

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MAGNA SILVA ROSA

**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)**

Vitória

2015

MAGNA SILVA ROSA

**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)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arte, na área de Teoria e História da Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Almerinda da Silva Lopes

Vitória

2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

ROSA, Magna Silva, 1977-

R788c 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) / Magna Silva Rosa. – 2015.

138 f.: il.

Orientadora: Almerinda da Silva Lopes.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do

Espírito Santo, Centro de Artes

1. Universidade Federal do Espírito Santo. Galeria de Arte e Pesquisa. 2. Artes. 3. Artes plásticas - Espírito Santo (Estado) – 1976-1980. I. Lopes, Almerinda da Silva, 1947-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

MAGNA SILVA ROSA

**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)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Teoria e História da Arte.

Aprovada em: _____

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes

Universidade Federal do Espírito Santo

Orientadora

Prof^a. Dr^a. Clara Luiza Miranda

Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade

Universidade Federal de Uberlândia

AGRADECIMENTOS

Aos familiares e amigos, pelo carinho e apoio constantes, em especial ao meu amigo Wilson e as minhas amigas Núbia Lyra e Tatiana Ferreira.

Aos funcionários e professores do Mestrado em Artes do PPGA, à equipe do Arquivo Público Estadual do Espírito Santo, a Wellington, responsável pelo Arquivo da GAP, e à minha orientadora, Almerinda da Silva Lopes

“A galeria de Arte responde aos anseios do Centro, como um hospital responde aos anseios de um curso de Medicina, diz Jerusa Samú, Diretora da entidade desde a sua fundação, em 1976. É que o aluno está em contato com as correntes, os movimentos e tudo mais o que acontece em Artes no Brasil. E, por meio desse contato, o aluno também pode confrontar a sua obra de arte com a obra exposta”.

Jerusa Margarida Gueiros Samú, entrevista em **A Gazeta**, de 26 de janeiro de 1984.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a atuação da *Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo* (GAP), criada no ano de 1976, e as suas contribuições para a ampliação do repertório das artes plásticas capixabas. Nesse eixo, analisamos o panorama socioeconômico e cultural espírito-santense, antes da federalização da Universidade e após a formação dessa instituição. Tal análise contrapõe e justifica as disparidades existentes entre as produções de artes plásticas dos eixos monopolizadores dos setores culturais brasileiros – Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais – em relação ao Espírito Santo, nos anos 1970. Nesses estados monopolizadores, já se debatiam naquele momento histórico a desmaterialização da obra de Arte, enquanto que no Espírito Santo as discussões estavam acontecendo em torno de uma produção artística baseada em um “Modernismo tardio”. Com a criação das galerias de Arte Estadual e a GAP, a primeira Galeria de Arte Universitária do Espírito Santo, houve a promoção e a presença de artistas no Estado, tais como: Rubens Gerchman, Regina Silveira e Julio Plaza que colaboram com as reflexões pertinentes ao conceitualismo e ao experimentalismo. Tudo isso foi de extrema relevância para o processo de renovação do cenário artístico cultural capixaba.

Palavras-chave: Artes Plásticas; Espírito Santo; Galeria de Arte e Pesquisa da UFES.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à analyser la contribution de la création de la Galerie d'art et de recherche de l'Université Fédérale de l'Espírito Santo (GAP), créée en 1976 et dont le but était l'élargissement et la "mise à jour" du répertoire de l'art de l'Espírito Santo. Cette réflexion concerne donc l'analyse des perspectives socio-économiques et culturelles de l'Espírito Santo avant la fédéralisation de l'Université et après la création de cette Institution. Cette analyse contraste et justifie les différences existantes entre les productions d'arts visuels des États qui monopolisent les secteurs culturels brésiliens – Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais – et celles de l'Espírito Santo, dans les années 1970. En ce moment historique, ces états monopolisateurs discutaient déjà la dématérialisation de l'oeuvre d'art, tandis que dans l'état de l'Espírito Santo les discussions se déroulaient autour d'une production artistique fondée sur un «modernisme tardif». Avec la création de la Galerie d'art de l'État et celle de la GAP, la première galerie d'art Universitaire de l'Espírito Santo, il y a eu la promotion et la présence, dans l'état, d'artistes tels que Rubens Gerchman, Regina Silveira et Julio Plaza qui ont proposé des réflexions importantes concernant le conceptualisme et l'expérimentation. Tout cela a été très important pour le processus de renouvellement de la scène artistique culturelle capixaba.

Mots-clés: beaux arts; Espírito Santo; Galerie d'art et de recherche de l'Université Fédérale de l'Espírito Santo.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

- Figura-1** Maurício Salgueiro, escultura Mãe, 1971 – **Fonte:** FARIA Willis. **Catálogo dos monumentos históricos e culturais da capital.** Vitória: Lei Rubem Braga, 1992.....38
- Figura-2** Maurício Salgueiro, escultura Mãe, 1971 – **Fonte:** fotografia do autor.....39
- Figura-3** Nenna B, *Estilingue Gigante*, 1970 – **Fonte:** FERREIRA, Atílio Gomes. **Bíblia.** Vitória: Lei Rubem Braga, 2003.41
- Figura-4** Intervenção Urbana *Estilingue Gigante*, 1970 – **Fonte:** FERREIRA, Atílio Gomes. **Bíblia.** Vitória: Lei Rubem Braga, 2003.....42
- Figura-5** Sede do *Museu de Arte Moderna do Espírito Santo* (MAM).....51
- Figura-6** Teatro Carlos, 2014 – **Fonte:** fotografia do autor.....54
- Figura-7** Ângela Vasconcelos Gomes, *Exposição no Foyer do Teatro Carlos Gomes*, 1980
Fonte: TEIXEIRA, Bernadette Rubim. **Galeria Homero Massena: interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo.** Dissertação de Mestrado PPGA-UFES, 2010.....55
- Figura-8** Ângela Vasconcelos Gomes, *Exposição no Foyer do teatro Carlos Gomes*, 1980
Fonte: TEIXEIRA, Bernadette Rubim. **Galeria Homero Massena: interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo.** Dissertação de Mestrado PPGA-UFES, 2010.....55
- Figura-9** Julio Plaza, *Livro Objeto* – exposição realizada no Teatro Carlos Gomes-1974
Fonte: TEIXEIRA, Bernadette Rubim. **Galeria Homero Massena: interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo.** Dissertação de Mestrado. PPGA/UFES, 2010.....57
- Figura-10** Exposição do Julio Plaza, 1974 – *foyer* do Teatro Carlos Gomes **Fonte:** TEIXEIRA, Bernadette Rubim. **Galeria Homero Massena: interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo.** Dissertação de Mestrado. PPGA/UFES, 2010.....58
- Figura-11** Maria Helena Lindenberg na oficina de Litogravura, promovida por Regina Silveira no CAR/UFES, 1974 **Fonte:** Arquivo Particular.....59

Figura-12 Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo na Capela de Santa Luzia.....	67
Figura-13 Interior da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo na Capela de Santa Luzia – Fonte: Arquivo do Centro de Artes.....	68
Figura-14 Dionísio Del Santo, Exposição na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, 1977 – Fonte: Arquivo CAR/UFES.....	83
Figura-15 Dionísio Del Santo – <i>Espaço dobra</i> 115- 1976, serigrafia – Permuta XXXVIII-1/1, 42x42cm – Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Centro de Artes. Catálogo do Acervo da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo. (Org.) Assessoria do Setor de galeria. Vitória: Ed.Fundação Ceciliano Abel de Almeida – FUNARTE, 1979.....	84
Figura-16 Bruno Tausz, <i>exposição de arte</i> , 1976 – Fonte: Reportagem: Um balanço da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo. A Tribuna, caderno 2, 07 de maio de 1976.....	84
Figura-17 Fayga Ostrower, <i>s/título</i> , 1944, serigrafia em cores Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Centro de Artes. Catálogo do Acervo da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo. (Org.) Assessoria do Setor de galeria. Vitória: Ed.Fundação Ceciliano Abel de Almeida – FUNARTE, 1979.....	85
Figura-18 Renina Katz, <i>Charco</i> , 1979, litogravura, 56,5x 42,3 cm Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Centro de Artes. Catálogo do Acervo da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo. (Org.) Assessoria do Setor de galeria. Vitória: Ed.Fundação Ceciliano Abel de Almeida – FUNARTE, 1979.....	86
Figura-19 Loio-Pérsio, <i>Composição</i> , 1979, óleo e têmpera s/tela, de 66,7x63,6 cm Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Centro de Artes. Catálogo do Acervo da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo. (Org.) Assessoria do Setor de galeria. Vitória: Ed.Fundação Ceciliano Abel de Almeida – FUNARTE, 1979.....	86
Figura-20 Rubens Gerchman, convite da <i>Exposição Gráfica</i> , 1976, fotocópia, 11,5x14,18cm – Fonte: Arquivo do CAR/UFES.....	89

- Figura-21** Rubens Guerchman, *Lindonéia um amor impossível*, 1966, impressão fotográfica, colagem e pintura, medida 60x60cm – **Fonte:** DUARTE, Paulo Sergio. **Figuras do imperativo urbano [Lindonéia]**. In: O rei do mau gosto, XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2010. Disponível em: <<http://www.rubensgerchman.org.br/funarte.html>>. Acesso em: 24/04/2014.....90
- Figura-22** Rubens Gerchman, Monalou, 1975, serigrafia, 63x42cm – **Fonte:** <<http://www.rubensgerchman.org.br/funarte.html>> Acesso em: 24/04/2014.....91
- Figura-23** Rubens Guerchman-AR- 1974, serigrafia, 27,5x41,5 – **Fonte:** UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Centro de Artes. **Catálogo do Acervo da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo**(Org.) Assessoria do Setor de galeria. Vitória: Ed.Fundação Ceciliano Abel de Almeida – FUNARTE, 1979.....92
- Figura-24** A ilha da casa/ateliê em Porto Santana, 2014 – **Fonte:** Xico Barreiros.....95
- Figura-25** Entorno da ilha de Porto Santana, 2014 – **Fonte:** Xico Barreiros.....96
- Figura-26** Jevaux em primeiro plano, ao lado Brandinho, acima Coracy, Giocondo, Rômulo Cardozo e um amigo não identificado, s/d, fotografia **Fonte:** Arquivo particular.....97
- Figura-27** Paulo César Henriques Jevaux, casa/ateliê, 1977 – **Fonte:** Arquivo particular.....99
- Figura-28** Coracy na casa/ateliê – **Fonte:** Arquivo particular.....99
- Figura-29** Maria Helena Lindenberg na exposição de Coracy e Jevaux – **Fonte:** A Gazeta, de 04 de setembro de 1977, Coracy e Jevaux: um acontecimento para cada um tirar sua conclusão.....100
- Figura-30** *Happening*, Coracy sentado no piso, Neusa Mendes e Simone Guimarães ao fundo e a personagem na lateral a direita e a participante sentada na cadeira são duas desconhecidas **Fonte:** A Gazeta, de 04 de setembro de 1977, Coracy e Jevaux: um acontecimento para cada um tirar sua conclusão.....102
- Figura-31** *Happening*, 1977 – **Fonte:** A Gazeta, 04 de setembro de 1977, Coracy e Jevaux: um acontecimento para cada um tirar sua conclusão.....103

Figura-32 Coracy Coelho Leal, *Oratório*, 1977, objeto, 27x50x16cm – **Fonte:** UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Centro de Artes. **Catálogo do Acervo da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo: obras adquiridas de 1979.**(Org.) Assessoria do Setor de galeria. Vitória: Ed.Fundação Ceciliano Abel de Almeida-FUNARTE, 1979.....107

Figura-33 Coracy Coelho Leal, *casa/ateliê*, s/d, fotografia – **Fonte:** Arquivo particular do Jeveaux.....108

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Exposições de artistas da comunidade local.....	77
Tabela 2- Exposições de professores e alunos do CAR/UFES.....	79
Tabela 3- Exposições de artistas de outras localidades do país.....	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 AS TRANSFORMAÇÕES ARTÍSTICAS DOS ANOS 1970

1.1 CONTEXTO.....	23
1.2 O PANORAMA SOCIOECONÔMICO DO ESPÍRITO SANTO.....	30
1.3 O CENÁRIO CULTURAL E ARTÍSTICO CAPIXABA DIANTE DAS TRANSFORMAÇÕES DO PERÍODO.....	33
1.4 ESPAÇOS DE MEDIAÇÃO CULTURAL: CONTEXTO E CONCEITOS.....	43
1.5 MUSEUS E GALERIAS DE ARTE NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO.....	49

2 A GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UFES E AS PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES DE ARTES PLÁSTICAS

2.1 UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS.....	62
2.2 GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UFES.....	67
2.3 REGIMENTO INTERNO: NORMAS DE FUNCIONAMENTO DA GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UFES.....	74
2.4 AS EXPOSIÇÕES (1976-1980).....	76

3-ANÁLISE DE UMA PROPOSTA EXPERIMENTAL APRESENTADA NA GAP POR ARTISTAS CAPIXABAS

3.1 A INSTALAÇÃO, COMPOSIÇÕES AMBIENTAIS.....	93
3.2 O HAPPENING DO DOMINGO.....	106

CONCLUSÕES

REFERÊNCIAS

ANEXO-A

ANEXO-B

ANEXO-C

ANEXO-D

INTRODUÇÃO

Este trabalho *A criação e atuação da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo e a sua proposta de atualização das linguagens das artes plásticas (1976-1980)* analisa o processo de criação da *Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (GAP)* e a sua proposta de atualização do repertório artístico das artes plásticas capixabas.

O interesse por essa temática surgiu da necessidade de conhecer a História da Arte do Espírito Santo. Eu me formei no segundo semestre do ano de 2004, em Educação Artística na UFES e, com a carência do mercado das artes local, tive de esquecer o meu antigo sonho de ser artista e fui trabalhar como professora de Arte nas escolas públicas municipais da cidade.

Diante do desafio de ensinar Arte nessas instituições, deparei-me com a falta de conhecimento da própria História do estado do Espírito Santo, e principalmente com a História da Arte local. Isso me conflitava a todo instante e me trazia o seguinte questionamento: como seria possível proporcionar uma mediação sobre a produção artística local, se eu não conhecia essa história?

Como seria possível aceitar o que não se conhece? Como seria possível mediar os processos constitutivos da identidade capixaba com os “meus” alunos sem ao menos conhecê-la? Como seria possível mediar todos esses conflitos com as poucas referências bibliográficas disponíveis? Como romper com a linearidade da história europeia das artes plásticas ou dos eixos monopolizadores do setor cultural brasileiro, sem conhecermos a nossa própria história? Como refletir sobre o nosso presente, sem conhecermos o nosso passado?

Esses questionamentos me trouxeram de volta para a universidade, fui muito bem acolhida por minha orientadora e assumi o desafio de contribuir com a ampliação das pesquisas sobre a História da Arte no Espírito Santo, analisando o processo de inserção dos debates pertinentes à Arte Contemporânea local e os respectivos artistas envolvidos no processo.

Atualmente, a quantidade de pesquisas sistematizadas sobre essa temática ainda é precária, poucos são os textos disponíveis como fonte bibliográfica, os únicos materiais existentes foram construídos a partir das análises da Professora Dr^a. em História da Arte,

Almerinda da Silva Lopes, e das Dissertações de Mestrado produzidas junto ao departamento de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes – PPGA/CAR/UFES.

As dificuldades enfrentadas e os caminhos trilhados foram muitos. Inicialmente, eu só tinha três referências bibliográficas que se aproximavam do período de interesse desta pesquisa, os anos 1970 em diante. São elas: o livro *Artes Plásticas no Espírito Santo, 1940-1969: ensino, produção, instituições e crítica*, de Almerinda da Silva Lopes, publicado pela Editora da Universidade Federal do ES – Edufes, em 2012; o artigo “Nenna e a vanguarda capixaba”, de Almerinda da Silva Lopes, sobre Afílio Gomes Ferreira (1951), Nenna, Nenna B ou Nenna Rancière, nos anais do *Encontro nacional de pesquisadores em artes plásticas*, XIV, de 2005 e, por fim, a Dissertação de Mestrado – PPGA/UFES, *Galeria Homero Massena: interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo*, de Bernadette Rubim Teixeira, de 2010.

Para atingir os objetivos de ampliar as pesquisas elaboradas a partir dessas referências, realizei uma pesquisa de campo, entrevistei artistas, encontrei fontes nos Arquivos do Centro de Artes/UFES, no Arquivo Público Estadual do Espírito Santo, na Biblioteca Pública Estadual e nos Arquivos pessoais dos artistas. Deparei-me com documentos desaparecidos e, em alguns casos, o acesso a essas fontes me foi negado, mas não desanimei.

Diante dos dados levantados, encontrei-me com a GAP, ali estava grande parte das minhas dúvidas pertinentes à História das Artes Plásticas no solo espírito-santense e ali também havia grandes contribuições para a ampliação das linguagens artísticas na cidade.

A GAP foi a primeira Galeria de Arte universitária no Estado pertencente a uma instituição pública federal, sem fins lucrativos, cujo objetivo era fomentar o conhecimento científico na comunidade local, por meio de seminários, debate com artistas expositores, oficinas de artes plásticas e visitas às exposições. Outra finalidade desta instituição é a de 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.

O contexto histórico e cultural da criação da GAP remonta dos anos 1970, período marcado pelos movimentos estudantis em toda a parte do mundo, a sangrenta Guerra do Vietnã, os Regimes totalitários implantados na América Latina, a Guerra Fria proveniente da

bipolaridade entre o Socialismo e o Capitalismo, a transferência do eixo econômico da Europa para os Estados Unidos e os movimentos de “paz e amor”.

Nas artes plásticas, os artistas já haviam rompido com o pensamento de que a obra de arte era apenas pintura, desenho ou escultura. Eles problematizaram justamente essa concepção ao desvalorizarem o objeto ou a forma artística em detrimento da ideia.

De acordo com Belting (2006, p. 23), adentramos na era dos grandes espetáculos, das produções coletivas e do rompimento do distanciamento entre a obra e o espectador, as produções dos artistas só se constituíam a partir da interação com o público.

No Brasil, principalmente nos estados monopolizadores dos setores culturais brasileiros, como Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, todos os debates pertinentes à desmaterialização da obra de Arte já haviam começado também desde 1960. Mas, diante do contexto histórico do país, essas produções baseadas no experimentalismo apresentavam peculiaridades próprias do local¹.

A historiadora e crítica de arte Freire (2006, p. 11) diz que, diante da repressão imposta pela ditadura, os artistas plásticos brasileiros mantiveram as suas produções de arte baseadas na ruptura entre as duas narrativas históricas – a pintura e a escultura –, mas intensificaram as críticas à repressão, à censura, ao fim da livre expressão causada pelos “anos de chumbo” da Ditadura Militar, ou seja, as produções artísticas são reflexos do seu meio sócio-histórico.

Canclini (1997, p. 24) também colabora com essas reflexões ao mostrar as disparidades existentes entre as produções artísticas latino-americanas em relação aos países do “primeiro mundo”. Esse autor, ao refletir sobre as desigualdades econômicas, sociais e políticas dos países latino-americanos, afirma que sua modernidade ocorreu de forma tardia, devido às peculiaridades financeiras entre os países mais desenvolvidos.

O mesmo autor ainda diz que a cultura latina-americana se tornou *híbrida* porque nela há uma aproximação do moderno com a tradição, com a cultura “massiva” ou de massa. Em

¹Segundo Peccinini (1999, p. 133), com a exposição da *Nova Objetividade Brasileira*, organizada em 1967, no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, e que contou com artistas como Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e outros mais. Os artistas romperam com as pesquisas estéticas formais presentes nas pinturas e esculturas e adentraram em uma produção artística baseada na interação com o público de forte tendência ao experimentalismo e ao conceitualismo.

outras palavras, consiste na miscigenação entre diferentes culturas, na heterogeneidade cultural presente no cotidiano do mundo moderno.

Diante desse mesmo contexto, os artistas plásticos do Espírito Santo, mesmo estando muito próximos ao eixo monopolizador cultural do país, não conseguiram acompanhar todos esses debates sobre as novas tendências que envolviam as artes plásticas. Tais diferenciações estavam relacionadas às condições socioeconômicas do Estado, unidas à ausência de políticas públicas voltadas para as artes plásticas, assim como a falta de um museu ou galeria de Arte.

No início dos anos 1960, antes da federalização da única universidade existente no Estado, só existiam quatro (04) artistas reconhecidos, três (03) pintores paisagistas acadêmicos – Homero Massena (1886-1974), Levino Fanzeres (1884-1956) e Álvaro Conde (1898-1968) – e um (01) escultor também acadêmico chamado Carlo Crepaz (1911-1992).

Segundo Lopes (2012, p. 153), após a federalização do antigo *Instituto Estadual de Belas Artes*², em 1961, artistas/professores de outros estados foram contratados para atuarem na instituição. Esses novos docentes se assustaram com a situação sociocultural do Espírito Santo naquele momento, por isso, logo, proporcionaram algumas modificações no meio artístico e cultural capixaba.

Esses professores, diante de um número reduzido de artistas plásticos e de uma estética predominantemente acadêmica e da ausência de museus e galerias de Arte, exibiam os seus trabalhos baseados no modernismo em locais improvisados, até mesmo pela dificuldade de aceitação de outras tendências artísticas.

O único artista capixaba, nos anos de 1970, com coragem de romper com as vanguardas históricas no estado foi Atílio Gomes Ferreira, o Nenna, como é conhecido. Lopes (2005) afirma que o Nenna foi um artista plástico precoce, irreverente e talentoso da sua geração. O pioneiro na capital capixaba a trabalhar com *Happenings*, *Instalações* e *Intervenções urbanas*.

Em seu catálogo *Bíblia*, esse artista nos relata que, mesmo muito jovem, viajava constantemente para outros países e conhecia vários estados brasileiros. Visitava sempre as

²Segundo Lopes (2012, p.152), a *Escola de Belas Artes* foi reinaugurada no ano de 1951 como *Instituto Estadual de Belas Artes* e passou pelo processo de federalização em 1961, junto com os outros Institutos que funcionavam no Centro da Capital, pelo decreto de nº 49.847, em janeiro de 1961, surgindo assim a *Universidade Federal do Espírito Santo* (UFES).

galerias e museus por onde passava, ampliando, assim, seu repertório artístico e cultural. Ele teve a oportunidade de encontrar-se com Hélio Oiticica em Nova York. Portanto, já conhecia o que estava acontecendo no mundo das artes naquele momento. A ampliação de sua linguagem visual não aconteceu em sua terra natal.

A presença de museus e galerias de Arte era indispensável para a modificação do panorama histórico e cultural do Estado. Todos esses contratempos foram questionados pelos docentes da UFES que, desde a inauguração das atividades da antiga EBA, acenavam para a impossibilidade de ampliar o repertório artístico no solo espírito-santense sem as mínimas condições e o apoio necessário. Esse problema era divulgado e questionado pela imprensa da época.

Outrora, esse jornal, por intermédio do colunista Hélio Dórea, encetou um movimento pré-instalação de uma GALERIA DE ARTE EM VITÓRIA. Ao que tudo indica, o referido movimento não fez eco junto às autoridades municipais que continuam de braços cruzados, esquecendo-se de que tal iniciativa virá, em muito, beneficiar nossa metrópole, proporcionando exposições e reuniões semanais ou quinzenais, a exemplo do que acontece nas grandes capitais. (MONTEIRO, 1965)

Conforme podemos observar, a criação das primeiras galerias de Arte no Estado está relacionada a uma história de luta constante. Esse trecho, retirado do jornal A Gazeta, de 1965, nos mostra uma dessas reivindicações.

Os artistas capixabas só tiveram os seus pedidos atendidos em 1972, com a inauguração da *Galeria de Artes Levino Fanzeres*, localizada provisoriamente no *foyer* do Teatro Carlos Gomes, no centro da capital, pertencente à administração pública estadual e tendo como Coordenadora a professora do CAR/UFES, Jerusa Margarida Gueiros Samú (1933).

Essa galeria foi criada diante de muitos conflitos porque o grupo do Setor de Teatro da *Fundação Cultural do Espírito Santo* (FCES)³ não concordava com a criação de uma galeria de Arte, no *foyer* do Teatro Carlos Gomes (TCG), único local disponível na cidade para as apresentações teatrais. Logo, diversas dificuldades eram impostas às exposições de artes

³Segundo Teixeira (2010, p. 59), a *Fundação Cultural Espírito Santo* (FCES) foi um órgão estadual criado pela Lei de nº 2.307, de 17 de novembro de 1967. Integrado à Secretaria de Cultura e Educação, essa Instituição era responsável por executar as ações deliberadas pelo Conselho Estadual de Cultura (CEC), criado pela Lei de nº 6, de novembro de 1967, ou seja, a atual Secretaria de Cultura. Esse órgão só passou a funcionar em 1970, tendo como Coordenador Geral Plínio Marchini. A FCES tinha uma Coordenação Geral e as Coordenações dos setores específicos, tais como: Setor de Artes Plásticas e Setor de Teatro.

plásticas realizadas nesse espaço. Mesmo com todos os empecilhos apresentados, esse local abriu espaço para importantes exposições de artistas conceituados nacionalmente, tais como: Evandro Carlos Jardim (1935), Regina Silveira (1939), Julio Plaza (1938-2003) e Maurício Salgueiro (1930).

A administração da UFES, na época, entendendo todas as dificuldades apresentadas pelos organizadores da FCES resolveu sanar em parte essas dificuldades e, no dia 25 de junho de 1976, inaugurou a *Galeria de Arte e Pesquisa da UFES*, a primeira galeria de Arte universitária do estado, com sua sede localizada provisoriamente na Capela de Santa Luzia, situada no centro histórico da capital.

Ao analisarmos os documentos dessa instituição, observamos que, de 1976 a 1980, ocorreram importantes exposições de arte, tanto de artistas de outras localidades do país como do Espírito Santo. Dentre eles, podemos destacar: Rubens Gerchman (1942-2008), Carlos Scliar (1920-2001), Fayga Ostrower (1920-2001) e o capixaba radicado no Rio de Janeiro, Dionísio Del Santos (1925-1999), que nunca havia mostrado seus trabalhos na cidade por falta de oportunidade e recursos.

Levantamos a hipótese de que, após as intervenções proporcionadas por essa instituição, já foi possível “conflitar” com os alunos da antiga EBA e com a comunidade artística local a passagem da Arte Moderna para a Arte Contemporânea, diferentemente do que acontecia anteriormente nos anos 1960. Naquele momento, predominava uma produção artística baseada em um “modernismo tardio”, de ruptura com a pintura de paisagem acadêmica.

O objetivo desta pesquisa é identificar se a GAP contribuiu, ou não, com a atualização das linguagens artísticas capixabas. Para atingirmos estes objetivos, dividimos a dissertação em três partes.

O primeiro capítulo intitulado *As transformações artísticas dos anos 1970* contextualiza o panorama histórico das artes plásticas em uma amplitude macro e, traz os seus respectivos conceitos; analisa o contexto socioeconômico e cultural do Espírito Santo diante desse panorama histórico. Finalizando o capítulo, analisamos a criação dos primeiros espaços culturais voltados para artes plásticas desse período.

O segundo capítulo, *A Galeria de Arte e Pesquisa da UFES e as primeiras exposições de Artes Plásticas*, traz um breve histórico da fundação dessa instituição, mostra os principais

agentes responsáveis por essa ação, seus objetivos, o Regimento interno, qual o espaço utilizado por essa galeria e todas as exposições que tiveram como objetivos ampliar as linguagens artísticas locais, de acordo com o que estava sendo produzido em seu tempo.

Finalizamos esta dissertação com o terceiro capítulo *Análise de uma proposta experimental apresentada na GAP por artistas capixabas*. Nessa parte da pesquisa, analisamos a *Instalação Composições Ambientais* realizada em 1977 e, idealizada pelo auxiliar técnico do CAR/UFES, Coracy Coelho Leal (1931-1979) em parceria com o aluno, na época, Paulo César Henriques Jevaux (1944), mais conhecido por Jevaux.

A exibição dessa exposição traz à tona as contribuições da GAP para o ensino e a pesquisa universitária, além de sua importante função de externalizar os processos criativos do CAR/UFES.

Esta pesquisa só se limitou a quatro anos de análise de todas as ações realizadas na GAP, porque o Mestrado em Artes nos dá um prazo de apenas dois anos, para levantarmos todos os dados sobre o tema a ser pesquisado. Esse tempo não é o suficiente para analisarmos e sistematizarmos todas as fontes necessárias para a conclusão de uma pesquisa inédita, como esta.

Além disso, seria impossível abordar quase 40 anos de atuação da instituição em um único trabalho, tendo em vista o tempo e o volume de trabalho que isso demandaria. Mas temos a certeza de ter lançado o desafio para que outros pesquisadores dêem continuidade à empreitada.

1 AS TRANSFORMAÇÕES ARTÍSTICAS DOS ANOS 1970

1.1 CONTEXTO

O período que se estende do final dos anos de 1960 até o início de 1970 ficou marcado pelos movimentos estudantis, que culminaram no “Maio de 68”, em Paris. Nesse movimento os estudantes criaram barricadas formando verdadeiras trincheiras de guerra nas ruas para confrontar a polícia. Mais do que isso, os jovens tiveram ideias e criaram frases consideradas as mais “ousadas” da segunda metade do século 20.

Outro grande marco foi a Guerra do Vietnã, os Regimes totalitários na América Latina, a Guerra Fria proveniente da bipolaridade entre o socialismo e o capitalismo, a transferência do Eixo econômico da Europa para os Estados Unidos, os movimentos de paz e amor e o festival de Woodstock.

Nesse mesmo período os artistas plásticos tinham como objetivo romper com o pensamento de que obra de arte era apenas pintura, desenho ou escultura. E problematizaram justamente essa concepção ao desvalorizarem o objeto ou a forma artística em detrimento da ideia.

Essa ruptura iniciou com o movimento da Pop Art norte-americana. Archer (2001, p.1) explica muito bem toda essa alteração ao dizer que:

No início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura. As colagens cubistas e outras, as performances futuristas e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo “duopólio”, e a fotografia reiniciava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística. No entanto, ainda persistia a noção de que arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura.

Andy Warhol (1928-1987), o maior representante da Pop Art, abandonou a estética, baseada no belo, no gosto e no único, ou seja, refutou os valores em vigor até então e passou a construir objetos, baseados no *kitsch*, criticando a sociedade de consumo da época, estimulado pelos meios de comunicação de massa.

Segundo Cauquelin (2005, p. 87) Marcel Duchamp (1887-1968) e Andy Warhol são *embreantes*⁴ da Arte Contemporânea, isto é, são artistas de rupturas entre os regimes dessa nova forma de pensar a arte. Como já mencionado, após a Pop Art, novos grupos artísticos despontaram seguindo os mesmos preceitos, tanto duchampianos como warholianos. Essa mudança de paradigma pode ser observada em quase todas as manifestações artísticas desse período.

Belting (2006, p. 23) diz que nesse momento a “História da Arte chegou ao fim”, não no sentido do fim das produções artísticas, mas sim do fim de uma história baseada nos enquadramentos das imagens totalmente disciplinados à construção de objetos de contemplação. Os trabalhos de arte desse momento só passaram a se constituir a partir da interação com o público, ou seja, ocorreu o deslocamento da obra de arte para o contexto da vida.

Com a valorização da ideia em detrimento do objeto, os críticos de arte saíram de cena e a própria obra do artista se transformou em teoria. Surgiram, então, diversos escritos desses atores pertinentes às suas produções, quando os artistas passaram a formular suas próprias questões filosóficas. Outrora, o que ocorria era a formulação de um manifesto para cada movimento artístico, para cada grupo de pessoas, proporcionando, dessa forma, uma história previsível e linear, um “Movimento” que sempre questionava o outro, e assim sucessivamente, em uma visão progressista dos “ismos”.

Outro ponto emblemático dentre todas essas novas concepções foi o fato de os museus e as galerias de artes deixarem de ser os únicos espaços responsáveis pela visibilidade das obras de arte. As produções adentraram os lugares públicos da cidade e, com essa ocupação, a arte passou a existir, tanto dentro dos recintos institucionalizados como fora deles.

A História da Arte universal europeia passou a ser questionada, pois não se ajustava mais a esse novo panorama. Um dos protestos contra a hegemonia dessas imagens iniciou-se

⁴Cauquelin (2005, p. 88) aponta, no processo de transição do Modernismo para a Arte Contemporânea, a importância dos “embreantes”, ou seja, dos artistas de ruptura: Marcel Duchamp e Andy Warhol. Marcel Duchamp, em sua posição de “antiartista” e com a criação dos *ready-mades*, esvaziou o conteúdo emocional e intencional do artista e da obra. Andy Warhol, por ser um exemplo de artista que tratou a arte como negócio, soube usar muito bem a “rede” para a viabilização de sua empreitada. De desenhista de publicidade e artista pop reconhecido, Warhol transformou-se num empreendedor: via a arte articulada à sociedade e ao mundo dos negócios.

com o movimento feminista⁵, que questionou, dentre outras coisas, a história ou a dominação masculina nas artes plásticas.

Segundo Belting (2006, p. 95), a partir dos questionamentos do movimento feminista, a historiografia da arte universal europeia passou a ser revisitada, surgindo novos movimentos em prol de uma “Nova” História.

Com o intuito de romper com essa História eurocêntrica e linear, no início dos anos 1970, essas discussões se estenderam a outros grupos e, para se construir uma “Nova História”, foi essencial conectar a “antiga” História com a Sociologia viabilizando, assim, uma ação interdisciplinar.

Canclini (1997, p. 24) nos ajuda a refletir sobre a “Nova” História da Arte nos países Latino-Americanos ao escrever sobre as Culturas *híbridas*. Esse autor, ao analisar as desigualdades econômicas, sociais e políticas desses países, conclui que a modernidade Latino-Americana ocorreu de forma tardia devido às disparidades financeiras entre os países mais “desenvolvidos”.

Tais desigualdades ocorreram devido à colonização e exploração desordenada do solo Latino-Americano. Segundo o teórico, com o processo de independência, a modernização ocorreu repleta de contradições e essa modernização ainda não alcançou todas as suas cidades e estados. A industrialização, a tecnificação agrária e a organização política moderna não foram sólidas em todos os países.

O mesmo autor ainda diz que um país moderno é um país democrático, baseado na autonomia das pessoas e universalização da lei, inserindo os direitos e deveres de cada cidadão. Esse fato também é contraditório no momento em que foram instalados os Regimes totalitários na segunda metade dos anos 1960 nessas regiões.

Outro contraste é a dificuldade de acesso aos bens culturais simbólicos, devido ao grande índice de analfabetismo causado por falta de uma educação de qualidade para todos, o que gera dificuldades de alcance a esses bens. Ser moderno é ser “culto”, é ter acesso ao

⁵Segundo Archer (2008, p. 124), em 1971, o Conselho de artistas mulheres de Los Angeles lançou uma declaração ressaltando que, nos últimos dez anos, dos 73 artistas que haviam exposto em mostras coletivas no Museu do Condado de Los Angeles, apenas 29 eram mulheres. No mesmo período o museu havia montado 53 mostras individuais, sendo apenas uma dedicada a uma mulher. Proporções similares repetiam-se em museus e galerias por toda parte.

conhecimento científico. Esse contraste dificultou a autonomia da arte nos países latinos, sua reintegração à vida e sua transformação em fenômenos coletivos.

Portanto, tais dificuldades apontam para uma Modernidade ou modernização ainda em construção. Todo esse contexto afetou e afeta diretamente as produções artísticas contemporâneas Latino-Americanas, ou seja, elas se tornaram distintas em relação aos países do primeiro mundo.

Canclini (1997, p. 19) define ainda que, devido às disparidades acima citadas, a cultura latino-americana tornou-se *híbrida*⁶ porque nela há uma aproximação do moderno com a tradição, com a cultura “massiva” ou de massa. Em outras palavras, consiste na miscigenação entre diferentes culturas, na heterogeneidade cultural presente no cotidiano do mundo moderno. Podemos observar claramente todas essas diferenças descritas nas produções artísticas brasileiras, que analisaremos abaixo.

No Brasil, nesse mesmo período e contexto histórico de rupturas, os artistas plásticos dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais também discutiam a desmaterialização da obra de arte. Um dos debates mais importante foi o realizado na exposição da *Nova objetividade brasileira*⁷. Nesse evento, composto principalmente de cariocas e paulistas, Hélio Oiticica (1937-1980) produziu o *Esquema Geral da Nova Objetividade*.

Esse “Esquema” teve como finalidade fundamentar um perfil para as artes plásticas no país baseado na ruptura das duas narrativas históricas, a pintura e escultura e, ao mesmo tempo, mostrar as diferenças entre a *Pop Art* dos Estados Unidos e o *Nouveau Réalisme* francês. Surge, assim, uma produção contemporânea “autêntica” brasileira, mesclada aos valores da tradição e aos valores ditos “modernos”.

A instalação *Tropicália* apresentada pelo próprio Hélio Oiticica nessa exposição também exemplifica bem essa consideração. Segundo Andrade (2007, p. 80). “[...] esse

⁶Segundo Madeira (2010, p. 11), na etimologia do termo *híbrido*, essa palavra foi tomado do latim *híbrida* e significa “bastardo, de sangue mestiço”. Posteriormente, foi alterado para *hybrida* por aproximação com o grego *hybris* que significa “ultraje, excesso, o que ultrapassa a medida”. A partir do século XIX, esse termo foi empregado para designar o que é composto de elementos de naturezas diferentes *anormalmente* reunidos, como o que resulta do cruzamento de espécies ou gêneros distintos. Atualmente significa principalmente “o que provém de duas espécies diferentes” e se insere no universo da biologia para qualificar o cruzamento genético de espécies distintas de plantas ou animais. Nas artes plásticas, a expressão “hibridismo” começou a ser utilizada na exposição *Passagens de I' Image*, organizada em Paris em 1960, por Raymond Bellour e outros, para referir-se a misturas de suportes e distintas linguagens artistas.

⁷Segundo Peccinini (1999, p. 133), *Nova Objetividade Brasileira* foi uma exposição organizada no ano de 1967, no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* e contaram com artistas como Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e outros mais. Nessa exposição, os artistas romperam com as pesquisas estéticas e haviam descoberto novas possibilidades de trabalhos artísticos que produziam uma escala sensorial.

projeto agregava a proposta de construir um labirinto, como no penetrável Projeto *Cães de caça*, de 1961, a uma conjunção de objetos extra-artísticos, como elementos orgânicos e minerais, água, plantas, animais vivos, e um aparelho de televisão ligado”.

O público, ao adentrar esse ambiente, encontrava diversos elementos aludindo à visão de um mundo tropical. Caminhava por um cenário com vegetações e araras, entre pedras de brita, sobre a areia, fazia leituras de poemas escondidos entre as folhagens dos comigoinguém-pode, espadas de ogum e guinés, distribuídos ao longo do percurso. Ainda sentia o cheiro dessas folhagens, ouvia e observa um televisor, ligado com o volume no máximo.

Segundo Jacques (2001, p. 78), “[...] é perceptível nessa obra de Oiticica certa influência do modernismo de Oswald de Andrade. O artista defenderia mesmo que a arte brasileira deveria tomar um rumo antropofágico, abdicando da hibridez intelectualizada do mito universalista brasileiro”.

Segundo a mesma autora, no lugar de Marilyn Monroe ou da sopa Campbell’s, de Andy Warhol, o artista usou favelas, araras e bananeiras; no lugar do mito universalista, instituiu um “mito da miscigenação”, levando ao extremo a imagem “tropical” do Brasil.

