



# Memória e patrimônio artístico: um recorte da história da arte do Espírito Santo a partir do acervo da Galeria de Arte e Pesquisa (1976-1992)

José Cirillo

Júlia Mello

#### Como citar:

CIRILLO, J.; MELLO, J. Memória e patrimônio artístico: um recorte da história da arte do Espírito Santo a partir do acervo da Galeria de Arte e Pesquisa (1976-1992). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 149-177, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673292. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673292>.

**Imagem** [modificada]: Capela de Santa Luzia (1537). Sede da Galeria de Arte e Pesquisa (1976). Centro de Vitória. Fonte: GAEU, Acervo do Centro de Artes – UFES.

# Memória e patrimônio artístico: um recorte da história da arte do Espírito Santo a partir do acervo da Galeria de Arte e Pesquisa (1976-1992)

Memory and artistic heritage: an excerpt from the art history of Espírito Santo from the collection of the Galeria de Arte e Pesquisa (1976-1992)

José Cirillo; Júlia Mello\*

## RESUMO

O objetivo deste artigo é refletir sobre a constituição do acervo da Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) entre 1976 e 1992, buscando dar visibilidade à importância da compreensão da história da arte no Espírito Santo, tema ainda incipiente nos estudos acadêmicos. Memória e patrimônio artístico são pensados a partir de uma leitura da historiografia capixaba entrelaçada à análise documental do acervo da galeria. Os resultados revelam a potência da memória contida no acervo da GAP para a constituição do campo das artes no Estado, assim como apontam para a necessidade urgente de uma escrita da(s) história(s) da arte pensada a partir dessa localidade.

## PALAVRAS-CHAVE

Acervo. Galeria de Arte e Pesquisa. Memória. História da arte. Espírito Santo.

## ABSTRACT

This article reflects on the constitution of the collection of the Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) of the Federal University of Espírito Santo (UFES) between 1976 and 1992, seeking to give visibility to the importance of understanding the history of art in Espírito Santo state, a theme still incipient in academic studies. Memory and artistic heritage are thought from a reading of Espírito Santo's historiography intertwined with documentary analysis of the gallery's collection. The results reveal the power of the GAP collection memory for the constitution of the arts field in the state. Furthermore, they stress the urgent need to write the history of art thought from this location.

## KEYWORDS

Collection. Galeria de Arte e Pesquisa. Memory. Art history. Espírito Santo.

## **Introdução: um panorama do cenário artístico capixaba no século XX e a abertura da Galeria de Arte e Pesquisa em 1976**

A Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (GAP) se configura como um importante espaço cultural capixaba, tendo sido responsável por um rico acervo da produção artística local e nacional, hoje sob tutela da Reserva Técnica da Galeria Espaço Universitário (GAEU). O objetivo deste texto é refletir sobre a constituição deste acervo, da importância de sua transferência para a GAEU para garantir condições profissionais de tutela, preservação e conservação desse patrimônio cultural universitário que integra as funções de uma escola de arte, o Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, considerando aspectos da história da arte local.

Primeiramente, para falar sobre arte, ensino e pesquisa no Espírito Santo é necessário considerar alguns aspectos do processo de formação histórico-político-social capixaba, a fim de questionar a cristalização da hegemonia dos grandes centros sobre aqueles tidos como “periféricos” ou, ainda, a manutenção de um discurso colonizador que ignora e desconstrói esse cenário artístico em função do discurso hegemônico da metrópole cultural a que supostamente estamos subjugados.

Não cabe aqui fazer uma história social, política ou econômica do Estado, porém destacar, brevemente, algumas características que o colocaram, mesmo estando na região litorânea, e sendo via de passagem de grandes recursos naturais, à margem do desenvolvimento tão evidente nos demais Estados do Sudeste. O isolamento do Espírito Santo e a consequente carência de desenvolvimento qualificado de saberes e fazeres tem sua origem tanto em questões como a colonização por um donatário com poucos recursos financeiros e de pouca expressão política, passando pelo massacre impiedoso dos povos nativos por meio de batalhas sangrentas e da negação das práticas culturais locais, quanto por uma colonização e ocupação por grupos étnicos com práticas culturais pautadas no isolamento e que, ao se firmarem em solo capixaba, o fizeram com o mesmo princípio cultural de

sua origem: ou seja, formaram ilhas de tradições centenárias, resguardadas pelo isolamento e frio das montanhas capixabas (Nascimento, 2016; Novaes, 1964).

As manifestações historiográficas do Espírito Santo apontam que esse conjunto de ações gerou uma sociedade reservada e desconfiada, que permaneceu alheia ao processo de formação e mediação com a cultura nacional contemporânea. Somente com o acelerado processo de industrialização do Brasil no final da década de 1940 e com a necessidade de estabelecer uma malha de transporte que permitisse o escoamento, em grande escala, de produtos minerais de exportação, é que o Estado recebeu investimentos públicos federais e privados. Porém, esses investimentos se limitavam a colocá-lo como rota de passagem e entreposto de embarque da matéria-prima fundamental para a reconstrução do mundo pós-guerra. O minério de ferro mineiro representava, entretanto, o fim de uma economia de subsistência no estado (o fim da segunda onda de desenvolvimento capixaba) e o início de sua lenta modernização (Oliveira, 1975).

Assim, até a década de 1950, o Espírito Santo viveu um processo histórico, social, político e cultural ainda distante das preocupações do século XX. Podemos, desse modo, pensar que exigir desse contexto social uma cultura de pesquisa na história da arte, ou ainda de um forte cenário de mercado e sistema das artes é, como dito antes, no mínimo ingenuidade e desconhecimento da realidade do próprio Estado. Apesar desse deslocamento do fluxo das grandes transformações na cultura nacional, vale destacar que ainda no início do século passado, afinado com os conceitos de modernização das grandes cidades brasileiras as quais tardiamente iniciam um processo de urbanização inspirado naquela de Paris do século XIX, há um movimento que entende que a cidade moderna prescinde de uma cultura forte e de um processo artístico expressivo, e fomentado pelo poder público. Nascia o primeiro investimento do governo estadual na constituição de uma política de fomento das artes e da cultura, entendidas como molas propulsoras da sonhada modernidade da metrópole moderna.

