


MOUSEION

Canoas, n. 41, 2022

 <http://dx.doi.org/10.18316/mouseion.v0i41.9420>

Formação do Acervo Artístico da Universidade Federal do Espírito Santo

Aline Ramos¹

Resumo: O presente ensaio compõe pesquisa em andamento no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV). A investigação, da qual deriva, objetiva conhecer e documentar quantidade significativa de obras de arte, que hoje se encontram sem incorporação ao sistema de patrimônio da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), mas que se mantêm sob a salvaguarda da instituição. Neste sentido, este arrazoado é concebido a fim de discorrer sobre a formação de coleções e acervos artísticos, a partir da discussão suscitada por autores como Bruno Brulon, Daniel Miller, José Reginaldo Santos Gonçalves, Kryzstof Pomian, Serge Chaumier, Susan Pearce, Susan Stewart e Diana Farjalla Coreia Lima, esta última com suas abordagens subsidiadas em Pierre Bourdieu. Por meio do diálogo com as fontes citadas, vislumbra-se a elaboração de um texto que busca analisar criticamente e alinhar com os pensadores a constituição do Acervo Artístico da UFES. Assim, primeiro são trazidos apontamentos sobre a criação da Universidade e do panorama das artes no Espírito Santo, pois estão diretamente imbricados, sendo mobilizadas entrevistas com antigos professores e as autoras Almerinda Lopes e Magna Rosa, pesquisadoras do campo na realidade capixaba. Na sequência, explana-se sobre o desenvolvimento do Acervo Artístico da Universidade, com a proposição de hipóteses em diálogo aos pesquisadores elencados, sobretudo quanto aos processos de Musealização e Patrimonialização, além de Adriana Almeida, Ana Panisset e Letícia Julião, referências quanto ao estudo de acervos, coleções e museus de arte universitários no Brasil.

Palavras-chave: Obras de Arte; Acervo Universitário; Musealização; Patrimonialização.

Formation of the Artistic Collection of the Federal University of Espírito Santo

Abstract: This essay is part of ongoing research at the Center for Research and Documentation of Contemporary History of Brazil at the Getúlio Vargas Foundation (CPDOC/FGV). The investigation, from which it derives, aims to know and document a significant amount of works of art, which today are not incorporated into the patrimony system of the Federal University of Espírito Santo (UFES), but which remain under the institution's safeguard. In this sense, this reasoning is conceived in order to discuss the formation of artistic collections, based on the discussion raised by authors such as Bruno Brulon, Daniel Miller, José Reginaldo Santos Gonçalves, Kryzstof Pomian, Serge Chaumier, Susan Pearce, Susan Stewart, Diana Farjalla C. Lima and Pierre Bourdieu. Through the dialogue with the cited sources, the elaboration of a text that seeks to critically analyze and align with the thinkers the constitution of the Artistic Collection of UFES is envisaged. Thus, at first, notes are brought about the creation of the University and the panorama of the arts in Espírito Santo, as they are directly intertwined. Interviews with former professors and the authors Almerinda Lopes and Magna Rosa, researchers in the field, are also organized. Next, the development of the University's Artistic Collection is explained, with the proposition of hypotheses in dialogue with the listed researchers, especially regarding the processes of Musealization and Patrimonialization, in addition to Adriana Almeida, Ana Panisset and Letícia Julião, references regarding the study of collections and university art museums in Brazil.

Keywords: Works of Art; University Collection; Musealization; Patrimonialization.

1 Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: <alinecgramos@yahoo.com>

Introdução

A criação de uma universidade no Espírito Santo começa a ser idealizada entre 1951 e 1952, sendo inicialmente organizadas faculdades isoladas: em 1951, a Escola Politécnica, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, a Escola de Belas Artes; em 1952, o Instituto de Música; em 1953, a Faculdade de Odontologia, da Escola de Auxiliares de Enfermagem e o Instituto de Tecnologia. Em 1953, faz-se o Conselho de Ensino Superior do Estado do Espírito Santo, que rascunha um anteprojeto de lei de criação da instituição de ensino, sendo este aprovado em 1954. A Universidade do Espírito Santo, assim denominada, passa a reunir a Escola de Belas Artes, a Escola de Medicina, a Escola de Música, a Escola Politécnica, a Escola de Química Industrial e Farmácia, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras; e a Faculdade de Odontologia.

Quatro anos depois de fundada, a nova universidade enfrenta ainda o seu não reconhecimento por parte do Ministério da Educação e a ausência de soluções para a instalação do seu campus universitário, sendo fomentada sua transferência para o Sistema Federal de Ensino, o que ocorre em 1961. Em 1968, as antigas escolas e faculdades integrantes da Universidade Federal do Espírito Santo, agora em campus próprio, tornam-se oito centros de ensino, assim denominados: Agropecuário, Artes, Biomédico, Ciências Jurídicas e Econômicas, Educação Física e Desportos, Estudos Gerais, Pedagógico e Tecnológico.

Nota-se que entre as primeiras escolas está a de Belas Artes, o que demonstra o envolvimento dos capixabas com o artístico. No entanto, apesar de pertencer à Região Sudeste, considerada a mais rica e desenvolvida do país, o Espírito Santo se mantinha à época em certa defasagem em relação aos outros estados. De acordo com Almerinda Lopes (2012, p. 153) e Magna Rosa (2015, p. 19), diante desse contexto na década de 1960, quando artistas/ professores são contratados de diferentes locais para atuarem na instituição, eles se assustam com a realidade sociocultural. Esses professores tornam-se os responsáveis por transformar, aos poucos, não somente a parte artística na então Escola de Belas Artes, mas também no município de Vitória, pois iniciam o processo de ruptura com o academicismo, o que leva ao fomento de espaços expositivos, como a Galeria de Arte e Pesquisa (GAP), em 1975/1976, e a Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU), em 1978/1979, ambas da UFES. Com as galerias, a Universidade inicia o acúmulo sistematizado de obras de arte, já que a cada exposição os artistas doam um exemplar. Em 1988, segundo Rosa (2015), é aprovado o *Projeto de Adesão*, com transferência de todas as obras da GAP para GAEU. Desde a data, a GAEU é responsável pela salvaguarda das coleções das duas galerias, algo corroborado, posteriormente, pela construção de sua reserva técnica climatizada e equipada. Adicionam-se a essas obras, outras recolhidas a partir da iniciativa da curadoria da GAEU à época, que organiza a seleção de algumas peças dispersas pelas dependências da Universidade.

Além das obras concentradas na GAEU, a UFES ainda apresenta um considerável acervo artístico distribuído em corredores, salas de aulas, laboratórios, secretarias, departamentos e áreas externas principalmente no Centro de Artes, na Reitoria e na Biblioteca Central, segundo o *Projeto de Inventário do Acervo de Obras de Arte da UFES*, realizado entre 2007 e 2011 (todavia não finalizado). Se destacam obras acadêmicas feitas pelos professores da tradicional Escola de Belas Artes, assim como a produção dos primeiros alunos das disciplinas de modelagem. Somam-se as variadas pinturas, em técnicas e dimensões diferentes, que vão desde óleos sobre tela até painéis que ocupam toda a extensão de paredes dos pátios internos dos prédios. Estabelecem-se também os murais, em materiais como couro e cerâmica, e os

mosaicos. Fotografias, desenhos e gravuras aparecem adornando ambientes, mas também apresentam função didática. Em menor número existem as cerâmicas e as esculturas/ monumentos na área externa.

No entanto, desde o ano de 2011, não ocorre continuidade do *Projeto de Inventário do Acervo de Obras de Arte da UFES* para novos levantamentos ou atualizações, e o acervo artístico permanece em uma dupla condição de invisibilidade e vulnerabilidade física, com exceção dos bens da Galeria Espaço Universitário e da Galeria de Arte e Pesquisa, sobretudo por estes espaços terem recebido um museólogo, em 2013, em seu quadro permanente.

A ausência do (re)conhecimento das obras que compõem o acervo resulta em falta de preservação e lesão patrimonial, ou seja, o fato de apenas um número irrisório de obras ser patrimoniado gera uma política de alteração de local de exposição, dissociação, supressão, descarte e incorporação de obras de alunos e professores sem consulta prévia, acarretando, portanto, em perdas sucessivas e, ao mesmo tempo, aumento de demandas para salvaguarda por parte da Universidade.