O crítico de arte inglês, Brett (2005, p. 35), diz que a elaboração dessa obra, assim como os Parangolés, estaria associada à experiência de Hélio Oiticica na Mangueira, da qual ele captou a espacialidade labiríntica e a “precariedade” material do local.

Diante dessas observações podemos afirmar que a Instalação *Tropicália* realizada por Hélio Oiticica é híbrida, porque nela existe a miscigenação, a heterogeneidade entre a cultura de elite presente nas artes plásticas, a cultura popular brasileira representado pelos elementos dos cultos afro-brasileiros e pelo samba e todos esses componentes mesclados a uma moderna tecnologia em ascensão. Nesse período, ocorria o advento das telecomunicações no país, símbolo da cultura de massa.

Segundo Habert (1992, p.30) logo após os debates propostos pela *Nova Objetividade*, em dezembro de 1968, foi promulgado o Ato Institucional de nº 05, que recrudesceu a Ditadura Militar no Brasil, acentuando o clima de opressão, iniciado no ano de 1964. Esse novo Ato levou a perseguições e prisões de artistas e intelectuais brasileiros. A livre expressão foi “banida”, e tal ação gerou diversas manifestações repercutidas nos trabalhos dos artistas, único meio de expressão.

Segundo Freire (2006, p. 11), mesmo diante de toda essa repressão, os artistas brasileiros mantiveram as suas produções baseadas no experimentalismo proposto pela *Nova*

Objetividade, mas intensificaram as críticas à repressão, à censura, ao fim da livre expressão causada pelos “anos de chumbo” da Ditadura Militar.

Andrade (2007, p. 108) ressalta que esse debate mais “politizado” iniciou-se após o *Salão Bússola*, realizado no Rio de Janeiro, no ano de 1969, no *Museu de Arte Moderna*. Os artistas plásticos brasileiros, nesse evento, anunciaram uma nova postura de intervenção em seus trabalhos. De algum modo, as vivências da herança Neoconcreta de Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark foram reorientadas para uma atividade menos subjetiva e mais política, adequada ao novo momento pelo qual passava o país e o mundo.

Andrade (2007, p.2) ainda acrescenta que “[...] seria possível observar em tais proposições uma aproximação às propostas internacionais a Arte Conceitual, pelo intenso uso de texto e documentação, e da Arte Povera, pelo uso de materiais orgânicos, detritos”, mas com claras diferenças em relação às produções europeias e norte-americanas, devido ao contexto político e socioeconômico do país.

Uma das ações desse período, que respondeu criticamente a essa condição de violência do estado e ao mesmo tempo manteve as proposições experimentais, foi a manifestação coletiva *Do corpo a terra*, organizada por Frederico Moraes, no ano de 1970, no Parque Municipal da cidade de Belo Horizonte. Esse evento foi incorporado à mostra *Objeto e participação*, ocorrida no Palácio das Artes, simultaneamente.

Esse evento foi um dos primeiros no Brasil a convidar os artistas plásticos para realizarem projetos efêmeros com materiais precários para ocupar/intervir diretamente no espaço público. Um dos trabalhos que mais chamou a atenção do público e apresentado nessa mostra foi o do Artur Barrio (1945), as *Trouxas ensanguentadas* ou *Situação/T.E.*

Esse artista simplesmente espalhou ao longo do Rio Arrudas, dentro do Parque Municipal de Belo Horizonte, 14 trouxas de tecido contendo sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, facas, sacos e cinzel, em uma hibridização de “lixos” industrializados, com dejetos biológicos e humanos. Arthur Barrio defendia o uso de materiais baratos, perecíveis, acessíveis e apropriados a um país de “Terceiro mundo”, como podemos observar abaixo.

Devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto socioeconômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite

que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre. Barrio In: Ferreira (2006, p. 263).

Além das duras críticas aos materiais “nobres” utilizados para a produção dos objetos de contemplação, ou a uma obra de arte que pode ser consumida como uma mercadoria, essa arte/ação criou uma grande tensão junto ao público. As trouxas ensanguentadas, atiradas no rio, foram ganhando audiência popular, até que a polícia e o corpo de bombeiros foram acionados pela população sob a denúncia de que haveria corpos esquartejados no parque.

No imaginário do público, que visualizara o material de Artur Barrio, as trouxas eram cadáveres desovados pelo sistema opressor da Ditadura Militar. Tal fato impulsionou a população a acionar as autoridades.

Na trajetória desse artista não há uma produção de objetos propriamente ditos destinados ao mercado. Há, sim, ações, eventos, acontecimentos que trazem o real, o poético e o político para a cena, há situações. Ele desconsiderou todas as discussões voltadas para o estilo, ou seja, forma, cor, perspectiva, ponto, linha, isto é, deslocou a discussão da obra de arte baseada no formalismo para a vida, para o campo expandido.

Outro aspecto importante foi a utilização de fotografias e vídeo tape para registrar essa ação, hibridizando as novas tecnologias no meio artístico. Canongia (2005, p. 21) diz que esse mecanismo ou recurso foi considerado inovador para a época, mesmo que alguns artistas já usassem a fotografia e a filmagem como veículo de documentação, como registro das performances. Outros, no entanto, já se interessavam em transformá-la em instrumento significativo da obra abrindo precedentes para a arte e para as novas tecnologias.

Podemos observar que as produções artísticas desse período seguiam uma vertente conceitual, com severas críticas ao regime opressor. Freire (2006, p. 8) reafirma essa premissa ao analisar as produções de Arte Contemporânea brasileira de caráter conceitual, observando que essas produções priorizam o conceito em detrimento do objeto e não se assemelhavam à Arte Conceitual norte-americana porque trazem consigo especificidades próprias do seu contexto político.

Citamos os artistas acima por contemplarem as discussões voltadas para a Arte Contemporânea daquele momento e ao mesmo tempo demonstrarem as peculiaridades da produção artística brasileira. Mas outros nomes importantes apareceram nesse período como

Anna Bella Geiger (1933), Paulo Herkenhoff (1949), Paulo Bruscky (1949), dentre outros que não serão objetos desta reflexão.

Outro ponto que devemos ressaltar é que a inserção da Arte Contemporânea no solo brasileiro, nos estados monopolizadores do setor cultural do país como Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, foi fruto de muitos debates e discussões que se estenderam ao longo de toda a década de 1960. Ela não foi inserida no meio artístico sem reflexões pertinentes ao contexto do país naquele momento e, além de tudo, houve uma preocupação com as características culturais brasileiras, ou seja, com a identidade nacional.

O que observaremos a seguir é o cenário artístico cultural do estado do Espírito Santo diante desse mesmo contexto.

1.2 O PANORAMA SOCIOECONÔMICO DO ESPÍRITO SANTO

A cidade de Vitória, capital do Espírito Santo, mesmo localizada na região Sudeste – a mais desenvolvida economicamente do país – não acompanharia todos os debates de amplitude nacional sobre as artes plásticas, ocorridos entre os anos de 1960 e a década de 1970. Tal distinção se relaciona com a defasagem socioeconômica e a ausência de políticas públicas voltadas para as artes.

Nesse período a economia capixaba, ainda centrada na economia cafeeira, estava passando por grandes dificuldades financeiras. Esse contratempo foi proveniente da baixa dos preços das sacas de café e da superprodução. A administração estadual, com a ajuda do governo federal, teve de efetivar a erradicação dos cafezais com o apoio do Grupo de Racionalização da Cafeicultura (GERCA)⁸, esse órgão federal efetivou a eliminação de dois bilhões de pés de café antieconômicos e criou um plano de estímulo à indústria e ao aparelhamento das regiões produtoras.

⁸Segundo Siqueira (2001, p. 50), a GERCA possuía três diretrizes básicas: primeiro, a promoção da erradicação dos cafezais antieconômicos, segundo, diversificar a produção agrícola nas áreas erradicadas e, em terceiro lugar, renovar as parcelas de novos cafezais e estimular o processo de industrialização. Essas medidas ocorreram entre os meses de junho/1962 e maio de 1967, atingindo mais da metade dos cafezais capixabas. Tal proposta econômica indenizava os cafeicultores que incineravam as suas sacas de café. Na época, “queimar” o produto era mais lucrativo do que vendê-lo.

Em meio a esses problemas financeiros, Cristiano Dias Lopes (1966-1971), nomeado pelos militares, assumiu a gestão estadual. Para dar continuidade ao projeto de industrialização, foi novamente necessária a colaboração do governo federal. Foram organizadas diversas reuniões com o governo central para convencê-lo de que realmente o Espírito Santo necessitava de ajuda.

As dificuldades em adquirir apoio do governo federal para sanar parte desses problemas financeiros estavam relacionadas à própria localização geográfica do Espírito Santo, inserido na região de maior arrecadação *per capita* do país. O gestor do país não assimilava que toda a arrecadação da região Sudeste se concentrava, em sua maioria, no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais e que o Espírito Santo necessitava de apoio.

Depois de longas negociações, foi concedida ao Estado a isenção fiscal, similar à da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE)⁹, aos investidores que quisessem empregar seu capital na indústria capixaba.¹⁰

Essa ação possibilitou a implantação de diversas empresas no Espírito Santo, permitindo assim, a inserção efetiva do Estado no mercado industrial brasileiro. Para a efetivação dessa nova proposta econômica, foram necessárias modificações estruturais. Foi construída a BR-262, elo entre a cidade de Vitória e o Estado de Minas Gerais, ampliando as perspectivas para o desenvolvimento da região Central. Foi feita a construção da BR-259, ligando o Norte do Estado (Colatina, principalmente) com a capital.

Com essas construções houve uma melhoria do transporte rodoviário, possibilitando um acesso mais fácil à infraestrutura portuária da capital, assim como a interconexão entre as capitais brasileiras de maior movimentação econômica. Outro ponto positivo, nesse momento, foi a conclusão e inauguração do Porto de Tubarão, no ano de 1966, um amplo, moderno e equipado porto, possibilitando a ampliação do comércio de mineração e, acima tudo, a ocupação da parte continental da cidade.

⁹A SUDENE foi criada no ano de 1959, com o objetivo de promover e coordenar o desenvolvimento da região Nordeste do Brasil. A sua criação resultou da percepção de que, mesmo com o processo de industrialização, crescia a diferença entre o Nordeste e o Centro-Sul brasileiro. Tornava-se necessário, assim, haver uma intervenção direta na região, pois a causa imediata da criação do órgão foi a seca de 1959, que aumentou o êxodo rural e a imigração. Retirado de: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/Sudene>> Acesso em: 20/01/2014.

¹⁰Segundo Rocha e Morandi (1991, p. 43), o Decreto lei de nº 880, de 18 de setembro de 1969, conferiu ao contribuinte o imposto sobre a renda. Pessoas físicas e jurídicas, domiciliadas no Espírito Santo, tiveram direito de aplicar as deduções do imposto relativas ao Decreto-lei 221(pesca), Decreto-lei (turismo) e Decreto-lei 157 (compra de ações) em outros empreendimentos agrícolas e industriais localizados no território capixaba.

Com a erradicação dos cafezais a população do interior do Estado migrou em massa para a capital ocasionando um verdadeiro “caos” urbano. O atendimento médico era precário, não havia escola para todos. As moradias eram insuficientes e a ocupação desordenada dos morros e margens dos mangues da região Noroeste da capital da cidade se tornou inevitável, nascendo, assim, as favelas e os bolsões de pobreza de nossa região.

Há de se ressaltar que todas essas modificações não foram planejadas com antecedência, a população passou por um grande processo de empobrecimento, o que afetou drasticamente a já frágil economia capixaba. De acordo com Rocha e Morandi (1991, p. 60) “[...] o censo demográfico de 1960 a 1970, demonstra que a população rural apresentava 77% da população e 31,9% representava a população urbana capixaba”.

Diante dessas profundas modificações sociais, econômicas e políticas no Espírito Santo, outras medidas foram tomadas pelo governo federal para colaborar com o processo de industrialização no Estado. Dentre elas, a federalização da antiga Universidade Estadual, que deu origem à *Universidade Federal do Espírito Santo* (UFES), que tinha o intuito de formar mão de obra qualificada para atender a essa nova realidade econômica que começava no Espírito Santo.

Nesse cenário, as artes plásticas capixabas se beneficiaram de alguma maneira, pois a antiga *Escola de Belas Artes* (EBA)¹¹ foi incorporada à UFES. Segundo Lopes (2012, p.153), “[...] a EBA/ES passou pelo processo de federalização, no ano de 1961, junto com os outros Institutos que funcionavam no Centro da Capital, por força do decreto lei nº 49.847, de janeiro de 1961”.

No ano de 1969, todos os cursos espalhados pelo centro da Capital se transferiram para o Campus de Goiabeiras e um dos primeiros cursos deslocados para o local foi a EBA, com uma nova denominação, Centro de Artes da *Universidade Federal do Espírito Santo* (CAR/UFES). O que analisaremos abaixo são as contribuições dessa instituição para a renovação das artes plásticas capixabas.

¹¹Segundo Lopes (2012, p. 152) a Escola de Belas Artes (EBA) era um Instituto Estadual, que funcionava na Avenida Pedro Palácios, nº 50, Cidade Alta. Foi instalado oficialmente em 23 de maio de 1951, e passou a funcionar no dia 1º de junho daquele mesmo ano.

1.3 O CENÁRIO CULTURAL E ARTÍSTICO CAPIXABA DIANTE DAS TRANSFORMAÇÕES DO PERÍODO

Ao analisarmos o cenário artístico e cultural capixaba, no início dos anos 1960, percebermos que, nesse período, o Estado não tinha nenhuma galeria de Arte ou mesmo um museu. Em relação às produções artísticas, havia pinturas de paisagens de perfil acadêmico realizadas por três artistas reconhecidos: Homero Massena, Levino Fanzeres, que mesmo morando no Rio de Janeiro realizava diversas exposições na cidade, e Álvaro Conde. As poucas esculturas espalhadas pelo centro da capital seguiam um modelo fiel aos padrões acadêmicos e tinham, como tema, personalidades públicas de autoria do escultor italiano Carlo Crepaz, radicado na cidade.

Com o processo de federalização do antigo *Instituto Estadual de Belas Artes*, novos professores de outras localidades do país foram contratados para atuarem nessa instituição. Então, esses profissionais iniciaram o processo de “transformação” artística nessa escola e, conseqüentemente, na cidade de Vitória, onde introduziram seus respectivos suportes artísticos, organizaram exposições de alunos em espaços improvisados, proferiram palestras e debates sobre as produções artísticas da atualidade e iniciaram o processo de ruptura com a supremacia da pintura de paisagem acadêmica nessa instituição.

Segundo Lopes (2012, p. 153), entre esses primeiros docentes estavam João Vicente Salgueiro de Souza, natural de Vitória/ES, radicado e formado no Rio de Janeiro, o paulista Raphael Samú (1929), a carioca Jerusa Margarida Gueiros Samú, Moacyr Fernandes de Figueiredo (1922-1977) que era natural de Santa Catarina, mas transferiu-se para o Rio de Janeiro para estudar na *Escola de Belas Artes*, da qual se tornou professor depois de concluir os seus respectivos estudos e Maurício Salgueiro, natural de Vitória/ES, mas radicado também no Rio de Janeiro.

Moacyr Fernandes Figueiredo assumiu a vaga de professor de Escultura do atual CAR/UFES e junto com Raphael Samú fundou a *Semana de Arte de São Matheus* (1974-1975). Esse evento teve 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, esse professor viabilizou também discussões

pertinentes a sua própria produção artística, exibidas juntamente com outros professores e alunos do CAR/UFES.

Segundo Lopes (2012, p. 399), a linguagem artística desse professor manteve-se presa à figuração, mas não a uma figuração ilustrativa e mimética, e sim, apresentava pinturas e esculturas de formas estilizadas, estabelecendo um diálogo com o expressionismo ou com o imaginário onírico surrealista.

O professor de História da Arte João Vicente Salgueiro de Souza promoveu palestras sobre historiadores e críticos de arte de fora do Estado e manteve um discurso voltado para as vertentes artísticas modernas e contemporâneas. Como exemplo dessas ações, podemos citar a palestra proferida na aula inaugural de 1965, no qual o professor discorreu sobre “O movimento Dada e a Pop Art”, como podemos apreciar abaixo.

[...] O tema da aula magna parece ter sido definido por razão da polêmica que a crítica levantava sobre aquela linguagem artística, a qual depois de exercer fascínio nos Estados Unidos e na Inglaterra começava a marcar presença em mostras realizadas no Brasil, causando surpresa em uns e indignação em alguns críticos mais conservadores (MACHADO apud LOPES, 2012, p. 162).

Raphael Samú¹² foi contratado na EBA para ministrar a Disciplina de Gravura, mas, ao constatar a realidade cultural e artística do Estado, transformou-se também em um dos professores que mais lutou pelas artes plásticas capixabas. No ano de 1963, ele tornou-se Diretor dessa escola.

À frente da administração da antiga EBA, considerada uma das mais atuantes da história do CAR/UFES, Raphael Samú também reivindicou melhores condições para a atuação dos artistas plásticos na cidade. Convidou diversos historiadores, críticos e artistas contemporâneos para ministrarem cursos e palestras na EBA e realizou exposições em

¹²Segundo Lopes (2012, p. 401), Raphael Samú formou-se em Escultura pela *Escola de Belas Artes de São Paulo* e fez vários cursos livres de gravura com Renina Katz, Lívio Abrano e Mário Gruber, com quem aprendeu gravura, mas nunca se interessou em participar do *Clube de Gravura de São Paulo e Santos*. Formado nos anos de 1950, na instituição em que seus professores estavam filiados. Mas, apesar dessa não adesão ao *Clube de gravura*, esses docentes foram fundamentais para a sintaxe de sua obra de arte, na qual manifestava formas sintéticas de valorização à linha, ao espaço planar e ao corte preciso e refinado de suas xilogravuras. Raphael Samú, quando ainda estava em São Paulo, participou do manifesto *Consequência*, publicado no *Correio Paulista*. Esse manifesto teceu duras críticas ao manifesto do grupo Ruptura e a *Bienal de São Paulo*, ou seja, ao abstracionismo geométrico de base construtivista, liderado pelos concretistas e apoiado pela *Bienal*. Esse artista era favorável ao “caráter social da arte”. Com a dissolução do *Clube de gravura* e a adesão crescente à abstração, as gravuras baseadas nos debates sociais perderam força, e o ideário dos “clubistas”, os professores Renina Katz, Lívio Abrano e o ex-aluno Raphael Samú, logo mudaram também de posição, aderindo assim ao abstracionismo.

parceria com os alunos e professores da instituição em locais improvisados na capital, proporcionando, dessa forma, novas informações estéticas para a comunidade.

Esse professor era formado em escultura, mas sua produção acabaria centrada mais em pinturas, desenhos, gravuras e mosaicos. Os seus mosaicos lhe trouxeram reconhecimento artístico e inúmeras encomendas no Espírito Santo. Raphael Samú chegou a realizar em Vitória, Vila Velha e interiores do Estado diversos murais em tesselas coloridas.

A gramática estética das obras do Raphael Samú, nesse período, se inseria numa espécie de fronteira entre figuração e abstração, ou seja, transitou livremente pelas duas gramáticas e tal fato pode estar relacionado à resistência e aversão do meio capixaba a linguagens não figurativas, isto é, às formas que representavam alguma complexidade perceptiva (LOPES, 2012, p. 404).

Além da presença marcante dos seus trabalhos de características modernistas, espalhados pelo Espírito Santo, esse professor manteve preocupações com o processo de ensino-aprendizagem dos alunos do CAR/UFES, pois desejava ampliar a gramática e referência estética dos mesmos. Assim que entrou na EBA, Samú organizou a primeira viagem à *Bienal de São Paulo*, no ano de 1965, como nos relata o jornalista Renato Monteiro:

A Escola de Belas Artes já tem confirmada a sua viagem a São Paulo, ocasião em que estará presente a 8º 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)

Tal conduta foi muito significativa, pois viabilizou o acesso a uma das mais importantes instituições brasileiras e na época até internacional, responsável pela promoção da Arte Contemporânea que apresentava não só artistas brasileiros, mas também artistas que se destacavam no cenário mundial.

Essas atitudes alimentavam ainda mais a necessidade de um espaço expositivo na cidade, pois uma galeria de Arte ou um museu poderiam exibir os trabalhos dos capixabas, promover intercâmbios com artistas de outras localidades do país com o intuito viabilizar o contato com diversas vertentes artísticas e, acima tudo, proporcionar debates pertinentes à Arte Contemporânea.

Lopes (2012, p.155) ainda diz que Raphael Samú chegou a encaminhar um ofício para o prefeito da cidade, na época, solicitando a essa instituição providências para criação de um

espaço cultural e artístico na cidade para a realização das exposições de artes plásticas, mas o seu pedido não surtiu efeito. Então Raphael encaminhou o mesmo documento para a imprensa, que passou a apoiá-lo, como podemos apreciar abaixo.

[...] Há tempos atrás, esse jornal, por intermédio do colunista Hélio Dórea, encetou um movimento pré-instalação de uma GALERIA DE ARTE EM VITÓRIA. Ao que tudo indica, o referido movimento não fez eco junto às autoridades municipais que continuam de braços cruzados, esquecendo-se que tal iniciativa virá, em muito, beneficiar nossa metrópole, proporcionando exposições e reuniões semanais ou quinzenais a exemplo do que acontece nas grandes capitais. (MONTEIRO, 1965)

Diante dos problemas enfrentados por esses profissionais, os debates se mantiveram, em sua maioria, voltados para as discussões estilísticas, ou seja, para um “[...] modernismo “tardio”, de ruptura com as pinturas paisagista de perfil acadêmica.” Lopes (2012, p.398). Diferentemente dos estados monopolizadores dos setores culturais brasileiros, onde o foco do discurso artístico se concentrava no experimentalismo e na radicalização do conceito da desmaterialização da obra de arte.

O escultor Maurício Salgueiro passou a lecionar no *Instituto Estadual de Belas Artes do Espírito Santo* (EBA) no ano de 1957, mas com o processo de federalização dessa instituição, ele foi incorporado à UFES para ministrar aulas de Arte Decorativa e Desenho de Modelo vivo. Nesse mesmo período, Mauricio Salgueiro também era professor da *Escola de Belas Artes* do Rio de Janeiro, assim vivia entre as duas capitais.

A mediação desse professor junto ao CAR/UFES contribuiu com os debates pertinentes à Arte Moderna e Contemporânea, com o intuito de romper com a resistência capixaba a essas referências estéticas.

Segundo Lopes (2012, p. 446), Maurício Salgueiro, no final dos anos de 1950, produzia pinturas e esculturas figurativas seguindo padrões acadêmicos. Entretanto, nos anos 1960, passou por um aperfeiçoamento na Europa, com o prêmio viagem ao estrangeiro recebido no *Salão Nacional de Belas Artes*. Após essa viagem, à Europa, onde transitou por diversos museus e galerias de Arte, tendo contato direto com a vanguarda europeia, suas produções artísticas sofreram consideráveis modificações a partir do seu retorno ao país.

A mesma autora ainda diz que após essa viagem ele abandonou de vez a figuração em suas esculturas para aderir a produções de máquinas/objetos, nas quais recorreu a materiais industrializados entrecruzados com a tecnologia, tais como, som, luz e movimento, que

evocavam a participação do público. Essa série fez desse artista um dos pioneiros da escultura cinética no Brasil.

Mas esses trabalhos interativos não despertaram interesses nos capixabas, pois eles continuavam valorizando apenas a pintura e escultura como arte, ou seja, as produções reconhecidas nacionalmente e internacionalmente deste professor não foram expostas na cidade inicialmente. Até mesmo as suas esculturas estáticas também tiveram dificuldades de serem absorvidas naquele momento.

Podemos trazer como exemplo a escultura *Mãe* (figura-1) de perfil modernista, instalada na Praça Costa Pereira, no ano de 1972. Segundo Teixeira (2010, p. 43), essa escultura foi produzida em aço carbono e suas intenções eram representar o útero materno e relacioná-lo a mãe/filho, amarrado pelo cordão umbilical.

No plano superior de seu arco, descia uma corrente que segurava duas bolas de metal, ligadas por um tubo, representando a mãe ligada ao filho por meio do cordão umbilical. Na base dessa obra, havia água representando o líquido amniótico.

Na época, a inserção dessa escultura modernista na cidade não foi compreendida, criando polêmicas severas e duras críticas da comunidade local em relação a essa produção. Conforme destaca Almerinda da Silva Lopes em seu artigo “A escultura cinética no espaço público: dois estudos de caso”, de parte dos anais Arte pública:

Em meio ainda fortemente apegado aos valores plásticos tradicionais e representativos, a gramática adotada na obra não seria bem digerida e o processo de inserção de uma escultura vanguardista em espaço público não ocorreria de forma tranquila ou natural. Além da costumeira burocracia, o processo exigiu o convencimento dos governantes municipais, razão pela qual as negociações tiveram início em uma administração e a instalação das obras só se concretizou no governo seguinte. Lopes (2011, p.46)

Maurício Salgueiro enfrentou desagradáveis constrangimentos ao tentar doar uma obra sua para a cidade, pois a prefeitura demorou dois anos para aceitar o termo de doação do artista. Além disso, ele ainda viu, ao longo do tempo, o seu trabalho sendo descaracterizado, como podemos observar na imagem (figura-2).

A água foi retirada do pequeno lago que ficava abaixo da escultura e substituída por um canteiro de flores, tendo como justificativa um surto de dengue que ocorreu no município há alguns anos.

Tal atitude só demonstra que para se compreender uma obra de arte são necessários conhecimentos globais, além de uma “Educação Artística”. Quando a mensagem do artista excede a compreensão do espectador da obra, ela se torna desinteressante porque lhe parece ser uma confusão sem o menor sentido.

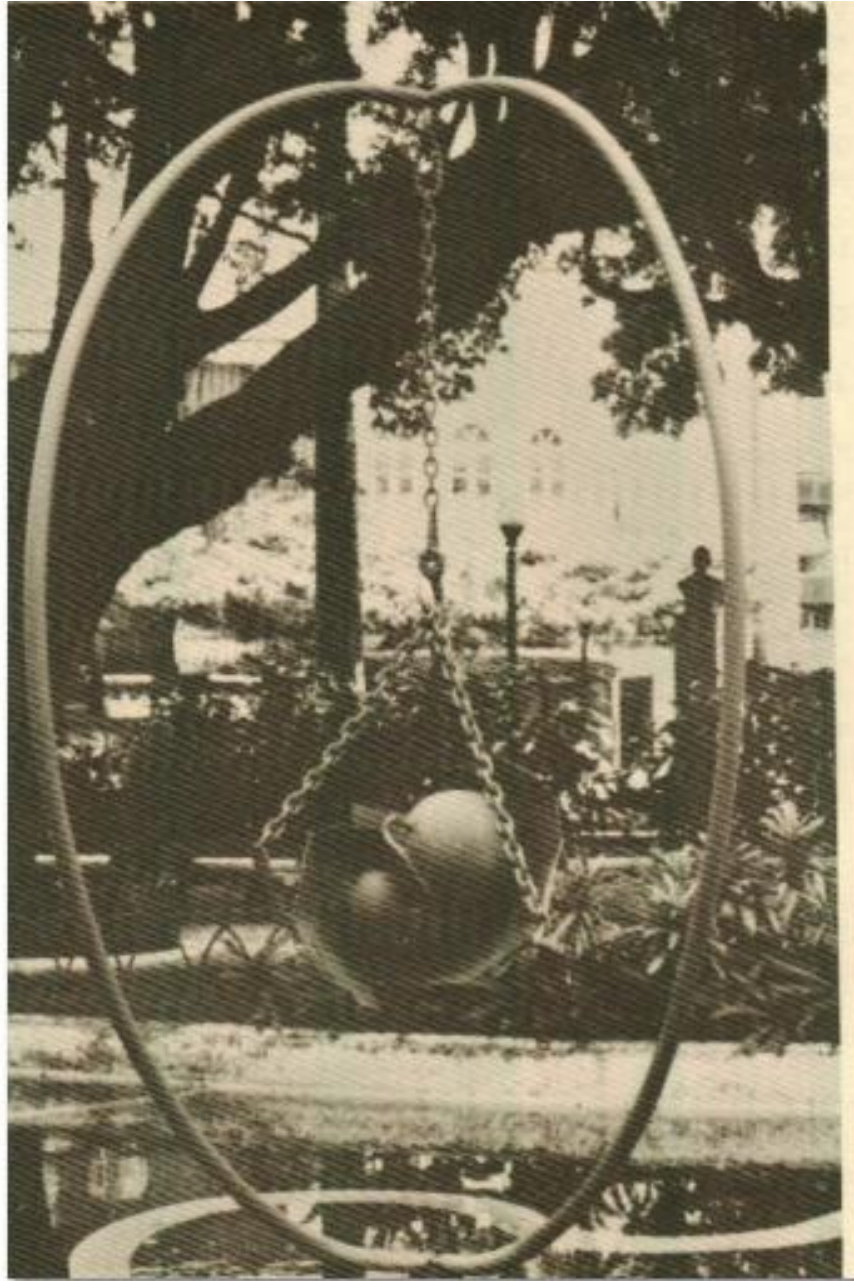


Fig.1 Maurício Salgueiro, escultura *Mãe*, 1971



Fig.2 Maurício Salgueiro, escultura *Mãe*, 2014

Nesse cenário artístico cultural, surge, no início dos anos 1970, um único artista capixaba com coragem de exibir os seus trabalhos voltados para o conceitualismo sem medo das críticas, tendo como objetivo romper com a hegemonia da pintura e escultura na cidade de Vitória.

Esse artista foi Atílio Gomes Ferreira, Nenna, Nenna B ou Nenna Rancièrre como é conhecido atualmente. Almerinda da Silva Lopes diz que “[...] Nenna foi um artista plástico precoce, irreverente e talentoso, se destacando em sua geração, como o pioneiro na capital capixaba a trabalhar com Happening, Instalações e Intervenções Urbanas.” Lopes (2005)

Atílio Gomes Ferreira é natural de Vitória/ES, nascido no ano de 1951. Aos 18 anos de idade ingressou na *Escola de Belas Artes* do Espírito Santo. Mesmo tão jovem, viajava constantemente para outros países e conhecia vários estados brasileiros. Visitava sempre galerias e museus por onde passava, ampliando assim o seu repertório artístico e cultural.

Em seu catálogo *Bíblia*¹³, ele relata que em uma dessas viagens encontrou-se, no ano de 1973, com Hélio Oiticica em Nova York, o qual ampliou os seus horizontes e as amarguras do universo das artes, como podemos observar a seguir.

New York nessa época estava muito interessante. Lá, é que, em longos papos com Hélio Oiticica em seu *loft* na Segunda Avenida, fiquei realmente conhecendo como funciona o *métier* das artes. Meus sonhos adolescentes se diluíram na realidade mesquinha que Hélio me apresentava. Verdadeiro aprendizado de choque.

Esse jovem artista deixava evidentes as contribuições dos diversos espaços de mediações culturais nacionais e internacionais pelos quais passou, pois, nesse período, já apresentava uma gramática estética atualizada com o seu tempo, que não havia sido mediada no solo espírito-santense devido à ausência desses locais.

Após as diversas apreciações de trabalhos artísticos nesses espaços e por meio de contatos com artistas plásticos como Hélio Oiticica, Nenna utilizava, na efetivação de seus trabalhos, recursos extremamente sofisticados para a sua época, como a fotografia e filme em super 8.

¹³Ferreira (2003)

Um dos seus trabalhos mais conhecidos desse período foi o *Estilingue Gigante*, (figura-3), uma *Intervenção Urbana* realizada na Praia do Canto, bairro de Vitória/ES, no ano de 1970.

Para instalar o Estilingue, Nenna recorreu a uma árvore (popularmente conhecida como chapéu de sol ou castanheira) na Praia do Canto, bairro nobre da cidade, local que foi por ele escolhido, não por acaso. A intenção do jovem artista era o de promover e desestabilizar o gosto e a concepção romântica de arte que imperava entre os integrantes dessa elite endinheirada, acomodada e conservadora.

A bifurcação do tronco da árvore, a certa altura em relação ao plano de chão, sugeriu-lhe a forma de forquilha, à qual iria prender as atiradeiras do estilingue, após revestida com gesso pintado de amarelo. No extremo dessas alças de plástico fixou um retângulo vermelho (similar ao que nos brinquedos convencionais suporta o empuxo do arremesso dos projéteis: pedra, sementes, bolinhas de gude). As cores (amarelo, vermelho e preto) sejam pelas linhas pendentes da árvore, quanto pelos elementos estruturadores do objeto, remetiam, de alguma maneira, à pintura abstrata (LOPES, 2005, p. 617).



Fig.3 Nenna B, *Estilingue Gigante*, 1970

Almerinda da Silva Lopes relata ainda que os elementos pictóricos, mencionados na citação acima, ironizavam as pinturas de paisagens ainda predominantes no gosto das elites capixabas. Além das críticas tecidas, essa Intervenção proporcionava também a participação do público, seja “brincando” com o objeto fixado à árvore ou apreciando seus amigos músicos

a tocarem flauta, violão e violino, posicionados próximos da Intervenção. Os registros dessa ação eram realizados discretamente pelo fotógrafo Jorge Luis Sagrilo. A imagem (figura-4) nos mostra essa participação dos músicos.



Fig.4 Intervenção Urbana *Estilingue Gigante*, 1970

Diante de todo esse contexto, percebemos que no Espírito Santo, neste período, predominavam produções artísticas baseadas em um “modernismo tardio”, de ruptura com a tradicional Arte Acadêmica e poucos trabalhos baseados na Arte Contemporânea foram exibidos.

Como analisamos acima, essa valorização do passado foi proveniente também das contradições e discrepâncias socioculturais no Espírito Santo, em detrimento de outros estados da região, ou seja, as diferentes temporalidades históricas que convivem em um mesmo presente.

Observamos ainda que, para estender a esses debates pertinentes ao universo artístico, algumas ações deveriam ser realizadas. Então, na segunda metade dos anos de 1960, foi feita uma tentativa de fixar na cidade um *Museu de Arte Moderna* (MAM), e no início dos anos 1970 foi fundada a *Galeria de Arte Levino Fanzeres* na cidade. O que analisaremos a seguir serão as contribuições desses espaços expositivos da cidade para a modificação do cenário artístico capixaba apresentado até aqui.

1.4 ESPAÇOS DE MEDIAÇÃO CULTURAL: CONTEXTO E CONCEITOS

A criação de um museu ou de uma galeria de Arte em Vitória/ES foi fruto de muitas lutas e reivindicações de um pequeno grupo de artistas que havia se fixado no Estado, como citamos anteriormente. Mas para entendermos em que contexto essas instituições foram fundadas no Espírito Santo, traremos o breve histórico dessas entidades localizadas em outros estados brasileiros, assim como as suas respectivas funções e importância para o processo de ampliação das linguagens artísticas.

Segundo *O Conselho Internacional dos Museus (ICOM)*¹⁴, uma galeria de Arte pode ser definida como um local designado a promover diversas exposições de artes plásticas - fotografias, instalações, desenhos, pinturas, performances, happenings, esculturas, gravuras etc. - onde os trabalhos expostos devem possibilitar visualização, correto posicionamento, iluminação e circulação do público. Uma galeria de Arte pode funcionar estruturalmente de maneira independente, mas também pode fazer parte de um museu.

Ainda segundo o ICOM, quando uma galeria de Arte é autônoma e não possui nenhum fim lucrativo, ela segue as mesmas normas e diretrizes dos museus, ou seja, ela é responsável por realizar ações educativas - seminários, palestras, conferências, cursos, visitas guiadas e etc. - visando ampliar o conhecimento artístico sobre as obras produzidas no presente, assim como expor pesquisas pertinentes às obras do passado, ressaltando o seu valor histórico.

Além de estimular a pesquisa científica sobre essas obras do passado e proporcionar a difusão cultural, o lazer e a sociabilidade do seu público, a mesma legislação museológica também diz que é possível a transformação de uma galeria em um museu.

¹⁴O ICOM é uma organização internacional não governamental, que abriga defensores das práticas museais. Criado no ano de 1946, com sua sede em Paris, dentro do quadro da Unesco, essa instituição internacional abriga atualmente trinta e um comitês de diversos países, que realizam encontros independentes, e ao mesmo tempo, definem as diretrizes museológicas nos países filiados a sua organização. No Brasil, a entidade governamental responsável pela legislação dos museus era o *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)*, até o ano de 2009, quando foi fundado o *Instituto Brasileiro dos Museus (Ibram)*, e a diretriz museológica desta entidade passa a ser regida pelo ICOM. A mais recente definição de museu adotada na Assembléia Geral do ICOM, no dia 24 de agosto de 2007, em Viena - Áustria- é a que assegura que “um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e de seu meio ambiente para fins de educação, estudo e lazer.” Fonte extraída de: < <http://icom.museum/> > Acesso em: 19/12/2014

A diferença entre esses dois espaços expositivos está relacionada à possibilidade de comercialização das obras de artes. As galerias sem fins lucrativos permitem a comercialização de obras em seu espaço, mas repassando os bônus apenas para os artistas. Os Museus, por sua vez, possuem um acervo e, em termos de arquitetura, normalmente utilizam-se de espaços amplos ou de construções arquitetônicas já pensadas para esse fim, acabando por denominar suas salas de exposições por galerias, as quais recebem o nome de um artista de notória significância dentro das Artes, apresentando exposições sem caráter de comercialização das obras ali expostas.

Em relação à origem dessas instituições, a criação do museu está relacionada à predisposição humana em colecionar e exibir objetos diversos, percebida desde a mais remota civilização e que acompanha a humanidade ao longo dos séculos. Essa ação geralmente é motivada pelo prazer, pela vaidade ou mesmo pela crença e religiosidade, os quais, de alguma maneira, não deixam de estar relacionados ao conhecimento científico que se possa obter desses objetos colecionados.¹⁵

No início do século XX, os museus já eram considerados instituições públicas permanentes, sem fins lucrativos, a serviço da comunidade e destinados ao ensino, à pesquisa, à investigação e preservação de sua coleção. Mas esses espaços de origem europeia também foram muito questionados durante todo esse século por serem locais, nesse período, destinados apenas a apresentações de produções artísticas que carregavam consigo valores históricos e culturais para a sociedade nos quais estavam inseridos.¹⁶

Podemos exemplificar um desses questionamentos com o manifesto escrito por George Maciunas (1931-1978), do Grupo Fluxus, no ano de 1963, no qual se opunha à arte

¹⁵Segundo Suano (1986, p.11), a palavra museu, musée, museo, museum... independente de seu idioma, tem a sua origem na Grécia antiga e se chamava *mouseion*, ou casa das musas, que era um templo onde as pessoas ofertavam oferendas, tais como obras de artes para as suas musas, divindades da memória. Entretanto, esses objetos artísticos expostos para as deusas tinham a função apenas de agradecimento, ou seja, não eram objetos de contemplação para o público.

¹⁶Segundo Suano (1986, p. 48) com as modificações socioeconômicas e os ideais voltados para a renovação e modernização na Europa, como consequência da segunda Revolução Industrial e o desenvolvimento científico, do final do século XIX e início do século XX, surgiram as vanguardas históricas nas artes plásticas, neste continente. Esses movimentos artísticos questionaram o academicismo nas artes plásticas e defendiam a ideia de progresso e renovação, e entre esses movimentos estavam: o Surrealismo, Dadaísmo, Cubismo, Expressionismo, Construtivismo e o Futurismo. O Movimento Futurista liderado por Marinette, que exaltava a modernização, a máquina, a eletricidade, os automóveis e a velocidade, questionou e criticou duramente em um manifesto às instituições museológicas italianas no início do século XX. Esse manifesto publicado no ano de 1909 associava o museu a um cemitério, nos quais os visitantes deviam fazer lhes uma visita apenas uma vez ao ano, como acontece com os mortos no seu dia, esse local também era considerado por eles, sem perspectiva para o futuro porque só abrigava coisas velhas do passado, esses mesmos questionamentos se intensificaram nos anos de 1960.

burguesa, à arte produzida e aceita pelo sistema de arte, assim como a seus espaços legitimadores e à sua lógica de operações excludentes: as galerias de Arte e museus.