Mesmo em um contexto de precariedade econômica, política e sociocultural, algumas iniciativas se constituíram no sentido de instaurar uma cultura das artes plásticas no Estado, inclusive com o estabelecimento do Instituto de Belas Artes (1909-1913). Em 1908, o então governador Jerônimo Monteiro, no início de seu mandato, empreendeu uma série de reformas que visavam mudar as características da “velha cidade”, com melhorias no seu plano urbano (em especial, higiene e saneamento), além de iniciativas de reforma educacional e artística. Segundo Almerinda Lopes (1997), em 1909, Jerônimo Monteiro, no desenvolvimento do seu plano urbanista, reabre a Biblioteca do Estado e, em 11 de dezembro de 1909, funda a primeira escola de artes no Espírito Santo, o Instituto de Belas Artes [Fig. 1]. A proposta de criação do Instituto foi do professor Carlos Reis, ficando sob a direção do mesmo a partir de sua criação pelo Decreto nº595 de 14 de março de 1910, que regulamenta o funcionamento do Instituto.



FIG. 1. Sala de Aula do Instituto de Belas Artes, 1912.  
Fonte: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo [JM165].

Apesar de uma existência breve (1909-1913), o Instituto de Belas Artes contou com cerca de 200 alunos em seus cursos livres, e estava sediado no antigo Congresso Legislativo. Alguns de seus alunos tornaram-se conhecidos, entre eles André Carloni e Mendes Fradique, que estudaram desenho. Conforme o estabelecido no Decreto 595, as aulas seriam ministradas por pessoas de ambos os sexos – o que evidencia uma modernidade na filosofia da escola<sup>1</sup>. Isto indica que Jerônimo Monteiro efetivamente promovera as bases de um novo desenvolvimento para a capital, o que infelizmente parece não ter sido desenvolvido nos anos seguintes (Cirillo, 2009). No Decreto, ainda se determinava que todo o material seria fornecido pelo Instituto para o pleno desenvolvimento de seus alunos nos cursos que tinham duração de três anos. O principal objetivo da instituição era ensinar a arte e ampliar as perspectivas culturais capixabas, atendendo a uma demanda da comunidade (Novaes, 2017).

Atendeu, igualmente, o Dr. Jerônimo aos pendoros artísticos dos seus conterrâneos e criou o Instituto de Belas Artes, para as vocações que se estiolavam, sem recursos de orientar-se e desenvolver-se. Esse Instituto resultou da Lei n° 616, de 11 de dezembro de 1909, e o contrato pelo Governo e o Prof. Carlos Reis, para dirigi-lo, firmou-se a 30 de dezembro. A 11 de março de 1910, o Decreto n° 595 deu-lhe Regulamento. Iniciaram-se as aulas no dia 19. Muito concorreu o Instituto de Belas Artes para estimular as vocações artísticas, na Vitória. No Parque Moscoso e nas praias, seus alunos pintavam ao ar livre, ao passo que, no grande salão onde fora instalado, a frequência era vultosa. Duas vezes na semana, havia aulas noturnas para as pessoas impossibilitadas da frequência diurna.<sup>2</sup>

Os trabalhos dos alunos do Instituto chegaram a compor uma mostra em 1911, no Rio de Janeiro, a convite do então presidente do Brasil, Hermes da Fonseca. A mostra de 200 trabalhos foi realizada na Associação dos Empregados do Comércio, tendo sido inaugurada pessoalmente pelo Marechal Hermes na capital nacional. Isto retrata o papel visionário de Jerônimo Monteiro para a produção artística capixaba. Entretanto, com o fim do seu mandato no governo, as reformas foram sendo anuladas. O

novo cenário cultural e artístico não propiciou a atração de novos artistas e pesquisadores de outras regiões do país, não construiu um debate acadêmico propício ao desenvolvimento das artes e menos ainda para a constituição de um acervo de obras significativas da produção capixaba ou de mediações com artistas nacionais e/ou internacionais, porém levou a produção artística capixaba para a capital nacional. Objetivando a redução de verbas, o governo do Cel. Marcondes Alves de Souza levou o Instituto ao fechamento no início da nova gestão.

Assim, apesar do ineditismo das propostas de Monteiro e do empenho de Carlos Reis, em 1913 a história oficial desse Instituto termina. A alegação, do então governador Marcondes Alves de Souza, estava centrada no princípio da necessidade de economia nos gastos públicos (impacto de uma economia frágil, mas de uma política social e cultural conservadora). Assim, por meio do Decreto 1.515 de 12 de junho de 1913, o Instituto foi anexado à Escola Normal, mantendo sua grade curricular, a duração dos cursos, mas isentando o Estado dos gastos com material das oficinas de desenho, os quais deveriam ser arcados pelos alunos. Não há registros claros do destino do Instituto após sua fusão como a Escola Normal. Mas, com a interrupção de suas atividades, sabe-se que outras instituições e indivíduos desenvolveram, isoladamente – e sem maiores repercussões –, a produção e o ensino das artes no Estado, como o desenho, a pintura, e, também, os instrumentos musicais (principalmente piano e violino).

Com esse cenário local desfavorável, as pessoas que tinham interesse e, principalmente, recursos, deslocaram-se para centros urbanos mais propícios, principalmente o Rio de Janeiro, para estudar na Escola Nacional de Belas Artes ou em cursos livres naquela cidade. As que aqui permaneceram tiveram que se organizar em profissões paralelas ao ofício das artes. Assim, a produção das artes capixabas ficou restrita ao desempenho individual, mediado por uma formação alheia à cultura local, sem o fomento de qualquer ideia de formação de um acervo artístico que expressasse ou fomentasse algum tipo de coleção relevante que pudesse

transmitir uma sólida memória da arte capixaba ou de suas mediações nacionais e internacionais. Desse período cinzento do cenário artístico local, podemos citar artistas que de alguma forma se destacaram, como Levino Fânzeres, Celina Rodrigues e Aldomário Pinto, cuja produção atravessou as primeiras décadas do século XX, apesar da ausência de uma política cultural – pelo menos na criação de acervos que atravessassem os limites das paredes do Palácio do Governo. Todos/as esses/as artistas, entretanto, estavam voltados/as para uma atuação individual sem grande repercussão para ativar o interesse público pelo fomento e constituição de coleções de artes, apesar de Fânzeres ter criado a chamada *Colmeia dos Pintores do Brasil*, com sua ida para o Rio de Janeiro no início da década de 1912 (Montenegro, 2009), onde ensinava apenas aspectos técnicos, embora promovesse passeios que colocavam os/as alunos/as em contato com os espaços abertos, característica de sua afinidade com os impressionistas.