Mediante ao recorte apresentado, reconhece-se como objetivo geral deste ensaio analisar a formação do acervo artístico da UFES, por ser o princípio para quaisquer outros aprofundamentos. Para isso, contrapõem-se os estudiosos que tratam dos processos de Musealização e Patrimonialização com as informações angariadas nas pesquisas de Almerinda Lopes e Magna Rosa, especializadas na história da arte capixaba, e nas entrevistas cedidas por antigos professores do Centro de Artes. Também são trazidas à discussão os trabalhos de Adriana Almeida, Ana Panisset e Letícia Julião, por serem referências quanto a coleções e acervos universitários brasileiros.

Ana Panisset (2017) afirma que, no Brasil, o processo de criação das universidades acompanha simultaneamente a formação do patrimônio universitário de coleções, seja por meio de doação, pesquisa ou aquisição. E, complementando com Letícia Julião (2015), sabe-se que:

Ao lado dos acervos que resultam e testemunham as atividades de pesquisa e ensino, existem aqueles que chegam à universidade como parte de uma política simbólica. São acervos artísticos ou que documentam a atividade de intelectuais, artistas e pesquisadores e que, por gozarem de valor já consagrado pela sociedade, conferem prestígio à Universidade. Em geral são incorporados independentemente de um projeto científico específico, ainda que venham a se tornar objetos de futuras pesquisas e estudos. Embora esses acervos, ou pelo menos grande parte deles, se prestem a dar projeção a bibliotecas e museus universitários, por vezes enveredam também por caminhos da invisibilidade, como é o caso de coleções de arte que se desmembram, dispersando-se por várias unidades acadêmicas (JULIÃO, 2015, p. 16).

As citações de Panisset (2017) e Julião (2015) rascunham bem a realidade da UFES, como explanado a seguir. Para ampliar o debate, este ensaio se estrutura trazendo primeiro apontamentos sobre a concepção da Universidade e do panorama das artes no Espírito Santo, seguindo para a compressão da necessidade de galerias no espaço universitário e do processo de acumulação de obras, culminando com o enfrentamento teórico desta dinâmica estabelecida para incorporação, guarda e exposição do acervo, a partir dos conceitos de “dádiva” e “poder simbólico” que envolvem todo percurso de Musealização e Patrimonialização.

Breve cenário de modernização das artes em Vitória

De acordo com Lopes (2012), diante do contexto na década de 1960, quando artistas/ professores

são contratados de diferentes locais para lecionar na UFES, eles percebem que os artistas plásticos do estado não conseguem acompanhar os debates das novas tendências, seja pelas condições econômicas locais, ausência de políticas públicas voltadas para as artes ou pela falta de museus e galerias. Esses professores, mediante a um número reduzido de artistas plásticos reconhecidos, predominância da estética acadêmica e inexistência de espaços expositivos, iniciam a exibição de seus trabalhos baseados no modernismo em recintos improvisados, todavia sem muita aceitação. São os responsáveis por transformar, aos poucos, não somente a parte artística na então Escola de Belas Artes, mas também no município de Vitória, pois iniciam o processo de ruptura com o academicismo.

Na segunda metade da década de 1960, realiza-se a tentativa de estabelecer o Museu de Arte Moderna (MAM) de Vitória e no início dos anos 1970, a Galeria de Arte Levino Fanzeres.

O MAM de Vitória, primeiro Museu, é idealizado pelo artista plástico espanhol Roberto Newman, sendo aberto sem acervo, que vem a ser construído a partir da doação dos próprios artistas expositores. Não recebe apoio financeiro público ou de terceiros e fecha após quatro anos.

Dois anos após o encerramento do MAM e no intuito de suprir sua ausência, a Fundação Cultural do Espírito Santo (FCES) planeja abrir uma galeria, convidando a professora universitária Jerusa Margarida Gueiros Samú para a Coordenação do Setor de Artes Plásticas, que fomenta a Galeria de Arte Levino Fanzeres no *foyer* do Teatro Carlos Gomes, em Vitória. O *foyer* pequeno e neoclássico, mobiliado com poltronas, cadeiras, espelhos, cortinas e ornamentos, recebe painéis de madeira para fixação das obras modernas, que passam a ser comercializadas livremente. No entanto, a disputa pelo espaço do *foyer* com os grupos de teatro e outras questões políticas levam a FCES a crer no imperativo de se criar um espaço exclusivo para exposições de arte, surgindo a Galeria de Arte e Pesquisa (GAP), em 1976, e a Galeria de Arte Homero Massena, em 1977 (ambas em funcionamento até a presente data).

De acordo com informações colhidas no site Mapa da Cultura, atualmente, o município de Vitória conta com quatorze espaços culturais voltados para as artes plásticas/visuais, entre particulares e públicos, com especial incremento a partir da década de 1990.

O incremento da Universidade Federal do Espírito Santo no circuito artístico capixaba e a formação de um acervo

No ano de 1975, segundo Rosa (2015, p. 60), o então Reitor da UFES, Manuel Ceciliano Salles de Almeida, e o Diretor do Centro de Artes (antiga Escola de Belas Artes), Paulo César Simões, convidam a já citada professora Jerusa Samú para implantar uma galeria de arte da Universidade, a fim de atender os anseios da comunidade artística capixaba. A Galeria de Arte e Pesquisa “[...] 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 abrigada em uma [...] capela de 60m² do século XVI.” (ROSA, 2015, p. 66).

A Capela de Santa Luzia, sede inicial da GAP, localiza-se na Cidade Alta no Centro de Vitória, sendo a edificação mais antiga do município, construída no século XVI, e capela da fazenda que origina a Vila de Vitória. Assim, é exemplar da arquitetura colonial, realizada sobre e com alvenaria de pedra,

argamassa de barro e acabamento em cal de ostras, todos materiais locais. Internamente, predominam as madeiras no piso e no forro, ambos em tábuas corridas, e nos altares e púlpitos. Por sua importância, a edificação encontra-se tombada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) desde 1946 e até ser cedida à UFES para instalação da GAP, em 1976, alterna períodos de abandono, com outros de restaurações e funcionamento como Museu de Arte Sacra.

De acordo com Rosa (2015, p. 70), com a Capela emprestada pelo SPHAN, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a UFES providencia a instalação da infraestrutura básica (água, energia elétrica, esgoto) e promove a limpeza do bem, fechado há dez anos. A inauguração ocorre em 25 de junho de 1976, a partir de exposição coletiva de professores do Centro de Artes.

Apesar do descompasso anterior do Espírito Santo em relação às vanguardas artísticas de outros estados, os objetivos desse espaço de mediação cultural, segundo Rosa (2015), alinham-se aos outros museus fomentados à época no país: Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e Museu de Arte da Pampulha (MAP) são exemplos de instituições concebidas no mesmo período, recortando apenas a Região Sudeste. Citam-se abaixo alguns preceitos da GAP, a partir de excerto do *Regimento Interno* de 1976, trazido por Magna Rosa em sua dissertação:

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 [Centro de Artes]; 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 (ROSA, 2015, p. 70, grifo nosso).

O destaque do trecho acima dá-se por referir-se à primeira menção a “formação de um acervo”, sendo deliberada no *Regimento Interno* já que a Galeria é fundada sem coleção. Durante os nove primeiros anos de gestão da professora Jerusa Samú, reúne-se um quantitativo importante de obras, a partir das doações dos próprios artistas expositores, como Dionísio Del Santos, Fayga Ostrower, Carlos Scliar, Rubem Gerchman, Evandro Carlos Jardim, Lygia Pape, Paulo Herkenhoff e vários artistas locais.

Em 1986, com a aposentadoria de Jerusa Samú, a GAP passa a ser coordenada por Teresa Norma, que viabiliza a abertura de uma sala no Centro de Artes, batizada de Espaço de Pesquisa Jerusa Samú, para guardar, conservar e disponibilizar ao meio acadêmico o acervo adquirido pela Galeria.

