

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO – UFES
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

MARCELA BELO GONÇALVES

**RAPHAEL SAMÚ:
Experiências do muralismo no Espírito Santo**

**Vitória
2014**

MARCELA BELO GONÇALVES

RAPHAEL SAMÚ:

Experiências do muralismo no Espírito Santo

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado em Artes - da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.
Sob orientação da Prof^o. Dr^o. Aparecido José Cirillo.

**Vitória
2014**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

G635r Gonçalves, Marcela Belo, 1982-
 Raphael Samú : experiências do muralismo no Espírito
 Santo / Marcela Belo Gonçalves. – 2014.
 204 f. : il.

 Orientador: Aparecido José Cirillo.
 Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
 Espírito Santo, Centro de Artes.

 1. Samú, Raphael. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Arte
 pública. 4. Mosaico. I. Cirillo, José. II. Universidade Federal do
 Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

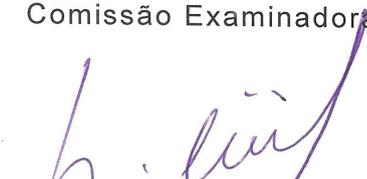
MARCELA BELO GONÇALVES

"RAPHAEL SAMÚ: Experiências do muralismo no Espírito Santo"

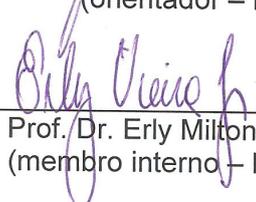
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 02 de dezembro de 2014.

Comissão Examinadora



Prof. Dr. Aparecido José Cirilo
(orientador – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior
(membro interno – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Cesar Floriano dos Santos
(membro externo - UFSC)

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é dedicada primeiramente à minha mãe Marilza e ao meu irmão Wanderson, que contribuíram em todos os aspectos da minha formação escolar e forneceram todo o apoio para concretizar mais este passo em minha vida.

Agradeço ao meu orientador, o professor José Cirillo, pela serenidade e paciência na condução desta pesquisa. Pela generosidade demonstrada ao dividir sua experiência comigo durante toda esta jornada. E pela amizade construída neste percurso.

Agradeço ao artista Raphael Samú e sua esposa, Jerusa Samú, que gentilmente me receberam em sua casa e concederam o uso do material presente no acervo pessoal do artista, sem os quais este trabalho teria sido inviabilizado.

Agradeço à artista Marian Rabello e sua família, por conceder o acesso a seu arquivo pessoal e pela oportunidade de catalogar suas obras.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, pelas valiosas orientações e ensinamentos.

Aos professores Drº César Floriano e Drº Erly Vieira Jr., por me atenderem tão prontamente.

Aos colegas mestrandos, obrigada pelo apoio, pelos conselhos e pelo ombro amigo nas horas difíceis. Especialmente a amiga que encontrei durante esta jornada, Ciliani Celante, que me acompanhou diariamente nestes últimos anos.

A todos os amigos, que entenderam minha ausência em diversos momentos durante este período.

RESUMO

A proposta deste estudo é investigar o processo de criação do artista plástico brasileiro Raphael Samú, tendo como recorte sua obra em mosaico mural, mais especificamente o mural presente na entrada da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, em Vitória - Espírito Santo. Para tal, investigaremos através dos pressupostos da Crítica Genética e da Crítica Inferencial quais foram os caminhos tomados pelo artista durante a confecção de tal obra, apontando assim a intencionalidade do projeto poético. Agregado a este estudo localizaremos grande parte de sua produção no Estado, situando-as no âmbito do Muralismo Capixaba.

Palavras-chave: Processo de Criação. Muralismo. Arte Pública. Mosaico.

ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate the creation process of the Brazilian artist Raphael Samú, having as his work cut mosaic mural, more specifically the wall at the entrance of the Federal University of Espírito Santo - UFES in Vitoria - Espírito Santo. For this, we'll investigate through the assumptions of the Genetic Criticism and Critical Inferential, which were the paths taken by the artist during the production of the work, it pointing the intentionality of poetic project. Added to this research, we'll looking for much of its production in the state, placing them under the Mural Capixaba.

Keywords: Creation Process. Mural. Public Art. Mosaic.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Estandarte Real de Ur (face da paz). Madeira embutida com conchas, calcário e lápis-lazúli.....	20
Figura 2: Estandarte Real de Ur (face da guerra). Madeira embutida com conchas, calcário e lápis-lazúli.....	20
Figura 3: A caça do leão, Pela, Macedônia. Século IV a.C.	21
Figura 4: Os músicos ambulantes. Mosaico de Dioscórides de Samos. Proveniente de Pompéia. Museu Nacional de Nápoles.....	21
Figura 5: Cave Canem. Pompéia.	22
Figura 6: Imperador Justiniano, São Vital.....	22
Figura 7: Mosaico do pavimento da sala do trono do Castelo de Jirbat AL-Mafjar.....	23
Figura 8: Cúpula da Basílica de São Pedro, Vaticano - Roma.....	24
Figuras 8 e 9: Casa Batllo, Barcelona.	24
Figura 10: O lagarto, entrada do Parque Guell. Barcelona.....	25
Figura 11: Calçada da praia em frente ao Copacabana, início da década de 1920.....	26
Figura 12: Praia de Copacabana em 1900.....	26
Figura 13: Calçadão de Copacabana em 1913, demonstrando as fortes ondas na orla.....	27
Figura 14: Fotografia atual mostrando o calçadão e os canteiros centrais, idealizados por Burle Marx.....	27
Figura 15: Da ditadura de Porfirio Díaz à Revolução. David Siqueiros, 1957-1965.....	31
Figura 16: Projeto para painel do IRB.....	32
Figura 17: Antigo Instituto de Resseguros do Brasil (IRB).....	32
Figura 18: Painel de Paulo Werneck na Igreja São Francisco de Assis, Pampulha.....	33
Figura 19: Painel de Portinari na Igreja São Francisco de Assis, Pampulha.....	34
Figura 20: Teatro Cultura Artística. 2013.....	34
Figura 21: Sem título. Di Cavalcante, 1952.	35
Figura 22: Mosaicos de Lívio Abramo.....	36
Figura 23: Jardim de Burle Max.....	36
Figuras 24 e 25: Mural Externo (esquerda) e Interno (direita) da Escola de Ciência e Física de Vitória, Parque Moscoso, década de 1950 (?).	39
Figura 26: Painel no Palácio do Itamaraty, em Brasília.....	42

Figura 27: Painel no Centro Cultural da Caixa Econômica.....	42
Figura 28: A rosa cósmica, 1986.....	43
Figura 29: Cristo Abençoador - Vitral e Mosaico - Igreja São José – Maruípe.....	44
Figuras 30, 31 e 32: Raiz Reveladora, 1991 - Escultura e Mosaico - São Pedro	44
Figura 33: Vix Vitale - Mosaico, Escultura e Vitral - Edifício Vitale - Praia do Canto.....	45
Figuras 34 e 35: Fenda Cósmica - Mosaico - Edifício Pierre Lescot - Praia do Canto.....	45
Figura 36: Cometa Esperança, 1995 - Mosaico - Prédio da Reitoria UFES.....	46
Figura 37: Conseqüência Lunar - Mosaico – Edifício Ferrara - Bento Ferreira.....	46
Figura 38: A Nave - Mosaico - Edifício Donatello - Camburi - Vitória/ES.....	47
Figura 39: Constelações Bizantinas - Mosaico - Edifício Monreale - Mata da Praia.....	47
Figura 40: Ciclos Econômicos do Espírito Santo, 1971, 6,20 x 3,00 m, Secretaria de Estado da Agricultura, Abastecimento, Aqüicultura e Pesca – Térreo.....	49
Figura 41: Ciclos do Desenvolvimento Agrícola do Espírito Santo, 1971, 4,85 x 2,63 m, Secretaria de Estado da Agricultura, Abastecimento, Aqüicultura e Pesca – Sala de Reuniões.....	49
Figura 42: Mecanismo de Uma Indústria de Jornal, 1971, 4,35 x 3,20 m, Departamento de Imprensa Oficial – Mural Externo	50
Figura 43: Mecanismo de Uma Indústria de Jornal, 1971, 3,15 x 2,70 m, Departamento de Imprensa Oficial – Mural Interno.....	50
Figura 44: Ciclos do Café, 1972, 4,56 x 8,80 m (cada face), RealCafé Solúvel do Brasil.....	51
Figura 45: Condutores Elétricos, 1976, 3,51 x 4,00 m, Imóvel comercial (antiga Condelsa)..	51
Figura 46: Laminação de Madeiras, 1968, 6,90 x 5,25 m Antiga Atlantic Veneer.....	52
Figura 47: Alguns croquis produzidos pela artista.....	53
Figuras 48, 49 e 50: Via Sacra (identificação geral do conjunto de obras), 1979, 1,83 x 2,80 m (cada), Fazenda Veloso.....	54
Figuras 51, 52 e 53: Via Sacra (identificação geral do conjunto de obras), 1979, 1,83 x 2,80 m (cada), Fazenda Veloso.....	55
Figura 54: Fim de Pesca, Década de 1970, Lado esquerdo 3,35 x 2,52 m, Lado direito 1,68 x 2,72 m, Imóvel comercial (Correios).....	57
Figura 55: Família de Raphael Samú - da esquerda para direita: Bernardo, sua mãe com Raphael no colo e seu pai à direita.....	58
Figuras 56 e 57: Mural na residência do Dr. Mário Yahn.....	60
Figura 58: Mural autoral de Raphael Samú confeccionado na Vidrotil.....	62
Figura 59: Mural autoral de Raphael Samú confeccionado na Vidrotil.....	62