A Colmeia funcionava na Quinta da Boa Vista, em São Cristóvão. As aulas eram aos domingos, das 8h às 12h. Os alunos eram cerca de 100 e levavam seu próprio material. Levino ensinava apenas aspectos técnicos. Às terças, quintas e sábados, a partir de 13h, ele costumava levar os alunos para outros sítios, como o Passeio Público ou a Floresta da Tijuca. Além disso, Levino organizava almoços mensais de confraternização e algumas excursões. Inicialmente, houve também palestras sobre arte e cultura, promovidas por Nogueira da Silva, Rodolfo Machado, Gilka Machado, Alberto Cardoso, Laura da Fonseca e Silva, José Galhaone e Atílio Vivacqua<sup>3</sup>.

Podemos dizer que ações como essas não se desenvolvem em solo capixaba por falta de apoio institucional local, como ocorria na capital carioca. Segundo Montenegro (2009), o prefeito do Rio de Janeiro, Henrique Dodsworth (1937-1945), evidenciando o interesse público pela atividade artística naquela cidade, criou estímulos públicos para iniciativas como a de Fânzeres.

No Espírito Santo, até a década de 1940, a produção das artes ficou, assim, restrita a poucos/as artistas de expressão e, principalmente,



com artistas visitantes, integrando exposições que visavam o mercado conservador capixaba, uma vez que o mercado carioca começou a tomar outros rumos com os modernistas, diminuindo o espaço para os/as artistas mais acadêmicos e tradicionais. Esse movimento comercial local também não refletiu na constituição de um acervo que pudesse ser considerado patrimônio cultural do Estado. Entre as poucas iniciativas nessas décadas iniciais do século passado, podemos citar duas edições do Salão Capixaba de Belas Artes (1938 e 1939), entretanto, sem qualquer apoio institucional, sendo iniciativa particular (Lopes, 2002). Para Rubim (2009:31), apesar de breve e sem apoio institucional, o Salão Capixaba de Belas Artes “gerou alguns frutos, como os debates a favor da retomada do projeto de instalação do Museu do Estado do Espírito Santo em Vitória (inaugurado em 1939) e da criação de uma Escola de Belas Artes, que só foi se efetivar em 1951”. Rubim (2009:31) conclui que

(...) durante o período da primeira metade do século XX até a década de 1960, no cenário das artes plásticas, o Espírito Santo esteve fora do circuito nacional e mais ainda do internacional. Os artistas que atuavam no Estado, especialmente pintores, permaneciam apegados ao temário da paisagem. Tinham como modelo os pintores Levino Fanzeres (1884-1956) e Homero Massena (1885- 1974).

Sobre esse apego ao tema da pintura de gênero, Margotto (2004) afirma que a paisagem cumpria um papel político no Espírito Santo, tendo sido convocada para caracterizar o Estado. Para a autora, isto ocorre pela falta de um vulto moderno ou fato para assumir esse papel na constituição de uma identidade interna ou externa. Percebe-se nas considerações de Margotto que se há um acervo artístico em construção no Estado, este é sobretudo ainda da pintura de paisagem, em moldes tradicionais e desconsiderando os impactos da Arte Moderna no Brasil. Para Lopes (2013: 54), “o fascínio pela paisagem iria limitar a penetração das linguagens modernas, de modo especial a abstração, e, conseqüentemente, retardar a atualização das linguagens artísticas no Espírito Santo, inclusive no âmbito universitário”.

Essa situação artística e cultural permaneceu praticamente inalterada até a década de 1950, apesar dos diversos clamores de criação de uma nova escola de arte desde o fechamento do Instituto, principalmente a partir dos anos de 1930. Em suma, como na própria história da economia capixaba, é somente na década de 1950 que se institucionalizará uma política cultural mais expressiva para a arte e cultura no Estado.



FIG. 2. Professor Carlo Crepaz em uma aula de escultura. Década de 1960. Fonte: <http://projetopipnuk.blogspot.com/2011/03/os-tesouros-da-matriz-i-as-esculturas.html>.

Em 1951, por medida do então governador Jones dos Santos Neves (1951-1955) é criada a Escola de Belas Artes (EBA), atendendo finalmente aos clamores sociais por uma escola institucional desde o fechamento do Instituto de Belas Artes em, 1913; e, em 1952, ele cria o Instituto de Música. Entretanto, segundo os estudos de Rubim (2009), a Escola de Belas Artes seguia os princípios da arte clássica [Fig. 2], com inspiração em bustos e

pinturas clássicas, “(...) pelos documentos analisados, a EBA mantinha fortes traços de tradição acadêmica das artes, não apontando para as transformações em evidência no Brasil desde a década de 1920, com a Semana de Arte Moderna”<sup>4</sup>. Podemos afirmar que as iniciativas de Santos Neves não previam uma atualização da gramática estética em vigor na cultura capixaba, o que pode ser observado nas aulas ministradas: permanece uma tradição novecentista na produção artística.

Esse momento de aparente mudança no campo cultural, com a criação de novos equipamentos culturais, parece estar claramente ligado à nova ordem econômica estadual que vai deixando de ser agrícola para ganhar contornos mais industriais. Mas, mudanças mais expressivas no campo da arte e dos acervos se deram apenas na década seguinte, com a federalização do ensino superior no Estado. A antiga Escola de Belas Artes, que fora integrada à Universidade do Estado do Espírito Santo, vai compor esse projeto de federalização, juntamente com os demais cursos isolados do Estado. Assim, logo em 1961, a Universidade do Espírito Santo foi federalizada, e a Escola de Belas Artes se incorporou como uma de suas unidades universitárias da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), quando seu currículo e corpo docente foram reestruturados e ampliados para se adaptarem às novas exigências educacionais em nível federal. Em 1969, A Escola de Belas Artes, juntamente com o curso de Arquitetura e Urbanismo, integrou o atual Centro de Artes (CAR) da Universidade Federal do Espírito Santo. Esse movimento começou a redimensionar o setor artístico e cultural capixaba, com forte impacto na modernização tanto das práticas artísticas quanto dos acervos públicos<sup>5</sup>.