Na sequência, são apresentados trechos de duas entrevistas realizadas com professores/pesquisadores/ex-alunos que enriquecem o panorama em torno da Galeria de Arte e Pesquisa, sobretudo pelos entrevistados terem experienciado a sua abertura e seu funcionamento de forma empírica. Também contam sobre a formação do acervo e a importância das obras dentro do circuito artístico capixaba.

A primeira está disponível e transcrita no site da Universidade Federal do Espírito Santo, sendo conduzida pelas discentes do curso de Artes Visuais, Katiane Blinda e Camila Morozesk, em 27 de novembro de 2020, a partir do *Google Meet*, com a professora Moema Rebouças:

[...] a gente vai percebendo que o acervo que foi criado a partir dessa iniciativa da professora Gerusa [sic] em 1976, que lutou junto ao IPHAN para conseguir uma sessão [sic] de capela centenária, a Santa Luzia no Centro de Vitória, uma das mais antigas do Brasil e a Capela na Cidade Alta, das construções mais antigas, então você tem ali um patrimônio

histórico maravilhoso, fantástico, que é essa capela e ela (Gerusa) [sic] consegue fazer a sessão [sic] para a Universidade para funcionar essa Galeria. Mesmo sendo pequena, com basicamente 60 m² de espaço para realização das exposições, ela faz um regimento que na época foi que permitiu a formação dessa coleção de artes na UFES, com esse acervo numeroso e de grande importância [...] que parece ser um dos maiores acervos de arte moderna que se tem dentro do Espírito Santo. Nesse regulamento da professora Gerusa [sic], que para fazer exposição na Galeria de Arte e Pesquisa esse artista tinha que fazer a doação de uma obra e, a partir primordialmente dessa doação, se constituiu esse acervo grande que temos na Universidade Federal do Espírito Santo. Se você pensar, a galeria de arte em 1976 fez com que trouxesse uma notoriedade muito grande a Cidade de Vitória. [...] a partir da primeira exposição, que foi feita com obras dos professores do Centro de Artes, que vinham produzindo há muito tempo, sendo desta forma coletiva; já a segunda e terceira exposição eram pessoas de renome nacional que se interessavam pelo projeto, por essa singularidade de estar expondo dentro de uma capela transformada em galeria, então isso eu acho que torna essa história nossa e a história da GAP diferente de qualquer galeria universitária que temos no Brasil. E ela então funcionou ali de 1976 até 1994, passou por várias coordenações da Gerusa [sic] e depois pela coordenação da Teresa Norma e todas tendo uma ousadia para época muito grande, porque apesar de ter suporte da FUNARTE, elas conseguiam mobilizar um número de artistas importantes muito bom para expor aqui, [...] e era uma relação de confiança e afetividade. Os artistas vinham não só para expor, mas para dar palestras, cursos, então isso modificou, daí o levantamento e a importância da pesquisa que como espaço de galeria pode movimentar um curso e uma cidade. [...] mobilizando muito a vida cultural e artística da cidade de Vitória (REBOUÇAS, 2020, n.p.).

A segunda entrevista faz parte da série intitulada *História, Memória, Legado, Vanguarda: 70 anos da Escola de Belas Artes e 50 anos do Centro de Artes*, realizada em 5 de maio de 2021 para comemorar os aniversários da Escola de Belas Artes e do Centro de Artes. Consiste em *live* transmitida pelo canal Centro de Artes Ufes no *YouTube*, em que um professor do Centro de Artes entrevista um ex-professor, a fim de compartilhar suas trajetórias e memórias. Neste caso, a docente Rosana Paste entrevista José Carlos Vilar.

Paste: O bloco agora é Galeria.

Vilar: É, eu acho que na década de 70 acho que 80, a GAP, nossa galeria, ela consegue criar um acervo de arte contemporânea muito grande e muito rico, muito expressivo. Era feito lá na Capela Santa Luzia, a professora Jerusa foi coordenadora da Galeria em Santa Luzia.

Paste: Só uma pergunta Vilar, quando você foi aluno lá no 71 a 74, a GAP já estava lá na Capela Santa Luzia ou é um pouco depois? Você se recorda?

Vilar: Eu acho que por aí Rosaninha... Eu acho que por aí! O Haroldo Barroso ele expôs lá, entendeu, lá do Rio, professor de escultura do Rio. Eu acho que a Tuinga que trabalhava no Ingá [...] veio aquele pessoal de Minas, eu esqueço o nome deles, o próprio Benjamin, eu acho que ele expôs lá [...] enfim, grandes nomes das artes que circulavam no país naquele momento tiveram sua participação e passagem por lá. Mas, nessa época, se você for pensar, você tinha um aporte financeiro específico para isso aí, a FUNARTE, né? Que tirava recursos para você poder gerenciar um trabalho como esse. Era feito catálogo anualmente do acervo, era pago passagem para o artista, quer dizer, dava-se condições a eles de montar uma exposição.

Os relatos demonstram a importância da Galeria de Arte e Pesquisa e possibilitam que seja delineado, parcialmente, a origem do acervo artístico da Universidade. No entanto, em 1978, uma segunda galeria é concebida na UFES e merece explanação, pois também exerce forte influência na aquisição de obras. De acordo com Daniel Hora (2018), a Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU) é fruto do III Salão Nacional Universitário de Artes Plásticas e da solicitação dos alunos do Centro de Artes por um espaço para receber o evento dentro do campus Goiabeiras. Após o Salão, constata-se a demanda de um local para receber os trabalhos dos discentes e jovens artistas, pois a GAP consolida sua missão de expor

artistas já reconhecidos no cenário nacional, no intuito de proporcionar o intercâmbio das produções mais contemporâneas. A GAEU significa para os estudantes a possibilidade de expor e ter um espaço mais democrático, além de funcionar em prédio mais amplo e adequado para galeria. Apesar da influência discente, a missão logo se modifica para receber artistas renomados e a GAEU, também inaugurada sem acervo, segue os princípios de exposição da GAP.

A primeira gestora da GAEU, Estela de Nader, administra o espaço até 1979, sendo substituída pela curadora Neusa Mendes, que permanece por longos anos na coordenação (de 1979 a 2001, e de 2012 a maio de 2019). De 2001 a 2011, a gestão fica sob responsabilidade da professora Rosana Paste. A atuação de Neusa Mendes por tanto tempo na GAEU determina um viés para o espaço, bem como para o acervo artístico da Universidade, devido às iniciativas de efetivar uma política de gerenciamento.

No segundo semestre de 1988, o Diretor do Centro de Artes, Seliégio Ramalho, aprova o *Projeto de Adesão*, que visa unir o acervo da Galeria de Arte e Pesquisa e da Galeria de Arte Espaço Universitário, transferindo todas as obras da GAP para GAEU. Até essa data, a GAP continha 183 obras doadas, entre pinturas, desenhos, fotografias, mosaicos, gravuras, cerâmicas, tecelagens e outros objetos. Segundo Rosa (2015, p. 73), antes de transferir as obras Teresa Norma providencia o tombamento do acervo. No entanto, apesar da informação trazida na dissertação de Magna Rosa afirmar o pedido de tombamento das 183 obras, o *Relatório de Bens Permanentes do Setor de Patrimônio da UFES*, emitido em 24 de junho de 2007, apresenta cerca de 30 obras no Livro de Tombo e revisão feita em 2021 na Tela de Consulta de Bens Patrimoniais, disponível no Portal Administrativo da UFES, retorna número semelhante ao de 2007.