Figura 60: Mural do Edifício Alexandre Buaiz (destruído), 1959, 3,00 x 1,80 m.....	63
Figura 61: Mural residencial em Vitória (destruído), 1962, dimensão desconhecida.....	65
Figura 62: Pesca Milagrosa - Colégio Sagrado Coração de Maria, 1962, 10,00 x 2,50 m.....	66
Figura 63: Mural residencial em Vila Velha (destruído), 1962, 3,02 x 2,80 m.....	67
Figura 64: Estudo para o mural residencial em Vila Velha.....	67
Figura 65: Mural da Buaiz Alimentos, 1963, 3,60 x 4,47 m.....	68
Figura 66: Fotografia da década de 1960.....	69
Figura 67: Localização do mural, 2012.....	69
Figura 68: Mural residencial em Bento Ferreira, 1965, 3,40 x 3,20 m.....	70
Figura 69: Mural residencial na Praia do Canto, 1965, 5,00 x 2,96 m.....	71
Figura 70: Mural do Iate Clube de Colatina após sua instalação (fotomontagem), 1965, 13,0 x 2,80 m.....	71
Figura 71: Mural do Iate Clube de Colatina – situação atual do mural, 1965, 13,0 x 2,80m...	72
Figura 72: Mosaico do DER-ES, sala do diretor, 1967, 3,40 x 1,82 m.....	73
Figura 73: Mosaico do DER-ES, atual auditório, 1967, 6,08 x 2,51 m.....	73
Figura 74: Mural residencial no Centro de Vitória, 1968, 3,92 x 3,81 m.....	74
Figura 75: Mural do Edifício Cauê, 1968, 4,36 x 3,10 m.....	74
Figura 76: Confecção de um mural em seu ateliê, localização não identificada.....	75
Figuras 77 e 78: Desenhos.....	75
Figura 79: Mural da Associação Espírito – Santense de Imprensa, 1969, 6,90 x 6,50 m.....	76
Figura 80: Brasão da Capitania dos Portos (destruído), final da década de 1960, dimensão desconhecida.....	77
Figura 81: Câmara Municipal de Vila Velha, final da década de 1960, dimensão Desconhecida.....	77
Figura 82: Mural da antiga EMEI “Dona Menininha”, 1970, 5,58 x 2,78 m	78
Figura 83: Fachada residencial no Centro de Vitória, Início da década de 1970, 7,28 x 0,66 m.....	78
Figura 84: Mural do Edifício AMES, década de 1970, dimensão desconhecida, destruído.....	79
Figura 85: Mural do Edifício Talitha, década de 1970, 2,23 x 2,76 m.....	79
Figura 86: Mural do Edifício Comodoro, 1971, 8,37 x 2,57.....	80
Figura 87: Projeto do mural do Edifício Comodoro.....	80
Figuras 88 e 89: Mural interno da RealCafé Solúvel do Brasil, 1972, Viana.....	81
Figura 90: Mural das araras, 1977, 2,10 x 3,84 m.....	82
Figura 91: Lançamento da rede, 1977, 3,07 x 2,46 m.....	82

Figura 92: Mural da UFES, 1975 – 1977, 34,21 x 4,09 m.....	83
Figuras 93 e 94: Edifício Adolpho Samú, Década de 1980, Vila Velha.....	84
Figura 95: Mural do Edifício Churchill, 1986, 1,74 x 1,28 m e 5,41 x 1,28 m.....	84
Figuras 96 e 97: Construção do mural do Edifício Churchill.....	85
Figura 98: Samú e uma obra da exposição “Mosaicos Luminosos”.....	86
Figura 99: Caderno do professor - Recurso Educativos em Artes.....	87
Figura 100: Mural num apartamento (cobertura) em Vila Velha / ES.....	87
Figura 101: Instalação do Mural.....	88
Figura 102: Estudo do Mural.....	88
Figura 103: Igreja Maranata, 2003, Praia da Costa – Vila Velha.....	88
Figura 104: Montagem do mural do Maanaim, da Igreja Maranata.....	89
Figura 105: Maanaim da Igreja Maranata, 2013, 5,40 x 2,40 m, Domingos Martins.....	89
Figura 106: Projeto de Execução do mural do Maanaim da Igreja Maranata.....	90
Figura 107: Espaços Infinitos.....	90
Figura 108: Fragmentos – Paz.....	91
Figura 109: Grand Canyon.....	91
Figura 110: Mea Kameni	92
Figura 111: Área do campus antes da construção.....	97
Figura 112: Maquete do campus de Goiabeiras.....	97
Figuras 113 e 114: Detalhes da maquete.....	98
Figura 115: Desenho em perspectiva do Cemuni.....	98.
Figura 116: Centro de Educação Física e Desportos e Cemunis.....	99
Figura 117: UFES, Jardim da Penha, Mata da Praia e Jardim Camburi ao fundo.....	99
Figura 118: UFES, Avenida Fernando Ferrari, Jardim da Penha e Praia do Canto.....	100
Figura 119: Mural da UFES, vista aérea.....	102
Figura 120: Grupo de trabalho para o planejamento e execução de obras de arte no campus universitário.....	103
Figura 121: Projeto 1. Tinta gouache sobre papel, 1,68 x 0,24 m. Acervo da UFES, campus de Alegre.....	104
Figura 122: Recibo de doação do Projeto 1.....	104
Figura 123: Pasta de documentos do mural da UFES.....	106
Figura 124: Croqui, 1974, Papel Vegetal, 1,66 x 0,25 m.....	107
Figura 125: Projeto de Execução, 1974, 1,20 x 0,32 m.....	107

Figura 126: Fotografia do estudante de engenharia, modelo para a figura central do mural.....	108
Figura 127: Fotografia do estudante de engenharia, modelo para a figura central do mural – Alto contraste.....	108
Figura 128: Ateliê montado no Centro de Artes – UFES.....	109
Figura 129: Ateliê montado no Centro de Artes – UFES.....	109
Figura 130: Ateliê montado no Centro de Artes – UFES.....	110
Figura 131: Ateliê montado no Centro de Artes – UFES.....	110
Figura 132: Ateliê montado no Centro de Artes – UFES.....	111
Figura 133: Ateliê montado no Centro de Artes – UFES.....	111
Figura 134: Ateliê montado no Centro de Artes – UFES.....	112
Figura 135: Ateliê montado no Centro de Artes – UFES.....	112
Figura 136: Ateliê montado no Centro de Artes – UFES.....	113
Figura 137: Ateliê montado no Centro de Artes – UFES.....	113
Figura 138: Montagem e fixação do mosaico na parede.....	114
Figura 139: Montagem e fixação do mosaico na parede.....	114
Figura 140: Montagem e fixação do mosaico na parede.....	115
Figura 141: Montagem e fixação do mosaico na parede.....	115
Figura 142: Montagem e fixação do mosaico na parede.....	116
Figura 143: Montagem e fixação do mosaico na parede.....	116
Figura 144: Montagem e fixação do mosaico na parede.....	117
Figura 145: Montagem e fixação do mosaico na parede.....	117
Figura 146: Montagem e fixação do mosaico na parede.....	118
Figura 147: Montagem e fixação do mosaico na parede.....	118
Figura 148: Mural finalizado.....	119
Figura 149: Mural finalizado.....	119
Figura 150: Mural finalizado.....	120
Figura 151: Mural finalizado.....	120
Figura 152: Detalhe do projeto de execução.....	121
Figura 153: Assinatura do mural.....	123
Figura 154: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES.....	123
Figura 155: O atual ateliê do artista	124

Figura 156: Início das obras do Campus de Goiabeiras da UFES. Pode-se observar, indicado pela seta, o prédio no qual o painel será instalado; ele está na entrada da UFES, de frente a Avenida Fernando Ferrari.....	126
Figura 157: Situação atual do mural.....	127
Figura 158: Flash Gordon no Planeta Mongo.....	128
Figura 159: Flash Gordon no Reino das Cavernas.....	128
Figura 160: Astronauta e módulo lunar.....	128
Figuras 161, 162 e 163: Acompanhamento do processo de criação da imagem do pesquisador para o Mural.....	129
Figura 164: Estudantes vestidos de calça jeans.....	129
Figura 165: Logomarca da UFES e a representação do computador.....	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. ARTE E CIDADE: APONTAMENTOS SOBRE MURALISMO.....	18
1.1. Historicidade do Mosaico.....	19
1.2. Do muralismo mexicano ao muralismo brasileiro.....	28
2. MURALISMO NO ESPÍRITO SANTO.....	38
2.1. Freda Jardim.....	39
2.2. Marian Rabello.....	48
2.3. Raphael Samú.....	58
3. SENTIDO DE CONTEMPORANEIDADE: PROGRESSO ARTÍSTICO E TECNOLÓGICO NA OBRA DE RAPHAEL SAMÚ.....	93
3.1. Contexto histórico: Da criação da UFES à criação do mural.....	94
3.2. Mural da UFES: um processo revisitado.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	136
APÊNDICES.....	140
ANEXOS.....	195

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar o processo de criação do mural presente na entrada da Universidade Federal do Espírito Santo, do artista plástico Raphael Samú, bem como a catalogação de suas obras murais presentes em Vitória, Espírito Santo. Trata-se de uma pesquisa de caráter exploratória, com a finalidade de contribuir para a escritura da história da arte no Espírito Santo, abordando um estudo de caso referente ao processo de criação deste artista.