Um dos fatores de maior impacto foi, certamente, a inauguração da Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (GAP), em 1976, na antiga Capela de Santa Luzia [Fig. 3], no Centro da capital capixaba. Assim, a partir das primeiras atividades desse novo espaço cultural, a comunidade capixaba passava a conviver mais intensamente com expressões visuais mais contemporâneas e em sintonia com os grandes

centros nacionais. Finalmente os frutos do modernismo e das reações a ele chegavam no Estado.



FIG. 3. Capela de Santa Luzia (1537). Sede da Galeria de Arte e Pesquisa (1976). Centro de Vitória.  
Fonte: GAEU, Acervo do Centro de Artes – UFES.

### **A Galeria de Arte e Pesquisa da UFES: um acervo com diálogos contemporâneos, experimentação e compartilhamento de novas formas de arte no Espírito Santo**

Para Almeida (2001), a abertura de galerias de arte em universidades foi um movimento comum no mundo nos anos de 1970/1980 como uma alternativa para manter um espaço aberto às artes, frente ao alto custo de montagem e

manutenção de museus universitários.

(...) Outra saída para apresentar-se como um espaço aberto às artes foi a criação de galerias de arte em várias universidades. Nessas galerias são realizadas exposições temporárias sobre os mais variados temas, trazendo publicidade e novos públicos para o campus. (...) As galerias de arte da Universidade de Québec em Montreal (UQAM) e da Universidade de Sherbrooke, no Canadá, são exemplos dessa prática. Ambas realizam exposições de arte contemporânea participando do círculo de arte de suas cidades e regiões (Almeida, 2001:26).

Não obstante, podemos pensar que esses espaços expositivos, públicos por sua natureza universitária, não vinculados a estruturas estaduais ou municipais, permitiram uma melhor articulação entre a história da arte, a pesquisa em arte e, principalmente, o experimentalismo na produção artística, garantindo uma maior visibilidade de produções que não eram regidas pelo mercado de arte, ou por interesses oligárquicos de manutenção do poder a partir do controle das práticas culturais. Verifica-se que há nesses espaços expositivos universitários uma tendência de tornarem-se referência regional, fomentando, pela sua própria existência, um certo grau de “inquietação” na produção cultural local.

Ainda segundo Almeida (2001), os espaços expositivos universitários permitem, que uma exposição seja vista em um único local, e não espalhada por corredores, ou em espaços multifuncionais como saguões de bibliotecas ou *hall* de prédios didáticos e laboratoriais pelo campus. Toda a mostra, ou coleção pode ser acessada pelo público (acadêmico e leigo) em um espaço físico específico e aberto em horários regulares que permitem um planejamento no modo de vivenciar as diferentes mostras.

Destacamos que tanto a exibição de artistas locais, quanto de convidados estava norteada por uma política acadêmica de investigação e atualização do cenário artístico local, resultante da reestruturação do corpo docente do Centro de Artes, com a vinda de professores cariocas e paulistas para corroborarem com a formação artística na universidade. A Galeria de

Arte e Pesquisa, na Capela Santa Luzia, no Centro de Vitória, tornara-se uma extensão do curso de artes e um novo horizonte para os artistas locais. Segundo Rosa (2015:69),

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.

Para a coordenação dessa galeria, foi nomeada a professora Jerusa Samú, que teve larga experiência como coordenadora da Galeria do Teatro Carlos Gomes, do governo do Estado capixaba; bem como, por ela representar um grupo de professores e artistas preocupados em evidenciar uma gramática visual moderna e contemporânea, vital para o desenvolvimento das artes visuais na cultura capixaba, uma contribuição da universidade para a cultura local. A presença de um espaço de circulação e visibilidade de uma produção artística livre de amarras de uma gramática visual clássica ou do poder do Estado, permitiu à Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) fomentar a atualização do contexto cultural e romper com o esquema tradicional vigente no ambiente artístico do Espírito Santo, bem como com sua forma de pensar e criar o acervo e patrimônio artístico local.

A ação da GAP nos seus primeiros anos foi fundamental para que se estabelecesse um franco diálogo com a produção contemporânea da arte nacional, particularmente a carioca e paulista, assim como com outras instituições de fomento, difusão e visibilidade de uma nova gramática artística que se consolidava no Brasil, desde os anos de 1960. As sucessivas exposições [Fig. 4] geraram uma coleção de obras que constituiu o acervo dessa galeria, se tornando um repositório de memórias e histórias do Centro de Artes da UFES, evidenciando sua penetração no cenário artístico dentro

e fora do Estado. A GAP, além do caráter universitário de ensino, pesquisa e/ou extensão, tinha foco na interação entre o público, os interesses universitários e a comunidade na qual estava inserida. Uma mediação entre o espaço da academia e o espaço público das cidades, demarcando a esfera pública da arte.



FIG. 4. Interior da Galeria de Arte e Pesquisa, na Capela de Santa Luzia (vista a partir do altar), 197?.  
Fonte: GAEU - Acervo documental do Centro do Artes.

Embora o prédio sede da galeria<sup>6</sup> fosse de uma estrutura arquitetônica muito simples, típica das capelas das fazendas coloniais, é importante salientar que era simbólico do papel que a galeria representava. Pois, se de um lado a tradição colonial e uma cultura mais conservadora ainda dominavam o cenário artístico-cultural dos anos de 1970 no Espírito Santo; de outro, a GAP trazia uma espécie de renovação desse ambiente. A Capela de Santa Luzia, localizada na parte alta da cidade, fisicamente estava num

ponto geográfico mais alto que os demais espaços expositivos da capital capixaba; aliado a isto, ocupava o prédio mais antigo da capital capixaba, datado de 1537. Se o viés arquitetônico e memorial era tradicional, na atualidade estava ocupada por uma proposta ideológica que visava atualizar o gosto local para as artes contemporâneas dos anos de 1970 no Brasil.

