 11 professores desenvolveram suas funções docentes em um regime de trabalho de 12 horas, com exceção do professor José Antônio Carvalho, que lecionava a disciplina de Geometria Analítica e exerceu o cargo de Chefe do DFTA, no 1º e 2º semestres, com um regime de trabalho de 24 horas. No campo de observações, constatamos que o professor Wilmar dos Santos Barroso lecionou, no 1º semestre, no Centro tecnológico; o professor Deoclécio Rodrigues esteve à disposição da Companhia Vale do Rio Doce - CVRD e da Sub-Reitoria de Planejamento, e o professor Carlos Pedro Lozer Fundação também esteve, no ano de 1972, à disposição da Sub-Reitoria de Planejamento. Na figura 11, podemos observar o nome dos gestores (chefe e subchefe) e a representante discente, e também as disciplinas ministradas no ano letivo de 1972.

Figura 11 - Chefe, subchefe, representante discente e disciplinas ofertadas DFTA/1972

DEPARTAMENTO DE FUNDAMENTOS TÉCNICO-ARTÍSTICOS

CHEFE: Professor JOSÉ ANTONIO CARVALHO - Designado pela Portaria nº 101, de 03/3/72 do Magnífico Reitor, designação essa homologada pela Resolução nº 08/72, do Egrégio Conselho Universitário.

SUB-CHEFE: Professor RONALDO CONDE - Escolhido na reunião realizada no dia 05/5/72. Homologação pela Portaria nº 228, de 30/6/72, do Magnífico Reitor.

REPRESENTANTE DO CORPO DISCENTE: Aluna AMÉLIA CAROLINA BATISTA GAMA, eleita no dia 07/4/72.

DISCIPLINAS MINISTRADAS PELO DEPARTAMENTO EM 1972:

- 1 - Arquitetura Analítica
- 2 - Desenho Técnico
- 3 - Geometria Descritiva I
- 4 - Geometria Descritiva II
- 5 - Geometria Descritiva AI
- 6 - Geometria Descritiva AII
- 7 - Desenho Geométrico A
- 8 - Desenho Geométrico
- 9 - Perspectiva, Sombra e Estereotomia

Fonte: CIARQ/UFES

No Departamento de Formação Artística (DEFA), havia 27 (vinte e sete) docentes, 9 (nove) do sexo masculino e 18 (dezoito) do sexo feminino. Com exceção do professor Raphael Samú, que tinha um regime de trabalho de 24 (vinte e quatro) horas, e o professor Seliégio que, na ocasião, era Diretor do Centro de Artes e tinha uma carga horária de 40 (quarenta) horas semanais, todos os demais professores tinham um regime de trabalho de 12 (doze) horas. Os *Professores Titulares*, com carga horária de 12 (doze) horas, lecionavam de quatro a 12 (doze) horas; os *Professores Assistentes* lecionavam de 8 (oito) a 11 (onze) horas; os professores *Auxiliares de Ensino* tinham regime de trabalho de cinco a 12 (doze) horas, e os *Professores Instrutores* davam aulas entre oito e doze horas. Na figura 12 (doze), visualizamos o nome do chefe, subchefe, representante discente, e as disciplinas ministradas no ano letivo de 1972.

Figura 12 - Chefe, subchefe, representante discente e disciplinas ofertadas DEFA/1972

DEPARTAMENTO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA

CHEFE: Professor RAPHAEL SAMÚ - Escolhido na reunião realizada no dia 06/3/72. Homologação pela Portaria nº 155, de 18/4/72, do Magnífico Reitor.

SUB-CHEFE: Professora NÓRDIA DE LUNA FREIRE - Escolhida na reunião realizada no dia 06/3/72. Homologação pela Portaria nº 155, de 18/4/72, do Magnífico Reitor.

REPRESENTANTE DO CORPO DISCENTE: Aluna JANUZA MARIA RUPF MONTEIRO, eleita no dia 07/4/72.

DISCIPLINAS MINISTRADAS PELO DEPARTAMENTO EM 1972:

- 1 - Desenho de Croquis
- 2 - Desenho de Croquis I
- 3 - Desenho de Croquis II
- 4 - Desenho Artístico
- 5 - Desenho Artístico I
- 6 - Desenho Artístico II
- 7 - Modelagem I
- 8 - Modelagem II
- 9 - Desenho de Modelo Vivo
- 10 - Pintura
- 11 - Gravura
- 12 - Escultura
- 13 - Decoração
- 14 - Iniciação às Artes Industriais
- 15 - Composição Decorativa
- 16 - Técnica de Composição Artística e Industrial
- 17 - Anatomia e Fisiologia Artísticas

Fonte: CIARQ/UFES

O relatório apresenta outro quadro relacionado aos docentes, que faz menção à função do docente, à situação de trabalho (em exercício docente ou em função administrativa), à qualificação acadêmica (graduação ou pós-graduação), e se o trabalho era em tempo integral ou parcial. Em razão da qualidade da reprodução, ele foi reelaborado com a total fidedignidade dos dados e encontra-se no quadro 6 a seguir:

Quadro 6 - Organização Discente - CAr/1972

SITUAÇÃO, QUALIFICAÇÃO E SEXO			CARGO OU FUNÇÃO											
			TITULAR		ADJUNTO		ASSISTENTE		AUX. DE ENSINO		INSTRUTOR DE ENSINO			
			Tempo integral	Tempo parcial	Tempo integral	Tempo parcial	Tempo integral	Tempo parcial	Tempo integral	Tempo parcial	Tempo integral	Tempo parcial		
S I T U A Ç Ã O	TOTALS		MASC	-	13	-	-	-	-	4	-	8	1	2
			FEM	-	5	-	-	-	-	2	-	8	-	3
	EM EXERCÍCIO DE DOCÊNCIA		MASC	-	12	-	-	-	-	3	-	8	-	1
			FEM	-	5	-	-	-	-	2	-	8	-	3
	EM FUNÇÕES ADMINISTRATIVAS		MASC	-	1	-	-	-	-	1	-	-	1	1
			FEM	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Q U A L I F I C A Ç Ã O	COM CURSO DE GRADUAÇÃO		MASC	-	12	-	-	-	-	4	-	8	1	2
			FEM	-	5	-	-	-	-	2	-	8	-	3
	COM CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO, APERFEIÇOAMENTO OU EXTENSÃO		MASC	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
			FEM	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	COM CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO	MESTRADO	FEM	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		DOUTORADO	MASC	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	CURSO DE LIVRE DOCENTE		MASC	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
			FEM	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Elaborado pelo autor com informações do arquivo CIARQ-UFES

Em análise desse material, observamos que nenhum professor tinha Especialização, Mestrado ou Doutorado; entretanto, todos eram graduados e somente um professor tinha o curso de Livre docência. Havia 13 (treze) professores titulares, quatro assistentes, oito auxiliares de ensino e três com o cargo de instrutores de ensino. Em relação às professoras, cinco eram titulares, duas assistentes, oito auxiliares de ensino, e três instrutoras de ensino superior. Em relação ao *Corpo Discente*, o relatório também é bem detalhado. Apresenta a relação dos alunos matriculados em 1972 no regime seriado⁶⁴ ou no regime de créditos⁶⁵. Em cada curso ofertado, havia a situação de aprovação, reprovação, “segunda época” ou dependência de matéria, isto é, de matricular-se condicionalmente na série seguinte (no caso do regime seriado). No tocante a essa época, Simões (2001), em sua pesquisa, mostra que, no vestibular do ano de 1972, foram oferecidas 60 (sessenta) vagas, distribuídas nos cursos de Professorado de Desenho 15 (quinze); Curso de Pintura, Escultura e Gravura como cursos distintos, com cinco vagas para cada um deles. Os vestibulandos que manifestassem, como primeira ou segunda opção, os Cursos de *Artes Plásticas* ou de *Professorado de Desenho*, deveriam submeter-se a uma verificação de aptidão

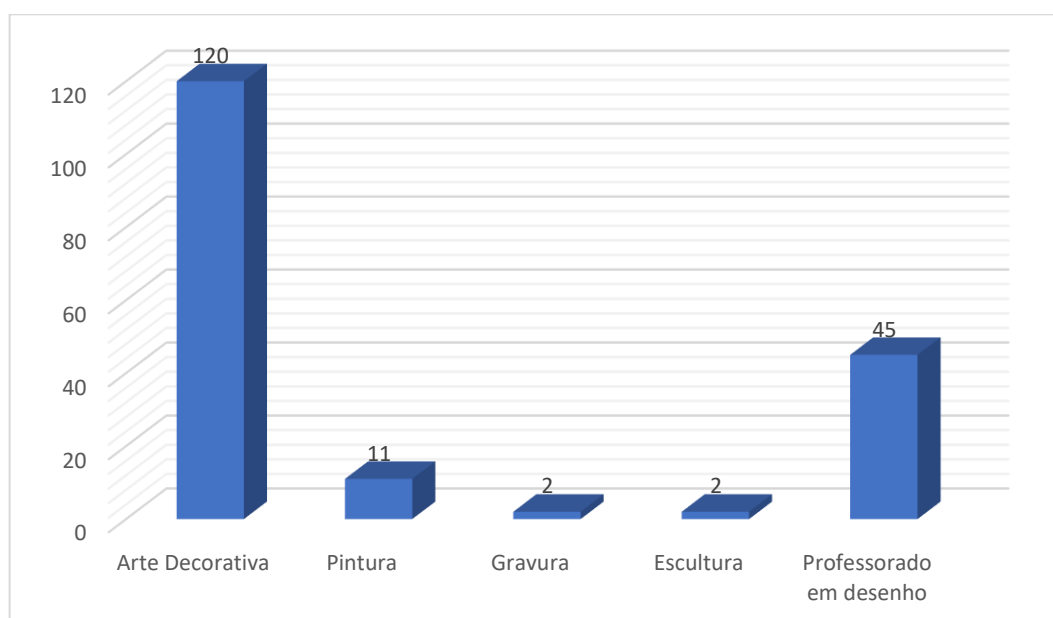
⁶⁴ *Regime seriado* é um sistema de matrícula baseado na ideia de séries de um curso. Neste sistema, uma série é composta por um elenco de disciplinas nas quais o aluno deve, obrigatoriamente, matricular-se em um período letivo (ano ou semestre).

⁶⁵ *Regime de Créditos* também conhecido por sistema de matrícula por créditos, é um regime no qual é oferecido um elenco de disciplinas a partir das quais o aluno constrói seu curso. Esse elenco de disciplinas é apresentado na forma de uma sequência de disciplinas organizadas com pré-requisitos.

específica, que era um teste de Desenho Artístico e Modelagem, de cujos modelos de tema floral, existentes no Centro de Artes, os candidatos confeccionavam uma cópia a carvão e uma em modelagem em argila.

Retornando à análise dos quadros, encontramos dados em relação aos cursos existentes no ano base de 1972, em dois regimes: Regime Seriado e Regime de Créditos. Para facilitar a compreensão, elaboramos os gráficos 3 e 4 respectivamente com os dados. O *Regime Seriado* tinha cinco cursos totalizando 180 (cento e oitenta alunos): Arte Decorativa – 120 (cento e vinte) alunos; Pintura – 11 (onze) alunos; Gravura – 2 (dois) alunos; Escultura 2 (dois) alunos e Professorado em Desenho, com 45 (quarenta e cinco) alunos.

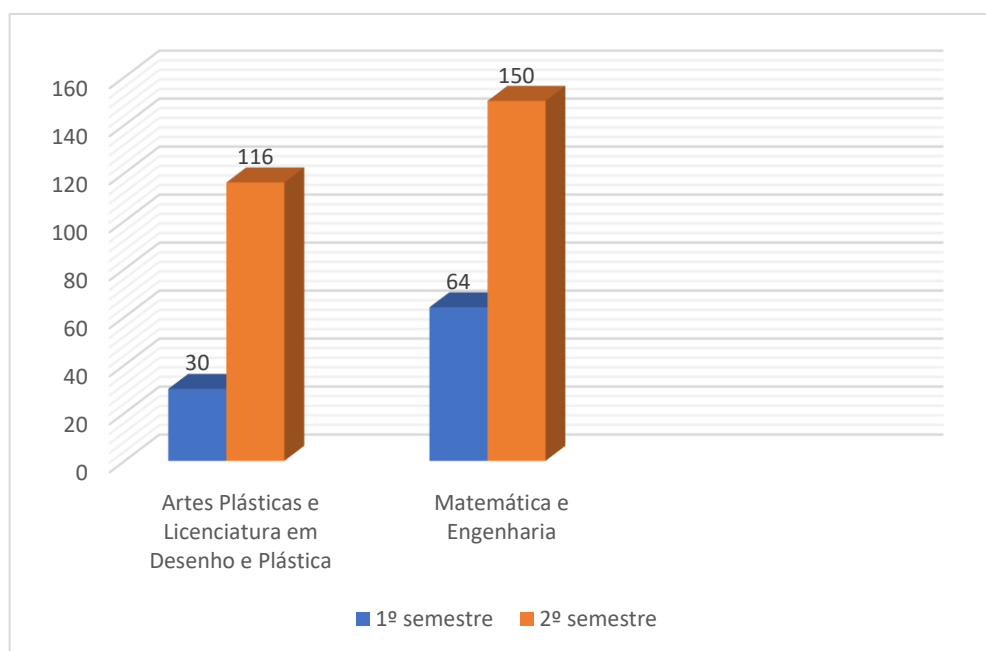
Gráfico 3 - Número de alunos no Regime Seriado



Fonte: Elaborado pelo autor.

O *Regime de Créditos* contava com os cursos de Artes Plásticas e Licenciatura em Desenho e Plástica que, juntos, no 1º semestre, contavam com 30 (trinta) alunos e, no 2º semestre, com 64 (sessenta e quatro). Também fazia parte do Centro de Artes os cursos de Matemática e Engenharia que, juntos, no 1º semestre, tinham 116 (cento e dezesseis) alunos e, no 2º semestre, 150 alunos.

Gráfico 4 - Número de alunos no Regime de Créditos



Fonte: Elaborado pelo autor

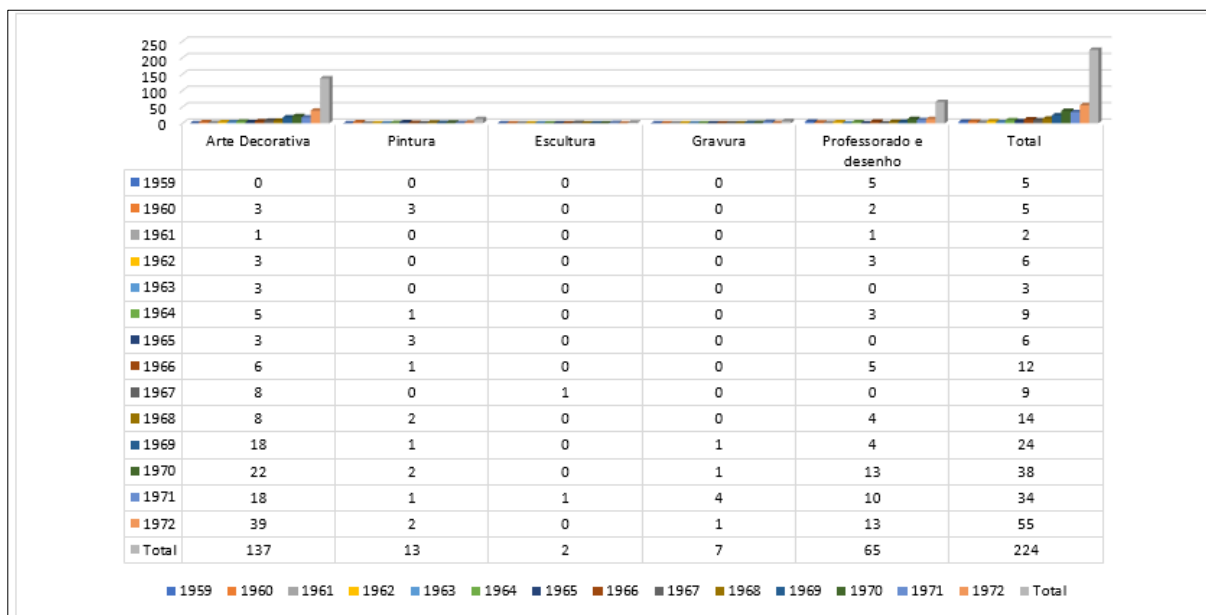
Podemos destacar: os cursos de *Matemática e Engenharia* faziam parte do Centro de Artes, diferenciando-se da atualidade, por pertencerem ao Centro Tecnológico; o Curso de *Arte Decorativa* era o mais numeroso e tinha somente mulheres matriculadas, bem como os Cursos de *Pintura e Licenciatura em Desenho* tinham também somente mulheres. No *Curso de Escultura*, estavam matriculados somente dois alunos: José Carlos Vilar de Araújo (que se tornou professor de Escultura do CAr/UFES) e Sebastião Balestrero. Observamos um considerável aumento no número de discentes nesse período.

Outra fonte de dados que merece destaque no material é uma tabela que apresenta o número de alunos formados nos cursos do CAr-UFES, dos anos de 1959 até 1972. Em 14 anos, os cursos totalizaram: *Arte Decorativa* -137 (cento e trinta e sete); *Pintura* – 13 (treze); *Escultura* – 2 (dois); *Gravura* – 7 (sete) e *Professorado de Desenho* – 224 (duzentos e vinte e quatro). Podemos apreciar essas informações organizadas no gráfico 5.

Nessa perspectiva, compreendemos que, nesses 14 (quatorze) anos, o curso de *Professorado em desenho* formou mais alunos, seguido pelo curso de *Arte Decorativa*, cursos esses que mais favoreciam a entrada no mercado de trabalho, isto é, decoradores e professores da educação básica respectivamente. Entre as alunas formadas nessa época, encontramos a *Telma Maria de Assis Guimarães*, que fez professorado em desenho e se tornou professora do CAr/UFES. Os

curso de Pintura, Gravura e Escultura formavam artistas; entretanto, (*José Carlos Vilar*) que se formou no curso de Escultura, bem como a aluna do curso de Pintura (*Isabel Helena de Oliveira*) tornaram-se também professores do Centro de Artes.

Gráfico 5 - Número de alunos formados nos cursos do CAR-UFES, dos anos de 1959 até 1972.



Fonte: Elaborado pelo autor

O relatório ainda apresenta as “Atividades Extracurriculares do Centro de Artes”, que foram desenvolvidas por meio do DEFA no ano de 1972. Os dados demonstram o envolvimento dos alunos e professores na vida cultural, seja na universidade, na cidade ou em outros estados. Nesse sentido, o relatório destaca a participação de docentes e discentes nas seguintes ações:

- Confeção de cartazes para a realização do Curso de cinema, promovido pela Fundação Cultural do Espírito Santo;
- Concurso da capa da Revista de Cultura da UFES, sobre a comemoração dos 150 anos da Independência, sendo vencedora a professora Jerusa Samú;
- Seleção de alunos e concessão de bolsas para o VI Festival de Inverno de Ouro Preto - MG; participação na “Exposição do Sesquicentenário”, realizado no saguão do MEC - Guanabara, com três trabalhos do professor *Raphael Samú*, três trabalhos da professora *Ilária Rato Zanandréa*, e um trabalho da aluna *Luíza Helena Campos Dantas*.
- Promoção do concurso para o logotipo do Núcleo de Processamento de Dados da UFES;
- Participação de alunos no CAR/UFES, no Salão Universitário da UFMG;

- Participação de alunos e professores do Centro de Artes no Salão da Prefeitura de Belo Horizonte;
- Organização e promoção do II Salão de alunos e ex-alunos do CAr/UFES.

Pelas informações do relatório, podemos corroborar com Teixeira (2009, p.46), quando diz que, nesse período, o CAr/Ufes “promoveu exposições coletivas de alunos e professores, bem como viagens de estudos às Bienais e visitas a outros centros referenciais da arte produzida naquele período no país, como Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e, também, Ouro Preto”.

Outra parte de ampla relevância é apresentada no anexo do material em questão, um relatório encaminhado à Reitoria da universidade pelo ofício 213/72-CAR. O material é intitulado: “Plano para reestruturação dos currículos dos Cursos mantidos pelo Centro de Artes, tendo em vista a adaptação ao regime de créditos e à nova orientação fixada pelo Conselho Federal de Educação para o curso de Licenciatura em Desenho e Plástica”. O texto foi redigido por uma comissão formada por: Prof. Seliégio Gomes Ramalho - Presidente; Prof. José Antônio Carvalho - Relator; Membros: Prof. Raphael Samú, Prof. Deusnar Barcelos Silva e a servidora Márcia de Moraes Costa. Segue o texto na íntegra; em seguida, fazemos alguns apontamentos:

FORMAÇÃO DADA PELA ANTIGA ESCOLA DE BELAS ARTES.

Parte 1 - APRESENTAÇÃO

“A antiga Escola de Belas Artes oferecia uma série de 5 cursos, a saber: Decoração, Pintura, Escultura, Gravura e Professorado de Desenho. Todos esses cursos, com exceção ao de Professorado de Desenho, apresentavam, basicamente, as mesmas disciplinas formativas, distinguindo-se, apenas, nas disciplinas que davam o título ao curso.

O Curso de Professorado em Desenho, porém, apresentava um currículo que, sob o ponto de vista de formação artística, era bem inferior aos demais cursos, pois supunha-se que a formação do professor de desenho deveria ser mais técnico-profissional possível, com ligeiras pinceladas artísticas. Sentindo que seus cursos, e principalmente o de Professorado de Desenho não estavam correspondendo à expectativa, a Escola resolveu atualizar-se modificando os currículos dos cursos que ministrava. A medida atingiu do modo mais direto o curso de Professorado de desenho do que os outros. Na realidade, a atualização procurada não chegou a ser realizada de modo completo, mas um passo importante havia sido dado. Cada curso durava quatro anos letivos sendo que, no curso de professorado de Desenho, o último ano era dedicado às disciplinas pedagógicas, ministradas pela antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Isso significava que a antiga Escola de Belas Artes formava decoradores, gravadores (gravura em madeira e metal), escultores (apenas em pedra e no modelado), pintores (apenas de cavalete) e Professores de Desenho, em quatro anos, sem dar uma condição profissional, uma vez que, com exceção do Professor de Desenho, nenhuma das outras profissões exige uma qualificação profissional de formação. E, além disso, não preparava também os futuros artistas sem vistas a outros ramos tão importantes, no desenvolvimento do país, cujo mercado de trabalho se torna cada dia mais exigente. O avanço da tecnologia, a competição, cada vez maior, os novos materiais geraram uma nova perspectiva no campo da arte exigindo do artista

plástico uma intensificação de pesquisa das novas áreas abertas à sua atividade criadora, no sentido de se comunicar com a massa e de fazê-la participar de sua criação. O Academicismo da Escola, talvez mais por conformismo, tornava os cursos estáticos e, praticamente, sem objetivos”.

Parte 2 – A RESOLUÇÃO Nº 13 DE 23/02/70

”Sentindo a importância da arte no mundo moderno e compreendendo que as Escolas de artes do país não estavam preparando com objetividade os Professores de Desenho para que pudessem ajudar o povo a descobrir sua própria sensibilidade por meio da arte, o conselho Federal de educação fixou, através da Resolução nº 13 de 23/02/70 o Currículo Mínimo do curso que passou a se chamar Licenciatura em Desenho e Plástica.

Baseada no parecer nº 354/69, aprovado em 09 de maio de 1969, a Resolução nº 13 fixa este currículo mínimo, preocupada em formar um indivíduo “que tenha pleno domínio do problema da plástica, capaz de ser orientador e iniciador de novas formas de expressão” para plantar nos jovens a semente da arte e da criatividade.

O sentido dado à formação do Professor de Desenho e Plástica tem o objetivo de fazê-lo “o educador de arte, no plano da formação comum dos adolescentes” – para prepará-los para o aprofundamento de conhecimentos futuros. Nesse sentido, o professor de Desenho e Plástica tem de estar preparado para “proporcionar melhores condições de sensibilidade e entendimento” aos seus alunos; deve tirar partido do Desenho como força de expressão para “enriquecer pelos meios plásticos, a expressão humana e as comunicações coletivas”; para ter sensibilidade suficiente e poder de criatividade para “estender aos objetos, pelo seu valor formal, os efeitos, até então esperados nas manifestações estéticas puras”; deve ter um conhecimento amplo dos diversos campos de atuação da arte para “para a associar arte e indústria, na interpretação de solução e processos”, mas o professor de Desenho e Plástica precisa estar pronto para ajudar, - também na formação moral do aluno, para torná-lo um cidadão correto e útil à comunidade.

Parte 3 – O NOVO CURRÍCULO:

O Centro de Artes, preparando para a Reforma Universitária e sentindo o quanto obsoleto e fora de propósito eram os cursos dados na Escola de Belas Artes, procurou um meio de começar a mudar certos aspectos do problema no sentido de reformular, - com vistas à reforma, o que havia até então. O primeiro passo foi procurar fundir os cursos de Decoração, Pintura, Escultura e Gravura em um único curso de Artes Plásticas.

Não se trata de mudar o rótulo e continuar com o mesmo conteúdo. Era apenas o primeiro passo dado no sentido da Reforma já que esta deveria chegar de qualquer modo. A mudança foi levada ao Conselho Universitário, e aprovada.

O Centro de Artes definiu-se neste sentido uma vez que não havia uma explicação satisfatória para se formarem alunos em tantos cursos diferentes quando sua formação era única, praticamente, diferindo apenas na disciplina específica, a formação do aluno era falha, tendo em vista que o curso não oferecia todos os aspectos que o título parecia oferecer. Por exemplo: o aluno que se formava no curso de Pintura, tinha apenas conhecimento na técnica de Pintura em Cavalete, desconhecendo as técnicas de Afresco, do Mosaico, da encáustica etc.

Assim, o Centro de Artes deu o primeiro passo para a Reforma, preparando caminho para a mudança geral que deveria vir com o currículo novo que determinaria, as notas a serem atingidas e os objetivos dos cursos.

Na elaboração do currículo, anexo, tomou-se o cuidado de fazer os 4 primeiros períodos como básicos para os 2 cursos que o Centro de Artes oferece, Licenciatura em Desenho e Plástica e Artes Plásticas, enquanto os 4 últimos períodos são dedicados à formação profissionalizante.

Apesar das disciplinas serem as mesmas para os dois cursos, elas apresentam uma programação que diverge, tendo em vista os objetivos a serem atingidos pelos cursos. Essa divergência, especificada no programa de cada disciplina, é justificada pela diferença de objetivos e notas dos cursos e exigida pela formação básica de cada curso. Os dois últimos períodos são os mais especificamente profissionalizantes, sendo que o último, o oitavo, é estritamente de disciplinas de oficina, em que o aluno poderá

optar, obrigatoriamente, por 3 disciplinas, serão as únicas a serem cursadas e deverão ser seguidas, evidentemente, por estágios e trabalhos práticos que contemplarão a formação profissional do candidato.

O currículo de Licenciatura em Desenho e Plástica, apesar de oferecer ao aluno uma formação técnica, não fere os objetivos da resolução nº 13 do parecer nº 354/69 uma vez que associa perfeitamente à parte técnica do curso a parte artística do curso, firmando sobre uma base sólida de conhecimentos precisos a objetividade da criação artística, desenvolvendo no aluno o espírito científico básico para o devaneio espiritual que sua criatividade pode realizar.”

As disciplinas propostas, bem como os pré-requisitos do novo currículo encontram-se no ANEXO D.

O novo currículo dos cursos de Licenciatura em Desenho e Plástica, e o de Artes Plásticas tiveram início em 1973, estendendo-se até o ano de 1979. Em 1980, o curso de Educação Artística adquiriu novo formato com duas habilitações: Artes Plásticas e Desenho (esse em substituição ao Curso de Arte Decorativa), e de Bacharelado em Artes Plásticas. Em 2001, o Centro de Artes, procurando adequar-se às novas diretrizes curriculares, iniciou o processo de mudança do Curso de Educação Artística, pelo atual Curso de Licenciatura em Artes Visuais, aprovado, por meio de Resolução do Conselho de Ensino e Pesquisa e Extensão, que foi atualizado em 2006, com nova versão de Projeto de Curso, adequando-se, assim, à legislação vigente.

A recuperação dessa narrativa histórica, que abrangeu desde a EBA, com o curso de Professorado em Desenho, perpassando o Curso de Licenciatura em Desenho e Plástica, com suas atualizações curriculares e de nomenclatura, assim como o Bacharelado em Artes Plásticas, possibilitou situarmos a artista professora Dilma Góes, sujeito de nossa pesquisa, compreendendo como se deu a sua formação, mediante a história que pode ser descortinada por meio do que aconteceu na Escola de Belas Artes, onde se tornou auxiliar de ensino e, depois, professora.

Dilma Góes fez o curso de Decoração pela EBA, entre 1963 e 1966, época em que a nomenclatura para os cursos ofertados eram: “Decoração, Pintura, Escultura, Gravura e Professorado de Desenho”. Todos esses cursos, com exceção do Professorado de Desenho, apresentavam, basicamente, as mesmas disciplinas formativas, distinguindo-se, apenas, as disciplinas que davam o título ao curso. Em 1972, ano em que o relatório descrito anteriormente foi redigido, Dilma Góes já era professora do CAr/Ufes, da disciplina de Decoração.

Nesse novo currículo, conforme o relatório ressalta, apesar de as disciplinas dos cursos de Licenciatura em Desenho e Plástica e do Curso de Artes Plásticas serem as mesmas, “elas apresentavam uma programação diferente, tendo em vista os objetivos a serem atingidos pelos cursos”, isto é, formar artistas ou professores. Nos dois últimos períodos, para o curso de Artes Plásticas, segundo o documento, as disciplinas eram mais “profissionalizantes”, sendo que o último, o oitavo período, era estritamente dedicado às disciplinas de oficina. Nestas, o aluno deveria optar, obrigatoriamente, por três disciplinas (Pintura, Escultura e Gravura), as únicas a serem cursadas e que deveriam ser seguidas, evidentemente, por estágios e trabalhos práticos que contemplassem a formação profissional do candidato. Por esse prisma, constatamos que os alunos do curso de Artes Plásticas se dedicavam, nos últimos períodos, às disciplinas ligadas à sua poética pessoal enquanto artistas plásticos.

Com esse panorama apresentado por meio das pesquisas, documentos e relatórios, nesse capítulo da tese, conseguimos compreender alguns caminhos que constituíram o processo formativo de artistas e professores. Inicialmente, a professora Dilma Góes, sujeito de nossa pesquisa, iniciou seu percurso formativo na EBA, mesma instituição em que se tornou professora.

Nessa perspectiva, retomamos nossa questão investigativa: *Como a experiência do artista contribui para a docência? Como são articulados os campos de conhecimento e da experiência com a Arte com o conhecimento e a experiência do docente?* Já podemos vislumbrar respostas, entretanto, esse “constituir-se professor” aconteceu no trilhar da docência. Pimenta e Anastasiou (2014) nos apontam que essa edificação identitária é construída em um processo contínuo, que tem por base os aspectos da experiência, construídos no exercício profissional mediante o campo de conhecimento em que está a docência. Assim, podemos inferir que os saberes docentes e artísticos foram ampliados no decorrer da história de cada um desses sujeitos, e poderão ser desvelados por meio das narrativas e pelos documentos de docência e de artista de Dilma Góes, que serão apresentados e analisados na sequência.

3.1 A PLASTICIDADE DELINEADA NA ARTE E NA DOCÊNCIA DE DILMA GOES

“(...) Etimologicamente, a palavra ‘texto’ quer dizer tecido, e a palavra ‘linha’, um fio de um tecido de linho. Textos são, contudo, tecidos inacabados: são feitos de linhas (da ‘corrente’) e não são unidos, como tecidos acabados, por fios (a ‘trama’) verticais (...) Quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o texto ganha significado(...)”
Vilém Flusser

A origem da palavra ‘*Texto*’ quer dizer ‘*tecido*’. Nesse capítulo da tese, serão ‘tecidos’ os fios discursivos que constituíram o ‘ser’ professora e o ‘ser’ artista de Dilma Góes. Embasados na hipótese do filósofo Luigi Pareyson (1989) em que *a arte e a vida são inseparáveis*, esses fios, cujas ‘tramas’ constituíram sua docência artista, serão reveladas pela voz de Dilma Góes que viveu esse tempo, e tendo como testemunha os ‘entrelaçamentos’ marcados pelas práticas inscritas e materializadas nas fontes históricas e documentais.

Figura 13 - Artista professora Dilma Góes



Fonte: Website da artista Dilma Góes

A artista tecelã e professora Dilma Sales de Barros Góes nasceu em 05 de julho de 1944 na cidade de Paineiras, Município de Itapemirim, Espírito Santo. Estudou na Escola de Belas Artes em Vitória, entre 1963 a 1967, formando-se em Decoração de Interiores. Foi professora do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), de 1968 a 1992, período em que ministrou as disciplinas de *Decoração de interiores*, *Oficina de Fibras Têxteis*,

Estamparia, Análise e exercício de materiais expressivos (AEME) e Materiais e Técnicas de Utilização (MeTU).

Dilma Góes, além da docência exercida na Universidade, desenvolveu projetos de pesquisa e extensão na área têxtil, participou de congressos e seminários, proferiu palestras e workshops no Brasil e exterior. Também realizou atividades administrativas sendo chefe e subchefe de departamento, membro do conselho de ensino e pesquisa do CAr/Ufes, coordenadora e subcoordenadora do Curso de Artes Plásticas, membro do Conselho de Ensino e Pesquisa da UFES, membro do Colegiado do Curso de Artes Plásticas do CAr/UFES, membro e coordenadora do Núcleo de Pesquisa do CAr/UFES. Realizou palestra sobre a Arte Têxtil do Brasil na “*Birke Art Gallery*” em Marshall University, Huntington, WV, USA e também palestras e workshops para alunos das Escolas George Washington e Capital High School em Charleston WV, USA.

Após sua aposentadoria na UFES, em 1992, exerceu a docência por dezessete anos em duas faculdades particulares do ES, nas disciplinas *Composição e Cor* para o Curso de Moda e a disciplina *Plástica* para o curso de Arquitetura de interiores. Entre trabalhos publicados, exposições individuais e coletivas, Dilma Góes tem cerca de 150 (cento e cinquenta) participações, com mais de 80 exposições coletivas no Brasil, 8 (oito) Salões Nacionais; 4 (quatro) exposições coletivas no Exterior, 10 exposições individuais no Brasil e 2 (duas) exposições individuais nos Estados Unidos.

Artista ainda atuante e com vasto currículo e trajetória nos circuitos de arte nacionais e internacionais, Dilma Góes ocupa uma posição singular na história da arte têxtil capixaba, passando do bordado sobre talagarça para o tear primitivo, até o abandono total da tecelagem sem tear por meio das técnicas “*weaving without loom*”, aprendida durante seus estudos na Filadélfia (EUA). O interesse pelo entrelaçado vem dessa técnica, e sua maneira de materializá-la alia-se à prática poética, que a artista define como algo que se torna um prolongamento do corpo - mais especificamente, das mãos.

3.1.1 Descortinando As Teias Do Têxtil

Para que se compreenda a escolha de material e técnica da artista Dilma Góes, na Arte Têxtil, neste ítem, explicaremos o que é, e como esta é considerada uma artesanaria⁶⁶, uma prática que se insere nas Artes Visuais.

Etimologicamente, a palavra têxtil deriva-se do latim "*textilis*", com o sentido de "que passou por um processo de tecelagem". Dentro das artes plásticas, o que seria *Arte Têxtil*? Arte têxtil é uma denominação utilizada para as artes da fibra, sejam elas tapeçarias, tecelagens, objetos tecidos, esculturas têxteis, isto é, toda a cultura em torno do tecido. Rita Cáurio⁶⁷, pesquisadora especialista nessa temática, autora do livro "Artêxtil no Brasil", denomina *têxtil*, toda a criação em que o fio ou a fibra é elemento básico, ou seja, a essência de todo o trabalho.

A história da utilização de fibras animais ou vegetais é tão antiga quanto a própria civilização humana. Pode-se pensar que o ser humano tenha começado a criar estruturas para o transporte de alimentos e pertences, ainda quando vivia de forma nômade, em busca da sobrevivência. Contextualizando historicamente a arte têxtil, Cáurio (1985) destaca que há indicativos de que os seres humanos já utilizavam os princípios básicos da tecelagem desde o período neolítico e muito provavelmente inspirados por teias de aranhas e ninhos de pássaros. Os egípcios utilizavam o linho como matéria-prima para tecer em 5.000 a.C.; os chineses utilizavam a seda para a produção dos seus primeiros tecidos, isso em 3.500 a.C. A produção dos tecidos era feita de forma manual até o século XVIII, com a utilização do tear manual, e a Revolução Industrial favoreceu também a forma de fabricação dos tecidos, tornando a produção mais rápida e acessível.

Nessa perspectiva, Cáurio (1985, p.16) diz que, pelo mundo dos fios e das fibras, "o homem tece desde os primórdios, pelos mais variados motivos, desde os puramente ligados ao instinto

⁶⁶Palavra de uso recorrente no Brasil, embora ainda considerada, em termos linguísticos, um "estrangeirismo", *Artesania* é uma palavra tomada do espanhol e pensada como sendo os processos que implicam a experimentação, investigação, espaços produtivos e produto final, pelos quais o artesão transita para ter um resultado adequado, o que inclui, ainda, a inventividade e a necessidade de métodos apropriados, mesmo em se tratando de um trabalho informal, sem compromisso com a seriação. Artesania sugere, deste modo, o ato de fazer o artesanato e não meramente o produto final. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/artesania/>> Acesso em: 13 de março de 2021.

⁶⁷Rita Cáurio é pesquisadora sobre a arte têxtil, autora do livro bilingue: *Artêxtil no Brasil - Viagem pelo mundo da tapeçaria com apresentações de Pietro Maria Bardi e Ferreira Gullar*, RJ, FUNARTE, 1985- 304 p.

de conservação e ao senso prático, até aos sociais, religiosos e estéticos (...) carregados de simbolismo e imprimindo a marca pessoal de sua cultura”.

A pesquisadora destaca que a arte têxtil na cultura brasileira, que tem origem indígena, manifesta-se por meio de três técnicas básicas: tecelagem em algodão, trançados em palha e a arte plumária, expressando, em cada uma dessas, as riquezas naturais do país, que, após a colonização, foram tema além das fronteiras nacionais. Sempre conheceu as técnicas ligadas aos fazeres têxteis como a cestaria e a tecelagem, que participa tanto do cotidiano, quanto do ritual, indo do eu ao coletivo, do manter-se ao repousar-se, do corpo à casa, ligado à vida e também presente em atos fúnebres. É fecunda em materiais, técnicas e possibilidades, opera com qualquer tipo de fio ou fibra, seja ela natural, vegetal ou sintética; “em trançados, nós, bordados, tecelagens, técnicas mistas, em composições e decomposições. Flexível ou rija, espacial ou plana, com ou sem relevos e vazados”.

Já foi adorno - e continuará eventualmente a sê-lo, na medida em que é uma das artes que mais responde às necessidades humanas tais que beleza e poesia (con)trato e comunicação, mais só os espíritos muito preconceituosos se negam a reconhecer que a ARTÊXTIL é muito mais do que isso, atingindo áreas do mais elevado raciocínio, questionamento e (auto)crítica. Do detalhe ela passou à essência, do supérfluo, ao foro íntimo e universal. Seu espírito dialético, sua abertura a novas formas tornam encantadoramente misteriosas as suas direções futuras. (CAURIO, 1985, p.9)

Por esse viés, compreendemos que o universo têxtil é amplo e diversificado na atribuição de processos, técnicas e materiais, e nos direcionando à produção têxtil contemporânea, percebemos que esta deve muito às experimentações pioneiras realizadas no ateliê de tecelagem da *Escola de Arte da Bauhaus*.

A Escola Bauhaus (que significa, em alemão, “Casa da Construção”) foi uma escola de arte vanguardista inaugurada na Alemanha em 1919, que se tornou uma das mais expressivas e influentes instituições de arte do século XX. Tinha como eixo central de desenvolvimento artístico o design arquitetônico – agregando a isso as mais variadas expressões artísticas. O idealizador da Bauhaus foi o arquiteto germânico *Walter Adolf Gropius*⁶⁸ que declarou: “Criemos uma nova guilda de artesãos, sem as distinções de classe que erguem uma barreira de arrogância entre o artista e o artesão”.

⁶⁸ *Walter Adolf Gropius* é considerado um dos principais nomes da arquitetura do século XX, tendo sido fundador da Bauhaus, escola que foi um marco no design, arquitetura e arte moderna e diretor do curso de arquitetura da Universidade de Harvard. Gropius iniciou sua carreira na Alemanha, seu país natal, mas com a ascensão do nazismo, na década de 1930, emigrou para os Estados Unidos e lá desenvolveu a maior parte de sua obra.

A instituição surgiu após a fusão das "Escolas de Artes e Ofícios" e "Escola de Belas Artes de Weimar", que tinha como proposta inicial promover uma integração das artes plásticas com o artesanato, uma reintegração das artes e ofícios. Além das artes plásticas, arquitetura, escultura e design, a escola oferecia cursos de teatro, dança e fotografia. Ao ideal do *artista artesão*, defendido por Gropius, soma-se a defesa da complementaridade das diferentes artes sob a égide do design e da arquitetura.

A proposta de Gropius para a Bauhaus deixa entrever a dimensão estética, social e política de seu projeto. Trata-se de formar novas gerações de artistas de acordo com um ideal de sociedade civilizada e democrática, em que não há hierarquias, mas somente funções complementares. O trabalho conjunto, na escola e na vida, possibilitaria não apenas o desenvolvimento das consciências criadoras e das habilidades manuais como também um contato efetivo com a sociedade urbano-industrial moderna e seus novos meios de produção.⁶⁹

Retornando ao ideário têxtil no contexto da Escola Bauhaus, Cirillo (2019) relata que o Ateliê de Tecelagem foi um dos mais expressivos e de maior impacto nas transformações estéticas daquele momento, tanto na particularidade da linguagem têxtil, como na mediação com a oficina de carpintaria, contribuindo para uma revolução no design de objetos e móveis. O ateliê de tecelagem era predominantemente feminino, tornando-se, em pouco tempo, o único espaço onde as mulheres poderiam entrar e estudar na Bauhaus. O currículo do curso de tecelagem incluía o estudo das técnicas têxteis, a decoração e o desenho decorativo. O programa contava com aulas de bordado, o debrum decorativo, o crochê, a costura e o macramê.

Embora não houvesse, nesse período, um investimento na produção artística dessas modalidades têxteis, propiciou a que se destacassem *Gunta Stölzl*, *Anni Albers*, *Otti Berger* e *Margarete Köhler*⁷⁰, cuja liberdade criativa era característica do ateliê de tecelagem da instituição, que se destinava não apenas ao espaço doméstico, mas à indústria, alcançando grande sucesso comercial, que resultou em tapeçarias que exploraram novas técnicas, padrões abstratos, cores e pigmentos.

⁶⁹BAUHAUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo368/bauhaus>>. Acesso em: 30 de Janeiro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁷⁰*Gunta Stölzl* (1897-1983) foi uma artista têxtil alemã que desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento da oficina de tecelagem da Escola Bauhaus. *Anni Albers* (1899-1994) foi uma artista têxtil e gravadora americana nascida na Alemanha e creditada por desfocar as linhas entre artesanato tradicional e arte. *Otti Berger* (1891-1944), nascida na Croácia, foi uma designer de tecidos, tecelã e professora da renomada escola de design Bauhaus, onde foi a diretora do setor de tecidos da Bauhaus. *Margarete Köhler* (1897-1964), artista alemã, frequentou a aula de têxteis da Bauhaus em Weimar de 1919 a 1923, que depois se fixou nos Estados Unidos desenvolvendo sua carreira artística e acolhendo artistas imigrantes da Bauhaus.

A figura 14 apresenta uma obra têxtil dessa época na Escola Bauhaus. É uma tapeçaria policromática em que foi empregada técnica de tecelagem manual, originária das tradicionais técnicas de tapeçaria europeia, medieval, que ficou popularmente conhecida no nosso país como *Gobelin*⁷¹, termo genérico que designa várias técnicas artesanais utilizadas na confecção de tapeçarias artísticas; nesse caso, utilizando-se teares horizontais e verticais para a sua produção, por serem mais adequados à produção de grandes peças.

Figura 14 - Tapeçaria Vermelha/Verde. (1927/1928). (Técnica Gobelin, Algodão, Seda, Linho) 150×110 cm.

Arquivo Bauhaus, Berlin.



Fonte: Disponível em: <<https://blog.artsoul.com.br/arte-textil-contemporanea/>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2021.

Para sua feitura, cruzamentos verticais e horizontais de fios de algodão, seda e linho geraram vários motivos compositivos geométricos de tamanhos variados, criados por meio de linhas

⁷¹O nome *Gobelin* se tornou famoso devido a uma família francesa de tintureiros e costureiros que se estabeleceram por volta de 1450 no Faubourg Saint Marcel, às margens do rio Bievre, a sudeste de Paris. O chefe fundador da empresa era Jehan Gobelin (c.1410-76), que descobriu um corante escarlata e gastou tanto dinheiro promovendo-o que foi apelidado de "la folie Gobelin". A família fez uma fortuna na indústria de tingimento antes de desistir no final do século XVI.

verticais, horizontais, onduladas, quebradas e em diagonal. Essa composição nos permite olhar para um trabalho multicolorido, com abundância de motivos e tramas na composição, entretanto, destaca-se seu ponto perceptivo na parte central, com um conjunto de treze estreitos e verticais retângulos nas cores, laranja, vermelho, vinho, rosa e marrom, cuja composição apresenta pequenos quadrados em azul, preto e verde, com um pequenino quadrado sobreposto na cor branca, suscitando, como resultado final, uma composição harmônica. Uma franja na tonalidade bege faz o acabamento da peça.

Cirillo e Rosa (2015) destacam que, no Brasil, no período que vai do final dos anos de 1960 a meados da década de 1980, artistas brasileiros desenvolveram trabalhos plásticos relacionados à tapeçaria como linguagem das artes. A adoção pela prática artística têxtil se destaca com o movimento modernista de 1922 e a proposta antropofágica que objetivava olhar para a cultura e as práticas nacionais, e a referência têxtil no cenário artístico brasileiro eram os artistas têxteis Regina Gomide Graz e Genaro de Carvalho.

Regina Graz⁷² foi uma importante representante do *Art Déco*⁷³ brasileiro, a inspiração dos primeiros trabalhos têxteis era uma reelaboração da tecelagem indígena brasileira. Posteriormente, seu ateliê se tornou o centro de uma linguagem que traduzia tanto a experiência da figuração, quanto os conceitos cubistas, beirando a abstração. As experiências modernistas de Graz vão encontrar, posteriormente, outros ecos que refletem o estado da arte têxtil no Brasil do século XX. Na obra têxtil de Graz (figura 15), é apresentada a reprodução de um *paneaux*.

⁷²Regina Gomide Graz (1897-1973), paulista, estuda entre 1913 e 1920 na Escola de Belas Artes e de Artes Decorativas de Genebra, Suíça. Em 1923, no Rio de Janeiro, realiza pesquisa sobre tecelagem indígena do Alto Amazonas, sendo, ao lado do modernista Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), pioneira no interesse pela tradição indígena brasileira. Dedicou-se à tapeçaria e confecciona *paneaux*, colchas, almofadas, tecidos e abajures em estilo cubista e Art Déco. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=regina+gomide+graz> Acesso em: 15 de janeiro de 2021.

⁷³ O termo *Art Déco*, de origem francesa (abreviação de arts décoratifs), refere-se a um estilo decorativo que se afirma nas artes plásticas, artes aplicadas (design, mobiliário, decoração, etc.) e arquitetura no entreguerras europeu. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo352/art-deco>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2021.

Figura 15 - Regina Gomide. Paneaux (1920), veludos e debrum de fio metálico. 144 cm x 127 cm. Acervo



Fonte: Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35666/panneau> > Acesso em: 20 de fevereiro de 2021.

Essa produção foi criada pela artista, em forma quadrangular, que apresenta a borda direita inferior com detalhe circular com cores terrosas, em que o contraste cromático destaca as formas semicirculares em primeiro plano, que apresentam circunscritas formas onduladas em simetria que proporcionam destaque em relação ao plano de fundo.

O artista têxtil tapeceiro baiano, Genaro de Carvalho⁷⁴, está entre os mais importantes e significativos nomes desse período da tapeçaria brasileira, que, na década de 1950, foi convidado por Jean Lurçat, principal nome da tapeçaria contemporânea francesa, a fazer um estágio em seu ateliê na França. Possuidor de um estilo ligado às questões ecológicas, Carvalho antecipava uma tendência da arte contemporânea, e com tal temática foi integrado à Segunda Edição da Bienal de Lausanne, em 1954, representando o Brasil com sua linguagem ligada às raízes brasileiras que, em suas produções artísticas, retrata, com cores vibrantes e formas orgânicas, a exuberância tropical brasileira. Na figura 16, podemos contemplar um de seus trabalhos.

⁷⁴Genaro Antônio Dantas de Carvalho (Bahia, 1926 - idem 1971) foi um pintor e tapeceiro brasileiro. Apesar de ter iniciado sua carreira como pintor, acabou por encontrar na tapeçaria o suporte e meio de expressão de sua pintura e desenho. É considerado o pioneiro da tapeçaria moderna no Brasil. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16987/genaro>> Acesso em: 10 de janeiro de 2021.

Figura 16 - Genaro de Carvalho. Tapeçaria, 134x114cm



Fonte: Disponível em: <<https://www.galeriaalphaville.com.br/>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2021.

A obra de tapeçaria de Genaro apresenta uma composição colorida, com uma figuratividade em formas estilizadas e um cromático em azul, bege e laranja no plano de fundo. Sua composição em planos compositivos diferentes, mais próximos ou distantes de nosso olhar, retrata quatro palmeiras que ora aparecem com suas folhagens, ora somente frondosos caules, que apresentam uma textura visual criada com dois tons de marrom com linhas quebradas, estas verticais e horizontais, que acabam por gerar formas triangulares estilizadas. Flores e folhagens são apresentadas em tonalidades de azul, verde, bege, lilás, de forma exuberante em que são destacadas pela cor preta que é apresentada no contorno de algumas formas.

Seguindo nesse ideário, Roncarati (2009) diz que o Brasil foi conhecer uma verdadeira eclosão do movimento têxtil na década de 1960, quando houve reconhecimento do público e da crítica para essa linha de trabalho, à época vinculada a abstrações, a bordados com figurações, à exploração de texturas e vazados; além de construções geométricas, o emprego de jogos cromáticos como ponto primordial à mudança fundamentalmente mural.

Um nome importante da arte têxtil brasileira foi Yeddo Nogueira Titze⁷⁵, professor que apresentou a arte têxtil para Dilma Góes, uma vez que foi seu professor no primeiro curso de especialização em Tapeçaria do Brasil, que foi ministrado em Santa Maria - RS. Yeddo Titze estudou no então Instituto de Belas Artes de Porto Alegre e entre os anos de 1960 e 1962, como bolsista do governo francês, estudou pintura com André Lhote e, na *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* de Paris, com Marcel Gromaire. Retornou à França de 1968 a 1969 para estudar tapeçaria em Aubusson, na *École National des Arts Décoratifs*, onde produziu uma de suas obras para o museu da instituição. Expõe seus trabalhos desde 1960, tendo realizado mostras individuais e participado de coletivas e salões oficiais no Brasil, na França, na Argentina e no Uruguai.

Figura 17 - Tapeçaria de Yeddo Titze



Fonte: Disponível em: <<https://www.facebook.com/yeddodtitze/photos/1747045205567587>> Acesso em: 12 de abril de 2021.

⁷⁵ Yeddo Nogueira Titze (1935-2016) foi um pintor, tapeceiro, desenhista e professor. Estudou no Instituto de Belas Artes da UFRGS, quando fez parte do Grupo Triângulo, de tendência modernista. Lecionou entre as décadas de 1960 e 1980, no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e paralelamente às funções de mestre, iniciou carreira como artista e foi pioneiro na introdução da tapeçaria e estamperia artística. A partir dessa época, a UFSM se projetou na arte têxtil, da qual ele foi um dos divulgadores.

A tapeçaria apresentada na figura 17 é do professor e artista Yeddo Titze, tem um motivo floral com o plano de fundo na cor bege, cujas formas assemelham-se a pétalas e que, pelas formas alongadas e contrastes, dão um certo dinamismo visual. Apresenta, na parte central da peça, uma forma circular com uma borda em azul, que mostra, em seu interior, uma composição com flores e folhas que estão dispostas em uma divisão de seis partes de tamanhos diferentes, três na cor preta e três na cor vermelha. Nas partes em que o fundo é vermelho, as flores e folhas são amarelas e cinzas, e nas partes em que o fundo é preto, as flores são amarelas, vermelhas e cinzas, com folhas na mesma tonalidade. A divisão do círculo central assemelha-se a raízes que se expandem, e se encaminham para fora do círculo, passando pela borda azul insurgindo na cor preta. A parte externa à forma circular apresenta uma composição de flores e folhas, com um cromático que se assemelha ao utilizado na forma circular, que confere harmonia à composição têxtil.