Para alcançar este objetivo será necessário realizar um estudo bibliográfico sobre os conceitos do Muralismo a nível mundial e brasileiro, localizando o artista Raphael Samú neste contexto; necessitou-se também de um trabalho de inventário da obra do artista, elaborando um mapeamento das obras murais em mosaico presentes no Espírito Santo; e, por fim, investigar o processo de criação de uma obra específica, a qual a tem sido associada à própria imagem da universidade a mais de 40 anos. Estudar este artista e sua obra é de extrema relevância social e cultural, pois estas obras estão presentes na cidade e na memória dos capixabas. Embora tenham sido escritas duas monografias de graduação sobre as obras de Samú, nenhuma delas apresentou profundidade acadêmica e científica necessárias para situar essas obras no contexto da produção regional.

A primeira etapa da pesquisa, localizada no primeiro capítulo deste trabalho, considerou-se essencial traçar um enquadramento histórico do Muralismo, a nível mundial e brasileiro. Autores como Mario Pedrosa, Aracy Amaral e Annateresa Fabris serão fundamentais ao analisar o muralismo brasileiro. Contaremos ainda com uma abordagem histórica a cerca do mosaico, utilizando o compêndio histórico-técnico da arte musiva de Alfredo Mucci.

O segundo capítulo situa-se diretamente na produção de obras murais no Espírito Santo, ação que se inicia a partir dos anos 1960 com a participação efetiva de três artistas: Freda Jardim, Marian Rabello e Raphael Samú. Apontaremos as obras de maior importância das duas primeiras artistas e faremos uma descrição mais detalhada quanto à vida e obra musiva do artista central desta discussão.

Apesar da multiplicidade da obra de Raphael Samú, que se desdobra em desenhos, pinturas, gravuras e serigrafias, optamos em focar este estudo na sua produção de mosaicos murais, pois estes enquadram-se às linhas de investigação do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes que desde 2006 tem se dedicado ao estudo do processo de criação dos artistas capixabas, em especial àqueles que de certo modo contribuem para a promoção da arte pública, ou em espaço público no Espírito Santo. Portanto, a cronobiografia de Raphael Samú, realizada neste capítulo, marcará apenas sua produção em mosaico, sem desmerecer, obviamente, sua produção como um todo, que aliás, é riquíssima; optamos, entretanto, por este viés como um meio metodológico, para chegar ao objeto principal desta pesquisa.

Por fim, no terceiro capítulo nos encontramos com a obra central de investigação nesta dissertação: o painel mural na entrada da Universidade Federal do Espírito Santo. Para tal, faremos uma breve passagem sobre os acontecimentos que antecederam a criação da obra em questão: neste caso, a criação da própria Universidade Federal do Espírito Santo, ou melhor, da federalização da então universidade estadual. Analisaremos a história da criação do mural, pertencente a esta instituição, a partir dos vestígios de sua produção, os documentos de processo da obra, bem como, nos apoiaremos em depoimentos do artista. Assim, dialogando fontes documentais, fontes orais e históricas buscamos traçar o percurso gerador desta obra emblemática.

A questão da mediação social da arte será um dos elementos-chaves deste capítulo, portanto, para entender a relação da arte e seu contexto social os conceitos de Michael Baxandall, presentes no livro *Padrões de Intenções: A explicação histórica dos quadros* serão de extrema importância. Nessa obra Baxandall apresenta os princípios da crítica inferencial que pressupõe que a produção de uma obra está diretamente relacionada a encargos e diretrizes sociais a serem considerados pelo artista e pelo público ao se interpor à obra como objeto de percepção. Sua análise permitirá verificar as intencionalidades e as relações de troca que se estabeleceu entre o artista, a obra, o público e o contexto social e político da época de sua produção.

O fio condutor deste capítulo está centrado na metodologia investigativa proposta pela Crítica Genética, sustentada por alguns estudiosos, críticos e teóricos, dentre eles: Almuth Grésillon, Louis Hay, Cecília Salles e José Cirillo. O termo “crítica genética” foi assim batizado por Louis Hay, em 1979, quando intitulou uma coletânea de ensaios sobre este tema: *os Essais de Critique Génétique*. No Brasil, Philippe Willemart introduziu este tema durante o I Colóquio de Crítica Textual realizado, em 1985, na Universidade de São Paulo.

Segundo Almuth Grésillon (1990), a crítica genética não é, com efeito, uma disciplina independente constituída, é um campo de pesquisa cujo objeto é definido – os manuscritos modernos – e cujos objetivos – descrição e exploração dos mecanismos de escritura – estão designados.

Compreender o processo de elaboração da obra de arte as tramas por que passa a criação artística, buscando definir no fluxo de reflexões registrado pelo artista durante a germinação da idéia, os contornos da futura obra acabada. Assim pode-se definir o campo de pesquisa do pesquisador da crítica genética.

Os documentos de processo, como são chamados os registros do processo de criação, demonstrará o percurso intelectual pelo qual o artista passou do momento da concepção da idéia à obra finalizada. Rabiscos, esquemas, cadernos, desenhos, anotações, cópias, enfim, todo material que possa revelar algum aspecto do processo de criação, feitos tanto de forma organizada e racional quanto lançados caoticamente ao papel que o artista busca controlar na materialização de suas idéias são matéria-prima de extrema riqueza para o pesquisador, que vai assim desenhando, pouco a pouco, um possível mapa por onde pode se guiar na tentativa de percorrer os caminhos que levaram o artista a sua obra.

O pesquisador reúne, classifica, decifra, transcreve e edita dossiês a partir dos documentos de processo, gerando assim o chamado prototexto. O crítico genético pode ser considerado uma espécie de *voyeur* (SALLES, 1999), pois entra no espaço privado da criação artística, narrando os fatos geradores da obra em determinado momento histórico. De outro lado, Cirillo (2009) aponta que o crítico de processo é um cientista do caos, pois coloca-se na missão de desvelar leis nem sempre cartesianas que regem a especificidade de cada processo gerador; leis estas que não se repetem se ruídos quando colocados frente a frente com outros processos criativos de outros artistas. Em suma, seja como *voyeur* ou cientista do caos, o pesquisador do processo de criação tem à sua frente um universo instável, híbrido e rizomático que revela-se na falibilidade do signo, pois os documentos de processo, como marcas do gesto criador, revelam apenas partes dessa totalidade geradora.

Este processo de investigação da gênese da obra de arte passou a ser investigado a fim de buscar novas perspectivas sobre a mente criadora do artista e pode revelar certos aspectos que a obra pronta não consegue demonstrar, ou que simplesmente parecem apagados pela aparente ideia de singularidade da obra. Ao compreender melhor este universo do artista, o pesquisador observa os caminhos tomados para se chegar à obra final, porém, sem a pretensão de explicar o processo e sim acompanhá-lo de maneira crítica.

Como a leitura encontrada sobre o artista foi insuficiente para atender os objetivos, foi necessário agregar outras metodologias de pesquisa, tais como visitas frequentes ao ateliê do artista para conversas e recolhimento de material. A cada visita efetuada, uma nova informação surgia sobre sua vida e obra. Ao ter acesso às suas fotografias e lembranças de seus trabalhos, percebemos a necessidade de realizar um inventário de suas obras, realizando visitas e fotografando o estado atual de cada mural, para então cruzá-lo com o seu projeto e processo.

Para realização deste inventário, em 2012, tivemos o projeto “Inventário e Catalogação das obras murais em mosaico do artista plástico Raphael Samú, presentes em Vitória – ES” aprovado no edital nº 032/2012 da Secretaria de Estado da Cultura – SECULT, que realiza a seleção de projetos culturais e concessão de prêmio para inventário, conservação e reprodução de acervos no Estado do Espírito Santo. Assim, em 2013 o inventário, parte integrante das pesquisas que envolveram esta dissertação, foi finalizado e lançamos um síntese desta pesquisa no livro *Raphael Samú e os mosaicos murais: Experiências em Arte Pública*, que consideramos um anexo deste trabalho.

A partir do inventário realizado das obras de Raphael Samú em Vitória, localizamos uma obra que se encontrava em uma construção em iminente estado de demolição, apesar da ainda relativa integridade da obra. O então proprietário iria demolir o imóvel, conseqüentemente o mural localizado em sua fachada externa seria destruído. Submetemos um outro projeto à SECULT visando a conservação desta memória cultural capixaba; o projeto foi aprovado em 2013, chamado “Remoção, restauração e realocação de mosaico mural do artista Raphael Samú”. Com o auxílio do restaurador Celso Adolfo, a obra foi removida e restaurada e, atualmente, encontra-se pronta para ser realocada em um novo espaço público em negociação junto à SECULT. Todo o trabalho de remoção, limpeza e restauração desta obra foi rigorosamente acompanhado e o dossiê técnico contendo todos os passos deste projeto também faz parte deste trabalho e encontra-se em anexo.

Ao realizar a pesquisa sobre os artistas capixabas que trabalharam com o muralismo no Espírito Santo, principalmente a partir da década de 1960, localizamos várias obras da artista Marian Rabello. Perante a escassez de material bibliográfico desta artista realizamos o inventário também de suas obras em azulejos murais no Estado do Espírito Santo, novamente através de aprovação em um edital cultural da SECULT, também no ano de 2013. O inventário foi finalizado em 2014 e lançamos outro livro, *Marian Rabello e os azulejos murais: Experiências em Arte Pública*, contando com a parceria dos co-autores Ciliani Celante e José Cirillo. Este livro também faz parte deste trabalho e encontra-se em anexo.

Por fim, esperamos estar contribuindo para a preservação de diversos bens culturais no Espírito Santo e, sobretudo para que a fortuna crítica do mestrado em Artes da UFES possa voltar seus olhos para a produção artística regional.

1. ARTE E CIDADE: APONTAMENTOS SOBRE O MURALISMO

As cidades contêm um repertório artístico o qual o transeunte, muitas vezes, acaba não dando conta de assimilar, devido ao grande número de informações visuais presentes nela, como por exemplo, na publicidade excessiva da contemporaneidade que transformou as cidades em imagens de si mesmas. O lugar reservado às obras de arte vem sendo questionado e muitos teóricos defendem esta saída dos espaços institucionais, promovendo assim maior aproximação com o público.