O Grupo Fluxus, composto por artistas de diferentes linguagens e nacionalidades, foi muito atuante nas décadas 1960 e 1970. Com proposições artísticas coletivas, o grupo exerceu uma influência marcante e inovadora na arte ao realizar happenings, performances, fotografias e instalações. Além disso, alguns dos seus integrantes foram os primeiros a usar o vídeo, criando assim a videoarte.

Segundo Archer (2001, p. 116), com essas críticas acirradas contra os museus e com uma proposta que “[...] visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político”, os grupos artísticos originados nesse período, em sua maioria, pretendiam produzir uma arte efêmera, cuja produção não tinha como finalidade ir parar nesses espaços.

Diante dos questionamentos do período, o *Conselho Internacional de Museus (ICOM)* repensou as suas diretrizes, que regiam os museus até então, a fim de que estes pudessem interagir melhor com a sociedade.¹⁷

Essa ação visava a elaborar uma diretriz museológica que atendesse tanto a demanda histórica do passado, com a continuidade da preservação das coleções de Arte e pesquisa relacionada a elas, instituindo o museu como espaço de memória, mas, ao mesmo tempo, tinha por objetivo proporcionar amplas possibilidades de debates pertinentes às produções artísticas da atualidade.

Essa nova Legislação entrou em vigor no ano de 1974 no ICOM como podemos observar abaixo.

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, **a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento**, aberta ao público, e que **adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe**, com a finalidade de **estudo, educação e lazer**, os testemunhos do homem e seu meio ambiente.” (ICOM, 1974, grifos nossos).

A partir dessa definição, entendemos que o museu, além de tornar os objetos do seu acervo acessíveis ao público por meio das exposições, também deve estar a “serviço da sociedade”, preocupando-se com seu desenvolvimento e comunicando-se com ela por meio das mais diversas ações que o potencializem como espaço de educação e lazer, ou seja, também deve proporcionar reflexões pertinentes ao seu tempo.

¹⁷A primeira diretriz museológica definida pelo ICOM entrou em vigor no ano de 1956, e dizia que: Todo estabelecimento permanente, administrado no interesse geral, com vistas a conservar, estudar, valorizar pelos mais diversos meios e essencialmente expor para deleite do público um conjunto de elementos de valor cultural: coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, jardins botânicos e zoológicos, aquários. Assimilam-se aos museus as bibliotecas públicas e os centros de arquivos que mantêm em permanência salas de exposição. Dados retirados de:<<http://icom.museum/>> em: 19/12/2014

Conforme o acima exposto, podemos entender também que os museus devem estar em constante processo de transformação ou de adequação aos tempos, aos contextos sociais e culturais diferenciados, além de poderem abrigar coleções diversas. A legislação estava posta, as intenções baseadas na diversidade estavam estabelecidas. Cabiam aos gestores e curadores dos respectivos museus e galerias de Arte cumpri-la.

Nesse mesmo período de revisão da nova diretriz museológica do ICOM, o Brasil já possuía importantes museus de Arte com uma política de eventos e exposições voltada para as produções artísticas modernas e contemporâneas. Essas entidades concentravam-se em sua maioria nos estados monopolizadores dos setores culturais brasileiros, Rio de Janeiro e São Paulo, tendo sido inauguradas desde o final dos anos de 1940.

Diferente das entidades museológicas europeias, muito questionadas durante todo o século XX, a maioria dos museus brasileiros criados após os anos de 1940 foram sinônimo de modernidade e contribuíram para a ampliação das linguagens artísticas condizentes com o seu tempo e, ao mesmo tempo, inseriram o país no circuito internacional das artes plásticas.

Dentre essas entidades estavam o *Museu de Arte de São Paulo* (MASP), o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM/SP) e o *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM/RJ). Devido à “aproximação” entre o Brasil e os Estados Unidos, esses museus de artes foram criados tendo como base o *Museu de Arte Moderna* de Nova York (MoMA), uma instituição criada no ano de 1929, com o apoio da família Rokefeller.¹⁸

Segundo Lourenço (1999, p. 103), essas instituições também exerciam funções formativas e, dentre essas ações, estava a constituição de um acervo de arte, bibliotecas, cinematecas disponíveis à pesquisa e à investigação, tanto da coleção quanto das referências bibliográficas em geral. As exposições temporárias realizadas em suas galerias recebiam trabalhos de artes condizentes com as produções artísticas do seu tempo, tanto do cenário nacional quanto do internacional, visando à atualização do seu público.

¹⁸Segundo Lourenço (1999, p.104), após a trégua da Segunda Guerra mundial, e com o início da guerra Fria, há um interesse dos norte-americanos em se alterarem as relações entre artistas e intelectuais com a esquerda no continente. Para a efetivação de tais objetivos, iniciou-se um novo imperialismo no continente Americano, com intuito de afastar os ideais socialistas da antiga URSS. Nas artes plásticas, essa ação se deu a partir da disseminação da abstração, aparentemente despolitizada, como alternativa ao realismo social, ao muralismo e a toda corrente preocupada com a identidade nacional. As mediações dessas ações aconteceram através do magnata Nelson Rokefeller - fundador do MoMA - que chegou a fazer visitas aos museus brasileiros e, conseqüentemente, a efetuar algumas doações de obras de arte para essas entidades.

Além dessas ações, os seus setores educativos organizavam seminários, palestras, cursos, conferências e visitas guiadas tendo o mesmo objetivo. Os MAMs, além de exercerem o papel formativo eram espaços destinados ao lazer, à sociabilidade. Em todos esses museus havia bares, onde os intelectuais e artistas paravam para conversar nos fins de tarde.

O MASP, inaugurado no ano de 1947, localizado atualmente na Avenida Paulista, no Centro de São Paulo, sobre uma imponente construção arquitetônica de Lina Bo Bardi (1914-1992), como uma instituição particular, sem fins lucrativos, idealizado por Assis Chateaubriand (1892-1968), empresário e jornalista, e Pietro Maria Bardi (1900-1999), jornalista e crítico de arte italiano.

As primeiras obras de arte desse museu foram adquiridas pessoalmente por Pietro M. Bardi na Europa do pós-guerra, em suas inúmeras viagens às principais capitais culturais do mundo com Chateaubriand. Nesse período, essa instituição foi inaugurada com um acervo de pinturas estrangeiras e nacionais formando assim uma das maiores coleções de arte europeia na América Latina.

O MAM/SP foi fundado a partir dos esforços do empresário paulista Francisco Matarazzo Sobrinho ou Ciccilo Matarazzo. A fundação dessa instituição ocorreu no ano de 1948. Esse museu também era uma iniciativa privada, sem fins lucrativos e, no período de sua fundação, já possuía um acervo de obras de Arte Moderna internacional e nacional.

Além disso, esse museu foi responsável pela organização da *Bienal de São Paulo* (1951)¹⁹, a primeira no Brasil, sendo que na época existiam apenas três no mundo, um evento organizado de dois em dois anos que gerou uma aproximação entre a produção artística brasileira e a produção artística internacional. Dessa forma, a cidade de São Paulo foi inserida na rota internacional de artes plásticas e incorporou ao acervo do MAM/SP diversas obras de arte oriundas das Bienais, renovando constantemente a sua coleção com obras contemporâneas.

O MAM/RJ também foi criado no ano de 1948, mas por um grupo de empresários e intelectuais cariocas. Segundo Peccinini (1999, p.131), o MAM/RJ acolheu grupos e

¹⁹Segundo Lourenço (1999, p.124), no ano de 1963, a *Bienal Internacional de São Paulo*, passou a ser uma fundação autônoma e desvinculada do MAM/SP. A justificativa era de que a *Bienal* gerava muitos custos ao museu, assim como atrapalhava as ações museológicas da própria entidade. Nesse mesmo período, por decisão de Matarazzo, ocorreu a transferência do seu acervo para o *Museu de Arte Contemporânea* da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Devido a esses problemas internos, o MAM/SP ficou distante de toda a efervescência político-cultural dos anos de 1960. Esse museu passou toda a década de 1960 e 1970 tentando reerguer-se economicamente e recompor o seu acervo.

movimentos de vanguarda da arte nacional e internacional, nos anos de 1950, 1960 e 1970, tais como: a *I Exposição de Arte Neoconcreta* (1959); uma mostra de George Mathieu com exposições de trabalhos voltados para o abstracionismo lírico, no ano de 1959; a famosa exposição *Opinião 65*, realizada no ano de 1965, que aglutinou artistas plásticos brasileiros e franceses do *Nouveau Realismo* e a mostra da *Nova Objetividade Brasileira* realizada no museu em abril de 1967.

Dentre as programações do MAM/RJ relacionadas ao setor de educação museológica, a mais importante foi o *Domingos da criação*, organizada por Frederico Moraes, realizada no ano de 1971, que reunia, no jardim do museu, pessoas de diversas idades para realizarem trabalhos voltados para o experimentalismo e conceitualismo, aproximando assim o artista do público.²⁰

De acordo com Lourenço (1999, p.179), a concretização da criação dos MAMs e do MASP desencadeou um processo de instalação de museus de Arte Moderna em outros estados brasileiros, além de outros museus regionais de Arte popular e de Arte, que também seguiram o modelo do MoMA em sua constituição.

Segundo a mesma autora, seguindo o processo de instalações de museus de Arte Moderna pelo país, destaca-se a criação do *Museu de Arte Moderna de Florianópolis*-MAM Florianópolis- e o *Museu de Arte Popular* de Cataguases, fundados no ano de 1949, ambos impulsionados pelo escritor Marques Rabelo (1907-1973). O MAM-Florianópolis alterou a sua nomenclatura, no ano de 1970, e, em seu novo estatuto, passou a se chamar *Museu de Arte de Santa Catarina*. Em seguida, foi criado o *Museu de Arte Moderna de Resende* - MAM de Resende - em 1950, idealizado pelo escritor Carlos Miranda e com o apoio também de Marques Rabelo.

Ainda nos anos de 1950, surgiram também o *Museu de Arte do Rio Grande do Sul* (MARGS) fundado em 1954, o *Museu de Arte da Pampulha*, em Belo Horizonte, criado em 1957. Esse museu optou pelo nome Museu de Arte, em detrimento da sigla MAM, mesmo

²⁰O MAM/RJ foi fundado com uma sede provisória localizada no térreo do Ed. do banco Boavista, no ano de 1952. Sua sede foi transferida para o Ministério da Saúde e Educação do Gustavo Capanema e, somente nos anos de 1960, esse museu adquiriu a sua sede própria, construída por meio do projeto do Arquiteto Affonso Eduardo Reidy. O prédio do MAM sofreu um incêndio em 1978, quando acontecia uma retrospectiva histórica do uruguaio Torres-Garcia (1874 - 1949) e marca um momento trágico na história do museu, que teve parte do seu acervo e instalação destruídos. Porém com o esforço conjunto de seus funcionários, amigos e usuários, esse acervo foi recomposto no ano de 1986. Ver em:< <http://mamrio.org.br/museu/apresentacao/>> Acessado em: 15/12/2014

sendo constituído, em parte, por um acervo de Arte Moderna. Além deles, foi criado também o *Museu de Arte Moderna da Bahia*, que contou com a participação de Lina Bo Bardi e Clarival do Prado Valladares, então Diretor do Museu. O MARSGS e o MAM/BA, no período de suas fundações, funcionavam provisoriamente nos foyer dos Teatros de suas respectivas cidades.

No ano de 1967, foi criado o *Museu de Arte de Lasar Segall* em São Paulo - por iniciativa dos familiares do artista - além de alguns museus regionais localizados em diversos estados brasileiros, cuja iniciativa de criação se deve a Assis Chateaubriand e a Yolanda Penteadó, dentro do *Projeto Coleção Brasileira*.²¹

Para Lourenço (1999, p. 106), nesses espaços mais regionalizados, a tradição e o conservadorismo foram mantidos, entretanto os debates pertinentes às produções artísticas do seu tempo não foram absorvidos inicialmente. Tal divergência também pode ser observada claramente nos museus e galerias de artes instaladas na cidade de Vitória, nesse mesmo contexto, os quais serão analisados a seguir.

1.5 MUSEUS E GALERIAS DE ARTE DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO

O primeiro museu de Arte fundado no Espírito Santo foi o *Museu de Arte Moderna* (MAM/ES), seguindo o mesmo modelo dos MAMs paulistas e carioca, como ocorrera em outros estados brasileiros, nos anos de 1950 e início dos anos de 1960.

O MAM de Vitória foi uma realização do artista plástico espanhol Roberto Newman (1925-1984), um homem de espírito aventureiro que acabara de se radicar no país. Segundo Lopes (2012, p.84), essa instituição foi instalada oficialmente, no dia 08 de setembro de 1965, e inaugurada em março do ano de 1966.

Tal museu não contava com uma sede própria e nem nasceu a partir de uma coleção de arte, diferentemente dos outros MAMs espalhados pelo país, e abrigava-se em um imóvel alugado localizado na Rua Barão de Monjardim, Centro de Vitória/ES, como podemos

²¹Segundo Almeida (2001, p.109), as coleções de artes para a criação dos museus regionalizados foram provenientes do *Projeto Coleção Brasileira*, criado no ano de 1965, e as peças dessas coleções foram adquiridas através de doações feitas pela elite local das respectivas regiões e pelos mentores-Chateaubriand e Yolanda Penteadó. Esse Projeto abriu o *Museu Regional Dona Beja* (MG) em 1965, o *Museu de Arte Contemporânea de Olinda*, em 1966, a *Pinacoteca Rubem Berta* em Porto Alegre (RS), em 1967, *Museu Regional de Arte*, na Feira de Santana, na Bahia.

observar na (figura-5). Ressaltamos que ele adquiriu um acervo após a abertura de sua sede por meio de doações dos próprios artistas expositores.

Ainda segundo Lopes (2012, p.84), apesar das dificuldades para a manutenção do projeto, o MAM/ES funcionou como um local multicultural voltado não apenas para as artes plásticas, mas para a área musical, teatral e cinematográfica em parceria com o *Cine Clube Alvorada* capixaba e com o *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM/RJ).

No seu espaço locado, havia uma galeria de Arte pequena, uma cinemateca, uma biblioteca, um bar e um salão onde ocorriam discussões culturais. Como a sede do MAM/ES era muito pequena para receber as exposições de grande porte, tais como os *Salões de Arte*, a opção foi a de utilizar outros locais emprestados localizados no Centro da cidade, como a *Aliança Francesa* de Vitória e no Foyer do Teatro Carlos Gomes²².

Lopes (2012, p. 109) ainda diz que o MAM, em seu curto período de funcionamento, conseguiu organizar três *Salões de Arte*, sendo dois deles de âmbito nacional, mas com apenas quatro anos de atuação esse espaço teve de ser fechado por falta de apoio.

Roberto Newman relatou na imprensa da época que, diante das dificuldades econômicas enfrentadas, unidas à falta de uma política pública e de incentivo à cultura, decidiu fechar o museu.

[...] eu nada mais quero com o *Museu de Arte Moderna*, e ele já está fechado e alego, como motivo, a falta de apoio e “tutu”. Posso alegar que a associação de jornalistas profissionais do Espírito Santo está estudando a possibilidade de tomar para si a responsabilidade daquele museu. (DÓREA, 1971)

O Acervo desse museu, não ficou sobre responsabilidade da *Associação Espírito Santense de Imprensa*, como Roberto Newman acenava na entrevista acima. O artista fez uma tentativa também de transferir esse material para à recém-criada *Fundação Cultural do Espírito Santo* (FCES)²³ com o objetivo de manter o projeto e sanar as dívidas adquiridas com esse empreendimento.

²²Segundo Teixeira (2010, p. 64), O Teatro Carlos Gomes, localizado na Praça Costa Pereira, Centro de Vitória, Capital do Espírito Santo, foi projetado pelo arquiteto André Carloni, tendo como inspiração o Teatro Alla Scala, de Milão, na Itália. Ele foi transferido para o patrimônio da antiga Secretaria de cultura do Espírito Santo, Fundação Cultural do Espírito Santo (FCES), no ano de 1967, e só foi reinaugurado no ano de 1970.

²³Segundo Teixeira (2010, p. 59), a *Fundação Cultural Espírito Santo* (FCES) foi um órgão estadual criado pela Lei de Nº 2.307, de 17 de novembro de 1967, integrado à Secretaria de Cultural e Educação. Essa Instituição era responsável por executar as ações deliberadas pelo Conselho Estadual de Cultura (CEC), criado pela Lei de nº 6, de novembro de 1967, ou seja, atual Secretaria de Cultura. Esse órgão só passou a funcionar no ano de 1970, tendo como Coordenador Geral Plínio Marchini. A FCES tinha uma Coordenação Geral e as Coordenações dos setores específicos, tais como: Setor de Artes Plásticas e Setor de Teatro.



Fig.5 Sede do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo (MAM)

Podemos observar abaixo essa tentativa frustrada em uma parte da carta ofício encaminhada ao Sr. Plínio Marchini, Diretor da FCES na época. Nesse documento, constam as condições firmadas por Roberto Newman para a venda desse acervo pelo valor das dívidas do MAM. A cópia dessa carta encontra-se no (Anexo A) desta dissertação.

A condição para a venda do patrimônio e acervo artístico do Museu de Arte Moderna do Espírito Santo, composto de gravuras, pinturas, desenhos, esculturas material de cineclube e biblioteca, avaliado segundo relação anexa, é:

- A) Após o recebimento do Acervo e patrimônio do MAM do ES, a Fundação Cultural será obrigada a pagar a todos os credores dessa entidade de acordo com a relação do Acervo, seu valor, dos credores e valor das dívidas, segundo relação anexa, salvo omissão involuntária.
- B) Dar continuidade, se convier, ao Salão Nacional de Artes Plásticas, certame anual instituído por ocasião da Fundação do MAM do ES, em 08/9/65, dia do aniversário de Vitória.
- C) Manter o nome desta entidade originalmente, ou seja, *Museu de Arte do Estado do Espírito Santo*, e o nome do seu fundador, Roberto Newman Westmor-Nieffeld, em tudo o que se refere à história, origem do Acervo, *Salão Nacional de Artes plásticas*, a exposições, etc²⁴.

²⁴Proposta de venda das obras do MAM para a FCES, anexo a carta Ofício de 13 de fevereiro de 1971, encaminhado ao Diretor da Fundação (Plínio Marchini). Fonte Arquivo Público Estadual do Espírito Santo.

Tudo indica que Roberto Newman não conseguiu efetuar a venda do Acervo do MAM para a FCES, pois atualmente não se sabe o paradeiro dessa coleção. Marien Calixte, um dos colaboradores desse museu, relata que “[...] o MAM- ES funcionou de 1966 a 1969. Em fins de 69, numa madrugada, Roberto Newman desapareceu, levando consigo as obras mais importantes do Acervo do Museu. Além de ter dado cheques sem fundo” (Marien, 1978).

Apesar da incógnita indecifrável em relação à coleção de Arte desse museu, tais como: com quem ficaram essas obras de fato, para onde foi o restante dessas obras, já que o Roberto Newman saiu da cidade somente com uma parte desse acervo?

O que podemos afirmar é que esse artista empreendedor conseguiu movimentar culturalmente a cidade, que até então estava carente de tais ações, mas não teve apoio do poder público para continuar com suas respectivas ações. Outro fato confirmado também é que, Roberto Newman saiu de Vitória fugido porque estava muito endividado por ter tentado modificar o panorama cultural da cidade.

Após dois anos do encerramento do MAM/ES, a *Fundação Cultural do Espírito Santo* (FCES), antiga Secretaria de Cultura, resolveu viabilizar a abertura de uma galeria de artes plásticas na cidade, com o intuito de suprir a ausência desse museu.

Segundo Teixeira (2010, p. 68), no mês de agosto de 1972, a convite da Coordenadora geral da FCES, Euzi Moraes²⁵, a professora da *Universidade Federal do Espírito Santo*, Jerusa Margarida Gueiros Samú²⁶, assumiu a Coordenação do Setor de Artes Plásticas dessa Fundação, ficando na função até março de 1975.

Na direção desse setor, ela organizou a instalação da galeria na área externa do auditório do Teatro Carlos Gomes (TCG), ou seja, no *foyer* do teatro. O nome escolhido para esse espaço foi Levino Fanzeres²⁷, em homenagem ao artista plástico capixaba, natural de

²⁵Euzi Moraes era a Coordenadora Geral da FCES. Assumiu esse cargo em setembro de 1971, onde ficou até março de 1975.

²⁶Jerusa Samú, como é conhecida, nasceu no ano de 1933, em Bom Jesus do Itabapoana. Estudou na *Escola de Belas Artes de São Paulo*, chegou à Vitória, capital do Espírito Santo, no ano de 1961, junto com o seu companheiro Raphael Samú para assumir o cargo de professora na antiga EBA. Era a única mulher no grupo dos primeiros professores.

²⁷Segundo Lopes (2012, p. 322), Levino Fanzeres (1884-1956) adquiriu formação acadêmica na *Escola de Belas Artes*, na cidade do Rio de Janeiro. Fundou a Colmeia dos artistas, no ano de 1916, também no Rio de Janeiro com intuito de ministrar aulas gratuitas de artes para pessoas humildes, aonde permaneceu até o ano de 1956, quando faleceu.

Cachoeiro de Itapemirim, que pintava paisagens com características acadêmicas na primeira metade do século XX.

Ainda segundo Jerusa Samú (1976) essa galeria era uma instituição pública, sem fins lucrativos, e o seu objetivo era o de realizar exposições de artistas de outras regiões brasileiras com a intenção de formar e informar ao público sobre as novas linguagens artísticas existentes no campo das artes e, ao mesmo tempo, efetuar exposições de artistas capixabas.

Para receber as exposições, o *foyer* do teatro foi adaptado provisoriamente com colocação de painéis onde se fixavam os quadros, e os artistas poderiam comercializar as suas obras livremente. Com essa ação, esse espaço se tornou um elemento formador de um mercado de artes plásticas no Estado. Jerusa Samú relatou em entrevista concedida para essa pesquisa no dia 20 de fevereiro de 2014– transcrita no (Anexo B) desta dissertação – que, apesar das dificuldades enfrentadas com a instalação dessa galeria no Teatro Carlos Gomes, as obras de artes expostas nesse local conseguiam ser comercializadas pelos artistas.

A professora também nos relatou que só aceitou esse cargo porque era muito importante o envolvimento político de pessoas com conhecimento e experiência das artes plásticas na administração cultural do Estado naquele momento, pois não havia nenhum espaço cultural voltado para as artes plásticas no Espírito Santo. Logo, era preciso estar próxima do poder executivo para reivindicar esse fato e, ao mesmo tempo, mostrar aos responsáveis pela administração pública capixaba o quanto os espaços de mediação cultural são importantes para as linguagens artísticas.

Essa foi à primeira galeria oficial. Quando me convidaram para ser Coordenadora, quem fez o convite foi a Euzi, a Diretora. Eu e ela ficamos chateadas com um grupo de Teatro porque eles não queriam [...]. Eu não queria de jeito nenhum, estava bem demais no Centro de Artes dentro da UFES. Mas bem, eu fui. Coloquei um projeto baseado em uns amigos. E ali nós divulgamos a arte e era um lugar muito complicado. As pessoas tinham medo de entrar... (Jerusa Samú, 2014)

O relato da professora da UFES nos diz que ela assumiu a gestão do setor de Artes Plásticas da FCES diante de muitos conflitos porque o grupo do Setor de Teatro da FCES não concordava com a criação de uma Galeria de Arte, no *foyer* do TCG, único local disponível na cidade para as apresentações teatrais. Mas, como não havia outro espaço disponível para organizar essa galeria, a única opção encontrada foi ocupar o *foyer* desse espaço (figura-6).



Fig.6 Teatro Carlos Gomes, 2014

Ainda segundo Jerusa Samú, além dos problemas políticos enfrentados em outros setores do campo das artes, a apropriação desse espaço também não era favorável, pois o *foyer* do Teatro era muito pequeno. Tinha apenas duas salas de aproximadamente 30 m² cada. O local era cheio de espelhos, cadeiras, poltronas e ornamentos característicos da arquitetura Neoclássica, e toda essa mobília não poderia ser retirada para a organização das exposições.

Todos esses detalhes atrapalhavam a apreciação das obras, como podemos observar na (figura-7 e figura-8). Diante dos espelhos, das cortinas, do papel de parede e das poltronas estavam às exposições de arte.



Fig.7 Exposição da artista Ângela Vasconcelos Gomes, 1980



Fig.8 Exposição da artista Ângela Vasconcelos Gomes, 1980

Além das dificuldades apresentadas acima, o teatro ficava fechado quando ocorriam os ensaios das peças teatrais, impossibilitando, dessa forma, as visitas às exposições presentes naquele momento.

Todos esses empecilhos foram apresentados pelo Setor de Artes Plásticas à Direção geral da FCES durante os três anos em que a professora Jerusa Samú esteve à frente dessa Coordenação. Diante dessa polêmica, a FCES se propôs a solucionar essa querela criando um espaço autônomo somente para as realizações de exposições de artes plásticas na cidade.

Essa “jogada” política possibilitou, mais tarde, a criação de duas importantes galerias de Arte para o estado do Espírito Santo, a *Galeria de Arte Homero Massena*, criada no ano de 1977, e a *Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo* (GAP), no ano de 1976, que analisaremos mais à frente.

Nos primeiros anos de funcionamento dessa instituição, foram exibidas exposições de artistas capixabas intercalados com exposições de artistas de outras partes do país. Também foram organizados *Salões de Artes Plásticas* de alunos e ex-alunos da *Universidade Federal do Espírito Santo* em parceria com a própria Universidade e um (01) *Salão de Arte fotográfica*.

A maioria das exposições exibidas – relacionadas no Anexo C desta dissertação de Mestrado – era de obras modernistas, porque as suas linguagens artísticas ainda eram consideradas inovadoras para a cidade de Vitória naquele momento.

Apesar de todas as dificuldades da comunidade local em assimilar as produções artísticas contemporâneas, a FCES não impediu a realização de algumas dessas exposições, mesmo que em pequenas proporções.

Jerusa Samú nos relatou que dentre essas atividades estavam às exposições de Julio Plaza e Regina Silveira.

[...] a exposição do Julio Plaza era um livro, mas as pessoas não podiam mexer! Então ele foi colocado em uma madeira com um foco de luz acima para fazer a iluminação [...], quando ele recebia luz, a sombra se projetava na parede, era uma sombra de cor. E essas páginas ficavam abertas com esse livro-objeto. (Jerusa Samú, 2014)

Apesar da Coordenadora da *Galeria de Arte Levino Fanzeres*, na época, não ter permitido que o público manuseasse o livro-objeto de Julio Plaza, todas as discussões

pertinentes nessa obra trouxeram importantes discussões que contribuíram para a ruptura com a hegemonia da pintura e escultura ainda presentes na cidade, um dos objetivos principais das produções de Arte Contemporânea.

O *Livro-objeto*, exposto por Julio Plaza, foi elaborado com diversas dobras e relevos, fixados sobre uma madeira e, essa mesma madeira era fixada à parede, com uma iluminação acima, proporcionando uma projeção de sombras coloridas, como exibidos na (figura-9 e na figura-10).

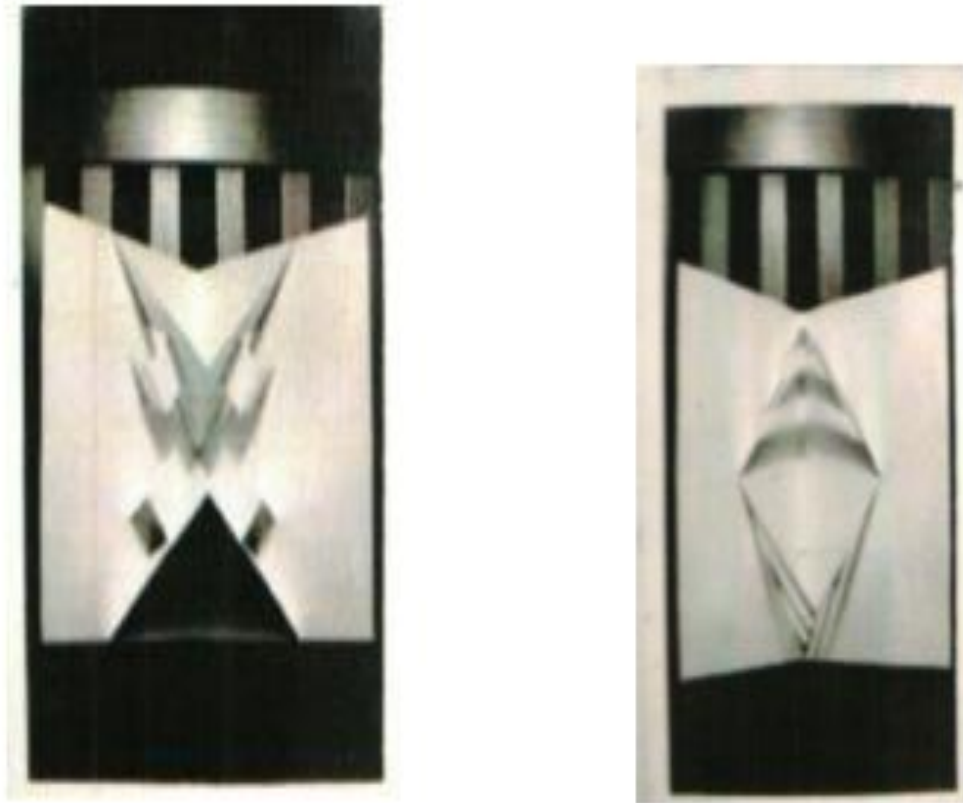


Fig.9 Julio Plaza, *Livro-objeto*, exposição realizada no Teatro Carlos Gomes, em1974



Fig.10 Exposição do Julio Plaza,1974, no *foyer* do Teatro Carlos Gomes

Segundo Silveira em Barcelos (2013, p. 33), Julio Plaza foi um artista espanhol, de forte tendência construtivista europeia. Veio para o Brasil no ano de 1967, depois de ganhar uma bolsa de pesquisa onde deu início ao seu trabalho com a poesia visual, no qual hibridizava elementos elaborados com recursos das novas tecnologias. No Brasil, esse artista chegou a realizar livros-objetos em parceria com o poeta Augusto de Campos.

Nesse mesmo livro Freire (p. 71), diz que o experimento desse artista baseava-se nas propostas da poesia visual, ou seja, na ruptura com a sintaxe da palavra, com a estrutura linear dos livros. O *Livro-objeto* mostrado acima só se constituía com a participação do espectador, o leitor não era somente um receptor de suas mensagens, mas sim coparticipador da poesia. Dessa forma, o trabalho só se constituía com o passar das páginas desse leitor.

Segundo Britto (1974) a expositora Regina Silveira, natural de Porto Alegre e fixada em São Paulo, nos anos de 1967, viajou para a Espanha com uma bolsa de estudos concedida pelo Instituto Cultural Hispânico e, nesse momento, a artista teve contato com as vanguardas

desse país. Quando retornou ao Brasil, em 1968, trouxe consigo na bagagem as sementes dos elementos que iriam constituir sua obra dos anos 1970 em diante, fase em que a apropriação da imagem fotográfica passou a ser uma prática frequente.

A exposição realizada por Regina Silveira no Estado foi posterior a essa viagem e foi composta por 24 gravuras da série *Desestruturas urbanas e Executivas*, produzidas no ano de 1974. Nessas obras já estavam presentes o seu novo repertório artístico, no qual a artista passou a hibridizar ou utilizar a fotografia na execução de suas serigrafias, ou seja, essas serigrafias eram construídas a partir da apropriação e montagem de imagens fotográficas provenientes da mídia impressa.

A presença desses dois artistas foi muito importante para a cidade, pois ambos, na época, eram professores de Gravura na *Fundação Armando Álvares Penteado de São Paulo* (FAAP). Dessa forma, eles proporcionaram aos alunos, aos professores do CAR/UFES e demais interessados uma ampla troca de experiência durante a permanência em Vitória.

Os mesmos realizaram oficinas de gravuras utilizando o espaço do CAR/UFES. (figura-11).



Fig.11 Maria Helena Lindenberg na oficina de Litogravura, promovida por Regina Silveira, no CAR/UFES-1974

Além das mostras de Regina Silveira e Julio Plaza encontramos também nos jornais de circulação da época outra importante exposição, realizada na *Galeria de Arte Levino Fanzeres*, que dialogava com as produções artísticas condizentes com o seu tempo.

Na exposição de Maurício Salgueiro realizada no ano de 1975, intitulada *Resinas e Conceituais*, foram exibidos 21 trabalhos. As peças da mostra foram divididas em dois grupos – *Vazamentos e Aproximação* – pertencentes às duas últimas fases que antecedem a série *Urbis*, entre 1960 e 1970. Maurício Salgueiro, ao descrever essa exposição realizada no teatro, diz que:

As obras foram elaboradas com resina e poliéster, e exigiam a participação do espectador. Não só uma participação com um sentido visual convencional, mas um contato tátil e, por vezes, do olfato e audição, possibilitando uma maior identificação da obra com o indivíduo. Hoje a comunicação é feita pela obra, através de uma participação atuante do espectador. A arte fria e distante acabou. (SALGUEIRO, 1975)

Tudo indica que, após as exposições de obras desmaterializadas dos expositores Regina Silveira, Julio Plaza e do próprio Nenna no início da década, o professor Maurício Salgueiro já se sentiu à vontade em exhibir ao público capixaba as suas produções mais atuais e mais ousadas para a cidade.

No ano de 1975, a professora Jerusa Samú foi convidada pelo Reitor Manuel Ceciliano Salles de Almeida e pelo Diretor do Centro de Artes Paulo César Simões para implantar a primeira galeria de Arte universitária do Espírito Santo.

A justificava para a fundação dessa galeria foi a necessidade de atender aos pedidos da pequena comunidade artística capixaba, que já vinha há anos reivindicando um espaço específico para as exposições de artes plásticas no Estado e, como essa reivindicação não era “atendida”, a Universidade tomou para si a responsabilidade e inaugurou esse espaço no ano de 1976.

Como citamos acima, o *foyer* do Teatro Carlos Gomes era um espaço improvisado e inadequado para exposições de artes plásticas. Com divulgação desses problemas ao público, os articulistas culturais da cidade não só viabilizaram a abertura da primeira galeria de Arte universitária, como, no ano de 1977, inauguraram a *Galeria de Arte Homero Massena*²⁸,

²⁸Segundo Teixeira (2010, p. 92), a *Galeria de Arte Homero Massena* só foi inaugurada no ano de 1977, mas as negociações para sua fundação iniciaram-se no ano de 1973, como consta na Ata de reunião do Conselho de Administração, do dia 23 de agosto de 1973.

localizada na Cidade Alta, no centro de Vitória, com um espaço fixo para as exposições de artes plásticas.

Com a saída da professora Jerusa Samú da Coordenação da *Galeria de Arte Levino Fanzeres* para ocupar a administração da galeria da UFES, essa galeria ficou sem administrador durante todo o restante do ano de 1975 e, somente no ano de 1976, a direção desse espaço foi indicado ao Atílio Gomes Ferreira. Segundo Bernadette Rubim Teixeira:

A portaria nº 012/76, de 26 de março de 1976, promoveu o desenhista Atílio Gomes Ferreira para o cargo de Coordenador de Artes Plásticas, apesar de não possuir curso universitário exigido para preenchimento do cargo. A indicação de Atílio Gomes, feita pelo Diretor Executivo José Costa, foi aceita pelo conselho de Administração em reunião de 19 de março de 1976, pois o ‘cabedal’ de conhecimentos que possuía o habitou para ocupar o cargo (TEIXEIRA, 2010, p. 89).

Segundo Nobre (1976) a indicação desse artista multimídia e não desenhista, para assumir essa gestão foi muito criticada porque Nenna chegou a relatar na imprensa da época a falta de competência dos professores da UFES em discutir Arte Contemporânea. Além disso, muito dos expositores que estariam sob o comando desse novo Coordenador eram ex-alunos, alunos ou professores do CAR/ UFES, e isso trouxe muito desconforto para o meio artístico na época.

Ressaltamos também que a *Galeria de Arte Homero Massena*, foi inaugurada no ano de 1977 para substituir a *Galeria de Arte Levino Fanzeres*, localizada no foyer do Teatro Carlos Gomes. Mas, a *Galeria de Arte Levino Fanzeres*, continuou recebendo exposições de Arte, até os anos de 1980, o que nos faz levantar a hipótese de que todos os conflitos apresentados acerca desse local só foram externalizados com o intuito de se conquistarem novos espaços expositivos e não de apenas trocar uma galeria por outra. O que analisaremos a seguir é o surgimento da GAP, originada somente após toda essa “jogada” política.

2 A GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UFES E AS PRIMEIRAS EXPOSIÇÕES DE ARTES PLÁSTICAS

2.1 UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE OS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS

Antes de falarmos sobre a primeira galeria de Arte universitária do Espírito Santo- *Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (GAP)*- faremos um breve histórico e reflexões sobre essas instituições nos outros estados brasileiros com intuito de compreendermos suas origens, assim como sua importância para as artes plásticas e o seu respectivo ensino.

Ao levantarmos os dados sobre estas instituições, deparamo-nos apenas com uma tese de Doutorado que contextualiza a origem dos museus universitários distantes do eixo monopolizador do setor cultural brasileiro, fundados em sua maioria nos anos de 1950-1970, da pesquisadora Adriana Mortara Almeida - *Museus e Coleções Universitárias: Porque Museus de Arte na Universidade de São Paulo* - que utilizaremos em quase toda esta *Breve reflexão*.

Talvez essa escassez de fontes sobre o assunto esteja relacionada ao pouco tempo de criação dessas instituições, que em sua maioria surgiram juntas ou posteriormente às suas respectivas Universidades²⁹.

Segundo Almeida (2001, p.10), os museus e as galerias de Arte das Universidades Federais brasileiras, em sua maioria, são administrados pelas próprias universidades e estão a elas subordinados. Os seus objetivos e as suas normas de funcionamento são inseridos geralmente em um Regimento Interno e seguem, em parte, as mesmas diretrizes do ICOM.

Observamos no capítulo anterior que os espaços de mediação cultural sem fins lucrativos, não universitários, exercem um papel educativo muito forte, além de fomentarem a cultura no local. Os museus das universidades, além de exercerem as mesmas funções dessas

²⁹Almeida (2001, p.50) ainda diz que a primeira Universidade no Brasil foi criada em 1920, por Epiácio Pessoa, que só se concretizou, na prática em 1935, com o nome de *Universidade do Brasil*, localizada no Rio de Janeiro - atual *Universidade Federal do Rio de Janeiro*. No ano de 1934, criou-se a *Universidade Federal de São Paulo*, e as demais instituições surgiram, a partir dos anos de 1950, com a federalização dos Institutos estaduais.

outras entidades museológicas, deveriam atender prioritariamente às necessidades do ensino e pesquisa superior. Sendo assim, seriam responsáveis por:

- Promover o estudo, pesquisa e a difusão do seu acervo, assim como a sua conservação e preservação;
- Realizar debates, palestras e cursos em geral sobre assuntos ligados às artes plásticas, assim como a abertura do seu espaço à comunidade em geral;
- Incentivar o intercâmbio científico e cultural com artistas de outras instituições afins do país, fomentar as produções artísticas da modernidade e contemporaneidade e, acima de tudo, catalisar todas as atividades criativas da Universidade para expor ao público;
- Estimular o conhecimento cultural dentro e fora do campus.