Assim, a GAEU passa a reter uma grande parte das obras que compõem o acervo universitário e Neusa Mendes tem um papel fundamental para a organização dessas. Em entrevista cedida em 3 de julho de 2020 a Margô Dalla, em canal do *YouTube*, Neusa Mendes relembra aspectos relevantes:

[...] desde que a galeria [GAEU] foi inaugurada, ela tinha como uma das prerrogativas que a cada exposição o artista doava uma obra, e em 98 eu comecei a entender esse patrimônio como um acervo e fiz um projeto para a Fundação Vitae, que não existe mais, uma fundação de apoio aos museus, mas pela relevância do que estava se formando eu ganhei essa bolsa e pude começar a montar uma reserva técnica e agora em 2012 [...], quando eu voltei, o acervo precisava dar continuidade e fizemos uma política muito grande de atualização das obras, artistas que precisavam voltar, às vezes nos tínhamos uma obra, mas faltava uma sequência, enfim... É um projeto muito grande, foi um projeto muito grande. É a segunda universidade brasileira que tem um acervo deste tamanho. A USP tem inclusive um museu e a nossa universidade tem um grande acervo de arte contemporânea e nos últimos anos nós ganhamos também dois espólios que são: uma é a coleção da Elisa Queiroz, que a família doou todo o espólio artístico dela para universidade, e o Marcus Vinícius, dois jovens artistas que faleceram muito cedo. Então, é uma outra categoria de acervo também que precisa ser catalogada de outra maneira.

Como dito, Neusa Mendes consegue com a Fundação Vitae recurso para ampliar a GAEU e construir uma reserva técnica climatizada e equipada com mobiliário adequado para acondicionamento das diferentes tipologias de obras. Além disso, a coordenadora, movida pelo entendimento descrito na sua entrevista de ver as obras de arte da Universidade como um acervo, inicia um processo de recolhimento de obras dispersas pela UFES, o que é também descrito por Vilar (2021) na conversa com Paste:

O que é interessante deste acervo é que depois [...] com o espaço universitário que foi criado lá [...] com a coordenação da Neusa Mendes, nossa amiga Neusa Mendes, ela criou o acervo da Universidade. Aí nossas obras que eram do acervo da

Universidade elas estavam distribuídas por salas de professores, de diretores [...] ao longo da Universidade e sem o menor cuidado de manutenção. Então quando a Neusa traz isso para Universidade, que faz sala climatizada, que tem todo um tratamento específico para lidar com esse acervo foi muito enriquecedor.

[...] o Espaço Universitário até então ele tinha a função de mostrar mais, expor mais o trabalho do aluno. Ele também se transforma em galeria e faz um grande trabalho também na conservação do acervo, de expor os artistas de Vitória, do estado e até mesmo de fora, trouxe até o Matisse, não foi?

Deste modo, fica clara a tentativa de concentração do acervo artístico na GAEU, e em reportagem feita em 2013 por Luiz Vital, Neusa Mendes atesta a presença de cerca de 2.500 obras, sendo 15% destas provenientes da GAP. No entanto, há uma divergência com reportagem escrita por Daniel Hora, em 2018, em que a curadora diz: *“Atualmente, o acervo da Gaeu é composto por documentos textuais, iconográficos, sonoros e audiovisuais. Ao todo, conta com 1.718 obras.”* Infere-se que, provavelmente, com uma nova política de gestão implantada entre esses cinco anos das reportagens e a inserção de um museólogo, em 2013, no quadro técnico-administrativo da UFES lotado na GAEU, fomenta-se a readequação do acervo, a partir de inventário, o que deve ter levado ao conhecimento mais aprofundado das obras, inclusive a correções do quantitativo. Tal hipótese se confirma no projeto *Acervo de Arte Contemporânea da UFES: Inventário, Catalogação, Preservação e Salvaguarda* financiado pelo Edital 026/2013 da Secretaria de Estado da Cultura (SECULT-ES), entre 2013 e 2014, para catalogação do acervo das galerias, onde são listadas apenas 1.350 obras. Hoje, o número deve ser bem maior que 1.718, já que as exposições continuam, assim como a dinâmica de doações.

Por requisição do imóvel pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em meados da década de 1990, a GAP deixa a Capela e se instala, por sete anos, no segundo andar do Centro de Vivências da Universidade. Vilar (2021), um dos primeiros coordenadores da GAP dentro da UFES, igualmente relembra:

Vilar: Aí depois o SPHAN pede a Capela, nós viemos então para Universidade e continuamos com essa programação. Muito tempo depois a Fernanda trouxe o Fajardo, Zé Resende para expor nessa expansão, Evandro Sales, Nuno Ramos, grandes nomes que a gente conhecia através do Festival de Verão.

Paste: Ricardo Basbaum, Benja...

Vilar: Poxa vida! Só fera! Tá entendendo?

Paste: Só pessoal brabo! [...] E você coordenou também uma época a Galeria?

Vilar: Coordenei também na época de vice-diretor.

Paste: Sim, ela já tinha vindo então para a Universidade ou você pegou exatamente esta transição? [...]

Vilar: Já tinha vindo para Universidade. [...] eram exposições quase mensais que a gente fazia e depois começamos a fazer menos exposições, mais semestrais [...] porque à medida que o recurso ia escasseando, você tinha que adotar novas estratégias.

Paste: Fala pra [sic] gente como é que era feito esse, como é que foi constituído o acervo né? Porque o artista vinha, expunha e deixava o trabalho... Como que era feita essa relação?

Vilar: O artista assinava um contrato de termo de compromisso e ele vinha e expunha. Ele não tinha catálogo, mas se fazia um convite, fazia aquela coisa de praxe, com vernissagem, mas o compromisso dele era deixar uma obra para a galeria. Quando esse artista vinha também ele era levado ao Centro de Artes para fazer um bate-papo com os alunos sobre o processo criativo dele, como se dava, então isso esteve sempre ligado com a formação acadêmica. A pessoa não chegava lá e só expunha. Ele vinha expor e trabalhar um pouco com o aluno, trabalhar um pouco em cima da formação, da discussão.

Para complementar, o professor aposentado Atílio Colnago, que assume a coordenação da GAP após Vilar, igualmente é entrevistado na série de *lives* transmitidas pelo canal Centro de Artes Ufes no *YouTube*, *História, Memória, Legado, Vanguarda: 70 anos da Escola de Belas Artes e 50 anos do Centro de Artes*, realizado em 14 de junho de 2021 com mediação da professora Gilca Flores de Medeiros. Atílio fala sobre a mudança da GAP dentro da Universidade que, no ano de 2001, aloca-se no anexo do Teatro Universitário:

Quando a galeria veio para Universidade foi exatamente no momento em que foi construído o Centro de Vivências, e a parte superior [...] o final dele tinha um grande espaço, muito bom, todo montado para Galeria de Arte e Pesquisa. Só que à medida que foi o tempo correndo, o segundo piso do Centro de Vivências ficou meio sem função, ninguém subia e a Galeria foi ficando esquecida ali naquele final. [...] eu fui à Reitoria fazendo uma proposta da gente mudar o espaço da Galeria [para] atrás ali do Teatro. Era uma área ainda de construção abandonada, foi só realizada a parte externa, mas tínhamos que tirar a Galeria lá de cima, porque ali embaixo tinha a possibilidade de criar um movimento. [...] E aí eu comecei a fazer umas propostas, porque eram umas paredes ainda sem reboco, era tijolo aparente e era aquele contrapiso grosseiro. [...] E eu comecei a fazer contato com artistas que eram meus amigos, aí consegui trazer grandes artistas, como a Cláudia Renault, a Shirley Paes Leme, o Hélio Siqueira, o Paulo Miranda, a Fátima Pena [...]. Cada exposição a gente fazia uma pequena parte e conseguimos de alguma maneira colocar a Galeria em um espaço possível de ser visitada, que todo mundo que está no Centro de Vivências ou naquelas lojinhas passa por ali. E foi um bom período de trabalho e de elaboração.

Fazendo uma pequena digressão, nota-se que apesar da GAEU ter surgido por uma questão estudantil, rapidamente sua missão é transferida e se assemelha à da GAP, ou seja, a de receber artistas já consagrados em exposições temporárias. A GAP, por sua vez, passa a abrigar semestralmente os trabalhos de conclusão de cursos dos alunos do Centro de Artes, além de manter chamadas recorrentes de ocupação/exposição por parte de estudantes e professores dos cursos de graduação e pós-graduação da UFES no campo das práticas e teorias da arte contemporânea. Vale destacar que, ainda na década de 1990, os discentes recebem um espaço dentro do Centro de Artes para a abertura da DaDa Galeria, exclusiva para a exposição dos seus trabalhos e vinculada ao Diretório Acadêmico de Artes.