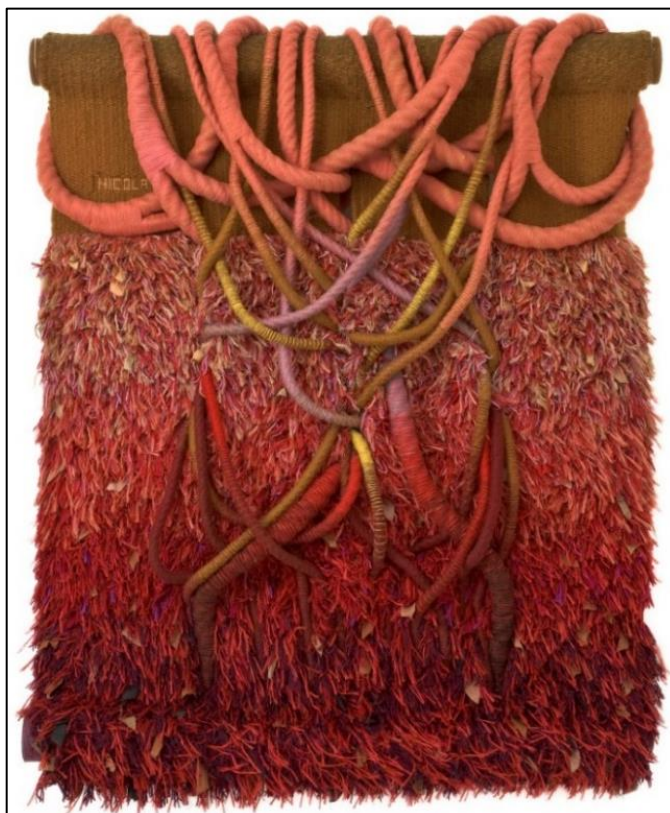
Uma das maiores expressões da tapeçaria no Brasil foi Norberto Nicola⁷⁶. No final da década de 1960, o *Atelier Douchez - Nicola*, em São Paulo, passou a produzir obras de tapeçaria com qualidade comparável às feitas pelo paradigmático estúdio Aubusson, na França. Apesar das dificuldades, como a falta de equipamentos, materiais e mão de obra qualificada, o estúdio de Nicola logo se tornou referência. Sua produção envolve uma variedade de materiais desde raízes, penas, cipós e materiais tradicionais da tapeçaria como lã, linho, sisal, vime, estopa, cânhamo e outros.

Nicola encontrou, na tapeçaria tridimensional, a realização de suas inquietações enquanto criador, como diz em seu manifesto “Formas Tecidas”, lançado em 1969: “A tapeçaria que busco afasta-se da ideia tradicional de uma representação plana. Criamos um objeto tecido. (...) A fibra e o tecido possuem um volume com qualidades próprias de tensão, elasticidade, comportamento, enfim, um lugar no espaço”⁷⁷

⁷⁶Norberto Nicola nasceu em 1931, na cidade de São Paulo, SP, e faleceu em 2007. Nicola começou seus estudos em 1954, na Fundação Armando Alves Penteadó (FAAP), e, em 1957, cria o Ateliê de tapeçaria Douchez-Nicola com seu amigo Jaques Douchez, expondo por todo o mundo, e participando da Sétima Bienal de São Paulo. Sua produção envolve uma variedade de materiais desde raízes, penas, cipós e materiais tradicionais da tapeçaria como lã, linho, sisal, vime, estopa, cânhamo e outros.

⁷⁷ Disponível em: <<https://bergamingomide.com.br/exposicao/norberto-nicola/>> Acesso em: 19 de março de 2021.

Figura 18 - Obra têxtil de Roberto Nicola



Fonte: Disponível em: <https://lulacerda.ig.com.br/norberto-nicola-exposicao-no-rio-depois-de-30-anos/> Acesso em: 15 março de 2021.

Essa produção apresentada na figura 18 é um panô⁷⁸ no formato retangular e tem seu corpo têxtil com a parte superior na cor marrom, com uma textura que parece uma “plumagem” em tons avermelhados em degradê. Na parte inferior, saem raízes de calibres diferentes nas tonalidades vinho, vermelho e lilás que sobem e se entrelaçam, fechando a peça com um acabamento entrelaçado na cor rosê.

Cirillo (2019) destaca que, na metade final dos anos de 1980, em especial a partir de 1986, na região de San Francisco (CA, USA), o termo *Fiber Arts* (Artes da Fibra) foi utilizado para definir todo e qualquer trabalho plástico que tivesse no fio ou na fibra, em qualquer uma de suas possíveis materialidades natural ou sintética, animal ou mineral, a matéria-prima básica de seu processo de criação.

⁷⁸Panô é uma espécie de painel decorativo, com ou sem moldura, feito geralmente com um retângulo de tecido liso, ornamentado com pinturas e aplicações. Disponível em: <<https://pt.wiktionary.org/wiki/pan%C3%B4> > Acesso em: 03 de abril de 2021.

Nessa década, no Brasil, as produções se desenvolvem em uma linguagem plástica têxtil, lança-se no espaço, no teto, no solo, dando uma característica tridimensional e contemporânea a essa linguagem, como podemos observar na figura 19, que apresenta uma instalação e um objeto da artista catarinense Berenice Gorini⁷⁹.

Figura 19 - Berenice Gorini – À esquerda, *Veste Ritual* (320 cm x 40 cm) e, à direita, “*Sem título*” (1943) (139x35x69cm)



Fonte: Disponível em < <http://artedafibrabrasileira.blogspot.com/> > Acesso em: 25 de março de 2021

Segundo Dilma Góes (2021), Berenice Gorini foi sua colega no curso de especialização em tapeçaria em Santa Maria no ano de 1973, e sua obra influenciou sua produção artística. Ela foi uma das primeiras tapeceiras brasileiras a romper com a forma plana tradicional da técnica, e sua obra traz uma das contribuições mais marcantes e ousadas para a arte têxtil brasileira: a tridimensionalidade. Recuperou tradições artesanais da cultura popular com uma pesquisa de materiais e técnicas tradicionais dos trançados em palha, madeira e vime do litoral catarinense, utilizando tramas ricas e diversificadas em que seus trabalhos criam texturas naturais lúdicas e

⁷⁹ *Berenice Valéria Gorini* nasceu em Santa Catarina, onde vive, mas ficou bastante conhecida no Rio Grande do Sul, onde viveu grande período de sua vida. A artista estudou pintura no Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre; cursou licenciatura em desenho na Faculdade de Filosofia da PUC; pintura na Academia de Belas Artes, em Roma; Tapeçaria na Universidade Federal de Santa Maria (RS); e escultura na Universidade Estadual do Colorado, nos EUA.

táteis de impressionantes resultados plásticos. Como exemplo, apresentado na instalação (figura 20), a artista manipula palhas trançando-as de forma ampla e bojudada, arrojadas e cria estruturas humanas em tamanho natural, com os interiores vazios, e algumas são dispostas como móveis, que apresentam extremidades que, soltas, arrastam-se ao chão, criando um cenário teatral.

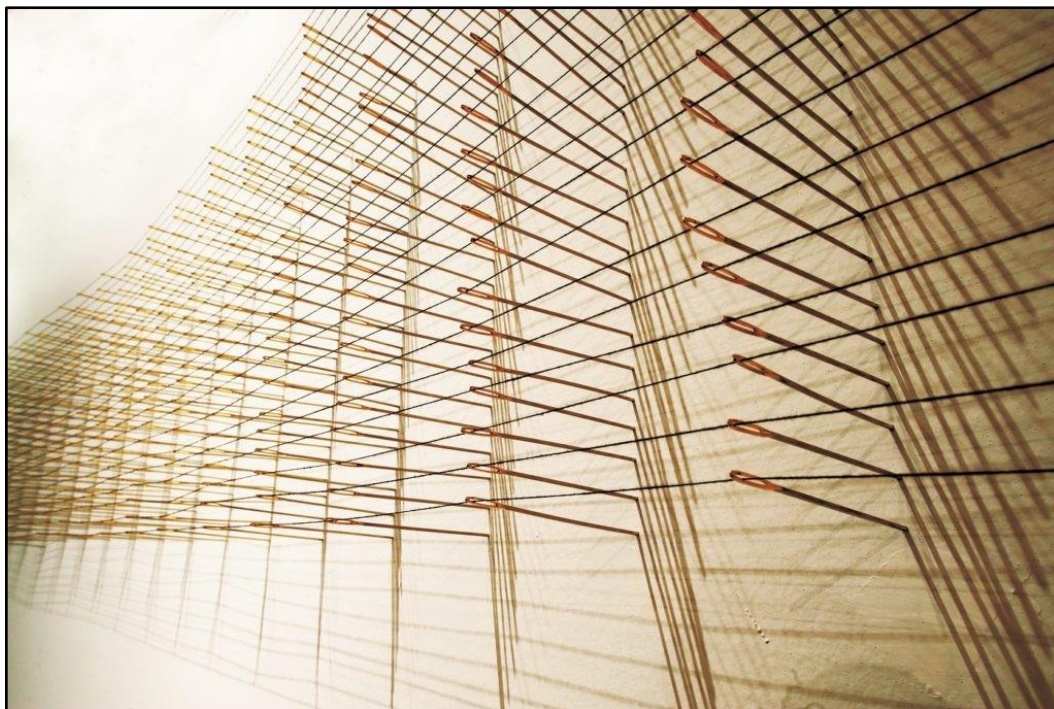
Figura 20 - Instalação de objetos trançados com fibras vegetais - Berenice Gorini



Fonte: Disponível em <<http://comapavirada.blogspot.com/2017/03/santa-catarina-um-estado-que-pune-o.html>>. Acesso em: 25 de março de 2021

Expandindo as experiências pioneiras do modernismo, obras têxteis contemporâneas de artistas, no contexto atual, propõem diálogos com outras linguagens e suportes, em que utilizam linhas, agulhas, tecidos, ou recorrem a técnicas têxteis com diversidade de suportes, técnicas e materialidades, que unem muitas vezes as fibras do têxtil, da escultura e da instalação. Propostas de artistas visuais contemporâneos como *Edith Derdyk*, *Ernesto Neto*, *Tunga*, *José Leonilson*, *Jorge Pardo*, *Arthur Bispo do Rosário*, *Cildo Meireles*, *Alexandre Heberte*, *Helio Oiticica*, *Denilson Baniwa*, dentre tantos outros nomes, como também Dilma Góes, sujeito de nossa pesquisa, ainda atuante nesse cenário das fibras, cujas obras serão analisadas ainda no espaço desta tese. A produção desses e de outros artistas, nesse vasto contexto, permite-nos conhecer um pouco mais o universo multifacetado da arte têxtil contemporânea na atualidade, no qual os trabalhos que ocupam galerias e museus de arte exploram sentidos plásticos e poéticos inesperados, propondo interações de toda ordem ao visitante.

Figura 21 - Edith Derdyk. Detalhe da Instalação: Sopro (2020) - cerca de 1.000 agulhas com 1 linha preta de algodão



Fonte: Disponível em:< <https://blog.artsoul.com.br/arte-textil-contemporanea/>> Acesso em: 15 de março de 2021.

Na figura 21, vemos um trabalho da instalação “Sopro”, artista *Edith Derdyk*⁸⁰, que tem o desenho como base para seu trabalho. Ela afixa na parede cerca de 1000 agulhas, que são posicionadas em organizadas linhas verticais, e por dentro da cabeça das agulhas, perpassam fios horizontais criando desenhos lineares, horizontais, verticais e inclinados, por meio das sombras projetadas na parede, oriundas da iluminação que incide na obra, que produz ritmo, intensidade e, ao mesmo tempo, delicadeza à obra.

O artista *Ernesto Neto*⁸¹ utiliza-se do crochê, técnica que aprendeu com sua avó, para a realização de suas instalações. Ele leva os fios costurados aparentemente frágeis até o limite de sua capacidade física, esticando-os e estendendo-os, moldando as obras peça por peça,

⁸⁰ *Edith Derdyk* é artista, escritora, ilustradora e educadora. Frequentou o Iadê - Instituto de Arte e Decoração entre 1971 e 1973. É formada pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), onde cursou Artes Plásticas no período de 1977 a 1980. Como designer, produziu capas de livro, capas de disco e ilustrações. Escreveu e ilustrou livros infantis, também autora de livros sobre desenho.

⁸¹ *Ernesto Saboia de Albuquerque Neto* nasceu no RJ em 1964. Na década de 1980, estuda escultura com Jaime Sampaio e com João Carlos Goldberg na Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage. Sua produção situa-se entre a escultura e a instalação na exploração da articulação formal e simbólica entre matérias diversas. No final da década de 1990, Ernesto Neto passa a elaborar as naves, estruturas de tecido transparente e flexível, que podem ser penetradas pelo público.

intuitivamente, como uma aranha constrói sua teia. Na figura 22, podemos ver obras interativas que provocam e disponibilizam contatos sensoriais do corpo do espectador com a obra. Nessa interação, o espectador pode adentrar, caminhar, tocar, interagir com suavidade e sentir a delicada instabilidade de suas redes preenchidas. De forma lúdica, pode-se vivenciar suas peças e perceber o próprio corpo e como ele responde aos diferentes espaços. Sua obra está entre a escultura e a instalação.

Figura 22 - Instalações de Ernesto Neto (2019)



Fonte: Disponível em: < <https://bemglo.com/ernesto-neto-sopro/> > Acesso em: 18 de mar 2021

Remetendo-nos ao cenário têxtil capixaba, as fibras também são destaque como linguagem estética, e esse fazer, no Espírito Santo, está centrado em torno da criação do curso de Artes Plásticas na década de 1960, no Centro de Artes da UFES, já nesse caminho de consolidar novas experiências com formas e materiais. A partir da criação do curso, foi instituído o ensino da tapeçaria, tecelagem e do papel artesanal, ou seja, é recente a produção capixaba. Podemos destacar como pioneiros da arte têxtil no Espírito Santo, *Dilma Góes, Freda Cavalcanti Jardim e Renato Caseira*.

Freda Jardim⁸² foi artista professora, uma das maiores especialistas da arte musiva (mosaico) reconhecida nacional e internacionalmente. Lecionou, além do mosaico, pintura, estamperia, tapeçaria e joalheria. Trouxe o ensino da tapeçaria e tecelagem para o CAr/Ufes e, em suas produções, destacam-se trançados e macramês abstratos.

Renato Caseira⁸³ foi professor da Universidade desde 1977 e ministrava a disciplina Estamperia, nos cursos de Artes Plásticas, Artes Visuais e Desenho Industrial. O professor era referência na utilização das técnicas de estamperia e também ministrava cursos em festivais e semanas de arte. Com as fibras têxteis, Caseira foi precursor ao utilizar a técnica de macramê, entre os anos de 1960 a 1990.

Figura 23 - À esquerda, Freda Jardim “Objeto em cobre, pedra e crochê” e, à direita, Renato Caseira “Escultura Têxtil”



Fonte: Acervo de fotos do Leena/UFES

⁸²*Freda Cavalcanti Jardim* (Ceará/1926 – 2002/ES) formou-se em Estatística no Rio de Janeiro, mas sua alma inquieta logo a expeliu do mundo dos números. Em 1955, com uma bolsa de estudos, foi parar em Ravenna, onde se encantou com o mundo dos mosaicos, do qual nunca mais se despegou. De volta ao Brasil, ao final dos anos 60, fez uma releitura da arte bizantina e a adaptou à moda brasileira, agregando vidros, cristais, granitos e outros materiais oferecidos pela generosa pletora mineral de nosso país.

⁸³*Renato Caseira* foi professor do CAr/UFES desde 1977, até seu falecimento em 2013, onde lecionou a disciplina Estamperia, nos cursos de Artes Plásticas, Artes Visuais e Desenho Industrial. Foi referência na utilização das técnicas de estamperia e tapeçaria e ministrou cursos em festivais e semanas de arte.

Na figura 23, podemos visualizar, à esquerda, uma peça criada por Freda Jardim, cuja produção plástica tem ênfase na joalheria e no mosaico, e, nesse trabalho, ela une pedras brasileiras com tramas de cobre e crochê. À direita, vemos uma Escultura objeto de Caseira, feita em macramê, que mostra um busto feminino em tramas no cromático marrom.

Também como artistas e professores do CAr/UFES, podemos destacar Hilal Sami Hilal e Aparecido José Cirillo, representantes da área das Artes da Fibra. O artista Hilal⁸⁴, capixaba de origem síria, foi professor do CAr/Ufes de 1977 a 1986, e, no Festival de Inverno de Diamantina, em Minas Gerais, em 1981, estuda as artes da fibra e também viaja ao Japão para se aperfeiçoar na técnica do papel artesanal. Artista de repercussão nacional e internacional, Hilal cruza influências culturais entre o oriente e o ocidente; entre a tradição moderna ocidental e a antiga arte islâmica, surgiram suas “rendas”, como podemos apreciar nas figuras 24 e 25.

Figura 24 - Hilal Sami Hilal. À esquerda, “Perdas e Planos” - Galeria Marília Razuk (2009) – e, à direita, “Constelações” - Palácio Anchieta - ES



Fonte: Website do artista

Suas obras, confeccionadas com um material exclusivo, criado com celulose retirada de trapo de algodão, gera uma pasta de papel em que, com ajuda de uma bisnaga de confeitiro, o artista desenha, e o papel se transforma em um rendilhado, mantos vazados e escrituras peculiares, bordados, arabescos e *rocailles*, elementos textuais, alfabetos, letras que se materializam, ganham volumes e gamas de cores, surgindo, em suas produções, instalações, objetos e livros. O crítico de Arte, Paulo Herkenhoff, diz que os trabalhos do artista “(...) guardam um aspecto

⁸⁴ Hilal Sami Hilal (Vitória ES 1952). Capixaba de origem síria, foi professor do CAr/Ufes de 1977 a 1986. Iniciou-se, nos anos 1970, no desenho e aquarela para depois decidir se aprofundar em técnicas japonesas de confecção do papel. A partir daí, com uma viagem ao Japão, sua pesquisa intensificou-se, resultando numa segunda viagem a esse país no final dos anos 1980. Seus trabalhos, colocados a curta distância da parede, beneficia-se das sombras projetadas, criando um rendilhado virtual. Algumas de suas obras são realizadas apenas com resina acrílica, criando o mesmo efeito visual. <https://galeriamariliarazuk.com.br/artistas/hilal-sami-hilal?gallery=438>

suntuoso, como as antigas tapeçarias do Oriente, o traçado lembra a caligrafia e a arquitetura árabes, que remetem à sua origem familiar”.⁸⁵

Figura 25 - Hilal Sami Hilal - Exposição Seu Sami - Museu Vale (2007/2008)



Fonte: Disponível em: <<https://www.museuvale.com/exposicoes/1/17>> Acesso em: 19 de março de 2021.

José Cirillo⁸⁶, professor do Centro de Artes da UFES, que, após a aposentadoria de Dilma Góes da universidade, ocupou a cadeira destinada à arte têxtil, é pesquisador e artista têxtil, dentre outras produções da arte contemporânea. Na figura 26, vemos esculturas e instalações de fibra prensadas, que algumas vezes organizam-se com estruturas que se assemelham a *Totens*, como formas retangulares, que ora podem ser apreciadas em espaços públicos, enquanto Intervenção Urbana, ora se organizam em galerias e espaços expositivos.

⁸⁵ HERKENHOFF, Paulo. In: HILAL, Sami Hilal. *Seu Sami*. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2007, p. 30.

⁸⁶ José Aparecido Cirillo é professor do CAr/UFES, onde lecionou a disciplina “Artes da Fibra” e realizou exposições nessa área. Atualmente é pesquisador vinculado ao LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação), Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES.

Figura 26 - José Cirillo - Instalações em fibra prensada



Fonte: Disponível em <<https://acervo.sead.ufes.br/arquivos/pdf-artes-fibra.pdf>> Acesso em: 02 de mar de 2021.

Nesse contexto capixaba, Dilma Góes surge como um marco. Como linguagem estética, desenvolve a docência no ensino da tapeçaria e tecelagem. Encontra no uso da tecelagem sem tear (trançados) uma matriz determinante na sua obra, tecendo com materiais inusitados para a técnica e seu tempo no Brasil. Trabalha com feltros, entretelas, papéis, plástico, juta; testa os limites dos materiais para suas pesquisas estéticas, explorando as potencialidades deles. De suas mãos, trabalhando feltros, entretelas ou papéis, vão surgindo formas geométricas, às quais não falta um toque lúdico [...] “Na essência, compromisso, técnica, seriedade, pesquisa, razão; mas tudo isso Góes tempera com imaginação, informalidade e uma autêntica alegria de quem sabe um jogo divertido e se propõe a compartilhá-lo”. (CÁURIO, 1995, p.113).

Embora o recorte temporal da tese situe-se entre 1968 e 1992, achamos pertinente para finalizarmos esse breve histórico do têxtil, apresentar a análise de duas obras de Dilma Góes, de modo a mostrar a contemporaneidade da artista, que continua em plena produção em seu ateliê. Escolhemos sua exposição individual mais recente “Tecendo”, que aconteceu na Galeria de Arte Espaço Universitário, na UFES, dentro de um *locus*, que traz muitos sentidos e

significações para sua docência artista. Essa exposição foi a primeira exposição individual da artista na Galeria GaEU, que teve a curadoria de Neusa Mendes⁸⁷ e do arquiteto José Daher⁸⁸, aconteceu no período de 28 de setembro de 2017 a 31 de janeiro de 2018. Na figura 27, vemos o convite da exposição, que destaca, na parte superior, um detalhe da obra “Código de Barras” e as informações referentes à abertura, à visitação, ao serviço educativo e às logomarcas dos patrocinadores.

Figura 27 - Convite da Exposição Tecendo - 2019 - de Dilma Góes



Fonte: Acervo da Gaeu/ UFES.

⁸⁷Neusa Mendes possui Bacharelado em Artes Plásticas (1980) e especialização em História da Pintura do Século XX, ambos pela UFES (1999). Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2003) e Doutorado em Comunicação e Semiótica PUC/SP (2008). Foi curadora de várias exposições locais, nacionais e internacionais. Atuou como Coordenadora de Artes Plásticas da Superintendência de Cultura e Comunicação da UFES. <https://www.escavador.com/sobre/3001649/neusa-maria-mendes>

⁸⁸José Daher Filho é arquiteto, formado em 1980, na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e, desde 1989, tem a empresa Vão Livre Arquitetura & Urbanismo Ltda.

Essa mostra apresentou oito obras inéditas em que Dilma Góes apropriou-se dos mais variados tipos de plástico, organza, tecidos e fitas, cujos títulos foram: *Código de barra*; *Borboletas*; *Arco-íris*; *Nuvens*; *Céu, Água e terra*; *Cascatas*; *Cem passos, sem sapatos* e *Casa de boneca*. Mendes (2017, p.) diz que, por meio das mãos da artista, os materiais foram entrelaçados (...) “alguns transparentes e outros que não deixam a claridade atravessar. Tramados, surgem formas e texturas e criam uma nova plataforma pictórica, aproveitando o poder do tecido pelo material e abordando a questão da materialidade *versus* tempo” (MENDES, Neusa, 2017, Programa da exposição *Tecendo*, GAEU, p. 2).

Figura 28 - Dilma Góes e sua neta em interação na obra “Cem passos, sem sapatos” (2017) GAEU/UFES



Fonte: Fotografia de Neusa Mendes - Acervo de Dilma Góes.

A figura 28 apresenta uma fotografia de Dilma com sua neta, na instalação bidimensional denominada “Cem passos, sem sapatos”, em que propicia relações entre artista-obra-espectador. Ela foi composta de 64 módulos circulares de 45 cm de diâmetro e 56 módulos circulares de 15 cm feitos de tubos isolantes em polipropileno na cor cinza, amarrados por fios de sisal e fitas das mais variadas cores e espessuras que foram sobras de matéria-prima dos trabalhos da artista.

Nessa instalação, idealizada pela artista, os 109 módulos unidos, tramados em dois diferentes diâmetros circulares, formam um grande “tapete” que convida o espectador a caminhar e a explorar com o próprio corpo esse espaço, estabelecendo, assim, sentidos que se explicitam nessa convivência poética interativa e em processo de significação em ato, mostrando que, nessa instalação, o objeto não tem um sentido fixo e único, porém, [...] “que esse pode ser mutável em relação direta com o convívio dos sujeitos, com as identidades que, para ele, assumem dado objeto. Essas se mantêm, não sendo, pois, reduzidas a um mesmo, mas sendo, também, a revelação de um outro”. (OLIVEIRA, 2002, p.42).

A figura 29 apresenta a instalação bidimensional “Arco-íris”, cujas fotografias destacam o conjunto da obra, e também um detalhe que ocupou uma parede da galeria em forma de um semicírculo, em que se figurativiza um arco-íris. Essa obra foi criada com pequenos módulos circulares tecidos com a técnica de *tecelagem sem tear*, sendo, assim, compostos: 45 (quarenta e cinco) na cor vermelha, 44 (quarenta e quatro) na cor laranja, 43 (quarenta e três) na cor amarela, 42 (quarenta e dois) verdes, 41 (quarenta e um) em tom azul-claro, 40 (quarenta) em tom azul-escuro e 39 (trinta e nove) na cor violeta, de modo que a composição semicircular se completasse de forma harmônica. Mendes (2018) destaca que Dilma “nessa temporalidade do trançar/tecer, traduzida em uma multiplicidade de formas moduladas, pouco a pouco busca qualidade e denota a preferência pelos valores da natureza”; no caso dessa obra, o arco-íris.

Figura 29 - Dilma Góes - Arco-íris (2017). Galeria de arte Espaço Universitário



Fonte: Montagem realizada pelo autor com fotografias do acervo de Dilma Góes

Dilma Góes destaca que, para essa exposição, houve uma dedicação exclusiva de dois anos e meio, trabalhos esses todos tecidos por ela. No texto a seguir, que encerra essa parte da tese destinada ao histórico do têxtil, expomos uma narrativa da artista professora, que destaca seu envolvimento com a arte e com a educação, que, no caso de sua vida, é algo contagiante.

Enquanto estava tecendo estes trabalhos, eu não sei se esqueci os problemas que nos cercam de nível federal, estadual, municipal e domésticos, pois eu estava em êxtase! Me dediquei tanto a isso, e isso me atende tanto, é o ar que eu respiro, que, quando terminei a exposição e fui para casa e pensei, amanhã não tenho que fazer nada, parece que eu, não sei se relaxei, ou perdi uma aura que estava em mim. [...] Pensei, quer saber, vou correndo começar a trabalhar de novo. Eu não perco a minha essência de educadora, essa exposição, essa minha maneira de trabalhar vai me educando sempre. [...] Nessa idade que tenho, estou sempre sendo educada pela Arte. Abro meu coração, abro os meus olhos e capto dela as coisas, não é “um (en) passant”. No caso de minha vida, é algo contagiante. (GÓES, 2017)

3.2 A ESCOLHA DOS FIOS: COMO TUDO COMEÇOU

O fio têxtil é fabricado a partir de matérias-primas que podem ser de fibras naturais, artificiais ou sintéticas. A escolha desses fios varia de acordo com sua espessura, sua densidade, seu diâmetro, sua cor, serão tramados e terão diferentes resultados na composição do trabalho final. Outrossim, a docência artista de Dilma Góes foi tangenciada por sua história de vida que também foi marcada por oportunidades e escolhas, que, a partir dessa parte do texto da tese, serão desveladas por ela que viveu esse tempo, por narrativas oriundas de encontros propiciados por meio de entrevistas/conversas⁸⁹ e tendo como testemunha os ‘entrelaçamentos desses fios’ que foram marcados pelas práticas inscritas e materializadas nas fontes históricas e documentais.

Fontoura (2007) destaca que a entrevista, para uma pesquisa que tenha nas narrativas e na história de vida sua escolha metodológica, constitui-se num instrumento fundamental, que possibilita conhecer o sujeito por meio de sua fala, seus gestos, sua entonação de voz, seu olhar, as pausas que faz para recordar os fatos, que ocorrem quando o sujeito, ao contar sua vida, passa “das recordações às palavras e das palavras às recordações em um vai e vem de sentimentos” (FONTOURA, 2007, p. 193). Nesse sentido, uma vez transcrita, a entrevista constitui-se num corpus privilegiado, de forma que, como afirma Weiss (2013, p. 67), “as informações, impressões, conhecimentos que esse sujeito fala no decorrer da entrevista se apresentam como possibilidades que o pesquisador deverá ter a habilidade de analisar depois, com um olhar único, pois é a partir daí que o sujeito se revela único”.

Dilma Sales de Barros Góes nasceu dentro da Usina Paineiras, no município de Itapemirim, filha de Petrônio Pereira de Barros Góes e Délza Sales de Barros Góes, teve dois irmãos: Petronio de Barros Góes Filho e Delma Sales de Barros Góes. Podemos apreciar uma fotografia, de estúdio da pequena Dilma em pé ao lado de sua mãe, com seus dois irmãos. Petrônio sentado em um banquinho, e Delma, em pé, ao seu lado. A respeito dessa fotografia (figura 30), Dilma relata:

⁸⁹ As entrevistas ocorreram em três momentos em seu ateliê. O primeiro encontro foi uma entrevista filmada, organizada pela professora Dra. Moema Rebouças e grupo Gepel/UFES em 11/2017. O segundo e terceiro encontros ocorreram em 01/2020 e 05/2021, respectivamente, em que a artista recebeu a pesquisadora Ivana Mattos, para conversas que foram gravadas, momento em que disponibilizou documentos pessoais de docência e de artista de seu acervo pessoal.

Tenho muita estima por essa foto. Minha mãe com blusa de seda, saia de tafetá preta e sapato de camurça preto. Foi tirada em 1949 em estúdio em Cachoeiro de Itapemirim. Nessa época, era elegante crianças usarem uniformes de marinheiro. Minha mãe era lindíssima... Saudades! (GÓES, 2021)

Figura 30 - Da esquerda para a direita: Dilma Góes, sua mãe Délza e seus irmãos Petrônio e Delma



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Dilma iniciou seus estudos dentro de uma Usina de Açúcar⁹⁰, onde nasceu, e lá fez todo seu curso primário em uma classe multisseriada. “A escola, dentro da Usina, era chamada *Escola Singular*, e tinha 40 a 50 alunos, uma professora só, e todas as séries juntas, sem banheiro, em uma roça. Mas nada disso me impediu de seguir em frente”! (GÓES, 2021)

⁹⁰ Fundada em 1912, a *Usina Paineiras S.A* foi construída pelo Governo do Estado do Espírito Santo, dando início à formação de um parque industrial de grande importância para o Estado. Em 1937, por meio de um leilão de privatização, foi comprada pelo Dr. Ataliba de Carvalho Britto, um mineiro formado em agronomia, que dedicou a sua vida para consolidar a Usina Paineiras. A Usina Paineiras é referência no Estado na produção de açúcar e etanol, está na lista das 200 maiores empresas do Espírito Santo. A Usina Paineiras é a sexta maior indústria de alimentos do Estado e está entre as 100 maiores empresas privadas com capital capixaba.

Aos 10 anos de idade, para continuar os estudos, Dilma e sua irmã precisaram sair da cidade de Paineiras, no interior do município de Itapemirim, e mudaram-se para a cidade de Cachoeiro de Itapemirim, para cursarem o ginásio no *Colégio Jesus Cristo Rei*⁹¹ em regime de internato. No decorrer do ginásio, Dilma adoeceu com febre tifoide e ficou muito enfraquecida, o médico aconselhou que ela saísse do colégio interno. Sua família, então, alugou uma casa em Cachoeiro, e o pai vinha aos finais de semana, pois continuou trabalhando no interior. Observamos, em seu discurso, o grande desejo de estudar. Ela comenta:

Eu precisava me restabelecer na saúde, mas eu disse a papai: *pele amor de Deus, papai, eu não quero parar de estudar!* Então, a opção foi ele alugar uma casa, imagina só um sobrado, naquele tempo nem tinha apartamento. O endereço era assim: Rua Moreira, 99 – Sobrado. Como eu me lembro bem disso! Então eu e minha irmã pudemos ficar na mesma escola, mas em regime externo, morar com a nossa família e estudarmos no Colégio Cristo Rei. Interessante que, nessa escola, só estudavam meninas. (GÓES, 2021)

A figura 31 é uma fotografia de estúdio, em preto e branco, e apresenta Dilma Góes e sua irmã Delma, vestidas com o uniforme escolar do Colégio Jesus Cristo Rei, na época em que fizeram o então Ginásio⁹². A foto foi tirada em um estúdio, desse modo posada, e as irmãs estão lado a lado, com um semblante sério, vestidas com o uniforme da época, bem tradicional, que, nesse caso, constituía-se de saia preta plissada, abaixo dos joelhos, meias pretas compridas que não permitiam ver as pernas, sapato preto de cadarço, blusa branca de mangas compridas, com gola e botões, suspensório, colete e gravatas pretas.

⁹¹ O *Colégio Jesus Cristo Rei*, foi fundado em 1907, por Madre Gertrudes de São José, missionária vinda da Itália. Está em pleno funcionamento, e, como escola confessional, tem como característica educar crianças e jovens com os princípios professados pela fé cristã. Disponível em: <<https://www.facebook.com/colégiojesuscristorei>> Acesso em: 12 de junho de 2021.

⁹²O termo *Ginásio* equivale hoje do 6º ao 9º ano do Ensino fundamental - Anos Finais.

Figura 31 - Dilma e sua irmã Delma com o uniforme escolar da instituição Escola Jesus Cristo Rei em Cachoeiro de Itapemirim



Fonte: Acervo de Dilma Góes

A respeito dessa época, Dilma Góes relata que, no internato, o ensino era bem rígido, e ela já gostava dos trabalhos manuais, que considera o começo de sua história com a arte, como podemos observar na narrativa e na apreciação de um bordado feito por ela na escola e que se encontra na figura 32.

(...) É, na verdade, minha história com a arte começou mesmo quando eu estudava no Colégio interno, que tinha aquela aula de trabalhos manuais, muitas amigas minhas não gostavam, e eu amava fazer aquilo! Eu tinha 12 anos, a sessenta e tantos anos atrás, e eu já bordava. Eu me identifiquei com o gestual do bordado desde pequena.⁹³

⁹³ Transcrição de trecho do vídeo realizado pela GAEU, no projeto VER REVER de 03 de julho de 2020. Disponível em:< <https://www.facebook.com/gaeu.ufes/videos/642267056636356>> Acesso em: 11 de junho de 2021.

Figura 32 - Detalhe da toalha que tem a aplicação de um bordado realizado por Dilma Góes, aos 12 anos, na aula de trabalhos manuais



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Esse bordado de motivo figurativo, realizado em um tecido branco, é um detalhe de uma toalha bordada com os *pontos matiz, cheio, areia e atrás*, confeccionados por Dilma. O bordado exibe a figuratividade de uma oca/cabana na cor marrom, com um coqueiro maior à esquerda, e um coqueiro menor à direita, cujos caules são marrons com folhas em verde e bege. Esse modelo é repetido em toda a toalha com a mudança somente na cor da porta, as que podemos ver são duas, uma vermelha, e a outra porta amarela, e com sutis mudanças nas tonalidades das folhagens dos coqueiros. Para representar o chão e a vegetação, vemos bordados com delicadas linhas onduladas e curvas em tom de verde.

Após finalizar o Ginásio, Dilma somente tinha duas opções, fazer o curso de professora ou o curso de contabilidade. Então, ela e a irmã decidiram pelo professorado, e, para tal, vieram para a capital, Vitória, estudar no Curso de Formação de Professores, no Colégio *Sacré-Coeur de Marie*⁹⁴. Essa escola funcionava em regime de internato, e com a separação de seus pais, foi

⁹⁴ O Colégio Sagrado Coração de Maria (Sacré-Coeur de Marie) faz parte de uma rede internacional de ensino presente em 13 países, mantida pelo Instituto das Religiosas do Sagrado Coração de Maria. Está na cidade de Vitória há mais 70 anos. Com uma proposta pedagógica atualizada e dinâmica, proporciona educação intelectual

uma ótima opção porque não poderiam ficar sozinhas na cidade. Sobre esse período, Dilma Góes comenta:

Foram anos maravilhosos que eu passei em minha vida! Eu e minha irmã ficamos internas no *Sacré-Coeur* e lá fizemos o curso de professora que, nessa época, era em dois anos. A escola tinha uma formação muito interessante, lá tinha uma escolinha onde a gente fazia as aulas práticas, então, já no final, nos últimos meses de curso, a gente praticava com as crianças carentes em um projeto que existia lá. (GÓES, 2021)

Para esse período escolar, faremos a análise de um importante documento, que é o histórico do *Curso de formação de Professores* (figura 33) que foi entregue a Dilma Góes, datado em 04 de abril de 1963.

Figura 33 - Detalhe do Certificado de Conclusão do curso de Formação de professores

COLÉGIO "SACRÉ-COEUR DE MARIE"
Nome do Estabelecimento

Curso de Formação de Professores

Nome do aluno DILMA SALES DE BARROS GÓES
 Data do nascimento 5 de julho de 1944
 Nasceu em Palmeiras Estado Espírito Santo
 Filiação Petronio Pereira de Barros Góes e Delza Sales de Barros Góes

CERTIFICADO DE CONCLUSÃO DO CURSO GINASIAL

Espedido pelo Ginásio Jesus Cristo Rei

Médias de Aprovação

1.ª Série 6,15 | 2.ª Série 7,19 | 3.ª Série 6,66 | 4.ª Série 6,47

EXAME DE ADMISSÃO para o Curso de Formação de Professores

Realizado em 16 / 12 / 1958 perante bancas examinadoras do Gin. Jesus Cristo Rei

com a média final | Português 56 | Nota Global 63
 Matemática 70

	1.ª SÉRIE — ANO LETIVO DE 1959								2.ª SÉRIE — ANO LETIVO DE 1960									
	Português	Matemática	História e Geografia	Religião	Psicologia	Manuseio	Des. e Artes	Mús. e Dança	Edu. Física	Português	Matemática	História e Geografia	Religião	Psicologia	Manuseio	Des. e Artes	Mús. e Dança	Edu. Física
MARÇO																		
ABRIL	57	80	70	70	70	70	100	85	60	70	90	70	80	100	80	100		
MAIO	70	85	70	97	80	90	100	100	80	80	70	80	70	100	70	80		
AGOSTO	80	80	100	80	85	85	100	85	85	85	70	90	95	100	100	80		
SETEMBRO	70	80	100	87	80	80	100	100	70	70	90	70	90	70	100	100		
OUTUBRO	90	100	90	90	70	85	100	100	80	80	95	70	80	70	100	100		
MÉDIA ANUAL	80	80	90	80	80	85	100	88	75	70	80	75	80	90	88	90		
1.ª prova parcial	60	75	70	80	80	85	85	80	60	60	70	80	80	80	70	80		
EXAME FINAL	1.ª prova	70	90	80	100	70	80	80	70	85	80	70	80	100	80	80		
	2.ª prova	75	75	80	100	80	80	100	85	80	80	70	80	100	85	80		
	M. Final	70	80	80	80	80	80	80	70	70	70	70	80	80	80	80		
	Nota Global								Nota Global									

Visto: Marina do Sacramento Dias
 DIRETOR

FISCAL

Mod. 604 - 1 - Registro Notas

Fonte: Acervo de Dilma Góes

O documento, inicialmente, apresenta o nome do estabelecimento (*Colégio Sacré-Coeur de Marie*), o título em destaque sublinhado (Curso de Formação de Professores). Logo abaixo, vemos um cabeçalho com nome, data de nascimento, ano, estado e filiação. Em seguida, exibe os dados do (Certificado de Conclusão do Curso Ginásial) expedido pelo Ginásio Jesus Cristo Rei, com as médias de aprovação desde a 1ª até a 4ª série e, também, o exame de Admissão para o Curso de Formação de Professores, realizado em 16/12/1958, perante bancas examinadoras do Ginásio Jesus Cristo Rei, com médias em Português, Matemática e uma denominada Nota Global.

Logo abaixo, segue a grade curricular da 1ª e 2ª séries do Curso de formação de Professores no *Colégio Sacré-Coeur de Marie*, realizado nos anos letivos de 1959 e 1960. Na grade curricular da 1ª série, constavam as disciplinas: *Português; Matemática; Física/Química; Biologia; Psicologia; Metodologia; Desenho e Artes; Música e Canto e Educação Física*. Já na 2ª série, as disciplinas eram: *Psicologia; Sociologia; Puericultura; Metodologia; Prática de Ensino; Desenho e Artes; Música e Canto e Educação Física*.

Vale ressaltar que as avaliações, segundo o documento, eram mensais, com notas nos meses de março a outubro, além de uma nota anual de exercício: 1ª prova parcial, Exame final em 1ª e 2ª épocas (oral e escrito) e, por fim, a Média Final. Dilma Góes apresentou médias finais com notas acima de 70, sem precisar fazer prova de Segunda época (recuperação), e com destaque na disciplina de *Desenho e Artes* em que obteve maiores notas, 93 e 95 pontos, respectivamente, na 1ª e 2ª séries, já mostrando seu potencial para as Artes.

A figura 34 apresenta uma fotografia de sua formatura no *Curso de Formação de Professores*, quando Dilma tinha 16 anos. O retrato foi captado com enquadramento vertical, aparentemente posado, em que o rosto da retratada está levemente de perfil, tendo o olhar voltado para a esquerda, sorrindo e vestida a caráter, com a beca da formatura.

Figura 34 - Foto do álbum de formatura do curso de professora de Dilma Góes em 1960



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Após a formatura do magistério, Dilma foi convidada pela escola *Sacré-Coeur de Marie*, para lecionar na classe de alfabetização, e lá ficou como professora por cinco anos. Nessa época, sua irmã voltou para o interior, e ela ficou sozinha na cidade, indo morar em um Pensionato (figura 35) chamado “Vila Oscarina”⁹⁵, dirigido por freiras, que se localizava na região do Parque Moscoso, Centro da capital de Vitória.

Figura 35 - Pensionato Vila Oscarina onde Dilma Góes morou no período em que estudava na EBA

⁹⁵ Vila Oscarina foi um pensionato dirigido por Freiras que funcionou nas décadas de 1960 e 1970, localizado na Capital de Vitória, em área de acentuada valorização até meados da década de 70. A “Vila Oscarina”contitui-se como um dos poucos remanescentes da produção arquitetônica capixaba da primeira metade do século XX nas adjacências do Parque Moscoso. Disponível em< <https://parquemoscoso.wordpress.com/vila-oscarina/>> Acesso em: 06 de junho de 2021.



Fonte: Acervo Prefeitura de Vitória

Essa edificação é em estilo eclético com referências nos antigos “*chalets*” adotados no final do século XIX e início do XX como alusão à modernidade. Dilma relembra essa época:

O Pensionato ficava em uma casa com uma arquitetura muito bonita, na região do Parque Moscoso, não tinha nem um prédio ainda. Lá tínhamos rigidez de horário, era muito organizado, os quartos eram coletivos, o meu era o que ficava na frente. (GÓES, 2021)

Um ano após sua formatura, concomitantemente ao trabalho de professora, Dilma inicia o seu curso na Escola de Belas Artes. Na narrativa a seguir, ela discorre sobre sua vida acadêmica, desde sua escolha pela Arte, sua aprovação na universidade, sobre o currículo, professores, projetos e exposições na Escola de Belas Artes.

Fiz o primeiro vestibular, imagina só, para Geografia, não sei onde estava com a cabeça, talvez porque as pessoas falassem, não faz Artes não, Artes não dá dinheiro. Daí fiquei reprovada, graças a Deus! [...] Entrei nas Artes, no curso de Artes Plásticas que antigamente era ali, na Avenida Cesar Hilal [...] onde tinha um curso que era fantástico, o curso era assim: você entrava e, em dois anos, você fazia o clássico, mudou tudo, mas este era o melhor sistema. Você estudava História da Arte, Desenho, Composição, depois do segundo ano de acesso, escolhia se ia para Design, para Pintura, para Gravura ou para Escultura. Então você já sabia, aliás, você entrava lá e não sabia o que queria, então era exposto a estas áreas da Arte para descobrir o que você faria depois. [...] (GÓES, 2017)

No discurso acima, pode-se inferir que, nessa ocasião, o destinador social excluía as Artes como escolha profissional, estamos na década de sessenta do século XX. O caminho profissional de grande parte das mulheres que alcançavam o ensino superior era o das licenciaturas, como a de Geografia pelo qual a Dilma optou. Entretanto, ao ser reprovada e, optado pelo ingresso na

Escola de Belas Artes, na lembrança dessa época, os termos utilizados são eufóricos quando se referem ao curso que realizou, tais como: “fiquei reprovada, graças a Deus”, “fantástico”, “o melhor sistema”. Ao frisar que o curso no passado tinha um melhor sistema, está se referindo a uma oferta curricular de disciplinas básicas obrigatórias antecedendo às ditas profissionais como as de Design, Pintura, Gravura ou Escultura. Ao Design, refere-se ao curso de Decoração, profissionalização presente naquela época no curso de Artes Plásticas. As três linguagens - Pintura, Gravura ou Escultura - compunham o caminho de especialização dos cursos ofertados no país naquela ocasião.

Quando aluna do curso Decoração na EBA, nos dois primeiros anos, pôde conhecer as diversas linguagens plásticas, aproveitou a oportunidade e cursou gravura, pintura, aquarela, guache, estava sempre mudando de técnica, pois ainda não tinha optado pela linguagem que iria seguir no curso, até que encontra um professor que marca sua trajetória.

Gosto muito de falar isto. [...] Eu estava no terceiro ano do curso de artes e precisava decidir o que fazer, passei pelo corredor da escola e vi o professor Dr. Marcelo Viváqua dando aula, fiquei encantada, eu perguntei que disciplina é esta, e ele falou “Decoração”. [...] Eu depois pedi para participar das aulas dele como aluna especial [...] Eu me lembro direitinho da primeira aula, ele estava desenhando uma escada, em perspectiva, eu fiquei pensando... meu Deus, como alguém no plano bidimensional consegue desenhar em um minuto uma escada? Então eu pensei, “esse é o cara, é isso que eu quero!” [...] Foi então um desenho de um professor em um quadro que me abriu! (GÓES, 2017)

A narrativa Dilma Góes quando diz: “Foi então um desenho de um professor em um quadro que me abriu”! assinala um tipo de experiência que é nomeada por Greimas no livro *Da Imperfeição*, como uma “fratura”, isto é, um *fazer ver o mundo de outro modo*, preencher a esfera tensa do sujeito com o susto do deslumbramento e fazê-lo retornar da experiência, inquieto, tocado pela possibilidade de tudo ressignificar, como ressalta a semioticista Lúcia Teixeira⁹⁶ (2002, p.258). Podemos assim apreender que, nesse acontecimento, houve uma fratura, em que a *aluna Dilma* foi “atraída pela figuratividade que engloba, e esse é um modo de produção de sentidos”. Embora pertencente à cognição, foi este desenho que a sensibilizou para um outro modo de inserção no curso.

⁹⁶Lúcia Teixeira é semioticista com Doutorado em Linguística e Semiótica na Universidade de São Paulo (1994), realizou estágio de Pós-doutorado na Universidade de Limoges, em 2002-2003. É professora associada de Linguística e Semiótica da Universidade Federal Fluminense. Publicou uma resenha na revista *Galáxia* (2002), em que apresenta a tradução brasileira que Ana Cláudia de Oliveira realizou do livro “Da Imperfeição” de A.J. Greimas.

O professor Marcelo Viváqua⁹⁷, que teve uma participação importante na vida acadêmica e profissional de Dilma (2019), é destacado na conversa/entrevista, e ela enumera algumas de suas qualidades sempre com um discurso de caráter eufórico, apresentando valores positivos a esse professor que marcou sua trajetória: “[...] ele foi um professor maravilhoso, aquele que você não queria sair da aula dele, um gênio [...] que idealizou o Campus Universitário da UFES, fez o projeto urbanístico de edificações e os Cemunis⁹⁸, que foi uma ideia maravilhosa!”. Na figura 36, pode-se visualizar um desenho em perspectiva do Cemuni (Cédula Modular Universitária).

Figura 36 - Desenho em perspectiva do Cemuni



Fonte: Disponível em: < <http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-construcao-e-instalacao-da-ufes/> >
Acesso em: 20 de março de 20

Percorrendo as tramas dos fios que teceram seu percurso, Dilma Góes, em seu discurso, fala sobre as dificuldades encontradas na época para os estudos, ressalta também a importância de dois professores que também fizeram diferença em sua vida acadêmica, bem como na EBA, que foram os artistas professores Raphael Samú e Jerusa Samú.

⁹⁷Marcelo Viváqua foi arquiteto e professor da UFES, o criador do curso de Design de interiores e responsável pelo segundo projeto arquitetônico da universidade, o Cemuni (Célula Modular Universitária), que integrava a Comissão de Planejamento e que projetou a UFES nacionalmente como modelo de planejamento arquitetônico de campus universitário, voltado para a realidade brasileira.

⁹⁸Os Cemunis são edificações térreas, com 1.764 m² cada, cuja planta é quadrada, tendo ao centro um jardim interno, ponto de encontro dos alunos e espaço de vivência cotidiana. Situam-se no campus universitário de Goiabeiras, onde há expressiva área verde, alvo de constante conservação e abrigo para pequenos animais silvestres. Os Cemunis acomodam salas de aula, laboratórios, salas administrativas e cantinas, numa área total de 9.270 m². Disponível em:<<http://www.car.ufes.br/estrutura-fisica>> Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

[...] 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 em que Jerusa e Samú vieram de São Paulo para o Centro de Artes, para serem professores e diretor do Centro de Artes, nós demos um salto. Porque vindo de São Paulo, sabiam que nós estudantes de Artes não podíamos viver sem um *feedback*, nossa *CPU* vazia, tinha que encher nossa *CPU* que é nossa memória, de informação. Não só 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. [...] (GÓES, 2017)

Na figura 37, apreciamos uma fotografia que registra uma dessas ações que a Dilma Góes destaca, isto é, a importância de se poder visitar exposições com estudantes.

Figura 37 - Alunos da EBA em visita à Bienal de São Paulo em 1965



Fonte: Arquivo CAr/UFES

Barbosa (2009) destaca que o museu é um precioso espaço mediador entre a arte e o público, afirmando que “Museus são laboratórios de conhecimento de arte, tão fundamentais para aprendizagem da arte como os laboratórios de química o são para a Química” (Barbosa, 2009, p. 14). Compreendemos que visitas a museus e a espaços expositivos provocam o gosto pela descoberta das impressões sensoriais, a curiosidade e o prazer. “A proximidade com as obras originais proporciona melhor visibilidade às cores, formas e técnicas utilizadas, interferindo

também na relação do espectador com as dimensões das pinturas, dos desenhos ou fotografias e, no caso das obras tridimensionais, com o volume e seu entorno. (GANZER, 2005, p. 86).

Nessa fotografia (figura 37), um grupo de estudantes em visita à Bienal de São Paulo, no ano de 1965, coordenados pelos professores Raphael Samú e Seliégio Ramalho. Essa foto, que foi captada por um plano médio, permite-nos ver seis alunas desse grupo, juntamente com o professor Seliégio, que dirigem o olhar a uma mulher que está destacada em perfil na parte central da cena, que nos leva a crer estar conduzindo a mediação das obras.

Renato Monteiro⁹⁹, no jornal A Gazeta, de 14 de março de 1965, faz menção a essa viagem à Bienal de São Paulo em 1965, afirmando que o reitor da UFES, na época Dr. Duarte Rabello, reconhece a importância do evento para os alunos e professores da EBA:

A Escola de Belas Artes já tem confirmada a sua viagem a São Paulo, ocasião em que estará presente a 8ª Bienal de São Paulo, com uma delegação de trinta elementos, entre alunos e professores. E mais uma participação ativa daquela móvel Unidade Universitária. Por outro lado, o magnífico Reitor, Doutor Duarte Rabello, acolhendo a feliz iniciativa, não mediu esforços em prestigiar o referido evento, pois reconheceu que realmente esse festival de arte em muito aprimorará os conhecimentos dos alunos e professores da EBA. (MONTEIRO, 1965)

Ainda sobre essa visita à Bienal de Artes de SP, em que apreciamos na fotografia 37, Chisté (2013, p.193) reitera que Raphael Samú se envolvia na organização dessas excursões, nessa especificamente, entrou em contato com o diretor da Bienal, pediu emprestado a uma empresa local um ônibus e fez uma seleção dos alunos porque a demanda de participantes foi grande. Além disso, contou com a colaboração da Universidade de São Paulo (USP), que cedeu o alojamento para os alunos. “Os alunos viram exposições, foram a museus, e era isso que era preciso fazer. Os livros que nós usávamos para dar aula eram nossos. Íamos para São Paulo, comprávamos, e assim eles podiam ver a arte” (SAMÚ, 2012). Quando os alunos voltaram, foi feita uma exposição e muitas dessas obras saíram de Vitória e foram premiadas em salões de Arte Moderna em São Paulo.

Reiterando também a narrativa de Dilma Góes, Simões (2001) expõe que, em meados da década de 1960, a EBA começa a vislumbrar sinais na prática pedagógica de alguns profissionais e, por consequência, no comportamento de alguns alunos, e diz que essa transformação pode ter sido motivada pela vinda de professores de fora do Estado, principalmente do Rio de Janeiro,

⁹⁹MONTEIRO, Renato. Roteiro Artístico. A Gazeta, de 14 de março de 1965, s/p.

advindos da Escola Nacional de Belas Artes e também de São Paulo, além da inclusão de disciplinas teóricas, visitas organizadas às Bienais e, posteriormente, a participação de alunos nos festivais de Ouro Preto.