Todas essas ações se harmonizam com os objetivos da própria Universidade, que se concentra em desenvolver atividades de ensino, pesquisa e extensão/atendimento à comunidade.³⁰

Segundo Fernandes (2006, p.7), uma das atribuições das Universidades públicas brasileiras é a de proporcionar o **ensino** acadêmico, estimular a **pesquisa** visando o desenvolvimento científico e tecnológico, a difusão da cultura em seu meio acadêmico e a promoção de **extensão** aberta à comunidade, visando disseminar as suas produções, ou seja, o seu conhecimento científico na comunidade inserida.

Ainda segundo Adriana Mortara Almeida, alguns museus universitários regionalizados mais distantes das metrópoles brasileiras têm muitas dificuldades em executar o tripé - ensino, pesquisa e extensão - porque acabam cumprindo as funções dos seus respectivos municípios e Estados: o de fomentar a cultural no local. Os poderes municipais e estaduais também deveriam manter os seus respectivos espaços de mediação cultural e, no entanto, não mantêm.

³⁰Segundo Fernandes (2006, p.7), as primeiras experiências de extensão universitária no Brasil datam de 1911 e 1917, na *Universidade Livre de São Paulo*. A literatura especializada menciona o documento “Estatuto da Universidade Brasileira”, de 1931, como evidência de ações extensionistas. Nos anos de 1940 e 1950, prevaleceu a concepção político-acadêmica de extensão universitária proposta pela USP na década de 30, compreendida como instrumento disseminador de conhecimento para a comunidade e forma de popularização das ciências, das artes e das letras, realizada por meio de cursos, palestras, radiodifusão e de filmes científicos dirigidos aos diversos segmentos da sociedade. A Reforma Universitária de 1968, no período de exercício do Regime Militar, orientada pelos princípios da Lei de Segurança Nacional, mesmo rompendo com o caráter dialógico, ainda embrionário, contemplava a institucionalização da extensão.

Tais fatores distanciam as instituições museológicas universitárias de seus próprios cursos, fazendo com que o ensino e a pesquisa, que deveriam ser prioridade, fiquem prejudicados, sempre em detrimento de uma demanda maior, devido à diversidade do público a ser atendido.

Outro ponto problemático a ser considerado é a pequena abertura dada às exposições dos alunos nesses espaços. Essa deficiência impossibilita a inserção dos estudantes no universo das artes plásticas, já que neste se exige um currículo e reconhecimento para que os trabalhos dos alunos sejam selecionados em outras galerias e museus privados sem fins lucrativos, principalmente nas instituições de renome nacional e internacional.

Considerando-se todos esses percalços, os alunos universitários dos cursos de artes acabam se formando sem nenhuma noção operacional museológica, sem nenhum acesso a um acervo de arte ou mesmo sem realizar nenhuma exposição por falta de espaço para iniciar a sua carreira artística.

A origem dos Museus universitários no país está associada à criação das próprias Universidades e também à ampliação do ensino da Arte ou basicamente de suas técnicas artísticas. As obras de Arte das coleções dessas instituições serviam como modelo e referências para as pesquisas.³¹

Essa prática é de influência europeia e iniciou-se no século XIX, com a vinda da Família Real para o Brasil, quando para a Colônia vieram os artistas franceses e portugueses para serem professores da *Academia Imperial de Belas Artes*.³²

No início do século XX, a *Universidade Federal do Rio de Janeiro* (UFRJ) já possuía o *Museu Nacional* destinado à pesquisa e ao ensino da história natural e da antropologia da América Latina, a *Escola Nacional de Belas artes*, com um acervo de Arte acadêmica

³¹Segundo Almeida (2001, p.49), as Universidades no Brasil formaram-se a partir da fusão de alguns Institutos e Escolas de nível superior, ou seja, no século XIX, a pesquisa científica era realizada prioritariamente em museus e institutos e não em uma entidade destinada a essa finalidade. Os cursos de nível superior foram criados a partir da vinda da Família Real para o país em 1808, por atos de D.João VI: *Academia Militar* em 1810, *Escola de Medicina da Bahia* em 1832, *Faculdade de Direito de Olinda* em 1827 e a *Academia Imperial de Belas Artes* em 1826 entre outros.

³²Segundo Lourenço (1999, p. 87), a formação da Pinacoteca da Academia só foi possível, na época, em função da aquisição de 54 obras de artes adquiridas por D. João VI. Os objetivos da obtenção dessas obras eram a sua pesquisa e a investigação. A institucionalização dessa coleção acadêmica, como um museu de Arte no Brasil, só ocorreu no ano de 1937, com parte de seu acervo doada para a criação do *Museu Nacional de Belas Artes* e a outra parte destinada ao Ensino da *Escola de Belas Artes* do Rio de Janeiro.

destinado ao seu ensino. No estado de São Paulo, a USP já possuía um *Museu de Zoologia* e o *Museu Paulista* destinado ao ensino e à pesquisa histórica.

Almeida (2001, p.99) diz que ambas as instituições foram criadas no século XIX e incorporadas a essas universidades no ato de suas respectivas fundações. Os demais museus universitários brasileiros só foram criados a partir dos anos de 1950, com o surgimento das demais universidades no país, como podemos observar abaixo.

Entre esses espaços estavam o *Museu de Arte sacra*, fundado em 1958, *pela Universidade Federal da Bahia* (UFBA), federalizada no ano de 1950. Também se destaca o surgimento do *Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará* (MAUFC), fundado no ano de 1961, com um acervo adquirido pela própria Universidade local, por meio de compras e doações de obras dos artistas da região.

Outra importante instituição museológica foi o *Museu de Arte Brasileira* (MAB) da *Fundação Armando Álvares Penteado* (FAAP), fundado em 1947, mas aberto ao público somente no ano de 1961, com uma coleção de Arte proveniente da doação do próprio conde Armando Álvares Penteado (1884-1947).³³

Dois anos após a abertura desses espaços, inaugurou-se um dos museus universitários mais significativos de toda a América Latina e centro de referência para outros museus brasileiros: o MAC-USP - *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo* - inaugurado em 08 de abril de 1963.

Essa instituição foi criada a partir da doação da maior coleção de Arte Moderna de obras de artistas nacionais e internacionais do país e está diretamente ligada a outra importante instituição que foi determinante para o desenvolvimento cultural e artístico modernista de São Paulo e do Brasil: o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM/SP).

De maneira polêmica, o MAC-USP herdara para a sua constituição todo o acervo do MAM-SP, que em quinze anos de existência somava cerca de 1700 peças. A sua sede foi instalada no 3º andar do prédio da *Bienal de São Paulo*, na época de sua fundação.

³³Segundo Almeida (2001, p.113), o Conde Armando Álvares Penteado, ao doar a sua coleção para o MAB, exigiu que fosse criada uma escola com esse mesmo acervo, e a solução para tal impasse foi a transferência do curso de desenhos que funcionava no MASP para a FAAP. Com o tempo, a FAAP foi incorporando novos cursos e se tornando uma universidade.

Segundo Freire (1999, p. 73), nos anos de 1960 e 1970 o primeiro diretor do MAC-USP foi o Walter Zanini (1925-2013), um historiador, crítico de Arte e professor da USP que acabara de chegar da Europa, após defender a sua tese sobre História da Arte. Nessa época, esse professor também era membro do ICOM. Ele foi um dos mais importantes diretores dessa instituição, ficando no cargo por quinze anos.

A mesma autora ainda diz que ele defendia em suas ações a ideia de um museu ativo, que deveria ir além das ações de coletar, preservar e expor suas obras, pois para ele o museu deveria se transformar em laboratório, no qual o artista e o público pudessem interagir, elaborando novas fronteiras para a criação.

Esse museu, além de exibir exposições do seu acervo, exibia também diversos projetos artísticos voltados para o debate e criação pertinentes às novas produções artísticas, ou seja, é um museu, desde a sua fundação, que visa não apenas a divulgação, conservação e preservação de sua coleção, de uma significativa relevância histórica cultural para o país, assim como realiza ações voltadas ao estímulo da produção artística do seu tempo.

Um dos projetos mais significativos realizados na instituição, dentre tantos outros, foi o *Jovem Arte Contemporânea* (JACs) que teve diversas edições. Esse evento conquistou reconhecimento internacional por agregar às suas ações trabalhos de artistas, principalmente jovens, que ousassem produzir trabalhos conceituais. Além dessa ação, Walter Zanini realizava cursos e atividades extensionistas, assim como a difusão universitária.

A *Galeria de Arte e Pesquisa da UFES* (GAP) nasceu nesse mesmo contexto, com os mesmos objetivos dos espaços de mediação cultural citados acima, mas foi fundada sem nenhum apoio financeiro externo, sem nenhuma coleção de obras de Arte, tendo a responsabilidade de atender à demanda da produção artística local, além de mediar as ações com os alunos do CAR/UFES. Ficou também abrigada em uma sede provisória - uma capela de 60 m² do século XVI - como observaremos a seguir.

2.2 GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

A GAP, como citamos acima, teve como sede inicial, por 18 anos, a capela de Santa Luzia³⁴, um charmoso e antigo imóvel rural localizada na Rua José Marcelino s/nº, Cidade Alta, centro de Vitória/ES, construído sobre uma base de pedra, com os materiais do próprio local, como pedras e cal de ostras, assentados sobre uma argamassa de barro, como podemos observar na (figura-12 e figura-13).



Fig.12 Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo, na Capela de Santa Luzia

³⁴Segundo Maria Stella de Novaes e José Teixeira de Oliveira (apud. LOPES, 2012, p. 65), “[...] sua construção tem duas datas de fundação, a de 1537 e a de 1549, localizada na antiga fazenda de “Santo Antônio” de propriedade de Duarte Lemos, o que o coloca como o edifício mais antigo existente na cidade de Vitória”.



Fig.13 Interior da *Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo*, na Capela de Santa Luzia

Segundo Moreira (2012, p. 20), essa capela funcionou até o ano de 1928, como consta no catálogo de bens culturais tombados no Espírito Santo, e eram realizadas missas ali até 1919. Durante todos os anos, até essa data, no dia 13 de dezembro, acontecia uma procissão em homenagem à Santa Luzia, organizada pela Irmandade Nossa Senhora dos Remédios, responsável pela manutenção do espaço.

Segundo Lopes (2012, p. 64), no ano de 1943, iniciou-se o processo de restauração desse imóvel pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPAHN)³⁵, atual Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), para instalar no local o *Museu*

³⁵O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPAHN), hoje Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) – foi criado, em 13 de janeiro de 1937, pela Lei nº 378, no governo de Getúlio Vargas, subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, tendo como diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade e, no ministério, Gustavo Capanema. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=11175.&.retorno=paginaIphan>> Acessado em: 17/06/2013

*de Arte Religiosa*³⁶, que havia se transformado em Patrimônio Histórico Material do Estado. Dez anos após a sua fundação, essa instituição começou a ficar no esquecimento e, no ano de 1961, o museu foi fechado para uma reforma.

Lopes (2012, p.79) ainda diz que, “[...] no ano de 1966, o acervo dessa instituição passou para a guarda do *Museu de Arte e História*” e que esse museu foi transferido para a Universidade. Ressaltamos que, com a transferência do *Museu de Arte e História* para a UFES, ele se constituiu, mesmo que somente no papel, no primeiro Museu universitário do Espírito Santo.³⁷

Após o encerramento das atividades do *Museu de Arte Sacra* e a consequente transferência para outro local, a capela de Santa Luzia ficou fechada até 1975 e, no ano seguinte, o seu espaço foi emprestado pelo IPHAN à *Universidade Federal do Espírito Santo* para organizar uma galeria de Arte.

Até o ano de 1976, as exposições de artes plásticas aconteciam apenas no *foyer* do Teatro Carlos Gomes, como analisamos no primeiro capítulo desta dissertação. Para atender à comunidade artística local, que já vinha almejando há anos junto aos órgãos públicos um espaço específico para as exposições de artes na cidade, o CAR/UFES tomou para si essa responsabilidade e fundou a GAP.

O projeto de pesquisa para a implantação dessa galeria universitária iniciou-se a partir do parecer do processo nº 107/7-CAR/UFES, emitido pelo ofício de nº 314/75- CAR/UFES, encaminhado pela Portaria nº 025/75-CAR/UFES, tendo como Diretor do CAR/UFES Paulo César Simões Magalhães e Manuel Ceciliano Abel de Almeida como Reitor. A professora Jerusa Samú, juntamente com Júlio Cesar Grandi Ribeiro e Maria Cecília Jahel Nascif, sob a presidência da primeira, foram os responsáveis pela elaboração do Projeto de Implantação da GAP.

³⁶ Segundo Lopes (2012, p. 64), “o *Museu de Arte Religiosa* foi criado por decreto governamental, assinado pelo Interventor Federal João Punaro Bley, em 1939, destinando-se a antiga Capela de Santa Luzia para a sua instalação”. No ano de 1945, foi inaugurado contendo em seu acervo peças dos cultos das igrejas da região.

³⁷ Segundo Lopes (2012, p.53), o acervo de História, que foi incorporado ao acervo do *Museu de Arte Sacra*, pertencia ao antigo *Museu Capixaba*, fundado no ano de 1939, e que se localizava em uma sala do Quartel da polícia Militar, próximo ao Parque Moscoso, sítio histórico da capital, onde funcionou até o ano de 1952. Esse museu, mesmo sendo criado, na época, para ser um espaço multidisciplinar, apresentava em sua maioria objetos apenas de caráter histórico. No ano de 1966, ele foi transferido para o Solar Monjardim com uma nova nomenclatura, *Museu de Arte e História*.

No ano seguinte, segundo a portaria de nº 45/80 de 18 de maio de 1976, foi designada a professora Jerusa Samú como responsável pela Coordenação geral da GAP e a sua indicação surgiu a partir de sua boa atuação e experiência junto à *Fundação Cultural do Espírito Santo*.

Com a capela emprestada pelo IPHAN³⁸, a UFES rapidamente providenciou a limpeza do espaço, viabilizou a ligação da rede elétrica, instalou a água, o esgoto e aparelhou, provisoriamente, a capela que estava fechada há dez anos. A inauguração desse novo espaço expositivo ocorreu no dia 25 de junho de 1976, com uma exposição coletiva de artistas professores que atuavam no Centro de Artes da UFES (CAR/UFES).

O nome inicial da galeria seria *Galeria de Arte Contemporânea*, mas, após os debates entre os responsáveis por sua fundação, eles decidiram denominá-la de *Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo*³⁹.

A justificativa para esse nome era a necessidade em trabalhar com a arte moderna e contemporânea, realizar exposições de diversas linguagens, processos artísticos e abrir amplas possibilidades de expor as pesquisas dos alunos. Se a galeria fosse apenas de Arte Contemporânea limitaria muito a participação dos capixabas porque em Vitória/ES essas linguagens artísticas mais recentes ainda não eram familiares.

Os objetivos desse espaço de mediação cultural, presentes em seu primeiro Regimento Interno de 1976, eram:

- Sanar a ausência de um local específico para as exposições de artes plásticas na cidade de Vitória/ES;
- Incentivar a cultura local;
- Realizar exposições de artistas de outras localidades do Brasil, intercaladas com as exposições de artistas capixabas, visando à formação destes;
- Expor à comunidade o que estava sendo produzido pelos alunos e pelos professores do CAR/UFES;
- Iniciar a formação de um acervo de real significância para atender às necessidades de pesquisa, estudo e observação dos alunos e da comunidade em geral, em relação a tudo o que diz respeito à educação, cultura e Arte.

³⁸O Ofício nº 1313, de 28 de abril de 1976, foi assinado pelo Diretor do IPHAN Renato Soeiro e encaminhado ao Reitor da UFES Manuel Ceciliano Salles Abel de Almeida. O Reitor solicita nesse documento, o empréstimo da capela de Santa Luzia por apenas três meses ao IPHAN, sendo que o consentimento só foi permitido, após o comprometimento do CAR/UFES em se manter a manutenção e preservação do local.

³⁹Esses dados constam no ofício nº 314/75 do CAR/UFES, encaminhado pela Portaria nº 025/75- CAR/UFES.

Podemos perceber que os objetivos da GAP se aproximavam dos mesmos princípios dos museus universitários criados em outros estados brasileiros, anteriormente à sua criação. O ensino figurava como quesito principal no Regimento da GAP, com a finalidade de realizar intercâmbios com artistas de diversas localidades do país. A galeria ampliava o conhecimento artístico dessa comunidade, assim como o atualizava de acordo com as produções artísticas de seu tempo.

Com o intuito de cumprir parte desses objetivos, a escolha da Capela Santa Luzia, como seu espaço, foi importante, pois a capela se localizava fora da Universidade, ou seja, a GAP poderia interagir mais com toda a comunidade do Centro da capital, não se limitando apenas ao público universitário do campus.

A professora Jerusa Samú atuou na coordenação da GAP até o ano de 1985. Durante os nove (09) anos nessa função, ela trabalhou no projeto de fundação dessa galeria e conseguiu reunir um acervo de obras de artes para a Universidade a partir de doações dos seus próprios artistas expositores. Essa galeria foi fundada sem nenhuma coleção de Arte, e no final de sua gestão, já havia angariado diversas obras abrindo possibilidades para a abertura de um museu de Arte universitário no Espírito Santo, há muito pleiteado.

Outra importante ação foi a viabilização da abertura de outro espaço de exposições de artes dentro da UFES – a “pinacoteca”⁴⁰ da Biblioteca Central da Universidade, no ano de 1983. Nessa pinacoteca, aconteciam as exposições do acervo da GAP e de diversas outras exposições organizadas e patrocinadas pela Funarte⁴¹.

Além dessas ações, essa gestora proporcionou à comunidade artística local, importantes exposições de artes, tais como a do capixaba Dionísio Del Santos, radicado no Rio de Janeiro e que nunca havia exposto na cidade por ausência de estrutura e falta de compreensão de sua obra, a de Fayga Ostrower, Carlos Scliar, Rubem Gerchman, Evandro Carlos Jardim, Lygia Pape, Paulo Herkenhoff e vários outros artistas.

⁴⁰Segundo a Jerusa Samú (1983) a Pinacoteca da biblioteca Central da UFES, foi inaugurada no ano de 1983, e batizada de Aloísio Magalhães, nome de um artista plástico brasileiro que faleceu um ano antes de sua exposição agendada para a inauguração da pinacoteca dessa Biblioteca.

⁴¹A Funarte foi criada no ano de 1975, com a finalidade de promover, estimular, desenvolver atividades culturais em todo o Brasil. Nesta época suas atividades englobavam música (popular e erudita) e artes plásticas e visuais. Convivia com o Instituto Nacional de Folclore – INF, Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen e a Fundação do Cinema Brasileiro – FCB, todas ligadas ao Ministério da Educação e Cultura, posteriormente transformado em Ministério da Cultura. Ver em: <<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>> Acesso em: 04/04/2014.

No ano de 1985, devido à aposentadoria dessa Coordenadora, o Conselho do Setor de galeria do CAR/UFES elegeu o professor Ronaldo Barbosa (1951)⁴², empossado pela portaria nº 38, de 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 (01) ano.

Em 1986, a professora Teresa Norma Borges de Oliveira Tommasi (1942) assumiu a Coordenação da GAP, tendo seu nome aprovado pela portaria nº 55, de 16 de junho de 1986. A substituição de Ronaldo Barbosa por Teresa Norma teve como justificativa um pedido de licença sem vencimentos desse professor.

Nos dois anos em que Teresa Norma esteve à frente da Coordenação da GAP, houve uma grande reforma na capela e a Coordenadora conseguiu viabilizar debates pertinentes ao retorno da pintura, tal como ocorreu na época, em todo o território nacional, por artistas emergentes conhecidos como Geração 80.

Nesse período, vieram à cidade expor na GAP: Carlos Zílio, Carlito Carvalhosa, Jorge Guinle, Fabio Miguez, José Resende, Paulo Roberto Leal, Ateliê 78 do Rio de Janeiro, dentre outros.

Além de todas essas importantes exposições, essa Coordenação viabilizou a abertura de uma sala especial, localizada na sala 20 do CEMUNI I do Centro de Artes, batizada de *Espaço de pesquisa Jerusa Samú* em homenagem à primeira Coordenadora, com o objetivo de guardar, conservar e disponibilizar o acervo adquirido por meio de doações pela GAP para os alunos e demais interessados⁴³.

Ainda em sua gestão, no segundo semestre do ano de 1988, Seliégio Ramalho, novo Diretor do Centro de Artes, aprovou o Projeto de Adesão⁴⁴. Esse projeto consistia em unir dois Acervos, o da *Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo* e o

⁴²Em uma entrevista concedida no dia 30 de outubro de 2014, através de e-mail- presente no ANEXO B desta dissertação- Ronaldo Barbosa nos relatou suas impressões sobre as colaborações da GAP para a renovação das artes plásticas no Estado, dizendo o seguinte: A iniciativa de levar a GAP para a capela foi muito boa no sentido de colocá-la nesse espaço inusitado para uma galeria de arte. A GAP trouxe em seu tempo de existência inúmeros artistas importantes do cenário da arte brasileira. Ali foram feitas as primeiras instalações de arte contemporâneas no Estado, com vivências de artistas trazendo os trabalhos para dialogar com a capela. De fato foi o primeiro local do Estado (Vitória) que trouxe a questão do *Site Specific*. A GAP também foi fundamental para a divulgação de artistas capixabas.

⁴³Esses dados estão no Ofício de nº 055/87 do Setor de galeria da GAP encaminhado para a Diretora do CAR/UFES na época, Maria Helena Lindemberg

⁴⁴O Projeto de Adesão das duas galerias de artes da UFES é citado no Ofício de nº010/89-CAR, encaminhado ao Coordenador de *Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Paulo Herckenhoff.

da *Galeria de Arte Espaço Universitário* (GAEU)⁴⁵. Nesse processo, todo o Acervo da GAP foi transferido para a GAEU, onde se encontra até dos dias de hoje.

Até o ano de 1988, o Acervo da GAP já continha 183 obras doadas por artistas que expuseram em seu espaço. Integravam a coleção transferida pinturas, desenhos, fotografias, mosaicos, gravuras, cerâmica, tecelagem, e outros objetos⁴⁶.

Teresa Norma antes de deixar a Coordenação da GAP, no ano de 1988, providenciou o tombamento do restante das obras que ainda não haviam sido registradas, em razão da proposta para a construção de um *Museu de Arte Universitário*, já aprovado pelo Plano Diretor Físico da UFES, do ano de 1987, mas que nunca saiu do papel.

Após a gestão da Teresa Norma foi Simone Aparecida de Assis Guimarães quem assumiu a Coordenação da GAP. E, o inusitado da sua Coordenação foi a organização de todo o calendário anual de exposições do ano de 1988, focado apenas na linguagem fotográfica, com a justificativa de que nos anos anteriores a fotografia havia sido preterida, pois somente foram realizados na GAP, exposições de gravuras, desenhos e pinturas.

Na verdade essa coordenadora vai defender o seu próprio espaço de atuação, uma vez que ela atuava como fotografa. No mínimo estranho que a GAP realizasse exposições apenas de fotografia negando os outros processos artísticos.

Nos 18 anos de funcionamento nesse local, os administradores dessa galeria sobreviveram sobre muita pressão porque o espaço da capela de Santa Luzia, cedido para a Universidade pelo IPAHN, era constantemente solicitado, com pedidos de devolução do imóvel. A justificativa para o fim da concessão desse imóvel era a necessidade em reabrir o antigo *Museu de Arte Sacra*, que funcionou anteriormente nessa mesma capela⁴⁷, conforme já mencionado, mas que nunca se consolidou, pois até hoje, isso não ocorreu.

Após a devolução desse imóvel ao IPHAN, a galeria foi transferida para o Campus universitário sendo abrigada, por sete anos, no segundo andar do Centro de Vivência da

⁴⁵A Galeria de Arte Espaço Universitário foi fundada no ano de 1978, dentro da UFES, e sua administração pertence à Secretaria de Produção e Difusão Cultural da Universidade.

⁴⁶Dados apresentados no *Projeto do Setor de Galeria*, anexo ao ofício encaminhado à Fundação Ceciliano Abel de Almeida (FCAA), em 01 de junho de 1988.

⁴⁷No ano de 1980, com a abertura do *Museu Solar Monjardim*, onde encontrava se alojado o acervo do antigo *Museu de Arte Sacra do Espírito Santo*, que funcionava na Capela de Santa Luzia. Iniciou-se uma campanha dentro dessa instituição pela devolução da capela de Santa Luiza, ocupada pela GAP, para reativar esse museu que estava com o seu acervo em processo de deterioração. Diante dessa nova realidade, a GAP passou a receber constantemente ofícios solicitando a desocupação do imóvel, do ano de 1981 até o ano de 1990 (o primeiro Ofício foi o de nº 137 de 16 de março de 1981, encaminhado pelo Diretor substituto do IPHAN no Estado Theodoro Joel, ao CAR/UFES). Com essas solicitações a Coordenação da GAP requisitou a ocupação provisória do Saguão do Edifício Fabio Rush, de propriedade da empresa Vale do Rio Doce (CVRD), o antigo prédio do Restaurante universitário e a antiga sede da Faculdade de Filosofia, atual FAFI, ambos localizados no Centro de Vitória, mas nenhum desses espaços foram disponibilizados para a GAP. Diante de tais fatos, ela permaneceu na Capela de Santa Luzia até o ano de 1994.

UFES, primeiro em uma galeria, e no ano de 2001, há catorze anos, a GAP passou a ocupar o anexo do Teatro Universitário.⁴⁸

2.3 REGIMENTO INTERNO: NORMAS DE FUNCIONAMENTO DA GALERIA DE ARTE E PESQUISA DA UFES

No Regimento Interno da GAP, aprovado pelo Conselho Departamental no ano de 1976, mas que só entrou em vigor, no ano de 1977, contém as atribuições do conselho administrativo, os objetivos da galeria, já citados anteriormente, e as normas de funcionamento.

Segundo esse documento a administração da GAP ficava subordinada ao Centro de Artes da UFES (CAR/UFES) e compunha-se da Coordenação geral, inicialmente a cargo da professora Jerusa Samú conforme já citado, que era assessorada por um Conselho composto por três membros, um (01) de cada departamento do CAR/UFES. Pelo Regimento, esses assessores deveriam ser professores do Centro de Artes.

Na portaria 17, de 04 de maio de 1976, o Diretor do Centro de Artes, em exercício na época, Paulo César Simões designou Maria Helena Lindenberg, Seliégio Gomes Ramalho e Yara Campos da Rocha Mattos para o Conselho. Esses foram os primeiros representantes de departamento a assessorarem a administração da galeria.

As atribuições desses professores eram de opinar sobre o calendário de exposições anual, zelar pelas normas do Regimento Interno, comparecer em todas as reuniões e eventos, elaborar, juntamente com a Coordenação geral, o Plano de aplicação de recursos e detalhamento de despesas do espaço para ser encaminhado ao CAR/UFES.

As exposições realizadas nesse espaço deveriam ser coletivas ou individuais, de artistas capixabas ou intercaladas com exposições de artistas de outras localidades do Brasil. Um dos objetivos do Regimento Interno era o de promover intercâmbios com expositores de

⁴⁸No final da década de 1990, a GAP teve que desocupar a galeria de Arte localizada no segundo andar do Centro de Vivência, para ceder o espaço para a Rádio Universitária.

diversas partes do país para que os mesmos trocassem informações sobre o universo das artes junto aos capixabas.

Além desse intercâmbio, a GAP mesclava exposições de diversos processos, de modo que, se a primeira exposição fosse de desenho, a segunda seria de gravura ou de fotografia, e assim sucessivamente, sempre priorizando a diversidade dos procedimentos artísticos.

Diante da concretização de tais desafios, a galeria colaboraria com a ampliação da linguagem das artes plásticas do Estado, desempenharia ainda outras atribuições da *Universidade Federal do Espírito Santo*, a de incentivar e fomentar o conhecimento artístico/cultural da comunidade acadêmica, dando visibilidade às produções de artes plásticas dos alunos do CAR/UFES e dos artistas locais.

Todos os artistas expositores convidados deveriam ministrar palestras ou cursos com os alunos e professores do CAR/UFES. Além de mediações com os próprios artistas, na inauguração das mostras, a GAP organizava visitas dos alunos do 1º e 2º grau (atual Ensino Fundamental e Médio) às exposições, com mediação de monitores.

Outro fator de destaque do Regimento era a exigência de que todos os expositores ao exporem na GAP deveriam fazer a doação de uma obra. Se as exposições fossem individuais o artista expositor deveria doar uma das obras expostas para a GAP, e se a exposição fosse coletiva, apenas um dos expositores deveria fazer a doação.

Os artistas poderiam vender as suas obras durante a exposição na galeria sendo que algumas obras foram adquiridas pelos capixabas- como podemos observar no Anexo D desta dissertação- o que significa que a mesma contribuiu para a ampliação do mercado das artes plásticas no estado do Espírito Santo.

Os recursos para a manutenção dessa galeria eram fornecidos pela Funarte através de convênio, mas a GAP só passou a receber esses recursos no ano de 1977. Em 1976, a galeria funcionou sem nenhuma verba. A Coordenação desse espaço fez um acordo com os artistas convidados expositores naquele ano, caso conseguissem comercializar algum trabalho eles deveriam repassar para a galeria 30% do valor venda. Com isso, essa instituição conseguiu manter suas despesas do ano.

Com os recursos concedidos pela Funarte a partir do ano de 1977, os artistas continuaram comercializando as suas obras livremente dentro da GAP, mas não havia

nenhuma obrigação em repassar qualquer porcentagem de valor em dinheiro para a instituição, que não visava lucros.

Para assegurar a continuidade do recebimento dos recursos por meio desse convênio com a Funarte, a GAP deveria encaminhar anualmente a essa instituição o seu Plano de aplicação de recursos, anexo ao relatório da programação anual e prestação de contas com o detalhamento das despesas, aprovado junto ao Conselho da galeria.

Analisaremos abaixo algumas das exposições de artes realizadas na GAP, no período de abrangência deste estudo.

2.4 AS EXPOSIÇÕES (1976-1980)

Como já mencionado no Regimento Interno da GAP, os objetivos de suas mostras eram o de atender a três grupos: primeiro exibir trabalhos da pequena comunidade artística do Estado, com intuito de valorizar a cultura local, segundo expor trabalhos de alunos e professores do CAR/UFES, com o objetivo de revelar ao público capixaba em geral o que estava sendo produzido na Universidade. O terceiro grupo visava exibir exposições de artistas de outras localidades do país com intuito de informar e formar os dois primeiros grupos a respeito do que estava sendo produzido na atualidade em termos de artes plásticas. Essas exposições encontram-se relacionadas em ordem cronológica no ANEXO D, no final deste trabalho.

Seguindo essa proposta, elaboramos três tabelas, que são introduzidas a seguir, contendo o nome e datas das exposições. A tabela 1 (primeiro grupo) apresenta apenas as exposições realizadas na GAP por artistas da comunidade local.⁴⁹

⁴⁹A cor laranja (tabela 1) representa as exposições de artistas capixabas naif e a cor azul exibe as exposições de fotografias.

Artistas		Exposições	Período
01	Isabel Braga	Pintura/naif	10 a 27 de junho de 1977
02	Nice Avanza	Pintura/naif	23 de setembro a 09 de outubro de 1977
03	João Jorge	Pintura/naif	14 a 28 de março de 1978
04	Alda Lofêgo	Pintura/naif	15 a 25 de junho de 1978
05	Rogério Medeiros	Fotografia	29 de junho a 16 de julho de 1978
06	Delton Souza	Fotografia	27 de abril a 13 de maio de 1978

Tabela 1- Exposições de artistas da comunidade local

Há na tabela três artistas primitivistas – Isabel Braga (1914-1987), Alda Lofêgo de Castro (1913-1988) e Nice Avanza (1938-1999).

Suas exposições não tinham como objetivo atualizar a pequena comunidade artística sobre o novo, sobre as produções que estavam sendo feitas em seu tempo, mas sim exibir artistas que, dentro desta classificação “Arte popular”, representavam muito bem o Estado.

Isabel Braga era natural de Muqui, mas foi criada em Cachoeiro de Itapemirim e estudou em Vitória/ES. Foi responsável pela criação da primeira *Escolinha de Arte do Brasil*⁵⁰, fundada em Cachoeiro de Itapemirim. Começou a expor no ano de 1956, no *Salão Ferroviário do Rio de Janeiro*, e no ano de 1977, já havia realizado três exposições individuais no Brasil, além de inúmeras coletivas na Europa e nos Estados Unidos.

Nice Avanza começou a expor os seus trabalhos no ano de 1969, e desde então, já havia realizado diversas exposições no Espírito Santo, Rio de Janeiro e nos Estados Unidos. Essa mostra na GAP foi uma retrospectiva em comemoração aos dez anos de seus trabalhos.

⁵⁰Segundo Pestana (2014) a Escolinha de Arte de Cachoeiro de Itapemirim foi à primeira ramificação do Movimento Escolinha de Arte do Brasil. A iniciativa foi do professor e artista Augusto Rodrigues, no Rio de Janeiro e da professora Isabel Braga do Espírito Santo. Influenciado pelas pesquisas do filósofo inglês Herbert Read, este movimento teve início em meados do século XX e foi considerado um marco na história da Arte Educação brasileira, pois rompia com a tradicional aula de arte baseadas em fotocópias e estendia a liberdade de expressão dos alunos.

Alda Lofêgo de Castro nasceu em Villa do Rio Pardo (Iúna-ES), estudou piano e era poetisa. Nesse período, ela já havia exposto em Nova York, Florença e Roma, recebendo inclusive medalhas pela academia Leonardo da Vinci, na Itália.

João Jorge, diferente das três primeiras artistas, não era capixaba e sim, um português que acabara de se radicar no Espírito Santo, ele era considerado um artista primitivista e a sua exposição realizada na GAP tinha como objetivo dialogar com as outras artistas consideradas naif, mas, no entanto, os seus trabalhos apresentados na GAP não possuíam tais características, como podemos observar na pintura doada para a GAP presente no Anexo D desta dissertação.⁵¹

De acordo com tabela 1, as poucas exposições de artistas não naif foram de fotografias, sendo que, a primeira de fotojornalismo do jornalista Rogério Medeiros (1962), e a segunda de Delton Souza (1945-2008), o qual utilizou como tema para a sua mostra a paisagem urbana capixaba.

Devido à grande importância histórica que Rogério Medeiros trouxe em sua exposição, é pertinente que se detalhe um pouco mais sobre ela. Segundo Chenier (1978), Rogério Medeiros dividiu a sua exposição em duas partes, a primeira com 65 fotografias de sua autoria, onde exibiu fotos do patrimônio imaterial capixaba, abordando os imigrantes pomeranos e sertanejos do norte do estado, trazendo denúncias sobre a desertificação dessa região.

Na segunda parte, fez uma homenagem a Erwin Kerckhoff (1886-1972), fotógrafo alemão da virada do século XIX, que veio para o Espírito Santo instalando-se na região de Santa Maria. Ali, casou-se com uma pomerana e documentou toda a epopeia da resistência e sobrevivência de um povo.

Na tabela 2, listaremos apenas as exposições dos professores e alunos do CAR/UFES.⁵²

⁵¹Segundo Chenier (1978), João Jorge já havia realizado diversas exposições em Roma, Mantova, Siracusa, Itália, Alemanha e Polônia.

⁵²A cor laranja (tabela 2) exhibe as exposições dos artistas professores e a cor azul representa as exposições de alunos do CAR/UFES.

Artistas		Exposições	Período
01	Professores do Centro de Artes/UFES	Coletiva Carmem Lúcia Guterres C6, Dilma de Barros Goes Batalha, Dilzete Alves Vieira Dias, Ilária Mendonça Rato Zanadréia, Izabel Helena Silva de Oliveira, Jerusa Samú, Júlio César Grandi Ribeiro, Lenize Mazzei, Márcia de Moraes Costa, Maria Lucia Small, Moacyr Fernandes de Figueiredo, Rafael Samú, Seliégio Gomes Ramalho, Stella Helena Denarde Nogueira, Teresa Norma Borges de Oliveira, Wallace Fernando Neves e Yara Campos da Rocha Matos.	25 de junho a 31 de julho de 1976
02	Walace Fernando Neves	Fotografia	15 de outubro a 02 de novembro de 1976
03	Ilária Rato Zanadréia	Xilogravura	22 de dezembro a 16 de janeiro de 1977
04	Moacyr Fernandes Figueiredo	Pintura, gravura e desenho	19 de março a 17 de abril de 1977
05	Maria Helena Lindenberg	Gravura e desenho	20 de maio a 05 de junho de 1977
06	Walace Fernando Neves	Fotografia	19 a 28 de agosto de 1977
07	Coracy Coelho Leal e Paulo Henrique César Jeveaux	Instalação	31 de agosto a 16 de setembro de 1977
08	Raphael Samú	Gravura	14 de outubro a 06 de novembro de 1977
09	Exposição dos trabalhos dos alunos dos alunos do CAR/UFES- Bolsa/Arte	Coletiva	21 de dezembro a 06 de janeiro de 1977
10	Walace Fernando Neves	Fotografia	06 a 22 de outubro 1978
11	Yara Campos da Rocha Matos e Freda Cavalcante Jardim	Desenhos, pedras e fios	24 de novembro a 10 de dezembro de 1978
12	Coletiva de Arte de professores	Coletiva Atílio Colnago, Coracy Coelho Leal, Francisco Aguilar Lorenzutti, Freda Cavalcante Jardim, Guilherme Merçon, Izabel Helena Oliveira de Souza, Jerusa Samú, Joyce Brandão, Maria Helena Lindenberg, Maria Teresinha Sandoval Nobre, Orlando da Rosa Faria, Raphael Samú, Sérgio Luiz Garcia, Teresa Norma Borges de Oliveira.	13 a 30 de dezembro de 1978

13	Exposição do Acervo da GAP	Acervo	10 a 31 de janeiro de 1979
14	Mauro Lúcio Starling	Pinturas	06 a 22 de abril de 1979
15	Isabel Helena de Souza	Desenhos	13 a 29 de julho de 1979
16	Carmem Lúcia Guterres Có	Desenhos	20 de agosto a 02 de setembro de 1979
17	Exposição ateliê (coletiva de artistas professores do CAR/UFES)	Serigrafia, xilogravura, batik, história em quadrinhos	03 de dezembro 03 de janeiro de 1980.

Tabela 2-Exposições de professores e alunos do CAR/UFES

Um dos objetivos dessas exposições era o de catalisar os processos criativos da Universidade, produções de alunos e de professores do CAR/UFES, e expor ao público visando disseminar o conhecimento científico na comunidade inserida. Essa atividade era bem condizente com as próprias atribuições da Universidade, no sentido de proporcionar o ensino, a pesquisa e a extensão.

Dentre as 17 exposições realizadas apresentadas na tabela, apenas duas eram de alunos. Uma era a *Instalação*, de Paulo César Henriques Jevaux (1944), na época dissente, em parceria com o auxiliar técnico do CAR/UFES, Coracy Coelho Leal (1931-1979). Essa Instalação será analisada no terceiro capítulo desta dissertação e o segundo trabalho foi uma coletiva de alunos do projeto Bolsa/Arte do CAR/UFES.