Por meio das entrevistas, fica claro que em algum momento há uma mudança no olhar sobre as obras e não só aquelas recebidas por doações às galerias, mas também as espalhadas pelo campus. Além das obras concentradas na GAEU, a UFES ainda apresenta, como já dito, um considerável acervo artístico distribuído em corredores, salas de aulas, laboratórios, secretarias, departamentos e áreas externas principalmente no Centro de Artes, na Reitoria e na Biblioteca Central. Se destacam obras acadêmicas feitas pelos professores da tradicional Escola de Belas Artes, que caracterizam a memória institucional, assim como a produção dos primeiros alunos das disciplinas de modelagem em gesso, originando uma coleção de esculturas. Somam-se as variadas pinturas, em técnicas e dimensões diferentes, que vão desde óleos sobre tela, antigos e de pequeno formato, até painéis que ocupam toda a extensão de paredes dos pátios internos dos prédios. Assim como as pinturas de grande formato, estabelecem-se os murais, em materiais como couro e cerâmica, e os mosaicos, abrangendo porção significativa das paredes. Fotografias, desenhos e gravuras aparecem, muitas vezes, em molduras adornando ambientes, mas, no caso das últimas, também apresentam função didática, utilizadas nas disciplinas. Documentos gráficos, como folders do Festival de Verão, evento ímpar desenvolvido pelo Centro de Artes que marca as décadas de 1980 e 1990, tornam-se relevantes registros que igualmente merecem preservação. Em menor número existem as cerâmicas e as esculturas/ monumentos, concebidas para a área externa.

Com exceção de alguns desenhos, pinturas, fotografias e objetos oriundos das exposições da GAP e outras de provável aquisição após o levantamento realizado por Neusa Mendes, conclui-se que muitas das obras dispostas/dispersas pelo campus Goiabeiras realmente não se adequam à tipologia de acervo acumulado pela GAEU, como as telas e esculturas acadêmicas ou as gravuras didáticas, assim como os documentos gráficos de memória institucional. Além disso, murais, mosaicos e pinturas de grande formato mantêm relação intrínseca com os espaços que ocupam, impossibilitando o deslocamento e mesmo a guarda na reserva técnica. Ressalta-se, ainda, que muitos alunos e professores abandonam ou doam informalmente produções, sobretudo ao Centro de Artes, e, com a falta de documentação e passar do tempo, as obras são assimiladas.

Ana Panisset (2017) compara a presença de coleções e museus de arte nas universidades europeias e estadunidenses, chegando à conclusão de que a maioria das universidades na Europa, construídas em municípios ou cidades com abundância de museus de arte, contraria o que se percebe nos Estados Unidos, com *campi* estabelecidos em áreas rurais, havendo, por isso, o incentivo neste último país na formação de coleções universitárias, em resposta a inexistência ou grande distância de qualquer fonte apropriada para o ensino. A autora ainda reforça que nos Estados Unidos existe a tendência de posicionar o acervo de arte nas universidades como meio de educação para estudantes, corpo docente, funcionários e visitantes, além de ser importante para aprimorar a experiência estética no campus universitário. A instalação de obras de arte em locais públicos aumenta a beleza do lugar, mas também transmite o poder emocional e os valores espirituais da arte em suas diversas manifestações.

Apesar de não estabelecida uma curadoria oficial para distribuição das obras nos espaços da UFES, pode-se inferir, por observação, que há uma tendência à adoção inconsciente do modelo estadunidense, muito provavelmente pela igual dificuldade de encontrar, mesmo em 2021, instituições para fruição artística no município de Vitória, ao mesmo tempo em que há uma dispersão das coleções de arte no campus por ausência de gestão integrada. Nesse sentido, acredita-se que a melhor definição para a UFES seja a junção de duas tipologias descritas por Adriana Almeida (2001):

2.1. Galeria de Arte com acervo voltada para diversos públicos: as coleções de arte de uma universidade podem compor o acervo de um museu de arte. [...] exhibe obras do acervo e exposições temporárias. [...] A ênfase é dada para a arte contemporânea, principalmente a produzida na região. [...] A galeria recebe [...] turistas, estudantes universitários, funcionários da universidade e público em geral, [incluindo] um programa para visitas escolares monitoradas por estagiários. (ALMEIDA, 2001, p. 84-85).

2.5. Coleções para decoração do campus: [...] têm coleções de arte, mas elas se encontram em diferentes espaços como elementos de decoração. Há pinturas expostas nas bibliotecas, salas de reunião e corredores; esculturas nos jardins e em pátios. E uma parte das coleções fica guardada na reserva técnica. [...] A Universidade tem curso de Belas Artes e na ocasião de exposições [nas Galerias], quando um artista é convidado a falar sobre seu trabalho, os professores e alunos costumam participar do evento. Eventualmente, alunos expõem seus trabalhos na galeria. [...] As universidades, assim como outras grandes instituições, acumulam obras de arte em seus gabinetes de trabalho e nem se dão ao trabalho de registrá-las como parte de coleções, deixando muitas vezes a própria instituição de saber o que possui de fato. (ALMEIDA, 2001, p. 87-88).

“Dádiva” e “poder simbólico”: entendendo o acervo artístico universitário

Como apontado anteriormente, o acervo artístico está concentrado em duas vertentes: obras espalhadas pelo campus e outras selecionadas e em armazenamento na Galeria de Arte Espaço Universitário.

Ao se tratar de objetos de arte, acredita-se que sua origem já se dá como “semióforos”, ou seja, “*objetos que não tem utilidade [...], mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura.*” (POMIAN, 1985, p. 71), apresentando “*distinções simbólicas*” e não função dentro da cultura material, como diz Daniel Miller (2013, p. 75).

Assim, no primeiro caso, o acervo encontra-se em várias unidades do campus Goiabeiras e muitas vezes ainda é desconhecido pela comunidade acadêmica, apesar da convivência diária, como “*Coleções para decoração do campus*” (ALMEIDA, 2001, p. 87). O fato de estar disperso o torna elemento importante para a sensibilização estética e educação em artes dos frequentadores da Universidade, mas, ao mesmo tempo, faz-se muitas vezes invisível exatamente pela constância e, reforçando a ideia de acordo com Miller (2013, p. 79), há “*essa capacidade algo inesperada que os objetos têm de sair do foco, de fazer periféricos à nossa visão e ainda assim determinar nosso comportamento e nossa identidade [...]*”. Estabelece-se a dinâmica do “*Tão óbvio que cega. Isso indica que, quando algo é evidente demais, pode chegar a um ponto no qual ficamos cegos para sua presença, não lembramos dele.*” (MILLER, 2013, p. 79). Muitas dessas obras, feitas por professores ou alunos, apresentam importância para memória institucional, mostrando a produção da própria UFES para e sobre si mesma, ou de relevantes artistas dentro da história capixaba: “*Nesse sentido, os patrimônios são menos expressões de identidades do que meios de produção de determinadas formas de autoconsciência individual e coletiva.*” (GONÇALVES, 2015, p. 213). Indubitavelmente, são capazes de “*determinar nosso comportamento e nossa identidade*” como membros da Universidade, pois trazem ao presente os registros do passado, em formas de olhar, pensar e fazer sobre a matéria, e determinam o futuro, já que “[...] *todo sistema de coisas, com sua ordem interna, fazem de nós as pessoas que somos. [...]*” (MILLER, 2013, p. 83) e “[...] *fazemos coisas porque elas nos ampliam potencialmente como pessoas. [...]*” (MILLER, 2013, p. 90).

Nota-se que, a partir das citações de Miller (2013) transcritas aqui, as obras de arte dispersas pelo campus recebem o tratamento como “objeto” e “coisa”. Há intencionalidade ao fazê-lo, pois acredita-se que essas obras assumem o duplo papel, com base na distinção trazida por Serge Chaumier (2010):

Segundo uma abordagem filosófica, o objeto difere da coisa, que mantém com o sujeito uma relação de continuidade ou de utilidade. Assim, a ferramenta como prolongamento da mão é uma coisa e não um objeto. A coisa está inserida no concreto da vida e o sujeito mantém uma relação com ela. Ao contrário, o objeto é colocado à distância pelo sujeito, distinto dele, ele é objetivado. Nesse sentido, o objeto é abstrato e morto, como fechado nele mesmo, desfeito do relacional (CHAUMIER, 2010, n.p.).