Alguns autores debruçaram-se sobre este assunto, mas existem várias perspectivas que devem ser tidas em conta, um autor que se destaca no estudo da cidade é o arquiteto e teórico americano Kevin Lynch. Seu livro, *A Imagem da Cidade (1960)*, consiste numa análise de vários aspectos das cidades contemporâneas e dos elementos que as compõem, fazendo também um estudo que analisa e descreve três cidades americanas: Boston, Los Angeles e Jersey City. O texto fala da importância da imagem que cada um faz de sua própria cidade e de sua singularidade. Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados. Para Lynch “o *design* de uma cidade é, assim, uma arte temporal, mas raramente pode usar as sequências controladas e limitadas de outras artes temporais como, por exemplo, a música. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes, as sequências são invertidas, interrompidas, abandonadas, anuladas. Isso acontece a todo passo” (LYNCH, 1997, p. 01).

Murais, painéis, monumentos, ou mesmo esculturas de grande porte formam uma arte de escala mais abrangente, na qual o artista mantém uma relação de integração com um público muito maior, construindo, assim, parte desta imagem da cidade e construindo ainda o imaginário das pessoas que ali habitam.

Neste contexto, o artista plástico paulista Raphael Samú, objeto deste estudo, encontra-se inserido na discussão da arte pública capixaba, seus mosaicos murais estão presentes nas cidades e na memória dos habitantes do Espírito Santo.

A Arte Pública busca a inserção da arte no cotidiano da cidade, em locais onde o público possa ter contato diariamente, sem a mediação de instituições, como os museus ou

galerias. Trata-se de uma arte acessível, que modifica o meio urbano de modo permanente ou temporário. Trazendo estas obras de arte para as ruas e podendo conferir à sua fruição um caráter social.

Segundo Olívio Tavares Araújo (1985), toda arte, em espaço público ou não, e em qualquer momento da história da cultura, foi sempre um fenômeno social. Basta pensarmos que ela é um fenômeno das relações entre seres humanos, e que o artista, assim como qualquer outra pessoa, faz parte de uma estrutura social. A pesquisadora Vera Pallamin se refere à Arte Pública como Arte Urbana: “vista como um trabalho social, um ramo da produção da cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações sociais”. (PALLAMIN, 2000, p.19)

Consideramos neste primeiro capítulo, de forma geral, o significado do termo “Muralismo”, como uma subcategoria da arte pública, buscando sua definição e contextualização histórica. Porém, antes de chegar a tal conceito julgamos necessária uma breve passagem pela história do mosaico, técnica esta utilizada pelo artista estudado neste trabalho, e que, em sua origem, tem uma referência direta com a idéia de colocar-se no espaço da coletividade.

1.1. Historicidade do Mosaico

Etimologicamente a palavra *mosaico* pode ter origem no latim medieval *mosaicus*, de musa, ou ainda do grego *mousein*, tendo o mesmo significado. Mucci complementa da seguinte forma:

A palavra mosaico é de origem grega e provém da forma antiga *Movoaixov* (*mosaicon*) que significa “paciente, digna das Musas”. Paciente, porque requer muita paciência e muita atenção para executá-la. Digna das Musas, porque se trata de um trabalho de rara beleza, feito com materiais que duram séculos e por isso tem um sentido de eternidade, isto é, de divino (MUCCI, 1962, p. 15)

O mosaico pode ser definido como uma composição de várias peças sobre uma superfície, como também define Mucci:

Entende-se por mosaico uma composição decorativa em duas ou mais cores, feita com pequenos cubos, ou pedrinhas de forma irregular, que podem ser de pedra natural, terracota, cerâmica, massa vidrosa ou mármore, fixados sobre uma superfície estável por meio de cimento, argamassa, estuque ou outras composições plásticas colantes (MUCCI, 1962).

As primeiras manifestações do mosaico, técnica utilizada nas obras apresentadas neste trabalho, por exemplo, apareceram no Oriente Médio, na região entre os rios Tigre e Eufrates. Um exemplo deste é um dos mais antigos exemplos da arte mesopotâmica, datado de 2600 a.C., o qual é conhecido como Estandarte Real de Ur (figuras 1 e 2), artefato sumério utilizado como parte da decoração fúnebre dos túmulos.

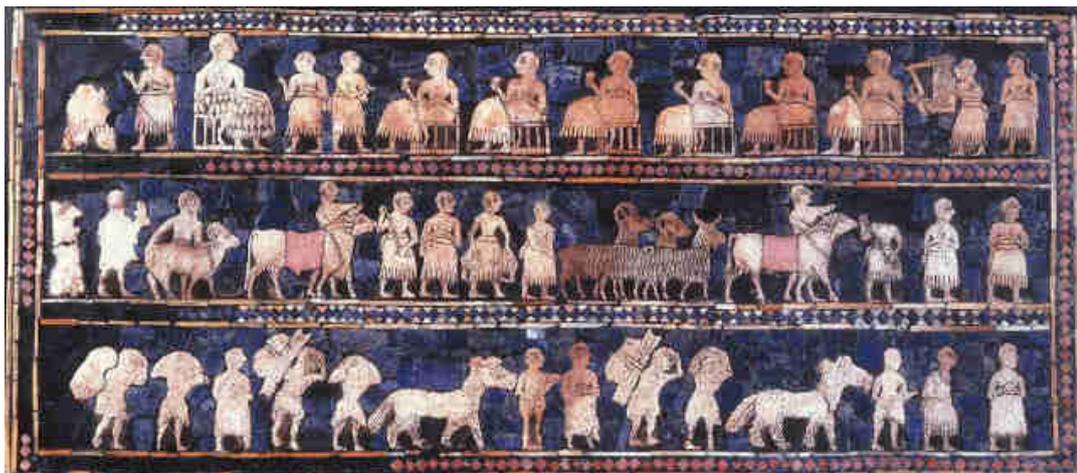


Figura 1: Estandarte Real de Ur (face da paz). Madeira embutida com conchas, calcário e lápis-lazúli
Fonte: http://umolharsobreart.blogspot.com.br/2013_01_01_archive.html

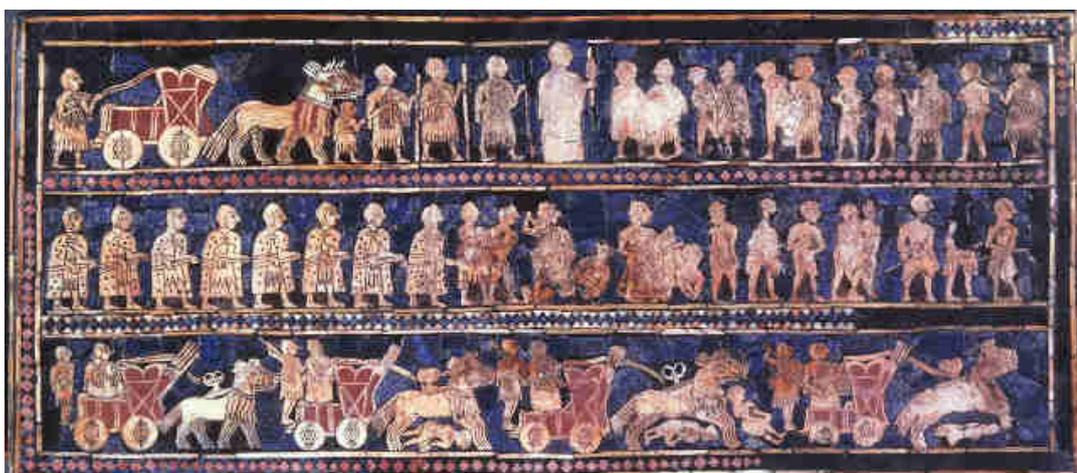


Figura 2: Estandarte Real de Ur (face da guerra). Madeira embutida com conchas, calcário e lápis-lazúli
Fonte: http://umolharsobreart.blogspot.com.br/2013_01_01_archive.html

Na cultura grega, os primeiros exemplares de mosaico de seixos rolados¹ apareceram em Górdio, cidade da Frigia, datados do século VIII a.C. Representando este tipo de material temos a obra “a caça do leão”, datada do século IV a.C. proveniente da cidade de Pela, na Macedônia (figura 3).



Figura 3: A caça do leão, Pela, Macedônia. Século IV a.C.

Fonte: <http://osreisdamacedonia.blogspot.com.br/2010/10/lisimaco-288-281-ac.html>

A partir do século IV a.C. o trabalho em mosaico passa a ser executado com as “tesselas”, que são pedaços de mármore cortado em cubos, o que possibilitou maior aproximação das peças, melhorando a definição das imagens produzidas.

O mosaico teve grande importância durante o período helenístico romano, a decoração com esta técnica foi largamente utilizada e se estendeu por templos, teatros, estabelecimentos públicos, termas, lojas, pórticos e mercados. Como exemplo, temos a obra “Os músicos ambulantes” em Pompéia (figura 4).

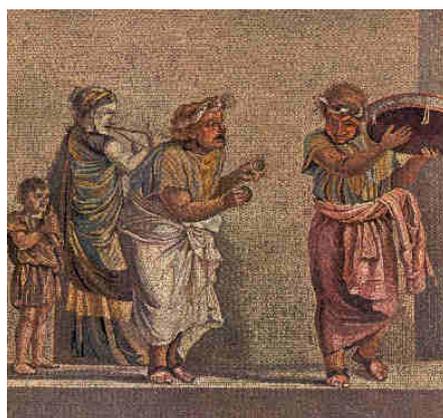


Figura 4: Os músicos ambulantes. Mosaico de Dioscórides de Samos. proveniente de Pompéia. Museu Nacional de Nápoles

Fonte: <http://www.paideuma.net/painelroma7.htm>

¹ Pedras de formato arredondado e superfície lisa, características dadas pelas águas dos rios, de onde é retirada.