Assim, o principal papel dessa primeira galeria da universidade foi criar um contraponto à gramática tradicional da pintura de gênero apresentada nas galerias estaduais ou privadas, apontando novas estruturas e proposições contemporâneas. Aparentemente, a escolha do local não teve intencionalidade outra que ter um espaço próprio no centro da cidade, além de ocupar um prédio cedido pelo IPHAN-ES com a facilidade de ter um baixo custo para a universidade, a qual teve apenas que arcar com pequenos reparos e a reinstalação de serviços de água, energia e esgoto, além de poucas obras de manutenção predial. Assim, ao instalar-se nesse prédio, aparentemente estabelecia os alicerces materiais da (neo)colonização estética da cidade: um ato desbravador e sinalizador de novos parâmetros de ocupação espírito-santense.

Fica evidente na proposta de criação da GAP, desde sua fundação, que era meta do projeto institucional a constituição de um acervo representativo da arte moderna e contemporânea. No Regimento Interno inicial de 1976 da galeria, é possível verificar que constituir um acervo estava entre os objetivos específicos do projeto de criação do espaço expositivo.

Parece ser clara a intenção inicial de que a ação da GAP fosse mais que exibir a produção de artistas e professores/as do Centro de Artes, ou de artistas modernos e contemporâneos; o seu projeto já previa a constituição de um acervo que pudesse ser memória de seu funcionamento. Assim, embora Almeida (2001), em seu estudo sobre a formação dos espaços expositivos universitários, afirme que esse tipo de galeria, por não ter recursos próprios para salvaguardar possíveis obras doadas ou adquiridas, não acumula acervos, no caso da GAP, isso não se aplica. Um dos maiores acervos capixabas de arte moderna e contemporânea foi formado durante



o período de atividade desta galeria até a década de 1990<sup>7</sup>. Por outro lado, a precariedade de sua conservação vai ser o fator principal a ser considerado para a transferência desse acervo para a Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU) na década de 1990.

Mesmo criando um acervo formado pelas doações dos artistas, essa coleção sempre sofreu um problema grave: sua manutenção e salvaguarda, o que corrobora com a preocupação apontada por Almeida (2001). Não obstante, deve-se destacar que, embora pequena, a coleção de obras do acervo da GAP é expressiva e relevante, sendo que a ação e impacto das mostras realizadas nela foram determinantes para mudanças no cenário artístico capixaba nas décadas seguinte.

Ações como as de Lygia Pape, que preencheu o espaço da galeria com balões, associadas a ocupação de Coracy e Jevaux, que levaram para a Galeria de Arte e Pesquisa experiências estéticas que faziam em sua Casa Ateliê [Fig. 5], foram redesenhando a gramática da arte local, além do fato de que cada artista convidado/a deveria, conforme previsto no projeto de criação da galeria, ministrar uma palestra ou cursos com os/as professores/as e alunos/as (Rosa, 2015). Isto ampliava a formação estética proposta no e pelo Centro de Artes, mas também com impacto na comunidade local.

A ação da Galeria de Arte e Pesquisa, embora ainda hoje expressiva no cenário da UFES, foi ímpar nos anos finais de 1970, estendendo-se até a década de 1990. Corroborou a atualização da gramática visual vigente no Estado, além de ampliar os horizontes estéticos e formativos da população, em especial da capital capixaba. A mediação entre a produção nacional e o que havia de particular e atualizado na produção local parece ter configurado a GAP como uma espécie de espaço formativo.

Olhar esse acervo da GAP é olhar como foi sendo alargado o próprio entendimento do que era a arte moderna e contemporânea, ao mesmo tempo que dava visibilidade nacional à vida artística capixaba; além de podermos entender como o cenário artístico e cultural foi se alargando a partir das experiências promovidas pelas mostras que geraram esse acervo.



FIG. 5. Ação performática na Casa Ateliê (Coracy e Paulo Cesar Jevaux (s/d). Fonte: (Rosa, 2015: 97).

## O acervo da GAP: repositório de memórias e histórias

O acervo da GAP, vinculada ao Centro de Artes da UFES, foi construído ao longo de sua história, por meio de doação voluntária de artistas que integravam as mostras individuais ou coletivas, desde sua inauguração. Segundo Rosa (2015:75),

[...] 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.

Esse acervo criado é extremamente diverso, contendo obras de significativos/as artistas de impacto nacional, bem como exemplos da produção local. Aqui, para análise deste texto, consideramos apenas o acervo constituído ao longo de duas décadas (1976 a 1995); o qual teve sua tutela transferida para o Setor de Cultura da UFES, passando, assim, a integrar a Reserva Técnica da UFES, junto à Galeria Espaço Universitário (GAEU), unificando os acervos de artes da universidade.

O motivo dessa mudança de responsabilidade e tutela se deu pelo fato de que o Centro de Artes (CAR) não dispunha de uma reserva técnica, ou mesmo de uma política de conservação e preservação desse patrimônio artístico-cultural evidenciado nesse acervo, o qual estava mal acondicionado em uma pequena sala úmida, ao lado de um banheiro no prédio da antiga direção do CAR. Transferir sua tutela para a GAEU foi um ato de salvaguarda desse patrimônio que retrata o fluxo das suas mostras e das mudanças no cenário artístico local.

Rosa (2015) apresenta quadros-síntese que permitem entender o fluxo das mostras ocorridas na galeria de sua inauguração até o ano de 1980, período que parece que a ação da GAP inicia o redesenho do cenário artístico local. Esse esquema apresentado pela autora, evidencia aspectos do funcionamento da GAP e, a partir de seu regimento, explica como parte do seu acervo foi constituído.

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 (Rosa, 2015: 79).