Segundo Lopes (2012, p.86), em junho de 1966, o Museu de Arte Moderna do ES promoveu uma mostra de artistas capixabas, alunos e professores da Escola de Belas Artes. A mostra realizou-se no Banco Lar Brasileiro e teve como júri conhecidos críticos de arte da época, como Rubem Braga, Vera Pacheco Jordão e José Roberto Teixeira Leite. O jornal *A Gazeta*, de 16 de junho de 1966, traz um artigo denominado “*Nova Geração*” concebido pelo Jornalista Washington Muqui Banhos, que declara ter visitado “a mais encantadora exposição já vista em Vitória”, e que faz menção ao trabalho da então aluna Dilma Góes:

É claro que as obras expostas traduzem as mais diversas tendências do séc. XX, das reminiscências cézarianas de J. Américo ao eco kandinskiano de Ângelo, do tímido fovismo de Ilária Rato e Pape à extrovertida colagem de Chenier; das composições quase musicais de Márcia Moraes e Jerusa Samú, às experiências textuais de Raphael Samú e as inovações em relevo de Roberto Newman; das formas orgânicas de Marien Calixte à paisagem corrosiva de Marian Rabelo; **das sensíveis paisagens de Dilma Góes** aos estudos formais de Ângela, Léa Brasil e José Beleza, para chegar ao estilo pessoal de seu Jan Vieira. (BANHOS, 1966 - grifo nosso)

Dilma Góes também participa do I Salão Nacional de Artes Plásticas, evento que permaneceu aberto ao público entre 08 e 24 de setembro de 1967, inscrita na categoria desenho. Na narrativa do jornalista, vemos o despertar da Escola de Belas Artes aos ideais advindos das Vanguardas Europeias¹⁰⁰, que já havia influenciado artistas modernistas em outras capitais, e que, com a vinda dos professores Samú e Jerusa, de São Paulo, e com os eventos propiciados aos alunos, despertou novos olhares aos estudantes capixabas, que vinham por um período arraigados aos ideais clássicos, desenvolvidos pelos professores atuantes na EBA. As tendências do século XX constam no artigo, quando, no discurso, vemos reiterada a tematização da modernidade em figuras que enfatizam estilos e técnicas presentes nas Vanguardas, a saber: “reminiscências cézarianas”, “tímido fovismo”, “extrovertida colagem”, “experiências textuais”, “formas orgânicas”, “inovações em relevo”. Lopes (2012, p.88) ressalta que as obras inscritas no I Salão Nacional abarcaram a linguagem figurativa com tendência primitivista, acadêmica, pré-modernista e modernista; entretanto, apresentou “(...) sintaxes que se mostravam afinadas às

¹⁰⁰As Vanguardas Europeias representam um conjunto de movimentos artístico-culturais que ocorreram em diversos locais da Europa a partir do início do século XX. Juntos, esses movimentos influenciaram a arte moderna mundial desde pintura, escultura, arquitetura, literatura, cinema, teatro, música, etc. As vanguardas artísticas ultrapassaram o limite até então encontrado nas artes, propondo, assim, novas formas de atuação estética ao questionar os padrões impostos.

ultimas vanguardas e às novas figurações, com destaque para o abstracionismo, o surrealismo abstrato”.

Sandra Fátima Sales (2011) observa que, no ano seguinte, a sede do Museu começou a funcionar em outro espaço, também improvisado, na Rua Barão de Monjardim, contando com uma galeria de arte, escritório, biblioteca, cinemateca e um bar. Com a mudança de local, permitiu-se a realização de Salões de Artes Plásticas, do qual participaram artistas tanto locais, quanto de diversas regiões de Brasil. Durante o curto funcionamento do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo, foram promovidos três Salões de Artes Plásticas em nível nacional. O primeiro foi realizado no ano de 1966 e contou com a participação de 78 artistas, de 10 Estados brasileiros, num total de 213 trabalhos. No segundo semestre de 1967, foi organizado o II Salão do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo (MAM-ES), com a publicação do regulamento, no jornal A Gazeta, definindo as inscrições.

O coordenador do MAM-ES, Robert Newman, informou a confirmação de artistas para o Salão, a ser realizado entre os dias 8 e 24 de setembro daquele ano. Esse salão obteve um sucesso maior que o primeiro, contando com a participação de 117 artistas de nove Estados brasileiros, totalizando 353 trabalhos. Ao II Salão, concorreram ainda 29 artistas capixabas em igualdade de condições com os de outros Estados. Os prêmios foram conferidos por um júri composto de três críticos: Harry Laus (Jornal do Brasil), Rubem Braga (na época, crítico de Arte em jornais e revistas), Teixeira Leite. A organização ficou a cargo de artistas e professores do Rio de Janeiro e de outros Estados, entre eles, Marcelo Vivacqua (diretor da Escola de Belas Artes da UFES), Moacyr Figueiredo e Maurício Salgueiro (artistas e professores da UFES). O salão foi visitado por cerca de 10 mil pessoas, quase o dobro dos visitantes do salão anterior. Como premiação, o Museu de Arte Moderna do ES distribuiu (dez milhões de cruzeiros velhos) em prêmios, além de medalhas de ouro, prata e bronze.

Com participação ativa desde estudante de arte, a artista e professora Dilma Góes se forma na EBA, em 1967, no curso de Desenho de Interiores, e é escolhida para ser a oradora da turma. Na época, o reitor da UFES era o Dr. Alaor de Queiroz; a diretora da EBA, a professora Norma de Luna Freire; a paraninfa da turma foi a professora Jerusa Samú, e o patrono, o professor Carlos Cavalcanti. Na sua turma, formaram-se 11 alunos, 8 mulheres e 3 homens.

Na fotografia 38, temos os formandos da turma de Dilma Góes, em 1967; desses, cinco tornaram-se professores do CAr/UFES. Em pé, a segunda, à esquerda, é a professora *Dilma Góes*, bem sorridente; a última, à direita, de vestido preto é *Lenize Mazzei*, que foi professora da disciplina de cerâmica. Na frente, sentados, temos, da esquerda para a direita, *Wallace Fernandes Neves*, que se tornou professor de fotografia; *José Viana Beleza*, que foi professor de disciplinas relacionadas a plástica e a materiais artísticos, e *José Antônio Carvalho*, professor de História da Arte.

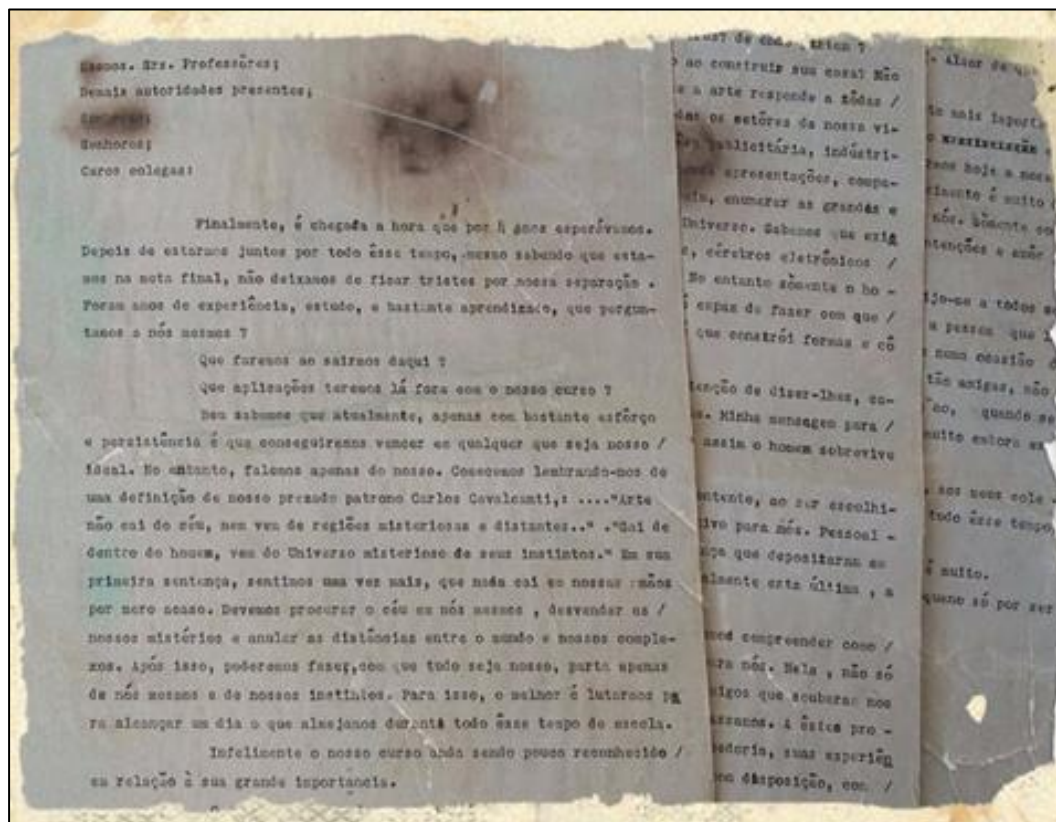
Figura 38 - Formandos na turma de Dilma Góes em 1967 na EBA



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Na figura 39, podemos contemplar a fotografia do texto do discurso redigido e datilografado por Dilma e que foi apresentado no dia da Formatura.

Figura 39 - Discurso de Dilma Góes como oradora da turma em 1967



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Nesse texto, Dilma Góes inicialmente discorre sobre a importância de os alunos estarem juntos por quatro anos, anos esses, de intensas experiências, estudo e aprendizado. Traz questionamentos sobre o que farão após o curso, sua aplicabilidade e que somente com muito esforço conseguirão vencer, pois, infelizmente, o curso andava pouco reconhecido. Assim questiona: “O que seria o mundo sem uma aplicação da arte”?

Tanto as formas como as cores, apresentações, afinal todo o Universo não seria monótono? Por acaso, todos os que me escutam sabem de onde partem essas lindas estamparias que ditam a moda feminina? Estas formas de suas joias, seus adornos? Essas cores tão vivas, tão fortes, que acompanham o progresso, o mundo? E essa renovação dos modelos de seus carros, caros senhores? De onde vem? Qual a primeira preocupação ao construir uma casa? Não é a do moderno, prático e acolhedor? (GOES, 1967)

Continua sua narrativa proferindo que “Somente a arte pode responder a essas interrogações”, porque está em todos os setores de vida, e que a função dos formandos é importantíssima. Deixa uma mensagem “de esperança, luta e trabalho, pois só assim o homem sobrevive e faz sobreviver outros homens”. Sente-se feliz e grata pela escolha para representá-los em um dia tão importante, a de dirigir a despedida. Destaca a importância dos professores para a formação

dos alunos, pois transmitiram os conteúdos com sabedoria, experiência, mas também ensinaram os alunos a encarar a vida com disposição. A conjunção com a “arte” se faz presente em todo o discurso, assim como o “orgulho” por ocupar a posição de oradora que a turma lhe instituiu.

Na figura 40, vemos Dilma, com um sorriso, recebendo o certificado de conclusão do curso de Arte Decorativa da EBA, das mãos da professora Norma de Luna Freire.

Figura 40 - Dilma recebendo o certificado de conclusão do curso de Arte Decorativa da EBA em 1967



Fonte: Acervo de Dilma Góes

3.3 AS TRAMAS DA DOCÊNCIA

O processo de ingresso de professores na Universidade não era por meio de concurso, como o previsto pela Constituição de 1988, e dava-se por meio de um processo simplificado¹⁰¹, como

¹⁰¹[...] Com a Federalização da Escola de Belas Artes em 1961¹⁰¹, além do cargo de professor titular, foi criada a função de instrutor e ensino, que era ocupada por alunos da Escola, escolhidos mediante eleição entre os membros da Congregação, para as diferentes cadeiras. Era o diretório acadêmico que procedia à eleição para escolha do instrutor de ensino da Escola, que seria o representante dos alunos junto à Congregação. Ao se formarem, os jovens instrutores de ensino já contavam com razoável experiência didática. Com a vaga de cargos, ou em virtude da criação de novas disciplinas, eles eram geralmente contratados como professores da Escola, embora a nomeação

já foi comentado nas “Considerações Iniciais” da tese. Nesse sentido, Dilma Góes deu início à docência na Universidade, em 1968, para lecionar a disciplina de Decoração de Interiores, que era a sua formação. Sua narrativa descreve como se deu esse processo de entrada no cargo de *professora auxiliar* na docência no Centro de Artes da UFES.

[...] os alunos eram convidados para dar aulas, e os professores, naquela época, iam angariando os alunos que eles achavam que tinham potência, para ficarem como auxiliar. No meu caso, aconteceu assim: O professor da disciplina Desenho de Interiores era o professor Dr. Marcelo Viváqua, e a assistente dele era a professora Maria Cecília Jahel Nascif¹⁰². Como ele foi convidado para organizar o Centro Universitário [...] então ele foi licenciado para a Cátedra, Cecília Nascif entrou para o lugar dele e eu fiquei como professora auxiliar. [...] Ele, então, na congregação, sugeriu meu nome, e os parceiros e o congresso de professores, como hoje seria o departamento, aprovou minha entrada lá. (GOES, 2017)

Nesse mesmo ano, Dilma Góes supervisionou um evento importante na EBA, denominado “*I Salão Capixaba de Decoração*”.

Em 1968, um evento mobilizou os alunos da Escola de Belas Artes, talvez pela perspectiva profissional que ele iniciava, foi a realização do I Salão Capixaba de Decoração, evento promissor, embora mais modesto do que viria a ser a “Casa Cor”. O Salão foi inaugurado em 20 de novembro de 1968 no Teatro Carlos Gomes, cedido pelo diretor do Serviço da prefeitura municipal de Vitória, Marien Calixte. A promoção era presidida por Alda Cordeiro Ramos, mas contou com a coordenação da professora Maria Cecília Nascif e a **supervisão da professora Dilma Góes**. Constou de vários stands, nos quais foram expostas ao público as diferentes especialidades de decoração: escritórios empresariais e residências. Neste último caso, a mostra contemplava a criação de diferentes ambientes empresariais de uma habitação moderna, pelos alunos do 3º e 4º anos da Escola de Belas Artes. O evento foi patrocinado por empresas da capital. (LOPES 2012, p.174 - grifo nosso)

A integração da Escola de Belas Artes com outras instituições capixabas pode ser observada nesses projetos de extensão, como este do Salão mencionado. Importante destacar que o Teatro Carlos Gomes, inaugurado em 1927, em fins de sessenta, era o único local cultural da cidade de Vitória, destinado a eventos teatrais e musicais da cidade e do estado. Daí a importância da realização desse salão neste espaço, conferindo visibilidade aos projetos e às ações da universidade, especificamente do CAR/UFES.

deles não ocorresse, necessariamente, para as mesmas disciplinas em que atuavam, até então, como instrutores de ensino. (LOPES, 2012, p.161)

¹⁰²Formada em Artes Decorativas pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), *Maria Cecília Jahel Nascif* foi professora do Centro de Artes da Ufes (1963 a 1992). Atua também como designer de interiores. Possui doutorado em Estética e Ciências da Arte e mestrado em Estética e História da Arte, ambos pela Universidade de Paris I – Pantheon – Sorbonne, além de especialização em Gravura em Metal pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Em 1973, surgiu uma oportunidade para que seu marido, na ocasião, também professor da UFES, pudesse fazer Mestrado na Universidade de Santa Maria (UFESM) no Rio Grande do Sul, e ela, o Curso de *Especialização em Tapeçaria*, ministrado pelo pintor, tapeceiro, desenhista e professor, já citado, Yeddo Nogueira Titze, na mesma Universidade.

[...] Então recebemos uma proposta para fazer o curso lá na Universidade em Santa Maria; o meu marido, na área de educação; eu, de Artes, então [...] Escrevi para o Centro de Artes da Universidade Federal em Santa Maria, perguntando o que a faculdade teria a me oferecer ou além de curso, ou uma vaga em que eu pudesse sair da Universidade Federal do Espírito Santo e entrar lá, sem perder os vencimentos. Me escreveram informando que, naquele ano, estava começando o primeiro curso de especialização em Tapeçaria do Brasil [...] com o professor Yeddo Nogueira [...] arrumei as malas, três filhos...quando cheguei lá e vi aquilo, **sabe quando você se apaixona? Me apaixonei, esta é a minha expressão...é o tecido, é o pano, é o têxtil.** Não sei se pela vida na roça, quando se tem mais o tático, também alguma coisa de minha bisavó. Quando me deparei com os bordados, com o tear, com aquele mundo têxtil, eu falei...é aqui que fico. (GÓES, 2017)

Na narrativa da professora Dilma, percebemos os sentidos estabelecidos pelo encontro com a materialidade do têxtil, e, por suas características pessoais, sempre movida, na arte e na vida, pela emoção. Por esse viés, também podemos fazer uma conexão com os sentidos dos encontros pelo olhar de Oliveira (2013, p. 179) quando afirma que “O sujeito depreende as suas condições de poder e saber encontrar meios para captar o sentido, assim como com as suas possibilidades, nos seus encontros, processa o sentido descobrindo-se nos caminhos”, caminhos vivenciados por Dilma no encontro com o têxtil.

Antes dessa vivência, Dilma que “[...] não tinha visto uma agulha, não tinha visto um tear [...]” já nas primeiras semanas de aula estava apaixonada pelo curso. Ela se *encontra* com as memórias de sua infância, da bisavó, da vida na roça; *encanta-se* ao aprender e ao vivenciar a técnica da tapeçaria, e nessas interações se *(re)encontra* com “o tecido, o pano, o têxtil”. Nesse sentido, a experiência estésica se revela em sua essência, ou seja, Dilma Góes é convocada pelas qualidades imanentes das figuras do mundo sensível. Portanto, como ressalta Landowski (2005), não há contraposição, nem reflexividade entre o conhecer e o sentir. O sensível se sente, e faz sentido, e, inversamente, o sentido articulado incorpora o que emana do plano sensível.

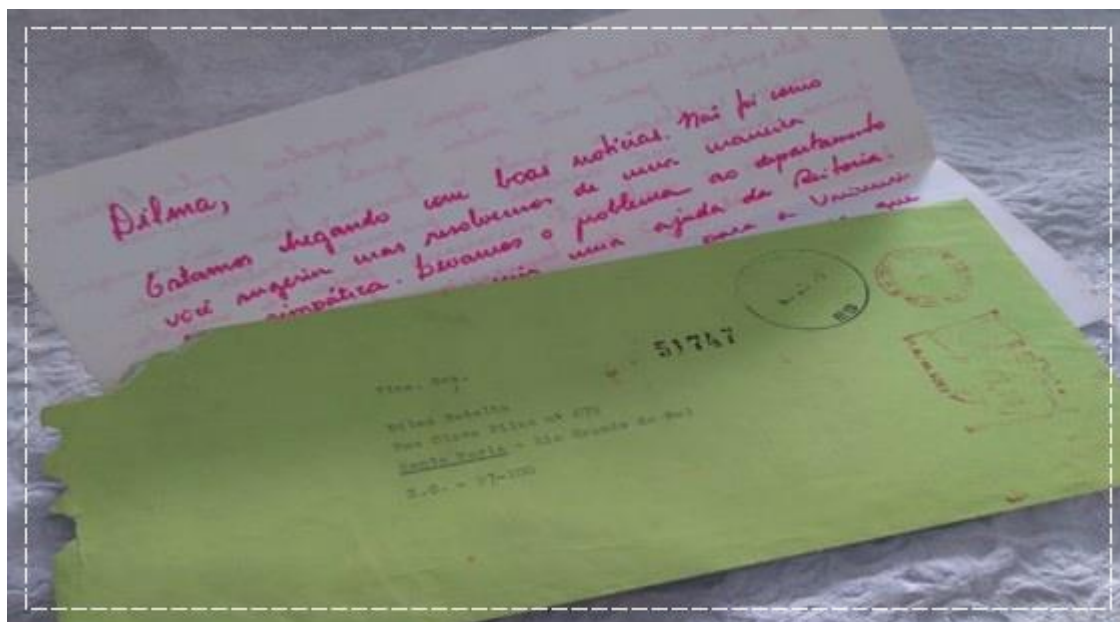
Na narrativa de Dilma, acerca do curso de especialização em Santa Maria, é explicitado que o programa do curso consistia em ensinar quatro diferentes técnicas da Tapeçaria: *bordado, tecelagem, montagem e técnica mista*, e, ao final do curso, cada aluno deveria produzir um

trabalho de cada técnica, mas ela acabou por fazer 13 trabalhos. Dilma detalha como se deu todo esse processo:

Na metade do meu primeiro trabalho, eu pensei.... Gente, eu não posso ficar aqui nesse estado, longe de tudo, a universidade me pagando para eu fazer só quatro trabalhos... eu vou fazer mais!!! Só que, para fazer mais, você sabe, o material que você gasta é caro, enfim. Eu escrevi uma carta para o departamento dizendo: aqui é isso... a situação é essa..., mas eu não vou sair daqui sem ao menos fazer 10 a 12 trabalhos, mas eu preciso de uma verba. Porque meu marido foi com bolsa, eu não fui, fui só recebendo o salário, porque naquela época, a política era essa, se fosse um casal, só um ganhava a bolsa para favorecer outra família, eu até entendo. Olha, resumindo a história... O departamento tentou de todas as maneiras oficiais de arrumar uma verba, mas não conseguiu. Mas sabe o que esse povo fez? Naquela época era uma congregação, os professores se reuniram, se cotizaram mensalmente, e uma das moças, uma professora (Marcia Moraes), mandava o dinheiro pelo banco todo mês. Você já viu uma coisa dessas? Você precisa ver a carta dela, que eu tenho até hoje. [...] que tinha certeza do meu sucesso. Aquilo foi um norte para mim, receber aquela carta linda, enfim...[...] aí eu fiz questão de que, quando terminasse o curso, ia ver a maneira de eu devolver o dinheiro, eu achava que era tipo um empréstimo. Ela disse: Nada disso, quando você chegar, vai dar um curso para a gente, e uma obra você vai sortear para nós. (GÓES, 2017)

Na figura 41, podemos apreciar a imagem da carta redigida pela professora Márcia Moraes e que foi endereçada a Dilma Góes, que estava na cidade de Santa Maria, com as notícias do Departamento.

Figura 41 - Carta da professora Márcia Moraes para Dilma Góes



Fonte: Acervo de Dilma Góes

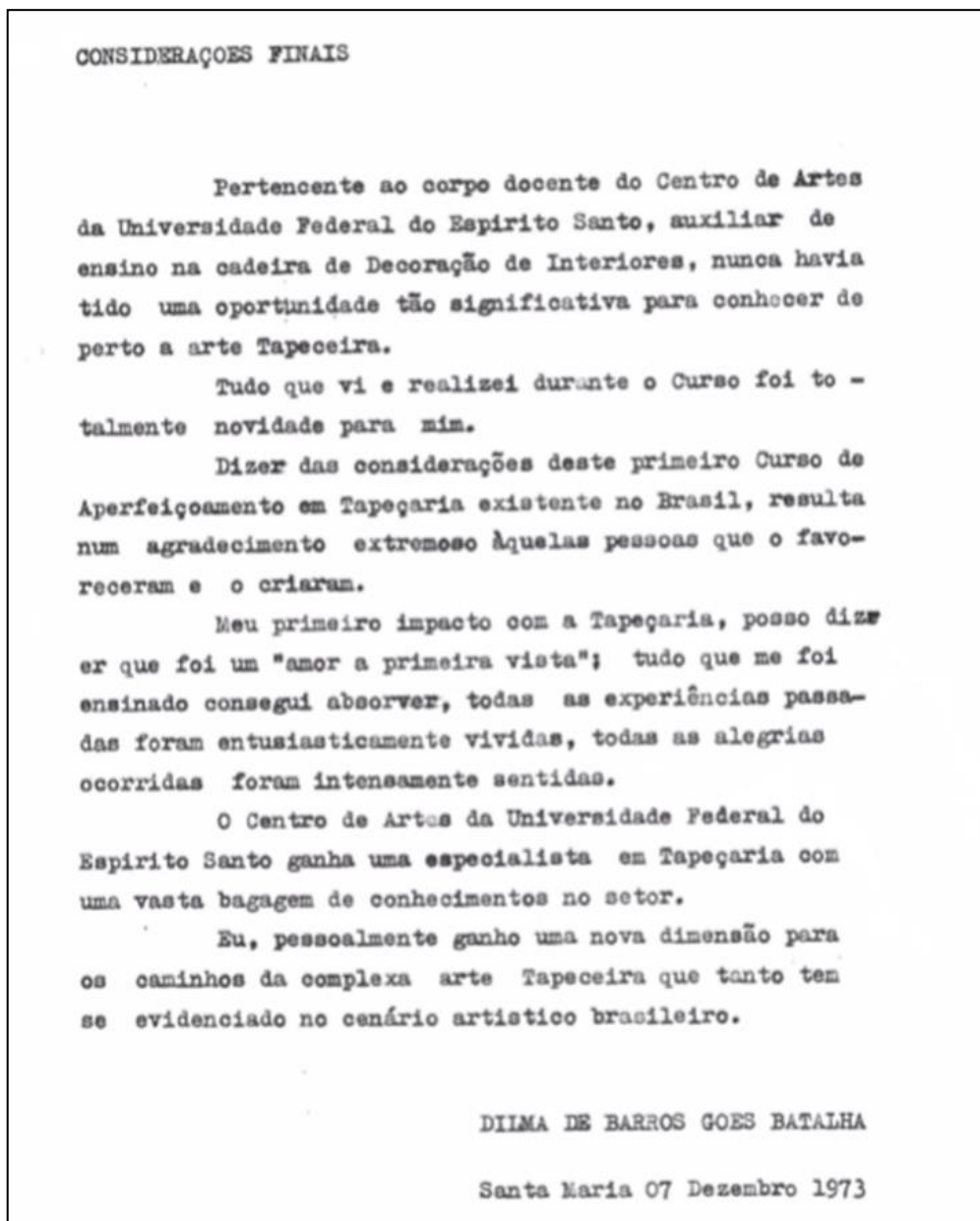
Nessa ação dos professores do departamento a que Dilma pertencia, podemos destacar a “solidariedade” como um valor compartilhado por esses docentes. Primeiro, por tentar ajudá-la a obter o financiamento pelos meios oficiais e, depois, pelo belo gesto concretizado pela

cotização mensal de um valor em dinheiro, em prol da colega de trabalho, gesto esse liderado pela professora Márcia Moraes. Em oposição à competição e ao individualismo, o gesto dos colegas está materializado nessa carta que a Dilma conserva em seus arquivos de memórias. Escrita à mão, em letras cursivas de cor rosa, a aproximação e intimidade do gesto solidário denota a afetividade como laço de união desse grupo docente.

Icléa Bosi (1994, p.55) observa que: [...] a vida pode ser revivida e ressignificada, mediante as lembranças dos fatos ocorridos ao longo da trajetória do indivíduo”, e refere-se à lembrança como “uma imaginação construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”. Por esse viés, essa carta guardada por Dilma faz parte do acervo de suas lembranças, de suas memórias.

Dilma Góes faz um relatório para apresentar ao Departamento, datado de 07 de dezembro de 1973, e, na figura 42, podemos ver a folha alusiva às considerações finais desse documento.

Figura 42 - Considerações finais do relatório



Fonte: Acervo da GAEU/UFES

Dilma destaca, no relatório, que o seu encontro com a tapeçaria foi “amor à primeira vista”, e que “todas as experiências passadas foram entusiasticamente vividas, todas com as alegrias ocorridas foram intensamente sentidas”. Por essa perspectiva, novamente destacamos o entusiasmo e a paixão de Dilma, seja nas entrevistas, nos textos redigidos e encontramos conexão com o olhar de Landowski (2005), quando diz que:

Não somente o sensível “se sente” (por definição), mas ele próprio faz sentido, assim como, inversamente, o sentido articulado incorpora alguma coisa que emana diretamente do plano sensível: enquanto, por um lado, a significação está já presente naquilo que os sentidos nos permitem perceber, por outro, o contato com as qualidades sensíveis do mundo fica ainda presente no plano onde o sentido articulado se constrói. (LANDOWSKI, 2005, p. 95)


No jornal *A Gazeta*, de 20 de março de 1974, ocasião em que é feita uma matéria que divulga sua exposição individual de tapeçaria no Teatro Carlos Gomes, Dilma Góes faz questão de agradecer aos professores o financiamento:

Estou bastante satisfeita com o curso e **agradeço** à Universidade de Santa Maria, especialmente ao Centro de Artes, pela oportunidade que me proporcionaram de conhecer um campo totalmente novo, assim como **meus colegas do Departamento de Formação Artística do Centro de Artes da UFES, que financiaram todo o material e mão de obra.** (GOÉS, 2017 - grifo nosso)

Nesse período de um ano que passou em Santa Maria, residente em outro estado, com rotinas diferentes e os três filhos, entregou-se ao fazer, à produção, ao têxtil. Compreendemos que a artista superou os obstáculos, aproveitou as oportunidades da licença docente com empenho, dedicação e gratidão. “[...] Graças ao departamento, pude praticar, pois isto aí não se aprende em teoria, não se aprende somente piano com a teoria, violão com a teoria, tem de se praticar”. (GOÉS, 2017). Nesse sentido, inferimos que expor esse agradecimento em um periódico de muito alcance local, todo o estado do Espírito Santo, significa retirá-lo da esfera privada institucional e torná-lo público, expandindo os limites para fazê-lo ecoar em todo o estado.

Na figura 43, podemos apreciar o *Certificado de conclusão do curso aperfeiçoamento em tapeçaria*, ministrado pelo professor Yeddo Nogueira Titze.

Figura 43 - Certificado de conclusão do curso de tapeçaria em Santa Maria



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES

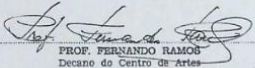
CERTIFICADO

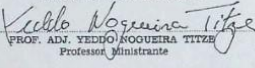
O Decano do Centro de Artes da UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, no uso de suas atribuições, confere a

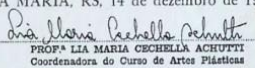
Dilma de Barros Goés Batalha
filha de Petronio Pereira de Barros Goés e de Delza Sales de Barros Goés,
nascida a 5 de julho de 1944, em Itapemirim, Estado do Espírito Santo,

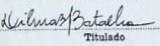
o presente CERTIFICADO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE APERFEIÇOAMENTO EM TAPEÇARIA, realizado no período de 30 de abril a 14 de dezembro de 1973, no Centro de Artes, de acordo com o parecer n.º 91/73 da Comissão de Ensino e Recursos, aprovado pelo Egrégio Conselho de Ensino e Pesquisa em sua 16.ª Sessão, realizada em 3 de abril de 1973.

SANTA MARIA, RS, 14 de dezembro de 1973.


PROF. FERNANDO RAMOS
Decano do Centro de Artes

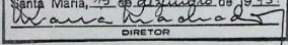

PROF. ADM. YEDDO MOQUEIRA TIZZE
Professor Ministrante

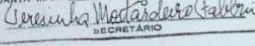

PROF.ª LIA MARIA CECHELLA ACHUTTI
Coordenadora do Curso de Artes Plásticas


Titulada

Horas-aula: 250 horas
Créditos: 10 (dez)
Pré-requisitos: Curso de Artes Plásticas
Características: Teórico-Prático
Número de vagas: 10 (dez)
Duração: dois semestres.
Objetivo: Desenvolver as capacidades criativas, expressivas e representativas no campo da Tapeçaria.
Processo: Através de trabalhos individuais, há o exercício da criatividade, a transformação das experiências sensoriais e perceptivas em termos de objeto textil, manipulando a linguagem formal (meios de expressão) e dominando a técnica (meios de representação).

- Palestra sobre a Arte da Tapeçaria na antiguidade, com projeção de slides, conclusões gerais sobre a obra desenvolvida através destes séculos (aulas teóricas).
- Elaboração de um cartão (projeto) para ser desenvolvido na Técnica do Bordado (Aulas práticas).
- Ampliação do Cartão, em diversas técnicas, projeção com slides, quadrados, etc.
- Palestra sobre a Arte da Tapeçaria na Idade Média, apreciações, comentários, projeções de slides.
- Continuação e conclusão da Tapeçaria iniciada nos meses anteriores, apreciações, comentários, resultados obtidos.
- Palestras sobre a Arte da Tapeçaria, Jean Lençot, sua obra, seu pioneirismo.
- Elaboração de um cartão (projeto) para ser executado na técnica de montagem.
- Ampliação do cartão, início da execução da Tapeçaria.
- Palestra sobre a Arte da Tapeçaria nos tempos atuais, projeção de slides.
- Continuação e conclusão da Tapeçaria iniciada nos meses anteriores, apreciações, comentários, resultados obtidos.
- Iniciação à Tecelagem manual (tear), aulas teóricas e práticas.
- Elaboração de exercícios práticos na referida técnica.

M. E. C. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS ESTUDANTIS E REGISTROS GERAIS
Registrado a fls. 47-3 do Livro respectivo
n.º 1-RT, sob n.º 3
Santa Maria, 19 de dezembro de 1973.

DIRETOR

Registrado a fls. 51 do livro respectivo
N.º 1-RT sob N.º 300
SECRETARIA DO CENTRO DE ARTES - CENTRO DE ARTES DA U. F. S. M.
SANTA MARIA, 20 DE DEZEMBRO DE 1973

SECRETÁRIO

Fonte: Acervo de Dilma Góes

Nesse documento, datado de 14 de dezembro de 1973, nota-se que o curso foi disponibilizado a apenas dez participantes, teve a duração de 250 horas-aula que foram divididas em dois semestres. Observamos que o curso, por ser das artes visuais, teve o aspecto teórico prático, assim, na parte teórica, contou com palestras que embasaram o participante a situar historicamente a tapeçaria desde seus primórdios, com a projeção de slides, que era a tecnologia disponível na época. Em relação à prática do curso de especialização, destinava efetivamente a aprender a técnica e a produção de trabalhos. Vale ressaltar que o curso tinha como objetivo

“desenvolver as capacidades criativas, expressivas e representativas”; entretanto, o aluno precisava aprender a técnica, dominá-la para que, então, pudesse desenvolver seus trabalhos individuais, de modo a transformar as experiências sensoriais e perceptivas em objetos têxteis criativos.

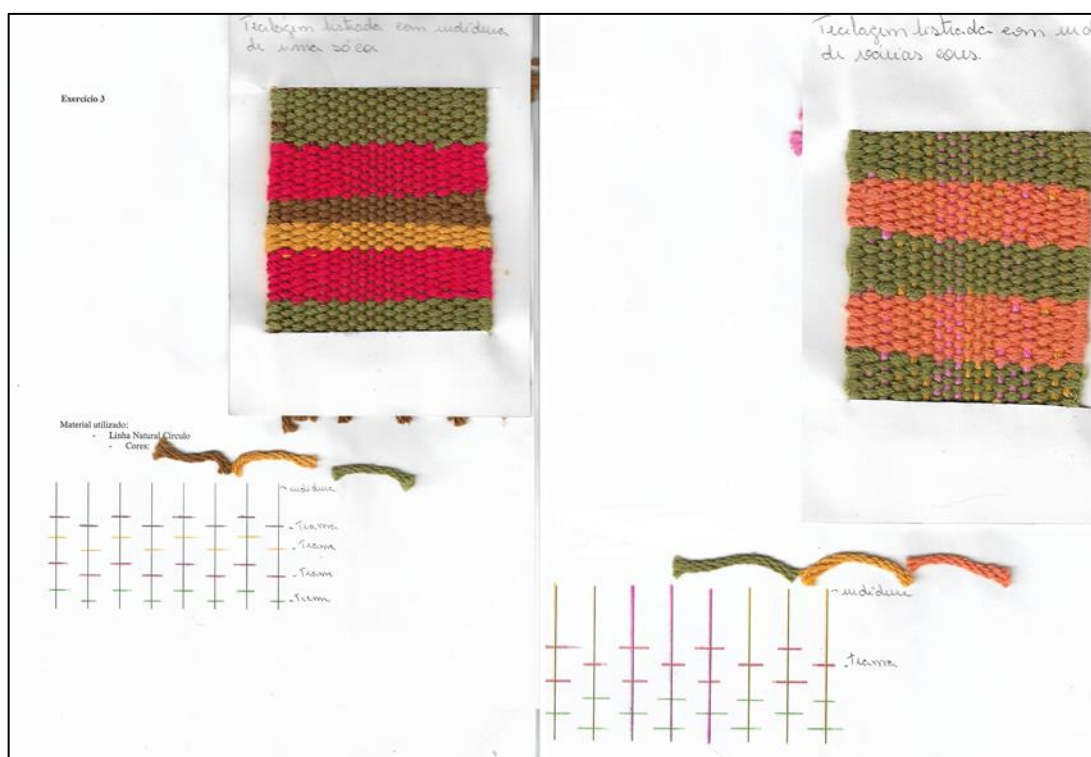
Ao voltar para o CAr/Ufes, em 1974, após o período do curso em Santa Maria, Dilma Góes retoma suas atividades docentes; nessa época, o Centro de Artes estava sob a direção do professor Seliégio Ramalho. Nesse mesmo ano, ela inicia o ensino do têxtil no Centro de Artes, pois até então não havia essa disciplina, apesar de Dilma ressaltar ser a professora Freda Cavalcanti Jardim, também do departamento, uma artista “*expert*” no têxtil, mas não lecionava, então ela diz que:

Quando cheguei, iniciei com as disciplinas “Tecelagem e Tapeçaria”, fui professora de Vilar, fui professora de Hilal, a disciplina não era obrigatória, mas como as pessoas nunca tinham visto, enfim... Então fiquei dando aula de Desenho de Interiores, e de tapeçaria bordada e tear. (GOÉS, 2017)

Vilar e Hilal Sami Hilal, alunos nesta ocasião, ingressaram como professores do CAr/UFES, respectivamente nos anos de 1976 e 1977. A lembrança dos dois colegas de docência é carregada de valores como de orgulho de ter sido professora deles, e demonstra como eles também estavam abertos às novas experiências.

Dilma, sempre muito organizada, gostava de preparar todo o seu material de ensino com uma metodologia que propiciava, no caso da *Tapeçaria Bordada*, visualizar todos os procedimentos por meio de gráficos feitos em papel quadriculado, com os tipos de pontos e uma amostra já bordada, como se pode apreciar na figura 44, um material da época em que era professora.

Figura 45 - Material de ensino da disciplina de Tecelagem



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Essa prática denota o interesse e uma metodologia que, ao mesmo tempo, atesta que o professor tem experiência e “sabe fazer”, e este saber antecede o “poder” e o “dever fazer” dos estudantes, e, por outro lado, ainda é utilizada na contemporaneidade com a mediação das tecnologias virtuais, presente em diversos tutoriais ofertados para diferentes técnicas artesanais, ou outros produtos.

Importante esclarecer que o objetivo da preparação do material de ensino não é a cópia, mas a demonstração exemplificada da técnica, pois, com o seu domínio, as escolhas de fios e tramas possibilitam infinitas criações. Na figura 46, podemos contemplar um trabalho coletivo de Tapeçaria bordada, que é resultado da junção de produções individuais executadas por alunas em uma disciplina de “Tapeçaria e tecelagem”, lecionada por Dilma. Nele podemos observar que cada aluno criou a sua composição de forma diferente, empregando os pontos e criando padronagens diferenciadas.

Figura 46 - Trabalho coletivo produzido na disciplina: Tapeçaria e tecelagem



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Os esquemas quadriculados da figura 44, produzidos por Dilma Góes, para a execução da tapeçaria, assemelham-se aos propostos pelo educador alemão Friedrich Froebel¹⁰³ (1782-1852) presentes nas figuras 47 e 48.

Não por obra do acaso, que os objetos lúdicos pedagógicos propostos pelo educador ocuparam um dos espaços do primeiro piso da 33ª Bienal de São Paulo, realizada em 2018. Para o crítico de arte Luiz Camillo Osorio¹⁰⁴ (2019, p. 238), “[...] a linha que separa a arte da não arte é tênue e muitas vezes inelidível antes de sua presença em uma exposição [...]”, ele defende que o trabalho curatorial cumpre a função de apresentar novas formas de potencialidades simbólicas, como as dos objetos lúdicos do educador alemão. Presentes na infância de muitas crianças, tais objetos, reunidos e expostos em uma montagem específica, povoam as memórias e produzem

¹⁰³ *Friedrich Wilhelm August Fröbel* (1782-1852) foi um pedagogo e pedagogista alemão com raízes na escola Pestalozzi. Foi o fundador do primeiro jardim-de-infância em Blankenburg, na Alemanha, em 1837.

¹⁰⁴ *Luiz Camillo Osorio*. É doutor em Filosofia, PUC-Rio, 1998, diretor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio; membro do GT de estética do CNPQ, trabalha na área de Estética e Filosofia da Arte.

sentidos outros, além daqueles a quem o seu criador destinara. Para o curador da Bienal, o artista espanhol Antônio Ballester Moreno¹⁰⁵, a presença do núcleo histórico dedicado a Friedrich Froebel intenciona mostrar como os jogos e livros educativos formam uma das bases para as transgressões das vanguardas modernas. Artistas como *Kandinsky e Paul Klee*¹⁰⁶ foram ao “Kindergarten”¹⁰⁷ e, a partir do método de Froebel, entenderam as possibilidades que o manuseio de cores e formas possibilita em suas criações.¹⁰⁸

Figura 47 - Gifts de Friedrich Froebel – 33ª Bienal de São Paulo em 2018



Fonte: Disponível em: <<https://blog.blombo.com/tem-jardim-de-infancia-na-33a-bienal-de-sp/>> Acesso em 15 mar. de 2021

¹⁰⁵Antônio Ballester Moreno nasceu em Madrid, em 1977, formou-se em artes pela Universidade Complutense de Madrid. Ele também estudou na Universität der Künste Berlin com o Professor Lothar Baumgarten, de 2000 a 2002. Ballester Moreno realizou exposições individuais e coletivas, foi curador de uma das sete exposições que compuseram a 33ª Bienal de SP em 2018. Disponível em: <www.artinformado.com/guia/f/antonio-ballester-moreno-573> Acesso em: 24 de abril de 2021.

¹⁰⁶Seus nomes são sinônimos da arte moderna: *Paul Klee*, artista suíço (1879-1940), e *Wassily Kandinsky*, artista russo (1866-1944). Eram vanguardistas, e cada um a sua maneira, criadores da arte abstrata, foram amigos e professores da escola de arte Bauhaus.

¹⁰⁷Do alemão, “*jardim para crianças*”. O sistema de deixar a criança aprender por meio de brincadeiras dirigidas foi inventado pelo alemão Friedrich Froebel, que fundou seu primeiro jardim-de-infância em Blankenburg, na Alemanha, em 1837

¹⁰⁸Informações disponíveis em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/critica-uma-bienal-de-sao-paulo-congelada-no-silencio-das-formas-23073292>> Acesso em: 23 de março de 2021.

Figura 48 - Objetos Pedagógicos de Friedrich Froebel



Fonte: Disponível em: <https://www.theiff.org/gallery/06_gifts.html#> Acesso em: 23 março de 2021

Na figura 48, vemos dois objetos lúdicos de Froebel que eram chamados de *gifts*, "presentes" e que valorizavam nas crianças a produção manual e imaginativa. No objeto, à esquerda, vemos dispostas todas as peças que fazem parte do brinquedo, que possui duas partes em madeira com inscrições, que parecem ser tampas da caixa, como de um jogo ou brinquedo; uma caixa de lápis aberta; duas pranchas com modelos de desenhos, um caderno maior já com desenhos; um caderno menor quadriculado com a criação de desenhos coloridos e uma pequena lousa com um lápis que tem formas desenhadas. O objeto, à direita, apresenta quatro pranchas: nas duas menores, uma tem o desenho de um peixe, e a outra, um cubo circunscrito em um círculo. As pranchas de maior diâmetro, uma apresenta desenhos em faixas modulares geométricas, e a outra, que é em papel quadriculado, apresenta um bordado colorido inacabado, com uma linha vermelha presa à bordadura do trabalho, o que denota que sua execução não foi finalizada.

O artista contemporâneo Vik Muniz¹⁰⁹, que desenvolve um trabalho artístico embasado na experiência com materiais plásticos diversificados, analisa e comenta a exposição de Froebel

¹⁰⁹ Conteúdo disponível em: <<http://33.bienal.org.br/pt/audioguia-detalhe/5419>> Acesso em: 24 de março de 2021.

no Programa da 33ª Bienal de São Paulo “*sentido/comum / Friedrich Froebel*”¹¹⁰. Ele destaca a importância de as crianças experiencarem o contato direto com materiais e, a partir deles, desenvolverem a aprendizagem.

O aluno era encorajado a explorar aquilo e depois ele podia guardar numa caixa de novo e aquilo voltava ao que era para ele poder refazer aquela experiência. (...) Froebel acreditava que o conhecimento era um produto da atividade humana em relação direta com o material e com o ambiente. Era uma coisa de experiência. E que a ideia de aprendizado tinha mais a ver com o que você conseguia tirar dessa experiência do que a ideia de colocar coisas na cabeça da criança (...) (MUNIZ, 2018)

Na interdiscursividade do trabalho curatorial do artista espanhol, um método de um educador do século XIX pode estar junto aos trabalhos de artistas contemporâneos, mostrando-nos como é delicada a fronteira da arte e da educação. Dilma, assim como os artistas citados, também frequentou o Jardim de Infância, e, como eles, bordou com linhas e agulhas grossas desenhos em pedaços de papel, papelão e tecido. Embora a professora não tenha citado o educador Froebel como inspirador para a sua metodologia, não pudemos deixar de notar e associar os objetos pedagógicos com os recursos de aprendizagem disponibilizados aos alunos pela Dilma.

Encerrando essa parte inicial das tramas da docência de Dilma Góes, apresentamos o convite de formatura da turma de Artes Plásticas de educação artística de 1989/01, em que a artista professora foi convidada para ser paraninfa das turmas. Essa formatura (missa e colação de grau) realizou-se no dia 22 de setembro de 1986, na Catedral Metropolitana de Vitória. Seguem os dados, a saber: Reitor: Rômulo Augusto Penina; Diretor do CAr/UFES: Seliégio Gomes Ramalho; *Paraninfa: Dilma de Barros Góes*; Patronesse: Simone Guimarães, e Oradora: Júnia Carla Calmon Cruz Pereira, e formandas de Artes plásticas¹¹¹ e de Educação Artística¹¹²

O convite (figura 49), em papel vergê, em tom cinza-claro, apresenta, na capa, um tecido pintado com a técnica de batik (técnica que Dilma Góes ensinou na disciplina de estamparia), em tons de magenta e azul, que, pela mistura de tonalidades primárias, na pintura, gerou o tom

¹¹⁰ *Vik Muniz*, nome artístico do artista paulista Vicente José de Oliveira Muniz, nascido em 1961, que é um artista plástico atuante no circuito internacional, radicado nos Estados Unidos e faz experimentos com novas mídias e materiais.

¹¹¹ Cristina Maria Antônio, Dina Furtado Rodrigues, Jaqueline Fagundes Lima, Júnia Carla Calmon Cruz Pereira, Júnia Santos de Magalhães, Maria Celina Alegro Oliveira, Maria Rita Pimentel Tironi, Moema Nascimento Queiroz, Patrícia Cabelereiro de Souza, Raquel Reisen Scardua, Regina Lúcia Gonçalves Coimbra de Carvalho, Rosa Maria Leal Rapallo, Rosi Andréa Gonçalves de Oliveira Mendes e Viviane Malta Leite.

¹¹² Andréa Botelho, Cláudia Rabelo Brasil, Luciana Calmon Vaz, Maria da Penha Vilela Santos, Mara de Fátima Nogueira Campos, Scheila Carvalho Tovar, Soraya Salume Lima e Vania Lúcia Tozzatto di Donatto.

roxo, cor secundária. As partes brancas aparecem pela impermeabilização da cera que, na verdade, é o tecido sem tinta, que revela sua transparência, suscitando um trabalho com a leveza das formas abstratas, que são únicas.

Figura 49 - Convite da formatura de 1989, em que Dilma Góes foi paraninfa



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Podemos inferir que a professora Dilma, ao ser convidada para tal participação, como paraninfa das turmas, sua empatia e envolvimento na docência, nesse caso, são reconhecidos pelos educandos, que nos processos de ensino e aprendizagem da arte, professora e alunos em uma convivência relacional e de interação em ato, foram [...] se ajustando, e, assim, tecidas as próprias regras do jogo, pois estavam jogando juntos, abertos a possibilidades e potencialidades de sentido e também abertos à construção e reconstrução” (LANDOWSKI¹¹³, 2020)

¹¹³Curso de formação e aprofundamento em Semiótica A teoria semiótica de A. J. Greimas e seus desenvolvimentos na sociossemiótica de E. Landowski. Aula 12: Regime de acidente/assentimento Ministrante: Eric Landowski (CNRS|CPS) - Parte 1: • Princípio da aleatoriedade. • A coincidência de programas narrativos. • Risco puro e os tipos de risco. Realizada on-line no dia 28 de agosto de 2020, das 17 às 19 h.

3.3.1 PROJETOS ENTRELAÇADOS À DOCÊNCIA

Neste subcapítulo da tese, daremos continuidade aos processos de constituição docente da Dilma com enfoque em duas diferentes áreas acadêmicas: a extensão e a pesquisa. Na área de extensão, o enfoque se dará em dois projetos: o Projeto Rondon e a 1ª e 3ª Semanas de Arte de São Mateus, realizadas de 1974 a 1976, e as Semanas de Arte de Aracruz, em 1985 e 1986. Na área de formação e pesquisa, o seu mestrado realizado nos anos de 1977 a 1980.

A atividade extensiva na universidade é caracterizada por oportunizar e aproximar a instituição da comunidade interna e externa por meio de projetos e ações que visem a solucionar questões e demandas locais, regionais e nacionais, interligados e articulados com o ensino e a pesquisa. A partir de sua docência, Dilma realizou e participou de vários projetos, tanto no Espírito Santo, em outros estados e até fora do Brasil. Neles, o seu fazer docente era destinado a outros públicos, que em comum aceitavam participar de um projeto em que o objetivo principal era o acesso da arte têxtil.

Iniciaremos com o Projeto Rondon¹¹⁴, que aconteceu em nível nacional. O objetivo desse programa era aproximar os jovens das comunidades menos desenvolvidas que habitavam o interior do Brasil, como forma de promover uma integração das regiões economicamente carentes de desenvolvimento, mediante o intercâmbio de estudantes de todas as regiões do Brasil. Nos meses de junho e julho de 1975, Dilma Góes teve a oportunidade de ser participante do *Projeto Rondon - Campus Avançado*, projeto em que a UFES desenvolveu extensão no Campus Parnaíba, localizado no estado do Piauí. O Campus Avançado foi considerado pelo Ministério de Educação e Cultura como o único programa do Projeto Rondon completamente integrado à extensão universitária.

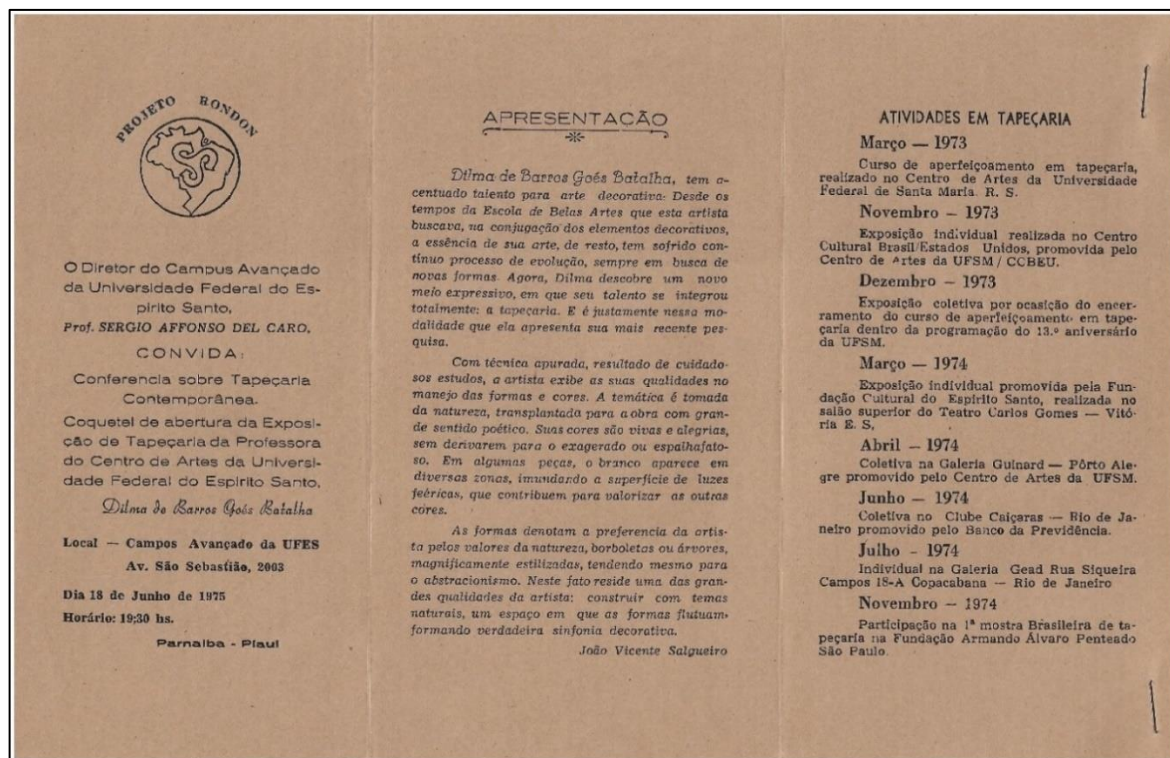
Ele tinha como característica a presença constante de universitários e professores na região onde se encontrava instalada a sede do Campus, executando atividades que visavam ao desenvolvimento daquela região, atividades estas vinculadas aos currículos das universidades

¹¹⁴O *Projeto Rondon* foi idealizado pelo professor Wilson Choeri (1928-2013). Tinha como premissa a necessidade de inserção dos universitários no projeto de desenvolvimento do Brasil, tal como colocado pelo regime militar. Segundo o ideário desse programa, o universitário tinha a oportunidade de conhecer outras realidades, comprometendo-se com o governo na solução de problemas em áreas estratégicas de seu interesse, o que contribuiria para o desenvolvimento econômico do país (GONÇALVES & VIEIRA, 2015, p. 279, *apud* MERLO, 2019, p.26).

e supervisionadas por seus departamentos. Assim, os Campus Avançados eram extensão das universidades em regiões menos favorecidas do país e consideradas pelo Governo Federal como polos de desenvolvimento, embora ainda carentes de recursos. (MERLO, 2019)

Dilma foi professora encarregada de uma equipe do Centro de Artes da UFES, em que realizaram oficinas de arte têxtil, com a presença de estudantes, e ela também pôde, em 18 de junho de 1975, realizar uma *Conferência de Tapeçaria Contemporânea* e uma Exposição de trabalhos de tapeçaria. Vemos os documentos nas figuras 50 (convite da conferência) e 51 (certificado de participação).