Existe uma disparidade entre o espaço concedido aos professores e alunos nessas mostras. Facilmente percebe-se que a maioria das exposições era de professores. Se um dos objetivos da GAP era o de expor o conhecimento científico na comunidade local, porque razão, em apenas cinco anos foram realizadas somente duas exposições de alunos?

Embora não tenhamos resposta para a questão acima, pelo fato de os documentos pesquisados não serem elucidativos neste sentido, a única fonte na qual podemos nos basear é o depoimento à imprensa feito por Jerusa Samú:

Difícil é definir a intenção da galeria -explica Jerusa Samú- que busca artistas de trabalhos já definidos. Qualquer estudante que tenha apenas orientação direta e didática não deve expor aqui. (Jerusa Samú, 1976)

É possível que os Coordenadores da GAP selecionassem apenas os alunos que possuíam uma linguagem definida.

Na tabela 3, listaremos apenas as exposições dos artistas de fora do Estado.⁵³

Artistas		Exposições	Período
01	Bruno Tausz	Pintura e serigrafia	17 de agosto a 08 de setembro de 1976
02	Rubens Gerchman	Serigrafia	17 de setembro a 05 de outubro de 1976
03	Dionísio Del Santos	Serigrafia	19 de novembro a 05 de dezembro
04	Evandro Carlos Jardim	Gravura	22 de abril a 10 de maio de 1977
05	Ermelindo Nardin	Desenhos	19 de julho a 10 de agosto de 1977
06	Fayga Ostrower	Xilogravura e Serigrafia	08 a 27 de novembro de 1977
07	João Calixto	Pinturas /hiperrealismo	02 a 18 de dezembro de 1977
08	Débora F. Shindler	Gravuras em metal e Litogravura	17 a 29 de janeiro 1978
09	Manfredo de Souza Neto, Arlindo Daibert e José Alberto de Pinho Neves	Desenhos e gravuras	31 de março a 20 de abril de 1978
10	Arte e artesanato em madeira com peças do Acervo da campanha da defesa do Folclore Brasileiro	Artesanato brasileiro em madeira	25 de abril a 06 de maio de 1978
11	Luiz Carlos Lindenberg	Pintura e Gravura/hiperrealismo	10 de maio a 21 de abril de 1978
12	Holmes Neves	Pintura/paisagem	26 de maio a 11 de junho 1978
13	Marília Rodrigues	Gravuras	21 de julho a 13 de Agosto de 1978
14	Romildo Paiva	Gravuras em metal	18 de agosto a 10 de setembro de 1978
15	Carlos Scliar	Retrospectiva	15 de setembro a 01 de outubro de 1978
16	Emílio Gonçalves filho	Pinturas	08 a 19 de novembro de 1978
17	José Alberto de Pinho Neves	Gravuras	21 de março a 02 de abril de 1979

⁵³A cor azul (tabela 3) representa as exposições de desenho e pinturas;
O branco as exposições de gravuras;
O verde a de artesanato e,
A laranja artistas desconhecidos.

18	Sandro Donatello Teixeira	Pinturas	18 de maio a 03 de junho de 1979
19	Sebastião P. Santos	Pinturas	12 a 25 de junho de 1979
20	Loio-Pérsio	Pinturas	1 a 14 de agosto de 1979
21	Renina Katz	Litografia	03 a 23 de setembro 1979
22	Haroldo Barroso do Amaral	Esculturas	28 de setembro de 1979
23	Nisete Sampaio e Rogério Luz	Desenhos	19 a 31 de outubro de 1979
24	Antônio Grosso	Litografia	09 a 25 de novembro de 1979

Tabela 3- Exposições de artistas de outras localidades do país

Esta última tabela traz apenas as exposições de artistas convidados de fora, que segundo a proposta da galeria deveriam contribuir com a atualização artística, mas, no entanto, a análise dos dados mostra ao contrário. Podemos citar como exemplo a exposição *Arte e Artesanato em madeira com peças do Acervo da Campanha da Defesa do Folclore Brasileiro*.

Ao mapearmos todas essas exposições, encontramos também muitos artistas sem fontes sobre eles, que produziram somente naquele período, dificultando a análise. Entre eles estão: Sebastião Pinto dos Santos, Emílio Gonçalves Filho, Romildo Paiva, Débora F. Shindler e Haroldo Barroso do Amaral.

Em relação às exposições dos artistas que conseguimos identificar observamos um predomínio de obras em suportes de papel (desenho e gravura). Isto significa que a galeria não deixou de apresentar também mostras de pintura e escultura. Por outro lado, confirma-se a pequena frequência de linguagens e processos que traduzem a desmaterialização pela qual passava a arte naquele período.

As exposições de pintura e desenho eram em sua maioria de formas figurativas, com destaque para obras de características expressionistas. No entanto, João Calixto (1922) e Luiz Carlos Lindenberg (1950) mostraram trabalhos hiperrealistas. Se em razão do período

ditatorial percebe-se que a maioria dos artistas não apresenta obras de teor crítico explícito, exceção deve ser feita ao carioca Rogério Luz (1936).

Outros destaques foram as exposições que dialogavam com a abstração geométrica - Concretismo e Neoconcretismo-⁵⁴ mesmo que o Concretismo já havia sido assimilado e os seus embates superados nos estados monopolizadores dos setores culturais brasileiros, esse perfil de produção artística ainda estava em processo de absorção no solo espírito-santense.

Essa linguagem foi apresentada nas exposições do capixaba Dionísio Del Santo (figura-14 e figura-15) e do italiano radicado no Brasil Bruno Tausz (1939)⁵⁵ presente na (figura-16). Esses dois artistas não participaram ativamente de nenhum movimento artístico construtivo brasileiro, nos anos de 1950 a 1960, mas pautaram suas produções na abstração de perfil geométrico, ao longo dessas décadas e das seguintes.



Fig.14 Dionísio Del Santo, Exposição na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, 1977

⁵⁴Segundo Lopes (2010, p.32), o concretismo brasileiro foi um movimento artístico baseado no abstracionismo construtivo europeu e emergiu no país a partir de diversas modificações sociais, econômicas e culturais. Na década de 1940, pode-se destacar a ascensão de uma intensa industrialização na capital do Brasil e em São Paulo, esse contexto estimulou as ideias inovadoras e modernas, impulsionando, assim, modificações culturais. Outro agente causador da abstração foi a chegada ao país, principalmente no eixo Rio e São Paulo, de artistas europeus refugiados da II Guerra Mundial, que trouxeram consigo suas influências do abstracionismo na Europa e, logo, contribuíram por redimensionar e diversificar a linguagem artística brasileira baseada na abstração geométrica. Outra contribuição foi a abertura do MASP – *Museu de Arte de São Paulo*, no ano de 1947, o MAM – *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, no ano de 1948, o MAM – *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, no ano de 1949 e, finalmente, a *I Bienal de São Paulo*. Essas instituições, inseridas nesse contexto, exerceram papel significativo na difusão das linguagens abstratas no Brasil.

⁵⁵Segundo Anjos (1976), Bruno Tausz (1939) migrou para o Brasil no ano de 1940, e fundou o *Centro de pesquisa em Artes do Rio de Janeiro*, em Ipanema, junto com Ivan Serpa (1923-1973). Nessa mostra na GAP foram exibidas 14 pinturas e 20 serigrafias. Além da exposição o artista também lançou o seu livro *Linguagem das cores*, ministrou cursos sobre *A cor na era das comunicações* e exibiu os seus curta metragens produzidos em super 8. Esse material era usado em suas aulas de áudio visual no Centro de Artes do Rio de Janeiro.



Fig.15 Dionísio Del Santo- *Espaço dobra* 115- 1976, serigrafia-Permuta XXXVIII-1/1, 42x42 cm



Fig.16 Bruno Tausz, *exposição de arte*, 1976

A GAP exibiu também o abstracionismo lírico através das gravuras da artista polonesa radicada no Brasil Fayga Ostrower, da artista carioca Renina Katz Pedreira (1925) e na mostra do também carioca Loio-Pérsio (1924-2004), como podemos observar nas (figura-17, figura-18 e figura-19).

Essa abstração é um empreendimento estético que visava promover cruzamentos, adaptações e transformações que lhes possibilitassem criar uma linguagem construída por meio de signos abstratos regidos por muita subjetividade, gestos pulsantes e explosão de manchas de cores.



Fig.17 Fayga Ostrower, s/título, 1944, serigrafia em cores



Fig.18 Renina Katz, Charco, 1979, litogravura, 56,5x 42,3 cm



Fig. 19 Loio-Pérsio, *Composição*, 1979, óleo e têmpera s/tela, de 66,7x63,6 cm

Podemos observar também, que durante todo o período analisado, ocorreram muitas exposições de gravura, ou seja, as artes gráficas tiveram um espaço muito grande nessa galeria.

A tabela 03 exhibe 14 exposições individuais, entre elas estavam trabalhos figurativos que abordavam técnicas mais antigas da gravura, como a xilogravura e litogravura. Dentre esses artistas estavam os trabalhos de Marília Rodrigues (1937-2009), José Alberto de Pinho Neves, Carlos Scliar, Evandro Carlos Jardim e Antônio Grosso (1956).

Também estiveram presentes, gravuras obtidas por procedimentos fotomecânicos, só usados até então na mídia. A serigrafia só teve o seu despertar para o campo das artes no Brasil no início dos anos de 1960. Esse procedimento artístico esteve presente nos trabalhos de Rubens Gerchman, Dionísio Del Santo, Bruno Tausz e Fayga Ostrower.

Tais fatores podem ter contribuído positivamente nas aulas da Disciplina de Gravura oferecida no CAR/UFES, esses artistas além de exibirem os seus trabalhos realizaram oficinas e palestras com a participação de alunos e professores do Centro de Artes, durante toda a estadia deles na cidade.

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

Nesse curso, ele apresentou efeitos que acabara de descobrir em suas experiências sobre pedra, entre eles o craquelê, mediante o emprego de asfalto e cola de cartilagem como isolantes no preparo da pedra a ser gravada.⁵⁶

O único artista de fora do estado do Espírito Santo a exhibir seus trabalhos na GAP mais condizentes com as produções artísticas do seu tempo foi Rubens Gerchman⁵⁷. Esse

⁵⁶Dados adquiridos em Chenier (1979)

⁵⁷Segundo Peccinini (1995, p.108), Gerchman era um cronista da cidade, um paginador de manchetes, um artista que circulou, morou, leu, escutou, observou e curtiu sua cidade. Vivia em Copacabana em meio a minúsculos apartamentos superlotados, andava de ônibus cheios, escutava as promessas dos políticos exibidas no rádio e na TV, lia as notícias de crimes, assistia a futebol e dramas passionais no jornal, ou seja, ele foi um homem da multidão. Quando realizou a exposição na GAP, Gerchman havia “acabado” de retornar ao Brasil, depois de uma viagem feita para Nova York, no ano de 1969, onde teve contato direto com as produções de Arte Conceitual daquele país. Esse deslocamento foi proveniente de um prêmio adquirido após a sua participação no *Salão Nacional de Arte Moderna*, ele ficou em Nova York até o ano de 1971. Em 1975, assumiu a direção do antigo *Instituto de Belas Artes na Escola de Artes Visuais*, que o transformou na *Escola de Artes Visuais do Parque Lage* (EAV), do Rio de Janeiro.

artista participou ativamente dos debates pertinentes à *Nova Figuração*, ou ao *Novo Realismo brasileiro*, recorrendo a vários processos e suportes.

Rubens Gerchman exibiu, em Vitória, uma exposição denominada *Exposição Gráfica* com um total de 39 trabalhos. Segundo a relação dos trabalhos deixada na GAP por ele, em 17/09/1976, estavam: *Lindonéia*, o suíte do filme *Triunfo Hermético*, a série litográfica *Multidão*, com um total de 10 imagens, as serigrafias *AR*, *Carteira de identidade* (1967), *Barro*, *Céu*, *Infância*, *S.O.S.*, *Bandeira americana*, *Gnosis*, *A Televisão* (1975), *Sofá de grama*, *Nova Acrópole*, *Triângulo*, *A Índia*, *Voo*, *Dor*, “A”, “A”, a litografia *Elevador Social*, *02 álbuns Felix Pacheco*, de 1966, que realizou, em conjunto com Carlos Scliar, e a enigmática *Monalou*.

Sua passagem pela GAP foi polêmica, principalmente porque o convite de sua exposição fez uma homenagem ao guerrilheiro argentino Ernesto Che Guevara (1928-1967), um dos idealizadores e comandantes da Revolução Cubana, cuja morte sangrenta na Bolívia trouxe muita provocação aos jovens de sua época, e sua ação o transformou em um ícone de toda manifestação política. Por essa razão a homenagem era uma provocação e quase ocasionou a prisão da coordenadora da galeria.

Na capa do convite da exposição (figura-20) havia uma fotocópia do Gerchman, em uma posição similar a uma conhecida fotografia de Che Guevara com um charuto na boca. Nessa fotocópia, uma fumaça exalava de sua boca sobre a qual aparecia a impressão, *Exposição Gráfica* – título da exposição.

Gerchman, ao distribuir esses convites em formato de panfletos pela Universidade e pelo entorno da galeria, no Centro histórico da capital, teve como objetivo divulgar a exposição, atingir um número maior de visitantes na galeria e, ao mesmo tempo, criticar a Ditadura Militar instalada no nosso país desde 1964.

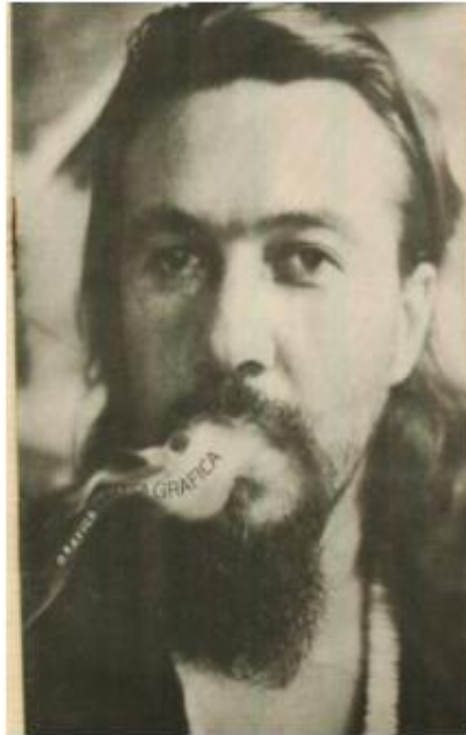


Fig.20 Rubens Gerchman, convite da *Exposição Gráfica*, 1976, fotocópia, 11,5x14, 18 cm

Como já citado, Gerchman expôs na GAP *Lindonéia: a Gioconda do subúrbio*, um dos trabalhos mais significativos de sua carreira e fonte de inspiração para uma composição de Caetano Veloso, interpretada por Nara Leão. A melodia estimulada por sua imagem emblemática se transformou em um dos ícones do movimento tropicálista brasileiro.

“Lindonéia” foi produzida em 1966, a partir das pesquisas sobre a Pop Art norte-americana e, como podemos observar (figura-21), tais influências não desconsideraram as peculiaridades típicas do Brasil. Paulo Sérgio Duarte também destaca essa premissa ao dizer que:

O retrato da moça é simplificado, sugere uma foto mal impressa de jornal, mas não mimetiza o processo gráfico. Ao contrário, é pintado com certo desequilíbrio expressivo. Sua boca, com lábios ligeiramente deslocados entre si, não está séria, nem sorri; mas não há nada de enigmático: sua fisionomia insinua apenas uma daquelas poses onde se busca a indefinição das emoções para a foto três por quatro em um lambe-lambe de praça pública. Lindonéia seguramente não é branca, nem negra. É mestiça, mulata, provavelmente: olhos amendoados, nariz largo, cabelo indefinido de corte curto, e nas suas fichas burocráticas de identidade devia constar: ‘cor parda’. Mas a foto imaginária foi ampliada pelo artista, sua identidade expandida, e sobre o fundo monocromático mostarda, que excede muito o rosto central, encontra-se a moldura de espelho trabalhado. Duarte In Gerchman (2010, p. 69).

Na pop Art norte-americana, os trabalhos apresentados pareciam impessoais e retratavam uma classe econômica elitizada – as celebridades e os ícones da cultura de massa. Diferentemente de Gerchman, que escolheu uma moça do subúrbio, bem como a massa popular, a multidão, o povo de um país subdesenvolvido.

As palavras inseridas no trabalho de Gerchman, **UM AMOR IMPOSSÍVEL: A BELA LINDONÉIA, DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE**, remetia a uma manchete de jornal da imprensa popular. Essa frase se integrava ao discurso plástico e tornava-se outro elemento visual e poético da obra, Cristina Mura destaca que:

O trabalho de Gerchman com a palavra consiste na busca da comunicação imediata, levando-o a inter-relações entre o figural e o icônico, entre escrita e arte plástica. O jogo lúdico acontece entre obra e espectador através da junção de palavra, espaço, cor e forma, as quais ressaltam e ampliam o poder de comunicação, transmitindo desse modo a mensagem crítica e político-social, consistente com as propostas do grupo Neorrealista carioca, do qual Gerchman fez parte. Mura (2010)

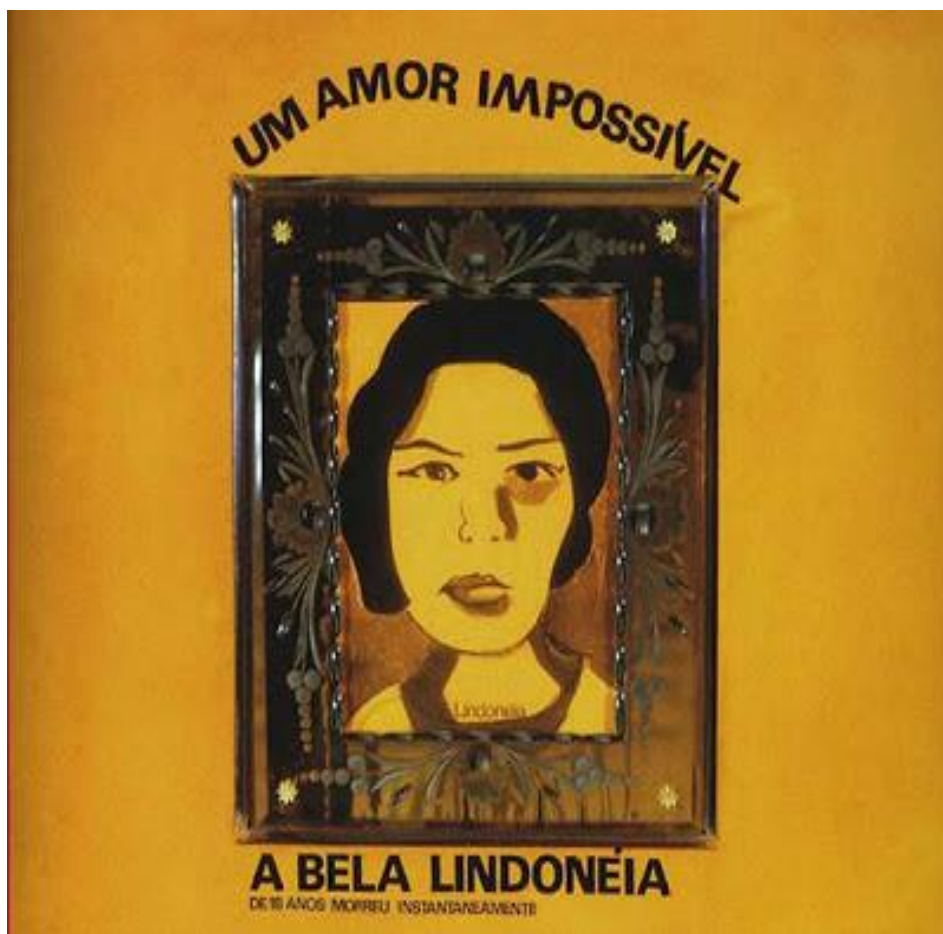


Fig.21 Rubens Gerchman, *Lindoneia, um amor impossível*, 1966, impressão fotográfica, colagem e pintura, medida 60x60 cm

Segundo Gerchman (200, p.88) no livro “O rei do mau gosto”, “Lindonéia” era uma personagem inventada, e um pouco autobiográfica também. Nos anos 1960, ele teve uma namorada passista de uma escola de samba por quem se apaixonou perdidamente. Ela não se chamava “Lindonéia”, mas era uma Lindonéia e morrerá aos 18 anos, assassinada.

O termo *Monalisa do subúrbio* usado para identificar essa obra foi batizado por Mario Pedrosa e, após esse batismo, anos mais tarde, Gerchman deu sequência a esse trabalho, produzindo a *Monalou*.

Como esse artista traduzia em suas obras o cotidiano urbano por onde circulava, ele sempre retratava as notícias impressas nas revistas, na televisão ou nas manchetes de jornais e *Monalou* (figura-22) foi um desses personagens da cidade como “Lindonéia” – uma mulher muito bonita de cabelos compridos e com um batom vermelho intenso em seus lábios carnudos. Oriunda das manchetes de jornal por ser responsável pela morte de diversas pessoas com a ajuda de seus amantes, ou seja, era outro caso de crime passionnal.



Fig.22 Rubens Gerchman, *Monalou*, 1975, serigrafia, 63x42 cm

Segundo Rocha (1976) no dia seguinte à inauguração dessa exposição, o artista exibiu ao público o filme *Triunfo Hermético*, no auditório do CEMUNI IV, do CAR/UFES, seguido de debate mediado por Gerchman e pelo professor da UFES Paulo de Paula.

O filme *Triunfo Hermético* foi elaborado a partir da obra *Tristes Trópicos*, do antropólogo Levi Strauss. Essa pesquisa retrata a destruição da cultura brasileira e, a partir dessa investigação, Gerchman trouxe à tona essa destruição através do recurso audiovisual. A gravura abaixo (figura-23) é um suíte desse filme e foi doada à GAP após a sua exposição.



Fig.23 Rubens Gerchman – AR –, 1974, serigrafia55/100, 41x28 cm

3-ANÁLISE DE UMA PROPOSTA EXPERIMENTAL APRESENTADA NA GAP POR ARTISTAS CAPIXABAS

3.1 A INSTALAÇÃO, COMPOSIÇÕES AMBIENTAIS

Neste capítulo, analisaremos uma das propostas mais revolucionárias ou inusitadas para a época no Estado, apresentadas pela GAP, no ano de 1977. Trata-se da *Instalação Composições Ambientais*, realizada por Paulo César Henriques Jeveaux⁵⁸, então aluno do Centro de Artes, em parceria com Coracy Coelho Leal⁵⁹, um auxiliar técnico do Centro de Artes.

Paulo César Henriques nos relatou, em uma entrevista concedida em 10 de fevereiro de 2014 - transcrita no ANEXO B desta dissertação - que a elaboração de suas performances e happenings eram estimuladas pelo professor Paulo de Paula, um teatrólogo do Departamento

⁵⁸Paulo César Henriques Jeveaux, ou Jeveaux, é natural da cidade de Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo. Filho de José Jeveaux Junior e Maria Henriques Jeveaux, ele se formou em Artes Plásticas pela *Universidade Federal do Espírito Santo*, em 1979. Logo após a conclusão de sua graduação, tornou-se professor do Departamento de Artes Industriais e Decorativas (DAID), do Centro de Artes/UFES. Este professor, atualmente aposentado da UFES, naquele período participativa de exposições coletivas e de *Salões de Arte* organizados na antiga FCES. Também trabalhava com carnaval nas escolas de Samba de Vitória e fazia parte de diversos grupos de teatro da cidade.

⁵⁹Coracy Coelho Leal, ou Coracy, como era conhecido, foi um artista “autodidata”, natural da cidade de Carangola, em Minas Gerais. Aos 32 anos migrou para a capital do Espírito Santo. Depois de se instalar em Vitória, foi até a antiga EBA, atual CAR/UFES, na sala do Diretor da instituição, na época, Raphael Samú, em busca de emprego. Jerusa Samú nos relatou que Raphael Samú se sensibilizou com o pedido do rapaz. Então Samú viabilizou um emprego para ele na recepção da biblioteca da antiga EBA, onde registrava a entrada e saída dos livros. Nos registros dos antigos funcionários da UFES, a data de admissão de Coracy ocorreu no dia 29 de abril de 1963, ou seja, no mesmo ano em que migrou para o Espírito Santo. Com o tempo Coracy passou a cumprir parte de sua carga horária na biblioteca, e no restante do dia se deslocava para as salas de aula para auxiliar os professores. Nessa dinâmica ele aprendeu e aperfeiçoou diversos procedimentos artísticos, participando de debates pertinentes ao universo das artes plásticas. Nos anos 1970, com os conhecimentos adquiridos sobre artes dentro da universidade, Coracy já conseguia ministrar pequenos cursos para a comunidade durante as *Semanas de Arte de São Matheus*. Além da participação ativa nas aulas do CAR/UFES, Coracy realizou cursos de extensão como o de *Restauração em bens culturais* e participou do grupo de *Teatro de Arena* da cidade. Esse *performer* conseguiu reunir vários artistas em torno de si, que produziam trabalhos de artes não convencionais com materiais diversos. Esses mesmos amigos ajudavam na confecção de roupas, artesanato, acessórios, decoração de festas e produziam fantasias e adereços para as escolas de samba de Vitória, além de realizarem *happenings*. Coracy faleceu na sexta-feira santa da paixão, do ano de 1979, com apenas 48 anos de idade, após sofrer um infarto em um sítio localizado em Itaperuna, no estado do Rio de Janeiro.

de Línguas e Letras da UFES, formado nos Estados Unidos, que havia pedido remanejamento para o CAR/UFES.

Paulo de Paula era responsável por acompanhar todas as palestras, seminários e conferências realizadas pelos artistas que passavam pela GAP. Essas mediações aconteciam no auditório do CEMUNI IV do CAR/UFES.

Como analisamos posteriormente, quase todos os intercâmbios realizados na GAP tinham como objetivos colaborar com a formação dos professores e dos alunos. Paulo de Paula foi um docente que esteve diretamente com todos os artistas que atuaram na GAP, inclusive com Rubens Gerchman.

Jerusa Samú também nos relatou que Coracy Coelho Leal solicitou-lhe o espaço da galeria para a realização de uma exposição individual e, a partir de suas conversas, a própria professora sugeriu-lhe que deslocasse os objetos da casa/ateliê dele para dentro da GAP, ou seja, analisaremos neste capítulo um dos resultados das contribuições da GAP para a atualização das linguagens artísticas capixaba.

A casa/ateliê era moradia de Jeveaux e Coracy e localizava-se em uma ilha de Porto de Santana (figura-24 e figura-25), bairro do Município de Cariacica. Esse local é uma região de periferia que nos anos de 1970 abrigava diversos migrantes vindos das regiões do interior do Estado.⁶⁰

⁶⁰Segundo Barbosa (2007, p.98) Porto de Santana, local onde estava localizada essa casa utilizada nesse evento, até o início do século XX era apenas uma antiga fazenda que foi comprada pela Prefeitura de Vitória para instalar um matadouro municipal. Quando essas terras passaram a pertencer a essa instituição, somente havia nesse espaço as pessoas que moravam no local por conta do trabalho no matadouro. No ano de 1943, com a montagem de uma oficina de carros e vagões da empresa Vale do Rio Doce nessa antiga fazenda, novos moradores se instalaram no local para trabalharem nessa empresa. Nesse período, foi criada uma pequena vila localizada na entrada do Bairro chamada Vila Oásis. Esse nome escolhido para o local foi porque o espaço era beneficiado por uma belíssima paisagem natural e cercado por mar e montanhas, onde os moradores podiam desfrutar de banhos à beira mar, como se fosse uma praia particular. Esse paraíso era isolado do restante da cidade. Essa Vila não havia acesso por meio de pontes ou estradas e a única entrada era por meio dos trilhos de trem, e por um porto que escoava toda a produção do abatedouro e parte da produção agrícola do interior do município de Cariacica. Nos anos 1970, com a erradicação dos cafezais, a população do interior do Estado migrou em massa para a capital e, com a saturação do espaço na capital, a segunda opção dessa população foi ocupar as regiões mais afastadas do centro. Diante desse contexto, esse bairro cresceu, em meio a muita pobreza, desemprego, falta de saúde e educação, e a partir da apropriação desordenada dos manguezais e montanhas em seu entorno. O paraíso foi derrocado e foi necessária a intervenção do exército na época. Os militares estiveram presentes nesse local para tentar conter os conflitos por terra, assim como a invasão total das margens da maré e dos manguezais. Nesse contexto, Jeveaux e Coracy eram dois migrantes que passaram a morar em Porto de Santana. Esse local foi doado para o Município de Cariacica nos anos de 1980 junto com todos os seus problemas.

A ilha era habitada apenas pelos dois e ficava de frente para a antiga Vila Oasis, a extensão territorial do seu espaço não chegava a 100m² e a propriedade erguida no local possuía aproximadamente 70m². Nos horários em que a maré estava baixa, esses únicos moradores podiam atravessá-la a pé, mas quando a maré estava cheia, eles precisavam de um barco para atravessar o local. Além das dificuldades de acesso, a propriedade não possuía energia elétrica.

Segundo José Augusto Loureiro, em uma entrevista concedida para esta pesquisa, em 30 de junho de 2014 - transcrita no ANEXO B desta dissertação - a casa/ateliê era uma construção simples e pequena, erguida com barro, madeira, areia e pedras da região. Nela havia cinco cômodos e o telhado era de telha.

Essa casa se parecia com uma casa de pescador. Os materiais utilizados pelo construtor desse ambiente foram obtidos no próprio local, o espaço foi erguido com o intuito de ser um abrigo de pescadores e foi elaborado a partir de vários improvisos, devido à ausência de um projeto arquitetônico.



Fig.24 A ilha da casa/ateliê em Porto Santana,



Fig.25 Entorno da ilha de Porto Santana, 2014

José Augusto Loureiro ainda diz que essa casa, além de ser a moradia e o ateliê de Arte de Jevaux e Coracy, também era ponto de encontro dos amantes das artes.

Diversas pessoas frequentavam esse local, entre elas estavam a pintora primitivista Nice Avanza, o fotógrafo Delton Souza, diversos professores da UFES, o pintor naif Rômulo Cardoso e Milson Henriques (1938), escritor, jornalista, dramaturgo e chargista, os quais realizavam *happenings* nessa residência, como se observa na (figura-26)

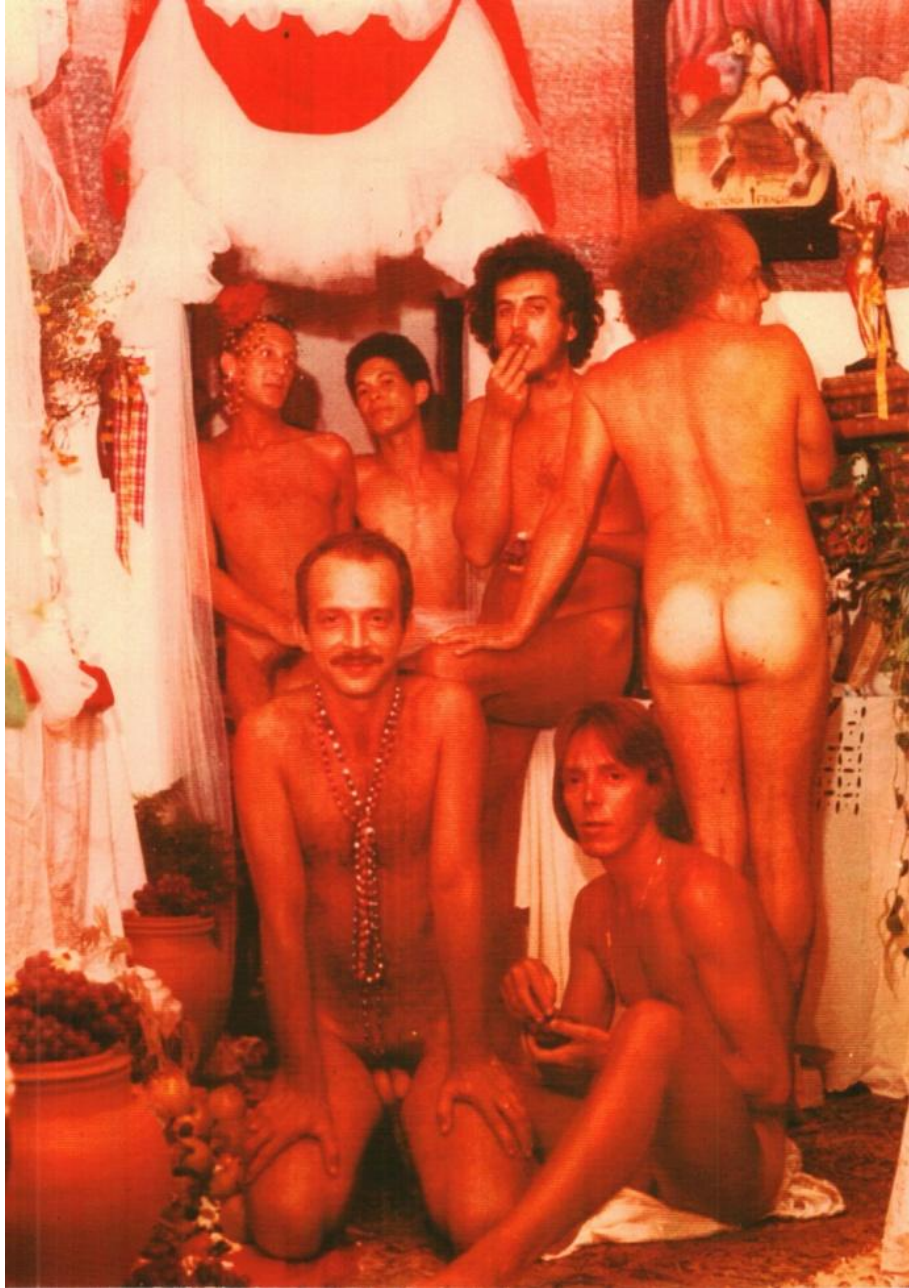


Fig.26 Jevaux em primeiro plano, ao lado Brandinho, acima Coracy, Giocondo, Rômulo Cardozo e um amigo não identificado, s/d, fotografia

Coracy e Jevaux quando deslocaram para dentro do espaço da capela quase todos os objetos da casa/ateliê proporcionaram uma relação entre a Arte e vida e se opunham às tradicionais exposições realizadas na cidade de Vitória.

Segundo Jevaux foram inseridos, na subida de pedra íngreme e irregular da secular e tradicional capela de Santa Luzia, várias colunas de gesso envolvidas com muitas flores. Dentro da capela, havia diversas almofadas e tapetes no piso, uma cadeira de madeira antiga em formato de trono, que se localizava de frente ao altar. O altar foi todo tomado por flores.

Na lateral direita da nave da capela, havia uma cristaleira antiga contendo taças de “cristal” e copos em geral, e uma estante antiga de madeira, abrigando todos os pratos e talheres. De frente para esses móveis, na lateral à esquerda da nave, havia uma penteadeira com espelho, um banco para as pessoas se sentarem de frente para esse móvel e se observarem nesse espelho.

No centro da capela, foi colocada uma grande mesa de jantar forrada com uma toalha de chitão. Em cima dessa mesa havia pratos, talheres e copos dispostos nas laterais da mesa e uma enorme moranga recheada de camarões (comida típica das regiões litorâneas brasileiras) localizada ao centro, velas acesas em castiçais e algumas garrafas de vinho distribuídas por toda a mesa.

As paredes laterais da capela foram revertidas com tule de diversas cores, tecido criado em Paris e muito utilizado na confecção das saias das bailarinas e véus de noivas. Havia também, cupidos em gesso e faunos, Dionísio e anjos distribuídos no piso e em cima dos móveis e luminárias nos cantos da capela.

Na entrada da capela, havia um grande baú de madeira revestido com couro de boi e dentro desse objeto havia diversos pedaços de tecidos, roupas e acessórios de carnaval. Na parede também havia uma peça de artesanato feita em barbante de origem nordestina e um oratório com uma bailarina ao centro, de autoria de Coracy. No corredor lateral da capela, havia nas paredes pinturas de autoria de Jeveaux. Na imagem seguinte podemos observar a parte interna da casa/ateliê da ilha em sua totalidade (figura-27 e figura-28).

Com a disposição de todos esses materiais por toda a parte da galeria, criou-se uma *Instalação*, na época chamada de “ambiente”, a toda a produção artística que buscava uma participação maior do público, ou seja, uma organização espacial, dentro de uma galeria de Arte ou fora dela, que visava proporcionar relações sensoriais para que o espectador pudesse participar mais ativamente da obra⁶¹.

⁶¹Segundo Glusberg (1987, p. 29), o termo “*Ambiente*”, ou *environment* foi usado pela primeira vez pelo artista norte-americano Allan Kaprow (1927-2006) no final dos anos de 1950. Esse artista trabalhava com *assemblages*, uma espécie de “colagem de impacto”, para criar suas produções. Com o tempo, essas colagens foram se multiplicando e crescendo de tamanho, foram acrescentados efeitos de iluminação e som até acumular todos os materiais sensoriais. A multiplicação desses materiais fez com que Kaprow ocupasse toda a galeria de Arte, criando assim o *environment*, um termo criado por ele mesmo. A tradução mais próxima desse termo em português é ambiente, esses mesmos “ambientes” criados de origem, anos depois, ao *happening* e, nos anos 1970, o nome “ambiente” foi sendo substituído por *Instalação*, mas tendo o mesmo objetivo, o de interagir com o público.



Fig.27 Paulo César Henriques Jevaux, Casa Ateliê, 1977



Fig.28 Coracy na casa/ateliê

Após a organização espacial dessa *Instalação* com as diversas mobílias, no horário do *vernissage*, todos os convidados ao adentrarem na capela além estarem dentro de um espaço que trazia consigo toda a memória afetiva das relações cotidianas dos seus proprietários, foram surpreendidos pelo inusitado do ambiente que adentraram.

O baú localizado próximo à porta da capela foi aberto, e com isso, o público presente pode desfrutar dos diversos “figurinos” disponíveis nesse móvel. Esses materiais eram compostos por muitas plumas, paetês, chapéus, cachecóis, roupas customizadas e personalizadas semelhantes a figurinos e adereços de carnaval, além de pedaços de tecidos diversos, como podemos observar na imagem abaixo (figura-29).



Fig.29 Maria Helena Lindenberg na exposição de Coracy e Jevaux

O relato abaixo nos dá mais detalhes sobre essa “encenação”.

A exposição de *Arte Ambiente* pretendida por Coracy revela, em primeiro lugar, o excelente pintor chamado Jeveaux. Em segundo, uma filosofia de vida que pode ser contestada, pichada, denegrida, discutida. Assim, devemos observar o trabalho meticuloso, solidário, esmerado que o *Beautiful People* produz.

O Centro de Arte e Pesquisa da UFES, na última quarta-feira, teve um número nunca visto de público. Com isso, a mistura de lantejoulas, paetês e miçangas, com autoridades de terno e gravata, meninas e meninos, vestidas a caráter, dá um estrambótico colorido, mais que confuso ao ambiente das arcas, quadros, lanternas, vidrilhos, oratórios, estátuas, copos de leite, palmas, Gioconda, faunos e outras figuras mitológicas e sociais conhecidas. (CHENIER, 1977)

Assim que, as tradicionais personalidades da sociedade capixaba adentraram nesse espaço, vestidas com fantasias e adereços de carnaval por cima dos ternos e vestidos de crepe. Muito assustadas com o que estava acontecendo, e se perguntando: o que é isso minha gente?