Por meio desses trabalhos encontrados na Cidade de Pompéia, podemos observar a importância do mosaico para o mundo romano, pois não apenas os ricos tinham acesso a esta arte, mas também o povo. Como por exemplo, a representação de um cão acorrentado, em posição de ataque, inscrição que foi encontrado na entrada de diversas habitações, o *cave canem*, cuidado com o cão, (figura 5).



Figura 5: Cave Canem. Pompéia.

Fonte: <http://en.antiquitatem.com/cave-canem-beware-of-the-dog-cerberus>

O mosaico romano evoluiu até que no século IV d.C. alcança as paredes das igrejas paleocristãs, com temas referentes à iconografia cristã, animais, aves e ornamentos vegetais. Neste momento, o mosaico passa a servir às causas da Igreja Romana, ilustrando os episódios da fé cristã, e utilizamos como processo de educação para as causas cristãs. O apogeu do mosaico mural acontece com a miscigenação da arte oriental com a arte cristã, ou seja, no período bizantino. Os mais famosos e conhecidos mosaicos são os de Ravena, considerada capital artística nos séculos V e VI, igrejas como a de São Vital (figura 6) e São Apolinário representam este período áureo do mosaico bizantino.

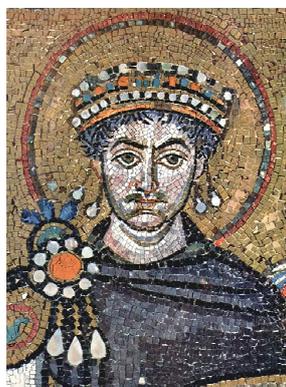


Figura 6: Imperador Justiniano, São Vital

Fonte: <http://arteeducacaodf.blogspot.com.br/2014/08/arte-bizantina.html>

No Oriente, a arte musiva islâmica, foi uma mistura da arte bizantina com os preceitos religiosos do alcorão. Eram largamente utilizados nas decorações de mesquitas, muros e edifícios (figura 7).



Figura 7: Mosaico do pavimento da sala do trono do Castelo de Jirbat AL-Mafjar
Fonte: <http://estudiandoloartistico.wordpress.com/2014/03/25/palacio-de-hismam-jirbat-al-mafyar>

Durante a Idade Média o mosaico pavimentar feito com seixos rolados² foram muito utilizados nas igrejas e algumas cidades. Temas mitológicos, literário, lendas populares e cenas do antigo testamento, animais reais e mitológicos invadem os pavimentos construídos ainda no estilo romano. Nas construções murais as tesselas vítreas são largamente utilizadas, juntamente com as tesselas de ouro e prata. Nos pavimentos das igrejas maiores mantêm-se as tesselas de mármore.

Com o advento do Renascimento, a arte musiva ensaia um diálogo com a pintura, deixando as figuras chapadas e criando efeitos de profundidade através dos relevos. Com esta aproximação surgiu a necessidade de maior variação de tons e cores, que foi atendida com o surgimento dos esmaltes produzidos na ilha de Murano, na Itália. A diversidade da paleta possibilitou aos artistas maior fidelidade cromática e neste momento grandes murais foram realizados, tendo como ponto alto a decoração da cúpula da Basílica de São Pedro (figura 8), por mosaicistas de Veneza.

² Pedra de formato arredondado e superfície lisa, características dadas pelas águas dos rios, de onde é retirada.



Figura 8: Cúpula da Basílica de São Pedro, Vaticano - Roma

Fonte: <http://documentaromundo.files.wordpress.com/2013/11/fotos-721-vaticano.jpg>

A arte musiva dá um grande passo durante o século XIX. Foram criadas escolas e centros para a divulgação e ensino da técnica em várias cidades da Europa, porém o que se fazia eram cópias de grande qualidade de trabalhos originais antigos. O desenvolvimento industrial alcançado neste século, juntamente com o conceito de arquitetura surgidos neste período favoreceram a produção de novos materiais de revestimento, trazendo novas perspectivas e soluções plásticas para esta técnica.

O século XX, especialmente na Espanha, um artista em especial foi considerado pioneiro do mosaico do mosaico contemporâneo, o catalão Antoni Gaudí. A partir de seu trabalho, o mosaico saiu do uso tradicional, associado à pintura, e estabeleceu, a partir de então, um maior contato com a arquitetura. Gaudí explorou o mosaico de duas maneiras distintas: na decoração de grandes superfícies exteriores (figuras 8 e 9) e na aplicação do mosaico em formas escultóricas (figura 10).



Figuras 8 e 9: Casa Batlló, Barcelona.

Fonte: Fotografias de Marcela Belo



Figura 10: O lagarto, entrada do Parque Guell. Barcelona
Fonte: Fotografias de Marcela Belo

A partir de Gaudí o mosaico renasce como arte, dando maior importância ao mosaicista que desenha e realiza seus próprios trabalhos. A partir de então a arte musiva populariza-se, sendo cada vez mais utilizada em paredes e pisos de residências, edifícios públicos, jardins, objetos utilitários e de decoração.

No Brasil, a história do mosaico remonta dos anos 1900, durante a *Belle Époque* carioca, quando o prefeito Pereira Passos tentou recriar um ar parisiense no Rio de Janeiro, visando também os projetos higienistas do sanitarista Oswaldo Cruz. Para isso executou mosaicos com pedras portuguesas nos pisos e escadarias do Teatro Municipal e Museu Nacional de Belas Artes, além do calçadão da Avenida Atlântica (figura 11).

Tal como em Portugal, no Rio de Janeiro a pavimentação das pedras portuguesas, última novidade na Europa, sucesso absoluto em Paris, também respondeu a um projeto higienista, destinado a conter as epidemias da febre amarela, do tifo, da varíola e da peste bubônica que levavam ao desespero o então diretor de Saúde Pública, o sanitarista Oswaldo Cruz. O piso, até hoje altamente competitivo por sua permeabilidade, considerado ideal ao escoamento das águas, foi a solução encontrada para a cidade acanhada daqueles primeiros anos do século XX, mixórdia de becos e vielas imundas, em que se misturavam ambulantes, carroças, pedintes e animais. (TEIXEIRA, 2007, p. 8)



Figura 11: Calçada da praia em frente ao Copacabana, início da década de 1920
Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id4.html>

Décadas depois da construção da calçada de Copacabana, mais especificamente em 1970 o governador do Antigo Estado da Guanabara, Francisco Negrão de Lima executou o alargamento da Avenida Atlântica. O principal motivo deste aterramento foi a proteção definitiva da orla contra as fortes ressacas do mar, pois neste período a mesma já se encontrava repleta de edifícios.

O projeto de paisagismo (arborização e desenho do calçadão) foi executado por Burle Marx em 1970, após a finalização do projeto urbanístico de aterramento da praia.



Figura 12: Praia de Copacabana em 1900
Fonte: Livro La intervención de Burle Marx en El Paseo de Copacabana: um patrimônio contemporâneo

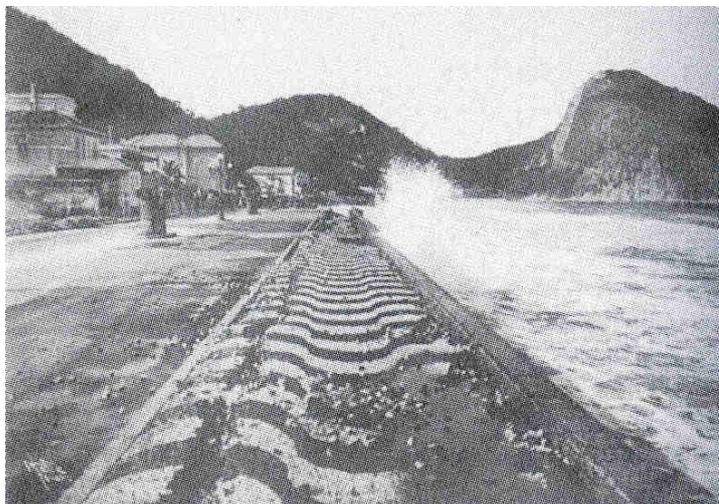


Figura 13: Calçadão de Copacabana em 1913, demonstrando as fortes ondas na orla
Fonte: Livro La intervención de Burle Marx em El Paseo de Copacabana: um patrimônio contemporâneo



Figura 14: Fotografia atual mostrando o calçadão e os canteiros centrais, idealizados por Burle Marx.
Fonte: <https://ama2345decopacabana.wordpress.com/bens-tombados/>

Aqui, o interesse pelo mosaico surge em uma conjuntura econômica e cultural diferente à de outros países, devido à sua industrialização tardia. Para suprir a demanda da construção civil, fábricas de pastilhas de vidro instalam-se no país e associado ao pensamento modernista de humanização dos ambientes arquitetônicos a utilização do mosaico mural ganhou força.

O mosaico, material de comprovada eficiência e resistência ao tempo, junto com o concreto armado, constituiu-se na época em um dos mais versáteis meios de revestimento. Com suas pequenas pastilhas, fáceis de cortar e aplicar adequava-se perfeitamente aos ideais modernistas de humanizar espaços amplos e de grandes superfícies planas. (SALDANHA, 2008, p. 5)

No nosso país, as indústrias de pastilhas de vidro tiveram um papel muito importante no fomento e viabilização da produção de mosaicos. Contratavam artistas plásticos, ou não, para criar, ampliar e executar mosaicos. Os artistas mandavam o projeto para a fábrica para “ampliação”, às vezes interferiam na sua execução, mas de maneira geral a execução do mosaico ficava a cargo dos coordenadores de equipe das fábricas.