Figura 50 - Convite da Conferência e exposição de tapeçaria no Campus Avançado da UFES - Parnaíba - PI



Fonte: Acervo de Dilma Góes

O convite é em formato folder, com três partes, com papel na cor parda, com letras pretas, que dá um ar mais rústico. Na parte esquerda, apresenta acima a logomarca do projeto Rondon, uma silhueta do mapa do Brasil, circunscrita em um círculo, que apresenta uma forma que tem três setas unidas, que nos parece sugerir uma integração do Brasil, por meio do projeto. O diretor do Campus avançado da Ufes, na época, era o prof. Sérgio Affonso Del Caro, e, no texto, convida para a Conferência sobre Tapeçaria Contemporânea e para o coquetel de abertura da

exposição da professora Dilma Góes do CAR/UFES, no dia 18 de junho de 1975, às 19h30, no Campos Avançado da UFES, situado na Av. São Sebastião, 403, Parnaíba, Piauí.


A parte central do convite tem um texto que foi redigido pelo professor de História da Arte, João Vicente Salgueiro¹¹⁵, no Rio de Janeiro, em julho de 1974, a pedido de Dilma Góes, por quem tinha grande estima, por ter sido sua aluna na Escola de Belas Artes. Nesse texto, Salgueiro ressalta o talento e a apurada técnica da artista para com a arte decorativa, nesse caso a tapeçaria. Faz uma análise geral dos trabalhos, quanto às formas, cores e temáticas e destaca a preferência de Dilma por temáticas figurativas da natureza, como borboletas e árvores, embora já trabalhe com a estilização dos elementos, assim se encaminhando para a abstração. Segue a narrativa do texto redigido por Salgueiro na íntegra:

Dilma Góes tem acentuado talento para a arte decorativa. Desde o tempo da Escola de Belas Artes que a artista buscava, na conjugação dos elementos decorativos, a essência de sua arte que, de resto, tem sofrido contínuo processo de evolução, sempre em busca de novas formas. Agora, Dilma descobre um novo meio expressivo, em que seu talento se entregou totalmente; a tapeçaria. E é justamente nessa modalidade que se apresenta sua mais recente pesquisa. Com técnica apurada, resultado de cuidadosos estudos, a artista exhibe as suas qualidades no manejo das formas e cores. A temática é tomada da natureza, transplantada para a obra com grande sentido poético. Suas cores são vivas e alegres, sem derivarem do exagerado e espalhafatoso. Em algumas peças, o branco aparecem diversas zonas, inundando a superfície de luzes feéricas, que contribuem para valorizar as outras cores. As formas denotam a preferência pelos valores da natureza, borboletas e árvores, magnificamente estilizadas, tendendo mesmo a abstracionismo. Neste fato reside uma das grandes qualidades da artista: construir com temas naturais, um espaço em que as formas flutuam, formando verdadeira sintonia decorativa. (SALGUEIRO, 1974)

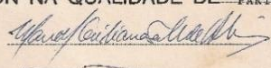
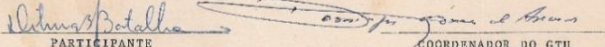
Na parte a direita do convite, apresenta o envolvimento de Dilma Góes com a tapeçaria, iniciando com o Curso de especialização em Tapeçaria no RS e exposições realizadas entre março de 1973 a abril de 1974, que foram: três individuais (Santa Maria, Vitória e Rio de Janeiro) e quatro coletivas (Santa Maria, Rio de Janeiro e São Paulo).

¹¹⁵João Vicente Salgueiro de Souza, nascido em Vitória, estudou no Rio de Janeiro e iniciou sua docência em História da Arte na EBA em 1962, após o processo de federalização. Anteriormente, vinha somente dar palestras para os alunos, quando essa disciplina ainda não havia sido incluída no currículo.

Figura 51 - Certificado de participação no Projeto Rondon, Campus Avançado Parnaíba -PI


 DECRETO FEDERAL N.º 67.305 DE 6 DE NOVEMBRO DE 1970
CERTIFICADO
 N.º 278 ES PRO REGISTRADO EM LIVRO PRÓPRIO DE N.º 1 FOLHA 9

CERTIFICAMOS QUE DILMA DE BARROS GÓES BATALHA
 PRESTOU RELEVANTES SERVIÇOS AO DESENVOLVIMENTO
 BRASILEIRO E À INTEGRAÇÃO NACIONAL ATRAVÉS DO
 PROJETO RONDON NA QUALIDADE DE PARTICIPANTE



 PARTICIPANTE COORDENADOR DO GTU

UNIVERSIDADE FED. DO ESP. SANTO Especialidade: Artes Atuação em: Parnaíba-PI Período: Junho/Julho 1975 Carga Horária: 8hs p/dia EQUIPE: 20v Profa. Encarregada da equipe	Vitória, 31/05/76
---	-------------------

Fonte: Acervo de Dilma Góes

Outro projeto de extensão que está em análise, na tese, é o *Projeto Semana de Arte*. Esse foi criado pelo professor e artista Raphael Samú em 1974, quando era diretor do Centro de Artes da Ufes, juntamente com o professor de escultura Moacyr Fernandes Figueiredo. A pesquisadora Priscila Chisté¹¹⁶ (2013) afirma que Samú, durante uma viagem a trabalho à cidade de Nova Venécia, município do interior do estado do ES, com o objetivo de desenhar a ponte da cidade que havia sido construída, a convite do Departamento Nacional de Estradas e Rodagens (DNER), conheceu a cidade de São Mateus e, assim, teve a iniciativa da criação das Semanas de Arte. A narrativa de Samú, no texto a seguir, é de uma entrevista concedida à pesquisadora e revela como o projeto teve início, seus objetivos, alcance, repercussão para a cidade e comunidade local:

¹¹⁶ Priscila de Souza Chisté é professora e pesquisadora, realizou a tese de doutorado no PPGE/UFES em 2013, cujo título é: *Educação Estética no Ensino Médio Integrado: Mediações das Obras de Arte de Raphael Samú*, no texto da tese, consta a entrevista com o professor e artista Raphael Samú.

Criamos a Semana de Arte de São Mateus. Partiu de eu ter ido para Nova Venécia para eu desenhar a ponte que eles tinham construído. Fiz um esboço e dei de presente para o DNER. Na volta, fui para São Mateus, eles me levaram. No porto ninguém ia porque era casa de prostituição. Eu fui ao mercado que tem do lado. Eu conheci, fui para casa e fiquei pensando naquele lugar maravilhoso! Propus que fizéssemos uma ‘Semana de Arte’ lá e fui falar com o prefeito. Ele era analfabeto e perguntava para o seu secretário que explicava o que nós queríamos fazer: uma exposição e dar aula de graça. Era preciso indicar onde tinha um alojamento para os alunos e professores. O prefeito precisava também arranjar um lugar para a gente ficar. E, quando chegamos lá, a turma toda se entusiasmou e tinha muita gente querendo fazer o curso. Os alunos que foram para lá pensando que iam fazer o curso passaram a ser os professores do pessoal da cidade, deram as orientações e tudo. Pegamos a banda para fazer a abertura, para quebrar as fronteiras e foi todo mundo para lá. Fizemos isso para despertar, chamar a atenção para a restauração. Eu dava aula, tinham as salas e as ruas. Eu levava o pessoal para a rua, eu pintava e eles também. (SAMÚ, 2011 In CHISTÉ 2013, p. 191)

Segundo Chisté (2013, p.192), a iniciativa de criar a Semana de Arte de São Mateus revela a preocupação de Samú, não somente com questões artísticas, mas com a possibilidade de a arte colaborar com mudanças sociais. Ela destaca que “essa transformação dar-se-ia por intermédio da arte, seja pela restauração de que o sítio histórico necessitava, seja pela mudança na vida das pessoas que lá moravam. Por alguns anos, o festival aconteceu no Porto de São Mateus”.

Figura 52 - Gravura de Raphael Samú (1975), utilizada na divulgação da Semana de Artes



Fonte: Acervo CAr/UFES

Na figura 52, podemos ver uma gravura produzida por Raphael Samú, cujo desenho foi utilizado em divulgação em uma das Semanas de Arte. A gravura tem um formato circular, figurativiza o Porto de São Mateus, apresenta em primeiro plano um homem em pé em um barco que tem sacas, fazendo-nos crer ser um trabalhador, e, no plano de fundo, vemos as casas do sítio histórico. A figura centralizada do homem no rio exalta o trabalhador e o porto como local de movimentação comercial e do desenvolvimento que ocorreu na cidade de São Mateus. Na década de 70 do século XX, a cidade abandonou o porto, pois as rotas comerciais eram por terra e em torno da rodovia BR101, não mais pelo Rio Cricaré. Essa parte histórica da cidade subsistiu com a ocupação das casas, mesmo deterioradas, pela população mais pobre. Portanto, o projeto das Semanas de Arte e a valorização daquele espaço pela comunidade universitária possibilitaram a visibilidade dele, não somente para a população de São Mateus, mas de todo o estado do Espírito Santo.

Nos eventos promovidos pela Semana de Arte, Dilma ministrou vários cursos, todos eles para crianças e adolescentes, ela explica que “Nas semanas de Arte, era quando você saía de seu entorno e se jogava para uma comunidade do interior para dar aulas de arte para crianças”. Na figura 53, podemos apreciar o certificado que reitera a narrativa de Dilma Góes, pois apresenta o Certificado emitido pela Sub-Reitoria da Comunidade Universitária e Coordenação de Cursos de Extensão, conferido a Dilma Góes, então professora do Departamento de Formação Artística do CAr/UFES, por ter ministrado o *Curso de Desenho Infantil*, na I Semana de Arte de São Mateus, em 1974, no período de 28/10 a 01/11 de 1974, com a carga horária de 30 h/aula. Podemos ver a assinatura do reitor e da professora Jerusa Samú que foi coordenadora.

Figura 53 - Certificado conferido a Dilma Góes que ministrou o curso de Desenho Infantil na I Semana de Arte São Mateus em 1974



Fonte: Acervo de Dilma Góes

O Caderno Dois, do jornal *A Gazeta*, de 29 de outubro de 1976, cujo título é “*Tombamento do Porto: o maior objetivo, agora alcançado*”, destaca o evento da III Semana de Arte de São Mateus (figura 54). A Comissão organizadora foi formada pelos professores: Paulo Magalhães, Seliégio Gomes Ramalho, Jerusa Margarida Samú, Márcia Moraes da Costa, Celso Perotta e Joaquim Beato que era um membro da Fundação Cultural, e houve a participação de 28 professores e 40 alunos, com uma intensa programação didática com a oferta de 18 cursos, atividades de recreação e uma variada programação artístico-cultural.

O então diretor do Centro de Artes, Paulo Magalhães, foi entrevistado e declarou que o principal objetivo da Semana de Arte era a conscientização principalmente da juventude de São Mateus para o valor de seu patrimônio artístico-histórico-cultural, e que uma das características do

evento era também ouvir a comunidade. “Antes de fecharmos nossa programação, quer seja didática, quer seja cultural, a comissão organizadora, por diversas vezes, desloca-se até São Mateus, para sentir o que a comunidade deseja...”. Nesse sentido, ele corrobora que o evento da então III Semana de Arte, que teve o envolvimento quase total da comunidade local, é fruto das duas primeiras semanas realizadas em 1974 e 1975.

O CAr/UFES, segundo Paulo Magalhães, como unidade da Universidade executora da Semana de Arte, tinha o maior número de professores e alunos, embora o evento já apresentasse a colaboração do Centro de Educação Física e Desportos, que ficou com a parte de recreação Infantil, e a colaboração do Centro de Estudos Gerais, Centro Pedagógico e o Centro Biomédico, além disso, na edição da II Semana, a sub-Reitoria Comunitária coordenou um ciclo de palestras sobre turismo cultural regional.

Figura 54 - Paulo Magalhães, diretor do CAr/UFes, vestido com a camisa do evento, e vista do Porto de São Mateus a ser restaurado



Fonte: Disponível em:

<http://www.ijsn.es.gov.br/ConteudoDigital/20161118_aj22775_patrimoniohistorico_portodesaomateus.> Acesso em: 12 de julho de 2021

Na entrevista realizada pelo jornalista Edvaldo dos Anjos¹¹⁷, Paulo Magalhaes é questionado sobre assuntos relacionados à promoção da cultura local, e destaca que a parte cultural estava em primeiro lugar. Na 1ª Semana de Arte, houve a apresentação da Banda de São Mateus e do Ticumbi e, na 3ª edição do evento, a banda de Conceição da Barra e números folclóricos foram encenados por alunos de diversos colégios de São Mateus. Ele ainda destaca que, mesmo em termos didáticos, sempre houve essa preocupação, “É a tecelagem, para o aproveitamento das fibras existentes, fibras das palmeiras, isto é que estamos vendo aqui. *Aproveitamento de materiais* é um outro curso, materiais regionais registrados pela professora Freda Jardim”. E, após esses cursos, ele afirma que acontecia uma exposição de trabalhos e que, inclusive, esses foram expostos na Galeria da UFES, e que, na edição anterior do evento, os trabalhos foram expostos na posse do reitor.

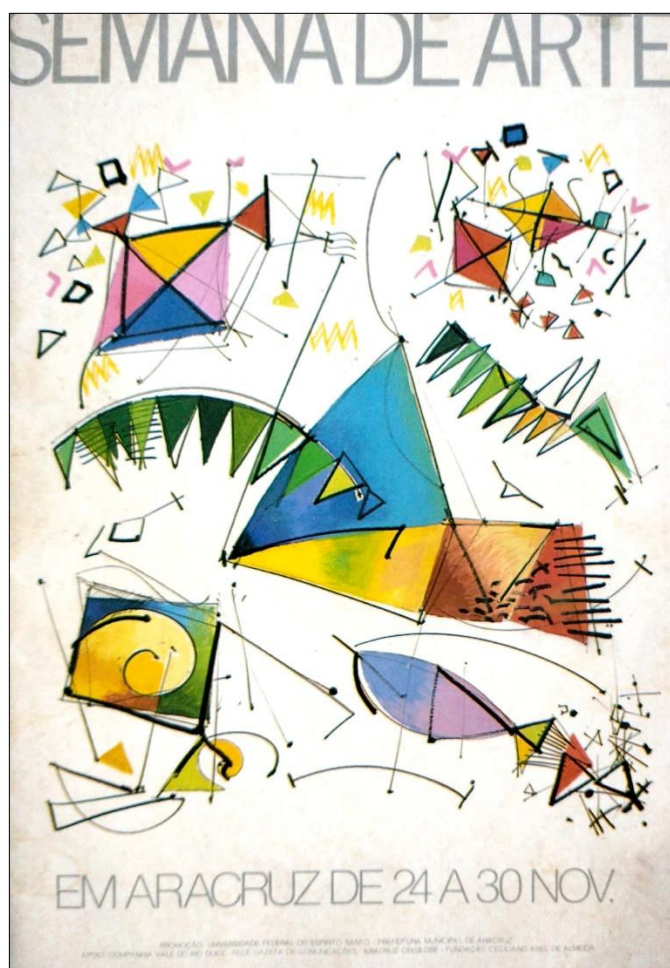
Quando questionado em relação ao financiamento do evento, Paulo Magalhães destaca que, apesar de não ter participado das duas versões anteriores, na 3ª edição do evento, as verbas eram advindas da própria Universidade, da Fundação Nacional de Arte, da Empresa Brasileira de Turismo e da Prefeitura Municipal de São Mateus. Ele ainda expõe que o Governo do Estado, apesar de não ter participado financeiramente, colaborou de outros modos, por meio de vários de seus órgãos e entidades. Sem custos, houve a apresentação do Coral, a presença da Polícia Militar do ES, a Secretaria de Educação e Cultura com a cessão do prédio da Escola Polivalente para que pudesse realizar os cursos, a TV Espírito Santo, que é um órgão vinculado à Fundação Cultural. Finalizando essa temática, diz que tiveram apoio de outras entidades públicas atribuindo brindes que foram dados no encerramento da exposição; e do comércio e da indústria, com as camisas do evento.

Também é registrado no jornal, o texto de publicação realizado no Diário Oficial pelo tombamento do Porto de São Mateus, pelo Conselho estadual de Cultura na Resolução de 01/76, que pode ser apreciado no ANEXO F.

¹¹⁷ ANJOS, Edvaldo dos. Tombamento do Porto: o maior objetivo, agora alcançado. A Gazeta, de 29 de outubro de 1976, s/p.

Segundo Merlo (2019), o evento tinha como objetivo inicial despertar a atenção do poder público capixaba para o porto dessa cidade, um patrimônio histórico do período colonial em completo abandono naquele momento. Além de suas contribuições voltadas para a conscientização e preservação do patrimônio material capixaba, a Semana viabilizou também discussões pertinentes a sua produção artística, exibidas juntamente com outros professores e alunos do Centro de Artes. O evento ganhou ainda versões em Santa Teresa, Aracruz, Nova Almeida, Itaguaçu e Alegre. No ano de 1985, acontece a Semana de Artes de Aracruz, cujo programa completo com o material de divulgação encontra-se no ANEXO G.

Figura 55 - Capa produzida por Ronaldo Barbosa



Fonte: Acervo de Dilma Góes

O *design* da capa do programa (figura 55) foi idealizado pelo então artista professor do CAr/UFES, Ronaldo Barbosa. Apresenta, na parte superior, o título “Semana de Arte”, e, na parte inferior, a localização e a data em letras em caixa alta. Na parte central da capa, vemos

um desenho com uma composição com linhas e formas estilizadas multicoloridas, que se destacam em meio a um gestual livre, que fica entre a figuração e abstração, mas que ainda conseguimos identificar pipas figurativizadas.

O evento foi promovido pela UFES, Prefeitura de Aracruz e Aracruz Celulose; patrocinado pela Rede Gazeta de Comunicações, Fundação Ceciliano Abel de Almeida e Petrobrás e com apoio Cultural da Companhia Vale do Rio Doce. O prefeito de Aracruz era o Dr. Primo Bitti, e o Reitor da UFES, o Prof. José Antônio Saadi Abi-Zaid. A Comissão da Semana de Arte era formada: Diretora - Prof.^a Maria Helena Lindemberg Lopes; Sub-reitor Administrativo/UFES - Prof. Guilherme Henrique Pereira; Sub-reitor Comunitário/UFES - Prof. Hegner Araújo e Sub-reitor de Extensão/UFES - José Maria Rodrigues Nicolau. O reitor, prof. José Antônio Saadi Abi-Zaid, destaca a importância do evento:

A Semana de Arte pode ser visualizada como uma das iniciativas mais bem sucedidas da UFES, em seu programa de relacionamento íntimo e estreito com a comunidade do seu Estado, que originalmente foi criada em São Mateus, mas que logo se percebeu que um projeto de tão amplo significado e envergadura não devia e podia ficar restrito a uma só comunidade capixaba, mas sim estender-se a um número cada vez maior delas. [...] É diante dessa comunidade que a UFES se apresenta com o objetivo único de oferecer a sua experiência no campo das artes, como proposta a ser trabalhada e moldada de acordo com a fisionomia cultural da região, visando, em última análise, à identificação a ao desenvolvimento da própria consciência artística dessa comunidade. (ABI-ZAID, 1985)

O evento contou com uma programação didática que envolveu Artes Plásticas, Artes Cênicas, Literatura e Psicologia; os Esportes se juntaram às Ciências Naturais para festejar a aproximação do Cometa Halley. O texto destaca:

Crianças, adolescentes e adultos gravarão; em suas memórias, vivências que serão levadas a outras gerações e encontradas na próxima aparição do Cometa. A memória do povo é a arte e a tradição popular. E foi através da arte que a história documentou fatos científicos quando ainda não havia avanços tecnológicos que os pudessem registrar. Em 1301, Giotto – o artista, mostrava em seus afrescos, o cometa guiando os Reis Magos (ANEXO H). Hoje, em 1985, a sonda cornetária, Giotto traz aos homens a imagem da imensidão do universo, aproximando-se do cometa Halley e afastando-se cada vez mais as superstições que antes o acompanhavam. Em novembro de 1985, em Aracruz, iremos registrar o retorno do cometa através das expressões artísticas presentes na Semana de Arte.

Já em 1987, na Semana de Arte de Itaguaçu, que acontece no período de 19 e 22 de outubro, participa como professora da *Oficina de Tecelagem e Oficina de Brinquedos*. Na figura 56, vemos Dilma e a equipe de alunos monitoras e as produções das crianças na oficina realizada em Itaguaçu, em que observamos a disposição e o envolvimento da artista professora, dos

estudantes e da comunidade, bem como visualizarmos a exposição das tecelagens e dos brinquedos confeccionados pelas crianças na Semana de Arte e, na figura 57, os certificados de participação na Oficina para crianças na Semana de Arte de Aracruz, em 1986, e em Itaguaçu, em 1987. Nesse evento, Dilma Góes ministra a oficina de Tecelagem, na área de Adolescentes de 13 a 16 anos, que foi coordenada pelo artista professor Attílio Colnago. Para essa oficina, foram ofertadas 40 vagas, em duas turmas, e ela teve como assistentes: Mercedes Elisabeth Macedo e Maria Tereza Nogueira. A professora Dilma Góes participa de outras versões da Semana de Arte, sempre como professora de crianças ou adolescentes e, no ano de 1986, do *Curso de Oficina de Brinquedos para crianças*, em Aracruz, no período de 03 a 08 de novembro.

Figura 56 - Dilma Góes, os monitores e a exposição de tecelagens e brinquedos na Semana de Arte de Itaguaçu em 1987



Fonte: Acervo de Dilma Góes

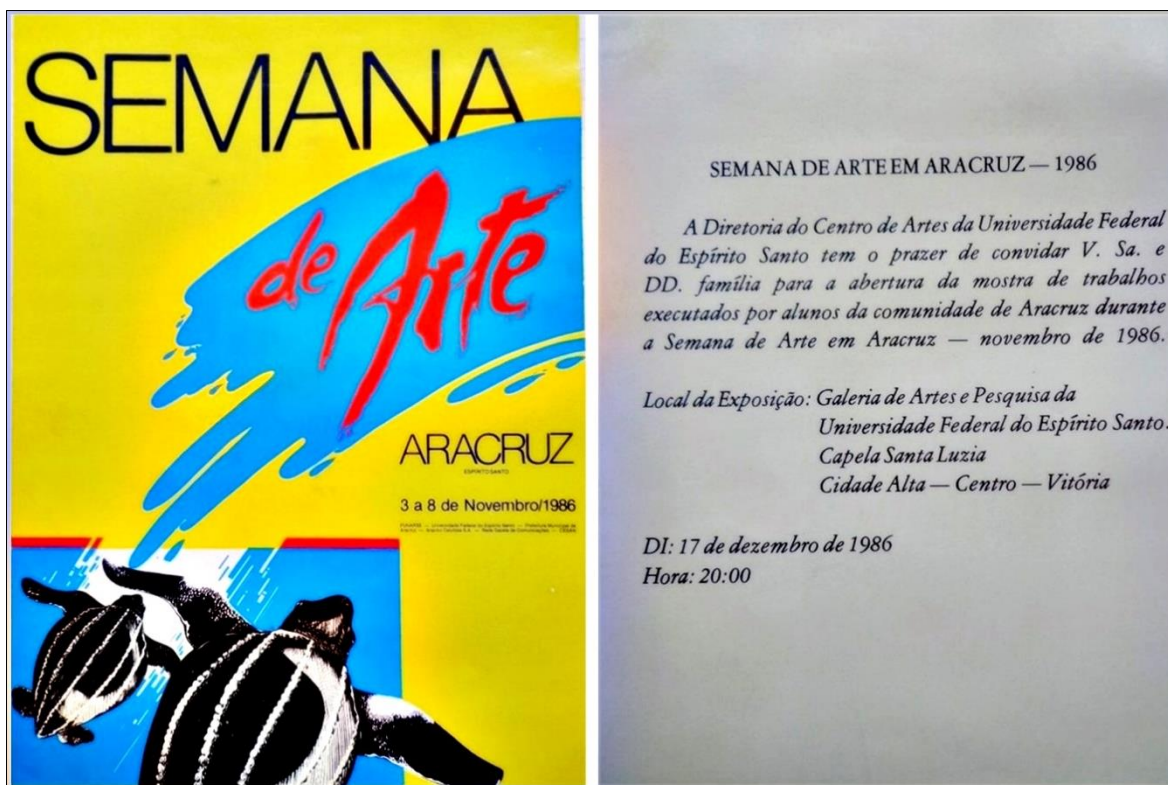
Figura 57 - Certificados de Dilma Góes como professora de Oficina para crianças na Semana de Arte de Aracruz- 1986 e Itaguaçu em 1987



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Por ocasião dessa Semana de Arte em Aracruz, realizou-se na GAP (Galeria de Arte e Pesquisa da UFES), localizada na Capela Santa Luzia, Cidade Alta - Centro de Vitória, uma exposição de trabalhos executados pelos alunos da comunidade de Aracruz cuja abertura aconteceu no dia 17 de dezembro de 1986, às 20 h. O convite da exposição pode ser apreciado na figura 58.

Figura 58 - Convite da Mostra de trabalhos realizados na Semana de Arte em Aracruz na GAP em 1986



Fonte: Arquivo do CAr/UFES

O *design* do convite apresenta uma capa com a cor amarela no plano de fundo, e o título está assim apresentado: a palavra “Semana” em destaque, com letras pretas, em caixa alta, na parte superior. Uma forma que figurativiza uma grande pincelada em tom azul-claro desce até o centro do convite e apresenta, sobre o azul, as palavras “de Arte” com letras vermelhas estilizadas. Logo abaixo, a palavra “Aracruz” (em destaque), Espírito Santo - 3 a 8 de novembro de 1986. À esquerda, inferior, vemos o desenho de duas tartarugas nas cores preto e branco, sobre o fundo azul, que faz alusão ao Projeto Tamar¹¹⁸, em Aracruz, que tem a intenção de preservar as tartarugas marinhas.

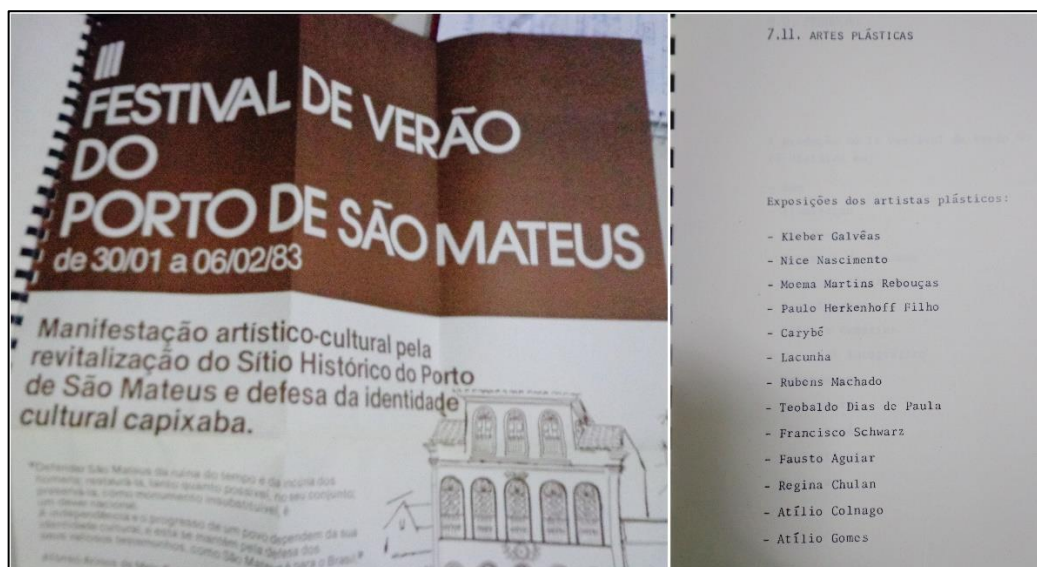
Além das Semanas de Arte, aconteceram também os Festivais de Verão em São Mateus. Para exemplificar, na figura 59, podemos ver o cartaz de divulgação do III Festival de Verão de São Mateus, com artistas plásticos expositores locais e de outros estados, dentre os quais destacamos os artistas professores da UFES, Attílio Colnago e Moema Martins Rebouças. Nota-se no cartaz

¹¹⁸ Comboio é a base-mãe do Projeto TAMAR-IBAMA no Espírito Santo e funciona desde 1982, junto à sede da Reserva Biológica de Comboios. Foi uma das três primeiras bases do Tamar instaladas no Brasil, devido à sua importância para a conservação das tartarugas marinhas.

o subtítulo “*Manifestação artístico-cultural pela revitalização do Sítio histórico de São Mateus e defesa da identidade capixaba*”, que, embora o Tombamento tenha acontecido há dez anos (1976), ainda havia uma luta para que acontecesse a revitalização do Sítio histórico. Esse projeto das Semanas de Arte, posteriormente foi revitalizado e passou a acontecer na cidade de Nova Almeida. Dilma comenta sobre esses eventos, e sua narrativa é vibrante e enfática, como lhe é peculiar, destacando a importância para os alunos como para os professores.

Depois se criou o Festival de Artes, onde, de novo, o aluno que não podia ir a São Paulo, ir para o Rio de Janeiro fazer curso com “sicrano e beltrano”, eles traziam os professores para aqui. Fiz todos os festivais, tive experiências belíssimas no festival, mesmo fazendo essas coisas que eu faço. Então é de suma importância! O que a gente conhecia de todos estes artistas, o que eles passavam conosco, pois não tinha o relacionamento somente naquela aula. Estávamos na praia juntos! Não sei como este povo sobrevive hoje! Se eles tiverem um celular, se eles quiserem buscar, está tudo globalizado, mas primeiro eles precisam de uma motivação! Na nossa época não tinha nada disso, desculpem os jovens, a gente se alimentava destes festivais! (DILMA, 2017)

Figura 59 - Cartaz do III Festival de Verão de São Mateus e artistas plásticos expositores



Fonte: Acervo Biblioteca Estadual do ES

Os Festivais de Verão de Nova Almeida foram organizados por José Carlos Vilar e Kleber Frizzera¹¹⁹. Segundo o pesquisador e artista Edison Arcanjo¹²⁰ (2013), foram dez eventos organizados pelo Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, entre 1989 e 1999,

¹¹⁹ Kleber Perini Frizzera possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1971) e mestrado em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (1998), foi professor adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo (1978/2015).

¹²⁰ Edison Arcanjo é artista plástico e realizou a pesquisa de mestrado em Artes na UFES em 2013, com o título: Amarelinho: uma experiência com arquivos do Festival de Verão em Nova Almeida.

na Igreja de Reis Magos, em Nova Almeida¹²¹, no município de Serra - ES. Contaram com a participação de artistas e teóricos das mais diversas vertentes do pensamento contemporâneo em arte.¹²²

Tinha como objetivos, concentrar os polos de desenvolvimento artístico do Estado, promover os valores culturais, propiciar uma convivência artística entre a comunidade universitária e a comunidade de Nova Almeida, oferecer intercâmbio cultural e constituir-se num referencial cultural para o Espírito Santo. Arcanjo (2013) destaca que o evento foi programado de forma a coincidir com a entrega da Igreja dos Reis Magos, restaurada pelo IPHAN¹²³, à comunidade capixaba. O Festival de Verão procurou dar ênfase às oficinas de artes plásticas e estimular o seu desenvolvimento no Espírito Santo, mas ofertou também oficinas de teatro, além de exposições, espetáculos, debates, etc. e contou com a participação de artistas de grande expressão do cenário nacional. Na figura 60, vemos a linguagem visual utilizada na divulgação dos dez eventos do Festival de Verão de Nova Almeida.

¹²¹ *A Igreja dos Reis Magos* é um patrimônio tombado por estar situada num local onde existiu um núcleo jesuíta de catequese indígena. Construída entre os anos 1580 e 1615, com a ajuda dos índios tupiniquins. O nome original da aldeia também era Reis Magos, contudo, o nome atual da localidade é Nova Almeida. O conjunto compõe-se da igreja e da residência anexa. Está localizada Praça dos Reis Magos, distrito de Nova Almeida - Serra - ES

¹²² Dentre tantas pessoas de renome nacional que palestraram e deram oficinas nesse evento, o pesquisador cita: Agnaldo Farias, Ana Tereza Fabris, Antônio Manuel, Artur Lescher, Carlos Fajardo, Carlos Zílio, Dionísio Del Santo, Evandro Salles, Fernando Coquiaralli, Freda Jardim, Iole de Freitas, José Mojica Marins (Zé do Caixão), José Resende, Karin Lambrecht, Ligia Canongia, Lygia Pape, Márcia, Milton Machado, Nelson Leirner, Nuno Ramos, Olívio Tavares, Otto Guerra, Paulo de Paula, Paulo Herkenhoff, Paulo Pasta, Ricardo Basbaum, Rodrigo Naves, Rubem Grillo e Tadeu Chiarelli.

¹²³ *IPHAN* (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) é uma autarquia federal do Governo do Brasil, criada em 1937, vinculada ao Ministério do Turismo, responsável pela preservação e divulgação do patrimônio material e imaterial do país.

Figura 60 - Cartazes de divulgação dos 10 Festivais de Arte de Nova Almeida

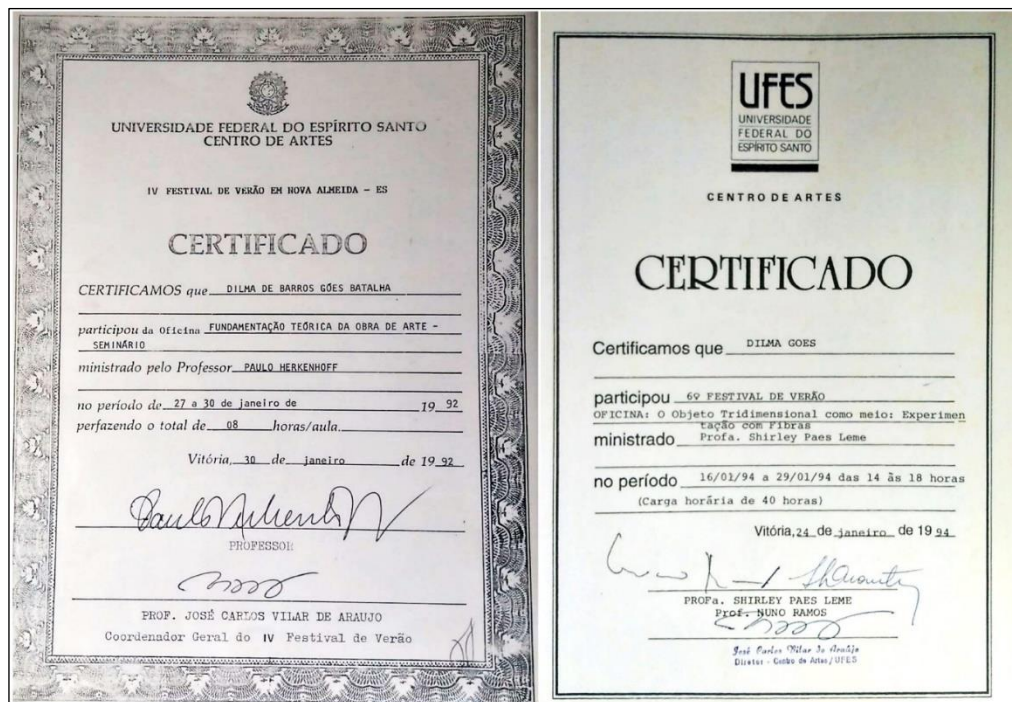


Fonte: Acervo do CAR/UFES

Em relação aos festivais de Verão de Nova Almeida, destacamos que Dilma participou do curso de *Fundamentação Teórica da Obra de Arte*, ministrado por Paulo Herkenhoff e também da oficina *Introdução às coisas e Criação Tridimensional: Trânsito do Objeto ou Lugar da Escultura*, dos professores Milton Machado e Artur Lescher (III Festival de Verão - 1992); fez a oficina *O Objeto Tridimensional como meio de Experimentação*, ministrado por Shirley Paes Leme e Nuno Ramos (VII Festival de Verão - 1994), (fig. 61). A intensa participação da Dilma nos festivais denota a sua obstinada busca por novas experiências com a arte e pela arte. Nesses eventos, é a aluna que se faz presente, destituindo-se de seu papel de professora, para colocar-se junto aos alunos. Modalizada pelo “querer”, e não pelo “dever”, pois a participação dos professores e alunos nos festivais era compulsória. Os professores do CAR/Ufes que

participavam eram aqueles envolvidos em pesquisas e abertos às trocas de experiências que um ambiente como aquele oportunizava.

Figura 61 - Certificados da participação do Festival de Verão em Nova Almeida

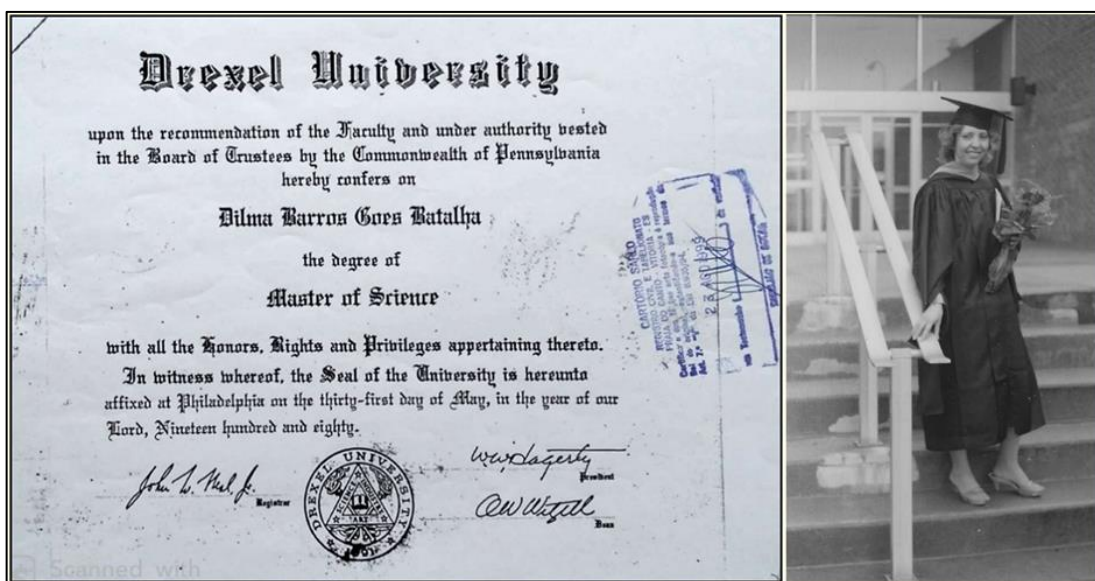


Fonte: Acervo de Dilma Góes

Partiremos agora para as áreas de formação e pesquisa, que foi o seu Mestrado realizado nos anos de 1977 a 1980, e o projeto Tecelagem sem tear. No ano de 1976, após os projetos em que Dilma ensinou a tapeçaria bordada para os alunos do CAr/UFES e em projetos de extensão fora da Universidade, surge a oportunidade de ela e seu marido irem para os Estados Unidos cursar o Mestrado e o Doutorado respectivamente. Como era professora do curso de Arte Decorativa, e o mestrado era nessa área, fez a solicitação junto ao departamento, que encaminhou para a CAPES, e a licença¹²⁴ remunerada foi aprovada. Por essa perspectiva, Dilma Góes cursou o mestrado em “Design de Interiores”, que se realizou na *Nesbbit School da Universidade de Drexel – Estados Unidos*, finalizando-o em 1980. Na figura 62, pode-se apreciar seu Certificado de Mestre em Ciências e uma fotografia no dia da formatura, em que Dilma está vestida com a tradicional beca e capelo, em foto posada sorridente e com um buquê de flores.

¹²⁴ Sua licença foi aprovada pelo departamento DAID para o período de (30/06/1976 até 30/06/1978), mas, em função da adaptação, estudos da língua inglesa, o nascimento de sua filha, dentre outras necessidades, e mediante relatórios semestralmente enviados para o CAr/UFES, sua licença foi prorrogada por mais dois anos.

Figura 62 - Certificado de Conclusão do Mestrado e fotografia da formatura



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Nesse percurso, nas terras americanas, Dilma Góes sempre em busca de aprendizado na área têxtil, encontra uma nova oportunidade de formação, e, em 1977, concomitantemente ao mestrado, cursa disciplinas na *Temple University (Philadelphia, PA, USA)*. Ela relata:

Eu não aguento fazer só isso, tenho de ir para a minha área têxtil: peguei um catálogo da faculdade, para ver o que ela oferecia em relação a essa arte têxtil, e estava escrito assim: “*Weaving without loom*”, quer dizer “Tecelagem sem tear”. Andava uns 40 minutos de carro para ter aula numa faculdade de noite, como aluna especial. Entre as várias técnicas cheguei a esta de entrelaçado. Isso aí muitos de vocês já fizeram no final de carnaval, pega a serpentina e fica dobrando para fazer aquela gaitinha. Só que esta tecelagem sem tear é com quatro fios que a gente trabalha, dobrando dois para lá e dois para cá. Então fiquei encantada pelo seguinte: como é que pode passar pelas suas mãos, sem uma máquina, sem um tear, somente com o gestual, se conseguir fazer uma coisa tridimensional. (GÓES, 2017)

A narrativa descrita no trechos “Eu não aguento fazer só isso, tenho de ir para a minha área têxtil”, “Andava uns 40 minutos de carro para ter aula numa faculdade de noite, como aluna especial”, declara movimentos realizados que se caracterizam enquanto um sujeito passional ou movido pelas paixões, sempre em busca de algo novo. No olhar de Landowski (2020)¹²⁵, aquele sujeito que “Em um movimento estésico, que assume visada a um objeto particular, que tem desejos e objeto valor, sujeito sensível e disponível. (...) que está aberto ao potencial, que se abre para as relações com o outro, com as experiências”.

¹²⁵ LANDOWSKI, Eric. Sintaxe e semântica do nível narrativo. Aula on-line do dia 19/08/2020. Curso promovido pela PUC/SP. Núcleo de pesquisas Sociossemióticas.

Ainda podemos inferir que, no discurso de Dilma, quando diz que na “[...] tecelagem sem tear é com quatro fios que a gente trabalha, dobrando dois para lá e dois para cá. Então fiquei encantada pelo seguinte: **como é que pode passar pelas suas mãos, sem uma máquina, sem um tear, somente com o gestual**, se conseguir fazer uma coisa tridimensional”. Por essa perspectiva, podemos inferir que o sentido se concretiza na interação entre as mãos e o material, conforme nos aponta o semioticista Paolo Demuru (2019):

[...] que a interação e o sentido não dependem da mediação e da transferência de objetos de valor, mas emergem e se constroem por meio do contato direto, do contágio, do corpo a corpo e da copresença sensível – “i-mediata” – entre um sujeito e um “outro”, seja este outro um sujeito humano em carne e osso, um objeto, um espaço [...] (DEMURU, 2019, p.92)

No retorno do Mestrado, em 1980, Dilma volta à docência após quatro anos nos Estados Unidos e sente o desejo de ensinar essa nova técnica de *Tecelagem sem tear*, para os alunos do Centro de Artes, utilizando a metodologia que vivenciou lá. Essa modalidade da tecelagem era muito inovadora, não somente no Espírito Santo, mas também em nível de Brasil. Dilma afirma que [...] “Ninguém conhecia essa técnica e foi um trabalho demonstrado em vários livros e que comecei a mostrar, em São Paulo, em 1982.” (GÓES, 2017).

Entretanto, a artista professora não foi bem compreendida pelos alunos, que foram resistentes a sua nova didática de ensino, “mais contemporânea”, em que o fazer artístico não se baseava em modelos pré-estabelecidos. Na narrativa a seguir, Dilma exemplifica como se baseava o ensino que vivenciou na Filadélfia - Estados Unidos, com a metodologia de seu professor.

Oh! Pega quatro fios aí, cruza aí e, tá vendo isto aqui, bem, vocês vão para casa e daqui a três semanas quero que vocês tragam quatro experimentos a partir disso aí. [...] Então a partir daquele básico que tinha ensinado, pois você aprende ponto do crochê a partir do básico e depois se vira. (GÓES, 2017)

Nessa época, segundo Dilma, a mosaicista e professora, Freda Jardim, era diretora do departamento, e que, em função de sua didática de ensino na disciplina de Tecelagem, foi a maior confusão na escola, pois os alunos começaram a falar para a diretora que ela estava escondendo o jogo, inclusive que não estava ensinando. Assim ela descreve:

A Freda me chamou na sala dela e disse: “**Tira a casaca do Tio Sam e veste a tanga do índio brasileiro**”. Tive que me violentar, pois acreditava naquele processo, foi o processo que eu aprendi. Tive de mudar a maneira de dar aula, enquanto eu estava instigando o aluno a descobrir alguma coisa, e ele foi para o lado de que eu não estava

ensinando ele, que eu estava escondendo o jogo. Tive então de analisar o meu processo e não deixar mais a coisa obrigatória. Então vou ensinar a vocês quatro técnicas: tive de me reinventar. A que vocês quiserem desenvolver, a que não quiserem...bem! (GÓES, 2017)

A partir dessa narrativa de Dilma Góes, podemos nos apropriar da fala de Landowski (2016), quando diz que o educador e o educando podem estabelecer relações divergentes, de conflitos, a saber:

A relação educativa toma, assim, sob o olhar de seus participantes, o caráter de um encontro, até físico, e de uma confrontação entre modos de ser e de fazer, entre estilos de existência e modos de coexistência, entre visões do mundo e modos de vida distintos ou opostos. Compreende-se que nessas condições ela possa tanto fazer surgir incompatibilidades e gerar conflitos quanto favorecer, no caso de concordância, o ronronar de um sistema autoreprodutor entre parceiros que se sustentam mutuamente. (LANDOWSKI. 2016, p.11)

O processo de investigação e de autonomia, que era aquilo em que a professora “acreditava”, e com o qual “aprendeu”, rejeitado pelos alunos, instituiu um rompimento nas relações entre ela e seus alunos. O “esperado” era a entrega do “modelo” a ser apropriado e ressignificado? Uma interação pautada em um regime de sentido da programação, em que os interactantes seguem o que é pré-determinado, tal como num programa da própria disciplina.

Dilma (2017) também expõe que os alunos gostaram muito da tapeçaria bordada, “[...] porque é uma lembrança dos bordados caseiros, assim com sua mãe bordava, lembravam aquilo ali, então assimilaram. Mas quando eu vim com esta contemporaneidade, essa coisa diferente, não deu para a comunidade entender”. Inclusive seus colegas de trabalho, na época, viam-na como uma pessoa à frente de seu tempo, e, de todo modo, talvez fosse difícil transpor do usual para o objeto: “É muita contemporaneidade você partir de uma coisa que você veste, inerente ao ser humano, [...] só que nós estamos pegando isso e fazendo arte”. (GÓES, 2017)

Essa concepção de ensino praticada naquela época, em suas aulas, segundo Dilma, foi também de difícil aceitação, inclusive pelos seus colegas de curso nos Estados Unidos, não foram todos que compreenderam essa didática, ela compreendeu e, ainda, seus trabalhos foram destacados pelo professor. Mas imaginemos essa metodologia inovadora sendo praticada na década de 1980 no CAr/UFES, em um curso que tinha suas concepções arraigadas no ensino clássico, sem falar que as artes têxteis têm uma ligação forte com o utilitário e o decorativo, provavelmente iria, mesmo, causar estranhamento entre os estudantes.

Ainda no período do curso nos Estados Unidos, Dilma iniciou sua pesquisa de materiais, ela destaca:

Lá onde eu morava lá nos Estados Unidos, você ia a um lugar destes que vendem materiais e encontrava todos os tipos de materiais que você sonhasse, (...) bastava ter dólares. Mas esta técnica que faço ela “come” material, ela gasta muito material, se eu tiver que comprar 10 metros de fita, não tinha condições. Já sei, vou explorar outros materiais. A proposta era a seguinte: Trabalho final, vocês vão ter que chegar aqui com um produto que vocês fizeram em casa e que não tiveram orientação. Já sei, fui à loja, olhei o feltro e comecei a explorar o feltro que é um tecido grossinho, tem um metro e quarenta de largura, fácil de cortar. Peguei aquele feltro, levei para casa, marquei de um a um centímetro, peguei uma tesoura cortei (...) teci uma coisa. Quando cheguei na faculdade com aquilo, todos ficaram espantados: Onde você comprou este material? Inventei este material, e daí peguei o gostinho. (GÓES, 2017).

Aqui, no Brasil, essa pesquisa continuou:

Quando vim para cá, comecei a testar os materiais, a mudar a textura, mudar a cor. Vou dar um exemplo, você compra um tecido de um metro de largura, e compra dois metros e se você corta o metro de um a um centímetro, você vai ter 100 vezes dois e vai ter 200 metros de fita. Quando chego numa loja a vendedora pergunta: “A senhora quer ajuda? Digo não, se você deixar, daí vou assim: pego o tecido e vou sentindo a textura. Daí pergunto quanto posso levar no mínimo? E vou pegando vinte centímetros de um, vinte centímetros de outro, pois quero testar o material, respeitar e tirar o que ele tem de bom, estabelecer o diálogo com o material, como ele se comporta. Trago isto para a minha vida, de respeitar as especificidades dos fios e respeitar as especificidades das pessoas, é retirar dele o que ele tem de bom e respeitar. Isso foi uma vivência para mim fantástica, no sentido filosófico, existencial e no sentido prático. Tudo isto baseado em minha pesquisa que era a de procurar materiais alternativos. Foi onde a minha pesquisa cresceu, foi onde ela ficou *sui generis*, pois eu trabalhei com todos os materiais que eu testo. (GÓES, 2017)

Podemos inferir que a professora Dilma Góes, desde o seu curso de especialização, aprendeu que era preciso praticar, ou seja, que o conhecimento se dá pela prática, pela busca, pela pesquisa. Como não havia um material específico para a realização dos trabalhos, ou os que lhe foram apresentados eram muito caros, necessitou resgatar a pesquisa de materiais antecedendo à das formas, cores que iriam dar estrutura espacial às suas obras. O material então se torna o maior desafio para a pesquisadora, que acabou em sua pesquisa descobrindo muitos materiais alternativos que permitem também diversidade plástica.

Nesse sentido, Dilma Góes transcende a pesquisa dos materiais e a plástica das produções, para os valores da vida, nesse caso o valor “respeito”, quando em sua narrativa diz: “Trago isto para a minha vida, de respeitar as especificidades dos fios e respeitar as especificidades das pessoas, é retirar dele o que ele tem de bom e respeitar”.

Em 1982, tentando difundir essa nova concepção têxtil e a sua pesquisa com os materiais, criou um projeto no Centro de Artes chamado “Tecelagem sem tear”. Esse projeto realizou-se no período entre 1982/2 até 1986/1 após a aprovação do departamento. A respeito desse projeto, Dilma destaca:

Fiz então a pesquisa na universidade em que tinha como prioridade manter aquele processo têxtil ainda que a gente está perdendo, e ensinar uma nova técnica e ampliar, desse entrelaçado para servir como uma expressão das artes plásticas, principalmente o material. Daí fui diversificando, mas o povo ficava mais no bordado, ficava mais no tear, mas eu sempre mostrava, ensinava. (GÓES, 2017)

No acervo do arquivo do CAr/UFES, encontramos um relatório desse projeto da professora Dilma Góes, datado em 16 de dezembro de 1986, endereçado ao DAID, em nome do professor Seliégio Ramalho, nessa época, chefe do departamento. Dada a riqueza de dados, uma vez que engloba quatro anos de intenso trabalho de pesquisa de Dilma, com informações docentes e de artista, encontramos nele um importante documento, assim prosseguiremos com sua descrição e análise.

Dilma, inicialmente na apresentação do relatório, relata que a proposta inicial da pesquisa “Tecelagem sem tear” era desenvolver três técnicas: *Entrelaçado*, *Enrolado* e *Feltragem*, mas, como não obteve financiamento, optou por desenvolver apenas a técnica de Entrelaçado. O texto diz que: “*Todas as experiências positivas adquiridas através da pesquisa foram passadas para as minhas turmas de Tecelagem e Tapeçaria e Tecelagem Oficina*”, assim destaca-se a relevância do projeto para sua docência no CAr/UFES.