Fica claro o perfil curatorial das mostras que se sucederam à inauguração do espaço. Estes princípios curatoriais podem ser evidenciados nesses quadros que permitem verificar as mostras de artistas locais (vinculadas e não vinculados à UFES) e nacionais realizadas nos quatro anos iniciais da GAP. Rosa (2015) não organiza esses dados pela ordem de exibição no espaço, mas sim a partir dos três eixos previstos no regimento da galeria, permitindo uma compreensão e mesmo um mapeamento dos artistas locais que não estavam vinculados ao curso de artes da universidade. O Quadro 1 é organizado predominantemente por artista autodidatas, sem formação acadêmica, ou de artistas locais fora da UFES. Evidencia-se que foram seis mostras entre junho de 1977 e maio de 1978.

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

QUADRO. 1. Mostras de artistas locais realizadas entre 1977 e 1978 na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES.

Fonte: (Rosa, 2015: 77).

No Quadro 2, é possível acompanhar a sequência de mostras relacionadas aos professores e discentes do Centro de Artes. A abertura da galeria foi exatamente com uma exposição coletiva de professores, sinalizando aspectos da gramática visual que estava em debates na escola de

artes naquele momento. Entre 1976 e 1980, Rosa (2015) aponta a realização de 17 mostras individuais ou coletivas, de professores e alunos/as do Centro de Artes:

Artistas		Exposições	Período
01	Professores do Centro de Artes/UFES	<b>Coletiva</b> Carmem C6, Dilma Goes Batalha, Dilzete Alves Vieira Dias, Ilária Rato Zanadréia, Izabel Helena Silva de Oliveira, Jerusa Samú, Júlio César Grandi Ribeiro, Lenize Mazzei, Márcia de Moraes Costa, Maria Lucia Small, Moacyr de Figueiredo, Rafael Samú, Seliégio Ramalho, Stella Helena Denarde Nogueira, Teresa Norma Borges, 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 /02 de novembro 1976
03	Ilária Rato Zanadréia	Xilogravura	22 de dezembro a 16 de janeiro 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 César Jeveaux	Instalação	31 de agosto a 16 de setembro de 1977
08	Raphael Samú	Gravura	14 de outubro a 06 de novembro 1977
09	Alunos do CAR/UFES Bolsa/Arte	Coletiva	21 de dezembro a 06 de janeiro 1977
10	Walace Fernando Neves	Fotografia	06 a 22 de outubro 1978
11	Yara Campos da Rocha Matos e Freda Jardim	Desenhos, pedras e fios	24 de novembro a 10 de dezembro 1978
12	Coletiva de Arte de professores	<b>Coletiva</b> Atilio Colnago, Coracy Coelho Leal, Aguilar Lorenzutti, Freda Jardim, Guilherme Merçon, Izabel HelenaOliveira de Souza, Jerusa Samú, Joyce Brandão, Maria Helena Lindenberg, Teresinha Sandoval Nobre, Orlando da Rosa Faria, Raphael Samú, Sérgio Luiz Garcia, Teresa Norma Borges	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 C6	Desenhos	20 de agosto a 02 de setembro de 1979
17	Exposição ateliê (coletiva professores do CAR/UFES)	Serigrafia, xilogravura, batik,história em quadrinhos	03 de dezembro 03 de janeiro de 1980.

QUADRO.2. Mostras de professores e estudantes do Centro de Artes, realizadas entre 1976 e 1980 na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES. Fonte: (Rosa, 2015: 77).

	<b>Artistas</b>	<b>Exposições</b>	<b>Período</b>
01	Dionísio Del Santo	Serigrafia	19 de novembro a 05 de dezembro
02	Bruno Tausz	Pintura e serigrafia	17 de agosto a 08 de setembro de 1976
03	Rubens Gerchman	Serigrafia	17 de setembro a 05 de outubro de 1976
04	João Calixto	Pinturas /hiperrealismo	02 a 18 de dezembro de 1977
05	Emílio Gonçalves Filho	Pinturas	08 a 19 de novembro de 1978
06	Fayga Ostrower	Xilogravura e Serigrafia	08 a 27 de novembro de 1977
07	Luiz Carlos Lindenberg	Pintura e Gravura/hiperrealismo	10 de maio a 21 de abril de 1978
08	Carlos Scliar	Retrospectiva	15 de setembro a 01 de outubro de 1978
09	Débora F. Shindler	Gravuras em metal e Litogravura	17 a 29 de janeiro 1978
10	Romildo Paiva	Gravuras em metal	18 de agosto a 10 de setembro de 1978
11	Ermelindo Nardin	Desenhos	19 de julho a 10 de agosto de 1977
12	Marília Rodrigues	Gravuras	21 de julho a 13 de Agosto de 1978
13	Evandro Carlos Jardim	Gravura	22 de abril a 10 de maio de 1977
14	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
15	Holmes Neves	Pintura/paisagem	26 de maio a 11 de junho 1978
16	Manfredo de Souza Neto, Arlindo Daibert e José Alberto de Pinho Neves	Desenhos e gravuras	31 de março a 20 de abril de 1978
17	José Alberto de Pinho Neves	Gravuras	21 de março a 02 de abril de 1979
18	Lygia Pape	Instalação	20 a 30 de junho de 1980

QUADRO.3. Mostras de artistas nacionais, realizadas entre 1976 e 1980 na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES. Fonte: (Rosa, 2015: 77); (Machado, 2008:192).

Nessa análise breve do Quadro 2, percebe-se que apenas duas mostras não foram de professores/as do CAR: a de alunos/as (bolsa Artes) e a de Jeveaux e Coracy (alunos e técnico em educação da escola de artes). Aliás esta mostra [Fig. 5] foi uma das mais revolucionárias em termos de gramática visual no cenário capixaba. Os dois artistas trouxeram sua “casa-ateliê” para dentro da galeria e realizavam happenings e performances que envolviam o público em ações espaço temporais que carecem de estudos mais específicos dada a sua relevância no processo formativo que a GAP instaurava. Em se tratando do tema acervo, objeto deste estudo, o que foi doado pelos artistas foram pequenos objetos, tendo em vista que a mostra em si não era materializável em termos de obra única. Algumas dessas peças integram o inventário realizado para fins museográficos na Reserva Técnica da GAEU.