Segundo Coelho (2003) as obras em mosaico que são executadas no nosso país a partir dos anos 1940, e passaram a ser utilizadas no tratamento de superfícies murais, como obras de arte, projetadas de acordo com os novos princípios de integração arte - arquitetura, como veremos a seguir.

1.2. Do muralismo mexicano ao muralismo brasileiro

A questão do muralismo vem sendo tratada por diversos autores sob alguns pontos de vista diferentes, tais como sua relação com a arquitetura, sua inserção no espaço público, seu caráter social, político e artístico.

É possível perceber na História da Arte alguns movimentos de artistas que se propuseram a realizar murais e painéis em edifícios, escolas, praças, etc., no intuito de levar arte para as massas, tornar a experiência estética acessível a todos. De maneira geral, o movimento muralista mexicano, talvez seja o mais conhecido destes movimentos, que nas décadas de 20 e 30 do século XX realizaram inúmeras obras com esta discussão. No México, o movimento muralista surgiu em 1922, numa conjuntura política favorável, marcada pela Revolução Mexicana (1910 – 1920). O país clamava por uma nova política agrária e urbana, e neste contexto, os artistas viram no muralismo um caminho para expor suas mensagens de

cunho socialistas. Os artistas David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e José Clemente Orozco, expoentes do muralismo mexicano, defendiam que a arte deveria ter alcance social, ou seja, deveria ser acessível ao povo. Daí a opção pelos murais, que ocupam os lugares públicos, rompendo com a pintura de telas e com os meios restritos de circulação das obras de arte, como galerias, museus e coleções particulares.

O muralismo mexicano foi caracterizado, sobretudo pelo seu caráter nacional e revolucionário, as idéias do movimento estavam diretamente relacionadas às idéias políticas e sociais de seus representantes. Os artistas faziam parte do Partido Comunista e cada etapa de seu processo artístico era acompanhada de textos que definiam sua postura. Podemos dizer que o projeto modernista mexicano estava ligado a uma ideologia marxista. Segundo De La Rosa (2011), o muralismo tornou-se uma técnica pictórica moderna correspondente a uma nova plástica, como um projeto político-estético.

Assim, os artistas muralistas mexicanos mobilizavam o grande público, através de dois objetivos: valorizar a figura do índio ou do mestiço no contexto daquela sociedade em contraposição a uma classe social dominante de caráter elitista e a inserção do artista no processo político-social de seu entorno.

A questão do mural no Brasil tem sido abordada sob diferentes perspectivas críticas, das quais destacaremos duas: sua relação com as pinturas murais realizadas no México e sua relação com o projeto moderno de integração das artes, como a arte e a arquitetura, com o intuito de difundir a arte moderna no espaço público.

Nesta discussão, encontramos autores como Annateresa Fabris, Aracy Amaral, Mario Pedrosa e Maria Cecília França Lourenço, os quais foram considerados neste estudo. Entendemos que é possível destacar pontos comuns entre esses autores, sugerindo que existe uma influência parcial do muralismo mexicano sobre a produção de murais no Brasil.

No Brasil, os anos de 1920 foram marcados pela forte experimentação estética, mas a partir dos anos 1930 as preocupações estavam mais voltadas para um projeto político-cultural. Um dos pontos comuns aos autores citados é o reconhecimento de que, nos anos de 1930, houve uma politização das obras de alguns dos nossos artistas mais notáveis. Estes artistas se utilizavam de uma linguagem figurativa, na qual aparecia com frequência a figura do homem comum, trabalhador.

Mário Pedrosa desconsiderou a existência, por parte dos artistas, de uma preocupação social na escolha dos temas. Para ele, o mural concretiza a necessidade do artista em desenvolver as questões plásticas de sua pintura, alcançando assim, sua monumentalidade. Considerando o caso específico da obra de Portinari, Pedrosa afirma que:

Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos no México que provocou, no pintor brasileiro, a idéia ou a vontade de fazer também pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema mural. Foi como problema estético interior que ele pela primeira vez o abordou. Depois das figuras monumentais isoladas e do segundo *Café*, a experiência com o afresco se impunha naturalmente, como o próximo passo. (PEDROSA, 1981, p.12)

Assim, percebemos que este autor afirma que Portinari não foi influenciado pelo movimento muralista mexicano, fato este de difícil comprovação, uma vez que nos anos de 1930 tal movimento obteve um grande reconhecimento internacional, devido à sua temática social, numa época de recessão econômica mundial.

Aracy Amaral discorda da opinião de Pedrosa, reconhecendo a forte influência do muralismo mexicano na obra de Portinari, tendo como prova a escolha da temática, o trabalhador rural. A autora cita também a preocupação com as questões sociais na obra de Di Cavalcante, nos anos de 1930.

A arte muralista figurativa seguiu como tendência nos anos 1930 e 1940, associado ao acirramento de posições políticas numa conjuntura mundial. No Brasil, durante o período em que Getúlio Vargas esteve no poder, houve a busca desta inserção do projeto moderno no cotidiano brasileiro. Annateresa Fabris acredita que a escolha do figurativo repousa não só numa concepção estética determinada, mas inclusive numa razão pedagógica, que estrutura uma estratégia de conquista do público, e analisa ainda que:

O investimento no ideário marxista de uma parcela considerável de artistas e intelectuais ao longo das décadas de 30 e 40 está na base da busca de uma socialização da experiência artística e da conseqüente cobrança de uma política cultural por parte do Estado, não importando qual fosse sua orientação ideológica. Outro elemento, de signo oposto, pode ser levado em conta nesse contexto de valorização de uma arte de caráter público e monumental. Como instrumento pedagógico para educar o público nos valores da arte moderna, a pintura mural é nuclear em algumas propostas de vanguardas históricas. (FABRIS, 1996, p. 118)

No Brasil da década de 1930, muitos artistas, influenciados pelo momento político, defenderam uma arte de caráter social. Estavam interessados em retratar o drama das classes trabalhadoras ou, então, a valorização à sua história. Mas esta tendência artística não chegou diretamente aos murais, pois os artistas dependiam de encomendas para a execução de

afrescos, painéis em azulejo ou mosaico. Uma vez que se tratava de uma arte de alto custo, que dependia de investimentos maiores do setor público ou privado.

No México, o principal investidor foi o governo revolucionário, que desejava se afirmar politicamente, defendendo a necessidade de uma função social para a obra de arte, expondo em murais a opressão do colonizador espanhol, da ditadura porfirista (figura 15) e da exploração capitalista norte-americana no México. Esta foi a forma encontrada pelos muralistas para chamar a atenção do povo para esses problemas sociais.



Figura 15: Da ditadura de Porfirio Díaz à Revolução. Detalhe. David Siqueiros. 1957-1965.
Fonte: <http://lozzanoart.blogspot.com.br>

Podemos pensar que o muralismo está estritamente vinculado à arquitetura, ou mesmo ao espaço urbano, pois o seu suporte é a parede ou o muro. Podemos pensar que o muralismo tem como tendência no seu projeto poético o dar-se ao coletivo ou público.

Neste contexto está inserida a questão da “Síntese das Artes”, que visava à colaboração entre artistas e arquitetos na concepção de um novo espaço. No Brasil, este projeto modernista foi impulsionado pelos princípios de Le Corbusier, introduzidos no Brasil por Lúcio Costa, o qual defendia que as três artes: pintura, arquitetura e escultura, deveriam estar ligadas entre si.

Em alguns casos, a arte muralista pode ser vista como resultado desta integração, pois em diversos projetos os artistas eram subordinados aos arquitetos, atuando apenas como um “decorador”, como analisa a autora Aracy Amaral:

No Brasil, surgiram projetos murais ou painéis na década de 50, embora totalmente desvinculados dos objetivos do muralismo, como da “integração” proposta por Léger. Novamente o pintor passa a participar (como ainda hoje sucede com o escultor) como “decorador” de uma arquitetura, ou de um ambiente urbano de cujo projeto não participou, mas com o objetivo de conferir-lhe um “status”. É a demanda típica da sociedade de classes, com o artista a iluminar as iniciativas do regime dominante. (AMARAL,1983, p.285)

A utilização de murais nas cidades, segundo a visão da historiadora Maria Cecília França Lourenço, permite que um público maior tenha acesso aos artistas modernos, promovendo a transformação do moderno em cultura urbana.

A primeira obra moderna em mosaico, registrada, foi produzida no Rio de Janeiro, no terraço-jardim do edifício-sede do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), datado de 1942. Este mosaico já não existe mais, pois foi destruído depois que o IRB mudou de endereço (figuras 16 e 17). O artista Paulo Werneck (1907-1987) inaugurou uma tradição de uso do mosaico nos edifícios modernos brasileiros que se prolongará até os anos 1960.