As obras de arte dispersas pelo campus são “objetos”, quando ignoradas, colocadas como distintas e de simples composição de fundo ao ambiente universitário, no entanto também são “coisas”, quando consideradas como continuidade e ferramenta/suporte para mobilizar a memória coletiva e a identidade da instituição. Infere-se que há uma dialética intrínseca nestas obras, entre o “objeto” e a “coisa”, sendo uma boa definição de dialética a trazida por Georges Didi-Huberman, quando discorre no texto *Remontar, Remontagem (do Tempo)* sobre a potência das imagens na construção da história, a partir da montagem²:

2 Segundo Didi-Huberman (2016, p. 2), “A montagem seria para as formas o que a política é aos atos: é preciso que estejam juntas as duas significações da desmontagem que são o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura de transgressão e a sabedoria de posição. Walter Benjamin, me parece, nunca parou de pensar lado a lado esses dois aspectos da montagem como sendo da ação política.”

A dialética, afirma Benjamin, é a “testemunha da origem” naquilo que todo evento histórico considerado para além da simples crônica que exige ser conhecido “em uma dupla ótica [...], por um lado como uma restauração, uma restituição, e por outro, como algo que é por isso mesmo inacabado, sempre aberto”; modo de desmontar cada momento da história remontando, fora dos “fatos constatados”, àquilo que “toca à sua pré e pós-história”.

Ora, esse duplo movimento cria intervalos e descontinuidades, de modo que o conhecimento histórico – essa “história filosófica considerada como ciência da origem” a qual Benjamin reclama, então, para si – torna-se uma verdadeira montagem temporal, “a forma que faz proceder extremos afastados, excessos aparentes da evolução” ou momentos dos quais ainda não percebemos o secreto parentesco, o “percurso virtual”. Não há, portanto, “remontar” histórico senão por meio da “remontagem” de elementos previamente dissociados de seu lugar habitual. Modo de dizer que só se construirá um saber histórico filosoficamente digno desse nome ao se expor, além das narrativas e fluxos, além das singularidades de eventos, as heterocronias (empregamos esta palavra se quisermos ressaltar seu efeito de anamnese) dos elementos que compõem cada momento da história (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 3-4).

Por isso, como “objeto e coisa”, essas obras estão em constante dicotomia entre repouso (“testemunha de origem” a ser restituída) e movimento (“algo que é por isso mesmo inacabado, sempre aberto”), sendo possível a montagem/ remontagem temporal com narrativas, fluxos, singularidades e esquecimentos de cada momento da história, tanto das próprias obras quanto da Universidade. Há comunicação e “[...] o tempo não é algo a ser devolvido a uma origem; em vez disso, todo o tempo é feito simultâneo ou síncrono [...]” (STEWART, 2005, p. 254, tradução nossa)³.

Por outro lado, existe também a “Galeria de Arte com acervo voltado para diversos públicos” (ALMEIDA, 2001, p. 84), representada pela Galeria de Arte e Pesquisa e pela Galeria de Arte Espaço Universitário. As obras obtidas por doação à GAP e à GAEU, após exposições, são as que cumprem de forma mais expressiva o percurso do “semióforo”, pois:

O semióforo desvela o seu significado quando se expõe ao olhar. Tiram-se assim duas conclusões: a primeira é que um semióforo acede à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração; a segunda, mais importante, é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: quanto mais carga de significado tem um objeto, menos utilidade tem, e vice-versa (POMIAN, 1985, p. 71).

Os “semióforos” acumulados pela GAP e pela GAEU carregam suas “distinções simbólicas”, como dito por Miller (2013), e entram no circuito a partir da “dádiva” (doação), conceito explanado por Bruno Brulon (2016). Segundo Brulon (2016, p. 48-49), “[...] somos levados a crer que a dádiva tenha surgido juntamente com o ato de guardar. Dar e reter são inseparáveis na lógica do patrimônio e das identidades. Com efeito, o ato da dádiva implica uma escolha, entre aquilo que se dá e aquilo que se guarda. [...]” A “dádiva”, de acordo com a teoria de Godelier (2008) mobilizado por Brulon (2016), só é possível mediante à substituição, seja de objetos sagrados ou de seres humanos. Em relação aos homens, seria:

[...] o seu osso, a sua carne, os seus atributos, os seus títulos e suas possessões materiais e imateriais. É por essa razão que eles podem tomar o lugar dos homens e das coisas em todas as circunstâncias em que é necessário movê-los ou removê-los para se produzirem novas relações sociais, de poder, de parentesco, de iniciação etc., entre os indivíduos e entre os grupos, ou mais simplesmente para reproduzir os antepassados, prolongá-los, conservá-los (GODELIER, 2008, p. 101 citado por BRULON, 2016, p. 49-50).

Neste caso, as obras das galerias resultam da “dádiva” em comutação de pessoas, pois cada artista escolhido para expor fica representado na coleção, sendo preservado. É interessante perceber o hábito

³ “[...] time is not something to be restored to an origin; rather, all time is made simultaneous or synchronous [...]”

recorrente de, em metonímia⁴, não raras vezes o artista ser referido no lugar da obra que produz, como nas transcrições da entrevista do professor aposentado Vilar (2021) quanto à atuação das galerias, de: “*expor os artistas de Vitória, do estado e até mesmo de fora, trouxe até o Matisse, não foi?*”. A obra não é o produzido pelo artista, mas sim o artista. Por isso, fica evidente que o processo de aquisição de obras pelas galerias está bastante alinhado com os preceitos de Musealização:

A musealização começa com uma etapa de separação (Malraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986): os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam. Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade. Essa remoção (Desvallées, 1998) da realidade já constitui em si uma primeira forma de substituição. Um objeto separado do contexto do qual foi retirado não é nada além de um substituto dessa realidade que ele deve testemunhar. Essa transferência, por meio da separação que ela opera com o meio de origem, leva necessariamente a uma perda de informações [...]. É por esta razão que a musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou musealia. O trabalho da musealização leva à produção de uma imagem que é um substituto da realidade a partir da qual os objetos foram selecionados. Esse substituto complexo, ou modelo da realidade construído no seio do museu, constitui a musealidade, como um valor específico que emana das coisas musealizadas. A musealização produz a musealidade, valor documental da realidade, mas que não constitui, com efeito, a realidade ela mesma (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p. 57-58).

Dessa maneira, retomando a formação de coleções, “*a ideia crucial é a da seleção, e é o ato de seleção que transforma uma parte do mundo natural em um objeto e uma peça de museu.*” (PEARCE, 2005, p. 10, tradução nossa)⁵ e, de acordo com Brulon (2016, p. 39), a Musealização é “*o processo que envolve um objeto que entra na cadeia museológica, do momento em que ele é adquirido por um museu (por compra, doação, coleta, ou outros meios) até o momento em que ele é exposto para um público. [...] o objeto é alterado para fazer parte de uma realidade museal*”, ou seja, para fazer parte da coleção, “*porque a coleção substitui a origem pela classificação, tornando a temporalidade um espaço e fenômeno material, já que sua existência depende de organização e categorização.*” (STEWART, 2005, p. 254, tradução nossa)⁶.

“*A musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal.*” (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p. 57). Dessa maneira, posteriormente à seleção e durante as exposições, as obras dos artistas passam pelo processo de “*dádiva*”: ao serem doadas, compõem a coleção das galerias, recebendo uma classificação e entrando na estrutura de documentação museológica. Chaumier (2010) no subtítulo *Les rituels de passage* de seu artigo *L’Object de musée* fornece um roteiro ideal para este momento de inserção/iniciação dos

4 Ressalta-se que a comparação com a figura de linguagem metonímia deve-se à percepção do uso ‘do autor pela obra’, ao se tratar da presença de produções dos artistas dentro de coleções. Aparentemente diverge do sentido dado por Stewart (2005, p. 254, tradução nossa), quando afirma que: “Em contraste com o souvenir, a coleção oferece exemplos ao invés de amostras, metáforas ao invés de metonímia.” Do original: “*In contrast to the souvenir, the collection offers example rather than sample, metaphor rather than metonymy.*”

5 “*The crucial idea is that of selection, and it is the act of selection which turns a part of the natural world into an object and a museum piece.*” (PEARCE, 2005, p. 10).