Passaram-se alguns instantes e “[...] Coracy deu a sua entrada ao templo, vestindo uma túnica dourada com sapatilhas e muitas plumas numa obra do *coiffeur* e Ademir foi o seu *patner* naquela hora” (VACARI, 1977). Jeveaux entrou na capela logo em seguida, com um terno confeccionado com tecido de lamê em tons de verde. O “figurino” inusitado e irreverente dos dois artistas chamou a atenção do público.

Após a entrada dos “atores” principais do evento, as pessoas começaram a experimentar e manusear as roupas e vivenciar o “ambiente”. Alguns participantes se observavam no espelho da penteadeira e, ao mesmo tempo, faziam poses. Outros se sentavam na cadeira em formato de trono localizado de frente ao altar e eram fotografados. Algumas pessoas se acomodaram em meio às almofadas e aos tapetes dispostos no piso, ou seja, o público presente passou a atuar, a constituir essa arte-ação, como podemos observar na imagem (figura-30)



Fig.30 *Happening*, Coracy sentado no piso, Neusa Mendes e Simone Guimarães ao fundo e a personagem na lateral à direita e a participante sentada na cadeira são desconhecidas

Após toda a ação lúdica e simbólica, proporcionada pela utilização desses materiais, o público pôde se servir e jantar coletivamente. Essa ação foi regada a muito vinho, e as quase cinquenta pessoas presentes no “ambiente” se acomodaram à vontade nas diversas partes da Capela para comer (figura-31).



Fig.31 *Happening*, 1977

Segundo a imprensa, “[...] esse *happening* foi uma surpresa e chegou à cidade sem avisar. O público, não acostumado a essa arte ação, dizia: “Pô! que tremendo sarro!” (CHENIER, 1977). E assim por diante, como podemos observar na citação a seguir.

Eu fiz algumas perguntas aos artistas, assim que eles chegaram, e as respostas foram tão contraditórias, irreverentes, irônicas, cômicas, divertidas, curtidoras, sérias, circunspectas, que é melhor deixar para o leitor tirar suas próprias conclusões, olhando as próprias fotografias publicadas aqui por Adilson Lopes. Particularmente, acredito que o *happening* tenha chegado sem avisar e que as intenções foram mais do que válidas, e que todos devam dar uma chegada à Capela de Santa Luiza, para ver, rever e curtir o exíguo espaço, o excesso de pessoas, a geleia geral ou apenas por não terem tido a oportunidade de estar livres numa festiva noite de meio de semana. (Idem)

Carlos Chenier, nessa mesma matéria, relatou as impressões do público sobre esse acontecimento, deixando claro que o evento apresentado era inusitado para a cidade. Ele também convocava a comunidade capixaba a visitar o “ambiente” ou o envoltório de Coracy e Jeveaux, que permaneceria instalado na Capela no período de 31 de agosto a 16 de setembro de 1977, “para que as mesmas tirassem suas próprias conclusões sobre o *happening* apresentado.”

O que esse jornalista e crítico de Arte esqueceu de mencionar, talvez pela falta de conhecimento sobre o assunto, é que o *happening* aconteceria apenas na abertura da exposição e que, no restante dos outros dias, as pessoas apreciariam apenas a *Instalação* dos objetos da casa/ateliê.

Essa arte-ação, produzida por Coracy e Jeveaux, é uma manifestação artística originada no final dos anos 1950, junto a outros movimentos de ruptura com as narrativas históricas, como analisamos no primeiro capítulo desta dissertação⁶².

Os objetivos principais desse evento eram o de buscar uma aproximação direta com o real, com a vida e estimular o espontâneo, o natural, em detrimento do ensaiado, do elaborado, visando dessacralizar a obra de Arte e deslocar sua função meramente estética e elitista. Devido à forte improvisação presente na elaboração dessas ações, o artista não tem controle sobre o resultado final. No caso de repetição o público será outro e o resultado se modifica igualmente a cada apresentação.

Os idealizadores de *happenings*, para atingir os objetivos de aproximar a arte da vida, realizavam rituais simples, presentes no cotidiano das pessoas, tais como, beber, comer, dormir, cortar uma fruta e trocar de roupas. Jeveaux e Coracy quando instalaram a casa/ateliê na Capela de Santa Luzia trouxeram à tona todo o universo presente no cotidiano da dupla, ali estava o “ambiente”, o local onde os rituais aconteciam.

Em casa, as pessoas dormem, as pessoas comem, as pessoas tomam banho, ou seja, na casa está presente toda a relação simbólica que denuncia a personalidade e a identidade dos

⁶²Segundo Glusberg (1987, p. 33), após a criação e conceituação dos *environment*, criados por Allan Kaprow, o artista sentiu a necessidade em atribuir mais funções e participação ao espectador na elaboração do trabalho, para que eles interagissem mais com os objetos dispostos no ambiente da galeria. Essa maior interação fez com que Kaprow chegasse à denominação *happening*. O seu primeiro trabalho, elaborado com a utilização desse termo, foi realizado no ano de 1959, na galeria Reuben Gallery, em Nova York. Os seus *18 happenings in 6 parts* e a arte-ação se espalharam pelo restante do mundo nos anos 1960.

seus habitantes, tais como, suas músicas favoritas, seus filmes, tipo de alimentação ingerida, seu conhecimento em decoração e designer, sua condição financeira, seu status social etc.

Nessa fusão entre a arte e vida, os moradores desse ambiente não só exibiram toda a intimidade da dupla como reproduziram um dos rituais cotidianos imprescindíveis na vida dessas pessoas, o ato simples de comer, de receber visitas e servir uma boa alimentação aos amigos.

A ação de comer não é um momento solitário na vida dos seres humanos, mas um ritual que aglutina os indivíduos em torno dessa ação, e que está presente nos momentos de alegria, nos momentos festivos do calendário anual, nas comemorações mais importantes da vida de cada ser humano e em tantos outros encontros. Essa ação cotidiana, além de ser essencial à permanência da vida, proporciona momentos de integração e sociabilidade. Assim, a comida pode ser comparada ao sexo, uma das fontes dos mais intensos prazeres.

Esse ato também pode colaborar na organização das regras da identidade e da hierarquia social. Há sociedades em que mulheres e crianças são excluídas da mesa comum. Assim, a ação de comer serve ainda para tecer redes de relações sociais e impor limites e fronteiras, sociais, políticas, religiosas, etc. No momento em que a hierarquia é rompida, todas as pessoas passam a ter a mesma importância e função, a de sujeitos participantes dessa ação.

Segundo Cohen (2011, p. 43), *happening* também significa acontecimento, ocorrência, evento e essa designação se aplica a um espectro de manifestação híbrida, que aglutina diversas linguagens, como o Teatro, as Artes plásticas, a Música ou a Dança. Para a realização desse evento, é necessária a imprevisível participação do público, pois o *happening* é gerado na ação e, por isso, não pode ser reproduzido.

Esse mesmo autor fala de uma aproximação das relações entre as artes plásticas e o teatro no desenvolvimento de propostas de tal natureza, destacando que essa manifestação artística pode ser comparada a uma *expressão cênica*, que acontece naquele momento e naquele local propondo relações entre espaço e tempo.

Quando um pintor expõe um quadro, essa ação não seria uma *expressão cênica*, mas quando esse mesmo pintor pinta a sua tela ao vivo, em um espaço expositivo, isso sim seria uma *expressão cênica*. O ato de fazer improvisadamente naquele momento, naquele espaço e tempo. (COHEN 1989, p.28)

Ainda segundo esse autor, essa fusão aproxima-se mais do teatro devido ao acontecimento ser no aqui agora, naquele instante, mas de forma improvisada, sem ensaios, sem uma construção linear e aristotélica e com a participação intensa do público, que se torna o ator do evento.

Ao utilizarmos o termo *expressão cênica*, empregado por Renato Cohen, diríamos que o *happening* como parte da *Instalação Composições Ambientais* foi similar a uma grande apresentação teatral, mas os elementos constitutivos de cena desse “espetáculo” não foram os tradicionalmente utilizados – iluminação, figurino, objetos, atores. Ou seja, essa cena foi composta pelos objetos da casa/ateliê unidos ao público que se transformaram nos atores naquele momento.

O texto utilizado nesse evento não foi verbal, e sim um conjunto simbólico presente em toda a cena e nos próprios corpos naquele espaço. Corpos constituídos socialmente e influenciados por suas condições externas. Assim, essas mesmas concepções socioculturais foram inseridas na construção dessa ação.

Além dos objetos de cena e do texto corporal, também a encenação do “ator” esteve presente, mas esses personagens não eram fictícios, elaborados, ensaiados e posteriormente apresentados. Eles eram a própria vida dos sujeitos participantes da ação.

O espectador/participante naquele momento encenou improvisadamente, sem ensaio e sem marcações e o palco, não foi o palco do teatro construído para os grandes espetáculos, e sim foi o palco da própria vida presente em um inusitado espaço usado como galeria de Arte, mas que, na verdade, era uma antiga capela que carregava consigo toda a simbologia da religião católica cristã.

3.2 O HAPPENING DO DOMINGO

Coracy produzia e apresentava em suas exposições, na cidade de Vitória, pequenos oratórios em madeira (figura-32), ornamentados externamente com *colagens* de objetos

encontrados próximos à casa/ateliê, tais como, conchas do fundo do mar e restos de bijuterias diversas. No nicho destinado ao santo, Coracy inseria imagens ditas profanas.

No oratório, exposto junto a outros elementos de sua casa/ateliê na GAP, ele substituiu a imagem sagrada por uma pequena escultura de uma menina produzida em gesso. A representação dessa pequena personagem era o próprio autor, era o seu autorretrato instalado no altar sagrado (figura-33).



Fig.32 Coracy Coelho Leal, *Oratório*, 1977, objeto, 27x50x16 cm



Fig.33 Coracy Coelho Leal, *casa/ateliê*, s/d, fotografia

Os oratórios são nichos ou armários que contêm imagens sacras e são concebidos como uma capela particular. Sua função era a de substituir os altares religiosos, introduzidos nas casas, nas senzalas e nas fazendas do período colonial. Seus moradores geralmente faziam orações íntimas devocionais de frente para esses altares domésticos. Essa ação permitia uma relação mais próxima e direta entre a casa e o divino.

O ato de substituir a imagem sagrada, isto é, o santo, que deveria estar nesse oratório, pela sua própria imagem, ironizava a igreja católica. Coracy e a maioria de seus amigos almejavam ser aceitos socialmente, mas a sagrada família estabelecida pela igreja católica exclui o “ímpar”, o diferente. A tradição católica diz que o casamento sagrado é aquele

concebido pelos “pares”, por casais heterossexuais, ou seja, por homem e mulher. Assim, qualquer outro tipo de relação era excluída, relegada ou discriminada.

A igreja católica observa, até os dias de hoje, esses atos como “intrinsecamente desordenados”, contrários à lei natural e, portanto, não podem ser aprovados. Nos anos 1970, a homossexualidade ainda era tratada e considerada como uma doença, os homossexuais eram chamados a viver a abstinência sexual e constantemente era estimulado o ódio contra eles. Com essa ação, Coracy visava criticar o conceito tradicional da sagrada família imposta pela igreja católica.

Além da exibição desse oratório, já no dia 31 de setembro de 1977, quando foi inaugurada a Instalação, no primeiro domingo posterior a essa ação, no final da tarde Coracy se fantasiou de cupido, deus mitológico pagão romano do Amor, Filho de Vênus e Marte, sempre retratado com seu arco, e pronto para disparar amor, paixão ou ódio em suas flechas sobre o coração de homens e deuses, suas vítimas.

O cúpido Coracy, calçado com sapatilhas cor de rosa, foi até o convento de São Francisco de Assis, localizado próximo da Capela de Santa Luzia, com a desculpa de convidar o Arcebispo de Vitória para ir a sua exposição. Porém, as suas intenções verdadeiras foram o de questionar os padrões ditos corretos, presentes nos dogmas difundidos pela sociedade religiosa.

Os dois artistas, ao usarem as fantasias carnavalescas, tanto no *happening* da inauguração da mostra na GAP, quanto esse no domingo, trouxeram à tona os objetivos simbólicos representativos dos “prazeres da carne”, que são proibidos pela igreja católica.

Com essas ações, Coracy e Jevaux almejavam destacar a dualidade existente entre o riso e o cômico, a felicidade e a tristeza, a dor e a paixão, o permitido e o não permitido e também destacar como essa dicotomia afeta as relações cotidianas dos sujeitos. Na tradição da igreja católica, a ruptura com essa dualidade só é permitida nos três dias de carnaval, inserido no calendário oficial cristão romano.

Bakhtin (1999, p.06), ao refletir sobre o carnaval, tendo por base a festa no período medieval e no renascimento, diz que essa cultura popular era uma espécie de mundo paralelo ao oficial, onde a rotina sofria uma suspensão, oferecendo aos homens um grau de liberdade não experimentado em nenhum outro momento. Ou seja, não havia uma separação entre

espectadores e atores, e a própria vida era apresentada com os elementos característicos da representação.

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval, pela sua própria natureza, existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da liberdade (BAKHTIN, 1999, p. 6).

O mesmo autor ainda diz que durante esse período, a vida encenava/encena outra vida, mais igualitária, regida por melhores princípios, onde todos podiam participar. O carnaval brasileiro- não esse exibido pela televisão com intensa espetacularização e comercialização-, mas sim aquele praticado por uma comunidade como elemento constituinte de sua identidade, aproxima-se do carnaval bakhtiniano.

Esse evento, também conceituado como uma festividade que estilhaça a realidade social, inventando uma ordem invertida sem a existência de um centro de gravidade, é ruptura entre as hierarquias e as formalidades estabelecidas pelas controladas instituições governamentais e a igreja católica.

As indagações propostas por esses artistas visavam mostrar a própria vida, apresentada com os elementos característicos da representação. Ou seja, desmistificar e trazer, para as relações cotidianas, a liberdade do riso, a felicidade, as emoções, a festa, o triunfo da liberação provisória e a ruptura com os tabus apresentados no carnaval, que têm data de início e fim no calendário católico.

Dentro desse contexto, a instalação da casa/ateliê na capela; com o *happening* apresentado na noite de inauguração da exposição até o desfecho dessa arte-ação que aconteceu no domingo apresentada por Coracy; visava romper com diversos padrões tradicionais presentes naquela sociedade.

Esse auxiliar de professor e aluno do CAR/UFES, envolvidos nessa ação, proporcionaram uma ruptura com uma produção de arte baseada em proposições formais e de contemplação de objetos artísticos, muito comum na cidade naquele período. Viabilizando, assim, uma arte-ação, uma arte-vida.

Esses artistas romperem também com os padrões inseridos nos espaços expositivos, ao trazerem para dentro de uma galeria, o que seria a extensão de sua própria casa, sem separar a arte da vivência.

Coracy e Jevaux traziam consigo todo o contexto socioeconômico e cultural de uma capital que passava por transformações e, acima de tudo, visavam romper os padrões provincianos e morais que continuavam em vigor, em especial pela forte imposição da igreja católica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como mostramos neste trabalho, até a federalização da *Universidade no Estado do Espírito Santo*, só existiam quatro (04) artistas reconhecidos: três (03) pintores paisagistas acadêmicos – Homero Massena, Levino Fanzeres e Álvaro Conde – e um (01) escultor também acadêmico chamado Carlo Crepaz.

Após a federalização da antiga EBA do Espírito Santo, novos artistas/professores foram contratados para trabalharem nessa instituição e, gradativamente, novos valores culturais artísticos foram inseridos no meio acadêmico. Esses docentes, diante de um número reduzido de artistas plásticos e de uma estética predominante acadêmica, promoveram debates voltados para o modernismo, mesmo que isso ocorresse tardiamente.

Analisamos também que alguns professores do CAR/UFES apontaram para a necessidade de se ter uma galeria de Arte ou um museu no Estado para a exibição de diversas produções artísticas de outras localidades do país, ou mesmo para dar visibilidade às produções dos alunos, dos ex-alunos, dos próprios professores/artistas dessa Universidade e dos próprios artistas da pequena comunidade artística local.

No início dos anos de 1970, após essas indagações, foram criadas a *Galeria de Artes Levino Fanzeres* (1972), a GAP em 1976, a *Galeria de Arte Homero Massena* (1977) e a *Galeria de Artes do Espaço Universitário*, no ano de 1978, localizada dentro da própria Universidade.

A GAP, objeto deste trabalho, durante o período em que analisamos, tinha a finalidade de expor os trabalhos da pequena comunidade artística local, efetuar exposições de alunos e professores do CAR/UFES e realizar mostras de artistas de fora do Estado com intuito de informar o público presente da cidade sobre o que estava acontecendo no universo artístico daquele período, ou seja, atualizá-lo.

Ao analisarmos o período de abrangência desta pesquisa, podemos dizer que essa galeria não atingiu todos os objetivos como almejado em seu Regimento. As suas exposições, em sua maioria, incrementaram apenas um discurso centrado no modernismo e na valorização dos elementos formais, seja na técnica da gravura, pintura, desenho e etc.

Diante de tais dados, podemos dizer que a única modificação realizada pela GAP foi a ruptura com a pintura paisagista de perfil acadêmico e a absorção total do modernismo.

As discussões pertinentes à desmaterialização da obra de arte, que estavam sendo feitas naquele momento, não foram contempladas. Durante todo o período analisado, só encontramos duas ações pertinentes ao seu tempo: a de Rubens Gerchman e a de Coracy Coelho Leal em parceria com Paulo César Henriques Jevaux.

Tal fato pode estar relacionado às próprias condições socioculturais do Estado e a um corporativismo velado, “sempre” presente nos espaços de mediação cultural.

REFERÊNCIAS:

- ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BRETT, GUY. **Brasil experimental**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução: Rejane Janowiltizer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1989.
- FERNANDES, Mônica Abranches. **Política de extensão universitária da PUC-MG**. Pró-Reitoria de Extensão da PUC- MG, 2006.
- FREIRE, Cristina. Museus e poetas concretos em três tempos, Julio Plaza em dois tempos. In: BARCELLOS, Vera Chaves (Org.). **Julio Plaza: poética**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, p.71
- _____. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. **Poéticas do processo: Arte Conceitual no museu**. São Paulo: Ed. Iluminuras LTDA, 1999.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artista: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FERREIRA, Atílio Gomes. **Bíblia**. Vitória: Lei Rubem Braga, 2003. (Catálogo bibliográfico)
- GUERCHMAN, Clara (Org.). **O rei do mau gosto**. São Paulo: Ed. São Paulo, 2013.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- HABERT, Nadine. **Apogeu e crise da ditadura militar**. São Paulo: Ática, 1992.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ RIOARTE, 2001.

LOPES, Almerinda da Silva. **Artes plásticas no Espírito Santo: 1940-1969.** Ensino, produção, instituições e crítica. Vitória: Edufes – Editora da Universidade Federal do ES, 2012.

_____. **Arte abstrata no Brasil.** Belo Horizonte: Didática, 2010.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem Moderno.** São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1999.

MADEIRA, Cláudia. **Híbrido: o mito ao paradigma invasor.** Lisboa: Mundo Social, 2010.

PECCININI DE ALVARADO, Daisy. **Figurações: Brasil anos 60.** Universidade do Texas: Itaú Cultural, 1999.

ROCHA, Haroldo Corrêa e MORANDI, Ângela Maria. **Cafeicultura e grande indústria: a transição no Espírito Santo 1955-1985.** Vitória, ES: Ed. Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1991.

SILVEIRA, Regina. Espanha e Porto Rico: os primeiros anos. In: BARCELLOS, Vera Chaves (Org.). **Julio Plaza: poética.** Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, p.33

SIQUEIRA, Maria da Penha Smarzarro. **Industrialização e empobrecimento urbano: o caso da Grande Vitória, 1950/1980.** Vitória: Ed. EDUFES, 2001.

SUANO, Marlene. **O que é museu.** São Paulo: Ed. Brasiliense S.A, 1986

DISSERTAÇÕES E TESES:

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. **Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963-1970).** Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós- Graduação em Teoria e História da Arte, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e coleções universitárias: por que museus de arte na universidade de São Paulo?** Tese de Doutorado apresentada na USP, 2001.

BARBOSA, Fabiane Machado. **Comunidades eclesiais de base na história social da igreja de Cariacica (1973-1989).** Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas, 2013.

MOREIRA, Fuviane Galdino. **Estudos sobre a talha: planejamento e cabelos do imaginário do acervo de arte sacra do Espírito Santo.** Dissertação de Mestrado. PPGA/UFES, 2012.

TEIXEIRA, Bernadette Rubim. **Galeria Homero Massena: interfaces entre políticas públicas estaduais e as artes visuais no Espírito Santo.** Dissertação de Mestrado. PPGA/UFES, 2010.

SITES ELETRÔNICOS:

<<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/Sudene>> Acessado em: 20/01/2014.

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=11175&retorno=paginaIphan>> Acessado em: 17/06/2013

<<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>> Acessado em: 04/04/2014

< <http://icom.museum/>> Acessado em: 19/12/2014

< <http://mamrio.org.br/museu/apresentacao/>> Acessado em: 15/12/2014

ARTIGOS E PUBLICAÇÕES EM MEIOS ELETRÔNICOS

LOPES, Almerinda. A escultura cinética no espaço público: dois estudos de caso. In: CIRILLO, José; RODRIGUEZ, Teresa Espantoso; VENEGAS, Carolina (Orgs). **Arte Pública**. In II Seminário Internacional de sobre Arte pública na America Latina, 2011. Disponível em: <<https://www.academia.edu> >Acesso em: 29/01/2015

_____. **Nenna e a vanguarda capixaba**. In: Encontro nacional de pesquisadores em artes plásticas, XIV, 2005. Disponível em: <<http://taru.art.br/enciclopedia/nenna/vanguarda/materia.html>>. Acessado em: 21/02/2014.

_____. Arte Conceitual: ativismo político e marginalidade. In: **Contradições na História da Arte Brasileira**, XXI Colóquio do Comitê brasileiro de História da Arte, 2011. Disponível em: <<http://www.nenna.com/publicacoes/index.html>>. Acessado em: 13/02/2014.

MURA, Cristina. Lindonéia/Feia: diferenças com a pop art. In: **Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_mura_cristina_art.pdf> Acessado em: 23/04/2014.

OLIVEIRA, Myriam Fernandes Pestana. **ESCOLINHA DE ARTE DE CACHOEIRO DE ITAPEMIRIM-ES: IDEIAS E ATITUDES DO MOVIMENTO ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL**. In: XXII CONFAEB Arte/Educação: Corpos em Trânsito, 2012. Retirado de: <<http://faeb.com.br/livro03/Arquivos/comunicacoes/473.pdf>> Em: 25/08/2014.

PERIÓDICOS:

ANJOS, Evaldo de. O artista é um arauto. Ele é um espelho da sociedade. **A Tribuna** 22 de agosto, 1976

BRITTO, Jairo. As serigrafias de Regina Silveira. **A Tribuna**, 21 de abril de 1974.

CALIXTE, Marien. Acervo do Museu de Arte Moderna irá para a FCES. **A Gazeta**, de 22 de junho de 1978.

CHENIER, Carlos. A capela de Santa Luzia abre hoje a exposição de um fotógrafo do século passado. **A Gazeta**, 4 de junho de 1978

_____. Encontro de artistas na mostra de Antônio Grosso. **A Gazeta**, 9 de novembro, 1979.

_____. **Artes Plásticas**. **A Gazeta**, 04 de dezembro de 1979

_____. CHENIER, Carlos. **Artes Plásticas**. **A Gazeta**, de 07 de setembro de 1977.

_____. **Artes Plásticas**. In: **A Gazeta**, de 29 de maio de 1979.

_____. Garra, arte e consciência. In: **A Gazeta**, 17 de maio de 1979

_____. Coracy e Jevaux: um acontecimento para cada um tirar sua conclusão. **A Gazeta**, de 04 de setembro de 1977.

DÓREA, Helio. O fechamento do MAM. **A Gazeta**, 13 de fevereiro de 1971, p./s

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

_____. **A Gazeta**, de 11 de setembro de 1965. s/p.

NOBRE, Valberto. Visão Geral: Mostra de Artes Plásticas no TCG. **O Diário**, de 22 de junho de 1976.

PAULA, Paulo de. Carlos Scliar. Um toque de luz. **A Tribuna**, 19/09/1978

ROCHA, Roberto. Nossa arte tem estado envolvida com amenidades. **A Tribuna**, de 11 de julho de 1976.

SALGUEIRO, Maurício. Para Maurício Salgueiro a comunicação é feita obra, através de uma participação atuante do espectador. A obra fria e distante acabou. In: **Semanário de A Gazeta**, de 19 de janeiro de 1975.

SAMÚ, Jerusa. Exposição de Aloísio Magalhães e inauguração da Pinacoteca da Biblioteca Central da UFES. In: **A Tribuna**, de 17 de abril de 1983.

_____. In: **A Tribuna**, de 11 de julho de 1976

_____. Entrevista. In **A Gazeta**, 26 de janeiro de 1984

VACARI. Fellini não explicaria. **A Tribuna**, de 02 de setembro de 1977.

OFÍCIOS:

Proposta de venda das obras do MAM para a FCES, anexo a carta ofício, 13 de fevereiro de 1971 e encaminhado ao Diretor da Fundação (Plínio Marchini).

Ofício de nº 314/75 de 07 de novembro de 1975 do CAR/UFES encaminhado a Jerusa Margarida Gueiros Samú

Ofício de nº 1313, de 28 de abril de 1976, assinado pelo Diretor do IPHAN Renato Soeiro e encaminhado ao Reitor da UFES Manuel Ceciliano Salles Abel de Almeida.

Ofício de nº 055/87 do Setor de galeria da GAP encaminhado para a Diretora do CAR/UFES na época, Maria Helena Lindenberg

Ofício de nº 010/89-CAR, encaminhado ao Coordenador de *Arte Moderna do Rio de Janeiro* Paulo Herckenhoff.

Ofício foi o de nº 137 de 16 de março de 1981, encaminhado pelo Diretor substituto do IPHAN no Estado Theodoro Joel, ao CAR/UFES

Ofício encaminhado à Fundação Ceciliano Abel de Almeida (FCAA), em 01 de junho de 1988, s/nº.

Ofício de nº 314/75 do CAR/UFES, encaminhado pela Portaria de nº 025/75-CAR/UFES.

ENTREVISTAS

SAMÚ, Jerusa. Entrevista concedida à autora, Vila Velha, 20/02/2014

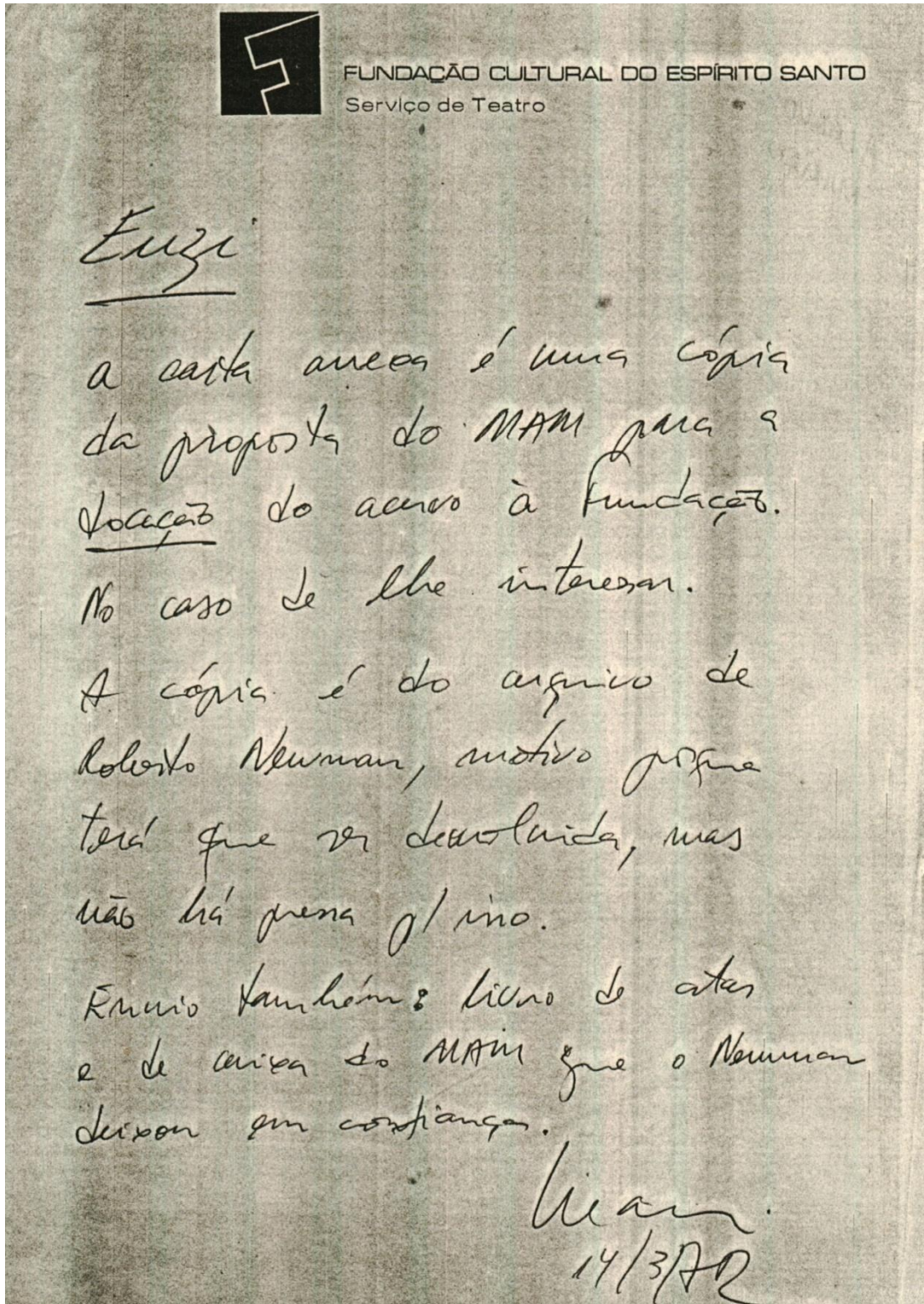
LOUREIRO, José Augusto. Entrevista concedida à autora, Vitória, 30/06/2014

NEVES, Wallace Fernando. Entrevista concedida à autora, Vitória, 16/05/2014

JEVEAUX, Paulo César Henriques. Entrevista concedida à autora, Serra, 10/ 02/ 2014

BARBOSA, Ronaldo. Entrevista concedida à autora, Vila Velha, 30/10/2014

ANEXO A: Carta encaminhada à Fundação Cultural do Espírito Santo, no ano de 1971, e seus anexos.



arte moderna do espírito santo



museu de arte moderna do espírito santo

Vitória, 13 de Fevereiro de 1971

Ilmo. Sr. Plinio MARCHINI
 DD. Diretor Executivo da FUNDAÇÃO CULTURAL DO E. SANTO
 Nesta

Prezado Senhor:

Ante a impossibilidade de continuar funcionando com normalidade esta entidade da que sou idealizador e fundador por dificuldades financeiras, já seja por falta de recebimento das mensalidades dos associados, bem por falta do recebimento das contribuições oficiais (os primeiros alguns devendo quase dois anos, os segundos, Assembleia contribuindo com Cr 40.000.- QUARENTA CRUZEIROS) necessárias para manter suas atividades como entidade de Utilidade Pública e assumir consequentemente compromissos gerais que lhe são peculiares, e, também considerando que, a finalidade dessa Fundação Cultural é paralela a mantida com muito esforço e sacrifício por esta entidade e por mim particularmente venho sugerir-lhe a seguinte solução sob condições:

Doação do patrimônio e acervo artístico - do MUSEU DE ARTE MODERNA DO ESPIRITO SANTO composto este de Pinturas, Gravuras, Desenhos, Esculturas, Material de Exposições - Painéis e Suportes, Material de Cine-Clube e Biblioteca todo ele avaliado segundo relação anexa.

A doação seria efetuada mediante as seguintes condições:

- a) Após recebimento do acervo e patrimônio do MAM do E. S. a Fundação Cultural obrigasse-a a pagar a todos os credores desta entidade de acordo com relação do acervo, seu valor, dos credores e o valor das dívidas segundo relação anexa salvo omissão involuntária.
- b) Dar continuidade ao convênio ao SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, certame anual instituído por ocasião da Fundação do MAM do E. Santo em, 8/9/65 dia de aniversário da Cidade de Vitória.

.../...

c) Manter o nome desta entidade originalmente ou seja, MUSEU DE ARTE MODERNA DO ESPIRITO SANTO, e o nome do seu fundador Roberto Newman Westnor-Nuffield em todo o que se refere a: Histórico, origem do acervo, SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, exposições, etc,

Sendo no momento o que nos ocupa, e, na espera da sua decisão que não dúvida beneficiará amplamente o desenvolvimento Cultural do Estado no prosseguimento de uma posição da que somos pioneiros.

Cordiais saudações

Roberto Newman Westnor-Nuffield


Roberto Newman Westnor-Nuffield
coordenador-executor

N.B. Pessoalmente consideramos de especial importância para o incentivo as Artes Plásticas no âmbito Nacional a continuidade do SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS que neste caso, o próximo seria o 4º, peço-lhe especial dedicação e atenção a este ponto.

Muito obrigado

1969

de arte moderna do espírito-santo museu de arte moderna do espírito santo



MAM

INVENTÁRIO
RELAÇÃO GLOBAL

<u>PIINTURA</u>		
51 OBRAS.....	C\$	43.770,00
<u>ESCULTURA</u>		
8 OBRAS.....	C\$	3.650,00
<u>GRAVURA</u>		
69 OBRAS.....	C\$	12.915,00
<u>DESENHO</u>		
31 OBRAS.....	C\$	10.250,00
<u>MATERIAL DE EXPOSIÇÃO</u>		
PAINÉIS, PÉS, ABAT-JOURS.....	C\$	6.055,00
<u>MATERIAL DE CINE-CLUBE</u>		
MÁQUINA E DIVERSOS.....	C\$	935,00
		<hr/>
	TOTAL.....C\$	76.575,00
<u>BIBLIOTECA</u> (POR AVALIAR) - 1.541 Volumes.		

arte moderna do espírito santo



museu de arte moderna do espírito santo

MAM

ACERVO ARTÍSTICO

Folha 1
PINTURA

AUTOR	OBRA	TAMANHO	PREÇO
Carlos Chenier	"ARBUSTO I"	61 x 93	C\$ 300,00
" "	"NOTURNO"	60 x 74	C\$ 180,00
" "	"NIPOTWO"	60 x 80	C\$ 120,00
Caldas	"OP-ART 1"	59 x 83	C\$ 500,00
Jorge	"COMPOSIÇÃO"	55 x 86	C\$ 300,00
Paulo Mian	"MAQUINISTA"	61 x 46	C\$ 300,00
F. Santos	"UNE BAGNEUSE"	73 x 60	C\$ 400,00
Santiago de Carvalho	"SERMÃO MONTANHA"	45 x 26	C\$ 150,00
Lissete Weinberg	"COMPOSIÇÃO"	84 x 103	C\$ 500,00
Zazá Rogé Ferreira	"FLORA MARÍTIMA"	67 x 97	C\$ 200,00
Adelson do Prado	"NAVEGANTES"	65 x 81	C\$ 500,00
Adelson do Prado	"CASARIO"	49 x 71	C\$ 200,00
Paulo Menten	"SEQUENCIAS BRASIL"	58 x 109	C\$ 500,00
Decourt Geraldo	"ESPAÇOS POETIZADOS"	94 x 78	C\$ 400,00
Decourt "	"ESPAÇOS POETIZADOS"	79 x 83	C\$ 400,00
Decourt "	" "	87 x 66	C\$ 400,00
Decourt "	" "	87 x 66	C\$ 400,00
Odila Menstrinier	"CASA FIGURA VI"	63 x 86	C\$ 200,00
Décio Novielle	"PINTURA 2"	40 x 120	C\$1.000,00
Henriere Massena	"PAISAGEM"	56 x 74	C\$ 500,00
			<u>C\$7.450,00</u>

Folha 2

ACERVO ARTISTICO
SEÇÃO GRAVURA

AUTOR	OBRA	TAMANHO	PREÇO
José Altino	"O CAPITÃO"	45 x 40	C\$ 80,00
" "	"O HOMEM"	45 x 40	C\$ 80,00
" "	"SEBASTIÃO, POVO"	45 x 40	C\$ 80,00
Isa Aderne Vieira	"VIA SACRA I"	30 x 30	C\$ 25,00
Paulo Menten	"MULHERES DAMAS"	53 x 78	C\$ 150,00
Italo Setti	"PER LA NASCITA SUSHICA SAMB- VANI"	8,5 x 6	C\$ 200,00
" "	"IVAN MATEO E MARIA VITTORIA"	8,5 x 16	C\$ 200,00
" "	"L'AUTOMOBILI CLUB DE MILANO"	22 x 16,5	C\$ 200,00
" "	"AUGURI DA GIANI E GERI MAN TERO"	22 x 16,4	C\$ 200,00
" "	"J. Charles Mashon"	22 x 17	C\$ 200,00
" "	"ANGELO STEFANONI"	13 x 16	C\$ 200,00
" "	"LA POSTA"	8 x 8,5	C\$ 200,00
" "	"EX LIBRES ING.UGO TURAZZA"	7 x 9,5	C\$ 200,00
" "	"EX LIBRES FRANCISCO MARIO"	7 x 10	C\$ 200,00
" "	"(A) SEN NOME"	7 x 8,5	C\$ 200,00
" "	"EX LIBRE GIANNIMAMERO"	4 x 6	C\$ 200,00
" "	"GIORNATE MEDICHE"	7 x 10	C\$ 200,00
" "	"EX LIBRE ADA BALDI"	7 x 10	C\$ 200,00
" "	"EX LIBRE G. SABATTINI"	7 x 10	C\$ 200,00
" "	"(B) SEN NOME (NATALE)"	10 x 13	C\$ 200,00
" "	"EX LIBRE COMITIS"	4,5 x 7,5	C\$ 200,00
			<u>C\$ 3.615,00</u>

arte moderna do espírito santo



museu de arte moderna do espírito sant

Fôlha 4

ACERVO ARTÍSTICO
SEÇÃO GRAVURAS

AUTOR	OBRA	TAMANHO	PREÇO
Italo Setti	"MARIINA"	0,70 x 0,12 Cr\$	200,00
" "	"JOLANDA AGNOLI"	0,50 x 0,90 Cr\$	200,00
" "	"FLORENCE"	0,80 x 0,70 Cr\$	200,00
" "	"ERANCA MARIA"	0,60 x 0,10 Cr\$	200,00
" "	"E.I.M."	0,90 x 0,70 Cr\$	200,00
" "	"GINO SABATTINI"	0,10 x 0,30 Cr\$	200,00
			Cr\$ 1.200,00
José Luiz Alexance	"MOMENTO ROSO Y VERDE"	66 x 46	US\$ 90,00
		OU	Cr\$ 450,00

Fólia 3

ACERVO ARTISTICO
SEÇÃO GRAVURAS

AUTOR	OBRA	TAMANHO	PREÇO
Italo Setti	"RACOLTA D'ARTE"	0,6 x 6	C\$ 200,00
" "	"L.M.B."	0,4 x 5	C\$ 200,00
" "	EX LIBRES TARON"	0,6 x 9	C\$ 200,00
" "	"FLORENCE"	0,6 x 12	C\$ 200,00
" "	"RAFFAELE CHIGUAZZA"	0,6 x 9	C\$ 200,00
" "	"RENZO AGNOLI"	0,6 x 9	C\$ 200,00
" "	"PROFESSIONIST E ARTIST"	0,7 x 10	C\$ 200,00
" "	"TOSCANA SPORTIVA"	0,9 x 11	C\$ 200,00
" "	"FRANCISCO MARIO"	0,7 x 10	C\$ 200,00
" "	"EX LIBRES G. BALDI"	0,6 x 8	C\$ 200,00
" "	"(C) SEM NOME"	0,4 x 6	C\$ 200,00
" "	"NOSTALGIA DE MILAN"	0,7 x 10,5	C\$ 200,00
" "	"NATALE 1931"	0,9 x 13	C\$ 200,00
" "	"PARTIDO SOCIALISTA ITALIANO"	0,5 x 7	C\$ 200,00
" "	"(D) SEM NOME"	0,5 x 7	C\$ 200,00
" "	"WANDA"	0,5 x 9	C\$ 200,00
" "	"ADRIANA"	0,30 x 50	C\$ 200,00
" "	"NATALE"	0,90 x 500	C\$ 200,00
" "	"SISTAMAGENTA"	0,9 x 30	C\$ 200,00
" "	"CHERI"	0,80 x 800	C\$ 200,00
" "	"ALDA FERRO"	0,30 x 50	C\$ 200,00
" "	"ALDA FERRO"	0,30 x 50	C\$ 200,00
" "	"FRANCISCO/MARCO ODASSO"	0,65 x 10	C\$ 200,00
" "	"TEMPO FELICE"	0,80 x 12	C\$ 200,00
			<u>C\$4. 800,00</u>

museu de arte moderna do espírito santo



museu de arte moderna do espírito santo

MAM

SEÇÃO ESCULTURA
ACERVO ARTISTICO

AUTOR	OBRA	TAMANHO	PREÇO
Avatar Moraes	"MÃO COM PARAFUSOS"	15 x 15	C\$ 300,00
Elza P. Iezafro	"MULHER GRÁVIDA"	10 x 10	C\$ 500,00
" " "	"ESCULTURA"	60 x 110	C\$ 500,00
" " "	"ESCULTURA"	60 x 110	C\$ 500,00
Bethi	"DANÇA"	23 x 73	C\$ 500,00
Pinto	"MULHER"	10 x 10	C\$ 350,00
Pinto	"MULHER"	10 x 10	C\$ 500,00
Roberto Newman	"GARRAFA B-N. 31"	GARRAFA	C\$ 500,00
			<u>C\$ 3.650,00</u>

MATERIAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA

MAM-ES
1972

- 1 - um projeto de filmes, sonoro, de 16 milímetros, usado mas em perfeito estado
- 2 - quatro esculturas, sendo uma em mármore e três em madeira de lei
- 3 - duas esculturas-objeto em cimento e ferro
- 4 - uma escultura em vidro contendo forma em alumínio (forma externa de garrafa)
- 5 - uma escultura em madeira e gesso
- 6 - quinze quadros (pinturas diversas) sobre tela, madeira e duratex
- 7 - material diversos para exposições (luminárias, painéis)
- 8 - armações de ferro para cadeiras

ANEXO B: ENTREVISTAS

Entrevista da professora Jerusa Samú

Data: 20 de fevereiro de 2014 (Vila Velha)

a) Professora, quais foram os objetivos da fundação da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo?