Durante esse período, Dilma Góes realizou o projeto concomitantemente à sua docência, sendo interrompido nos semestres 1983/2, 1984/1, 1984/2 e 1985/1, quando assumiu a chefia do departamento DAID, como se pode apreciar no quadro 7. Destaca-se que o departamento aprovou por unanimidade a colaboração da aluna Terezinha Gomes Barbosa na referida pesquisa.

Quadro 7 - Disciplinas e atividades lecionadas no período do projeto ‘Tecelagem sem Tear’

PERÍODO SEMESTRE	DISCIPLINAS LECIONADAS	HORAS	TOTAL DE HORAS	ATIVIDADES EXTRAS
1982/02	Decoração	4 h	8h	Chefe do DAID
	Tecelagem	4 h		
1983/01	Materiais e técnicas de Utilização	5 h	9 h	Chefe do DAID
	Tecelagem e Tapeçaria	4 h		
1983/02	Estamparia	4 h	15 h	—
	Materiais e técnicas de Utilização	5 h		
	Tecelagem e Tapeçaria Oficina	6 h		
1984/01	Tecelagem e Tapeçaria	4 h	14h	—
	Desenho de interiores	4 h		
	Estamparia Oficina	6 h		
1984/02	Tecelagem e Tapeçaria Oficina	6 h	14h	—
	Tecelagem e Tapeçaria	4 h		
	Desenho de interiores	4 h		
1985/01	Tecelagem e Tapeçaria Oficina	6 h	14h	—
	Tecelagem e Tapeçaria	4 h		
	Desenho de interiores	4 h		
1985/02	Tecelagem e Tapeçaria Oficina	6 h	10h	Chefe do DAID
	Desenho de interiores	4 h		
1986/01	Tecelagem e Tapeçaria Oficina	6 h	10h	Chefe do DAID
	Desenho de interiores	4 h		

Fonte: Elaborado pelo autor com informações do relatório

Dilma apresenta um memorial descritivo (ANEXO E) e um resumo em que destaca os tópicos: identificação do pesquisador, identificação da pesquisa, o relatório (período, atividades desenvolvidas, dificuldades encontradas) e resultados finais. Destacaremos, a seguir, pontos que oferecem um panorama do relatório a saber: material, dificuldades encontradas e resultados finais.

1- O material

- A técnica de entrelaçado consome muito material e o custo é elevado.
- Foram testados vários tecidos, usos de tintas para impermeabilização das fibras.
- Foram testados vários instrumentos de corte para os tecidos.
- “Após testar o material, chegou-se à conclusão de que todos eles se adaptaram à técnica do entrelaçado quando pintado com tinta à base de PVC, e que cada tecido tem um efeito plástico específico”. (Relatório redigido por Dilma Góes, 1986)

2- Dificuldades encontradas

- O tecido com os testes, em função da grossa espessura que adquiriu após a pintura, teve um resultado excelente e rápido ao ser cortado na Gráfica da UFES; entretanto, houve obstáculos por parte do responsável pelo setor gráfico, e o serviço precisou ser realizado fora da universidade.
- A falta de financiamento dificultou algumas vezes a execução e o envio dos trabalhos, uma vez que, sendo uma técnica inovadora em nível de Brasil, passou a ser aceita em exposições e Salões de Arte em outros estados, em destaque a “Trienal de estamparia”, e Dilma teve muita despesa.

3- Resultados finais

- A técnica do Entrelaçado, por meio desse projeto de pesquisa, foi desenvolvida com inovações técnicas e plásticas de forma autoral e inédita na área da “Teceragem sem tear”.

No decorrer do projeto, foram apresentados trabalhos em exposições individuais e coletivas em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Salvador, Recife, Florianópolis, Porto Alegre, Curitiba e Vitória.

Dilma destaca que “A descoberta de novos materiais nunca antes utilizados, bem como o processo de corte e pintura, abriram novos caminhos tanto na parte financeira quanto na originalidade dos materiais tendo o custo do trabalho antes executado com materiais adquiridos em diminuição de 60%”. (Relatório redigido por Dilma Góes, 1986)

Na sequência do relatório, Dilma apresenta um resumo de cada semestre do projeto em que destaca: os tecidos e as tintas testadas, os trabalhos executados, as conclusões a que chegou quanto à pintura, ao corte do material, quanto à teceragem e as exposições realizadas no período. Em seguida, apresenta fotos de trabalhos desenvolvidos, recortes de jornais da época que

divulgam o trabalho da artista e fotos dos convites das exposições realizadas, que destacaremos no próximo subcapítulo.

Como o projeto é bem extenso, optamos por apresentá-lo de forma sintética, sem perder a riqueza dos dados da pesquisa; nesse sentido, organizamos quadros semestrais que destacam a pesquisa dos materiais (tecidos, tintas e materiais empregados) que foi intensa e relevante para sua produção, o número de trabalhos executados e o número de exposições realizadas. Seguindo a análise, apresentamos fotos de protótipos e/ou trabalhos para oferecer uma apreciação do material e a sua resposta têxtil tecida.

Quadro 8 - Projeto tecelagem sem tear 1982/2,1983/1 e 1984/1

ANO	Tecidos Testados	Tintas Testadas	Materiais Empregados	Trabalhos Executados	Exposições Realizadas
1982/02	Algodão cru, lona, flanela, morim, entretela sintética	Acrilex, tingicor e tinta à base de água	Entretela sintética pintada com tinta à base de água	6	3 coletivas e 1 individual ¹²⁶
1983/01	Nylon, entretela de algodão, voal, cânhamo	Tinta para serigrafia e tinta a óleo	Entretela sintética pintada com tinta à base de água	3	2 coletivas ¹²⁷
1984/01	-	-	Entretela sintética pintada com tinta à base de água	3	1 coletiva ¹²⁸

Fonte: Elaborado pelo autor

Observações:

- A entretela é um tecido fino e liso, e cuja pintura é de secagem bem rápida.
- É fácil de ser cortada com faca ou guilhotina manual.
- Em virtude de a entretela ser fina, o processo de tecelagem precisa ser cuidadoso, e a peça é altamente delicada.

¹²⁶ Em 1982/02: 2º Seminário Interno de Pesquisa da UFES em Vitória; 3ª trienal de Tapeçaria do Museu de arte Moderna de São Paulo; Individual na galeria de arte e Pesquisa da UFES e 1º Salão Capixaba de Artes Plásticas – Vitória, Prêmio Aquisição.

¹²⁷ 1983/01: 3º Seminário Interno de Pesquisa da UFES, Coletiva de professores e alunos do CAr/UFES.

¹²⁸ 1984/01: Coletiva de artistas Capixabas na Semana Cultural de Alegre - ES.

Em 1983/1, Dilma elaborou um projeto de “*Tecelagem sem tear enrolado*” e o desenvolveu no Campús Avançado de Parnaíba - Piauí;

Figura 63 - Trabalhos com uso da Entretela



Fonte: Imagens disponíveis em: <<https://dilmagoes.art.br/image-gallery/>> Acesso em: 24 mar. 2020

Quadro 9 - Projeto tecelagem sem tear 1984/2 e 1985/1

Ano	Tecidos Testados	Tintas Testadas	Materiais Empregados	Trabalhos Executados	Exposições Realizadas
1984/02	Feltro, organza e tule	Tinta tinta à base de água e de batik	Feltro pintado com tinta à base de água	5	-
1985/01	-	-	Feltro pintado com tinta à base de água	3	2 coletivas ¹²⁹

Fonte: Elaborado pelo autor

Observações:

- O **feltro** é um tecido esponjoso e gasta muita tinta para tingi-lo, sua secagem é demorada devido ao alto grau de absorção.
- Ele apresenta um lindo corte seja com faca ou guilhotina industrial.
- Quanto à tecelagem, é um excelente material para se entrelaçar devido à textura.

¹²⁹ 1985/01: Participação na Exposição Nacional de Arte Têxtil em Porto Alegre - RS, com itinerância por sete capitais do Brasil e Participação na Coletiva de artistas capixabas em São Paulo.

Figura 64 - Protótipos em Feltro



Fonte: Acervo da artista

Quadro 10 - Projeto tecelagem sem tear 1985/1

Ano	Tecidos Testados	Tintas Testadas	Materiais Empregados	Trabalhos Executados	Exposições Realizadas
1985/02	-	-	Organza com tinta à base de água	1	1 ¹³⁰

Fonte: Elaborado pelo autor

Observações:

- A **organza** em seu estado natural é bem transparente; porém, após a pintura, perde 30% de sua transparência; como o tecido é fino, a secagem é bem rápida.
- Quando usada em máquina manual elétrica, a organza tende a desfiar; ao usar a faca alpha, o corte é mais limpo.

A organza torna-se mais rígida após a pintura, facilitando o processo de entrelaçar.

¹³⁰ 1985/02: Participação no 17º Salão Nacional de Arte no Museu de Arte de Belo Horizonte.

Figura 65 - Fotografias com detalhe da instalação “Espaço Tecido Um”, tecido em organza (1985)



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Quadro 11 - Projeto tecelagem sem tear 1986/1

ANO	TECIDOS TESTADOS	TINTAS TESTADAS	MATERIAIS EMPREGADOS	TRABALHOS EXECUTADOS	EXPOSIÇÕES REALIZADAS
1986/01	-	-	Tule de nylon do tinta à base de água	3	4 ¹³¹

Fonte: Elaborado pelo autor

Observações:

- O **tule de nylon**, por ser leve e transparente, consome pouca tinta, pinta-se rápido e o processo de secagem é quase imediato.
- O efeito de transparência é total, mesmo após a pintura.
- Muito fácil de cortar com a faca manual quanto com a guilhotina industrial.
- Devido a sua textura, o tule de nylon é de difícil tecelagem, e a peça final torna-se altamente delicada tendendo até a se desmanchar.

¹³¹ 1986/01: Participação no 5º Seminário Interno de Pesquisa da UFES; Individual na Galeria de Arte e pesquisa da UFES; participação no XXXIX Salão de Artes Plásticas de Pernambuco; participação do V Salão Nacional de Artes Plásticas Presciliano Silva em Salvador - BA.

Figura 66 - Protótipos com tule de nylon



Fonte: Imagens disponíveis em: <<https://dilmagoes.art.br/image-gallery/>> Acesso em: 24 mar. 2020

Em análise desse relatório, podemos destacar que a professora Dilma se dedicou com empenho ao projeto e descobriu materiais e técnicas inovadoras para o universo têxtil. Por não ter financiamento, enfrentou dificuldades financeiras em que, muitas vezes, precisou dispor de recursos próprios para execução, montagem e exposição dos trabalhos, inclusive, em diversos momentos, foi-lhe negada a colaboração de setores da universidade. Entretanto, com as descobertas por meio dessa importante pesquisa com os materiais, pôde difundi-la em suas aulas, bem como em palestras, exposições no estado, no Brasil e no exterior. A narrativa de Dilma, na conversa/entrevista, reitera o objetivo da pesquisa de materiais e a difusão da técnica do entrelaçado:

Quando você escreve um projeto de pesquisa precisa dizer qual o seu propósito? E um dos objetivos de cada fase do meu processo era mostrar o resultado. Baseada nesta minha proposta de pesquisa, eu me impus a mostrar resultado tátil, então todo final de fase; do feltro, do tule tinha de cinco a seis peças baseadas naquilo, então fui criando um acervo, meu acervo através da pesquisa, tanto o que eu pesquisava como ia integrando aqueles materiais que eu estava pesquisando. (GÓES, 2017)

Finalizando essa parte da tese que desvela “o ser professora” de Dilma Góes, percebemos os atravessamentos que acontecem em sua docência por meio da extensão e da pesquisa na universidade. Sua narrativa reitera essa conexão: “Eu quis continuar além de professora, quis trabalhar, pois não vejo como ensinar uma coisa que eu não professo, que eu não vivo daquilo. Para mim seria meio vazio”. (GÓES, 2017)

3.4 UMA ARTISTA DE FIBRA

“No tear que tece a nossa vida, não há pontas soltas. Todos os fios estão entremeados entre si e revestidos de significado.”

Holic

No percurso docente de Dilma Góes, percebemos a intensidade e a inquietude pelo conhecimento, pela pesquisa e pelo ensino, e, não é diferente, no que se refere à **Dilma artista**. Quando ainda era estudante, na EBA, Dilma Góes já se mostrava com uma carreira promissora nas Artes Plásticas, mesmo que estivesse cursando Decoração. No jornal A Gazeta, de 19 de outubro de 1975, ao divulgar uma exposição individual no Teatro Carlos Gomes, destaca, no texto, participações de Dilma em exposições coletivas ainda na época de estudante:

Em 1965, Dilma Góes começou a expor numa *Coletiva de Artistas Capixabas*, e, no mesmo ano, no Rio de Janeiro, em outra Coletiva Capixaba na Galeria Gianfranco. Em 1966, expôs numa segunda Coletiva de Artistas Capixabas, recebendo o prêmio de 2º lugar, em Vitória; expôs ainda no Banco Lar Brasileiro. Em 1967: Coletiva de Artistas Capixabas, 1º lugar, em Vitória; Coletiva de Artistas Capixabas em Cachoeiro de Itapemirim; participação no 1º Salão Nacional do Pequeno Quadro, na Galeria Guignard em Belo Horizonte. (A GAZETA, 19 de outubro de 1975)

Como professora no CAR/UFES, participou, em 1968, do 2º Salão Nacional de Artes Plásticas no Museu de Arte Moderna do Espírito Santo; em 1969, recebe o 1º lugar pela capa de Revista de Cultura da Universidade Federal do Espírito Santo; em 1972, participa da exposição de Artes Plásticas em Cachoeiro de Itapemirim e também em Vitória; recebe o 1º lugar no logotipo do Núcleo de Processamento de Dados da UFES e também tem participação no 6º Festival de Inverno de Ouro Preto.

Em 1973, quando Dilma Góes conclui o curso de Aperfeiçoamento em Tapeçaria no Rio Grande do Sul, começa seu percurso artístico pelo mundo têxtil. Na sua primeira exposição, que foi coletiva, e que aconteceu na Biblioteca do Campus Universitário da Universidade de Santa Maria, ela já se destaca, pois, como já citado, a obrigatoriedade no curso era a produção de quatro trabalhos, a artista realiza treze. Ela comenta na conversa/entrevista: “[...] o pessoal ficou atônito e comentou: como uma figura dessa, com três filhos, consegue fazer treze trabalhos, enquanto nós fizemos somente quatro?” Ela então esclarece que precisa abrir parênteses para explicar como funciona a técnica de tapeçaria, e, como se deu o processo de confecção dos trabalhos. Inicia com a tapeçaria bordada:

Na *tapeçaria bordada*, você cria um cartão. Aí você decide fazer um arvoredo. É como mais ou menos um arquiteto desenha uma planta. Você faz retângulo, desenha o arvoredo e pinta o desenho. Sai o projeto que você chama de cartão. Aí, uma vez pintado, você vai a lojas comerciais e procura quais são os tons de linha que o comércio tem, de acordo com as cores que você criou. Calcula a área de cada um, isso a gente aprendeu no curso de tapeçaria bordada. Aí você pega uma bordadeira para executar o trabalho. [...] como é uma cultura forte com o bordado no sul do Brasil, foram indicadas bordadeiras que fizeram o trabalho. É assim, a gente cria e alguém borda, porque senão, seria impossível um tapeceiro criar muitos trabalhos. É como se fosse um prédio, o arquiteto não é obrigado a colocar os tijolos, ele faz o projeto... aí o bombeiro, pedreiro fazem a obra. (GÓES, 2019)

Ainda explica que foram quatro técnicas a serem apresentadas nos trabalhos do Curso de Tapeçaria: primeiro, “o bordado”, que contou com a ajuda das bordadeiras; a segunda técnica era “a tecelagem”, que precisava de um tear, então ela executou sozinha. A terceira foi “a técnica de montagem” que seria uma aplicação, como se fosse hoje um *patchwork*, seria uma montagem, o “*quilt*” em inglês, que também executou sozinha, e ainda uma técnica mista. Na figura 68, podemos visualizar um dos projetos da artista têxtil para essa exposição:

Figura 67 - À esquerda, estudo em papel quadriculado, e, à direita, cartão pronto para produção



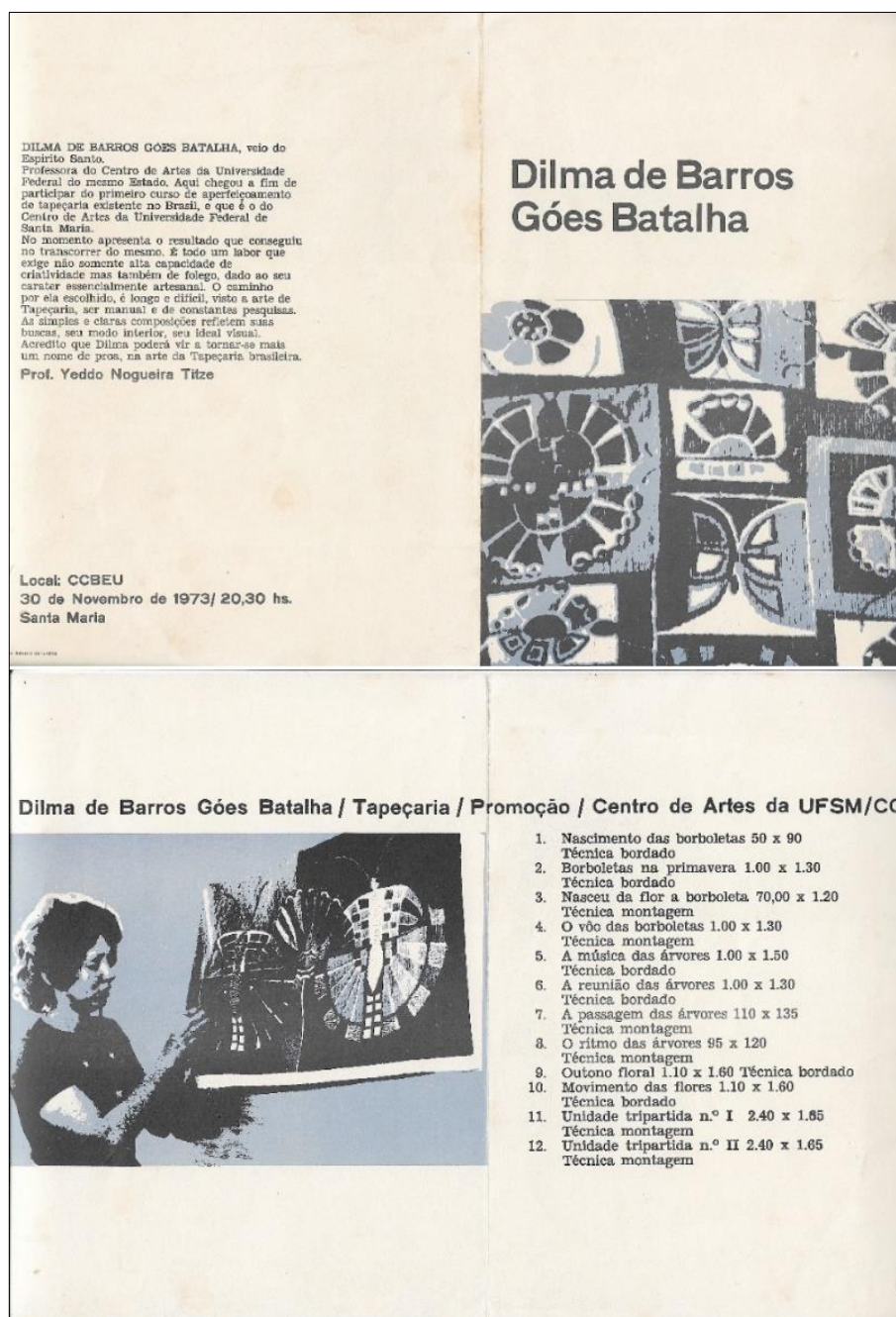
Fonte: Acervo de Dilma Góes

A criação e a feitura desses trabalhos, bem como a exposição, são muito marcantes para a artista Dilma Góes, pois registram *o seu encontro com o têxtil* e também é *a sua primeira exposição individual*. A artista realizou essa série de trabalhos utilizando-se de uma temática figurativa estilizada, em que figurativiza borboletas, árvores e flores, e, também, trabalhos com motivos geométricos e abstratos.

Essa exposição de Tapeçarias foi promovida pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Santa Maria, em 1973, e o professor Yeddo Titze, que havia sido seu professor. No texto do convite, Titze ressalta o trabalho desenvolvido por Dilma que se mostrou “*de fôlego, dado ao caráter essencialmente artesanal, que teve claras composições que refletem as buscas internas*

e de seu ideal visual”, e já vislumbra que a artista será um nome de reconhecimento para a tapeçaria brasileira. A figura 68 mostra o convite da exposição.

Figura 68 - Convite da exposição individual em Santa Maria em 1973



Fonte: Acervo de Dilma Góes

O convite foi confeccionado em dupla face, e é mostrado na fotografia aberto para melhor visualização. A parte superior apresenta a capa, que destaca o nome completo da artista, e uma composição monocromática em que se utilizam as cores azul, preto e branco, cores essas,

utilizadas para o *design/arte* do convite, que apresenta um detalhe do trabalho de tapeçaria “Borboletas da primavera”¹³². O trabalho original foi confeccionado em lã nas cores azul-marinho, azul-turquesa, roxo e branco, e tinha metragem de (1m x 1,30m).

A figura 69 apresenta fotografias de Dilma Góes no espaço da exposição, que nos proporciona perceber a dimensão das obras, as cores das fotografias foram modificadas, em função do tempo, mas podemos visualizar a composição dos trabalhos em grande formato, com composições geometrizadas e com a presença da estilização das formas.

Figura 69 - Dilma Góes com um jornalista na abertura da exposição em Santa Maria em 1973



Fonte: Acervo de Dilma Góes

¹³² O trabalho completo pode-se visualizar no ANEXO I; entretanto, as fotografias originais desbotaram com o tempo.

A respeito da experiência com o tecer dos trabalhos, percebemos um total envolvimento da artista em seu fazer têxtil, ela relata: “Eu, à noite, colocava as crianças para dormir, e lá era muito, muito frio. Então, me sentava em uma cadeira, colocava os pés em uma bacia de água quente... pena que, naquela época, não tinha foto para fazer esse registro... Noites e noites eu passei assim... Na maior alegria!!” (GÓES, 2019).

Dilma Góes (2019) sintetiza, declarando, em sua narrativa, sua saída enquanto artista do design de interiores para nunca mais largar o têxtil: “Essa foi a minha saída do design de interiores para o têxtil. Eu nunca pensei que teria essa empatia! Nunca mais larguei a área têxtil. Os artistas trabalham com tintas, pincéis, aquarelas, arame... Eu trabalho com tecidos, fios e fibras”!

Ao retornar à universidade após o curso de especialização, a docente artista, sempre cônica de seus compromissos, sorteia um trabalho confeccionado, como combinado anteriormente, e a professora *Tereza Norma Tommasi* é contemplada. Ela, também, revelando gratidão aos colegas, o comprometimento com o Departamento e com a Universidade que a liberou, redige um relatório minucioso com produção com fotografias, (que se encontra no ANEXO I), endereçado ao departamento DEFA, em que descreve, com detalhes, os trabalhos executados no curso em Santa Maria, com as fotografias dos trabalhos expostos, cuja introdução diz:

Como candidata do Centro de Artes da UFES, utilizando recursos financeiros recebidos gentilmente dos colegas do Departamento de Formação Artística, do qual sou componente, relato o curso em caráter extracurricular, também sob a competente orientação do professor Yedo Nogueira Titze. (GÓES, 1973)

A partir desse período, a artista tecelã começa a se destacar no cenário têxtil capixaba e nacional. A seguir, podemos apreciar, no quadro 12, as **exposições individuais** que ela realizou no período entre 1973 e 1975.

Quadro 12 - Exposições individuais de Dilma 1973-1975

ANO	EXPOSIÇÃO	LOCAL
1973	Exposição de Tapeçarias promovidas pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Santa Maria	Centro Cultural Brasil/Estados Unidos, em Santa Maria, RS.
1974	Exposição de Tapeçarias promovidas pela Fundação Cultural do Espírito Santo	Salão Superior do Teatro Carlos Gomes, em Vitória, ES.

1974	Exposição de Tapeçarias promovidas pela Galeria Gead	Galeria Gead, no Rio de Janeiro.
1974	Exposição de “Batiques” promovida por Jahel Projetos/Decorações	Galeria do escritório da Jahel, em Vitória, ES.
1975	Exposição de Tapeçarias promovida pela direção do Campos Avançado da Universidade Federal do Espírito Santo	Saguão do Campos Avançado da UFES, em Parnaíba, PI.
1975	Exposição de Tapeçarias promovida pelo Departamento Cultural e Artístico do Minas Tênis Clube	Sede do Minas Tênis Clube em BH, MG.
1975	Exposição de Batiques e Tapeçarias/Tecelagem promovida pela Fundação Cultural do ES	Salão superior do Teatro Carlos Gomes, em Vitória ES.

Fonte: Elaborado pelo autor com as informações disponíveis em: <<http://dilmagoes.art.br/dilma-goes/>>

As exposições individuais de Dilma, nesse período, conforme visualizadas no quadro 14, foram realizadas após sua estreia no Rio Grande do Sul, e aconteceram em Vitória, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Piauí. Ela considera importante que uma exposição seja apresentada em várias localidades, “[...] *you have to do a job and you have to disseminate [...] like a singer, he has to sing and sing... he sings only once, he doesn't sing again... he isn't recognized*”. (Góes, 2020). Inclusive teve a oportunidade, em algumas dessas mostras, de ministrar cursos sobre a técnica.

Essas mostras obtiveram visibilidade em jornais locais de grande circulação, a exemplo do Jornal A Gazeta, de 20 de março de 1974, com a reportagem “*Dilma Góes Batalha expõe sua tapeçaria*”, que faz divulgação da abertura da exposição de tapeçaria da artista, no Teatro Carlos Gomes. Ela fala sobre a técnica e sua poética artística nessas produções que são figurativas: “*Inspiro-me em flores, árvores e borboletas. Tudo isso representa liberdade, o que mais amo. E, sem dúvida, são temas bastante decorativos. [...] exige uma técnica bastante demorada, devido ao seu caráter essencialmente artesanal. No fim, porém, sinto-me recompensada pelo esforço*”. Na figura 70, podem ser vistos o convite e o recorte de jornal da época.

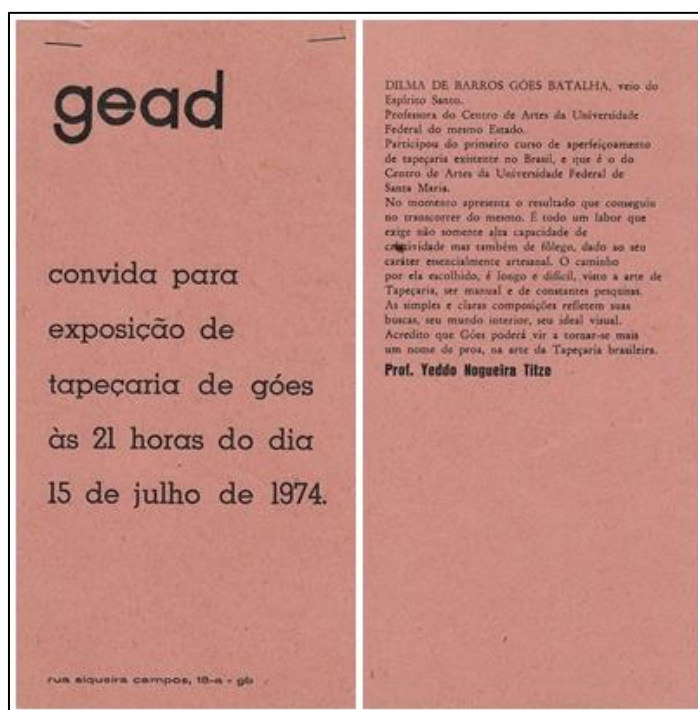
Figura 70 - Convite e recorte de jornal alusivos à exposição de tapeçarias em 1974 - Salão Superior do Teatro Carlos Gomes, em Vitória- ES



Fonte: Acervo do CAr/UFES

Em julho de 1974, Dilma expõe na **Galeria Gead** (figura 71), no Rio de Janeiro, e o texto do convite é novamente escrito pelo seu professor Yedo Nogueira, ele evidencia que: *"É todo um labor que exige alta capacidade de criatividade, mas também de fôlego [...] as simples e claras composições refletem suas buscas, seu mundo interior, seu ideal visual"*

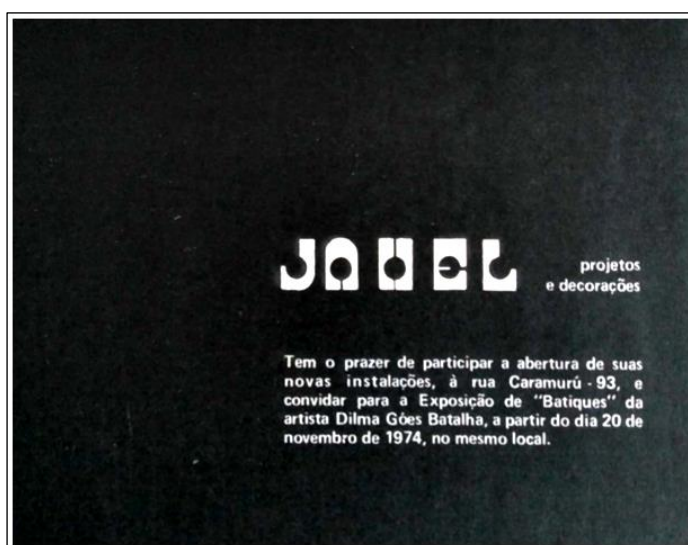
Figura 71 - Exposição de Tapeçarias na Galeria Gead - RJ



Fonte: Acervo Dilma Góes

Ainda em 1974, Dilma realiza uma exposição individual de estamparia intitulada “*Batiques*”, no Ateliê de Decorações Jahel, cuja abertura foi no dia 20 de novembro. O espaço expositivo localizava-se na Rua Caramuru, 93 - Centro de Vitória - ES, vide convite e destaque no jornal nas figuras 72 e 73, respectivamente:

Figura 72 - Convite da exposição no Ateliê de Decorações Jahel



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Figura 73 - Exposição de “Batiques” promovida por Jahel Projetos/Decorações



Fonte: Acervo de Dilma Góes

O jornal A Gazeta, de 15 de dezembro de 1974, divulga essa mostra e destaca no texto que a artista realizou “oito magníficos trabalhos [...] que são ótimos para decoração e também muito próprios para vestuário (nele dando o caráter de exclusividade), pois nele a estamparia não se repete nunca, nem mesmo assim desejando o autor”. Acrescentam-se, ainda, informações sobre essa técnica:

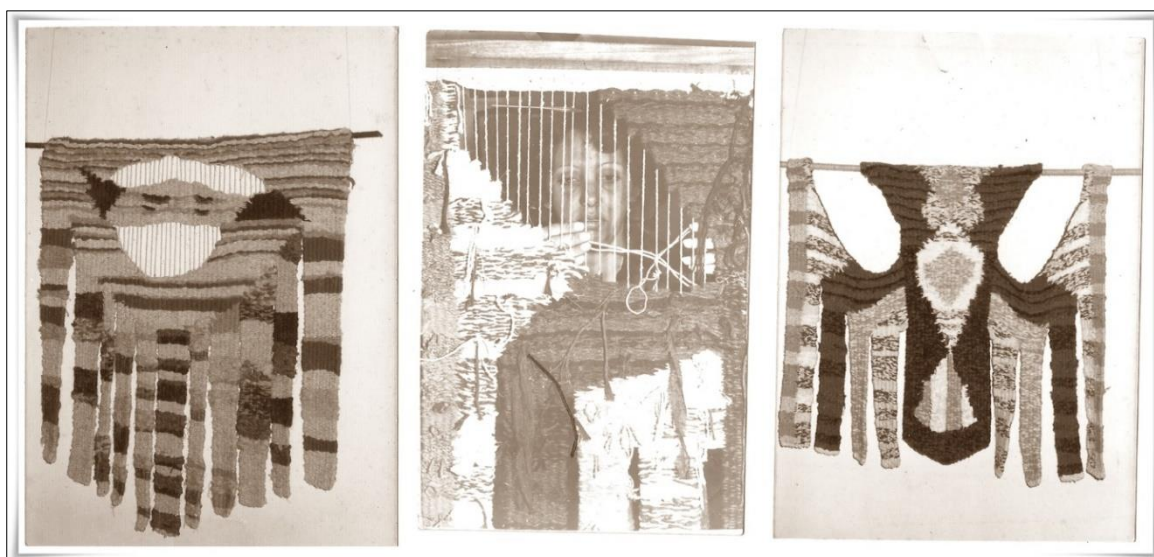
A técnica é uma das mais antigas técnicas do mundo, mas nem por isto de menos beleza. No Batique, quanto mais área clara é usada, mais trabalhoso se torna, pois foi usada mais quantidade de parafina para isolamento das partes que não serão tingidas. Fornecendo essa explicação, Dilma esclarece que, para cada cor, torna-se necessário um banho de anilina própria para tingimento uma passagem de parafina. Depois, com a retirada da parafina, nascem os campos coloridos de rara beleza e muitos outros desenhos que não foram projetados. (A GAZETA, 15/12/1974).

Destacamos que, no texto do jornal, a valorização é dada à técnica, e às relações entre antiguidade com beleza, como possíveis opostos. Por fim, o acaso surge também como valor, atribuindo a ele e à técnica utilizadas possibilidades criativas inusitadas e imprevisíveis.

A Exposição individual “*Batiques e Tapeçarias/Tecelagem*” que se realizou no Salão Superior do Teatro Carlos Gomes, em 1975, promovida pela Fundação Cultural do ES, em Vitória, recebeu destaque no jornal A Gazeta, de 19 de outubro de 1975 (figura 73). A matéria divulga a abertura, às 20h, e destaca que é a 10ª exposição de Dilma no ES, e a 22ª no Brasil, e que, para a produção dos trabalhos, contou com a colaboração de três alunas: Rosaly Ramos, Maria Angélica Thebaldi e Regina Barcelos.

Nessa mostra, além dos trabalhos em Baticues e Tapeçarias, Dilma começa a explorar mais a **Tecelagem com tear**, e explica como se realiza a técnica: “[...] primeiramente elabora-se o projeto numa folha pequena de papel. Posteriormente é ampliado para o tamanho desejado, depois transferindo-o para o urdume, o principal elemento do tear, onde é elaborada a tecelagem”. Geralmente a lã é o material utilizado para essa técnica; entretanto, Dilma explica ter feito pesquisas com materiais diversificados utilizando também barbante, linha, tecido rasgado, até barbante de embalagem de presente e fios prateados com bom resultado. Na figura 74, vemos Dilma em produção no tear e dois trabalhos finalizados.

Figura 74 - Dilma em produção no tear e duas obras com a técnica de tecelagem com tear



Fonte: Acervo de Dilma Góes

A fotografia central capta uma cena singular, em que Dilma Góes tece um trabalho no tear, e nos é mostrado o avesso da peça que está em construção, cujas linhas paralelas da urdidura, na altura de rosto da tecelã, permite-nos ver a artista no labor, o olhar atento e concentrado e as mãos que tecem o trabalho. As duas peças laterais, que estão expostas penduradas em um bastidor, apresentam, em sua composição, formas irregulares com fendas e alguns espaços vazados, que formam desenhos com linhas e formas abstratas de diferentes espessuras e tonalidades. Já na figura 75, o jornal A Gazeta, de 19 de outubro de 1975, divulga a exposição, cuja fotografia apresenta Dilma Góes com um de seus trabalhos.

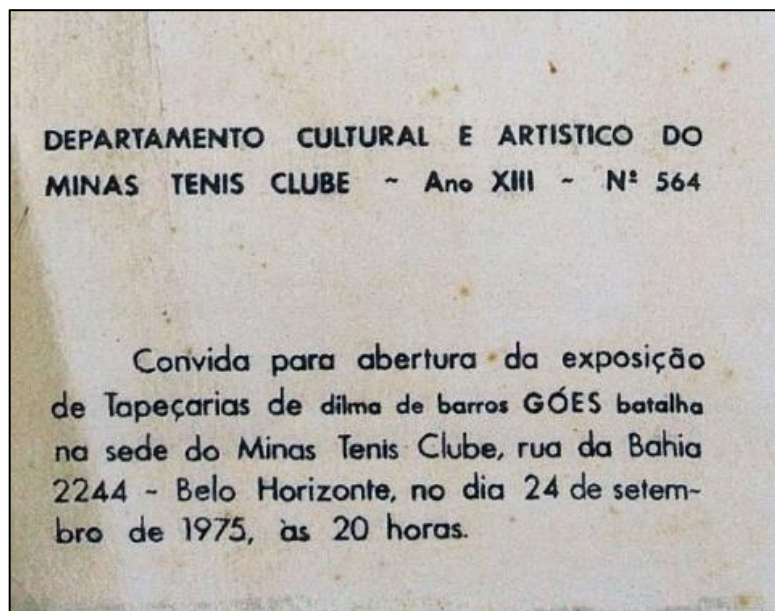
Figura 75 - Detalhe do jornal em divulgação à exposição no Teatro Carlos Gomes em 1975



Fonte: Acervo de Dilma Góes

A última exposição individual de Dilma, nesse período, aconteceu na sede do Minas Tênis Clube, em Belo Horizonte, cujo vernissage aconteceu no dia 24 de setembro, às 20 h, como atesta o detalhe do convite na figura 76.

Figura 76 - Detalhe do convite da exposição individual no Minas Tênis Clube - BH



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Nesse período, além das exposições individuais citadas, Dilma Góes também participa de algumas exposições coletivas, das quais destacamos um evento que aconteceu em Santa Maria,

e outro, em São Paulo. Podemos apreciar, na figura 77, o convite da “*Exposição de Tapeçarias dos alunos do Curso de Aperfeiçoamento*”, promovida pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Santa Maria, no período de 24 de abril a 8 de maio de 1974, que se realizou na Galeria Guinard, localizada no Hotel Plaza São Rafael em Porto Alegre. O formato do convite é quadrado, na cor azul, na parte superior, com os dados de identificação em branco, e a parte inferior é branca e apresenta o título da exposição em azul. Na parte central, e à esquerda, é figurativizado um retrós azul, com linha na cor vermelha, cujo fio se desenrolada formando uma linha ondulada, remetendo ao têxtil.

Figura 77 - Convite da “Exposição de Tapeçarias dos alunos do Curso de Aperfeiçoamento” - Porto Alegre - 1974



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Outro evento de destaque que Dilma expõe, em outubro de 1974, é na *1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira* em São Paulo, que aconteceu no Museu de Arte Brasileira, da Fundação Álvares Pentead, com os trabalhos¹³³ figurativos estilizados, nomeados como “Reunião das Árvores” (1m x 1,3 m) e “Nascimento das borboletas” (50 x 90 cm), que foram inseridos no catálogo. A capa do catálogo, convite e obras, podemos visualizar na figura 78:

¹³³ As cores originais das fotografias, devido ao tempo, não se mantiveram. A descrição correta das cores encontra-se no relatório no ANEXO I.

Figura 78 - Capa do catálogo, convite e as duas obras expostas no 1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira em São Paulo, em 1974



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Nesse percurso dessa artista de fibra, retornamos a 1978, quando Dilma cursa disciplinas na Temple University, no departamento *Tyler School of Art* na Filadélfia. Como já citado no percurso docente, ela descobriu e se encantou com a técnica do entrelaçado, a “**Tecelagem sem tear**”, e, desde então, tem mergulhado unicamente nessa técnica intrigante, em que as mãos e os materiais se associam ao movimento das urdiduras/tramas.

Dilma guardou, com muito carinho, o primeiro trabalho que realizou com essa técnica, que, segundo ela, foi “um divisor de águas” em sua produção artística têxtil. A amostra produzida nas cores bege e azul pode ser apreciada na figura 79, com fotos em ângulos diferentes.

Figura 79 - Primeiro trabalho da artista com a técnica de Tecelagem sem tear



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Em virtude de a técnica ser inovadora aqui no Brasil, sua produção ganha novos horizontes, e, também aliada à pesquisa que desenvolveu no CAR/UFES (já citada), sua carreira ganha destaque no cenário nacional, participando de Exposições Individuais, Coletivas e de Salões Nacionais. Dilma reitera em sua narrativa:

Então, em 1982, este movimento que os artistas têxteis fizeram para descobrir no Brasil inteiro quem estava fazendo o que, foi que expus pela primeira vez o meu trabalho. Ninguém conhecia aquela técnica e foi um trabalho demonstrado em vários livros e que comecei a mostrar em São Paulo. Logo em seguida houve a Primeira Trienal de Tapeçaria do Brasil, no Museu de Arte Moderna em São Paulo, eu inscrevi três peças e, a partir daí, não deixei nada me escapar. Salão Nacional de Pernambuco, Salão Nacional de Curitiba, Salão Nacional de Porto Alegre, onde tinha salões eu inscrevia as minhas obras. (GOES, 2017)

Dentro do recorte de nossa investigação, apresentamos inicialmente o quadro 13 com as exposições individuais do período entre 1982 e 1992. No decorrer do texto, destacaremos as exposições individuais, bem como alguns dos Salões Nacionais e exposições coletivas, uma vez que foram mais de 80 mostras, e não seria possível no espaço da tese.

Quadro 13 - Exposições individuais de Dilma 1982 a 1992

ANO	EXPOSIÇÃO	LOCAL
1982	Exposição de Tecelagens: Abordagem Didática promovida pela Galeria de Arte e Pesquisa da UFES	Capela Santa Luzia, em Vitória, ES.
1986	Exposição de Tecelagens Sem Tear: Didática promovida pela Galeria de Arte e Pesquisa da UFES	Capela Santa Luzia, em Vitória, ES.
1991	Exposição de Objetos Têxteis promovida pelo programa “Partnes of America”	Saguão da escola George Washington High School em Charleston, West Virginia, USA.
1992	Exposição de Objetos Têxteis promovida pelo Yázigi Internacional	Espaço Cultural Yázigi, Vitória, ES.
1992	Exposição de Arte Têxtil	Atelier da artista, Vitória, ES.

Fonte: Elaborado pelo autor com as informações disponíveis em: <<http://dilmagoes.art.br/dilma-goes/>>

Iniciamos a apresentação e a análise da exposição “Tecelagem: Abordagem didática” que aconteceu no período de 14 de dezembro de 1982 a 02 de janeiro de 1983, na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, que se localizava na Capela Santa Luzia¹³⁴, Cidade Alta - Vitória - ES, (figura 80), importante espaço de exposições da época.

Figura 80 - Capela Santa Luzia



Fonte: Acervo do autor

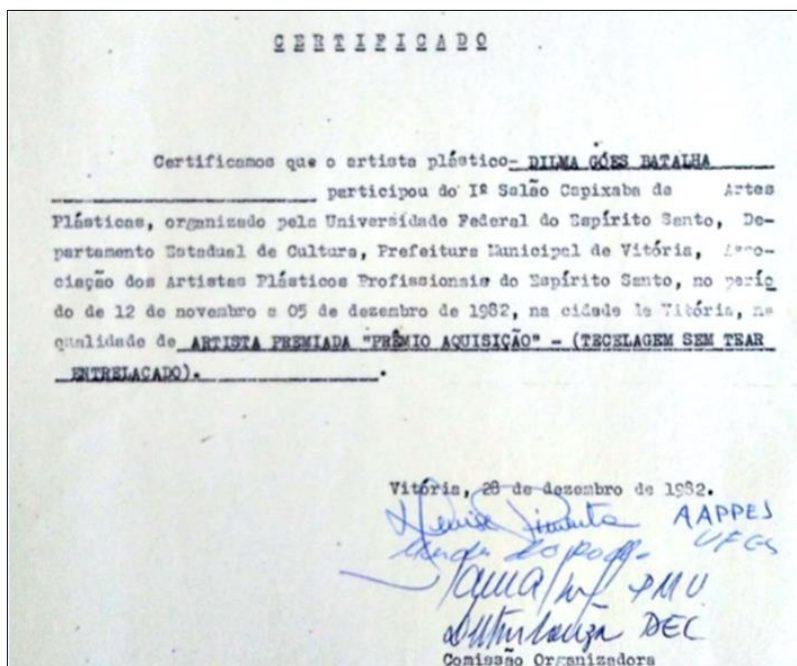
¹³⁴ A *Capela Santa Luzia* é a igreja mais antiga de Vitória. Foi erguida no século XVI sobre uma rocha, em estilo colonial, com traços arquitetônicos simples e edificada na fazenda de Duarte Lemos, na sesmaria doada pelo primeiro donatário da Capitania do Espírito Santo, Vasco Fernandes Coutinho. Disponível em <<https://www.vitoria.es.gov.br/cidade/capela-de-santa-luzia>> Acesso em: 06 de agosto de 2021.

Em relação à importância da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, Dilma Góes, na conversa/entrevista, destacou sua importância e a visão dos professores Raphael e Jerusa Samú.

Foi a Jerusa e Samú, 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. A Galeria é fundamental, você sabe o papel que esta galeria tem? Pois cada Galeria tem uma abordagem, *um approach*. Esta Galeria era fantástica! [...] A Galeria é de suma importância, pois ninguém cria nada, do nada! Você cria a partir de informações, do que entra em sua cabeça, você processa essas informações a partir de suas essências e “joga para fora”, dando sentido à Arte. (GÓES, 2017)

Essa mostra tinha, como premissa, difundir a inovadora técnica têxtil e o projeto de pesquisa “Tecelagem sem tear”. Destacamos que os trabalhos apresentados foram executados no projeto de pesquisa “Tecelagem sem tear”, por meio do estudo de materiais no semestre 1982/2, em que foram testados vários tecidos e tintas e executados trabalhos com **entretela sintética pintada com tinta à base de água**. Esses trabalhos foram apresentados também na *3ª Trienal de tapeçaria*, no *2º seminário de pesquisa da UFES* e no *1º Salão Capixaba de Artes Plásticas em Vitória - Prêmio Aquisição* (cujo certificado está na figura 81)

Figura 81 - Certificado do 1º Salão de Arte Capixaba: Prêmio aquisição em 1982



Fonte: Acervo do CAr/Ufes

Em relação à Mostra na Capela Santa Luzia, o jornal A Gazeta, de 13 de dezembro de 1982, em divulgação, apresenta a reportagem “*A tapeçaria marca a semana*”:

Amanhã, às 18h30, na Santa Luzia, abre a mostra de Dilma Góes, mas seus trabalhos deverão ficar expostos até o dia 2 de janeiro. **Ali a tapeceira, que vem demonstrando um trabalho pioneiro, em termos de inovação na técnica.** [...] não usa o tear e tece seu trabalho com um material novo, dentro da tradicional tapeçaria de fibras. **Ela procura sempre uma solução tridimensional que aproxima seu trabalho da escultura.** (Grifo nosso)

Na figura 82, podemos apreciar o convite com a obra “Movimento I” e uma fotografia de Dilma Góes e sua obra na exposição:

Figura 82 - Convite e fotografia de Dilma na exposição Tecelagem sem tear, na GAP, em 1982



Fonte: Acervo Dilma Góes

A reportagem faz menção às fotografias que fizeram parte da exposição, e o autor do texto observa que, “para uma melhor apresentação didática da mostra, tem a documentação do processo de tecelagem, realizado por Dilma, e fotografado pela artista plástica Maria Auxiliadora Delmaestro, visando a mostrar aos visitantes todo o processo de execução dos trabalhos”, que pode ser apreciado na figura 83.

Figura 83 - Fotos do processo de execução da técnica do Entrelaçado (da esquerda para a direita)



Fonte: Arquivo de Dilma Góes e montagem realizada pelo autor

Quadro 14 - Legenda das fotos de execução da técnica do Entrelaçado, da esquerda para a direita

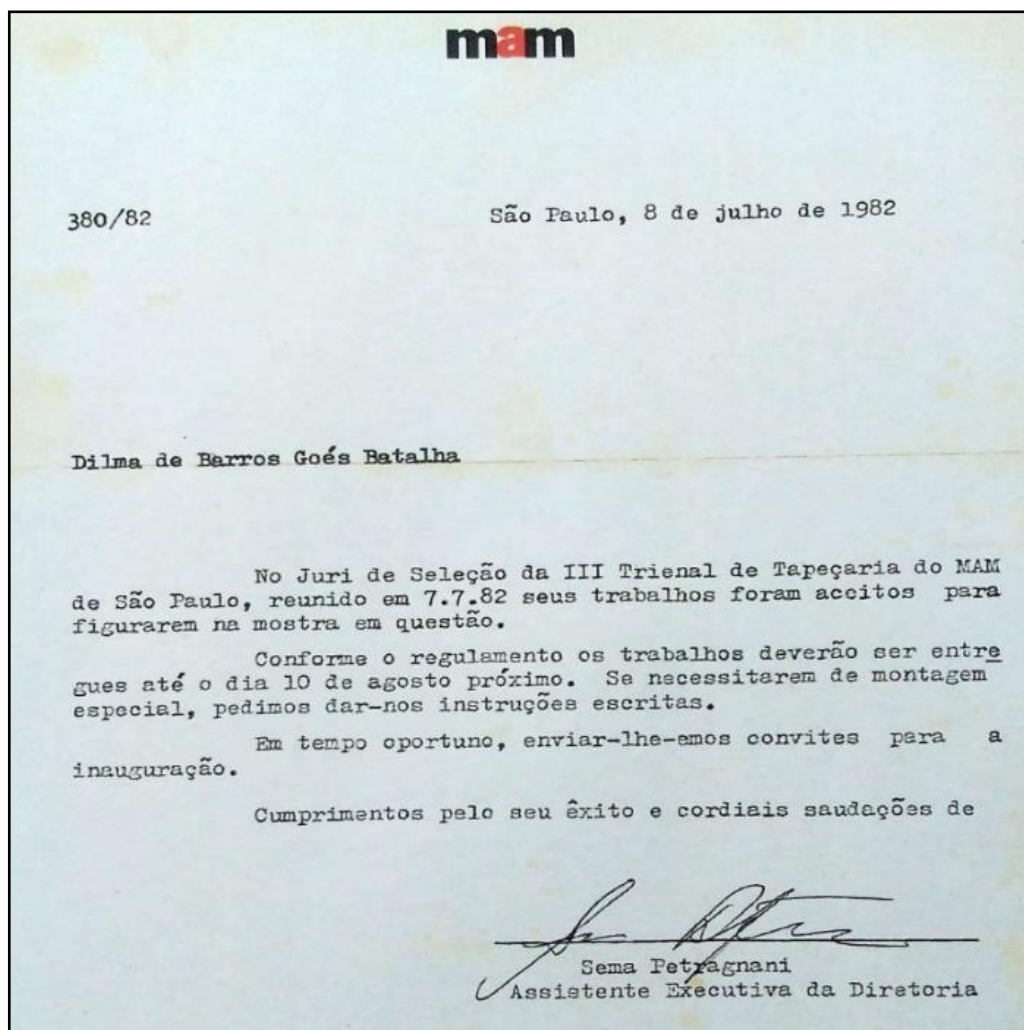
1	Reparem que duas tiras ficam na horizontal e duas na vertical
2	São quatro tiras entrelaçadas e alfinetadas conforme a posição demonstrada
3	Agora alinhavo e retiro os alfinetes
4	Início do entrelaçado - 1º estágio
5	2º estágio
6	3º estágio
7	4º estágio
8	Agora recomeça tudo até atingir a dimensão planejada

Fonte: Elaboração do autor

Dilma Góes, em 1982, inscreveu e foi selecionada na *III Trienal de Tapeçaria do Brasil*, realizada no MAM de São Paulo, com três peças dessa inovadora técnica, que foram apresentadas em sua 1ª exposição individual na Capela Santa Luzia. Essa mostra era considerada a mais importante no cenário têxtil nacional, e o jornal *A Gazeta*, de 3 de maio de 1985, destacou que Dilma Góes “[...] foi até hoje a única capixaba a representar o Espírito Santo em uma Trienal de tapeçaria”. A figura 84 mostra o documento que o Museu de Arte Moderna de São Paulo enviou para a artista, pela seleção dos trabalhos e, na figura 85,

podemos visualizar os três trabalhos que fizeram parte dessa mostra.

Figura 84 - Documento da seleção da III Trienal de Tapeçaria



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Figura 85 - Obras selecionadas para a III Trienal de Tapeçaria¹³⁵



Fonte: Arquivo do CAr/UFES

As obras apresentadas na III Trienal de Tapeçaria no MAM de São Paulo foram tecidas tendo como material têxtil a entretela, que, pela sua feitura e resultado final, sugerem-nos o efeito de sentido de movimento, tal qual seus títulos indicam. Em relação à visualidade, a primeira e segunda obras são verticalizadas e necessitam do suporte de uma superfície vertical, nesse caso, a parede para sustentá-las. Já a terceira obra possui total autonomia de sustentação, apresenta-se como uma peça tridimensional escultórica, que está em cima do suporte, com camadas onduladas de tamanhos similares, mas que se desencontram e nos dão a impressão de proporcionar mais estabilidade à peça.