6 “*Because the collection replaces origin with classification, thereby making temporality a spatial and material phenomenon, its existence is dependent upon principles of organization and categorization*” (STEWART, 2005, p. 254).

objetos na realidade museológica, algo que se assemelha a André Desvallées e François Mairesse no verbete Musealização, presente no livro *Conceitos-Chave de Museologia* e transcrito acima.

Uma vez o objeto selecionado e separado ou retirado de seu lugar de origem, ele entra nas coleções do museu e adquire um novo estatuto. Sua passagem de um universo a outro se faz por meio de uma série de atos usados no objeto, muito ritualizados [...].

Num segundo momento, o objeto é documentado para determinar sua origem, seu modo de aquisição e as fontes no qual se dispõe sobre o seu local. É procedido um laudo e uma descrição muito minuciosos de sua morfologia, dimensões, elementos e materiais que o compõe. Uma ficha de inventário é completada, fotografias são feitas, esquemas podem ser anexados, assim como toda informação suscetível de ajudar na sua análise e no seu reconhecimento. Enfim um número de inventário lhe é atribuído e aplicado, segundo normas bem estritas para ser durável não representando nenhum prejuízo ao seu uso museal. Segundo a natureza do objeto, materiais que o compõe, técnicas específicas serão utilizadas na obra. Algumas vezes, o objeto deve ser limpo, restaurado. Enfim um lugar determinado lhe é assegurado, algumas vezes é necessário lhe fazer uma embalagem específica, uma base, para conservá-lo em boas condições.

Terceiro tempo, a apresentação ou comunicação ao público, através de exposição é igualmente ritualizada. A colocação em exposição, chamado processo de “vitrinificação” [...] garante ao objeto uma valorização de segurança e boa conservação. [...] Um cartel é frequentemente associado, servindo para mostrar que nós estamos na presença de um objeto que tem o estatuto de objeto de museu (CHAUMIER, 2010, n.p.).

Stewart (2005) retorna com outro questionamento instigante que envolve o terceiro tempo decorrido acima por Chaumier (2010), pensando em como dispor a exposição:

Perguntar quais princípios de organização são usados na articulação da coleção é começar para discernir sobre o que é a coleção. Não é suficiente dizer que a coleção é organizada de acordo com o tempo, espaço ou qualidades internas dos próprios objetos, para cada desses parâmetros é dividido em uma dialética de dentro e fora, público e privado, significado e valor de troca. Organizar os objetos de acordo com o tempo é justapor tempo pessoal com tempo social, autobiografia com história, e assim criar uma ficção da vida individual, um tempo do sujeito individual transcendente e paralelo ao tempo histórico. Da mesma forma, a organização espacial da coleção, da esquerda para a direita, frente para trás, atrás e antes, depende da criação de uma percepção individual e apreender a coleção com os olhos e as mãos. O espaço da coleção deve se mover entre o público e o privado, entre exibir e esconder. [...] Assim, também encontramos no trabalho aqui o jogo entre identidade e diferença que caracteriza a coleção organizada de acordo com as qualidades dos próprios objetos. (STEWART, 2005, p. 255, tradução nossa)⁷.

Como ilustrado anteriormente, evidencia-se que a UFES segue apenas parcialmente os rituais de passagem. Além das limitações documentais, muitas das obras acondicionadas na reserva técnica da GAEU não foram expostas novamente após a incorporação e a comunidade acadêmica é cerceada de ter acesso à coleção. Pode-se dizer que a GAEU trabalha com *musealia*, considerando os três pilares de documentação, preservação e difusão? Inexiste a pretensão de que uma resposta seja dada, entretanto, a partir de Desvallées e Mairesse (2013, p. 57), sabe-se que: “O processo de Musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu, como explica Zbyněk Stránský [1995]. Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu.”

⁷ “To ask which principles of organization are used in articulating the collection is to begin to discern what the collection is about. It is not sufficient to say that the collection is organized according to time, space or internal qualities of the objects themselves, for each of these parameters is divided in a dialectic of inside and outside, public and private, meaning and exchange value. To arrange the objects according to time is to juxtapose personal time with social time, autobiography with history, and thus to create a fiction of the individual life, a time of the individual subject both transcendent to and parallel to historical time. Similarly, the spatial organization of the collection, left to right, front to back, behind and before, depends upon the creation of an individual perceiving and apprehending the collection with eye and hand. The collection’s space must move between the public and the private, between display and hiding. [...] We thereby also find at work here the play between identity and difference which characterizes the collection organized in accordance with qualities of the objects themselves.[...]” (STEWART, 2005, p. 255).

Cabe ressaltar que a GAEU não é reconhecida como museu ou local de guarda de coleções pela *Internation Comitèe for University Museums and Collections* (UMAC) ou pela Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários (RBCMU), mas apenas pelo site Mapa da Cultura. A GAP, por sua vez, é listada nos levantamentos das três instituições. Curiosamente, a Tese de Almeida (2001, p. 105) traz uma relação dos museus de arte universitários, incluindo apenas a GAEU, todavia Panisset (2017, p. 67) explica em sua Tese que retira da lista a Galeria de Arte Espaço Universitário da UFES, pela mesma não possuir acervo próprio (o que não é verdade).

Neste sentido é importante refletir sobre a relação intrínseca entre a Musealização e a Patrimonialização, pois segundo Desvallées e Mairesse (2011, p. 254 citados por LIMA, 2016, p. 4341), “*tudo que é musealizado é patrimonializado, mas tudo que é patrimonializado não é musealizado*”. Se o processo de Musealização efetivado pela GAP/GAEU for considerado adequado, tem-se a Patrimonialização dos bens, de acordo com o campo da Museologia. Porém, se as irregularidades apresentadas forem perspectivadas há uma Musealização fragilizada. Em relação a Patrimonialização, caso a Musealização não a sustente, ainda existe o agravante da não inserção das obras das galerias no Livro de Tombo da Universidade, local que registra aproximadamente somente cerca de trinta obras de arte para todo campus Goiabeiras.

Tal situação das obras é imbricada às relações e disputas de “poder simbólico” dentro da Universidade.

Exatamente nessa representação cultural de perfil intervencionista o conhecimento se faz mostrar como espaço de significações, um território de produção simbólica no qual se instaurou a relação entre o “saber” e o “poder” (BOURDIEU, 1989, p. 11). *E no traçado interativo do conhecimento e da dominância desenha-se a figura investigada por Bourdieu (1989): o “poder simbólico” que, embora aparentemente imperceptível, exerce ação que repercute no meio social e se reveste de ação política* (LIMA, 2015).

O “saber” e o “poder” são claramente perceptíveis quando se analisa que agentes definidos como detentores de *expertise* para a tomada de decisões passam a atribuir: desde as obras escolhidas durante as exposições; o posterior *Plano de Adesão*⁸ com a junção das coleções das duas galerias e concentração das mesmas na GAEU; o recolhimento de obras dispersas pelo campus, de acordo com uma curadoria feita individualmente; a mudança de missão da GAEU de atendimento à demanda estudantil por um espaço expositivo; até a dificuldade de acesso às obras pelos pesquisadores e discentes. Se o “saber” os qualifica, o “poder” os faz determinar o que deve ser feito, visto, compartilhado e a quem e, como diz Bourdieu (1989, p. 14), “*o poder simbólico é um poder de fazer coisas com palavras.*” Instala-se um modo de dominância, sobre bens que supostamente são de interesse público, por terem sido considerados de relevância para preservação, Musealização-Patrimonialização, dentro de uma universidade federal.

Em consequência, pergunta-se: qual o destino conferido à “dádiva”? Pensando no encantamento transmitido nas entrevistas dos professores Moema Rebouças, José Carlos Vilar e Atílio Colnago pela GAP, infere-se em qual momento a “dádiva” se perde: “*Quem detém o controle desses objetos consequentemente tem o controle das origens. [...] Damos aquilo que desejamos manter como nossos, que desejamos ver retornar ou o que irá ressonar como nosso em outras instâncias sociais; damos o que desejamos ter e o que desejamos transmitir*” (BRULON, 2016, p. 52).