Já o Quadro 3, apresenta um retrato das mostras nacionais ocorridas no período. Observa-se uma ênfase muito grande nas de gravuras, possivelmente pelo baixo custo de transporte ou por permitirem vir juntamente com os/as artistas, como bagagem de mão.

A instalação “Ovos ao Vento”, de Lygia Pape, deu continuidade ao certo desconforto provocado pelas mostras na GAP, demonstrando que se instalou para realmente rever a gramática visual local. Segundo Jerusa Samú, coordenadora inicial da GAP e curadora das primeiras mostras, em entrevista concedida a Rosa (2015),

[...] outra coisa que causou impacto foi a exposição de Lygia Pape [...] 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!<sup>8</sup>

Fica claro nesse testemunho de Jerusa que as mostras da GAP indicavam um novo rumo para o cenário artístico local, mas também introduziam um novo problema para os acervos universitários, para a reserva técnica da galeria: como salvaguardar a memória de obras efêmeras? Jerusa cita a dica de Lygia, “a mostra agora é fotografia”. Esta intervenção no espaço de Pape é fundamental para entender como o conceito de acervo da galeria foi sendo modificado a partir das primeiras mostras. Um problema já instaurado com a ação de Coracy e Jeveaux (1977): o que doar para o acervo em uma ocupação como a deles? José Augusto Loureiro, artista e agente cultural capixaba, afirmou que o trabalho de Coracy e Jeveaux:

[...] 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!* (Rosa, 2015:134).

Das mostras que não seguiam a gramática visual tradicional, sobrou um acervo de imagens fotográficas, hoje em parte no Arquivo do Centro de Artes, que se configuram como registros das ações.

Convém destacar que, embora haja apontamentos de que 139 artistas estiveram com obras na GAP no período abraçado por este texto, há que se considerar a imprecisão dos registros, quer por perda de documentos ou por omissão dos nomes individuais em exposições coletivas.



## Considerações finais

O estudo acadêmico sobre acervos, documentos institucionais e registros que define a identidade artística, social e cultural do Espírito Santo é de grande relevância, não apenas para o referido cenário geográfico, mas para todo o contexto da história, em especial a da arte. Segundo a historiadora Maria José dos Santos Cunha (2016:n.p.), “como uma nação se constrói com todos e não apenas com algumas partes, é essencial abranger o todo, lembrando que quem estuda a história do Espírito Santo, estuda a história do Brasil”. Uma febre e fetiche sobre os documentos, iniciada sobretudo nos anos de 1980, e acelerados com a digitalização dos processos, fomentam e destacam a importância dos estudos sobre esses arquivos que, mais que nunca, encontram abrigo institucional. Apesar da relevância dos estudos desses arquivos memoriais para a ciência e a para a arte, não há, entretanto, uma política documental (mesmo nos estudos arquivísticos) que trate esses documentos e arquivos para além de uma visão memorialística, taxonomista e historiográfica. Entretanto, sabemos que os estudos iniciais, em uma perspectiva mais filológica também se fazem necessário quando os dados não estão devidamente apresentados. Ou ainda estão apenas organizados de modo preliminar. Este é o caso do Inventário de obras doadas para a Galeria de Arte e Pesquisa do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), hoje sob tutela da Coordenação de Artes da Secretaria de Cultura da UFES, e fisicamente integrante do acervo da própria universidade, junto à Galeria de Arte Espaço Universitário, em sua Reserva Técnica.

Quando se é posto frente a frente com o conjunto desses registros do processo de inventário preliminar dos documentos e arquivos institucionais (nesse caso, de duas instituições: a GAP e a GAEU) — estamos diante de um emaranhado de fragmentos, muitas vezes desordenados cronológica, espacial e mesmo formalmente, dada a fragilidade do acervo recebido pela GAEU, cuja função de inventariar quase três décadas, contou com pouco

apoio institucional ou mesmo suporte material. Essa tessitura compreende uma diversidade de signos que se apresentam como desenhos, gravuras, objetos, colagens, imagens fotográficas, e outros arquivos digitais, pedaços de objetos, maquetes e toda sorte de documentos pertencentes aos mais diferentes sistemas semióticos que se colocam agrupados ou avulsos para o trabalho museográfico de identificá-los e classificá-los, como uma das estratégias para a preservação e conservação dos objetos em si que integram o atual acervo da UFES.

O acervo da Galeria de Arte e Pesquisa, sob a custódia da GAEU, é um lugar de memória. Esses arquivos, e essas obras, trazem parte da história da arte capixaba, da história do Centro de Artes e de seu papel transformador da realidade estética e cultural capixaba, revelando nuances da nossa cultura e de nossos artistas atuantes desde os anos de 1970. Aqui, buscamos, inicialmente, checar e reunir dados dispersos sobre os antecedentes que levaram a GAP a ser idealizada nos anos de 1970, evidenciando a importância desse acervo para a história cultural e social capixaba. Assim como, destacamos o papel fundamental dos trabalhos museográficos a que este acervo tem sido submetido desde sua transferência para a GAEU. Destacamos que para além do inventário que analisamos, a Secretaria de Cultura da UFES publicou um catálogo de todo o seu acervo, o que se constitui como mais um instrumento para que tal fortuna cultural não perca mais pedaços de sua existência, para que obras e documentos não sejam vítimas de particulares que acreditam que a foto ou a obra de um familiar do passado lhes pertence e que esse parentesco lhes dá o direito de apropriar-se de um bem institucional.

O patrimônio é coletivo, esses arquivos e essas obras do acervo pertencem à história da instituição que a abriga, mas também à sociedade capixaba, com desdobramentos na carreira de diversos artistas nacionais que em seus currículos exibem a GAP entre outras grandes galerias e museus nacionais e internacionais em que expuseram.

A memória contida nesse acervo da Galeria de Arte e Pesquisa, hoje sob tutela da GAEU, canta em cada parte que a estrutura. Essa canção é a sinfonia do processo de criação da arte contemporânea no Espírito Santo, o qual é acompanhado pela sinfonia da memória de sua cultura, todos grafados nos arquivos institucionais que constituem esse acervo. Obra e memória se congregam e se fazem perceber como tal. Fazem florescer tanto a história da galeria, quanto a dos gestores que com ela trabalharam. Juntos fazem evidenciar que a matéria edificante de seu trabalho é a própria memória impressa nos fenômenos que se põem aos seus sentidos e à interação dessa memória com a sua obra.