Quando for falar da GAP nunca fale só do meu nome, porque primeiro era a GAP e depois meu nome, então tente fugir disso, quando eu realizava as entrevistas sempre falava da galeria e depois do meu nome. É importante sair disso porque a minha formação é evangélica.

“Louvai com a mão direita o que se faz com a mão esquerda”. É um presente de Jesus... rs! Então eu tinha isso porque isso era uma coisa unilateral, mas era a maneira de agir. Em certa época, alguns meteram o “pau” em mim, no jornal e em tudo, mas no geral não tive críticas negativas... Crítica era do Chenier, né? Marien Calixte também escreveu e depois mais um outro.

Mas quanto ao Museu de Arte Universitário, na minha época, ainda não havia sido ventilado... Mas agora eu sofri muita crítica deles... eles diziam que eu era sofisticada só queria mostrar gente de fora e não queria expor nenhum artista capixaba e não era isso na verdade, eu queria trazer vários artistas de estilos diferentes. O objetivo da GAP mesmo era enriquecer... o objetivo primordial, e eu tinha essa ideia. Tentei trazer uma época, com o popular Araujo, que mostrou tudo e doou o álbum para a GAP. Eu queria mostrar ao primitivo daqui que podia produzir também.

b) Quais foram as exposições mais significativas da Galeria Levino Fanzeres (TCG)?

Eu e Euzi Moraes, maravilhosa! Eu tive de fazer a primeira casa cor, e você tem o registro disso? (eu respondi) eu não! ... Ela me respondeu: Que pena! Então, eu pensei em montar naquela salinha um ateliê de decoração e foi interessante. Luisa Dantas não tinha artista capixaba e eu pedi a ela para fazer um pequeno apartamento para alguém

que pudesse comprar tudo de plástico. Eu não queria nenhum produto sofisticado, queria mesclar Casa Rubim, Mesbla... rs! E eu queria mesmo que ela se virasse com esses elementos... . Mais tarde, eu entrei em uma casa lá em Andorinhas. Era uma casinha pequena de palafita e uma pessoa humilde gostou da ideia, baseada naquela orientação. Então, ela foi ao TCG e viu que aquelas coisas eram baratas; e ela enfeitou toda a casa com chitão e papel de embrulho para parede. Então, ela fez isso na casa dela.

Outro problema era uma namoradeira no meio da sala, que eu não conseguia tirar porque constava no contrato para devolver. Então, somente depois que acabou a exposição, eu consegui tirar.

c) E como foram as exposições de Arte Contemporânea na GAP?

A exposição do Gerchman causou um rebuliço para as pessoas entenderem. Outra coisa que causou impacto foi a exposição de Lygia Pape do Meridien, do Rio de Janeiro. Você está interessada em saber como foi a exposição da Lygia e do Rubens? Gerchman fez uma homenagem ao Che Guevara em plena Ditadura Militar... rs! Quase fui presa, mas a coisa mais engraçada é que... (nesse momento, o professor Raphael Samú entrou na sala). Raphael, eu estava falando da exposição do Gerchman. Lembra da aula magna na UFES? Era a época da Revolução e ele colocou no jornal... . Raphael respondeu: Sim, Revolução Cubista e eles colocaram no jornal Revolução Cubana e o tema era Revolução Cubista na Arte, era isso! No dia da aula Magna, havia um monte de polícia disfarçada para prendê-lo quando ele acabasse, e ele logo disse: quem veio aqui para ver uma manifestação cubana está extremamente enganado. É cubista! Olha o Gerchman Raphael! ... rs! (estávamos com as fotos da exposição e, na foto, ele fumava um cachimbo)... rs! Todos os artistas se hospedavam em minha casa, assim também Gerchman e Lygia. Bom, Lygia encheu a galeria de bolas até o teto com os sacos abertos e quando o ventilador foi ligado. Ah, eu arrumei uma bomba para os alunos encherem aquilo! E ela dizia que sua proposta era de “Mutantes”... . Naquele momento, o ventilador começou a ventilar e aí as bolas começaram a descer e foi lá para fora e todo mundo ali vendo aquelas bolas e aí ela disse: agora tudo é de vocês! Aí eu me lembro quando Neuza Mendes se jogou nas

bolas para estourar. Eu acho que ali havia uma transferência psicológica que eu não analisei muito, mas aquilo causou um impacto e ela disse: a exposição agora é de vocês e a exposição agora é fotografia! E o Wallace era o professor de fotografia e fundador do laboratório de fotografia da UFES e ele teve uma ação muito grande porque ele fotografava tudo e ele era contratado da universidade e eu deixei tudo na UFES.

O Coracy foi outra exposição estranha... rs! Referindo-se à obra doada pela Lygia nessa exposição... a propaganda do sabonete *Sfi boy*, que nem existe mais.

d) Como era a relação da GAP com o IPHAN?

Eu compareci diante de um grupo da UFES para me defender porque eles queriam transformar aquilo em um *Museu de Arte Sacra*. Então eu fui, ufa! Eu diante dos santos inquisidores que queriam transferir a GAP para outro lugar, mas a filosofia da GAP era de não transferir para outro lugar e a ideia também era essa... . A ideia era trazer o público que passava porque eu não queria selecionar quem vai à GAP, geralmente eram estudantes. No dia da abertura, eu não queria ficar restrita a um tipo de público. Assim, a GAP, dentro de Vitória, era um lugar acolhedor e todo mundo adorava a exposição da Capela. Eu mandava fotos do local para os artistas e, nesse caso, eles vinham e adoravam a exposição da Capela. Quase não tínhamos crítica negativa... . Eu e Maria Helena Lindenberg pagávamos seguro, então, perguntei: a Capela era provisória e a UFES tinha uma opção de ocupar outro lugar? Ela me respondeu: na verdade, não havia essa hipótese. Mesmo assim, fomos ver o lugar. Era um lugar indigno, decadente, era uma coisa que ninguém merecia, era desagradável.

Outra exposição foi de Coracy, ele era uma figura daqui, era um folclore dentro da UFES e ficava fazendo trabalhos e dizia assim: Jerusinha, eu quero expor e, então, combinamos. Ele morava lá em Santo Antônio, numa ilha, e quando havia maré cheia ele atravessava com água até aqui (na canela) e ele não era aluno. Quando o Raphael Samú era diretor do Centro de Artes, ele apareceu lá para se candidatar para trabalhar. Havia uma biblioteca dentro do Centro de Artes, então, Coracy foi trabalhar lá. Ele trabalhava na biblioteca, registrando a entrada e saída de livros. Mas, enfim! Ele era uma pessoa muito interessante e expôs dois trabalhos lá, e aí eu disse a ele: traga a sua

casa! E ele trouxe a casa para dentro da GAP e colocou cadeiras dentro da GAP. No domingo, me ligaram e me disseram: Jerusa, corre! O Coracy está armando uma daquelas coisas “estranhas”. Aí, eu fui falar com ele, e pensei: Coracy faz isso para fazer graça! E não me importei! Voltei para casa e disse assim: Paulinho eu me responsabilizo por Coracy.

Então, ele se vestiu de cupido e, de sapatilha, passou em frente à cúria metropolitana. Entrou e convidou o Arcebispo para ir à exposição e fez uma *performance*, você sabe né? Ele era uma pessoa muito criativa. Em outra ocasião, ele serviu uma ceia na Capela e colocou uns pratos e, como fazia parte do trabalho receber visitas em casa, ele nos serviu bobó de camarão em uma moranga. Coracy queria colocar um retrato dele no altar, mas aí eu disse a ele, não faça isso, Coracy! A única coisa que eu disse foi que eu achava que devia ter respeito, mesmo que o altar não tivesse nada. O Coracy era metido a professor... rs! Ele se metia em tudo, entrava na sala, ajudava os alunos, era muito criativo. Ele fez um oratório para a sua casa e o santo, na verdade, era uma bailarina.

Voltando à FCES... . Essa foi a primeira galeria oficial. Quando me convidaram para ser coordenadora, eu e Euzi, a diretora, ficamos chateadas com um grupo de teatro. Eles não queriam nenhum projeto, mas, mesmo assim, eu coloquei um projeto baseado em uns amigos. E ali nós divulgamos a arte. Também era muito complicado, pois as pessoas tinham medo ou timidez de entrar... . Aí eu colocava entrada franca na frente da exposição, mas havia uma barreira muito grande. Na ocasião, em Vitória, havia apenas três ou quatro artistas: Álvaro Conde, Levino Fanzeres e Homero Massena, que eram acadêmicos no bom sentido. Então, não havia uma reação ao academicismo. Na verdade, o que existia era o desejo de mostrar o outro lado e ampliar o olhar, mostrando a exposição, mas esse processo foi muito difícil... . Então, trazíamos os artistas.

Segundo Jerusa, a exposição mais significativa foi a do Julio Plaza. Perguntei: professora, esta obra está junto com as obras do Newman no MAES? E ela respondeu: a do Newman não foi para lá, a do Raphael foi! Algumas obras estavam “super” mal guardadas e em péssima conservação no Quartel da polícia, e outras ninguém mais viu.

A exposição do Julio era um livro, mas as pessoas não podiam mexer. Então, foi colocado em uma madeira com um foco de luz encima para fazer a iluminação e, quando recebia luz, a sombra se projetava de uma cor e essas páginas ficavam abertas

com esse livro-objeto. Regina e Julio ficaram em minha casa durante um mês, pois não tinham onde ficar. Regina fez oficina de serigrafia com os alunos, foi uma maravilha!

Entrevista do artista plástico José Augusto Loureira

Data: 30 de junho de 2014 (Vitória)

a) Zé, você pode descrever a casa Coracy da ilha?

Coracy fez uma permuta de um apartamento, localizado no centro de Vitória, por essa casa na ilha. Devido a alguns problemas pessoais, ele queria se afastar do centro da cidade. Essa casa era simples e pequena, construída com barro, madeira, areia e pedras da região, nela havia cinco pequenos cômodos e o telhado era de telha. Essa casa se parecia com uma casa de pescador. O interessante dessa casa é que, para chegar até lá, as pessoas deveriam pisar na água, ou seja, na lama mesmo e não havia muitas moradias ao lado da ilha, só do outro lado da maré. Quando a maré subia, tinha de ir de barco e, quando a maré estava baixa, tinha de pisar na lama.

A casa da ilha foi uma continuação do apartamento do Coracy. O seu apartamento era uma oficina de arte. Ali, as pessoas mais excluídas da sociedade se reuniam em torno do Coracy. Eu me lembro de muitos intelectuais ali, e ele abrigava todo mundo. Eu me lembro de Geri Estein, que era uma poetiza revolucionaria e foi expulsa do país. Também lá frequentava o Elcio, um pintor de Carangola, e muitos intelectuais frequentavam a casa do Coracy por conta de sua convivência artística. Artistas de várias tendências como a Nice frequentavam a casa dele. Lá era um local de encontro dos artistas. No geral, se fazia comida, se bebia, sempre foi isso.

Então, quando ele foi para a ilha, as pessoas também iam lá, Essas pessoas que estavam em volta dele sempre colaboraram com o seu trabalho, com as decorações, com o artesanato, com os figurinos. Eu lembro de ter viajado com ele para Serra e Cariacica para ajudar a fazer decoração. Outra vez, nós fomos para Piúma fazer

decoreção de carnaval no clube. Então, Coracy era um agregador de artistas e de pessoas interessantes.

Na ilha, diminuiu bastante o número de visitas por conta do acesso, mas as pessoas iam mesmo assim. Ele manteve alguns amigos, como Giocondo, Jevaux, Joana Fon e Marquinho, que continuaram vivendo junto com ele.

No apartamento do centro, iam os professores da UFES, Beth Cabral, Jerusa Samú e o marido dela. Todas as pessoas frequentavam esse apartamento que era um foco de ideias e de arte. Coracy era um grande agregador de pessoas e da arte.

Os “aprontadores” da época eram sempre os que estavam do lado do Coracy. Quando ele foi para a Universidade a convite, ele fazia artesanato e não tinha nenhuma formação acadêmica, mas tinha um notório saber e levou isso para o Centro de Artes. Com a ida de Coracy para o Centro de Artes, mudou muito a maneira de ensinar arte porque Coracy não era nada careta, sempre colocou ideias muito avançadas para os professores do Centro de Artes, pois não aceitava que o Centro de Artes fosse um lugar de conformismo. Ele aprontava legal lá e, com isso, revitalizou o Centro de Artes.

b) Como foi a Instalação *Composições ambientais*?

Eu não vou me lembrar dos objetos que estavam na mostra, foi um ajuste de coisas que estavam lá na ilha e sua proposta era mostrar a casa da ilha e esse agrupamento de pessoas em volta do artista. Inclusive, eu acredito que todo esse trabalho não tenha sido feito somente por ele, mas por um grupo de pessoas da época do psicodelismo. Era uma mostra do que era viver em torno do Coracy. A exposição era essa.

Ele serviu uma abóbora com camarão, ou melhor, um bobó de camarão servido dentro de uma abóbora, e a exposição teve muito a ver com isso. Era a época do tropicalismo e as pessoas se vestiam de uma maneira bem diferente, todos enfeitados com passarinhos na cabeça... rs! Era muito doido, era um *happening*! (Eu perguntei) e as pessoas como reagiram?

As pessoas que foram à galeria e puderam participar desse *happening* eram pessoas que já estavam no meio. Eu costumo dizer ou observar que, por exemplo, o “Estilingue” do Nenna B, na época, causou muito menos proibição do que o Coletivo “Maruípe”. Eles fizeram uma exposição nesse prédio recentem’ente (Galeria de Arte Homero Massena) e colocaram umas placas de vende-se a galeria, questionando a situação do prédio. Nenna B e Coracy viviam a época da ditadura e foram menos reprimidos.

Quando esses meninos do Maruípe questionaram a situação do prédio ao governador do estado, eles pensaram em fechar a exposição na hora. Ligaram para cá e disseram que a exposição não deveria rolar, mas eu disse que se cancelasse seria pior. Então, deixaram rolar, mas houve pressão do governo. As pessoas não reconheciam a contestação nesse tipo de trabalho e essa era a ideia. Era uma contestação à família, ao conservadorismo e, com certeza, uma contestação à forma burguesa de viver.

Hoje analisam o “Estilingue” como algo fora do comum, mas naquela época o clima era mais propício a essas coisas do que hoje. Agora, somos mais reprimidos.

Naquela época, todo mundo era Corasete. Perguntei: o que é Corasete? E responderam que são as chacetes... rs! A influência de Coracy era tão grande que a cabeça dele mandava e nós éramos os artesões de suas ideias.

E a relação com o teatro, Coracy fazia parte do teatro de Arena, que acontecia ali na escola, onde ficava o Magestick e funcionava um Centro Cultural. Ali era o Colégio Brasileiro, uma escola particular, que tinha uma área onde era o refeitório do hotel antigamente, e lá aconteciam os ensaios. Era o teatro de Antonio Neves, um teatro de Arena, e o Coracy era ligado a esse grupo, ele e Márcia Moraes. Eu acho que ele produzia o cenário, eu não lembro muito bem. Nilson Henriques e ele eram ligados a esse grupo de teatro. Eu estava em outro grupo de teatro bem burguês na época, e o Coracy me convidou para trabalhar no teatro com ele.

Esse teatro era revolucionário e acabou sendo banido. Eles fizeram Arena Versus Zumbi, no Rio de Janeiro, depois repetiu aqui. Era um teatro de vanguarda que tinha pretensões políticas, era um teatro mais consciente, formado por um grupo de intelectuais e as reuniões desse grupo aconteciam no apartamento de Coracy. Na minha opinião, a importância de Coracy, no fazer artístico capixaba, foi de renovação e de agregação de pessoas, As pessoas mais interessantes sempre estavam em volta dele.

c) **Você recorda das contribuições da GAP para as artes plásticas no estado?**

A GAP foi muito importante para Vitória, sempre foi dirigida por pessoas competentes, na época, a Jerusa e, depois dela, eu não sei mais quem foi. Antes era um *Museu de Arte Sacra* e depois foi transformada em galeria e, desde então, fez exposições muito importantes, como a do Evandro Carlos Jardim. A galeria foi uma galeria de ponta e foi uma pena ter fechado. A galeria poderia ter continuado, teve a exposição da Lygia Pape e a da Fayga Ostrower. E Jerusa sempre conduziu muito bem a galeria.

Entrevista com Wallace Fernando Neves

Data: 16 de maio de 2014 (Vitória)

10- Como ocorreu a inserção da fotografia como disciplina na UFES?

Stella Helena Denarde, aluna da EBA, na época era responsável pelo Diretório Acadêmico e nos ajudou também a fundar o laboratório de fotografia juntamente com Maurício Salgueiro, pois ele conhecia muita gente que trabalhava com fotografia e dizia assim: a fotografia no Rio de Janeiro é a linguagem da hora, mas a diretora da EBA, Nórdia De Luna Freire, professora de pintura, era extremamente acadêmica e tradicional. Ela não aceitava a fotografia como disciplina, assim como alguns professores, e dizia que a fotografia era uma arte menor. Então, tentamos provar a ela que isso não era verdade.

Stella Helena Denarde solicitou uma sala a essa diretora para o Diretório Acadêmico, lá no Prédio da Praia do Suá e disse para a diretora: nós vamos poder fazer o que quisermos com esse espaço? E ela respondeu que sim, que providenciou esse espaço para eles. Então, juntamos dinheiro com os alunos, fizemos jantares e Maurício trouxe do Rio de Janeiro o equipamento do laboratório, uma boa máquina de fotografia, e montamos o laboratório nessa sala do Diretório, tudo isso escondido.

No ato da inauguração, “surpresa”! Nós convidamos o Quirino, do Rio de Janeiro, para elogiar a iniciativa. Assim, Nórdia, não ia poder dizer não na presença desse professor, que disse ser o laboratório uma boa iniciativa, pois a fotografia é super-moderna. Ele falou,

ainda, sobre a necessidade de se modernizar as escolas de artes. A diretora, sem reação, teve de aceitar a proposta da fotografia no ato da inauguração.

Depois de conseguirmos o laboratório, conseguimos convencer o grupo de professores de que era importante a disciplina de fotografia. Maurício Salgueiro chegou a usar a fotografia em suas aulas e eu me tornei o professor de fotografia da EBA. Convidamos o professor Aloizio Sobreiro, médico e membro do *Fotoclube do Espírito Santo*, para nos ensinar fotografia. Inicialmente, eu e Maurício dávamos a aula de fotografia, depois, a EBA migrou para o Campus de Goiabeiras e eu passei a ministrar, sozinho, a disciplina de fotografia. Como o número de alunos foi aumentando, tive de abandonar a aula de desenho anatômico para trabalhar apenas com fotografia.

Com o crescente número de alunos, precisei de outra pessoa. Então, indiquei a Márcia Capovilla para me ajudar e ela passou a ser professora da Universidade. Isso aconteceu também com a Goreth e com a Simone. Todas foram minhas alunas. Depois houve um ligeiro conflito com o curso de Comunicação Social que foi inaugurado sem um laboratório de fotografia e solicitaram o uso do Centro de Artes. Alguns professores não queriam aceitar os alunos da Comunicação no nosso laboratório, mas eu permiti por entender que o laboratório era da Universidade e dizia sempre: “aluno é aluno”. Então, o professor Davi, um excelente fotógrafo, começou a usar lá.

Foi muito difícil, eu vivia remendando os ampliadores com durepox e arame. Uma vez eu disse: chega. Fiquei um mês sem dar aula porque não havia material e não queria mais remendar nada, não havia mais condições de fazer isso. Foi quando compraram mais três ampliadores, muito vagabundos, depois de quinze anos de aula de fotografia. Nessa Universidade, tudo era para Medicina, Direito e para o Centro de Artes, nada.

2- A GAP contribuiu para reafirmar a ideia da fotografia como linguagem artística?

Eu não posso deixar de falar da grande contribuição do *Fotoclube do Espírito Santo* que fazia temporariamente exposições de fotografias, lá no edifício Fabio Rush, que pertencia à Vale do Rio Doce. Eles realizavam exposições internacionais maravilhosas, mas quase não dava público. A GAP, sendo a galeria da UFES, ao realizar uma exposição de fotografia, inseria a fotografia como linguagem artística. Dessa forma, a GAP contribuiu fundamentalmente, não só com exposições, mas com discussões. O Fotoclube também

promovia discussões, mas só entre eles. Entretanto, as exposições de fotografia do Fotoclube não eram isoladas e as publicações nos jornais, de professores e de alunos, contribuíram fundamentalmente com a fotografia enquanto linguagem no Espírito Santo.

3- Como era a sua produção fotográfica?

Eu como professor fazia basicamente as fotos e trabalhava com os alunos e, nessa hora, o professor era colega, principalmente no trabalho de campo e no trabalho de laboratório eu me colocava como aprendiz com meus alunos.

Meus trabalhos eram realizados no laboratório eu os fazia individualmente, mas tudo aquilo que eu sabia ou aprendia eu repassava aos meus alunos. Não tivemos naquela época uma escola de fotografia, a escola era o mundo, era a vida, era a conversa com os fotógrafos mais antigos. Os mais conhecidos eram o Ugo Musso, o Mazei e o Paes, que tinham uma experiência muito grande. Então, nós trabalhávamos dessa maneira. Nessa época, conheci o Sagrillo ainda garoto e, posteriormente, ele se juntou ao Fotoclube. Produzíamos no precário laboratório do CAR/UFES, com ampliadores antigos, de dez a quinze anos. A minha tendência em fotografia, naquele momento, era realizada principalmente em laboratório, além da fotografia de campo de fatos e ocorrências.

A vivência da vida em comum e da paisagem como um todo estava inserida no universo e eu inserido nele. A fotografia de coisas que vivenciamos e não percebemos sempre me encantou, assim como o laboratório. Era trabalhoso e também prazeroso fazer, através de negativos, uma solarização, um auto-contraste, separação de cores e tons. Assim, todo o aprendizado se dava em conjunto. Quando me aposentei, cheguei a ensinar granulação aos meus alunos, com o negativo de 400 ISO. Anos depois, uma ex-aluna veio me abraçar e, chorando, dizia que quando se separou do marido ficou sem nada e, então, ela passou a viver da fotografia que havia aprendido comigo. Ela passou a fazer granulação em Linhares, e lá ninguém conhecia essa técnica. Depois, ela descobriu um novo método de granulação e me ensinou. Os meninos do Fotoclube perguntaram: você ensina tudo aos seus alunos? Eu disse, sim! Mas você não pode ensinar tudo, eles diziam. E eu expliquei: ensino, sim, porque o que eu sei aprendi com alguém. Do mesmo modo, também minha aluna aprendeu e evoluiu no processo.

Entrevista de Paulo César Henriques Jevaux

Data: 10 de fevereiro de 2014 (Vitória)

a) Jevaux, eu gostaria que você me descrevesse a casa da ilha

Na casa da ilha, nós tínhamos que atravessar de bote quando a maré estava cheia, nós tínhamos um casal que remava para a gente, nossa! Como aquela senhora remava, mas quando a maré estava baixa nos atravessávamos a pé mesmo. Essa ilha era a de Porto de Santana.

Como? A ilha era a de Porto de Santana... rs! Eu conheço vocês, eu morei a minha vida inteira nesse bairro (pausa para os risos).

Essa casa era muito interessante, parecia uma indústria de alguma coisa. Nessa casa eu tive um quati, eu dormia com esse quati, no meio das almofadas. Aliás, o único a ter cama naquela casa era eu, porque o restante das pessoas dormia no tapete mesmo com as almofadas no chão.

Mas de vez enquanto eu dormia com todo mundo lá. Essa casa tinha uns cinco cômodos pequenos, eu acho, e um banheiro.

b) Quais foram as suas influências artísticas?

Eu sou de Cachoeiro de Itapemirim, mas passei toda a minha adolescência e a minha pré-adolescência em Niterói, no Rio de Janeiro. Foi um momento em que curti muita balada, mas fiz faculdade aqui em Vitória. Vim para Vitória para estudar e me formei na UFES, eu nem imaginava trabalhar como professor aqui na UFES. Na época, os professores chamavam os melhores alunos para trabalharem aqui, e foi assim que vim parar aqui, eu fui escolhido, assim como o Hilal Sami Hilal, o Renato Caseira e o Vilar. Eu acho que a primeira pessoa a fazer concurso aqui foi a Simone nos anos 1980.

Então, a minha influência foi o próprio Coracy nessa época, que era muito teatral e os meus professores dessa Universidade, nas aulas de História da Arte e nas exposições que eu frequentava. O professor Paulo de Paulo por ser do teatro também nos estimulava a fazer performances e happenings.

c) Como foi organizada a Instalação Composições ambientais?

A Capela permaneceu da mesma forma com que foi construída, em cima de uma pedra, sem escadarias, sem nada. Essa Capela ainda conservava essa memória colonial dela, que era muito importante. Bom, quando esse trabalho foi pensado, eu estava em Linhares fazendo teatro com José Augusto. Quando cheguei, em julho mais ou menos, nós havíamos terminado o teatro e já estávamos programando outra estreia para o Carlos Gomes. Quando eu cheguei aqui, o Coracy já estava organizando essa exposição e então fiquei despreocupado. Ele me deu uma igrejinha de madeira para fazer, que eu forrei com rendas que ele trouxe lá de Carangola, nas cores do Espírito Santo, esse oratório eu vendi. Eu peguei uns abajures e coloquei na porta da capela para iluminar o ambiente. A Instalação não era para ser vendida porque eram móveis de casa, mas as pinturas e os oratórios nós vendemos sim. O espaço era para ser vivenciado e a Capela foi montada igual a uma casa. A igrejinha deixou de ser uma igreja e o altar passou a ser um detalhe da casa. A nave da igrejinha se transformou na casa, e lá tinha mesa decorada com talheres, porque era uma mesa de jantar, uma moranga cheia de camarões. Quando as pessoas chegaram essa mesa já estava organizada e forrada com chitão, talheres, castiçais, taças, vinhos, luz de velas, nossa, tinha luz de velas! Na salinha ao lado, eu coloquei as minhas pinturas, mas nas paredes eu acho que tinha samambaias. Um oratório que eu fiz foi vendido e o outro foi doado para a GAP, o da menininha com um vestidinho, ela parecia um anjinho, a menininha era em gesso, uma coisa bem *pop* mesmo. Tinha uns “putinhos” – uns anjinhos peladinhos tocando instrumento. Esses anjinhos nós chamávamos de putinhos e colocávamos turbantes neles e asas de pavão. Não havia cama porque, na casa da ilha, a única pessoa a dormir em uma cama era eu, o restante dormia no tapete mesmo. As pessoas subiam na Capela com flores e, assim que entravam na Capela, viam um baú de madeira grande, que Coracy fazia para vender. Ele revestia o baú com couro, e lá havia fantasias, tecidos e materiais que sobravam do carnaval, até o Reitor se vestiu. A mesa ficava no centro da nave e as pessoas se sentavam nos tapetes.

Era quase uma magia, era um lugar ligado às nossas vidas e, naquele momento, era o nosso teatro, o carnaval. Os *hippies* andavam fantasiados mesmo... rs! Usavam calça de chita.

Aquilo eram as nossas fantasias do dia a dia que usávamos na FAFI, que era um lugar de tortura da Ditadura naquela época. Ali acontecia o teatro na frente para disfarçar a tortura que rolava solta lá atrás, e todo mundo sabia disso.

Eu já fui preso também, uma noite lá, meu amigo estava com drogas, mas não ficamos presos por conta da droga, porque isso era normal na época, até os soldados do exército usavam drogas para combater a guerra e encarar a morte, mas o problema maior foi os militares pegarem a carteira do amigo. Assim que eles abriram a carteira, caiu um papelzinho com uma frase do “Che”. Aí nós fomos presos e eu levei palmatória, eu acho que isso foi em 1975. Lá na capela tinha uma cristaleira e também uma penteadeira – aquela que tem três “assim-não”, lembro muito bem. Mas eu acho que tinha estante também, lá colocavam o restante da comida e os dos pratos, era uma estante fechada. Tinha uma cadeira no altar e as pessoas sentavam no trono, todas fantasiadas, e tinha tules pendurados nas paredes. A capela ficou toda decorada e, no dia, o Ademir arrumou o Coracy lá no salão dele, que ficava perto da catedral, e o Coracy saiu de lá já arrumado daquele jeito, de barriga de fora, nossa! Como Coracy era cara de pau! Eu tinha um terno de carnaval que eu tinha feito naquele ano – ele era dourado, mas pintei de verde, era em lamê, e nós entramos depois das pessoas.

Entrevista de Ronaldo Barbosa

Data: 30 de outubro de 2014 (e-mail)

- a) **Ronaldo, quais foram às exposições mais significativas que ocorreram na GAP durante o ano de sua gestão?**

1º pergunta- Por favor, você poderia ver com Neusa Mendes a lista de exposições que foram feitas nesse período (deu um branco na minha cabeça sobre esse período). Então, a partir dessa lista, poderei salientar algumas exposições. Lembro-me da exposição sobre o artesanato capixaba que foi feita justamente com Cecília Nascif, e que foi muito interessante.

- b) **Quais foram as contribuições da GAP para a ampliação das linguagens artísticas capixabas?**

2ª pergunta - A iniciativa de levar a GAP para a capela foi muito boa no sentido de colocá-la nesse espaço inusitado para uma galeria de arte. A GAP trouxe em seu tempo de existência inúmeros artistas importantes do cenário da arte brasileira. Ali foram feitas as primeiras instalações de arte contemporâneas no estado, com vivências de artistas trazendo os trabalhos para dialogar com a Capela. De fato, foi o primeiro local do estado (Vitória) que trouxe a questão do *Site Specific*. A GAP também foi fundamental para a divulgação de artistas capixabas.

ANEXO C: EXPOSIÇÕES REALIZADAS NA GALERIA DE ARTE LEVINO FANZERES (1972-1987)

PERÍODO (1972)	EXPOSIÇÃO
05/09 a 14/09	Luiz Soledade Otero – Pinturas
18/09 a 30/09	Haroldo Mattos – Fotografia
02/10 a 09/10	Arte Infantil
10/10 a 30/10	“Salão de Arte Fotográfica” – tema : A Criança
Sem data no livro de assinaturas	DUVIDEODÓ – Coletiva – Atilio Gomes, Luizah, Sagrilo e Luiz
PERÍODO (1973)	EXPOSIÇÃO
16/03 a 30/03	Anna Duarte – Estandartes de macramê
13/04 a 30/04	Alícia Glass – Pintura
11/05 a 30/05	Walter Bacci – Pintura s/ tecido
15/06 a 30/06	Coletiva de 6 artistas capixabas – Ana, Maria Helena Lindenberg, Solange, Ilária Rato, Tereza Norma e Telma
17/08 a 30/08	1ª Exposição de Jovens decoradores – Idéia e Jael
12/09 a 30/09	Isabel Braga – Pinturas
03/10 a 25/10	Antônio Prado Neto – Pinturas

19/10	Exposição de Arte Infanto- Juvenil na Galeria Hilal, na Praia do Suá
16/11 a 30/11	Evandro Carlos Jardim – Gravuras – A noite, no quarto de cima, o Cruzeiro do Sul. Lat. Sul 23°32'36". Long. w. gr. 46°37'59"
12/12 a 30/12	3º Salão de Artes Plásticas do Centro de Artes da UFES (alunos da UFES e ex-alunos da Escola de Belas Artes)
PERÍODO (1974)	EXPOSIÇÃO
20/03 a 30/03	Dilma de Barros Góes Batalha – Tapeçaria
19/04 a 30/04	Regina Silveira – Serigrafia
17/05 a 31/05	J. Rissin – Monotipias
07/06 a 30/06	Fotografias do concurso da FCES para ilustração do livro “Poetas do Espírito Santo”
04/07 a 31/07	Júlio Plaza – Livro Objetos II – com apresentação de audiovisual
09/08 a 31/08	Zoravia Bettiol – Xilogravuras
18/09 a 30/09	Isa Aderne – Xilogravura
04/10 a 13/10	Álvaro Apocalypse, Tereza Veloso e Madú – Desenhos e Aquarelas em pastel
21/10 a 30/10	3º Salão de Arte Infanto Juvenil
24/10 a 27/10	Majuyo – Entalhes (Maria Julia Yung)
07/11 a 17/11	Cildo Oliveira – Desenho e Serigrafia
21/11 a 18/12	Wilde Lacerda – Pintura
05/12 a 15/12	Hilal – Pintura “Arte e movimentos contínuos”
15/12	Nice Avanza – Pintura 188
29/12 a 29/12	Coletiva dos alunos e ex-alunos do Centro de Artes da UFES
PERÍODO (1975)	EXPOSIÇÃO
09/01 a 26/01	Maurício Salgueiro
14/03 a 25/03	Documental de Homero Massena e Lançamento de livros

18/04 a 18/05	Fotojornalismo
12/08 a 30/08	Jeveaux e Marquito – Pinturas
25/09 a 06/10	Atílio Gomes – Nenna – Tristes trópicos
20/10 a 30/10	Dilma Góes Batalha Batique e Tapeçaria
05/11 a 05/12	Jorge Raul Aparício – Pintura e Gravura
10/12 a 30/12	Arte Gaúcha- MEC-DAC-PAC – Inst. de Arq. do Brasil-Dep. do Rio Grande do Sul
04/12	Lançamento da 2. ed. do livro <i>História do Espírito Santo</i> , de José Teixeira de Oliveira
PERÍODO (1976)	EXPOSIÇÃO
22/06 a 17/07	Coletiva de produções de Gravuras
20/09	Hilal – aquarelas
17/09	Lola Tamanini – tapeçarias
22/09 a 26/09	Rolando Villa – Pinturas a óleo
28/09 a 02/10	Celina Rodrigues
10/10 a 17/10	IV Exposição de Arte Infante-Juvenil
04/11 a 16/11	Paulo Bonino – Fotografias “Vitória duas décadas” (fotos aéreas)
17/11 a 29/11	Exposição de alunos do Centro de Artes da UFES – Leyla Abib, Liamarcia Bernardino, Neusa Mendes, Nonna Rostagno, Marlene Cavalieri, Leila Brandão, Gelta e Francisca Bonadiman
18/11 a 29/11	Luiz Fraga – Pinturas (primitivo capixaba)
30/11 a 14/12	Jorge Luiz Hitte – Pinturas “Alados e Acorrentados”
15/12 a 30/12	I Salão de Arte da UFES
PERÍODO (ANOS DE 1980)	EXPOSIÇÃO

18/04 a 29/04	Flávio Santos – Fotografia
08/05 a 23/05	Pantaleon Astiazaran – Fotografias
19/06 a 06/07	Ângela Vasconcelos Gomes – Pintura
08/07 a 22/07	Renata Himtze – Pintura em Porcelana
01/08 a 11/08	Hector Lizana – Pintura e Desenho
12/08 a 30/08	Lando – Pinturas
02/09 a 16/09	Toehwé – Pintura
18/09 a 30/09	Marcílio Motta – Desenho
10/09 a 24/09	Ronaldo Machado de Oliveira – Pintura 189
07/10 a 16/10	Roberti Linspector – Pintura
07/10 a 15/10	Virgínia Tamanini Paisagens
30/10 a 16/11	Cléria e Rosângela – Desenho
19/11 a 03/12	Délio da Fonseca Castello – Pintura
04/12 a 30/12	Zuppo – Desenho
PERÍODO (1981)	EXPOSIÇÃO
07/01 a 21/01	Hilton Roatti – Pintura
23/01 a 06/02	Jasson Coutinho – Pintura
10/02 a 15/03	Guilherme Merçon – Desenho
26/03 a 12/04	Flávio Lobo – Fotografia
22/04 a 11/05	CROSCOB – Cerâmica
12/05 a 27/05	Oswaldo Paulo Lima – Desenho

28/05 a 11/06	Kamil – Pintura
02/07 a 16/07	Wilson Carneiro e Helô Sant’Ana – Fotografia
21/07 a 05/08	Nice – Pintura Primitiva/Série Sacra
13/08 a 24/08	Milton Passos – Pintura
25/08 a 14/09	Hélio Coelho e Marta Baião – Desenho
15/09 a 24/09	Paulo Cesar R. da Silva – Desenho
01/10 a 13/10	Luiz Mauricio S. Oliveira Pintura
14/10 a 02/11	Botelho – Pintura
03/11 a 17/11	Luiz Fraga – Pintura
19/11 a 02/12	Andréa – Desenho
PERÍODO (1982)	EXPOSIÇÃO
10/03 a 25/03	Nadilson – Pintura
01/04 a 15/04	Eduardo Rios – Desenho e Colagem
16/04 a 30/04	Sophia Kasuga – Têmpera s/papel
04/05 a 19/05	Deborah Schindler – Gravura
20/05 a 03/06	Neli Pinheiro – Pintura
04/06 a 20/06	Genito Gregório – Pintura
24/06 a 07/07	Ene Zopelari – Escultura
09/07 a 24/07	Jorge Luiz dos Anjos – Aquarela
28/07 a 12/08	Fausto Aguiar – Colagem e Pintura
19/08 a 31/08	Suzana Villaça – Pintura

01/09 a 15/09	Celina Rodrigues – Pintura
16/09 a 31/09	Flávio Lobos – Fotografia
06/10 a 20/10	Edwalter Teixeira – Desenhos
22/10 a 08/11	Renata Himtze – Desenho
PERÍODO (1983)	EXPOSIÇÃO
20/01 a 06/02	Marcelo Bicalho – Desenho
01/03 a 15/03	Valério Coura – Desenho
06/04 a 20/04	Celina Rodrigues – Pintura 190
PERÍODO (1987)	EXPOSIÇÃO
20/10 a 06/11	Nice Nascimento – Pintura
09/11 a 15/11	Luiz Natal – Desenho
26/11 a 03/12	Vilela – Pintura, desenho, escultura, cerâmica, publicidade, história em quadrinhos e literatura.