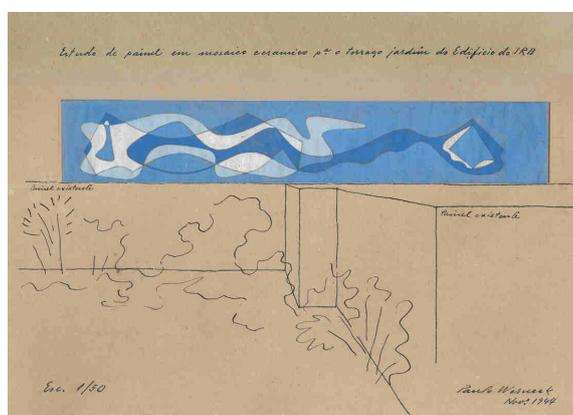


Figura 16: Projeto para painel do IRB.
Fonte: <http://www.projetopaulowerneck.com.br>

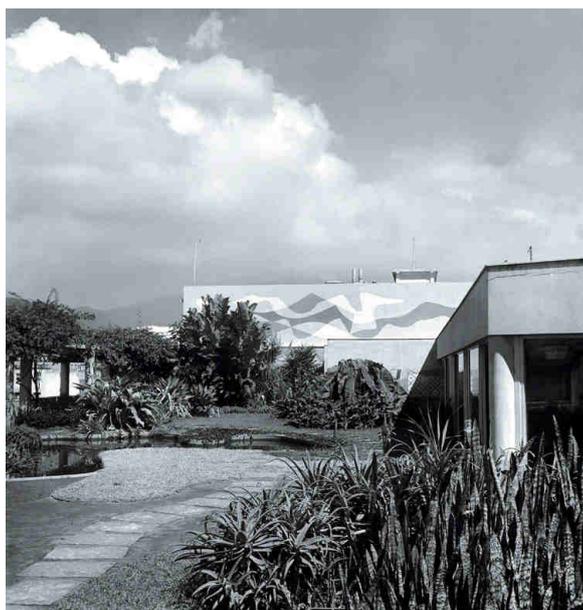


Figura 17: Antigo Instituto de Resseguros do Brasil (IRB)
Fonte: Foto Marcel Gautherot/Instituto Moreira Salles Disponível em: <http://www.projetopaulowerneck.com.br>

O trabalho de Werneck com mosaicos tem reconhecimento imediato e novas encomendas surgem, inclusive a de Oscar Niemeyer, que em 1943 o convida para fazer os painéis laterais da Igreja São Francisco de Assis, na Pampulha, Minas Gerais (figura 18).



Figura 18: Painel de Paulo Werneck na Igreja São Francisco de Assis, Pampulha
Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id8.html>

Também na Igreja São Francisco de Assis há um mural confeccionado em azulejo cuja autoria pertence à Portinari (figura 19).

Portinari foi um dos primeiros modernistas a ser reconhecido nacionalmente, adquirindo para si um status de símbolo nacional. O artista retratava temas sociais e a preocupação com as camadas mais pobres da população, num momento emblemático politicamente: a era Vargas. Seus murais refletem alguns valores presentes nesse momento, como a exaltação do trabalho braçal e a representação de indivíduos comuns, ora ligados à família, ora ligados a terra, utilizando-se da linguagem expressionista para dar força à seus personagens. Sua obra distancia-se do muralismo mexicano enquanto manifestação política, mas aproxima-se deste pela técnica. Para a Igreja de São Francisco Portinari executou uma série de afrescos para o interior da igreja e para o exterior desenhou os azulejos em azul e branco, assim como os azulejos de tradição portuguesa.



Figura 19: Painel de Portinari na Igreja São Francisco de Assis, Pampulha
 Fonte: <http://quadrosdecorativos.net/obras-de-candido-portinari>

No fim da década de 1940, e principalmente na década de 1950, surgem os primeiros murais de São Paulo, implementados em edifícios modernos que surgem na época do processo de metropolização da cidade.

O mural de Di Cavalcante construído na fachada curva do Teatro Cultura Artística (figura 20), projetado pelo arquiteto Rino Levi, foi inaugurado em 1950 e pode ser considerado um marco na cidade e foi um dos primeiros murais a ser executados na fábrica de pastilhas de vidro vidrotel, em São Bernardo dos Campos, fundada em 1947. Em 2008, um incêndio de grandes proporções destruiu o teatro, que foi completamente reconstruído em 2013.



Figura 20: Teatro Cultura Artística. 2013
 Fonte: <http://www.culturaartistica.com.br/teatro-cultura-artistica-renovado>

Ao analisar esse conjunto de painéis mosaicos, podemos inferir que se nas décadas de 1920 e 1930, no Brasil, os murais enalteciam a figura do trabalhador, em especial o rural, a partir da década de 1950, esses painéis passaram a representar o trabalhador das fábricas, das

indústrias. A proposição nacional-desenvolvimentista começa a fazer-se ver na produção para espaços coletivos e públicos. Como podemos notar no mural abaixo (figura 21), de Di Cavalcante, que representa os homens trabalhando na impressa, conferindo identidade ao local, já que tal espaço pertenceu ao âmbito da imprensa oficial de São Paulo.



Figura 21: Sem título. Di Cavalcante, 1952.
Fonte: <http://www.ceramicanorio.com>

Como veremos no capítulo seguinte, o artista Raphael Samú trabalhou na empresa Vidrotil, citada acima e que já era tradicional na produção e resolução técnica para a aplicação dos projetos de artistas para essas grandes obras nas cidades. Naquela empresa, Samú irá coordenar a montagem de murais assinados por grandes artistas, tais como: Di Cavalcante, Portinari, Clóvis Graciano e Lívio Abramo, assunto que trataremos com mais afinco ainda nesta dissertação.

Deste período, década de 1950, citamos o conjunto de obras (figura 22) do artista Lívio Abramo, situado no Balneário de Águas de Lindóia, interior de São Paulo e executados na Cia Vidrotil, com a participação de Samú na execução dos painéis. Projetado pelo arquiteto Oswaldo Arthur Bratke, o espaço conta ainda com os jardins de Burle Max (figura 23).



Figura 22: Mosaicos de Lívio Abramo
Fonte: <http://www.aguasdellindioia.com.br/fotos.asp>

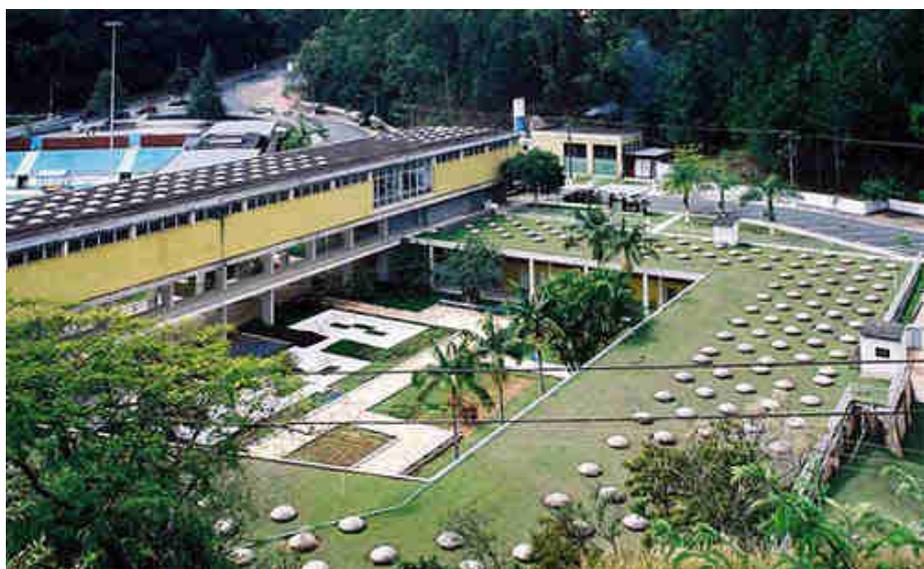


Figura 23: Jardim de Burle Max
Fonte: <http://aguasnarede.blogspot.com.br/p/balneario-municipal.html>

A fim de obter maior aproximação com as obras do artista Raphael Samú, o próximo capítulo será dedicado à apresentação de suas produção artística mural bem como de outras obras produzidas no Espírito Santo, a partir da década de 1960, pelas artistas Freda Jardim e Marian Rabello.

2. MURALISMO NO ESPÍRITO SANTO

A arte, como campo de conhecimento, no Espírito Santo historicamente parece estar sempre a reboque da produção nacional. Assim, a história das Artes Plásticas no Espírito Santo no século XX pode ser dividida em duas fases especificamente: antes e depois da década de 1960. Até esta data a arte local era muito influenciada por outros Estados, principalmente pelo Rio de Janeiro. Porém, com a federalização da Universidade do Espírito Santo, que até então era estadual, profissionais de outros estados foram contratados para compor o corpo docente. Detalhes desta história veremos no próximo capítulo, mas cabe ressaltar aqui que dentre esses novos professores contratados estavam os artistas Maurício Salgueiro, capixaba de nascimento, Freda Jardim e Raphael Samú, respectivamente vindos do Rio de Janeiro e de São Paulo. Chegando ao Estado com a missão de remodelar o então curso de Belas Artes, participaram da mudança de concepção artística instaurada aqui, não somente em termos acadêmicos, mas principalmente no campo da produção estética.

Esses artistas, juntamente com professores oriundos da escola de artes do estado, e jovens alunos recém formados, estruturaram um conjunto de disciplinas e fazeres que redimensionaram a produção local. Dentre estas mudanças, os experimentalismos materiais de Freda Jardim e a experiência com obras de grande formato e para áreas externas de Raphael Samú foram decisivas nestes novos rumos da instituição arte no estado.

Encontramos outras obras murais no Estado contemporâneas aos artistas citados acima, como por exemplo, do artista Anísio Medeiros, localizadas na Escola de Ciência e Física de Vitória, no Parque Moscoso (figuras 24 e 25), porém são obras isoladas, sem uma produção contínua. Presente até a atualidade, elas integram o patrimônio local, porém careceram de uma produção mais expressiva que pudesse demarcar um outro modo de lidar com os materiais utilizados na arte mural capixaba.



Figuras 24 e 25: Mural Externo (esquerda) e Interno (direita) da Escola de Ciência e Física de Vitória, Parque Moscoso, década de 1950 (?)
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Assim, este trabalho se centrará em um conjunto de considerações sobre os três principais atores estéticos daquele momento. Um breve panorama sobre as obras de Freda Jardim e Marian Rabelo permitira um panorama das pesquisas em desenvolvimento naquele momento.