Em relação ao cromático das obras, só temos a visualização do preto, branco e das tonalidades de cinza; entretanto, percebemos que a primeira obra “Movimento I” foi tecida em duas nuances de cor contrastantes, compostas por tiras horizontais que, tal qual a arte óptica¹³⁶, fazem nosso olho transitar entre as duas tonalidades e nos dão a ilusão de movimento, também favorecidas

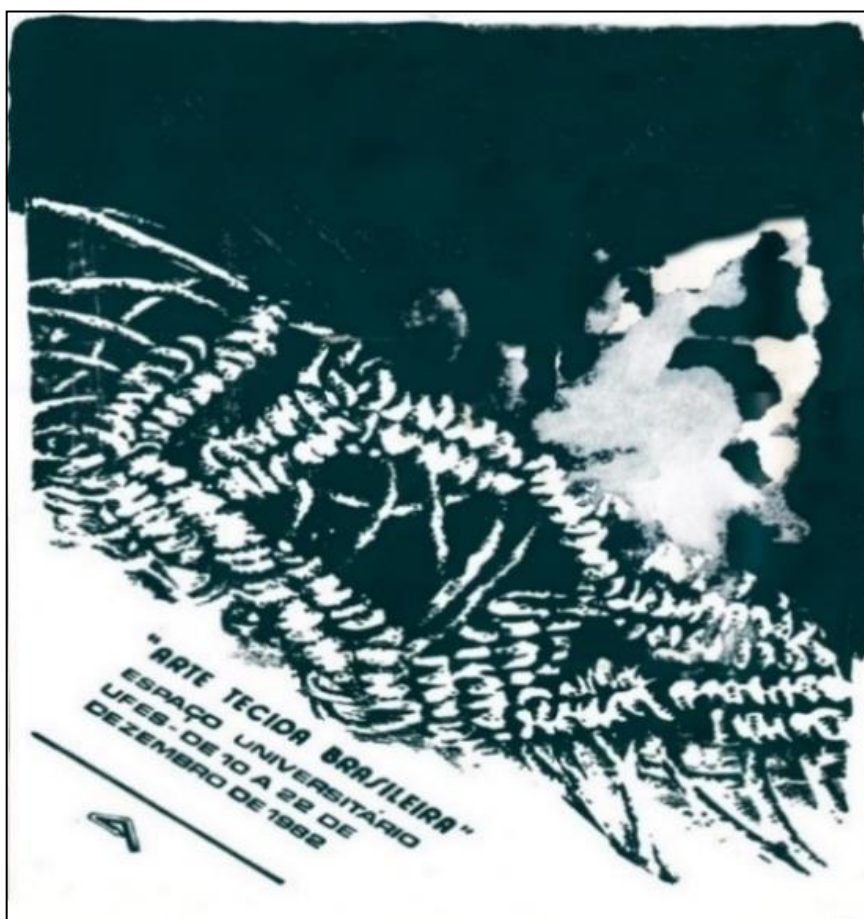
¹³⁵ Da esquerda para a direita, temos as obras selecionadas e apresentadas na III Trienal de Tapeçaria no MAM de São Paulo: Movimento I (1,30 x 60 cm), Movimento II (0,7 m x 0,3m) e Movimento III (0,7 x 0,30 cm).

¹³⁶ *Arte Óptica* foi o termo incorporado à história e à crítica de arte após a exposição *The responsive eye* [O olhar compreensivo, MoMA/Nova York, 1965). Os artistas envolvidos com essa vertente realizam pesquisas que privilegiam efeitos óticos, em função de um método ancorado na interação entre ilusão e superfície plana, entre visão e compreensão. Os trabalhos da *op art* enfatizam a percepção a partir do movimento do olho sobre a superfície da obra, com composições, em geral, abstratas - linhas e formas seriadas se organizam em termos de padrões dinâmicos, que parecem vibrar, tremer e pulsar. O olhar, convocado a transitar entre a figura e o fundo, a passear pelos efeitos de sombra e luz produzidos pelos jogos entre o preto e o branco ou pelos contrastes tonais, é fisgado pelas artimanhas visuais e ilusionismos. *OP Art*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3645/op-art>. Acesso em: 17 de agosto de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

pela modelagem tecida de forma mais solta que cede, caindo na parte frontal da peça que aumenta esse efeito de sentido para o observador. A obra central, cujo nome é Movimento II, apresenta formas tecidas circulares vazadas, apresentadas em 12 camadas duplas, criando uma composição com uma forma fixa e três soltas, organizadas em sequência, formando um trabalho têxtil harmônico.

Ainda em 1982, aconteceu, na GAEU, no período de 10 de dezembro a 22 de dezembro de 1982, a Exposição “Arte Tecida Brasileira”, promovida pela Sub-Reitoria Comunitária/UFES, cujo convite pode ser apreciado na figura 86. Teve a participação de artistas¹³⁷ expositores do ES e de outros estados como Rio Grande do Sul, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro.

Figura 86 - Convite da exposição Arte Tecida Brasileira



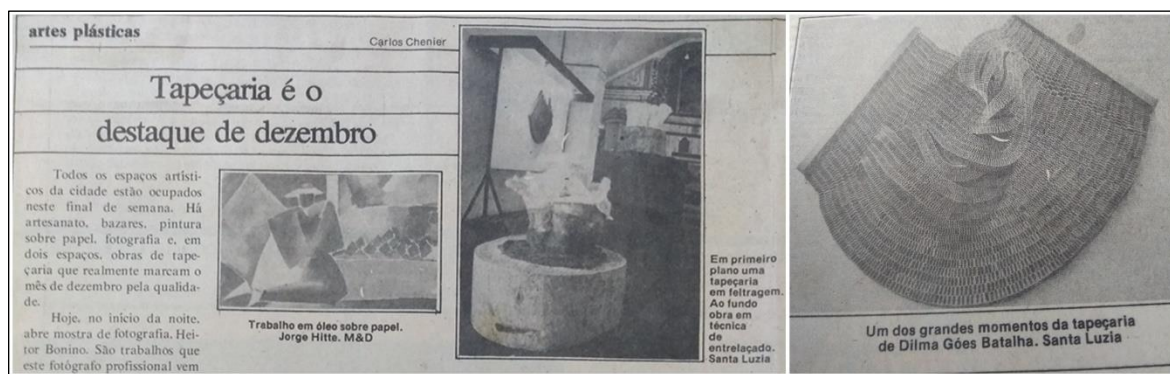
Fonte: Arquivos da GAEU

¹³⁷ Alcía Beatriz Negri; Arlinda N. Volpato; Carla Diehl; Dilma de Barros Góes Batalha; Fernando Manoel de Andrade e Silva; Freda Cavalcanti Jardim; Heloísa Crocco; Janete Fernandes de Siqueira; Joice Saturnino; Liciê Fayet Hunsche; Renato Caseira; Rojane Saraiva Lamego; Rosa Aquino; Shirley Paes Leme; Suzana Teixeira; Vivian Silva; Zoravia Bettiol.

No jornal *A Gazeta*, de dezembro de 1982, encontra-se a divulgação dessa exposição na seção de Artes Plásticas, escrita pelo jornalista e crítico de arte, *Carlos Chenier*, cujo título foi “*Mostra de tapeçaria em nível nacional*”. Chenier diz que a exposição contou com 18 tapeceiros de nomes nacionais e estaduais que mostram trabalhos de magnitude técnica de tapeçaria e destaca a presença dos artistas professores capixabas: *Renato Caseira, Dilma Góes Batalha, Ronaldo Mateus e Freda Cavalcanti Jardim*. Ele observa que as propostas dos artistas rompem o conceito ancestral, procurando a terceira dimensão, destaca a produção de Dilma Góes: “*Mas fica evidente que o trabalho de Dilma se coloca em situação de vantagem, por utilizar entretela dobrada, fazendo de suas obras intituladas Movimento, um trabalho original*”.

Carlos Chenier, na matéria “Tapeçaria é destaque em dezembro” (figura 87), fala sobre o grande momento da Tapeçaria, na cidade de Vitória, em que as mostras estão em “alto grau”. Declara que, na Santa Luzia, Dilma Góes exhibe nove trabalhos com técnicas inovadoras que adquirem a tridimensionalidade, com uma beleza plástica muito forte, com peças de Tecelagem e Feltragem¹³⁸ e também faz menção à exposição Arte Tecida Brasileira na Galeria Espaço Universitário.

Figura 87 - Detalhe do jornal *A Gazeta* de 1982, que destaca obras de Dilma Góes



Fonte: Biblioteca pública estadual/ES

Nessa exposição, realizada na GAP, Capela Santa Luzia, foram apresentados trabalhos da série “*Movimentos Entrelaçados*”¹³⁹. Como podemos ver nos trabalhos da figura 88, eles foram

¹³⁸ A *Feltragem* é utilizada exclusivamente com a lã do carneiro. A técnica consiste em transformar a lã cardada em feltro, não apenas para produzir o tecido como também para criar objetos feltrados.

¹³⁹ Nome da obra: *Movimento entrelaçado VII* (60 x 30 cm), *Movimento entrelaçado VIII* (60 x 40 cm) e *Movimento entrelaçado IX* (70 x 50 cm), tecidos em entretela pintada com tinta à base de água.

tecidos também com a entretela com tonalidades de marrom, e expostos pendurados na parede. Dilma (2021) explicou que “ [...] essas peças, quando finalizadas, necessitam de acabamento em razão das fitas de entretela que sobram, para que o trabalho não se desmanche, e também por ser o lugar onde o trabalho ficará pendurado”, assim, ela colocava um acabamento lateral em madeira pintada da mesma cor do trabalho ou revestida com o próprio tecido. Essas peças, em relação às da figura 85, da série “Movimentos”, permitem ao observador ter o efeito de sentido de certo dinamismo visual e se destacam pela maleabilidade e maior movimento.

Figura 88 - Trabalhos da série Movimentos Entrelaçados



Fonte: *Website* de Dilma Góes.

Dessa série de trabalhos, um exemplar ficou para o acervo da UFES, a peça maior, visualizada na figura 89, que, na fotografia, não está pendurado; nesse sentido, não conseguimos visualizar seu caimento. Na conversa/entrevista, realizada em 2017, Dilma Góes faz menção a essa peça, que foi confeccionada com **entretela**, material têxtil sobre o qual fez muitas pesquisas, esse, acessível em relação ao preço, muito bom para “tecelar”, e que, com ele, fez estudos com várias tintas: a óleo, de serigrafia, de batik e tinta à base de água; esta última foi a que deu melhor resultado. Ela narra uma curiosidade em relação a esse material, cuja obra estava na exposição na GAP e também na Semana de Arte de Castelo e descobriu que a entretela, enquanto material têxtil, não tem muita resistência, e, ao ser exposto pendurado, acabou cedendo, aumentando de tamanho, sendo transformado, e esse foi um processo que ela só descobriu na prática.

O trabalho tinha, inicialmente, 40x70 cm. A partir do dia em que fui visitar a exposição, a peça já estava com 78 cm, depois 82 cm, e, ao final, estava com 1 metro. Porque o material não tinha resistência, (...) eu só descobri quando eu faço, só se faz a pesquisa quando se trabalha com o material, ele é mole e ele caiu, a dobradura não segurou. Porque não se costura nada, é a dobradura que sustenta. Ela foi evoluindo. Enfim, esta primeira exposição tinha só trabalhos em tons de marrons. Uma ocasião este trabalho foi para Castelo, por conta de uma Semana de Arte. Lá teve um acidente, chuva, mas chegando lá encontrei o trabalho todo arrumadinho no plástico. Pensei, agora vou fazer uma transformação em você! O que estes trabalhos se transformaram! Um bordado você tem uma espécie de uma chave, que você desmancha e sai tudo, o meu não. O meu não, é um conjunto de faixas que são fixadas, ou concentradas em vários pontos. O que fiz, eu desgrudei as faixas daquele formato e, com as faixas tecidas fiz outros trabalhos. Aí eu já conhecia o material, dizia: “Ah! Você não quer ficar pendurado não, você quer ficar sentadinho, sentado você vai ficar”. Fiz então objetos, que estão lá em casa até hoje intactos, lindos e perfeitos. Porque descobri fazendo. (...) Essa experiência com o material é muito gratificante. (GÓES, 2017)

A exemplo desse fato, narrado por Dilma Góes, podemos fazer referência a Landowski (2017), em razão ao “acidente” com a peça têxtil de entretela, em que foi necessário um “ajustamento”, isto é, a artista precisou se ajustar sensivelmente com o material, com o trabalho têxtil: “*Ah! Você não quer ficar pendurado não, você quer ficar sentadinho, sentado você vai ficar!*” Foi necessário um ajustamento entre artista e obra e uma reconstrução no ato da relação.

Tal é exatamente o regime de ajustamento: um regime de sentido e de interação, no qual nem o sentido nem o valor, nem as condições de seu aparecer estão fixadas de antemão, mas no qual se criam em ato, em função da disponibilidade e mesmo da generosidade dos participantes um face ao outro - o que, é claro, sempre implica certa tomada de risco. (LANDOWSKI, 2017, p.21)

Outro evento têxtil nacional de que a artista professora participou, foi a **Exposição Nacional de Arte Têxtil de Porto Alegre**, que aconteceu em 1985. Dilma Góes ficou entre os 23 selecionados, entre os 180 inscritos. A figura 89 apresenta a capa do catálogo, que tem um

design multicolorido, pois apresenta um mosaico de imagens com detalhes de 12 obras têxteis dos participantes.

Figura 89 - Capa do catálogo da Exposição Nacional de Arte Têxtil de Porto Alegre



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Vale ressaltar que esses trabalhos foram desenvolvidos por pesquisas no 2º semestre de 1984, cujo material foi o feltro, pintado com tinta à base de água. Os trabalhos foram intitulados **Relevos**, em função do resultado plástico. Na figura 90, vemos dois trabalhos dessa fase que têm o feltro como material plástico. O primeiro apresenta duas tonalidades de verde, e o segundo tem um cromático em azul; por serem tecidos em feltro, possuem densidade firme e apresentam ondulações e curvas que permitem ser pendurados, mantendo-se na mesma posição.

Figura 90 - Trabalhos Relevos Entrelaçados



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Nos trabalhos apresentados na figura 90, em relação às anteriores (das figuras 88, p. 218), as formas tecidas que compõem as faixas são alongadas; enquanto a de tons esverdeados avança em volteios para a frente, a de tons azulados, em diferentes espessuras, alongam-se para baixo e retornam num efeito de sentido mais lento que a anterior. Outro destaque é a ausência de simetria, tão comum em peças de tecelagem e de tapeçaria.

A Gazeta, de 3 de maio de 1985, divulga essa mostra com uma matéria assinada por Maria Alice Lindemberg, que se intitulou “*Uma capixaba no mundo da tapeçaria*” (figura 91). O texto destaca a inovadora técnica têxtil de composição tecida no espaço, e que, após o encerramento da mostra, os trabalhos iriam participar de um projeto de itinerância por várias capitais brasileiras a saber: São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Florianópolis e Curitiba. Alice Lindemberg (1985) assinala:

Na fase seletiva dos trabalhos para essa exposição, as tapeçarias “Relevo Entrelaçado I” e “Relevo Entrelaçado II”, juntamente com trabalhos de quatro outros tapeceiros brasileiros, **foram considerados os de maior destaque na mostra.** [...] Há muito perseguindo uma inovadora técnica têxtil de composição tecida no espaço, sem tear, a artista Dilma Góes vem mostrando o resultado de suas pesquisas em salões, coletivas e individuais, locais ou nacionais desde 1965. [...] Encerrada a Exposição Nacional de Arte Têxtil, os organizadores programam uma exposição itinerante dos trabalhos da mostra. Essa será uma oportunidade para Dilma mostrar a um público maior, o resultado plástico de seu inovador trabalho com a fibra.

Figura 91 - Detalhe da matéria em divulgação aos trabalhos de Dilma Góes na Exposição Nacional de Arte Têxtil de Porto Alegre

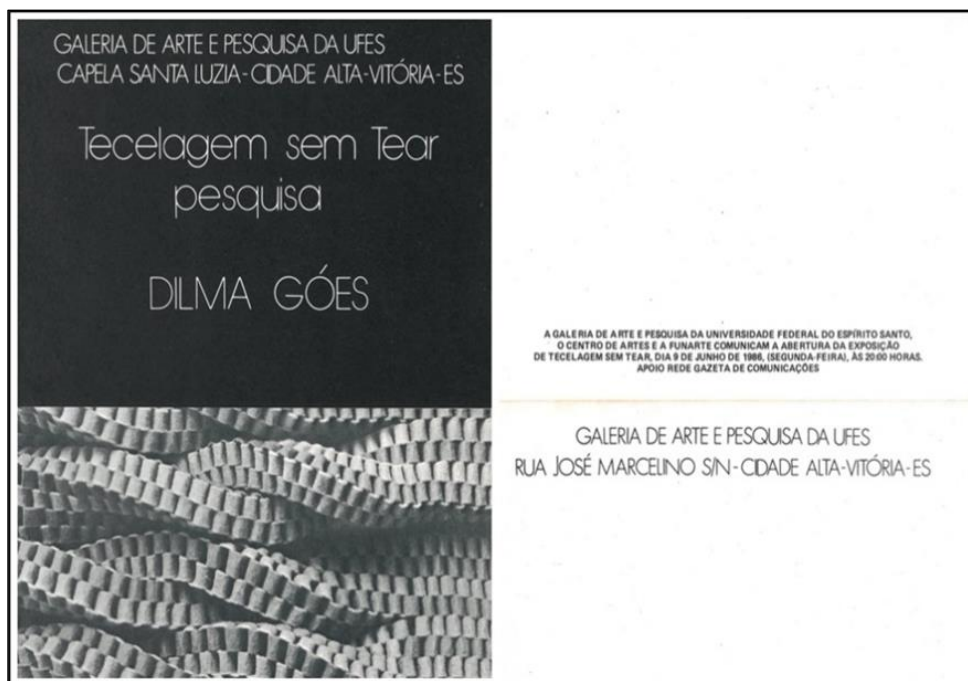


Fonte: Acervo da GAEU/UFES

A segunda mostra na Capela Santa Luzia foi a “*Exposição de Tecelagens Sem Tear: Pesquisa*” em 1986, o convite pode ser apreciado na figura 92, que apresenta um detalhe de uma obra da série *Relevos entrelaçados*, que, pelo material utilizado, o feltro, um material mais rijo, já nos dá o efeito de sentido do relevo, por apresentar camadas e planos, como podemos observar nas peças do jornal apresentadas na figura 91, em que as tiras tecidas ora estão presas, ora soltas, ficando como em camadas, que se sobrepõem, entrelaçam-se, criando relevos e texturas visuais. Essa mostra obteve patrocínio da UFES, do Instituto Nacional de Artes Plásticas e da Fundação Nacional de Arte e foram apresentados trabalhos em feltro e outros inovadores, elaborados e executados no projeto de pesquisa “Tecelagem sem tear”, no semestre 1986/1, com o tule de nylon, que é leve e transparente. Essas produções também foram apresentadas no

5º Seminário de Pesquisa da UFES, no XXXIX Salão de Artes Plásticas de Pernambuco e no V Salão Nacional de Salvador.

Figura 92 - Convite da exposição Tecelagem tem Tear: pesquisa



Fonte: Acervo do CAr/UFES

O Caderno Dois, de A Gazeta, de 9 de junho de 1986, divulga essa exposição de Dilma Góes, com uma matéria escrita pelo jornalista Aldi Corradi, que tem um título instigante para a época: “*Toque. É permitido*”:

Quem nunca entrou em uma galeria de arte e ficou frustrado pela distância que obrigatoriamente o público deve manter dos trabalhos expostos? A eterna e empoeirada plaquinha nos museu avisa: “*Não toque*”. Onde é possível, os artistas contemporâneos têm trabalhado para mudar essa distância que o curioso público muitas vezes tem do trabalho e pede para tirar a plaqueta. Quem for ao vernissage terá uma boa oportunidade de se vingar dessa proibição. ***Dilma proclamou a proibição da proibição ao toque e expõe trabalhos de tapeçaria para serem trabalhados pelo público, exigindo sua criatividade e participação.*** (CORRADI, 1986 - grifo nosso)

Segunda a matéria, no espaço da Capela Santa Luzia, a exposição foi dividida em três espaços: o primeiro, com a “Instalação Espaço Tecido”; o segundo, em que o público pode ter explicações sobre o trabalho e do uso dos materiais, e o terceiro, com cinco tapeçarias penduradas nas paredes. Inferimos que a experiência da Dilma artista é atravessada pela experiência da Dilma docente, uma vez que novamente, nessa exposição, foi organizado um “espaço didático”, isto é, além da apreciação dos trabalhos têxteis, eles podiam ser tocados,

bem como os visitantes tiveram como compreender como eles foram tecidos e a materialidade deles. Na figura 93, temos uma fotografia do recorte do jornal da época, e destacamos a narrativa do jornalista sobre a mostra, a organização e os sentidos da exposição com um trabalho conceitual e interativo.

De imediato o que chama atenção é a “Instalação Espaço Tecido”. Mesmo que houvesse a 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 em seu interior e a formar novos planos e novas formas. Um trabalho conceitual, de venda impossível.

Figura 93 - Recorte do Jornal A Gazeta sobre a exposição



Fonte: Acervo da Biblioteca pública estadual/ES

Com o texto do jornalista Corradi, “*Dilma proclamou a proibição da proibição ao toque e expõe trabalhos de tapeçaria para serem trabalhados pelo público, exigindo sua criatividade e participação*” e, também, com a narrativa de Dilma Góes na matéria do jornal: “*O público deve ter a oportunidade de se realizar, interferir no espaço. Isso só é pedido num trabalho tridimensional, e no trato com o material têxtil, poucos fazem isto. Mas o mundo é tridimensional, mas acho interessante a arte ser percebida assim*”, percebemos a contemporaneidade da artista que, já na década de 1980, trabalhava com instalações e com a inserção de obras conceituais¹⁴⁰ em seu trabalho artístico. Nesse viés artístico contemporâneo, da arte em interação e tridimensional, Oliveira (2002) destaca:

¹⁴⁰ Para a arte conceitual, vanguarda surgida na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. O termo arte conceitual é usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, entre as atividades do Grupo Fluxus.

As salas de exposição transformaram-se, pois, em ambientes ou espaços artísticos. O bidimensional que irrompeu o tridimensional, passou, depois, a ser inteiramente paisagem, arquitetura, para ser habitada. Adentra-se nas obras de arte da contemporaneidade como se adentra num projeto de construção inconcluso; no entanto, inteiramente delineado, à espera do acabamento. Graças ao corpo do que vem aí penetrar, aos seus sentidos, ao seu fazer inteiramente captados por sensores, pode-se, enfim, terminar a construção na qual o sujeito destinatário foi incorporado como a parte faltante para que o todo se entrelaçasse e pudesse apresentar-se enquanto texto. (OLIVEIRA, 2002, p. 55)

Figura 94 - À esquerda, instalação no Cemuni, no CAr/UFES, e, à direita e abaixo, fotos da instalação no 17º Salão de BH



Fonte: Acervo de Dilma Góes

A exemplo dessa exposição, que permitiu a interação entre o espectador-obra, bem como a mudança de seus trabalhos para o plano tridimensional, outras exposições individuais e coletivas da artista tecelã apresentaram essa modalidade conceitual e interativa. Podemos contemplar, na figura 94, fotos de uma instalação na exposição de 1985 no 17º Salão de Arte do Museu de Arte de Belo Horizonte, e outra, que se realizou no CEMUNI, no CAr/UFES, que revelam a leveza da seda em cores primárias.

Na figura 95, podemos também visualizar uma instalação de Dilma Góes, que foi apresentada no Armazém 3, no Porto de Vitória - ES, por ocasião da exposição coletiva “*Instalação Porto*

91”. Concordamos com Oliveira (2002), quando diz que a arte contemporânea [...] “vai deixando de ser uma construção em que a esteticidade é determinada pelo modo de realizar o arranjo expressivo, ela realiza arranjos nos quais os papéis de destinador e destinatário já se apresentam confundidos para que a obra seja criação conjunta dos dois polos”, ou seja, nessas “obras instalações”, o sentido só se efetiva em meio à interação.

Figura 95 - Instalação de Dilma Góes na exposição Instalação Porto 91



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Nessa Instalação, podemos visualizar cinco longas composições verticais tramadas em tule de nylon que, presos ao teto em um formato circular, como móveis, que se permitem girar, descem até o chão. Nos fios tramados, podemos perceber a transparência e a maleabilidade do tule de nylon, que foi tecido nas cores azul, amarelo e vermelho (figura 96). Esse trabalho permitiu interações entre os participantes com uma produção de sentido em ato, em que os destinatários puderam ver, tocar, sentir, brincar, correr, em conexão com o espaço e a obra. Sobre as instalações de Dilma, Lopes (1992), destaca:

[...] nas instalações de Dilma Góes, interessavam-lhe, sobretudo, a leveza, a transparência e a presença significativa do material flutuante e maleável, com quem

intervinha na visibilidade do espaço, tanto que algumas de suas obras foram pensadas e concebidas, tendo em vista o espaço onde seriam inseridas. Dilma propõe-se, através delas, a romper com o mito do objeto artístico, encurtando a distância entre a arte e realidade.

Figura 96 - Instalação e interação dos participantes na exposição Instalação Porto 91



Fonte: Acervo de Dilma Góes

A “*Instalação Porto 91*”, da qual Dilma participou, foi uma exposição coletiva, que aconteceu no período de 29 de agosto a 02 de setembro de 1991, organizada por Neusa Mendes, em parceria com a UFES, a Prefeitura Municipal de Vitória e com a Companhia Docas do ES. No Jornal A Gazeta, de 11 de agosto de 1991, divulgou a exposição, e foi ousada, no olhar de Neusa Mendes, que declarou: “Queremos tornar essa experiência uma tradição local para criar confronto com a arte produzida nos grandes centros culturais e que nós produzimos aqui, e fazer dessa mostra um momento significativo da arte que é a de reunir no mesmo espaço físico toda a nossa vitalidade”.

Essa mostra contou com importantes artistas capixabas e nacionais¹⁴¹, dentre eles, vários artistas professores do CAR/UFES, que, além de Dilma Góes, destacamos: Hilal Sami Hilal, Joyce

¹⁴¹ Nessa mostra, além dos artistas professores citados, participaram: Adrianne Gallinari; Agnaldo Pinho; Arlindo Dai Bert; Clélia Soares; Daniel Senise; Dilma Góes; Edson Arcanjo; Eugênio Geaquinto Herkenhoff; Fábio de Bittencourt; Flávia Carvalhinho; Heitor Takahashi; Hélio Coelho; Icléia Correa; Ivanilde Brunow; Leda Catunda;

Brandão, César Cola, Attilio Colnago, Antônio Aristides, Rosana Paste, Nelma Guimarães, Jeveaux, Orlando da Rosa Farya; Lincoln Guimarães e Freda Jardim.

Figura 97 - Cartaz de divulgação da exposição Instalação Porto 91



Fonte: Acervo da GAEU

O cartaz de divulgação dessa exposição (figura 97) tem um design que apresenta o plano de fundo preto, que nos leva a crer ser uma fotografia que foi tirada de dentro do Armazém do Cais do Porto de Vitória, em contraluz. O título da exposição “Instalação Porto 91” está em destaque na parte superior, em letras caixa alta na cor branca, e os números 9 (cor vermelha) e

Leonardo Brizola; Leonilson; Luiz Zerbini; Lygia Pape; Mara Perpétua; Marco Antônio Rocha de Oliveira "Mac"; Mônica Debane; Nilson Fanini; Norton Dantas; Ricardo Cruzeiro; Tânia Calazans; Zé Bento; Zulmira Amaral. Foi uma promoção da Sub-reitoria Comunitária/UFES; Prefeitura Municipal de Vitória; Companhia Docas do Espírito Santo; Museu de Arte Contemporânea de Campinas; Aracruz Celulose e BANESTES.

1 (cor laranja), tonalidades solares, que se destacam e representam o ano da exposição. Centralizado e em destaque, por meio de abertura verticalizada, vemos o detalhe lateral da proa de um navio com o nome “*Confidence*”, que está ancorado, e também vemos o mar e a paisagem ao fundo. Na parte lateral esquerda, são apresentados todos os nomes dos artistas expositores, e, na parte inferior do cartaz, o nome das instituições patrocinadoras.

Ainda com a leveza do **tule de nylon**, Dilma Góes foi selecionada no *XXXIX Salão de Artes Plásticas de Pernambuco*¹⁴². Seu certificado de participação, podemos visualizar na figura 98.

Figura 98 - Certificado do XXXIX Salão de Artes Plásticas de Pernambuco em 1986



Fonte: Acervo do CAr/UFES

Esse evento aconteceu na cidade de Recife e realizou-se no período de 26 de setembro a 26 de outubro, com a promoção da Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes e o Museu do Estado. O jornal *A Gazeta*, de 26 de setembro de 1986, anuncia o Salão em que duas artistas capixabas foram selecionadas com três trabalhos cada uma (Dilma Góes e Ivanilde Brunow), em meio a uma seleção de 1971 trabalhos enviados por 557 artistas plásticos. Segundo a matéria, Dilma apresentará grandes trabalhos com técnica de tecelagem sem tear. Um dos objetos têxteis possui iluminação central, alcançando efeitos desejados pela artista, a de formação de novas cores a

¹⁴² A comissão julgadora foi constituída por Casimiro Xavier de Mendonça, Daniel Santiago, Guita Charifker, Paulo Bruscky e Roberto Lúcio de Oliveira.

partir das cores fundamentais. O certificado vemos na figura 98. Os trabalhos apresentados, “Objetos um”, “Objeto Dois” e “Objeto três” (figura 99), foram tecidos com a técnica de tecelagem sem tear - entrelaçado, utilizando o material de *tule de nylon*, nas cores azul e vermelha. Um trabalho ficou pendurado; outro, em cima de um módulo, e peça de maior formato, em vermelho, que tinha entre cinco metros e se destacou na mostra pela dimensão, leveza e transparência.

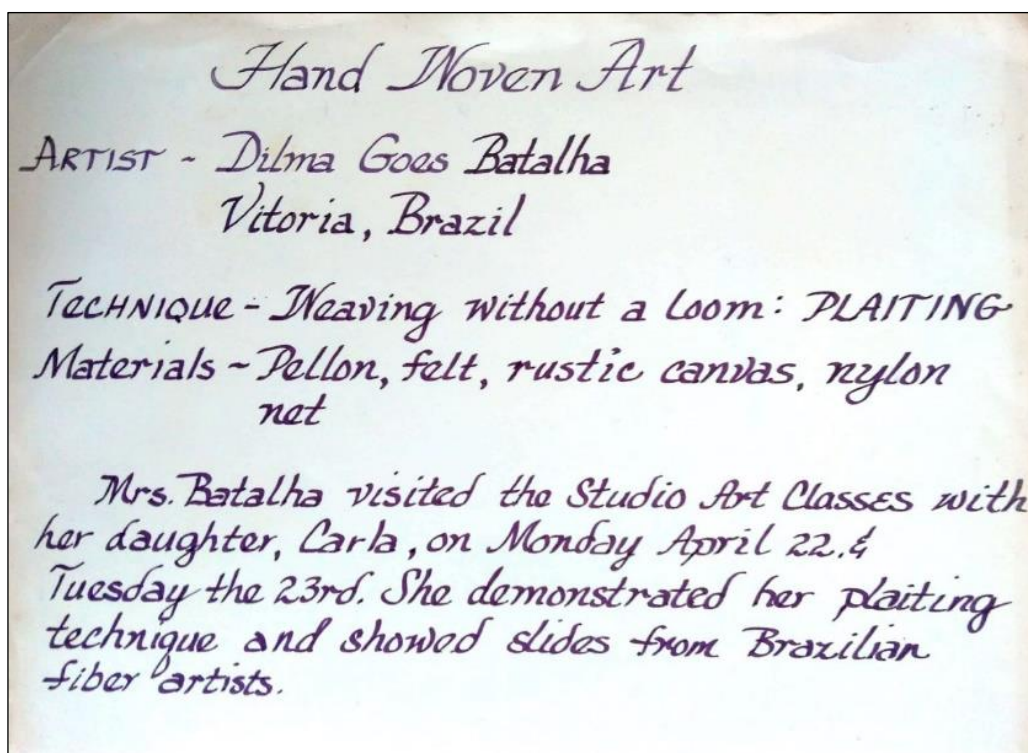
Figura 99 - Dilma Góes e as obras selecionadas no XXXIX Salão de Pernambuco em 1986



Fonte: Acervo de Dilma Góes.

No período dessa residência, realizou uma exposição individual de “Objetos Têxteis” no saguão da escola *George Washington High School*¹⁴⁴ em Charleston, West Virginia University, USA. Também proferiu uma palestra no dia 24 de abril de 1991, às 19h30, na galeria *Birk Art Gallery*¹⁴⁵ na Universidade em Marshall, que é uma das universidades públicas mais antigas da Virgínia Ocidental, vide certificado na figura 101, que foi escrito manualmente. Esse evento foi gratuito e aberto aos interessados, e, segundo o jornal, com boa infraestrutura para receber os participantes, Dilma teve a oportunidade de desvelar o trabalho têxtil brasileiro e capixaba, pois apresentou slides de seu trabalho e de outros artistas têxteis do Brasil, mostrando a força da arte têxtil contemporânea brasileira, além de divulgar o seu trabalho, sua pesquisa de materiais e técnicas, texturas, formas, expressão e linguagem estética.

Figura 101 - Certificado de participação no Evento na Birk Art Gallery em Marshall ¹⁴⁶



Fonte: Acervo de Dilma Góes.

¹⁴⁴ *George Washington High School* é uma Escola pública fundada em 1965, 1522 Tennis Club Rd, Charleston, WV 25314, Estados Unidos.

¹⁴⁵ A *Birke Art Gallery* está localizada na esquina da 3rd Avenue e Hal Greer Boulevard, dentro do Smith Hall no campus da Marshall University. Disponível em: <<https://www.marshall.edu/art-galleries/birke-art-gallery/>> Acesso em: 10 de agosto de 2021.

¹⁴⁶ Tradução: *Arte Tecida à Mão*. Artista: Dilma Góes Batalha. Vitória, Brasil. Técnica: Tecelagem sem tear: Entrelaçado. Materiais: lã natural, feltro, lona rústica, rede de náilon. A Sra. Batalha visitou o estúdio Art Classes, com a filha, Carla, na segunda-feira, dia 22 de abril, terça-feira. Ela demonstrou sua técnica de entrelaçado e mostrou slides sobre artistas têxteis brasileiros.

Na escola *Capitol High Scholl*¹⁴⁷, Dilma Góes pôde realizar um workshop para alunos do Ensino Médio, em que preparou os materiais e demonstrou sua técnica têxtil, bem como expôs alguns trabalhos têxteis de parede verticais, esculturas têxteis e trabalhos de batik em seda. A artista declarou que “[...] esse projeto foi riquíssimo em trocas de experiências e eu sempre sou muito grata à UFES, pelo tempo em que fui professora, ter podido ter acesso a projetos que enriqueceram minha prática e divulgaram também a minha arte.” (GOÉS, 2021).

A última exposição individual que destacaremos é a *Exposição de Objetos Têxteis*, que se realizou no Espaço Cultural Yázigi, em Vitória - ES, em 1992, pois assim fechamos com o recorte temporal de nossa tese. Essa mostra é destacada no Caderno Dois, do Jornal A Gazeta, de 09 de janeiro de 1992, tendo uma matéria com o título: “*Tecendo esculturas sem tear*”. O texto anuncia que a artista Dilma Góes traz sua tecelagem a Vitória, conhecida do público no país e até nos Estados Unidos. Inicia a matéria destacando que a artista traz admiração e curiosidade onde quer que exponha seus trabalhos e destaca que, na mostra, todos os trabalhos têm três dimensões, são verdadeiras esculturas obtidas com sua técnica especial de tecelagem sem tear, que buscam um novo sentido na arte da Tecelagem. As peças da tecelã exigem “*visão e imaginação, para explorar cada concavidade, reentrância e saliência, até que o objeto se desnude e se mostre por dentro*”.

Destaca-se, no texto do jornal (figura 102), que, nessa exposição, os visitantes puderam apreciar vários trabalhos em pequeno formato, feitos de fitas de gorgorão, uma peça de grandes dimensões em tule, exposta no pátio interno da Galeria Yázigi, e outra, também de grande porte, no corredor do curso.

¹⁴⁷ *Capitol High School* é uma escola pública localizada em Charleston, West Virginia, Estados Unidos, criada a partir da consolidação da Charleston High School e da Stonewall Jackson High School em 1989. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Capitol_High_School_\(Charleston,_West_Virginia\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Capitol_High_School_(Charleston,_West_Virginia)) > Acesso em: 10 de agosto 2021.

Figura 102 - Reportagem sobre exposição Galeria Yázigi em 1992



Fonte: Acervo de Dilma Góes

Estabelecendo uma conexão inseparável entre o *ser artista* e o *ser professora*, de Dilma Góes, já vislumbrada em outros momentos da tese, a artista, nessa mostra, segundo o texto do jornal, ministrou aos interessados um “*workshop*” gratuito, que aconteceu em dois dias, por meio de inscrição prévia.

O convite dessa exposição contou com um texto de apresentação escrito pela historiadora Almerinda Lopes, “Sinfonia de formas construídas”¹⁴⁸. Lopes (1992), em seu discurso, diz que as formas tecidas ou construídas da artista, apresentadas na exposição, mostram que a tapeçaria adquiriu um espaço de autonomia dentro das artes plásticas, pois a tapeçaria foi serva da pintura, função que lhe foi reservada por muito tempo. Por esse viés, Ferreira Gullar (1985)¹⁴⁹ destaca que:

¹⁴⁸ Texto de apresentação da exposição “Objetos têxteis”, de Dilma Góes (1992), escrito pela historiadora e então professora do CAr/UFES Dra. Almerinda da Silva Lopes.

¹⁴⁹ Texto de apresentação de Ferreira Gullar, no livro de Rita Cáurio, *Artêxtil no Brasil: Viagem pelo mundo da tapeçaria*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985

A pintura é, na sua origem, uma arte de representação; a arte têxtil não: quando o homem fez o primeiro palmo de tecido, criou uma coisa nova, um corpo novo no mundo – e uma relação espacial nova. Na verdade, criou o plano que seria mais tarde o suporte da tapeçaria. O ofício de tecer se tornaria subsidiário da linguagem pictórica – imitação da pintura. Foi necessário que a própria linguagem da pintura entrasse em crise para que se redescobrisse a autonomia da expressão têxtil. (GULLAR, 1985, p.7)

Essa grande ruptura acontece com o advento do Cubismo¹⁵⁰, no início do século XX, em que reaviva a sensibilidade do homem moderno para a expressividade, independente do que eles representam, aproximando assim, a arte da vida. No Cubismo Sintético, especificamente, em que elementos heterogêneos são inseridos nos trabalhos como recortes de jornais, pedaços de madeira, cartas de baralho, caracteres tipográficos, papel, tecido, prego, arame, estopa, areia, dentre outros, são agregados à superfície das telas, dando origem às famosas colagens, amplamente utilizadas a partir de então como pela inserção de materiais diversificados como, dentre outros, em seus trabalhos artísticos. Gullar (1985) complementa que:

A redescoberta dessa matéria sem rosto traz explícita a redescoberta do espaço, que deixa ser ‘o lado de fora’ das formas para ser agora redescoberta por elas. Isso tem parte com a arte têxtil uma importância fundamental já que, nela, a forma e o espaço se criam materialmente a partir dos mais simples elementos: os fios e fibras (GULLAR, 1985, p.7)

Retornando às produções de Dilma Góes, Lopes (1992) destaca que, nessa fase, os trabalhos estão mais escultóricos, com reentrâncias e saliências, que encontram um novo sentido no ato de “enredar, labutar, montar e desmontar” com produções em menor dimensão. “Essa fase constitui uma espécie de recorte e focagem de alguns fragmentos de trabalhos anteriores que, ao serem eleitos, ampliados ou em *close-up* e reelaborados, assumem nova singularidade poética”, como podemos ver nos exemplos na figura 103. Lopes (1992) analisa as obras e destaca:

Dilma Góes rompe com a ideia de que a tapeçaria é uma arte da agonia, revitalizando-a e dando-lhe uma configuração que a rejuvenesce, à medida que dá às suas formas orgânicas ou de uma geometria pouco regular, uma aparência de signos arquitetônicos, embora, sem almejar a monumentalidade da arquitetura. Cria uma verdadeira orquestração de ritmos espaciais, que exigem que nossa visão e imaginação desnudem, apalpem e penetrem em cada concavidade, reentrância ou saliência, para

¹⁵⁰Cubismo foi o movimento artístico cuja origem remonta a Paris e a 1907, ano do célebre quadro de Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)*. Considerado um divisor de águas na história da arte ocidental, o cubismo recusa a ideia de arte como imitação da natureza, afastando noções como perspectiva e modelagem, assim como qualquer tipo de efeito ilusório. "Não se imita aquilo que se quer criar", diz Georges Braque, outro expoente do movimento. (In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3781/cubismo>. Acesso em: 07 de agosto de 2021. Verbetes da Enciclopédia).

expor o dentro, o escondido. O misterioso, o segregado. Propõe uma relação de afetividade, palpabilidade e fisicalidade com seu engendramento formal. Crepitantes umas, intimistas outras, suas caixas-relicários revelam o mundo imaginário que precisa ser desvendado, desafiando os seus interlocutores a desenredarem sua trama sensível das colmeias. (LOPES, 1992)

Figura 103 - Objetos têxteis produzidos por Dilma Góes ¹⁵¹



Fonte: Website de Dilma Góes

Nossa pesquisa teve a intenção de analisar os processos de constituição da artista Dilma Góes, permeados pelo seu processo criativo e pelas etapas que emergem deles. Por esse viés, na conversa/entrevista, a professora artista falou sobre seu processo de criação, e o que a impulsionou a sair de um estilo de arte inicialmente figurativo para uma arte conceitual. Ela destaca:

Quando o artista vê que as coisas não vão de acordo com o que ele pensa, ele dá um jeito de dar um drible e seguir em frente. Quanto inicialmente eu fazia os meus bordados, os primeiros, eu só tenho dois, pois todos eu vendi, era uma coisa mais figurativa. Quando eu fui para os Estados Unidos, que eu aprendi a técnica da tecelagem sem tear, e chegando ao Brasil, fiz a busca e pesquisa de materiais, com os novos trabalhos, mesmo assim, eu ainda não tinha ganhado uma medalha de ouro. Para mim, o que é uma medalha de ouro na arte?

¹⁵¹ Para o tecer dos “objetos têxteis”, foram utilizados os materiais, da esquerda para a direita: 1º e 5º (cânhamo resinado) ; 2º, 3º e 4º (entretela) e o 6º (feltro).

É primeiro fazer o que você gosta, se eu fosse viver disso, eu tinha desistido há muito tempo! Aí essa medalha de ouro é o resultado da sua conquista, que seria a venda. Como eu não estava conquistando o meu público com pequenos objetos, pequenas tapeçarias, eu disse: Bom, eu vou sair para um grande espaço, vou fazer uma arte conceitual, pois ela não está à venda, ela é um conceito, se discute, se fotografa, vai para o meu currículo, mas ela não se leva para casa. Muito embora, eu tenho todas as minhas peças, porque ela retrai como uma sanfona, eu tenho todas guardadas dentro do meu ateliê.

Eu pensei, já que eu estou me propondo a fazer essa arte, que eu acho espetacular, e o povo não está entendendo, não está assimilando, eu vou fazer uma arte conceitual. Porque eu continuo a fazer o que eu quero, vou para os grandes espaços criando obras tecidas que pudessem ser modificadas e tivessem a interferência do público. Essa foi a minha passagem. Eu não tinha o retorno, mas felizmente tinha a universidade como meu suporte. Eu sou uma pessoa, que graças a Deus, não preciso da minha arte para viver, então, eu não me corrompi, porque o que acontece com muita gente, que precisa daquilo, acaba se corrompendo para atingir o que o público gosta e não o que ela faz. O ideal é você fazer o que gosta, o que você acredita e o povo também acredita. (GOES, 2021)

Em análise de sua narrativa, compreendemos a importância que Dilma vê em o artista fazer aquilo de que realmente gosta e em que acredita, embora admita que nem sempre seja possível, pois não é fácil, para um artista, “viver de sua arte”. No seu caso, tinha um suporte, sua docência na Universidade; nesse sentido, pôde conciliar suas pesquisas, sua incessante busca pelo conhecimento em formação continuada e pela divulgação de seu trabalho têxtil, além de manter sua marca na contemporaneidade artística no campo conceitual.

No depoimento da artista e professora, a oposição semântica fundamental está nos termos *descoberta vs. ocultação*. Essa oposição manifesta-se de diferentes modos no texto: “fiz a busca e pesquisa de materiais, com os novos trabalhos” ou “vou para os grandes espaços criando obras tecidas que pudessem ser modificadas e tivessem a interferência do público”. A descoberta e a pesquisa são eufóricas, e a ocultação e a dissimulação são disfóricas. Assim como em outros depoimentos da artista, neste ela nega estar “conformada” a uma dada situação, a *inquietação* é valor para a pesquisadora. No segundo patamar do percurso gerativo de sentido, nas estruturas narrativas, *a pesquisa* é valor assumido pelo sujeito, e este, em interação com outros sujeitos, e com objetos, tais como os que possuem materialidade para aceitarem o domínio do fazer da artista, são transformados. No terceiro patamar, o das estruturas discursivas, examinado a partir das relações instauradas na enunciação, temos um narrador que se projeta no enunciado como um “ele” distanciado, produzindo um efeito de objetividade ao discurso no primeiro trecho do depoimento. Na sequência desse primeiro trecho e nos dois seguintes, é um “eu” quem fala, e o efeito produzido é de proximidade, de subjetividade. O tempo é o do passado, assim como a espacialidade presente no texto traz a experiência vivida nos Estados Unidos, justamente por

ter sido lá que se deu o aprendizado da nova técnica que mobiliza a artista e distingue seus trabalhos entre outros artistas.

Após conhecermos e analisarmos esse longo e gratificante *percurso artístico* de Dilma Góes, compreendemos que sua produção está centrada nos materiais e em explorar as potencialidades de cada um deles, a depender da fibra têxtil com a qual trabalha. O contemporâneo é forte em suas obras, pois elas estão muitas vezes em construção. No fruir de suas tecituras, a artista diz se identificar “com o caráter lúdico, sensual e tátil dos fios e fibras expressando-se artisticamente”. (GOES, 1990, p. 2)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1 ARREMATANDO OS FIOS: ARTICULAÇÃO ENTRE O FAZER E O ENSINAR ARTE

“Processos e Experiências da artista e professora Dilma Goes no Ensino Superior” é o título desta pesquisa, que teve como questão problema: *Como a experiência da artista contribui para a docência? Como são articulados os campos do conhecimento e da experiência com a Arte, com o conhecimento e a experiência de professora?* Tivemos como recorte temporal o período de 1968 a 1992, tempo em que a artista professora foi docente do CAr/UFES.

Tecemos como objetivos: Investigar os processos de constituição da artista Dilma Góes na intenção de (re)constituir a memória da artista inscrita e concretizada nesses materiais, e, nesse proceder, analisar o processo criativo e compreender as etapas e os métodos que emergem dele; investigar os processos de constituição da docente Dilma Góes, de modo a (re)constituir a memória docente inscrita e materializada nesses materiais, e analisar a constituição do processo docente compreendendo as etapas e os métodos advindos dele; analisar para compreender como são articulados “o ensinar e o fazer arte” na docência no ensino superior.

Inicialmente, no primeiro capítulo da tese, cujo título é “Esboços Preparatórios”, aproximamos da temática artista professor, em um longo levantamento do “estado da arte”, no banco de teses e dissertações da CAPES. Cinco trabalhos apresentaram pontos afins de diálogo com nossa investigação, mas que focalizam lócus, docentes e artistas diferentes, utilizam outras metodologias de análise, o que nos deu confiança em nossa temática de estudo, pois conferiu caráter inédito, de relevância, viabilidade, pré-requisitos importantes para a constituição de uma tese de doutorado.

No segundo capítulo, “Suporte da docência e da artista: criação e contexto” revisitamos estudos sobre *docência superior em arte e artista professor*, que, em muito, contribuíram para a contextualização da temática. Para a *noção de experiência*, que tangenciou nossa tese, fomos em busca de estudos que pudessem vir ao encontro de nosso interesse principal, “um sujeito que se transforma a partir de suas experiências”. Perpassamos por alguns autores, nesse sentido, nossa pesquisa encontrou conexão, por meio do estudo da semiótica discursiva na relação entre “experiência e paixão”, tendo como referência a obra

de Greimas e Fontanille, *Semiótica das Paixões* (1993) e a experiência estética em Landowski (2005).

No terceiro capítulo, “O lugar da docência: da Escola de Belas Artes ao Centro de Artes da UFES”, revisitamos pesquisas e trouxemos informações para a nossa tese, de uma parte relevante da História do Ensino das Artes do Espírito Santo. Iniciamos no Instituto de Belas Artes, que teve um curto espaço de tempo, seguimos para a Escola de Belas Artes, situada na Avenida Jerônimo Monteiro, no Centro de Vitória, destacamos também sua passagem quando funcionou na avenida César Hilal e, por fim, quando efetivamente se instalou no Campus de Goiabeiras, então Centro de Artes da UFES. Como forma de reconstituir a memória e a história do Centro de Artes/UFES, a partir de 1972, período em que não havia pesquisas acadêmicas, conseguimos desvelar um capítulo dessa história apagada pelo incêndio na década de 1990, com a análise de um importante documento encontrado no CIARQ/UFES. O documento é um relatório datado de 1973, que contextualiza espacial e temporalmente o CAr-UFES, no ano de 1972, e informa a estrutura organizativa e administrativa a que os docentes estavam submetidos, bem como os projetos de reestruturação dos currículos para os cursos de Licenciatura em Desenho e Plástica e o curso de Bacharelado em Artes Plásticas.

Para contextualizar a Arte têxtil, apresentamos um histórico sucinto, procurando destacar sua presença, desde os primórdios até o contemporâneo, já com o intuito de situar o sujeito de nossa pesquisa, Dilma Góes, enquanto artista tecelã contemporânea nesse contexto.

Hipotetizamos, em nossa tese, que a experiência da artista Dilma Góes vai nortear as suas escolhas, os processos e os métodos escolhidos pela professora, e essa hipótese pressupõe que a arte e a vida são inseparáveis (Pareyson, 1989); portanto, inclui a docência. “Pode o conhecimento da vida de um artista aumentar a compreensão da sua arte? Pode a obra de um artista contribuir para o conhecimento de sua vida”? Essas duas questões expõem duas posições que devem dialogar mutuamente, sobretudo no fazer arte, isto é, no dedicar-se à tarefa que se escolheu para a sua própria vida, de modo que não é possível compreender a fundo a arte de um autor, sem dar conta do que foi para ele sua arte.

Trouxemos o *percurso acadêmico* de Dilma Góes, que se iniciou em uma classe multisseriada na cidade de Paineiras, no interior de Itapemirim, em que cursou o ensino fundamental - séries iniciais, seguindo para a cidade de Cachoeiro de Itapemirim onde cursou

o Ensino Fundamental - anos finais, em regime de internato. Precisou vir para a capital - Vitória, a fim de continuar os estudos, e, no Ensino Médio, fez o Curso de Magistério, em um Colégio Confessional, também em regime de internato. Nessa etapa, obteve destaque, uma vez que foi convidada para lecionar nessa escola, na classe de alfabetização, onde ficou por cinco anos. Concomitantemente, cursou Arte Decorativa na Escola de Belas Artes, formou-se e foi a oradora da turma. Novamente, pelo seu destaque na universidade, foi convidada para ser Auxiliar de Ensino no Centro de Artes da UFES, e, assim, inicia-se efetivamente sua carreira no ensino superior. Mediante esse percurso, movida pela garra e perseverança, o que é mostrado com detalhes na tese, citamos Landowski (2002), que diz:

Querer a mudança, aceitá-la, vivê-la, desejá-la, não é apenas tomar posição diante das coisas que mudam, ou que gostaríamos que melhorassem; é também escolher uma maneira determinada de viver seu próprio dever: é, de certa maneira, colocar-se em condição de desfrutar o tempo presente - qualquer que seja a sua dureza - percebendo a si mesmo como imediatamente inscrito no movimento do momento que passa, como participante no desenrolar de uma atividade vivida em comum com outrem, por isso mesmo também - o que não é sem importância - como efetivamente presente a si mesmo. (LANDOWSKI, 2002, p. 93)

Nesse longo *percurso docente*, Dilma Góes lecionou por 25 anos na Universidade Federal do Espírito Santo e *ministrou as disciplinas*: Decoração de interiores, Oficina de Fibras Têxteis, Estamparia, Análise e exercício de materiais expressivos (AEME) e Materiais e Técnicas de Utilização (MeTU). Exerceu também *atividades administrativas* como chefe e subchefe de Departamento, membro do Colegiado e Membro do Conselho de Ensino e Pesquisa, Coordenadora do Curso de Artes Plásticas e Coordenadora do Núcleo de pesquisa do CAr/UFES.