## Referências

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. Sala de aula da Escola de Belas Artes, oferecida ao Dr. Jerônimo Monteiro. 1912. Vitória, Espírito Santo. Seção Jerônimo Monteiro/Educação. Disponível em: [http://atom.beta.es.gov.br/index.php/sala-de-aula-da-escola-de-belas-artes-oferecida-ai-dr-jeronimo-monteiro;isad?sf\\_culture=es](http://atom.beta.es.gov.br/index.php/sala-de-aula-da-escola-de-belas-artes-oferecida-ai-dr-jeronimo-monteiro;isad?sf_culture=es). Acesso em: 29 abr. 2023.

ALMEIDA, A. M. *Museus e Coleções Universitárias: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?* Tese (doutorado em Ciências da Informação e Documentação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

CIRILLO, J. Do Instituto de Bellas Artes ao PPGA: cem anos da escola de artes no Espírito Santo. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 29., 2009, Vitória. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA, 2009, p.368-375.

CUNHA, M. J. dos S. A dispersão das fontes do ES ou e ele relativas tem dificultado o processo: entrevista com a historiadora portuguesa Maria José dos Santos Cunha. *Spirito Sancto*. Seção História capixaba, 2016, Vitória, Espírito Santo. Disponível em: <https://historiacapixaba.com/blog/entrevistas/a-dispersao-das-fontes-do-es-ou-e-ele-relativas-tem-dificultado-o-processo-entrevista-com-a-historiadora-portuguesa-maria-jose-dos-santos-cunha-2/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

GALERIA DE ARTE ESPAÇO UNIVERSITÁRIO GAEU: Acervo museográfico da Galeria de Arte e Pesquisa. Arquivo digital. Universidade Federal do Espírito Santo.

GARCÍA, Mariángeles. Las mujeres olvidadas de la Bauhaus. *Yorokobu*, Madri, 25 jan. 2018. Seção Ideas. Disponível em: [https://www.yorokobu.es/mujeres-bauhaus/?utm\\_medium=website&utm\\_source=archdaily.com.br](https://www.yorokobu.es/mujeres-bauhaus/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br). Acesso em: 29 abr. 2023.

LOPES, A. da S. *Arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República*. Vitória: Ed. do Autor, 1997.

LOPES, A. S. A pesquisa em artes visuais no Espírito Santo em uma trajetória específica. *Locus* (UFJF), v. 37, p. 45-66, 2013.

LOPES, A. da S. Artes Visuais e Plásticas no Espírito Santo. In: BITTENCOURT, G. (Org.). *Espírito Santo: um painel da nossa história*. Vitória: EDIT, 2002.

MARGOTTO, S. *Cousas nossas: pinturas de paisagem no Espírito Santo. 1930/1960*. Prefácio Tadeu Chiarelli; posfácio: Priscila Ruffinoni. Vitória: EDUFES. 2004.

MONTENEGRO, A. C. C. Dois projetos modernos cariocas: a Colmeia de Pintores do Brasil e a Casa Internacional do Artista. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 5. Campinas. *Anais...* Campinas: Unicamp, 2009, p. 320-325.

NASCIMENTO, R. C. do. *A narrativa histórica da superação do atraso: um desafio historiográfico do Espírito Santo*. 2016. Tese (doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social das Relações Políticas, Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2016.

NOVAES, M. S. *Jerônimo Monteiro: sua vida e obra*. Vitória, ES: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2 ed., 2017. 336 p.

NOVAES, M. S. de. *História do Espírito Santo*. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, 1964.

OLIVEIRA, J. T. *História do Espírito Santo*. Vitória: Fundação Cultural do Espírito Santo, 1975.

ROMILDO Paiva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9318/romildo-paiva>>. Acesso em: 25 de Fev. 2021. Verbete da Enciclopédia.

ROSA, M. S. R. *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 (Mestrado em Artes) - Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, p.178, 2015.

RUBIM, B. *Galeria Homero Massena: fragilidade e realização das políticas públicas estaduais para as artes visuais no Espírito Santo*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

## Notas

- \* José Cirillo é professor permanente do Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo e artista visual, com pós-doutorado realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Desenvolve pesquisas sobre arte no Espírito Santo, com apoio da CAPES, FAPES e do CNPq. E-mail: josecirillo@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>.

Júlia Mello é pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA/UFES) e pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA-UFES). Bolsista FAPES. E-mail: juliaalmeidademello@gmail. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>.

- 1 Inclusive se comparada a outras experiências ao nível mundial, a exemplo da Bauhaus que, nos anos de 1920, foi uma das pioneiras a admitir mulheres no quadro de professoras, artistas e alunas (García, 2018).
- 2 *Ibidem*: 165-166.
- 3 *Ibidem*: 321.
- 4 *Ibidem*: 36.
- 5 Destaca-se que até este momento, o acervo público de arte centrava-se naquele localizado no Palácio do Governo ou em órgãos públicos, bem como na forma de (poucos) bustos e esculturas nas praças das cidades mais economicamente expressivas do Estado.
- 6 A GAP foi criada em julho de 1976, por iniciativa do então diretor do Centro de Artes, professor Paulo Cesar Simões Magalhães. Teve sua sede inicial em um edifício emprestado pelo IPHAN-ES, sendo em 1995 transferida para o Centro de Vivência da Universidade Federal do Espírito Santo.
- 7 Fazia parte da política administrativa da GAP a doação de uma obra da exposição realizada pelo/a artista ao acervo do Centro de Artes da UFES. Quando se tratava de alguma mostra do tipo performance ou instalação, era facultado ao/à artista a doação de uma outra obra de sua autoria, com o objetivo de construir uma história visual das atividades do espaço (Rosa, 2015).
- 8 *Ibidem*: 130-131.

Artigo submetido em abril de 2023. Aprovado em agosto de 2023.