ANEXO D

Exposições realizadas na GAP (1976-1980) e as obras do acervo adquiridas nesse mesmo período

1-Professores do Centro de Artes/UFES

Exposição: Coletiva de inauguração da *Galeria de Arte e Pesquisa da UFES*

Data: 25 de junho a 31 de julho de 1976

Nessa exposição, foram expostos 38 trabalhos, um de cada professor, tendo como objetivo mostrar o que estava sendo produzido por esses docentes à comunidade. A coletiva

apresentou desenho, tecelagem, cerâmica, gravuras diversas, montagem, projeto para vitral, escultura e fotografia.

2- Bruno Tausz

Exposição: Pinturas e serigrafias

Data: 17 de agosto a 08 de setembro de 1976

Bruno Tausz exibiu 14 pinturas, 20 serigrafias, não comercializou nenhum trabalho e não efetuou uma doação para a galeria como exigido no Regimento Interno.

3- Rubens Gerchman

Exposição: Serigrafia

Data: 17 de setembro a 05 de outubro de 1976

Gerchman exibiu 39 trabalhos, 07 foram comercializados e uma gravura foi doada à GAP- AR - presente no texto desta dissertação.

4- Wallace Fernando Neves

Exposição: Fotografia

Data: 15 de outubro a 02 de novembro de 1976

Wallace expôs 25 fotografias, comercializou 01 e não formalizou a doação de uma fotografia para a GAP.

5- Dionísio Del Santo

Exposição: Serigrafia

Data: 19 de novembro a 05 de dezembro de 1976

Dionísio exibiu 38 trabalhos e a obra doada a GAP encontra-se no texto desta dissertação.

6- Ilária Rato Zanadréia

Exposição: Xilogravura

Data: 22 de dezembro a 16 de janeiro de 1977

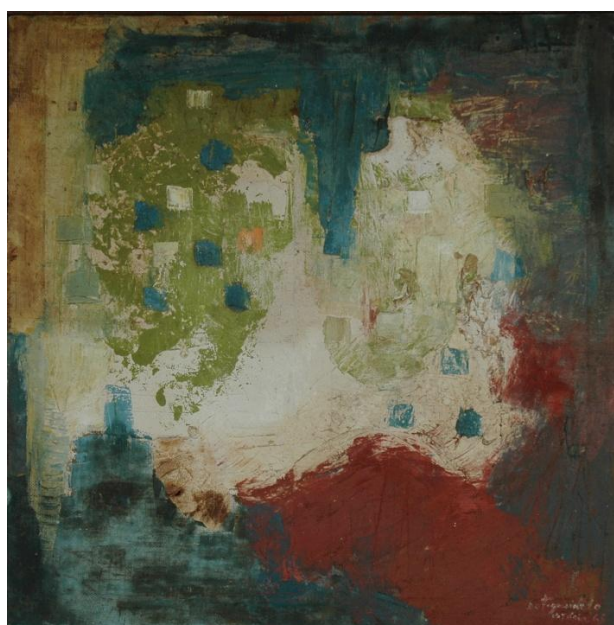
Ilária Rato era professora do CAR/UFES e, sobre essa exposição, não encontramos nenhuma informação, ou mesmo se foi doada alguma gravura para a GAP.

7-Moacyr Fernandes Figueiredo

Exposição: Pintura, gravura e desenho

Data: 19 de março a 17 de abril de 1977

Essa mostra não estava prevista no calendário de 1977, mas com a internação de Moacyr Figueiredo por sérios problemas de saúde, a assessoria da GAP se sentiu motivada a fazer uma homenagem a ele. Esse professor não chegou a prestigiar a exposição, pois dois dias antes do término da mostra, em 15 de abril de 1977, ele veio a falecer na cidade do Rio de Janeiro. Nessa mostra, foram exibidas diversas telas, encáusticas, gravuras e desenhos de várias épocas e fases desse artista. A pintura abaixo foi doada pela família do artista à galeria.



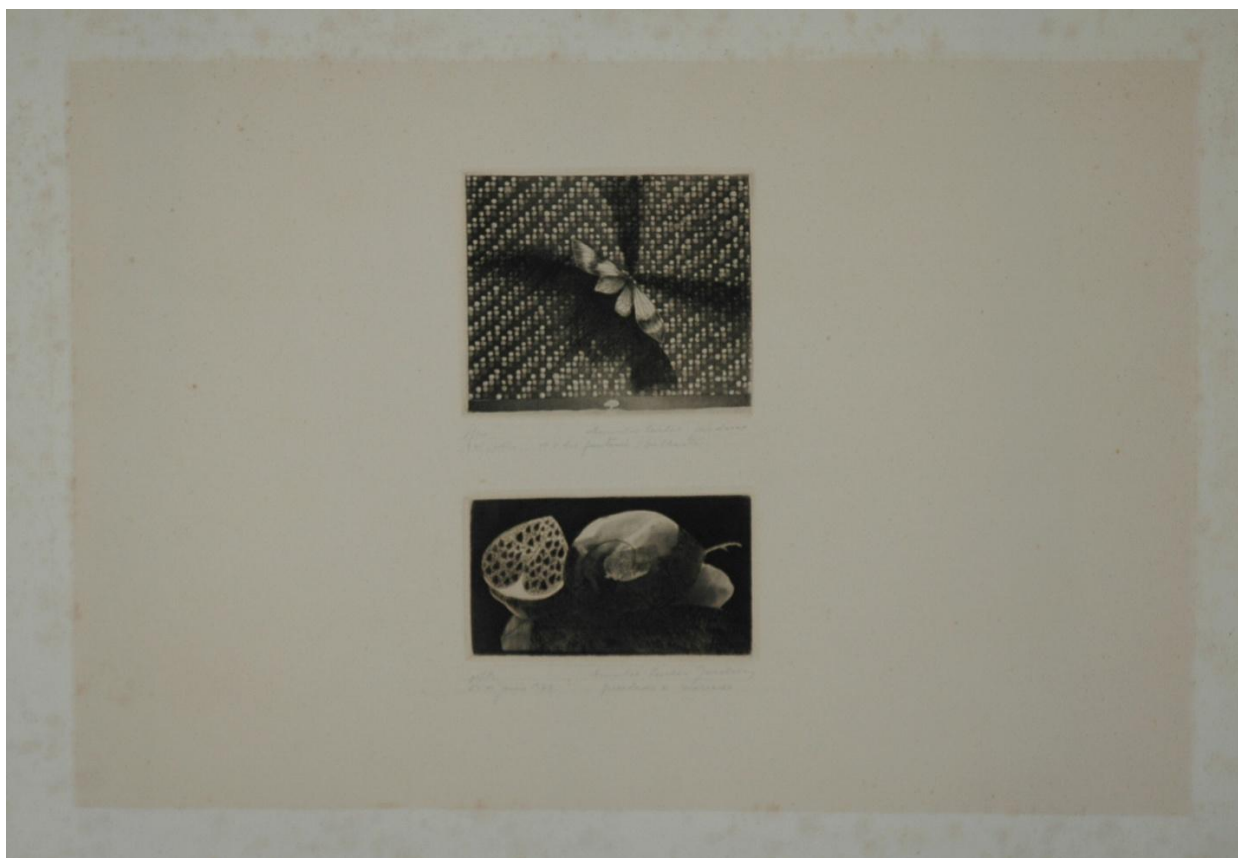
Moacyr Fernandes Figueiredo, *s/ título*, 1965, óleo sobre tela, 100x100cm,

8-Evandro Carlos Jardim

Exposição: Gravura

Data: 22 de abril a 10 de maio de 1977

Evandro Carlos Jardim exibiu 31 gravuras, as quais fizeram parte da *Bienal de Veneza* (1976), que teve como tema central o meio ambiente. Ele comercializou 11 e efetuou a doação de 02 gravuras para a GAP.



Evandro Carlos Jardim, *No vidro fantasia brilhante*, 1975, gravura em metal de 12,6 x 15,3 cm e *Quadrado e marcado*, 1973, gravura em metal, de 8,4x15,2 cm

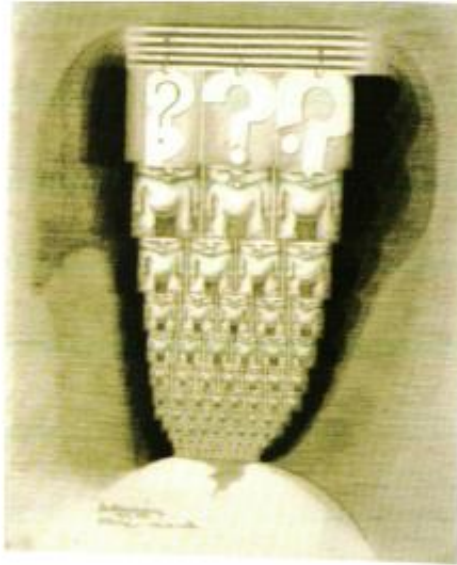
9-Maria Helena Lindenberg

Exposição: Gravura e Desenho

Data: 20 de maio a 05 de junho de 1977

Tema: *Os caminhos do diálogo e aproximação-esforço, fardo, força.*

Maria Helena Lindenberg é natural de Vitória formou-se em artes na EBA/ES, no ano de 1960. Em 1961 começou a dar aulas na mesma instituição como professora de Desenho e Gravura. Nessa exposição foram exibidos 19 desenhos, 02 comercializados e um (01) doado a GAP.



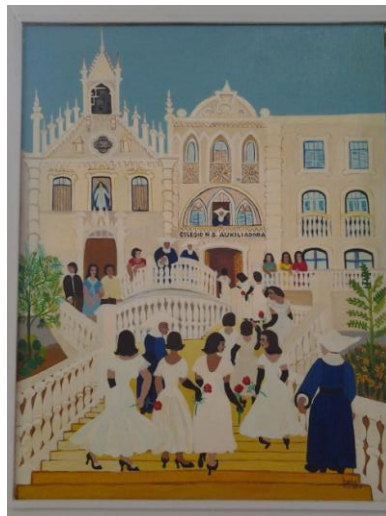
Maria Helena Lindenberg, *Natureza... Viva ou morta*, 1977, grafite, 63,3x48,1cm

10-Isabel Braga

Exposição: Pintura

Data: 10 a 27 de junho de 1977

Nessa exposição Isabel Braga exibiu 36 telas, sendo comercializadas 08 e 01 foi doada. Essas pinturas retratavam o Espírito Santo e outras localidades por onde a artista passou, e entre elas estavam: *Maratázes*, o *Colégio Do Carmo*, a *Capela de Santa Luzia*, cenas do *Candomblé da Bahia*, apresentadas na *galeria Chica da Silva*, em 1972, na Bahia e as paisagens apresentadas na *galeria Irlandini*, no Rio de Janeiro, no ano de 1976.



Isabel Braga, *Festa de formatura da igreja do Carmo*, s/data, óleo sobre tela, 50x64,5 cm

11-Ermelindo Nardin

Exposição: Desenhos

Data: 19 de julho a 10 de agosto de 1977

Ermelindo Nardin, pintor, gravurista e desenhista, nascido em Piracicaba, cidade do interior de São Paulo, onde se formou na *Escola de Belas Artes*, apresentou 19 desenhos, datados de 1974, 1975 e 1976, comercializou 02 e efetuou uma doação para a galeria.



Ermelindo Nardin, S/ título, 1976, aguada, nanquim, guache, 34,5x51,8 cm

12-Walace Fernando Neves

Exposição: Fotografia

Data: 19 a 28 de agosto de 1977

Segundo o Relatório anual de atividades de 1977, nessa exposição, o artista exibiu 25 fotografias, comercializou 05 e fez a doação da fotografia *Tema* para a GAP.



Wallace Fernando Neves-*Tema*- 1977, Fotografia P/B, de 60,5x49,5cm

13-Coracy Coelho Leal e Paulo Henrique César Jevaux**Exposição:** Instalação *Composições Ambientais***Data:** 31 de agosto a 16 de setembro de 1977

Coracy Coelho Leal, S/ título, 1977, oratório em madeira e conchas, 50x27 cm



Jevaux, *Atoto Omulu Odará*, 1977, técnica mista, 74x53 cm

14-Nice Avanza**Exposição:** Pintura/Naif**Data:** 23 de setembro a 09 de outubro de 1977

Essa mostra foi uma retrospectiva em homenagem aos 10 anos de produções da artista e foram exibidas 22 pinturas, 10 foram comercializadas e uma foi doada a GAP.



Nice Avanza, *Congada*, 1977, óleo s/ tela , de 84,5x94,5 cm

15-Raphael Samú

Exposição: Gravuras

Data: 14 de outubro a 06 de novembro de 1977

Raphael Samú exibiu 28 gravuras que teciam críticas à tecnologia mal aplicada proveniente da industrialização e as suas possíveis consequências ao meio ambiente. A representação dessa problemática foi de pássaros aprisionados, apreensivos e torturados. Nessa exposição, o artista comercializou 09 gravuras e fez a doação de uma para a GAP.



Raphael Samú, *Transparência III*, 1977, técnica mista, de 61x40 cm

16-Fayga Ostrower**Exposição:** Xilogravura e Serigrafia**Data:** 08 a 27 de novembro de 1977

Nessa exposição, a artista comercializou 11 gravuras das 20 expostas e fez a doação de uma gravura para a GAP, presente no texto desta dissertação.

17-João Calixto**Exposição:** Pinturas**Data:** 02 a 18 de dezembro de 1977

João Calixto é um artista paulista, formado pela *Escola de Belas Artes de São Paulo*, no ano de 1952. Nessa mostra, ele exibiu 20 pinturas em tela de características hiperrealistas.



João Calixto, *Paisagem*, 1976, óleo s/ tela, de 101,3x75 cm

18-Exposição dos trabalhos dos alunos do CAR/UFES- Bolsa/Arte**Data:** 21 de dezembro a 06 de janeiro de 1977

A exposição Bolsa/Arte teve como objetivo mostrar os trabalhos dos alunos bolsistas do Centro de Artes. Essa atividade foi patrocinada pelo MEC e FUNARTE em parceria com o Centro de Artes. Nesse projeto, os alunos recebiam auxílio em material monetário (durante seis meses) e orientação individual de algum professor do CAR/UFES. Os trabalhos abaixo foram doados à GAP.



Neusa Mendes, *Bailarina*, 1977, pastel sobre papel,



Denize Pimenta, *Dança de negro-Pensamento Azul*, 1977, desenho, 25x35 cm



Neusa Pezzin, *Gente*, 1977, nanquim, bico de pena e aguada, 23x33 cm



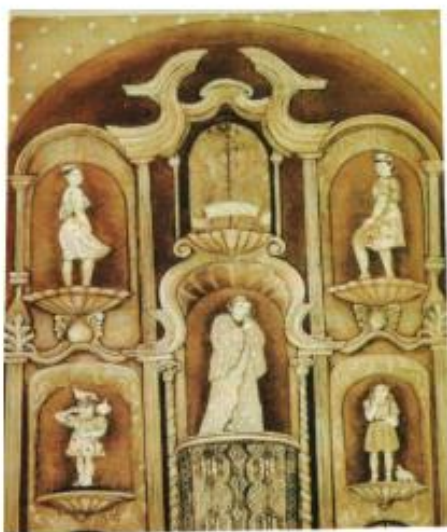
Márcia Capovila Fotografia PB, 1977, de 40x30 cm

19-Débora F. Shindler

Exposição: Gravuras em metal e Litogravura

Data: 17 a 29 de janeiro 1978

A exposição dessa artista foi realizada após sua passagem pelo país. Débora Shindler nasceu no ano de 1950, nos Estados Unidos, cursou mestrado em Belas Artes no Ohio State University e artes plásticas da University of Califórnia at Los Angeles. É pintora, gravurista, desenhista e professora de História, Literatura e Letras. Nessa mostra, exibiu 19 gravuras, não comercializou nenhuma e os temas dos trabalhos eram a política e mitologia da America Latina.



Déborah P. Shindler, *Retábulo de la mujer*, 1978, água forte e tinta , de 66x,44,4 cm

20-João Jorge

Exposição: Pinturas

Data: 14 a 28 de março de 1978

João Jorge exibiu 36 pinturas, tendo como tema paisagens rupestres de animais e cenas européias, sendo que 04 dos 36 trabalhos foram realizados no vidro, com uma técnica primitiva que aprendeu na Iugoslávia e o restante foi de pintura em tela.



João Jorge, *A velhice ou A espera*, 1976, óleo s/ tela , de 33,2x40, 6 cm

21-Manfredo de Souza Neto, Arlindo Daibert e José Alberto de Pinho Neves

Exposição: Desenhos e Gravuras

Data: 31 de março a 20 de abril de 1978

Manfredo de Souza Neto exibiu desenhos de paisagens que denunciavam a extração predatória de minério de ferro das montanhas nas cercarias de Belo Horizonte. *José Alberto* expôs as suas gravuras sem cor, produzido com um tipo de papel especial e tecido. A temática eram pés de bailarinas e aspectos da dança, seguindo influências de Edgar Degas (1834-1917), tanto relacionados ao tema quanto à utilização da luz nos relevos/gravuras sem cor. *Arlindo Daibert* mostrou uma série de desenhos de animais massacrados e mutilados.

Foram doados para a galeria dois desenhos de *Arlindo Daibert* e 01 desenho de *Manfredo de Souza*, presente no catálogo da GAP de 1979. Mas como a imagem do desenho do *Manfredo de Souza* esta de difícil visualização, ele não foi inserido neste texto.



Arlindo Daibert, s/título, 1977, grafite, de 25x14,6cm

22-Arte e Artesanato em madeira com peças do Acervo da Campanha da Defesa do Folclore Brasileiro

Exposição: Artesanato brasileiro em madeira

Data: 25 de abril a 06 de maio de 1978

Essa exposição foi organizada pela *Companhia do Folclore Brasileiro* e nenhum trabalho foi doado à GAP por ser do Acervo dessa Companhia. Foram expostas 65 peças em madeira, de artistas populares de quatro regiões brasileiras.

23-Luiz Carlos Lindenberg

Exposição: Pintura e Gravura

Data: 10 de maio a 21 de abril de 1978

Luiz Carlos Lindenberg é carioca, formado em Arquitetura. Nessa exposição, exibiu 19 trabalhos divididos entre pinturas e gravuras, com características do hiperrealismo, sendo que 08 desses trabalhos foram comercializados.



Luiz Carlos Lindenberg, *O ovo*, 1976, aerografia e Acrílica, de 51x73 cm

24-Holmes Neves (1925-2008)

Exposição: Pintura

Data: 26 de maio a 11 de junho 1978

Holmes Neves exibiu 32 pinturas em tela e comercializou 01. Todas elas possuíam uma forte tendência da Escola de Guignard dedicadas a paisagens históricas mineiras, suas igrejas, casarios e vegetações.



Holmes Neves, *Vira saia*, 1978, acrílica s/ madeira, de 55x44 cm

25-Alda Lofêgo**Exposição:** Pintura/Naif**Data:** 15 a 25 de junho de 1978

Nasceu na Villa do Rio Pardo (Iúna-ES), em 1913, era pianista, escritora e pintora naif. Nessa exposição, exibiu 35 pinturas em tela e comercializou 05.



Alda Lofêgo, *Convento da penha*, 1972, óleo s/ tela, de 58x73,2 cm

26-Rogério Medeiros**Exposição:** Fotografia**Data:** 29 de junho a 16 de julho de 1978

Rogério Medeiros era fotógrafo e jornalista capixaba. Nesse período, já havia trabalhado no jornal *A Tribuna*, no jornal *O Diário*, no jornal *A Gazeta*, jornal *Estado de São Paulo* e era correspondente jornalístico do *jornal do Brasil* e da *Revista Isto é*. Nessa mostra, ele expôs 65 fotografias, comercializou 33 e 04 foram doadas a GAP.



Rogério Medeiros- fotografia P/B 1978, de 20,5x30cm



Rogério Medeiros, fotografia P/B, 1978 de 21x30 cm



Rogério Medeiros, Fotografia P/B, 1978, de 20,7x29, 8 cm



Rogério Medeiros, fotografia P/B, 1978, de 20,7x29, 8cm

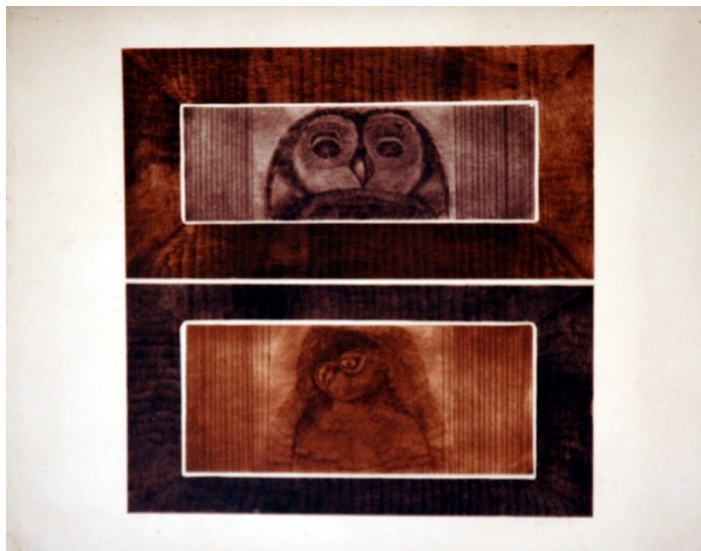
27-Marília Rodrigues

Exposição: Gravuras

Data: 21 de julho a 13 de Agosto de 1978

Marília Rodrigues era natural de Belo Horizonte. Quando expôs na Capela Santa Luzia, já tinha no currículo diversas exposições nacionais e internacionais, que foram realizadas desde o ano de 1961. A expositora, além de ser artista, era professora da

Universidade de Brasília. Na mostra da GAP, ela exibiu 19 gravuras, comercializou 11 e fez a doação de 01.



Marília Rodrigues, *Duas corujas*, 1977, gravuras em metal, de 49,7x49,9cm

28-Romildo Paiva

Exposição: Gravuras em metal

Data: 18 de agosto a 10 de setembro de 1978

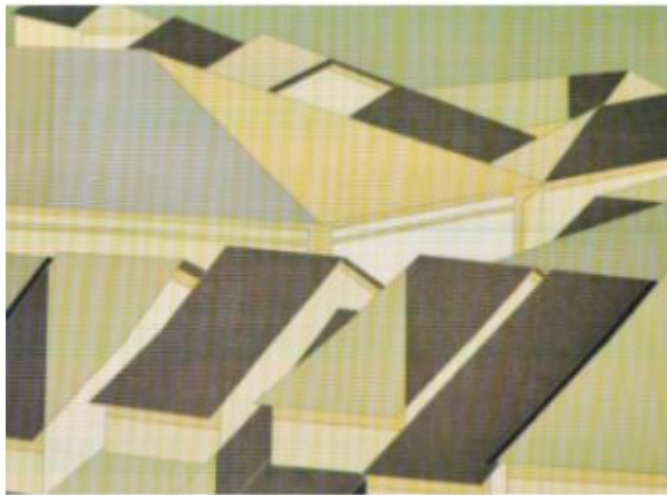
Romildo Paiva era natural de São Paulo. Sua formação é de autodidata. Exibiu 21 gravuras na GAP e comercializou 03.



Romildo Paiva, s/título, 1978, gravura em metal, de 44,4x29,3 cm

29-Carlos Scliar**Exposição:** Retrospectiva**Data:** 15 de setembro a 01 de outubro de 1978

Essa talvez tenha sido a exposição mais importante, do ano de 1978, realizada na GAP. Essa mostra fez parte de uma retrospectiva de 1940-1977, organizada pelo *Museu de Arte Moderna da Bahia*.



Telhado de ouro Preto livro em serigrafia, 1977, de 36x54,8 cm

30-Walace Fernando Neves**Exposição:** Fotografia**Data:** 06 a 22 de outubro 1978

Não houve doações nessa exposição

31-Emílio Gonçalves filho**Exposição:** Pinturas**Data:** 08 a 19 de novembro de 1978

Arte Educador carioca, um dos introdutores da Educação Artística no Brasil. Trouxe para a exposição na GAP 18 pinturas, tendo como tema o universo infantil, o artista comercializou apenas 01 pintura.



Emílio Gonçalves Filho, *Os asseclas do príncipe*, 1977, óleo s/ tela, de 62,5x77, 5 cm

32-Yara Campos da Rocha Matos e Freda Cavalcante Jardim

Exposição: Desenhos, pedras e fios

Data: 24 de novembro a 10 de dezembro de 1978

Essa exposição foi de desenhos e mosaicos e ambas as artistas foram professoras do Centro de Artes/CAR/UFES. Ao todo foram exibidos 20 trabalhos e apenas 01 mosaico foi comercializado.



Freda Jardim, *Cosmos*, 1978, mosaico com pedra e esmalte de vidro s/ cimento, de 25,5x 66,5 cm



Yara Campos da Rocha Mattos, *Introspecção*, 1978, grafite, de 66x48, 5 cm

33-Exposição: Coletiva de Arte

Data: 13 a 30 de dezembro de 1978

Essa mostra foi uma coletiva dos professores do CAR/UFES e foram exibidos um total de 45 trabalhos entre eles estavam serigrafias, mosaicos e desenhos, sendo que 11 deles foram comercializados.



Jerusa Samú, *Porta*, 1978, serigrafia 1978, de 30x20cm



Guilherme Merçon, *Ruínas da Ilha do Frade*, 1978, bico de pena, de 21,3x19,4 cm

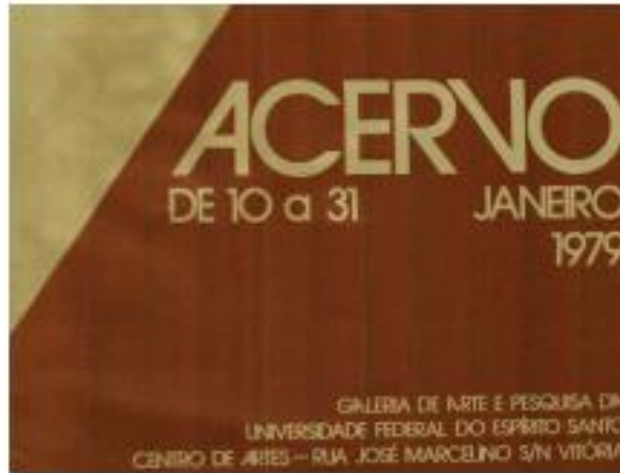


Joyce Brandão, *Bom dia Cidade*, Aquarela, 1978, 34,8x27 cm

34-Exposição do Acervo da GAP

Data: 10 a 31 de janeiro de 1979

Nessa exposição, foi lançado o primeiro catálogo da GAP de 1979, de um total de 03, com obras do acervo de 1976 a 1978.



Catálogo do Acervo da GAP (1976- 1978)

35-José Alberto de Pinho Neves

Exposição: Gravuras

Data: 21 de março a 02 de abril de 1979

José Alberto nasceu em Portugal e radicou-se no Brasil, na década de 1970. Fez diversos cursos no estado de Minas Gerais e realizou algumas exposições pelo país participando de coletivas, individuais e salões de artes. Sua especialidade eram as gravuras. Na mostra da GAP, ele exibiu 18 trabalhos divididos entre 07 desenhos, 05 matrizes, 05 gravuras e uma fotografia do britânico David Hamilton (1933), usado como fonte de pesquisa em suas produções. Dos 18 trabalhos apresentados 03 foram comercializados.



José Alberto de Pinho Neves, *Diálogos*, 1978, relevo s/tela 1978, de 26x34, 3 cm



José Alberto de Pinho Neves, *Diálogos*, 1978, relevo s/tela 1978, de 23x38,6cm

36-Mauro Lúcio Starling

Exposição: Pinturas

Data: 06 a 22 de abril de 1979

Mauro Lúcio Starling nasceu em Laginha, Minas Gerais, em 12 de março de 1948. Foi professor do CAR/UFES (1975-2007). Nessa mostra, ele exibiu 16 desenhos e comercializou 04.



Mauro Starling, *Instrutor gerador IV*, 1979, pastel, lápis, aquarela, de 36,5x51 cm



Mauro Starling, *Instrutor gerador*, 1979, pastel, lápis wolf carbon, lápis aquarela, 36,5x51cm

37-Delton Souza

Exposição: Fotografia-*Geometria urbana-*

Data: 27 de abril a 13 de maio de 1979

Delton Souza é capixaba, fotógrafo, participou de diversas exposições na cidade: *Galeria de Arte Homero Massena*, *Galeria de Arte Levino Fanzeres*, exposição de Artes/UFES/CVRD, Salões Universitário de Artes, Salvador, Brasília. Nessa mostra, ele exibiu 24 fotografias em preto e branco elaboradas a partir de pesquisas sobre o meio urbano e comercializou apenas 01.



Delton Souza-*Geometria Urbana VI*, 1979, fotografia P/B, de 26,5x32,5



Delton Souza-*Geometria Urbana*, 1979, fotografia P/B, de 32x26,5 cm

38-Sandro Donatello Teixeira

Exposição: Pinturas

Data: 18 de maio a 03 de junho de 1979

Pintor e professor, nascido no Rio de Janeiro em 1945. Iniciou estudos no ateliê de seu pai, o pintor Oswaldo Teixeira. Em 1967, viajou para a Europa, completando sua formação. Lecionou no *Instituto de Belas Artes do Rio do Janeiro*, na *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*, em seu ateliê particular. Desde 1971, atuava no cenário artístico nacional, tendo participando de mais de cinquenta salões de arte e exposições coletivas. Na GAP, ele exibiu 18 trabalhos, divididos entre pinturas e desenhos, e não quis comercializar nenhum trabalho.



Sandro Donatello, *Cena I-sem saída*, 1978, grafite, carvão e aguada, 38,1x56 cm



Sandro Donatello, *A cabeça estudo da personalidade*, 1979, óleo s/ Eucatex, de 61x46 cm

39-Sebastião P. Santos

Exposição: Pinturas

Data: 12 a 25 de junho de 1979

Tião, como era conhecido, nasceu no Rio de Janeiro, no ano de 1938, estudou no *Instituto de Belas Artes*, do mesmo estado com Ibêre Camargo, de 1961 a 1965, e já havia realizado até a presente data, diversas exposições nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Para a realização dessa mostra o artista produziu um total de 23 telas pintadas a óleo, de 90x90 cm cada, tendo como tema a via sacra, história bíblica que retrata o sofrimento de Jesus Cristo a partir do Tribunal de Pilatos até o monte calvário. Esse trabalho foi produzido especificamente para a capela de Santa Luzia.



Sebastião Pimentel dos Santos, *Paisagem*, 1979, óleo s/tela , de 48,5x40,6 cm

40-Isabel Helena de Souza**Exposição:** Desenhos**Data:** 13 a 29 de julho de 1979

Isabel Helena de Souza é natural de Ibiracu, no Espírito Santo. É licenciada em Literatura Inglesa pela *Universidade Federal do Espírito Santo*, mestre em Educação Artística nos Estados Unidos e ex-professora do CAR/UFES. Nessa mostra, ela exibiu 15 desenhos coloridos, tendo como tema crianças e pássaros.



Isabel Helena Oliveira de Souza, *O anjo azul*, 1979, lápis de cor, 50x70cm

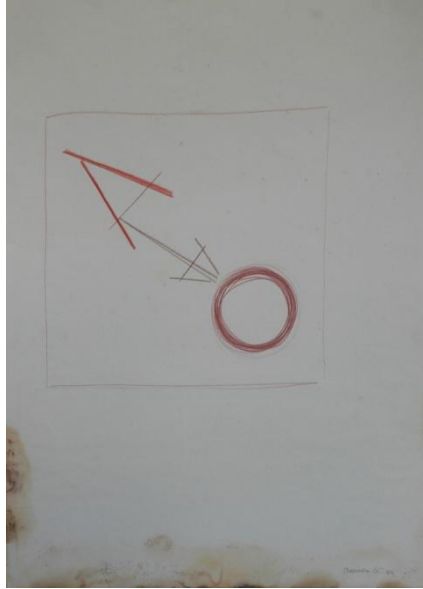
41-Loio-Pérsio**Exposição:** Pinturas**Data:** 1 a 14 de agosto de 1979

Nessa mostra, esse artista apresentou pinturas elaboradas com tinta a óleo sobre um aglomerado de madeira e tela, e todos os trabalhos foram feitos no próprio Estado. A presença desse artista despertou os capixabas para a discussão da criação da *Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais* (ABAPP). Loio-Pérsio era ex-presidente dessa associação. Após o incentivo desse artista, ainda no ano de 1979, os artistas capixabas fundaram a *Associação dos Artistas Plásticos do Espírito Santo* (AAPES). Os primeiros representantes desta instituição foram Ivanilde Brunow, Carlos Chenier e Maria Helena Lindenberg. A sede inicial foi dividida com a GAP na capela de Santa Luzia.

42-Carmém Lúcia Guterres Có**Exposição:** Desenhos**Data:** 20 de agosto a 02 de setembro de 1979

Carmém Có também era professora do CAR/UFES e, nessa exposição, expôs um poema visual, com a letra A e as seguintes palavras: Arena, Abalo, Acanto, Anistia,

Acoplamento infinito, Arcada, Arco, Ataque, Afro, Acorde, Abordagem, esse poema foi finalizado com a palavra Enfermaria, Infância, A cidade e Hospital. Além das palavras havia nesse poema/desenho símbolos como flechas, riscos rápidos, homens, cidades, mentes e mundo.



Carmém C6, 1979, lápis e crayon, de 65x47 cm



Carmém C6, A velha senhora, 1979, lápis de cor, de 64,7x46,9 cm

43-Renina Katz

Exposição: Litografia

Data: 03 a 23 de setembro de 1979

Renina expôs na GAP litogravuras abstratas elaboradas a partir de sua pesquisa no doutorado sobre o cromatismo na serigrafia, litografia e gravura em metal. A organização

dessa exposição teve um formato didático visando exibir apenas a técnica de suas litogravuras coloridas, ou seja, os seus efeitos cromáticos. Ao todo foram expostos apenas 03 trabalhos e a gravura doada para a GAP está presente no texto desta dissertação.

44-Haroldo Barroso do Amaral

Exposição: Esculturas

Data: 28 de setembro de 1979

Esse artista trouxe para Vitória/ES 14 peças, sendo umas construídas em cedro do amazônia, uma peça construída em amendoim e outra em frejô. Essas “esculturas” foram montadas na capela de acordo com a sua arquitetura, ou seja, as suas peças foram integradas ao seu espaço.



Haroldo Barroso do Amaral, relevo VIII, 1979, madeira em relevo, de 90x90x20, 25 cm

45-Nisete Sampaio e Rogério Luz

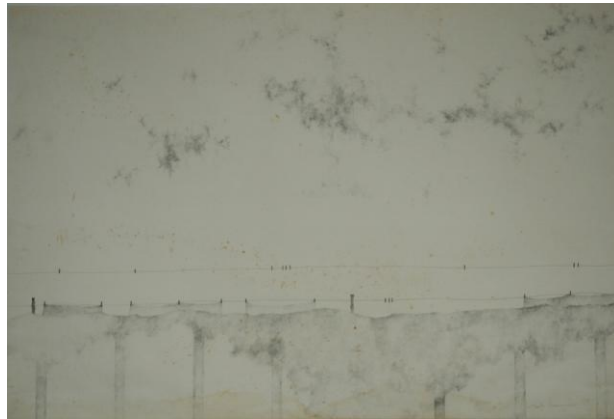
Exposição: Desenhos

Data: 19 a 31 de outubro de 1979

Nisete Sampaio é natural de Belém do Pará. No ano de 1938, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se formou em artes, no ano de 1965. Participou de diversas exposições no Rio de Janeiro e São Paulo, nos anos de 1970, realizando Instalações e desenhos de bico de pena. Nessa exposição, exibiu 12 desenhos como tema: varais, bananeiras, montanhas, montes, e nuvens. Segundo a própria Nisete, o seu trabalho é bem diverso do outro expositor. Ela

trabalhava com bico de pena e buscava retratar o cotidiano através de paisagens em que os personagens estão supostamente sufocados ou sob um céu sempre imenso. Ela transformava o seu cotidiano em poesia. Após ter sido mãe, a única coisa que observava em sua frente era a floresta, próxima ao Jardim Botânico, onde ela residia, e as fraldas de bebês. Ao retratar esse seu cotidiano, ela buscava denunciar, sem forma discursiva, a opressão da mulher latino-americana, pois o homem trabalha fora e ela tinha de ficar em casa cuidando dos filhos.

Rogério Luz nasceu no Rio de Janeiro, em 1936. Poeta, artista plástico e ensaísta, com trabalhos publicados nas áreas de estética, psicanálise e crítica de arte, foi professor universitário na UFPB, UFF, UFRJ e UERJ. Participou de várias exposições em diversos estados brasileiros. Nessa exposição, ele apresentou 18 trabalhos de autorretratos de pessoas ilustres e de políticos, de forma debochada e irônica. Também não poupou críticas à Ditadura



Nisete Sampaio, *solvente textura*, 1979, bico de pena (nanquim), de 51,5x75,5cm



Rogério Luz, *Galeria de retratos de heróis nacionais*, 1978, desenho e nanquim, 35,2x25,1 cm

45-Antônio Grosso**Exposição:** Litografia**Data:** 09 a 25 de novembro de 1979

Antônio Grosso expôs 15 trabalhos, de diversos períodos de sua produção. Para dar sentido didático aos alunos do CAR/UFES, o artista ainda realizou uma palestra sobre a técnica da litogravura e, logo em seguida, proporcionou um curso de gravura, durante uma semana no CAR/UFES. Nessa exposição, o único trabalho não comercializado foi doado à GAP.



Antônio Grosso, s/título, litografia, de 32,5x35 cm

46-Exposição atelier: *serigrafia, xilogravura, batik, História em quadrinhos.***Data:** 03 de dezembro de 1979 a 03 de janeiro de 1980.

Essa mostra teve como objetivo divulgar os métodos e processos artísticos. A organização foi de quatro exposições consecutivas durante o mês de dezembro a janeiro de 1980. Na nave da capela, foram exibidas as produções artísticas e, no corredor lateral a esse espaço, foi montado um ateliê, onde os professores e alunos do Centro de Artes executavam trabalhos. Ao mesmo tempo, esclareciam ao público os métodos utilizados na exposição.