Nesse contexto, a docente Dilma Góes exerceu funções pedagógicas, didáticas e administrativas em que partilhou relacionamentos pessoais em diferentes áreas e precisou ser mediadora do “conhecimento de teorias, o conhecimento elaborado e a experiência, mas também, por intermédio das emoções, do olhar instrumental, da sensibilidade, da cognição e do afeto”, como ressaltam Pimenta e Anastasiou (2014, p. 78),

Em relação à sua *formação continuada*, em 1973, cursou a Especialização em Tapeçaria, no Centro de Artes da Universidade Federal de Santa Maria - RS; em 1980, o Mestrado em Design de Interiores, *Nesbitt College Design, Drexel University, Philadelphia PA-USA* e também participou de vários Congressos, Seminários e Festivais de Arte, sempre em busca de crescimento profissional na área que escolheu para atuar, “*a arte*”, sempre em busca do “sabor

pelo conhecimento, relacionando o que aprende com o seu estar no mundo e, desse modo, [foi] descobrindo o saber e descobrindo-se, pelo aproximar-se do conhecimento” (OLIVEIRA, 2013, p. 179).

Na *área da extensão e pesquisa*, desenvolveu e participou de diversos projetos entre 1973 e 1992, dos quais destacamos: o Projeto tecelagem sem tear, Projeto Rondon, Semanas de Arte, os Festivais de Verão e o Projeto *West Virginia*, nos quais pôde, além de ministrar oficinas, palestras e *workshops* no Brasil e no exterior, também realizar exposições em vários deles, e observamos que “*o seu percurso de artista*” é interconectado “*ao seu percurso docente*. Nesse sentido, corroboramos com Moita (2007) que diz que

[...] formar-se supõe troca, experiências, interações sociais, aprendizagens, um sem-fim de relações. Ter acesso ao modo como cada pessoa se forma é ter em conta a singularidade da sua história e sobretudo o modo singular como age, reage e interage com os seus contextos (MOITA, 2007, p. 115).

Segundo Nóvoa (1992), na construção da identidade docente, três processos são essenciais, e Dilma Góes perpassou todos eles, a saber: o desenvolvimento *pessoal*, que se refere aos processos de produção da vida do professor; o *profissional*, que se refere aos aspectos da profissionalização docente; e o desenvolvimento *institucional*, que se refere aos investimentos da instituição para a consecução de seus objetivos educacionais.

Em seu intenso *percurso artístico*, no recorte temporal de *1968 a 1992*, período de docência na UFES, Dilma Góes realizou 12 exposições individuais, teve a participação em 4 Salões Nacionais, 2 Exposições Coletivas no Exterior e 1 Exposição individual nos Estados Unidos e cerca de 50 exposições coletivas.

Esse intenso movimento pelos espaços expositivos locais, nacionais e internacionais iniciou-se após ter seu encontro com a Arte têxtil, inicialmente no curso de especialização em Santa Maria - RS. Inicia sua produção com a tapeçaria bordada figurativa, tecendo cerca de 13 trabalhos de grande dimensão, seguindo pelas experiências com os Batiques e a Tecelagem com tear, que apresentavam composições figurativas estilizadas. Entretanto, “*o divisor de águas*” de sua produção foi a descoberta de uma técnica inovadora, “*weaving without loom*” (tecelagem sem tear), no período em que fez o Mestrado nos Estados Unidos.

No retorno ao Brasil, Dilma Góes “desenvolveu uma pesquisa intitulada *Tecelagem Sem Tear*, cujo objetivo principal era resgatar a atividade das rendeiras, das bordadeiras e das tecelãs. Sua pesquisa também objetivava a busca de materiais alternativos que possibilitasse a redução de custos”¹. Por essa perspectiva, devido ao alto custo *da fita e gorgorão* (material original utilizado), inicia sua pesquisa de materiais, em que vários tecidos foram testados, dentre eles a entretela de algodão e sintética, o morim, o algodão cru, a organza e o tule de nylon. Também houve uma pesquisa com tintas de diversos tipos, para dar uma textura resistente e apropriada à técnica.

A *entretela* permitiu trabalhos têxteis mais maleáveis que se transformavam, com a produção dos trabalhos denominados “Movimentos e Movimentos entrelaçados”. O *feltro* suscitou trabalhos mais densos e resistentes que geraram os “Relevos entrelaçados e escultóricos”. O *tule de nylon* mostrou-se de difícil tecelagem, por ser altamente delicado e frágil para se desfazer; entretanto, gerou trabalhos de médio e grande formato como as instalações. Finalmente, a *organza*, dada sua leveza e transparência, permitiu tecer e produzir instalações interativas em grandes espaços.

Dilma Góes (2017) relatou que o seu trabalho de pesquisa “é centrado na materialidade, nas experiências que tem com eles, e que cada material dita um comportamento que ele quer, isto é, a capacidade de eles fazerem ou não fazerem, ou o que quer que eles façam”. Sua produção esteve sempre ligada diretamente ao Centro de Artes da UFES, e às exposições que se faziam quando a faculdade tinha representação. Declara que “Consequentemente extrapolei o Campus, tive que trabalhar em casa também, e minhas produções iniciavam na Universidade e terminavam no meu ateliê” (GÓES, 2017). Quanto à sua poética, *ao tecer sem tear*, a artista professora, em sua produção, com a técnica de entrelaçado, inusitados materiais, permitindo-se não estabelecer limites para suas pesquisas, explorando as potencialidades dos materiais e suas texturas. Dilma Góes destaca que sua arte é uma produção “como algo que se torna um prolongamento do corpo, mais especificamente, das mãos, é só o homem e o material, sem a precisão da máquina”.

No decorrer do percurso deste estudo, em meio às análises das narrativas de Dilma Góes, permeados e embasados pela história de vida, pelos documentos de docência e de artista, por um lado, podemos compreender que a vida de Dilma *se apresenta/se entrelaça* na sua *obra/produção*, no transcorrer de sua vida de artista e de professora. Por outro, não só é

possível como desejável, iluminar o conhecimento biográfico de Dilma por meio, também, de suas obras, que, evidentemente, tomam parte considerável e importante de sua vida. Na verdade, é difícil separarmos as experiências da Dilma artista, da professora, da pesquisadora, da estudante, ou seja, essas áreas imbricam-se, tangenciam-se, atravessam-se.

Acerca de seu processo de criação, Dilma (2017), em suas narrativas, destaca que o seu fazer têxtil é de total envolvimento, permitindo-se, a depender da exposição, uma dedicação exclusiva, focada “entre as mãos e o material”, e, nesse processo, sente-se quase “em êxtase”. Nesse sentido, podemos fazer ligação com o *sujeito da experiência* no qual nos enfatiza Bondia (2002): a fim de que a experiência aconteça, é necessária uma interrupção para que algo nos toque, para “[...] sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, cultivar a arte do encontro, ter paciência e dar-se tempo e espaço.”.

Dilma Góes, em seu percurso artístico e docente, vive em um território que se abre às experimentações e transformações, quer seja pela pesquisa de materiais, inserção em projetos, ou pelo fazer artístico sempre inovador, quer seja pelo enriquecimento em formações e pesquisas. Sua paixão pela arte e pela docência é tangenciada pelo saber da experiência [...] “que produz diferença, heterogeneidade e pluralidade” (BONDIA, 2002, p.28), também é um sujeito com um caráter aberto aos acontecimentos, mesmo que exposto à vulnerabilidade e ao risco, aberto às transformações, por sua “ex-posição”, entretanto constituída por um modo singular de estar no mundo, conduzindo-se ética e esteticamente.

A metodologia de história de vida, que tangenciou esta pesquisa, por meio das narrativas de Dilma Góes, permitiu-nos acompanhar a dinamicidade de seu processo identitário, construído e tecido pelos *processos e experiências* constituídos nas formações, na docência, na arte e na vida, permeado por continuidades, rupturas e descontinuidades. Bosi (1983, p. 29) afirma que “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar.”

A análise pela metodologia da semiótica discursiva e semiótica plástica, por meio dos discursos, de documentos de artista e de docência, ajudou-nos a compreender, a partir das interações vividas e sentidas no espaço profissional, artístico e das práticas da vida de Dilma Góes artista e professora.

As analogias da vida como um tecido têm sido metáforas de uso recorrente, narrativas que fazem parte de um imaginário coletivo, pensadas a partir das tramas que são construídas na vida cotidiana, a partir dos fios - os dias - tecidos na urdidura do tempo, nos pontos feitos e desfeitos, pelos desejos e aspirações humanas, nas costuras ou nos bordados, em suma, num universo ilimitado de relações. Como disse Guimarães Rosa: "viver é um rasgar-se e remendar-se" (1968, p. 76), porque esse tecido que é a vida tem a condição de ser costurado, de se regenerar - embora, no final dessa trajetória, possa apresentar as marcas das "rasgaduras e manchas" a que foi submetido e que nele estão circunscritas". (PEIXE e HERNANDES 2020)

Essa tese, como já citado, adveio de uma pesquisa maior, desenvolvida pelo grupo de pesquisa GEPEL, coordenada pela professora Dra. Moema Rebouças. A princípio, estaríamos estudando artistas professores de seis poéticas artísticas diferentes, e que haviam sido meus professores; no entanto, a mudança e a escolha da artista e professora tecelã Dilma Góes, oportunizaram-me pesquisar justo àquela que não havia sido minha professora. O recorte temporal da tese finaliza em 1992, ano de meu ingresso na UFES, no Curso de Artes Plásticas, e, inclusive nessa graduação, não tive oportunidade de conhecer e vivenciar a área têxtil.

Por essa perspectiva, havia inicialmente um distanciamento entre a pesquisadora, a poética têxtil e a artista professora Dilma Góes; entretanto, por meio dos encontros propiciados pelas entrevistas e conversas, permitiram "ligação, potência e interatividade". A generosidade da artista professora em abrir seu acervo pessoal com valiosos documentos de docência e artista, bem como as leituras e análises, e os conhecimentos adquiridos na área têxtil, propiciaram um *ajustamento* entre pesquisadora e objeto de pesquisa, que foram tecidos em ato, criando-se um vínculo de proximidade "no princípio da imanência, com o envolvimento que acontece do pesquisador comprometido com o objeto, concentrando-se sobre o que está nesse objeto."

Landowski (2012) diz que é importante efetuarmos um percurso teórico de uma maneira que nos mantenha tão perto quanto possível de nosso objeto, do Outro e de sua presença, para isso

devemos nos esforçar por nunca perder contato com a dimensão vivida das relações e dos projetos analisados, tal como ela se articula na produção ou pela leitura e das práticas *em situação*. Porque seria inútil pretender apreender as modalidades de presença, qualquer que seja seu objeto, sem contar com a experiência imediata do sensível, do figurativo e do passional vinculados ao aqui-agora. (LANDOWSKI, 2012, p. XI)

Outrossim, essa investigação propiciou-me memórias afetivas, lembranças dos meus professores e colegas, dos corredores e das salas de aula, dos Cemunis no CAr/UFES, da excursão que fizemos à Bienal de São Paulo, dentre outras ações. Landowski (2020) diz que "o sujeito na semiótica apresenta uma competência estésica, com a capacidade de apreender a

competência estética do Outro, ser sensível; seja a nível plástico, rítmico e nas dinamicidades, ou seja, que é um sujeito sensível e disponível”.

O sentido, desta vez, não deverá ser descoberto no meio das coisas ou ser reconhecido nas mensagens codificadas postas em circulação pelo outro, e muito menos ser inventado gratuitamente. Será preciso construí-lo, e construí-lo a dois. Porque, se ele existe, só pode ser, semioticamente falando, como produto da colocação em presença de duas instâncias, oferecendo uma e outra o caráter de entidades organizadas, competentes para interagir em situação, uma enquanto ‘sujeito’, outra enquanto ‘objeto’, mesmo que estas posições sejam, em geral, intercambiáveis (LANDOWSKI, 2001, p. 35).

Por essa perspectiva, recordo-me de vários artistas professores que marcaram minha trajetória; entretanto, não poderia nesse espaço citar todos, assim, destaco três que já não estão entre nós. *Mauro Lúcio Starling*, que era desenhista, pintor e professor de artes, lecionava a disciplina “Teoria e prática da cor”, trabalhava em uma sala ambiente, com organização e detalhamento incríveis, consistentes e de muita significação. *Renato Caseira*, que lecionou a disciplina de estamperia, tinha uma característica com aulas mais descontraídas e práticas; no meu caso, tive um aprofundamento sobre as técnicas de tie-dye e aquarela sobre tecido, de uma forma muito competente. Finalmente, destaco a professora *Isabel Helena Oliveira de Souza*, que foi minha orientadora na especialização, aquela que me ajudou a compreender o verdadeiro sentido da arte na educação. Foi uma artista e professora de uma criatividade incrível, que se dedicava com intensidade aos seus alunos.

Finalizando essa tese, compreendemos a importância de trazer à luz a professora e artista Dilma Góes, um sujeito de caráter eufórico, uma artista professora movida pelas paixões, seja na arte ou na docência, pois transmite prazer e realização em tudo o que faz. Um sujeito que não cessa, com uma energia intensa e contagiante, sempre em busca de novos encontros, de relações, sejam eles na pesquisa, da docência, na arte e/ou na vida. Sua essência de educadora é presentificada em suas narrativas, e, sempre que possível, procurou partilhá-la, pois compreendemos que, para ela, ensino é troca e não transmissão. Fica também desejo de que ela possa provocar bons encontros a quem tenha oportunidade de conhecê-la, e produzir sentidos na Arte, na Docência e na Vida.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Concepções e Práticas de Artistas Plásticos Professores Universitários**. Revista Trama Interdisciplinar - v. 3 - n. 2 – 2012

ALMEIDA, Tereza. **O artista professor na Faculdade de Arte**. Revista Trama Interdisciplinar. V.3 – nº 2- 2012.

ALBERTI, Verena. **Manual de História oral**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. Páginas: 29-42

_____. **História oral: a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Arte Educação no Brasil**. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2005.

_____. **Arte-Educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Ensino da arte: memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **John Dewey e o ensino de arte no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2015

_____. **Recorte e Colagem**. Influências de John Dewey no Ensino de Arte no Brasil. São Paulo, Cortez/Autores Associados, 1982.

_____. **Teoria e Prática da Educação Artística**. São Paulo, Cultrix, 1975.

_____. **Tópicos utópicos**. São Paulo: C/Arte, 1998.

_____. FERRARA, Lucrecia D’Alessio, VERNASCHI, Elvira (orgs). **O Ensino das Artes na Universidade**. São Paulo: EDUSP: 1993.

BARROS, Maria Elizabeth Barros; FREITAS, Maria Carolina Andrade; GOTARDO, Suzana Chambela. **Diálogos entre o Conceito de Experiência em Walter Benjamin e a Clínica da Atividade**, 2019 Trabalho, Educação e Saúde. 2019, 17(2):e0020435.

BARROS. D. L.P.de. **Teoria semiótica do texto**. São Saulo: Ática, 1990.

BASBAUM, Ricardo. I Love Etc.-Artist. In: **The next Document should be curated by na artist**. Editde by Jens Hoffmann. Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004.

_____. Amo os artistas-etc. In Moura, Rodrigo. **Políticas Institucionais - Práticas Curatoriais**. Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou O ofício de historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

BONDÍA, Jorge L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan.- abr. 2002.

CAÚRIO, Rita. **Artêxtil no Brasil** : Viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Funarte, 1985

CARVALHO, Janete Magalhães, SIMÕES, Regina Helena Silva, (2002a). Identidade e profissionalização docente: um retrato delineado a partir dos periódicos nacionais. In: ANDRÉ, Marli Elisa (org.). **Formação de professores no Brasil** (1990-1998). Brasília: MEC/INEP/COMPED, p. 185-204 (Série Estado do Conhecimento, nº 6).

CARVALHO, Janete Magalhães. **O não-lugar dos professores nos entrelugares de formação continuada.** *Revista Brasileira de Educação*. Jan /Fev. /Mar. /Abr. 2005, nº 28. p. 96-108.

CARVALHO, Janete Magalhães, SIMÕES, Regina Helena Silva, **Imaginário social e processo de institucionalização da produção acadêmico-científica sobre a questão do professor.** Série Estudos; periódico de mestrado da UCBD – Campo Grande – MS - nº 14 P. 83 a 97, jul./dez. 2002.

CHIENÉ, Adèle. A narrativa de formação e a formação de formadores. In: NÓVOA, A (org.). **O método (auto) biográfico e a formação.** Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010, p.129-141.

COSTA, Rosa da Penha. **O processo de organização do acervo de imagens do arquivo do Centro de Artes (UFES):** relato de experiência. *Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES*, ano 3, v.3, n. 5, dezembro de 2013.

CUNHA, Luiz Antônio. Ensino Superior e Universidade no Brasil In: LOPES, Eliane Marta Teixeira, et al. (org.) **500 anos de educação no Brasil.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

DAICHENDT, G. J. **Artist-teacher: a philosophy for creating and teaching.** Bristol: Intellect Ltd, 2010.

DEWEY, John. **Arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOMINICÉ, Pierre. O processo de formação e alguns de seus componentes relacionais. In NÓVOA; FINGER, Mathias. **O método (auto) biográfico e a formação.** Natal, RN: EDUFRN; São Paulo, 2010 p. 81-95.

DUARTE, Miguel Mesquita. **A arte como experiência** [Resenha de: DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: A Perigee Book, 1980.]. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 12, n. 1, p. 161-169, Jan./jun. 2017

FAVERO, Sandra Maria C. **As inquietações do artista-professor.** *Revista DAPesquisa: Centro de Artes da UDESC*, v. 02, n. 02, ago.2006/jul.2007. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/sandra_favero.pdf Acesso em: 03 ago. 2018.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 15ª ed. São Paulo: Contexto, EDUSP, 2013.

_____. **A noção de texto na semiótica**. In: Organon, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 23. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

_____. **Semiótica e História**. Anais-Seminários Teóricos Interdisciplinares do Semiotec-I STIS. Nov/2012.

_____. Polifonia Textual e discursiva. In: **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1994, p.29 a 36.

FERRAZ, M. H. C.; FUSARI, M. F. R. **Metodologia do ensino da arte**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

FONTOURA, Maria Madalena. Ficou ou vou-me embora? In Nóvoa, Antônio (org). **Vida de Professores**, 2.ed. Porto Editora, 2007, p.171-197.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

_____. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GÓES, Dilma Sales de Barros. **Arte Têxtil - Espírito Santo**. Texto de apresentação da exposição na Galeria Álvaro Conde - 25 de maio a 09 julho de 1990. Secretaria de Estado da Educação e Cultura – Departamento Estadual de Cultura. Vitória: ARTGRAF Gráfica Editora Ltda, 1990.

_____. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa GEPEL. Vitória, 2017.

_____. Entrevista concedida a pesquisadora Ivana de Macedo Mattos. Vitória, 2020.

_____. Entrevista concedida a pesquisadora Ivana de Macedo Mattos. Vitória, 2021.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GONÇALVES, M.G.D. e REBOUÇAS, M.M. **Museu Aberto: aproximações e visibilidades na escola. Coleção de Arte da UFES: criação e memória**, PROEX/UFES, 2015.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. Dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1976.

HERKENHOFF, Paulo. In: HILAL, Sami Hilal. **Seu Sami**. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2007, p. 30. (catálogo da exposição)

JAMESON, FREDIC. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultura Do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997b. **As Sementes Do Tempo**. São Paulo, Ática.

LAMPERT, Jocielle. Modos de ser professor artista: ou pesquisa em arte e arte Educação. In: DADALTO, Gorete, REBOUÇAS, Moema Martins (Org) **Modos de ser professor de arte na contemporaneidade**. Vitória: EDUFES, 2017.

LANDOWSKI, Eric. **Com Greimas: interações semióticas**. São Paulo: Estação das letras e cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2017.

_____. **Interações arriscadas**. São Paulo: Estação das letras e cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2014.

_____. **Para uma semiótica sensível**. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, p.93 a 106, Jul/Dez. 2005.

_____. **Presenças do outro: ensaios de Sociossemiótica**. Tradução de Mary Amazonas leite de Barros. São Paulo: Perspectiva. 2002.

_____. **Regimes de sentido e formas de Educação**. Entreletras, Araguaína/To, V. 7, N. 2, Jul./Dez. 2016 (ISSN 2179-3948 – On-line)

_____. **Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido**. Galáxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 10-20, jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014119609>.

LÓPEZ, Maximiliano Valério. **O Conceito De Experiência Em Michel Foucault**. Revista Reflexão E Ação, Santa Cruz, v.19,n2, p,42-55, Jul/Dez.2011.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de Termos Artísticos**. Edições Pinakothek, Rio de Janeiro, 1998.

MARTINS, M. C. **Mediação: primeiros encontros com arte e cultura**. In: MARTINS, M. C. e PICOSQUE, G. **Mediação cultural para professores andarilhos da cultura**. São Paulo, Intermeios, 2012. p. 23-31.

MENDES, Neusa Maria. 2019. **As obras de Dilma Góes são fábulas**. Revista on-line Arte & Crítica: da ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte. Disponível em: <<http://abca.art.br/httpdocs/as-obras-de-dilma-goes-sao-fabulas-neusa-mendes/>> Acesso em: 20 mar de 2021.

MERLO, Patrícia M. S., **65 anos de Extensão Universitária na UFES** [recurso eletrônico]: uma trajetória de desafios e conquistas - Dados eletrônicos. - Vitória, ES: UFES, Proex, 2019.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MORA, Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. trad. Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1998

NETO, Fernando Augusto dos Santos. **A fala do artista professor: criação artística e ensino de arte**. Vitória: EDUFES, 2017. 276 p.

NÓVOA, A. E FINGER, M. (Org.). **O método (auto) biográfico e a formação**. Natal, RN: EDUFRN, 2010.

NOVÓA, António. **Vida de professores**. 2 ed. Porto: Porto Editora, 2007. 215 p.

_____. Notas sobre formação (contínua) de professores. [S.l: s.ed.], 1992.

OLIVEIRA, Sandra Ramalho; OLIVEIRA, A. C. 2013. **Entrevista com Ana Claudia de Oliveira**. Palíndromo.v.5, n.10:178-197.

OLIVEIRA, Ana Claudia. 2002. **A interação na arte contemporânea**. Galáxia, n. 4 : p. 36-66.

PEIXE, Rita Inês Petrykowski; HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Fernando; PRIETO VILLANUEVA, Jesús-Ángel; CANÔNICA, Rosangela. **Ensino de artes visuais e artesanias: experiências, confluências e derivas**. Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 428-443, set./dez. 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>

PIMENTA, Selma Garrido e ANASTASIOU, Léa das Graças Camargos. **Docência no ensino superior**. São Paulo: Cortez, 2014.

PIMENTA, Selma. G.; ANASTASIOU, Léa das Graças C.; CAVALLET, Valdo J. Docência no ensino superior: Construindo caminhos. In: SEVERINO, Antônio Joaquim; FAZENDA, Ivani Catarina Arantes (Orgs.). **Formação docente: rupturas e possibilidades**. Campinas, SP: Papyrus, 2002. 222 p.

REBOUÇAS, Moema Martins e MAGRO, Adriana. **A cidade que mora em mim**. Vitória: EDUFES, 2009.

REBOUÇAS, Moema Martins. Memórias e interdiscursividades. In: Espaços da Mediação – **A arte e suas histórias na educação**. São Paulo: MAC USP, 2016. p.277-291.

_____. Diálogo entre coleções de arte universitárias: da Universidade Federal do Espírito Santo -UFES e da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto-FBAUP2. In: GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto e REBOUÇAS, Moema Martins (org). **Educação em arte na contemporaneidade**. Vitória: EDUFES, 2015.

_____. **Como tudo começou: A memória de uma coleção**. In: Anais da Confaeb, 2014.

_____. **Contribuições da sociosemiótica para as pesquisas na educação**. In: OLIVEIRA, Ana (org), As interações sensíveis - ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski. São Paulo: Editora Estação da Letras e Cores, 2013. pp. 253-266.

_____. **Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Projectos com Escolas.** PALÍNDROMO Nº 10/2013 – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – CEART/UEDESC. SP, 2013.

_____. **O discurso modernista da pintura.** Lorena: CCTA, 2003.

_____. Memórias e Interdiscursividades. In: **Espaços de Mediação: A Arte e suas histórias na educação.** Carmen Aranha e Rosa Iavelberg (org). MAC USP, 2016.277-292

SAMÚ, Raphael. 2011. Entrevista concedida a Priscila de Souza Chisté, Vila Velha, 4-10-2011.

SILVA, Tomaz T. Da. (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMÕES, R. H. S.; CARVALHO, J. M. **A construção da identidade do professor no Brasil: um olhar histórico.** Caderno de Pesquisa do PPGE, v. 4, n. 7, fev. 1998.

SIMÕES, Vera Lúcia de o Oliveira. **A evolução do ensino de artes no Espírito Santo: da “EBA” - Escola de Belas Artes, 1951 ao Centro de Artes/UFES, 1971.** In: Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP / Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas / Organização: Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho), Maria Herminia Oliveira Hernández. - Salvador: EDUFBA, 2009.

TEIXEIRA, Lucia **As Cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte.** Niterói: EDUFF, 1996.

VASCONCELOS, Edmilson Vitória de. **As poéticas pedagógicas do artista-professor.** In Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis.

WENDT, Denise. **Professor e artista: uma reflexão sobre a prática docente a partir da experiência artística.** Revista eletrônica E-Letras, Curitiba, v. 20, n. 20, jul.2010.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos-** trad. Daniel Grassi - 2. ed. - Porto Alegre : Bookman, 2001.

TESES, DISSERTAÇÕES E TRABALHOS DE GRADUAÇÃO

ALMEIDA, Celia Maria De Castro. **O Trabalho do Artista Plástico na Instituição de Ensino Superior: Razoes e Paixões do Artista-Professor.** 1992. Tese de doutorado em Educação. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

ARCANJO. Edison do Carmo. **Amarelinho : uma experiência com arquivos do Festival de Verão em Nova Almeida.** 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

BARBOSA, Késia Mendes. **A sacralização da arte e do artista:** seus mitos e desafios à prática docente em artes. 2006. Dissertação de mestrado em educação. Universidade Federal de Goiás (UFG).

BARRETO, Umbelina Maria Duarte. **Espiando Pelo Buraco da Fechadura:** O Conhecimento de Artes Visuais em Nova Chave. 2008. Tese de doutorado em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

BOAS, Priscilla Vilas. **A improvisação em dança:** um diálogo entre a criança e o artista professor. 2012. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade de Campinas (UNICAMP)

CANSI, Lislaine Sirsi. **Poética na docência** [corpo e território]. 2016. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

CHISTÉ, Priscila de Souza. **Educação Estética no Ensino Médio Integrado:** Mediações das Obras de Arte de Raphael Samú, 2013. Tese de doutorado em educação. Universidade Federal do Espírito Santo.(UFES)

CORREA, Helga. **Artista e professor de artes plásticas:** interpretações possíveis no ensino da arte. 2000. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

FERREIRA, Hélio Márcio Dias. **IVAN SERPA** - Importância Das Artes Plásticas Na Educação. 2003. Tese de doutorado em Educação. Universidade Federal Fluminense (UFF).

GANZER, Adriana Aparecida **"Eu começava a olhar uma coisa que me interessava e já tinha que olhar outra":** refletindo sobre a relação dialógica entre o museu de arte e a criança. 2007. 156 p. Dissertação de Mestrado. PPGE/ UNESC, Santa Catarina.

GONCALVES, Maira Gutierrez. **Formação Estética Em Artes Visuais:** Uma Abordagem A/R/Tográfica Sobre o Patrimônio Cultural. 2017. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Estadual do Ceará (UECE)

HORTA, Eugenio Paccelli da Silva. **Desenho Inscrito no Corpo.** 2010. Tese de Doutorado em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

LEAL, Maria das Graças de Andrade. Manuel Querino. **Entre Letras e Lutas Bahia:** 1851-1923. 2004. Tese de Doutorado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP)

LOYOLA, Geraldo Freire. **Professor-Artista-Professor:** Material Didáticos-Pedagógicos e o Ensino-Aprendizagem em Arte. 2016. Tese de Doutorado em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

MACHADO, Gilberto Andrade. **Calidoscópico:** Experiências de Artistas-Professores Como Eixo para Uma História do Ensino de Artes Plásticas em Fortaleza. 2008. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Federal do Ceará (UFC)

MATTOS, Ivana de Macedo. **Museu e escola: espaços de sentidos**. 2015. Dissertação de Mestrado em educação. Universidade Federal do Espírito Santo, (UFES).

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica do popular na Nação Castanha de Ariano Suassuna ao corpopostória do Grupo Grial**. 2008. Tese de Doutorado em letras. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

OLIVEIRA, Eleny Macedo de. **Docência universitária em Arte: (auto)retratos da identidade docente-artista**. 2010. 135p. Dissertação de mestrado em Educação - Faculdade de Educação. Universidade Federal de Goiás (UFG)

OLIVEIRA, Isabel Cristina Borges de. **Arquivos Pessoais, arquivos de memória e o processo de indexação**. Rio de Janeiro: CPDOC-PPHPBC; Fundação Getúlio Vargas, 2009, 161 p. Dissertação de Mestrado. CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, RJ.

PASTE, Rosana. **Artista-Professor: Cartografia e Processo**. 2017. Tese de doutorado. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

RÊSES, Erlando da Silva. **De Vocação para Profissão: Organização Sindical Docente e Identidade Social do Professor**. 2008. Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Dissertação de Doutorado em Sociologia.

RONCARATI, Carla Viviane. **Dilma Góes: criação e processo - Levantamento dos documentos de processo de criação**. 2009. Trabalho de graduação. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES.

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 de Mestrado em Artes em Teoria e História das Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES.

ROSSETO, Robson. **Interfaces Entre Cena Teatral e Pedagogia: A Percepção Sensorial na Formação do Espectador-Artista-Professor**. 2016. Tese de Doutorado em Artes da Cena. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

SALES, Sandra Fátima Dias. **Lindolpho Barbosa Lima e Carlos Chenier : a crítica de arte em Vitória/ES entre as décadas de 1940-1980 / Sandra Fátima Dias Sales**. – 2011. 167 f. : il. Orientadora: Almerinda da Silva Lopes. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

SERPA, Leandro. **A monotopia no campo expandido: reflexões sobre arte e arte/educação contemporânea**. 2015. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

SILVA, Jorge Leal Eiró da. **Cartografemas: fragmentos autobiográficos de um artista-professor**. 2009 Mestrado em Educação Universidade Federal do Pará (UFPA)

SA, Raquel Mello Salimeno de. **O Ensino De Arte Pós-Moderno na Arte de Daniel Francisco De Souza**. 2016. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal De Uberlândia (UFU)

SIMÕES, Vera Lúcia de Oliveira. **A evolução do ensino de Artes no Espírito Santo: da “EBA” – Escola de Belas Artes, 1951 ao Centro de artes/UFES, 1971.** 2001. Dissertação de mestrado em Educação. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

SOUZA, Roberto Domingues. **Táticas de Guerrilhas: experiências estéticas em educação musical.** 2014. Dissertação de Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia. Instituto Federal de Educ., Ciênc. E Tecn. Sul-Rio-Grandense, Pelotas (IFSul)

TEIXEIRA, Bernadette Rubim. **Galeria Homero Massena – interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo.** 2010. Dissertação de mestrado em Artes – Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

WEISS, Andréia. **História de vida pessoal e profissional de uma professora do Campo.** 2013, 146 p. (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, centro de educação, Vitória, ES, 2013.

FONTES JORNALÍSTICAS

A **GAZETA**, de 16 de junho de 1966.

A **GAZETA**, de 20 de março de 1974.

A **GAZETA**, 15 de dezembro de 1974.

A **GAZETA**, de 19 de outubro de 1975.

A **GAZETA**, de 19 de outubro de 1976.

A **GAZETA**, de 13 de dezembro de 1982.

A **GAZETA**, de 3 de maio de 1985.

A **GAZETA**, de 26 de setembro de 1986.

A **GAZETA**, de 11 de agosto de 1991.

A **GAZETA**, de 09 de janeiro de 1992.

ANJOS, Edvaldo dos, Tombamento do Porto: o maior objetivo agora alcançado. **A Gazeta**, ES, 29 de outubro de 1976.

BANHOS, Washington Muqui. Nova Geração. **A Gazeta**, Vitória, ES, 16 de junho de 1966. Caderno Dois.

CHENIER, Carlos. Mostra de tapeçaria em nível nacional. **A Gazeta**, ES, dezembro de 1982. Caderno Dois.

_____. Tapeçaria é destaque em dezembro. **A Gazeta**, ES, dezembro de 1982. Caderno Dois.

CORRADI, Aldi. Toque é permitido. **A Gazeta**, Vitória, ES, 9 de junho de 1986. Caderno Dois.

MONTEIRO, Renato. Roteiro Artístico. **A Gazeta**, Vitória, ES, de 14 de março de 1965.

TRI-STATE ARTS FORUM. Instituto de Artes em Marshal. Huntington, EUA, West Virginia, abril de 1991.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Roteiro de entrevista utilizada pelo grupo de pesquisa em 2017

I- DOCENTE	
<p>1. Investigar as práticas docentes dos artistas professores de modo a compreender quais concepções de arte e de ensino emergem delas;</p> <p>2. Investigar as práticas artísticas dos professores/artistas de modo a compreender quais concepções de arte emergem delas;</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Comentários sobre a prática docente no Centro de Artes da UFES, nos anos 1976 a 2000, em que foi professor? • Que outras funções assumiu e como conciliava estas funções com a sua docência? • Como eram as relações: • Com os alunos; com os professores, com a direção do CAR? • Como se deu o envolvimento nas ações propostas pelo CAR/UFES?
II-PROCESSO DE CRIAÇÃO	
<p>1. Investigar como se constitui o processo criativo de modo a compreender quais concepções de arte emergem dele.</p> <p>2. Espaço de produção (na instituição ou em outros espaços);</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Processos de criação envolvidos; • Temática e técnica empregada; • obra única e/ou pertencente a uma série do artista; • Comentários sobre espaço de produção; • Produção solitária, em parcerias, ou outras.
IV-ARTE E DOCÊNCIA	
<p>1. Compreender como os artistas professores articulam “o ensinar e o fazer arte” em seu cotidiano de docência no ensino superior.</p> <p>2. (Re)constituir a memória docente inscrita e materializada nos documentos (programas, planos de ensino, materiais pedagógicos).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Como articulava o “ensinar” e o “fazer arte” em seu cotidiano de docência no ensino superior? • Conhecer para compreender as docências do artista/professor a partir de narrativas e documentos que reconstituem a sua docência tais como: documentos em arquivos da instituição ou particulares tais como (programas, planos de ensino, materiais pedagógicos).

**APÊNDICE B - Carta de Apresentação e Termo de Consentimento e Livre
Esclarecimento - GAEU**

Vitória, 01 de julho de 2019.

Da Prof^a. e Doutoranda Ivana de Macedo Mattos
Ao Coordenador da Galeria Espaço Universitário
Fernando Augusto dos Santos Neto

Em cumprimento ao protocolo, este instrumento apresenta a pesquisa “*Processos e experiências da artista Dilma Góes no ensino superior*” de autoria de Ivana de Macedo Mattos, integrante do Programa de Pós-Graduação da UFES - PPGE/UFES com orientação da Dra. Moema Martins Rebouças.

A pesquisa tem como objetivo investigar a atuação de professores no ensino superior, especificamente do Centro de Artes da UFES, para compreender como articulam os campos da Arte e da Educação em sua docência e na sua produção artística. Tem como *corpus* os discursos dos professores desde o ingresso como docente no ensino superior até a sua aposentadoria/saída tendo como fonte de produção as narrativas obtidas em entrevistas e presentes em documentos de artista (fotografias, catálogos, obras de arte), e de docência (projetos, planejamentos).

Elege como *corpus* cinco professores do CAr/UFES a saber: Atílio Colnago, José Carlos Villar, Hilal Sami Hilal, Maria das Graças Rangel e Dilma Góes. Para proceder a produção de dados que inclui pesquisa de documentos (catálogos, recortes de jornais, fotografias), e inclui fotografias de obras dos artistas que constam na coleção de artes da UFES, solicito a sua autorização para utilizar, para fins acadêmicos, as imagens captadas e divulgá-las em meios impressos e digitais.

Esclareço que os seus resultados serão disponibilizados aos interessados durante e após o relatório final que será apresentado ao PPGE/UFES e ao CNPq.

Prof^a. e Doutoranda Ivana de Macedo Mattos

Nome do profissional	Função	Assinatura/RG	Telefone

**APÊNDICE C - Carta de Apresentação e Termo de Consentimento e Livre
Esclarecimento – CAr/UFES**

Ilmo. Sr. Diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Dr. Paulo Sérgio de Paula Vargas.

Eu, Ivana de Macedo Mattos, aluna regularmente matriculada no Doutorado em Educação, PPGE/UFES, na linha de pesquisa Educação e Linguagens sob a orientação da prof. Dra. Moema Martins Rebouças, com matrícula nº: 2017142920, identidade: 948.151-ES, CPF: 948.151- ES, residente na Rua Itaquari nº 180 - apt. 1402- Itapuã - Vila Velha, venho solicitar a V.S.^a, acesso ao arquivo do Centro de Artes da UFES, a partir de 18 de julho, em dias e horários a combinar.

Esclareço que esse acervo consta de importantes documentos e fotografias deste Centro Acadêmico, fontes importantes para minha pesquisa em andamento cujo título é: “*Processos e experiências da artista Dilma Góes no ensino superior*”, que tem como objetivo: investigar a atuação da professora no ensino superior, especificamente do Centro de Artes da UFES, para compreender como articula os campos da Arte e da Educação em sua docência e na sua produção artística.

Desde já, agradeço a atenção dispensada.

Nestes termos, peço deferimento.

Vila Velha, 14 de julho de 2019.

Ivana de Macedo Mattos

APÊNDICE D - Carta de Consentimento livre e Esclarecimento

CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIMENTO

Em cumprimento ao protocolo de pesquisa, apresentado à PROFESSORA DILMA GÓES, artista têxtil e ex-professora do Centro de artes da UFES, o projeto de pesquisa: “*Processos e experiências da artista Dilma Góes no ensino superior*”, da autoria da doutoranda Ivana de Macedo Mattos, sob a orientação da professora Dra. Moema Lúcia Martins Rebouças, como recomendação para conclusão do Doutorado em educação do programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), na linha de pesquisa Educação e a Linguagens.

Como cumprimento da pesquisa, serão realizadas entrevistas com gravação de vídeo e/ou áudio, bem poderão ser solicitados documentos de artista de docência. Os dados terão tratamento ético, com participação da professora. Os dados/resultados da pesquisa serão apresentados no texto da tese e poderão ser utilizados para publicação.

A pedido da pesquisadora e acordado com a artista e professora Dilma Góes, serão utilizados os nomes reais da professora e de seus familiares.

Por isso, solicito sua autorização por meio da assinatura deste Termo de Consentimento.

Agradeço a sua participação e colaboração.

Vitória, janeiro de 2019.

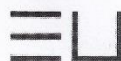
Ivana de Macedo Mattos

Dilma de Barros Góes:

Documento de identidade:

ANEXOS

ANEXO A - Termo de responsabilidade - GAEU



Superintendência de Cultura e Comunicação/Coordenação de Artes Plásticas UFES
SEÇÃO DE ARQUIVO E DOCUMENTAÇÃO

TERMO DE RESPONSABILIDADE

Eu, Joana de Macedo Mattos,
brasileira (nacionalidade), casada (estado civil),
professora (profissão), inscrito(a) no CPF sob o nº 007933357-52
e no RG nº 948.151 - ES, residente e domiciliado(a) à
Rua Itaquari - 180 - Itapuã - Ed. Praia Curada na
cidade de Vila Velha - ES, por meio deste instrumento declaro me
responsabilizar pela **reprodução, divulgação**, bem como o **devido uso** da
documentação histórica do arquivo da Galeria de Arte Espaço Universitário da
Universidade Federal do Espírito Santo – GAEU/UFES em referência aos
dispositivos da **Lei 12.527 de 2011 – Lei de Acesso à Informação Pública**, e
em específico quanto ao tratamento de informações pessoais atentado-me ao
respeito à vida privada, honra e imagem das pessoas, bem como às liberdades
e garantias individuais.

Atesto também o compromisso em mencionar a **Galeria de Arte Espaço
Universitário – GAEU/UFES** em artigos, monografias, dissertações e/ou teses
de caráter acadêmico, livre ou na mídia quando houve referência ao material
histórico disponibilizado e a fornecer uma cópia dos mesmos.

(assinatura)

19/08/2019

(data)

ANEXO B - Ficha de cadastro de professor - GAEU



Superintendência de Cultura e Comunicação/Coordenação de Artes Plásticas UFES
SEÇÃO DE ARQUIVO E DOCUMENTAÇÃO

Cadastro do Pesquisador

Nome: Ivana de Macedo Mattos

E-mail: mmattos.ivana@hotmail.com

Telefone: (27) 998506565

Profissão: Professora

Vínculo com a Instituição (UFES): Doutoranda no PPG

Motivo da Pesquisa: Produção de dados para a tese de Doutorado

Datas: 01/07; 09/07; 16/07; 17/07; 24/07; 25/07

Horário: _____

Ao assinar este cadastro, o pesquisador estará ciente que:

- 1- O contato com a documentação ocorrerá preferencialmente através de sua versão digitalizada. Havendo a necessidade de consulta ao item físico, este se dará diante ao cumprimento dos requisitos de segurança da Seção de Arquivo.
- 2- Diante a necessidade de reprodução das cópias dos documentos será necessário o preenchimento de termos de utilização e direito conforme as legislações vigentes.
- 3- Deverá mencionar a Galeria de Arte Espaço Universitário (UFES) nos artigos, monografias, dissertações, teses etc. nos casos em que houve menção a documentos existentes no arquivo.
- 4- Deverá fornecer uma cópia do resultado final de sua pesquisa (artigo, monografia, dissertação, tese etc.) à Galeria de Arte Espaço Universitário.

Assinatura do(a) Pesquisador(a): Ivana de Macedo Mattos

Assinatura do(a) Orientador(a): Heitor

Assinatura do(a) responsável pelo acervo: Mauro F. F.

ANEXO C - Organização Curricular dos cursos de Professorado em Desenho vigente em 1972

1	PLÁSTICA	I - II	⊙	CA.1-I/ CA.1-II	●
2	DESENHO	I-II-III-IV-V-VI-VI	⊙	CA.2-I/ CA.2-II/ CA.2-III/ CA.2-IV/ CA.2-V/ CA.2-VI/ CA.2-VII	●
3	ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE	I-II-III-IV	○	CA.3-I/ CA.3-II/ CA.3-III/ CA.3-IV	●
4	FOTOGRAFIA		⊙	CA.4	●
5	EXPRESSÃO	I-II-III	⊙	CA.5-I/ CA.5-II/ CA.5-III	●
6	COMPOSIÇÃO	I-II	⊙	CA.6-I/ CA.6-III	●
7	INICIAÇÃO ÀS ARTES INDUSTRIAIS	I-II-III	⊙	CA.7-I/ CA.7-II/ CA.7-III	●
8	PINTURA	I-II-III	⊙	CA.8-I/ CA.8-II/ CA.8-III	◐
9	GRAVURA	I-II-III	⊙	CA.9-I/ CA.9-II/ CA.9-III	◐
10	ESCULTURA	I-II-III	⊙	CA.10-I/ CA.10-II/ CA.10-III	◐
11	ARTE BRASILEIRA		⊙	CA.II	◐
12	CERÂMICA		⊙	CA.12	◐
13	TECELAGEM		⊙	CA.13	◐
14	ANÁLISE E EXERCÍCIOS DE MATERIAIS EXPRESSIVOS	I-II-III	⊙	CA.14-I /CA.14-II/ CA.14-III	●
15	GEOMETRIA DESCRITIVA	I-II-III	⊗	CA.15-I/ CA.15-II	●
16	DESENHO GEOMÉTRICO		⊗	CA.16	●
17	PERSPECTIVA	I-II	⊗	CA.17-I / CA.17-II	●
18	DESENHO TÉCNICO	I-II	⊗	CA.18-I / CA.18-II	●
19	DECORAÇÃO		⊙	CA.19	◐

LEGENDA:

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS	●
DISCIPLINAS OPTATIVAS	◐
DISCIPLINAS DEP. FORMAÇÃO ARTÍSTICA	⊙
DISCIPLINAS DEP. FUND. TÉCNICO ARTÍSTICO	⊗
DISCIPLINAS EM TRANSFERÊNCIA PARA O CAR	○

DISCIPLINAS OBRIGATÓRIAS
Disciplinas plásticas e técnicas:
Plástica
Desenho
Estética e História da arte
Fotografia
Expressão
Composição
Iniciação às artes industriais
Análise e exercícios dos materiais expressivos
Geometria descritiva
Perspectiva
Desenho técnico
Disciplinas pedagógicas:
Psicologia da Educação
Didática Geral
Estrutura de funcionamento do ensino de 1º e 2º grau
Prática de ensino
Disciplinas gerais:
Problemas Brasileiros
Expressão em Vernáculo

DISCIPLINAS OPTATIVAS
Pintura
Gravura
Escultura
Arte Brasileira
Cerâmica
Tecelagem
Decoração
Observação: As disciplinas optativas serão ofertadas a partir do 5º semestre e o aluno deverá obrigatoriamente optar.

Prof. Seliégio Gomes Ramalho
DIRETOR

ANEXO D - PROPOSTA DE ORGANIZAÇÃO CURRICULAR DO CAR/UFES - 1972

Currículo de Licenciatura em Desenho e Plástica:

1º ANO									
1º PERÍODO					2º PERÍODO				
Manhã					Manhã				
Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas	
Plástica I	2	1-3-0	60	●	Plástica II	2	1-3-0	60	●
Desenho I	3	1-4-0	75	●	Desenho III	3	1-4-0	45	●
Desenho II	3	1-4-0	75	●	Desenho IV	3	1-4-0	75	●
Geometria Descritiva I	4	4-0-0	60	●	Desenho V	3	2-2-0	60	●
Desenho Geométrico	2	2-0-0	30	●	Estética e História da Arte I	3	3-0-0	45	●
Expressão em Vernac.	5	5-0-0	75	●	Geometria Descritiva II	4	4-0-0	60	●
Tarde					Tarde				
Análise de materiais expressivos I	3	1-2-3	90	●	Análise de materiais expressivos II	3	1-2-3	90	●
Total de horas			465		Total de horas			465	

2º ANO									
3º PERÍODO					4º PERÍODO				
Manhã					Manhã				
Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas	
Desenho VI	4	2-4-0	90	●	Expressão I	4	2-4-0	90	●
Estética e História da Arte II	4	3-2-0	75	●	Estética e História da Arte III	3	2-2-0	60	●
Fotografia	3	1-2-3	90	●	Perspectiva II	4	2-4-0	90	●
Perspectiva I	3	2-2-0	60	●	Desenho Técnico II	3	2-2-0	60	●
Desenho Técnico I	3	2-2-0	60	●	Psicologia da Educação	4	4-0-0	60	●
Tarde					Tarde				
Análise e Exercícios de Materiais Expressivos III	3	1-2-3	90	●	Iniciação as Artes Industriais I	4	2-4-0	90	●
Total de horas			465		Total de horas			450	

3º ANO										
5º PERÍODO					6º PERÍODO					
Manhã					Manhã					
Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		
Expressão II	2	1-3-0	60	●	Expressão III	3	1-2-3	60	●	
Estética e História da Arte IV	3	2-2-0	60	●	Arte Brasileira	3	3-0-0	45	◐	
Composição I	2	1-3-0	60	●	Gravura II	2	1-3-0	60	◐	
Iniciação as Artes Industriais II	3	1-4-0	75	●	Iniciação as Artes Industriais III	2	1-3-0	60	●	
Pintura I	2	1-2-0	45	◐	Escultura II	2	1-3-0	60	◐	
Didática	4	4-0-0	60	●	Estrutura e Funcionamento do Ensino de 1º e 2º grau	4	4-0-0	60	●	
Tarde					Tarde					
Gravura I	2	1-2-0	45	◐	Pintura II	3	1-5-0	90	◐	
Escultura I	2	1-2-0	45	◐						
Total de horas			450		Total de horas			465		

4º ANO										
7º PERÍODO					8º PERÍODO					
Manhã					Manhã					
Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		
Pintura III	3	1-5-0	90	◐	Gravura III	3	1-5-0	90	◐	
Cerâmica	3	1-5-0	90	◐	Tecelagem	3	1-5-0	90	◐	
Prática de Ensino I	4	2-2-3	105	●	Prática de Ensino II	3	1-4-0	105	●	
Problemas Brasileiros	4	4-0-0	60	●	Escultura III	3	2-2-0	90	◐	
Desenho VII	2	1-3-0	60	●						
Total de horas			405		Total de horas			375		

LEGENDA	
Disciplinas obrigatórias	●
Disciplinas optativas	◐
Obs.: Obrigatório cumprir no mínimo 2 disciplinas optativas.	

DISCIPLINAS NO CAR/UFES	DISCIPLINAS EM OUTROS CENTROS
Departamento de Fundamentos Técnicos e Artísticos e Departamento de Formação Artística.	Expressão em Vernáculo, Psicologia da Educação, Didática Geral, Administração Escolar, Prática de ensino I e II e Problemas Brasileiros.

Proposta do Currículo do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas

1º ANO									
1º PERÍODO					2º PERÍODO				
Manhã					Manhã				
Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas	
Plástica I	2	1-3-0	60	●	Plástica II	2	1-3-0	60	●
Desenho I	3	1-4-0	75	●	Desenho III	3	1-4-0	45	●
Desenho II	3	1-4-0	75	●	Desenho IV	3	1-4-0	75	●
Geometria Descritiva I	4	4-0-0	60	●	Desenho V	3	2-2-0	60	●
Desenho Geométrico	2	2-0-0	30	●	Estética e História da Arte I	3	3-0-0	45	●
Expressão em Vernac.	5	5-0-0	75	●	Geometria Descritiva II	4	4-0-0	60	●
Tarde					Tarde				
Análise de materiais expressivos I	3	1-2-3	90	●	Análise de materiais expressivos II	3	1-2-3	90	●
Total de horas			465		Total de horas			465	

2º ANO									
3º PERÍODO					4º PERÍODO				
Manhã					Manhã				
Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas	
Desenho VI	4	2-4-0	90	●	Expressão I	4	2-4-0	90	●
Estética e História da Arte II	4	3-2-0	75	●	Estética e História da Arte III	3	2-2-0	60	●
Fotografia	3	1-2-3	90	●	Perspectiva II	4	2-4-0	90	●
Perspectiva I	3	2-2-0	60	●	Desenho Técnico II	3	2-2-0	60	●
Desenho Técnico I	3	2-2-0	60	●					
Tarde					Tarde				
Análise e Exercícios de Materiais Expressivos III	3	1-2-3	90	●	Iniciação as Artes Industriais I	4	2-4-0	90	●
Total de horas			465		Total de horas			360	

3º ANO										
5º PERÍODO					6º PERÍODO					
Manhã					Manhã					
Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		
Expressão II	2	1-3-0	60	●	Expressão III	3	1-2-3	90	●	
Estética e História da Arte IV	3	2-2-0	60	●	Arte Brasileira	3	3-0-0	45	◐	
Composição I	2	1-3-0	90	●	Gravura II	2	1-3-0	60	◐	
Iniciação as Artes Industriais II	3	1-4-0	75	●	Iniciação as Artes Industriais III	2	1-3-0	60	●	
Pintura I	2	1-2-0	45	◐	Escultura II	2	1-3-0	60	◐	
					Composição II	2	1-3-0	60	●	
Tarde					Tarde					
Gravura I	2	1-2-0	45	◐	Pintura II	3	1-5-0	90	◐	
Escultura I	2	1-2-0	45	◐						
Total de horas			420		Total de horas			465		

4º ANO										
7º PERÍODO					8º PERÍODO					
Manhã					Manhã					
Disciplinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		Oficinas	Crédito	Aulas T-E-L	Horas		
Pintura III	3	1-5-0	90	◐	Pintura	3	0-6-0	90	◐	
Cerâmica	3	1-5-0	90	◐	Escultura	3	0-6-0	90	◐	
Decoração	3	2-2-0	60	◐	Gravura	3	0-6-0	90	◐	
Problemas Brasileiros	4	4-0-0	60	●	Fotografia	3	0-6-0	90	◐	
Desenho VII	2	1-3-0	60	●	Artes Industriais	3	0-6-0	90	◐	
					Decoração	3	0-6-0	90	◐	
Tarde					Tarde					
Gravura III	3	1-5-0	90	◐						
Escultura III	3	1-5-0	90	◐						
Total de horas			540		Total de horas			540		

LEGENDA	
Disciplinas obrigatórias	●
Disciplinas optativas	◐
Obs.: Obrigatório cumprir no mínimo 3 oficinas	

DISCIPLINAS NO CAR/UFES	DISCIPLINAS EM OUTROS CENTROS
Departamento de Fundamentos Técnicos e Artísticos e Departamento de Formação Artística.	Expressão em Vernáculo e Problemas Brasileiros.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO - 1972	
ESCALA DE PRÉ-REQUISITOS	
DISCIPLINAS	PRÉ-REQUISITOS
Plástica I	
Plástica II	Plástica II
Desenho I	
Desenho II	
Desenho III	Desenho I
Desenho IV	Desenho II
Desenho V	Desenho I e II
Desenho VI	Desenho III, IV e V
Desenho VII	Desenho VI
Estética e História da Arte I	
Estética e História da Arte II	Estética e História da Arte I
Estética e História da Arte III	Estética e História da Arte II
Estética e História da Arte IV	Estética e História da Arte III
Fotografia	
Expressão I	Desenho VI
Expressão II	Expressão I e Plástica II
Expressão III	Expressão II
Composição I	Expressão I
Composição II	Composição I
Iniciação às Artes Industriais I	Desenho VI e Plástica II
Iniciação às Artes Industriais II	Iniciação às Artes Industriais I
Iniciação às Artes Industriais III	Iniciação às Artes Industriais II
Pintura I	Expressão I
Pintura II	Pintura I
Pintura III	Pintura II
Gravura I	Expressão I
Gravura II	Gravura I
Gravura III	Gravura II
Escultura I	Expressão II

Escultura II	Escultura I
Escultura III	Escultura II
Arte Brasileira	Estética e História da Arte IV
Cerâmica	Análise e exercícios de materiais expressivos II
Tecelagem	Composição I e AEME I
Decoração	Composição II, Perspectiva II e Desenho Técnico II
Análise e exercícios de materiais expressivos I	
Análise e exercícios de materiais expressivos II	AEME I
Análise e exercícios de materiais expressivos III	AEME II
Geometria Descritiva I	
Geometria Descritiva II	Geometria Descritiva I
Desenho Geométrico	
Perspectiva I	Geometria Descritiva II
Perspectiva II	Perspectiva I
Desenho Técnico I	Geometria Descritiva II e Desenho Geométrico
Desenho Técnico II	Desenho Técnico I

Prof. Seliégio Gomes Ramalho
DIRETOR

ANEXO E - Relatório do Projeto Tecelagem sem Tear - Dilma Góes

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
DEPARTAMENTO DE ARTES INDUSTRIAIS E DECORATIVAS

Em 1973 Dilma de Barros Góes Batalha, professora do Centro de Artes lotada no Departamento de Artes Industriais e Decorativas participou do 1º Curso de Aperfeiçoamento em Tapeçaria realizado em Santa Maria (RS). Após o curso a Profª Dilma dedicou-se a Tapeçaria como forma de sua expressão artística explorando as técnicas do Bordado, Montagem e Tecelagem no Tear. Participou de várias exposições coletivas e individuais no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Vitória com uma produção até 1976 de aproximadamente 30 (trinta) trabalhos de grandes dimensões. Em 1978 cursou varias disciplinas relacionadas com a Tecelagem em Tyler School of Art. Philadelphia U. S.A. Dentre várias técnicas aprendidas a profª. Dilma optou pela de Tecelagem Sem Tear. Grande parte de trabalhos tecidos são executados utilizando-se vários tipos de teares que necessitam de um espaço físico apropriado para sua acomodação. Nas técnicas de Tecelagem Sem Tear o uso de aparelhos é dispensado restando apenas o material e as mãos que tecem. Por esta razão a Profª. Dilma identificou-se com o "Entrelaçado". De volta ao Brasil em 1980 decidiu por pesquisar com profundidade a técnica do entrelaçado pois constatou que no Brasil os tapeceiros não utilizavam essa técnica nos seus trabalhos, técnica essa também desconhecida pela comunidade do Centro de Artes. Com o objetivo principal de divulgar uma técnica de fácil execução ainda não explorada a profª. Dilma esbarrou com um sério problema financeiro: o material a ser empregado encontrado nos armazéns (fita de gurgurão) da região eram caros e não apropriado à técnica. A 1ª atividade desenvolvida foi descobrir um material de baixo custo e que se adaptasse à técnica. Vários tipos de tecidos foram testados dentre eles a entretela de algodão e sinté-



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
DEPARTAMENTO DE ARTES INDUSTRIAIS E DECORATIVAS

2.

sintético, o morim, o algodão cru, a organza e o tule de nylon. Todos esses materiais foram testados com diversos tipos de pintura para dar ao tecido uma textura resistente e apropriada à técnica. Com o resultado positivo da pintura obtido através do uso de tinta a base de P.V.C. a próxima atividade desenvolvida foi o corte do tecido para transformar-lo em tiras de 15 milímetros de largura por 2.00 m de comprimento. Com a faca manual Alpha foi obtido um corte limpo porém demorado e trabalhoso, o que levou a professora a procurar uma guilhotina usada em gráficas. A medida em que os tecidos eram testados vários trabalhos foram executados de uma forma jamais desenvolvida no Brasil respeitando suas peculiaridades. Como Pesquisa tem uma abordagem inédita, os trabalhos foram sendo aceitos nos mais respeitados Salões de Artes dentre eles a III TRIENAL DE TAPEÇARIA em São Paulo 1982; 0.1º Salão Nacional de Arte Textil em Porto Alegre em 1985 com itinerância por capitais brasileiras (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Florianópolis e Curitiba) e o XXXIV Salão de Arte de Pernambuco em 1986. A descoberta de novos materiais nunca antes utilizados, bem como o processo de corte e pintura abriram novos caminhos tanto na parte financeira quanto na originalidade dos materiais tendo o custo do trabalho, antes executado com materiais adquiridos em armazinhos diminuído 60%.