8 Durante a entrevista de Atílio Colnago, em determinado momento não transcrito aqui, ele afirma que a junção das duas coleções se dá por questões políticas.

Considerações Finais

Fica evidente a necessidade de se formalizar o ensino e a produção das artes no Espírito Santo quando se percebe que, junto às ciências duras, a Escola de Belas Artes é uma das primeiras a ser constituída. Por consequência, na criação da Universidade Federal do Espírito Santo, as artes são pioneiramente abrigadas nos prédios recém-construídos no Campus Goiabeiras, *a posteriori* se expandindo em outros cursos e estruturando o atual Centro de Artes. Ao longo dessa trajetória, nota-se que a presença da Universidade é estruturante para o desenvolvimento cultural do município de Vitória e do estado, não apenas pela formação de um *corpus* consumidor e produtor alinhado com as tendências contemporâneas, mas também pelas duas galerias que sustentam por muitos anos a inserção local no circuito artístico brasileiro e internacional, além de fomentar o surgimento de novos espaços culturais.

Assim, em nada surpreende o acúmulo de obras e a formação de um acervo artístico universitário pelos trabalhos dos artistas – professores, discentes ou externos à academia –, algo apontado como comum pelos estudos de Panisset (2017) e fundamental para o contexto capixaba. Concomitantemente às obras de memória institucional e de registro da história espírito-santense, as doações feitas às galerias resultam em duas tipologias, ou seja, os “objetos-coisas” e os “semióforos”, que mantêm em comum a “dádiva” e o “poder simbólico” que os envolvem, levando à demanda por (re)conhecimento e acessibilidade.

Fato é que só se preserva o que se (re)conhece, pois apenas assim é possível atribuir valores e pertencças. Neste sentido, “dádiva” e “poder simbólico” se relacionam à escolha de quem, a quem, o quê e por quê; sendo elementos chave para os processos de Musealização-Patrimonialização e formação de coleções e acervos.

Referências

- ALMEIDA, A. M. Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo. 2001. **Tese** (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde10092003-160231/publico/TDE.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2020.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989. (Memória e Sociedade).
- BRULON, B. Entendendo a Musealização como conceito social: entre o dar e o guardar. *In*: MENDONÇA, E. de C. (Org.). **Museologia, Musealização e coleções: conexões para a reflexão sobre o patrimônio**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz, 2016. p. 38-54. Disponível em: <<http://www.ecomuseusantacruz.com.br/uploads/Publicacoes/06c6bb6680c8ad7ff11a7b7ea462ce9e.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2021.
- CHAUMIER, S. O que define um objeto de museu? Tradução: Thelma Palha. Título original: L’Object de musée. *In*: TOUT GARDER? TOUT JETER? ET REINVENTER?, 2010, Dijon. **Annales** [...]. Dijon: Musée de la vie bourguignonne, 2010.
- DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia**. Tradução: Bruno Brulon e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Disponível em: <http://icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2021.

- DIDI-HUBERMAN, G. Remontar, remontagem (do tempo). Tradução de Milene Migliano. **Cadernos de Leituras**, Belo Horizonte, n. 47, p. 1-7, jul. 2016. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-47-remontar-remontagem-do-tempo/>>. Acesso em: 25 abr. 2021.
- GONÇALVES, J. R. S. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211-228, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/eh/a/FqbLtvWWzbkQGZQsb5jkrjr/?format=pdf>>. Acesso em: 05 maio 2021.
- HISTÓRIA, Memória, Legado, Vanguarda 70 anos da Escola de Belas Artes e 50 anos do Centro de Artes. Convidados: José Carlos Vilar e Rosana Paste. [S.I.: s.n.], 2021. 1 vídeo (73 min). Publicado pelo canal Centro de Artes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WeEXOHzCNE&t=3239s>>. Acesso em: 5 maio 2021.
- HISTÓRIA, Memória, Legado, Vanguarda 70 anos da Escola de Belas Artes e 50 anos do Centro de Artes. Conversa com Gilca Flores de Medeiros e Atílio Colnago. [S.I.: s.n.], 2021. 1 vídeo (81 min). Publicado pelo canal Centro de Artes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WeEXOHzCNE&t=3239s>>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- HORA, D. O nascimento de uma galeria de arte. **Revista Universidade**, Vitória, 18 jun. 2018. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/revistauniversidade/2018/06/18/o-nascimento-de-uma-galeria-de-arte/>>. Acesso em: 16 maio 2021.
- INTERNATION COMMITTEE FOR UNIVERSITY MUSEUMS AND COLLECTIONS (UMAC). **Worldwide Database of University Museums and Collections**. Disponível em: <<https://university-museums-and-collections.net/search?type%5B%5D=1&country%5B%5D=28>>. Acesso em: 05 dez. 2021.
- LIMA, D. F. C. Patrimonialização e Valor Simbólico: o “Valor Excepcional Universal” no Patrimônio Mundial. In: XVI ENANCIB, 16, 2015, João Pessoa. **Anais [...]**. João Pessoa: UFPB, 2015. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/enancib2015/enancib2015/paper/view/2711/1213>>. Acesso em: 24 ago. 2021.
- LOPES, A. da S. **Artes plásticas no Espírito Santo: 1940-1969**. Ensino, produção, instituições e crítica. Vitória: EDUFES, 2012.
- MAPA DA CULTURA. **Espaços**. Disponível em: <<http://mapas.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 07 dez. 2021.
- MILLER, D. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2013. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/388527980/daniel-miller-trecos-trocos-coisas-pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- PANISSET, A. A documentação como ferramenta de preservação: protocolos para documentação e gestão do acervo artístico da UFMG. 2017. 2 v. **Tese** (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/LOMCBC2GCX>>. Acesso em: 13 jun. 2020.
- PEARCE, S. M. Museum objects. In: PEARCE, S. M. (ed.). **Interpreting objects and collections**. London: Routledge, 2005. p. 9-11. Disponível em: <https://www.academia.edu/7894796/Interpreting_Objects_and_Collections>. Acesso em: 16 jun. 2021.
- POMIAN, K. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.
- REBOUÇAS, M. Histórias da GAP: Moema Rebouças. [Entrevista cedida a] Camila Morozesk e Katiane Binda. **Galeria Arte e Pesquisa**, Vitória, 27 nov. 2020. Disponível em: <<https://gap.ufes.br/moema-reboucas>>. Acesso em: 16 maio 2021.
- REDE BRASILEIRA DE COLEÇÕES E MUSEUS UNIVERSITÁRIOS. **Coleções e Museus Universitários Brasileiros**. Disponível em: <<http://rbcmu.com.br/rede-de-colecoes-e-museus-universitarios-brasileiros/>>. Acesso em: 07 dez. 2021.

ROSA, M. S. 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). Orientadora: Dra. Almerinda da Silva Lopes. 2015. 178f. **Dissertação** (Mestrado em Artes) – Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/2124>>. Acesso em: 16 maio 2021.

STEWART, S. Objects of desire. *In*: PEARCE, S. M. (ed.). **Interpreting objects and collections**. London: Routledge, 2005. p. 254-257. Disponível em: <https://www.academia.edu/7894796/Interpreting_Objects_and_Collections>. Acesso em: 16 jun. 2021.

TALKING with Neusa Mendes! [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (54 min). Publicado pelo canal Margô Dalla. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZL_-GItkyo>. Acesso em: 05 maio 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. **Busca de bens patrimoniais**. Disponível em: <<https://administrativo.ufes.br/sistema/consulta-patrimonio/consulta>>. Acesso em: 31 maio 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. **UFES, 60 anos**. EDUFES: Vitória, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/852>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

VITAL, L. Especial: Galeria Espaço Universitário projeta e populariza a arte. **Notícias Ufes**, Vitória, 12 jul. 2013. Disponível em: <<https://www.ufes.br/conteudo/especial-galeria-espaco-universitario-projeta-e-populariza-arte>>. Acesso em: 16 maio 2021.

Submetido em: 11.12.2021

Aceito em: 19.04.2022