ANEXO F - Publicação do Diário Oficial: Tombamento do Porto de São Mateus

O tombamento do Porto, publicado no Diário Oficial do Estado

“Conselho Estadual de Cultura. Resolução nº 01/76. Aprova o tombamento do Porto de São Mateus. O Conselho Estadual de Cultura do Estado do Espírito Santo, no uso de suas atribuições legais e em consonância com o que determinam os artigos 5º, 6º e 7º da Lei nº 2947, de 17.12.947, regulamentados pelos artigos 2º, 3º, 4º, 5º e 6º do Decreto nº. 626-N, de 28.02.1975, RESOLVE:

1 — Aprovar o tombamento dos imóveis localizados na área do Porto de São Mateus, constantes dos processos nº 17.302.75, conforme parecer conclusivo da Câmara de Artes e Patrimônio Histórico referendado por este Conselho; 2 — Notificar nos termos do art. 6º, da Lei nº. 2.947, de 16.12.74, para os efeitos da presente Resolução os proprietários dos imóveis abaixo relacionados:

01 — Imóvel nº 20 da rua Coronel Domingos Rios, pertencente a Danilo Pirola Lírio.

02 — Imóvel nº 90 da rua Graciano Neves, pertencente a Lauro Pinho.

03 — Imóvel nº 100 da rua Graciano Neves, pertencente a Daquinha Bernardes.

04 — Imóvel nº 110 da rua Graciano Neves, pertencente a Elias Jogaib.

05 — Imóveis nºs 130 e 140 da rua Graciano Neves, pertencentes a Alvaro Santo.

06 — Imóveis nºs 160 e 170 da rua Graciano Neves, pertencentes a Jair Coelho.

07 — Imóvel nº 190 da rua Graciano Neves, pertencente a Ciro Sodré.

08 — Imóvel nº 200 da rua Graciano Neves, pertencente a Lauro Pinho.

09 — Imóveis nºs 08-16 e 323 da rua Mateus Antônio, pertencentes a Ciro Sodré.

10 — Imóveis nºs 210, 230 e 220 da rua Mateus Antonio, pertencentes a Lauro Pinho.

11 — Imóveis nºs 30, 40 e o Trapiche, da rua G. Andrade, pertencentes a Fernando Jogaib.

12 — Imóvel CEM-284 S/N, da rua G. Andrade, pertencente a Otto Neves.

13 — Imóveis nºs 21 e 29 da rua G. Andrade, pertencentes a Manoel Gomes.

14 — Imóvel CEM-275 — antiga residência de dr. Jones, 1891, da rua G. Andrade, pertencente a Nikinho Rissi.

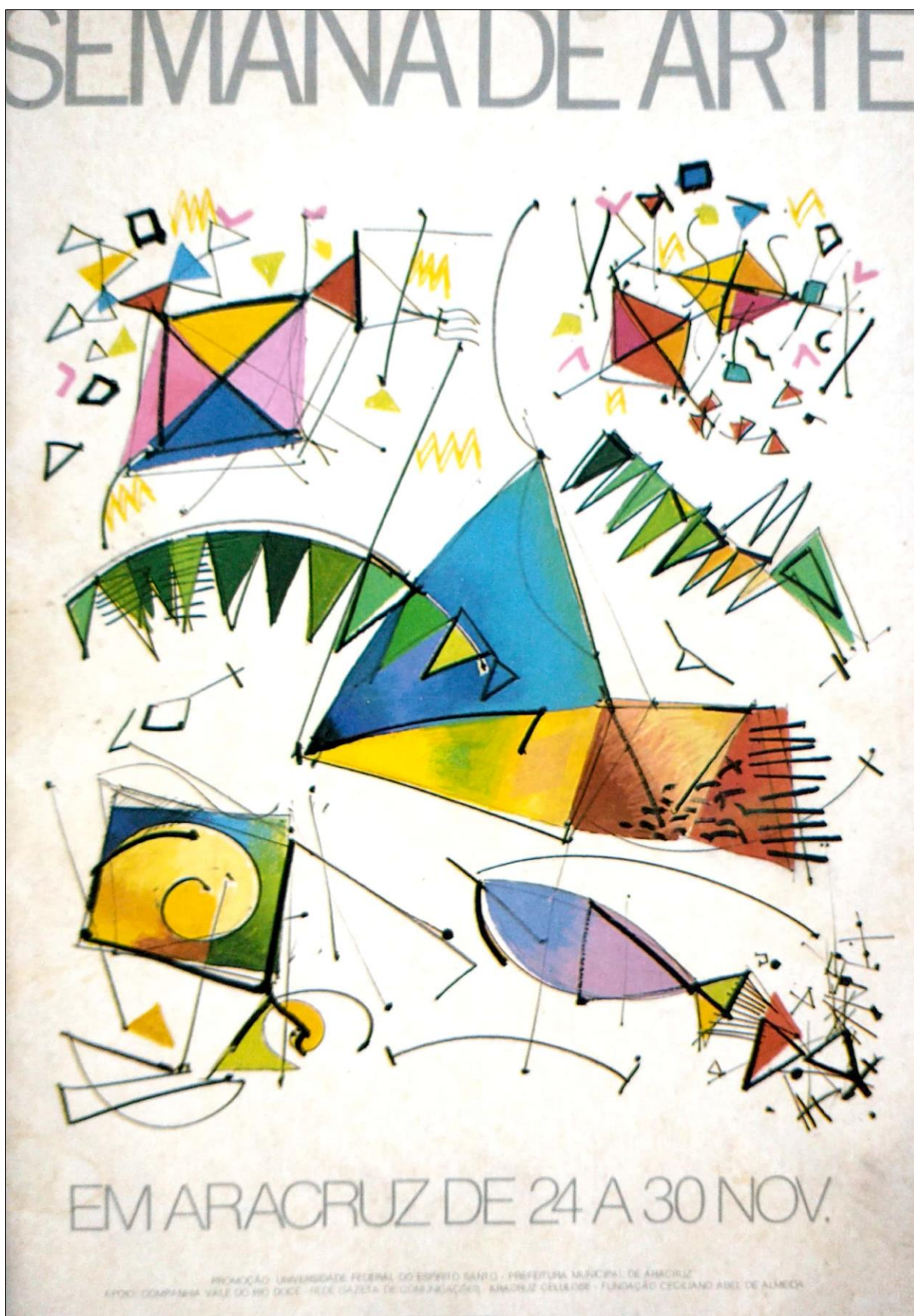
15 — Imóvel nº 40, da G. Andrade, pertencente a Wilson Siqueira.

16 — Imóvel S/N, Farmácia Linhares, da rua Ladeira de São Benedito, pertencente a Roberto Silveiras.

Vitória, 18 de outubro de 1976. Prof. Arabelo do Rosário. Presidente do Conselho Estadual de Cultura”.

(DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO — EDIÇÃO DO DIA 22 DE OUTUBRO DE 1976).

ANEXO G - Programa da Semana de Artes de Aracruz de 1985



SEMANA DE ARTE EM ARACRUZ ESPÍRITO SANTO – 1985

LOCAL: Sede do Município de Aracruz
PROMOÇÃO: Prefeitura Municipal de Aracruz
 Aracruz Celulose S.A.
 Universidade Federal do Espírito Santo

PATROCÍNIO: Rede Gazeta de Comunicações
 Fundação Ceciliano Abel de Almeida
 Petrobrás

APOIO CULTURAL : Companhia Vale do Rio Doce.

COLABORAÇÃO:

Departamento de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Aracruz
 Centro de Educação Física e Desportos/UFES
 Sub-Reitoria Comunitária/UFES
 Sub-Reitoria de Extensão/UFES
 Sub-Reitoria Administrativa/UFES
 Comissão Coordenadora do Vestibular/UFES
 Esporte Clube Sauassú – Aracruz
 O Paulistão dos Tecidos – Aracruz
 Lojas Ideal – Aracruz
 Corretora Cesar Santos Neves Ltda. – Vitória
 Laboratório Henrique Tommasi Neto
 Aracruz Florestal S.A.
 Caixa Econômica Federal
 Viação Água Branca
 Centro de Estudos Gerais/UFES
 Centro Pedagógico/UFES
 Centro Agro-Pecuário/UFES
 Viação Paratodos

ÓRGÃOS EXECUTORES: Centro de Artes/UFES
 Prefeitura Municipal de Aracruz

PREFEITO MUNICIPAL DE ARACRUZ: Dr. Primo Bitti

REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO:
 Prof. José Antônio Saadi Abi-Zaid.

COMISSÃO PERMANENTE DO PROJETO SEMANA DE ARTE:

PRESIDENTE:

Profª Maria Helena Lindenberg Lopes – Diretora do Centro de Artes/UFES
 Profº Guilherme Henrique Pereira – Sub-Reitor Administrativo/UFES
 Profº Hegner Araújo – Sub-Reitor Comunitário/UFES
 Profº José Maria Rodrigues Nicolau – Sub-Reitor de Extensão/UFES

COMISSÃO ANUAL DA SEMANA DE ARTE – 1985

PRESIDENTE: Prof^o Gilson Pinciara Sarmento

COORDENADOR DE CURSOS: Prof^a Tereza Norma Borges de Oliveira Tommasi

SETOR DE CURSOS PARA CRIANÇAS E ADOLESCENTES:
Prof^o Attílio Colnago Filho

SETOR DE CURSOS PARA ADULTOS:
Prof^a Marcia Jardim Calgato

SETOR DE ESPORTES E RECREAÇÃO:
Prof^o Edson Luiz Braga

PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA:
Elia Marli Lucas da Silva Nunes
Prof^a Olga Albert

RECURSOS MATERIAIS: Prof^o Seliégio Gomes Ramalho

TRANSPORTES: Pedro Paulo Modenesi da Cunha

RECURSOS FINANCEIROS:
Prof^a Maria Helena Lindenberg Lopes
Prof^o Gilson Pinciara Sarmento

COORDENADOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS: Prof^o Arlindo de Castro Filho

PROGRAMADOR VISUAL: Prof^o Ronaldo Martins Barbosa

REPRESENTANTE DO PROGRAMA DE EXTENSÃO:
Prof^a Freda Cavalcanti Jardim

REPRESENTANTE DO CORPO DISCENTE: Alba Rogéria dos Santos

SECRETÁRIA: Vera Lucia Herzog

AUXILIARES:
Ademir Antônio Rozalém
Altair Alves Gurgel
Amaury Cesar Siqueira
Benedicto Ruy Simões
Geraldo Wetler

EQUIPES DE ALUNOS AUXILIARES:
Josana Guimarães
Roberta Cabral Ruschi
Letícia Machado Mota (documentação)
Lize Machado Reuter Motta (documentação)

COMISSÃO ANUAL DA SEMANA DE ARTE DA COMUNIDADE DE ARACRUZ
- 1985

PRESIDENTE: Marilza Teixeira Furieri

CURSOS: Marta Giacomini Bof
Lucia Maria Santos Sesquim

PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA: Sandra Mara da Silva Vescovi

RECURSOS MATERIAIS:

Maria José Simões Blank
Maria Augusta Rebuszi Zucolotto

TRANSPORTES: Antônio Lucio Bitti

HOSPEDAGEM, ALIMENTAÇÃO E RECURSOS FÍSICOS:

Ildenir Maria Couto Siqueira

RECURSOS FINANCEIROS: Zuleika Blank Orrico

RELAÇÕES PÚBLICAS: Kátia Cristina da Rosa Bitti

A Semana de Arte pode ser visualizada como uma das iniciativas mais bem sucedidas da Universidade Federal do Espírito Santo em seu programa de relacionamento íntimo e estreito com a comunidade do seu Estado.

Criada originalmente como Semana de Arte de São Mateus, logo se percebeu que um projeto de tão amplo significado e envergadura não devia nem podia ficar adstrito a uma só comunidade capixaba, mas sim estender-se a um número cada vez maior delas. A partir dessa conscientização, Santa Teresa, Alegre, Vitória e Castelo puderam ter, cada qual a seu tempo, a sua Semana de Arte.

1985 é o ano da Semana de Arte de Aracruz, município que se torna cada vez mais representativo dentro do processo de desenvolvimento sócio-econômico do Estado, ao mesmo tempo em que busca preservar e resguardar as suas mais autênticas tradições e valores culturais.

E é diante dessa comunidade que a UFES se apresenta com o objetivo único de oferecer a sua experiência no campo das artes como proposta a ser trabalhada e moldada de acordo com a fisionomia cultural da região, visando, em última análise, à identificação e ao desenvolvimento da própria consciência artística dessa comunidade.

Sem esquecer, é claro, o dado fundamental que é a amizade Aracruz UFES, que, sem dúvida alguma, há de se consolidar e perenizar a partir desta Semana.

José Antônio Saadi Abi-Zaid
Reitor da Universidade Federal do
Espírito Santo

Diante dos enormes avanços da civilização e das mudanças bruscas do mundo atual, é preciso que nos reavaliemos a cada momento; as artes são portas constantemente abertas para essas descobertas infindáveis de nós mesmos e do universo que nos rodeia.

Aracruz dá suas boas vindas à Semana de Arte e deseja que através desse evento novos horizontes se abram para nossa comunidade.

Primo Bitti
Prefeito Municipal de Aracruz

Em 1985 comemoramos o 12º ano de realização ininterrupta do Projeto Semana de Arte, sempre apoiados por órgãos federais, estaduais, municipais e empresas privadas. Consideramos que este movimento já está definitivamente inserido no contexto cultural capixaba.

O Centro de Artes da UFES, criador e executor deste projeto, contando com a participação de outros centros e órgãos da universidade, acumulou, nesses anos, uma experiência valiosa de trabalho para e com a comunidade extra-campus, que tem beneficiado ambos, comunidade e Universidade.

Tal trabalho comprova que a Universidade, com sucesso, pode e deve buscar a comunidade externa para que um número maior de pessoas possa usufruir dos seus conhecimentos.

As Semanas de Arte têm demonstrado que as comunidades capixabas, se despertadas e conscientizadas para os seus próprios valores culturais, têm capacidade e vontade, para, por si próprias, dar continuidade ao movimento iniciado pela Universidade, como comprovam as Semanas Culturais realizadas pelos Municípios de São Mateus, Alegre e Castelo após a realização de suas Semanas de Arte.

Acreditamos que todo indivíduo tem capacidade para desenvolver suas energias criadoras e é capaz de participar de experiências artísticas que contribuam para a sua formação como ser humano.

A arte traz o prazer, a alegria de produzir algo, a satisfação de descobrir as próprias potencialidades e dos seus conterrâneos; de conhecer, num dado momento, toda a expressão cultural da sua gente.

Acreditando no que propõe o Centro de Artes, o Magnífico Reitor da UFES criou a Comissão Permanente da Semana de Arte o que garantirá nos próximos anos, que outros municípios, além de Aracruz, possam beneficiar-se do trabalho comunitário da Universidade Federal do Espírito Santo.

Maria Helena Lindenberg Lopes
Presidente da Comissão Permanente
da Semana de Arte.
Diretora do Centro de Artes – UFES

O LOCAL: ARACRUZ

Aracruz nasceu em 1556, quando os Padres Brás Lorenço e Diogo Jácomo fundaram um núcleo a que chamaram Aldeia Nova (hoje Vila de Santa Cruz) porém, por ter ficado estacionária em desenvolvimento, passou a chamar-se Aldeia Velha. Tudo isto se deve ao fato de que uma aldeia próxima, a dos Reis Magos (hoje Nova Almeida), teve um grande desenvolvimento e passou a chamar-se Aldeia Nova. Nesta região habitava a tribo do Cacique Maracaiguaçú.

A Aldeia Velha tornou-se distrito pela Lei Provincial nº 05, de 16 de dezembro de 1837 e tornou-se município pela Resolução Provincial nº 02, de 03 de abril de 1848, com Sede na Aldeia Velha desmembrando-se da Aldeia Nova. O Município de Santa Cruz foi instalado em 16 de janeiro de 1849 e foi criada a Câmara Municipal no mesmo ano.

Em fase da divisão administrativa estadual de 1911 e do recenseamento de 1920, criou-se o Distrito Sede. Em 16 de maio de 1931, o Município de Riacho foi anexado ao de Santa Cruz, com seus Distritos de Riacho e Ribeirão (hoje Guaraná), sendo Prefeito o Senhor Philareto Carlos Loureiro, passando o Município de Santa Cruz, a três distritos.

Em 31 de dezembro de 1943, pelo Decreto Lei Estadual nº 15.177, o Município e Sede recebem o nome de ARACRUZ e o Distrito de Ribeirão (hoje Guaraná). A Lei Municipal nº 81, de 24 de julho de 1944, criou a Biblioteca Municipal.

A Resolução nº 01, da Comarca Municipal, de 07 de outubro de 1943 transferiu a sede para o povoado de Sauassú, para centralizar os Poderes Públicos Municipais. Assim em 06 de agosto de 1950 com muitas solenidades e festejos transferiu-se a Sede do Governo Municipal para o povoado de Sauassú, que pela Lei Estadual nº 779, de 29 de dezembro de 1955 passou a chamar-se Cidade e Distrito de Aracruz, com transferência oficial da Sede da Comarca. A mesma lei criou o Distrito de Santa Cruz, com sede na Vila de Santa Cruz que se chamava Aracruz desde 1943.

Esta mesma lei criou a divisão política administrativa do Município de Aracruz, com os Distritos de Aracruz (sede), Santa Cruz, Guaraná, Vila do Riacho e Jacupemba.

Em 27 de março de 1954, foi instalada publicamente a sede da Comarca, sendo Juiz o Dr. Licínio Ferreira de Menezes. O primeiro prefeito da Sede foi o Sr. Luiz Theodoro Musso, que em 1950, transferiu-se de Santa Cruz para Aracruz.

O Município de Aracruz tem como limites o Oceano Atlântico e os Municípios de Fundão, Ibirapu e Linhares, localizando-se a 130 km. da Capital do Estado.

Com uma área de 1.398 km² e 36.533 habitantes, Aracruz coloca-se entre os dez maiores municípios capixabas, apresentando uma divisão administrativa de 05 distritos: Aracruz (distrito sede), Guaraná, Santa Cruz, Vila do Riacho e Jacupemba.

SEMANA DE ARTE EM ARACRUZ – 1985

PROGRAMAÇÃO DIDÁTICA

As Artes Plásticas, as Artes Cênicas, a Música, a Literatura a Psicologia, e o Esporte se juntam às Ciências naturais para festejar a aproximação do Cometa Halley.

Crianças, adolescentes e adultos gravarão em suas memórias, vivências que serão levadas a outras gerações, e recontadas na próxima aparição do Cometa.

A memória de um povo é a arte e a tradição popular. E foi através da arte que a história documentou fatos científicos quando ainda não havia um avanço tecnológico que os pudessem registrar.

Em 1301. Giotto – o artista – já mostrava em seus afrescos o cometa guiando os Reis Magos. Hoje em 1985, a sonda cometária, Giotto traz aos homens a imagem da imensidão misteriosa do universo, aproximando-se do Cometa Halley e afastando cada vez mais as superstições que antes o acompanharam. Em novembro de 1985, em Aracruz, iremos registrar o retorno do cometa através das expressões artísticas presentes na Semana de Arte.

COORDENADOR DE CURSOS: Profa. Tereza Norma Borges de Oliveira Tommasi

ÁREA INFANTIL: 07 a 13 anos

COORDENADOR: Prof. Attílio Colnago Filho

01) OFICINA DE BARRO – MODELAGEM

Professor: Elisabeth Manguiera Cabral

Vagas: 160

Turmas: 04

Assistentes: Suzana Freitas Ramos

Adriana Alves Mattos

Sandra Matias Souza

Carmem Celeste Paulino

02) OFICINA – DESENHO, PINTURA E GRAVURA

Professor: Joseny Agostini

Vagas: 160

Turmas: 04

Assistentes: Marcia Couto Zanandréa

Claudia Rabelo Brasil

Gisela Herkenhof Mesquita

Maria Aparecida Adami

03) OFICINA DE BRINQUEDOS

Professor: José Aguilar Lorenzutti

Vagas: 80

Turmas: 04

Assistentes: Maria Conceição Sampaio

Gisele Vieira

Gilson Silva

04) OFICINA DE LIVROS ARTESANAIS
 Professor: Izabel Helena Oliveira de Souza
 Vagas: 40
 Turmas: 02
 Assistente: Amicia Martins

05) OFICINA DE TEATRO
 Professor: José Augusto Loureiro
 Vagas: 60
 Turmas: 02
 Assistentes: Raquel Ramos Pimentel
 Valdelino Gonçalves do Santos Filho
 Rosaly Soares de Oliveira

ÁREA DE ADOLESCENTES: 13 a 16 anos
 COORDENADOR: Prof. Attílio Colnago Filho

01) TECELAGEM
 Professor: Dilma de Barros Góes Batalha
 Vagas: 40
 Turmas: 02
 Assistentes: Mercedes Elisabeth Unzer Macedo
 Maria Tereza Campos Nogueira

02) ESTAMPARIA
 Professor: Renato Carvalho Caseira
 Vagas: 40
 Turmas: 02
 Assistentes: Izabel Monteiro Marques Costa
 Eliana Vicente Leal
 Flavia Maioli Teixeira de Carvalho

03) OFICINA DE GRAVURA – XILOGRAVURA
 Professor: José Carlos Vilar de Araujo
 Vagas: 20
 Turmas: 01
 Assistentes: Anaise Perrone Viana
 Sandra Regina Sad Assaf
 Ana Maria Miranda de Oliveira

04) OFICINA DE CERÂMICA
 Professor: Freda Cavalcanti Jardim
 Vagas: 20
 Turmas: 01
 Assistentes: Rosangela Esperidião Gonçalves
 Margareth Silva
 Isabel Cristina de Paula Dutra

05) OFICINA – PINTURA E DESENHO
 Professor: Carmen Lúcia Có Souza
 Vagas: 40
 Turmas: 02

Assistentes: Luiz Mauricio Oliveira
Luzimar Bredas

ÁREA DE ADULTOS

COORDENADOR: Profa. Marcia Jardim Calgato

- 01) OFICINA DE PAPEL
Professor: Hilal Sami Hilal
Vagas: 10
Turmas: 01
- 02) OFICINA DE TEATRO
Professor: Gilson Pinciara Sarmento
Vagas: 20
Turmas: 01
- 03) OFICINA DE MÚSICA
Professor: Marcos Ribeiro de Moraes
Vagas: 20
Turmas: 02
- 04) LIVROS ARTESANAIS – Professores de 1º grau
Professor: Izabel Helena Oliveira de Souza
Vagas: 20
Turmas: 01
Assistente: Amicia Martins
- 05) COMO ENTENDER O TEMA NA ARTE BRASILEIRA
Professor: Elfriede Orsich Slavetich
Vagas: 30
Turmas: 01
Assistente: Paoletti Avellar Vargas
- 06) CONSERVAÇÃO DE ALIMENTOS
Professor: Maristher Moraes Vargas
Vagas: 20
Turmas: 01
- 07) APROVEITAMENTO DO LEITE PARA QUEIJOS
Professor: Maristher Moraes Vargas
Vagas: 20
Turmas: 01
- 08) INDÚSTRIAS RURAIS
Professor: Maristher Moraes Vargas
Vagas: 20
Turmas: 01
- 09) DESENHO E PRODUÇÃO DE RÓTULOS – Indicado para os alunos dos cursos de Conservação de Alimentos, Indústrias Rurais e outros interessados.
Professor: José Carlos Vilar de Araujo
Vagas: 20

Turmas: 01

Assistentes: Anaise Perrone Viana
Sandra Regina Sad Assaf
Ana Maria Miranda de Oliveira

10) PSICOLOGIA – EDUCAÇÃO – Aspectos sociais, morais e afetivos

Professor: Angela Maria Monjardim

Vagas: 40

Turmas: 02

CICLO DE PALESTRAS
"O UNIVERSO EM QUE VIVEMOS"

LOCAL: Auditório do Lyons Club de Aracruz
Vagas: 50

PROGRAMAÇÃO

DIA 24/11 – Evento: Abertura às 19:00 horas da Exposição de fotos do Cientista Oscar Matsuura (IAG – São Paulo): "O Cometa Halley"
 Local: Sede da Caixa Econômica de Aracruz

DIA 25/11 – Abertura do Ciclo: Palestra: "O Universo em que vivemos"
 Palestrante: Prof. Antonio Brasil Batista – Departamento de Física/UFES

OBS: Caso haja boas condições de tempo, após a palestra será feita a observação do céu com auxílio de telescópio.

Local: Escola Polivalente de Aracruz
 Responsável: Prof. Marcos de Farias Rodrigues – Sociedade de Astrônomos Galileu Galilei

DIA 26/11 – Palestra: "O Cosmos na Literatura"
 Palestrantes: Prof. José Augusto Carvalho – Departamento de Línguas e Letras/UFES
 Prof. Geraldo de Moura – Departamento de Línguas e Letras/UFES
 Profa. Shirley Marylene Peixoto Saliba – Departamento de Línguas e Letras/UFES

DIA 27/11 – Palestra: "A Psicologia e a Natureza"
 Palestrante: Profa. Angela Maria Monjardim – Departamento de Psicologia/UFES

DIA 28/11 – Encerramento do Ciclo
 Palestra: "O Cosmos na Arte"
 Palestrantes: Profa. Elfriede Orsich Slavetich – Departamento de Fundamentos Técnico-Artísticos/Centro de Artes/UFES
 Prof. Gilson Pinciara Sarmento – Departamento de Artes Industriais e Decorativas/Centro de Artes/UFES
 Prof. Marcos Ribeiro de Moraes – Departamento de Formação Artística/Centro de Artes/UFES

ÁREA DE RECREAÇÃO E ESPORTES
COORDENADOR: Edison Luiz Braga

INFANTIL

- 01) DANÇA UNIVERSAL
 Professor: Cely Barbosa Zambelli
 Vagas: 20
 Turmas: 02
 Assistentes: Valéria Moraes Calmon
 Carla de Alcantara Soares
- 02) GINÁSTICA ARTÍSTICA
 Professor: Maria Inês Sonegeth
 Vagas: 48
 Turmas: 04
 Assistentes: Romy Klueger
 Paulo Roberto Bellotti Vargas
- 03) HANDEBOL
 Professor: Carlos Fernando Freitas de Oliveira
 Vagas: 32
 Turmas: 02
 Assistentes: Luiz Claudio Neves
 Fernando Campanha
- 04) VOLEIBOL
 Professor: Carlos Fernando Freitas de Oliveira
 Vagas: 30
 Turmas: 02
 Assistentes: Hudson Haddad Elias
 Julio Cesar Teixeira Roxo
- 05) BASQUETEBOL
 Professor: Edison Luiz Braga
 Vagas: 30
 Turmas: 02
 Assistente: Luiz da Silva Saudino

ADOLESCENTE

- 01) DANÇA UNIVERSAL
 Professor: Cely Barbosa Zambelli
 Vagas: 20
 Turmas: 02
- 02) HANDEBOL
 Professor: Carlos Fernando Freitas de Oliveira
 Vagas: 32
 Turmas: 02
- 03) VOLEIBOL
 Professor: Carlos Fernando Freitas de Oliveira
 Vagas: 30
 Turmas: 02

04) BASQUETEBOL
 Professor: Edison Luiz Braga
 Vagas: 30
 Turmas: 02

PROGRAMAÇÃO CULTURAL

DIA 24 DE NOVEMBRO – DOMINGO

- 17:00 horas – Abertura da Exposição sobre o Cometa Halley
Local: Caixa Econômica Federal de Aracruz
- 19:00 horas – Abertura do Espaço de Exposições da Semana de Arte:
 – Artesanato
 – Artistas locais
 – Objetos históricos
 – Artistas-professores da Semana de Arte
 – Xilogravura popular do Nordeste – MEC/FUNARTE
- 20:00 horas – Abertura oficial da Semana de Arte em Aracruz
 – Apresentação da Banda da Polícia Militar do Espírito Santo
 – Apresentação do Coral da UFES
 – Apresentação do Coral da Comunidade de Guaraná
Local: Praça Monsenhor Guilherme Schmitz

DIA 25 DE NOVEMBRO – SEGUNDA-FEIRA

- 21:00 horas – Apresentação do Grupo de Teatro do Centro de Artes da UFES:
 “Cenas do Teatro Mundial”
Local: Esporte Clube Sauassú
 – Show musical com Derildo e Delurdes
Local: Praça Monsenhor Guilherme Schmitz

DIA 26 DE NOVEMBRO – TERÇA-FEIRA

- 21:00 horas – Grupo de Dança “SOMAS”
Local: Praça Monsenhor Guilhermes Schmitz

DIA 27 DE NOVEMBRO – QUARTA-FEIRA

- 21:00 horas – Show musical de Vitor do Cavaquinho
Local: Praça Monsenhor Guilherme Schmitz

DIA 28 DE NOVEMBRO – QUINTA-FEIRA

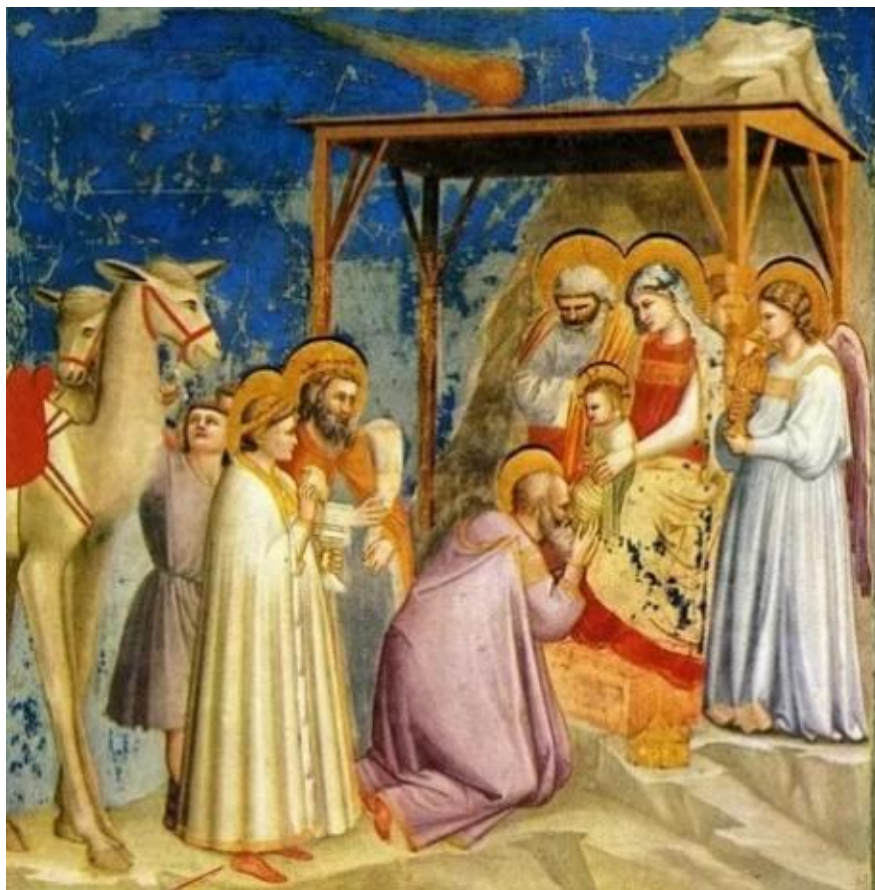
- 21:00 horas – Show musical com o Grupo “JB”
Local: Praça Monsenhor Guilherme Schmitz

DIA 29 DE NOVEMBRO – SEXTA-FEIRA

- 21:00 horas – Show de música popular: “Os Chorões” da Universidade Federal do Espírito Santo
Local: Praça Monsenhor Guilherme Schmitz

DIA 30 DE NOVEMBRO – SÁBADO

- 10:00 horas – Concurso de Pipas
Local: Esporte Clube Sauassú
- 16:00 horas – Abertura da Exposição dos trabalhos dos alunos da Semana de Arte
– Apresentação do Grupo de Teatro "JUCA": "A Patroa e a Empregada"
– Apresentação da Banda de Congo da Barra do Riacho
– Apresentação da Banda Marcial Monsenhor Guilherme Schmitz
Local: Escola Polivalente "Placidino Passos"
- 21:00 horas – Show de música popular – Ruy Maurity
Local: Praça Monsenhor Guilherme Schmitz

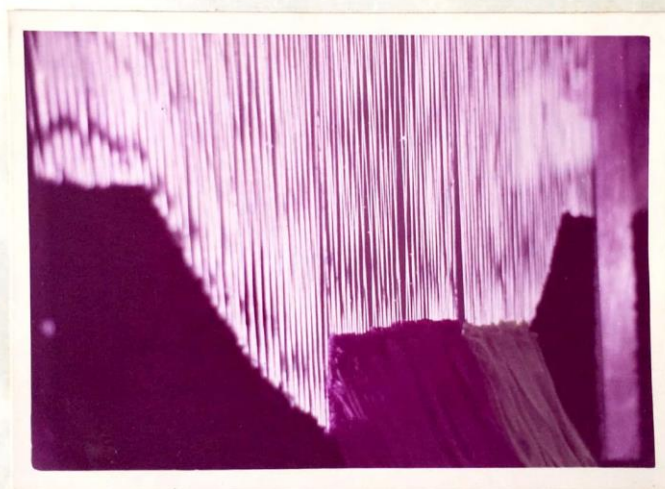
ANEXO H - Obra - Adoração dos Reis Magos

Giotto, Adoração dos Reis Magos, afresco, Capela Arena, Pádua, Itália

ANEXO I - Relatório da Produção após curso de especialização em Santa Maria

QUARTO TRABALHO - Tapeçaria Coletiva.
Dimensão : 1.20m X 2.00m
Tema : Geométrico
Cores : preto, amarelo, vermelho, azul e verde.
Técnica : Tecelagem
Nome : Forma e Textura.

Nesta tapeçaria foi utilizada a alpaca como tecido e lã tapete nº45. Trata-se de uma experiência no tear onde cada aluno contribuiu com uma parcela de trabalho.



QUARTO TRABALHO - Experiencia individual no Tear.

Mediante a compra que fiz de um tear, atualmente estou montando a ordidura horizontal seguida da ordidura vertical. Até o final do Curso prevê-se o início de uma tapeçaria natécnica da tecelagem utilizando apenas o tecido.

Como candidata do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, utilizando recursos financeiros recebidos gentilmente dos colegas do Departamento de Formação Artística, do qual sou componente, relato uma série de tapeçarias realizadas durante o curso em caráter extra curricular, também sob a competente orientação do Professor Yeddo Nogueira Titze.

SERIE DAS BORBOLETAS

Nº 1 - Nascimento das borboletas.

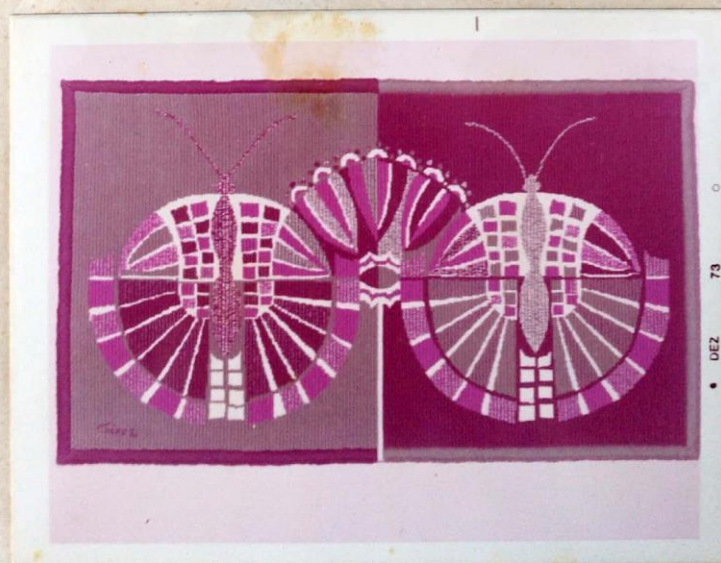
Dimensão : 50cm X 90cm

Tema: duas borboletas e uma flor

Cores : azul marinho, azul turquesa, roxo e branco.

Técnica : bordado

Para execução desta tapeçaria obedeceu-se a rigor toda técnica do bordado. Utilizou-se a lã novelon rebordada com linha de seda.



Nº 2 - Borboletas na Primavera

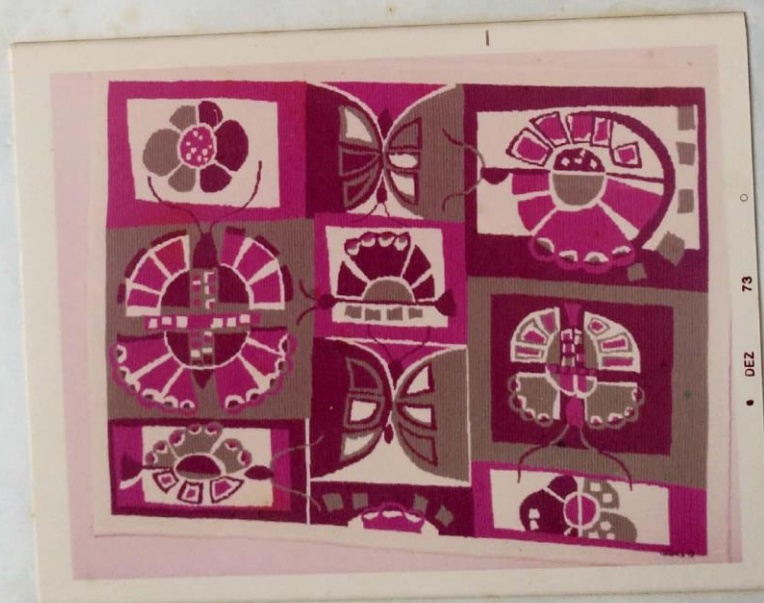
Dimensão : 1.00m X 1.30m

Tema : Borboletas e flores

Cores : azul marinho, azul turqueza, roxo e branco.

Técnica : bordado.

A lã utilizada foi tapete 45.



Nº 6 - A reunião das arvores

Dimensão : 1.00m X 1.30m

Tema : arvores

Cores : verdes claro e escuro, marron avermelhado e branco.

Técnica : bordado

Nesta tapeçaria foi usado a lã vovo com piquet verde escuro e branco.



Nº 8 - A passagem das arvores.

- O ritmo das arvores.

Dimensão : 1.20m X 2.50m

Tema : arvores

Cores : verdes claro e escuro, marron avermelhado e branco.

Técnica : montagem.

Estas tapeçarias são uma pesquisa realizada com a estopa previamente tingida e bordada com os motivos da composição. São agrupamentos de cinco tiras de tamanhos diversos, variando de oito centímetros à vinte e cinco centímetros, presas nas bases superiores e inferiores por uma vara roliça pintada. As duas tapeçarias agrupadas podem formar apenas uma tapeçaria.



SERIE -: Florais vermelhos

Nº 9 - Outono floral.

Dimensão : 1.10m X 1.60m

Tema : flores

Cores : marron, vermelho, bege, branco.

Técnica: bordado.

As lãs utilizadas nesta tapeçaria, foram as de marca novelon com piquet marron e branco.



Nº10 - Movimento das flores.

Dimensão: 1.10m X 1.60m

Tema: flores

Cores: marron, vermelho, bege e branco.

Técnica: bordado.

O piquet utilizado nesta tapeçaria foi em linha de sêda vermelha sobre os brancos da composição.



GEOMETRICO

Nº111 - Unidade tripartida nº 2.

Dimensão: 2.40m X 1.65 m

Tema: abstrato

Cores: vermelho , marron, sulferino, bege e branco.

Técnica: montagem

Esta tapeçaria foi executada em tres partes separadas fazendo parte de um todo. Entretanto admite-se a possibilidade dela ser sub dividida em tres tapeçarias distintas ou até em duas.

As costuras sobre o cobertor fino obedeceram o sentido das formas e as linhas empregadas tambem correspondem às cores do tecido costurado.

Para não tirar o caimento natural do tecido esta tapeçaria foi apenas forrada com algodão.



UNIDADE TRIPARTIDA Nº 1

Essa Tapeçaria foi executada em tres partes separadas, fazendo parte de um todo. Entretanto admite-se a possibilidade dela ser sub dividida em tres tapeçarias distintas ou até em duas.

As costuras sobre o cobertor fino obedeceram o sentido das formas e as linhas empregadas tambem correspondem às cores do tecido costurado.

Para não tirar o caimento do tecido esta tapeçaria foi apenas forrada com algodão.



FOTOGRAFIA MOSTRANDO UMA VISTA PARCIAL DA EXPOSIÇÃO
INDIVIDUAL.



ANEXO J - Currículo de Dilma Góes (1965 a 1992)

ANO	GRADUAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO, EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS, COLETIVAS E PARTICIPAÇÕES EM SALÕES NACIONAIS
1965	Coletiva de Artistas Capixabas realizada pelo Centro de Artes da UFES – Vitória - ES
	Coletiva de artistas capixabas na Galeria Gianfranco – Rio de Janeiro
1966	Coletiva de artistas capixabas promovida pelo Diretório Estadual dos Estudantes do Espírito Santo e Diretório Acadêmico Carlos Cavalcante no CAR/UFES – Vitória – ES (Medalha de ouro – 2º prêmio)
	Coletiva de Artistas Capixabas no banco Lar Brasileiro em sua inauguração – Vitória – ES.
	Graduação em Artes Decorativas pelo CAR/UFES – Vitória - ES
1967	Coletiva promovida pelo Diretório Estadual dos Estudantes do Espírito Santo e Diretório Acadêmico Carlos Cavalcante no CAR/UFES – Vitória – ES (Medalha de ouro – 1º lugar)
	Coletiva promovida pelo CAR/UFES em Cachoeiro de Itapemirim - ES
	Participação no 1º Salão Nacional do Pequeno Quadro – Galeria Guinard – Belo Horizonte - MG
	Participação no 2º Salão Nacional de Artes Plásticas promovido pelo Museu de arte Moderna do E.S. realizado no Teatro Carlos Gomes.
1972	Especialização em Tapeçaria pelo Centro da Universidade Federal de Santa Maria - RS
	Participação na Exposição Coletiva do 1º curso de aperfeiçoamento em tapeçaria do Brasil, realizada na Biblioteca Central do Campus Universitário da Universidade de Santa Maria – RS.
	Individual de Tapeçarias no Centro Cultural Brasil Estados Unidos em Santa Maria, promovida pelo Centro de Artes da UFSM e Centro Cultural Brasil Estados Unidos de Santa Maria – RS
1974	Participação na Exposição de tapeçaria dos alunos do curso de aperfeiçoamento realizada na Galeria Guinard – Hotel Plaza São Rafael. Promoção do Centro de Artes da UFSM.- Porto Alegre – RS.
	Coletiva do Grupo Caiçaras – promovida pelo Banco da Previdência – RJ.
	Participação na 1ª Mostra Brasileira de Tapeçaria na Fundação Armando Penteado – São Paulo – SP.
	Individual de Tapeçarias realizada no Teatro Carlos Gomes, promovida pela Fundação Cultural do Espírito Santo – Vitória - ES
	Individual de Tapeçarias na Galeria Gead – Rio de Janeiro – RJ.
	Individual de Baticques na Galeria do escritório “Jahel decoração” – Vitória - ES.
1975	Individual de Tapeçarias no Campus Avançado na UFES – Parnaíba – Piauí.
	Individual no Minas Tênis Clube – Belo Horizonte - MG
	Individual de Baticques e Tapeçarias realizada no Teatro Carlos Gomes promovido pela Fundação Cultural do espírito Santo – Vitória
1976	Coletiva de professores do Centro de Artes da UFES realizado no Museu Santa Luzia – ES.
1976 a 1980	Realizou o Mestrado na Universidade de Drexel em Filadélfia – PA – USA – Obtendo o grau de Mestre em Desenho de Interiores.
	Estudou na Universidade na Filadélfia – PA – USA – cursando disciplinas de especialização em Tapeçaria.

1982	Participação na 3ª Trienal de Tapeçaria no Museu de Arte Moderna de SP.
	Participação no 1º Salão Capixaba de Artes Plásticas – Vitória - ES – Prêmio Aquisição.
	Exposição de Tecelagens: Abordagem Didática promovida pela Galeria de Arte e Pesquisa da UFES na Capela Santa Luzia , Vitoria – ES.
1983	Coletiva de Professores e alunos do CAR/UFES na 1ª semana de artes em Vitória no Espaço Universitário – Vitória - ES
1984	Coletiva de Artistas Capixabas na Semana Cultural de Alegre - Alegre - ES
1985	Participação na Exposição Nacional de Arte Têxtil promovida pelo Centro Gaúcho de Tapeçaria e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul realizada em Porto Alegre, RS com itinerância: Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis; Museu de Arte Contemporânea do Paraná; Fundação cultural de Brasília; Museu de Arte De Belo Horizonte; Mezanino da Estação Carioca do Metrô do Rio de Janeiro e na cidade de São Paulo.
	Coletiva de Artistas Capixabas de São Paulo - SP.
	Coletiva de Professores da Semana de arte de Aracruz promovida pelo Centro de artes da UFES, Aracruz – ES.
	Participação no V Salão Nacional de Artes Plásticas Presciliano Salvador - BA
	Participação na “Amostra de Arte Capixaba”, no Espaço Terra Viva, Vitória - ES
	Participação no XXXIX Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, promovido pela Secretaria de Turismo, Cultura e esportes e o Museu do Estado de Pernambuco, no Centro de convenções de Recife - PE
1986	Exposição de Tecelagens Sem Tear Didática promovida pela Galeria de Arte e Pesquisa da UFES – Capela Santa Luzia, Vitória - ES
1987	Coletiva de Professores do Centro de Artes promovida pelo CAR/UFES – Vitória - ES
1988	Participação na 1ª Mostra Nacional de Tapeçaria Artística de Ribeirão Preto, promovida pela secretaria Municipal de Ribeirão Preto, realizada na Casa da cultura, Ribeirão Preto – SP.
	Participação na exposição de Arte Têxtil do Centro Paulista de tapeçaria (CTP) promovida pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT) Faculdade de Tecnologia Têxtil de Americana (FATEC) e o Museu do Estado de Pernambuco, realizado no Centro de Convenções de Pernambuco – PE.
	Participação na 1ª Mostra Nacional de Arte Têxtil de Bebedouro
	Coletiva de Mini Têxteis pela Galeria de Arte Ana Terra – Vila Velha - ES
	Coletiva de Artistas Capixabas no 20º Festival de Inverno de Poços de Caldas, promovida pela Galeria Homero Massena, Vitória – ES.
	Exposição em dupla de Tecelagem promovida pela Prefeitura Municipal de Guarapari, Na Casa da cultura de Guarapari - ES
	Participação na 1ª Mostra de Arte Têxtil de São Lourenço promovida pela Fundação Municipal de Cultura – Urdume e Trama, realizada na Casa da Cultura de São Lourenço – MG.
	Participação na Exposição de Arte Têxtil: Argentina, Brasil e Uruguai, promovida pelo Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (CTP) e o Museu de arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS.
	Participação na 2ª Mostra de arte Têxtil São Lourenço, promovida pelo Centro paulista de Tapeçaria (CPT) e Fundação Municipal de Cultura de São Lourenço – MG.
	Coletiva de Artistas : “UFES, um universo revelado”, promovida pelo Departamento de Difusão Cultural de Artes Plásticas da Universidade Federal Fluminense, realizada no Casino Salão Icarahy, Niterói – RJ.

1989	Participação na Mostra de tapeçaria promovida pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo da Prefeitura Municipal de Campinas, realizada nas Galerias de arte de Convivência Cultural de Campinas – SP.
	Participação na Coletiva de Inauguração da Galeria Ana Terra, Vila Velha _ES.
	Participação na Expo Arte da Fibras Contemporânea promovida pelo Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil (CRTIQT) – Senai, realizado pelo Museu do Tecido , Rio de Janeiro - RJ
1990	Participação Especial na exposição “Tridimensional no Espírito Santo”, promovida pela Galeria de arte Álvaro Conde Secretaria de educação e Cultura do ES – Vitória – ES.
1991	Participação na “Instalação Porto 91”, promovida pelo UFES, Prefeitura de vitória e Companhia Docas do ES, realizada no Armazém 3, Porto de Vitória – ES.
	Exposição de Objetos Têxteis promovida pelo programa “Partnes of America” . Saguão da escola George Washington High School em Charleston, West Virginia, USA.
1992	Coletiva “Mulher – 1992”, promovida pelo Yazigi Internacional, realizada no Espaço Cultural Yazigi Vitória – ES.
	Participação na exposição “Projeto Cartão Postal – Visões de Vitória”, promovida pela Secretaria e Difusão Cultural da UFES.
	Exposição de Objetos Têxteis promovida pelo Yázigi Internacional, Espaço Cultural Yázigi, Vitória ES.
	Exposição de Arte Têxtil – Atelier da Artista , Vitória – ES.

Legenda:

	Graduação e Pós-Graduação
	Exposições Individuais
	Exposições Coletivas
	Participação em Exposições e Salões Nacionais
	Exposições Internacionais