2.1. FREDA JARDIM

Freda Cavalcanti Jardim, filha de Maria Íris Cavalcanti Jardim e Germano Gonçalves Jardim, nasceu em Fortaleza, Ceará, no dia 20 de março de 1926. Cresceu e estudou no Rio de Janeiro, onde se graduou em Estatística e logo após foi trabalhar no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. Neste período era sócia da Sociedade Brasileira de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, onde fez alguns cursos no Museu de Arte Moderna – MAM, tais como: pintura, cerâmica e gravura.

Segundo a pesquisadora Junia Milito (1997), que entrevistou a artista, o seu primeiro contato com o mosaico ocorreu da seguinte forma: Em um curso de cerâmica, oferecido pelo MAM, as aulas foram dadas em uma fábrica de cerâmica em São Cristóvão e lá a artista conheceu o Dr. Pierre Zancopper, representante do artesanato italiano. Em uma conversa com a artista ele perguntou se ela sabia o que era mosaico, e diante da resposta negativa ele deu dicas de como ela poderia obter uma bolsa de estudos em mosaico na Itália.

Ainda como funcionária do IBGE, entrou com um pedido de bolsa de estudos em estatística na Itália para assim, conciliar o trabalho com seus estudos na área artística. Em 1955, a bolsa foi concedida e ela foi estudar gráficos estatísticos, tendo aula apenas uma vez

por semana. Paralelamente, fez um curso de cerâmica, na Faculdade de Química de Bolonha; estudou também em Faenza, que era um grande centro da cerâmica.

Freda fez cursos de tecelagem, estamparia e tapeçaria e em Ravena iniciou seus estudos a cerca do mosaico, onde se encantou com esta técnica do qual nunca mais se desapegaria, aprendeu tanto o método direto quanto o indireto³.

De volta ao Brasil em 1956, já casada com o escultor italiano Piero Bondi, estabeleceu-se no Rio de Janeiro e desinteressou-se pela área de estatística. Passou a fazer uma releitura da arte bizantina e a adaptou à moda brasileira, deixando de lado as pastilhas de vidro e agregando vidros, cristais, granitos, mármore, pedras preciosas, semi-preciosas e outros materiais de nosso país, utilizou especialmente, os mármore capixabas em seus trabalhos. Esse uso de materiais não convencionais para a produção de mosaicos determinou a relevância dessa artista na área do mosaico internacional.

Foi convidada para trabalhar para o Ministério da Educação, que oferecia um curso para bolsistas de todos os Estados do Brasil para aprenderem artesanato. Freda deu aulas de mosaico para essas pessoas. Trabalhou também no setor do INEP – Instituto Nacional de Ensinos Pedagógicos, de onde vinham os bolsistas aprender a desenvolver o artesanato local. A diretora do INEP daquela época, Mabel Lacombe, tinha força política e conseguiu que a FAB – Força Aérea Brasileira, trouxesse as pedras semi-preciosas e os cristais do sul do país. Este material trazido era o lixo de uma fábrica, e ela e seus alunos selecionavam o que iriam utilizar em suas aulas.

Após essa experiência, Freda fez um contrato com a EMBRATUR – Empresa Brasileira de Turismo, na qual trabalhou por dois anos fazendo pesquisa sobre o artesanato, culinária e folclore em vários estados brasileiros. Paralelamente ao trabalho no Ministério da Educação, fez o concurso para a Escola Nacional de Belas Artes da UFRJ, lecionando a disciplina de mosaico. Deu aulas da mesma disciplina em faculdades e algumas universidades que buscavam na UFRJ seus professores, como a Universidade Santa Úrsula, na PUC – Pontifícia Universidade Católica e no IMC – Instituto Metodista Bennett.

Na década de 1960, Freda se aposentou na UFRJ e veio para o Espírito Santo para fazer parte do corpo docente da recém criada Universidade Federal do Espírito Santo,

³ Método direto: as tesselas do mosaico são colocadas diretamente sobre o suporte definitivo que já se encontra com argamassa ou cola, sendo posteriormente aplicado o rejunte.

Método indireto: o mosaico é montado sobre uma superfície provisória e posteriormente aplicado à superfície definitiva. O mosaico chega à superfície definitiva colado em papel e essas placas de papel com os pedaços do mosaico são colocadas sobre a argamassa. Depois que a argamassa está suficientemente seca, o papel é descolado da superfície com água e enfim é feito o rejunte.

auxiliando na organização do atual Centro de Artes. Apaixonou-se por Vitória e aqui criou um círculo de amizades e pesquisa, permanecendo na cidade até sua morte.

Mesmo residindo em Vitória, Freda não perdeu o contato com os artistas contemporâneos na área do mosaico na Itália e em 1980 participou da fundação da AIMC - Associação Internacional do Mosaico Contemporâneo, com sede na Itália. A entidade reunia o que havia de mais expressivo no mundo do mosaico contemporâneo e se pautava por um estreito compromisso com o crescimento da arte e sua renovação artística.

Freda participou também do segundo congresso da AIMC, que aconteceu na Alemanha. O terceiro foi na Bélgica, e ela não participou por causa de um acidente pessoal ocorrido, motivo que ainda lhe afastou do quarto congresso, na Rússia. O quinto congresso foi no Japão, e ela participou, e o sexto foi no Egito. No segundo semestre do ano 2000, em Ravena, Freda levou ao VII encontro internacional da entidade um grupo de alunos mosaicistas que a acompanhava.

Neste congresso Freda, exibiu aos mosaicistas europeus o enorme potencial oferecido pelo Espírito Santo, como principal pólo exportador de mármore e outras pedras exóticas brasileiras, convencendo-os a realizar no Brasil a VIII reunião internacional, um evento que se realiza de dois em dois anos. A Associação aprovou Vitória como sede do próximo evento, em 2002, mas poucos dias após o seu retorno ao Brasil Freda faleceu. Porém, seus alunos e amigos realizaram o evento como forma de homenageá-la postumamente.

Enquanto esteve na Itália, Freda deixou inúmeras obras por lá, tanto em Museus como em áreas públicas. No Chile, implantou um painel na sede regional da ONU, realizado em seu ateliê em Vitória e transportado até Santiago. Em Portugal, executou um painel para a empresa Grão Pará, em Lisboa, e outro para o Hotel Hollyday Inn, na Ilha da Madeira.

No Brasil, também não são poucas suas obras ocupando espaços importantes em prédios públicos e particulares. Há um mural de sua autoria no pavimento térreo do Palácio Itamaraty, em Brasília, realizado em 1969, sem qualquer sinalização de sua autoria (figura 26); e outro no prédio do antigo BNH, no Rio de Janeiro, executado em 1971. Depois da extinção do BNH, o prédio passou a abrigar o Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, na Avenida Chile, centro do Rio (figura 27).



Figura 26: Painel no Palácio do Itamaraty, em Brasília.
Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id73.html>



Figura 27: Painel no Centro Cultural da Caixa Econômica
Fonte: <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id73.html>



Figura 28 : A rosa cósmica, 1986
Fonte: Arquivo pessoal de Celso Adolfo

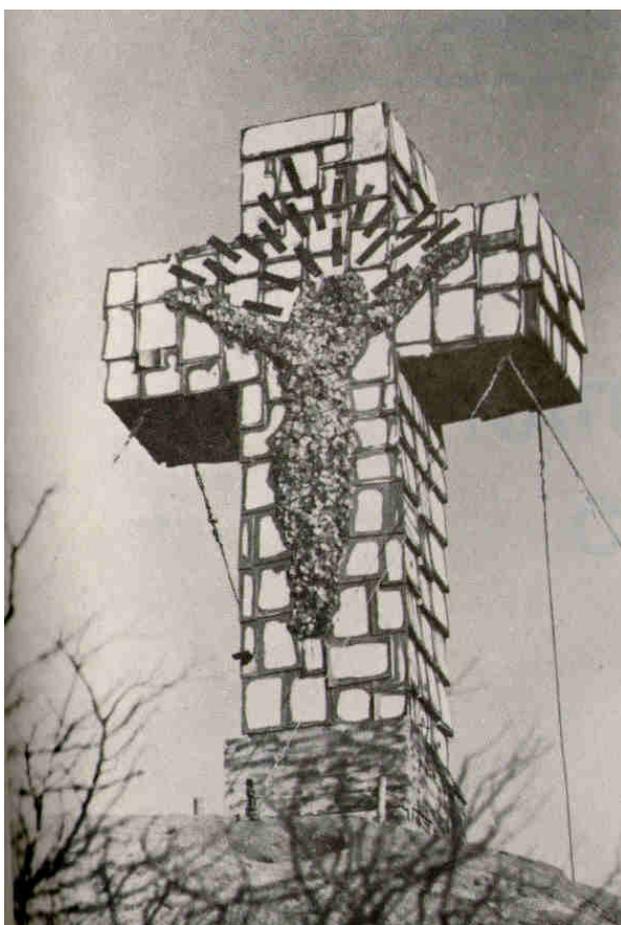
Apesar de ser uma grande mosaicista reconhecida nacional e internacionalmente, sua maior satisfação era a arte de ensinar. Dedicava-se a alunos de diversas faixas etárias e diferentes classes sociais com muito empenho.

Juntamente com um grupo de alunos montou a “Companhia do Mosaico”, e executou vários projetos em mosaico no Estado. Podemos citar como componentes do grupo os artistas Celso Adolfo, Rosana Paste, Mac e Jevaux, porém muitos outros artistas passaram por este grupo, como exemplo Rita Elvira, Hilal Sami Hilal, Lando, Renata Bomfim, Cláudia Felix, Heloisa Galvão, Renata Carminati, Roszi Graci Simões, Joelma Celin, Aurélia Carvalho, Valentina, Mirian e vários outros alunos, bem como a participação de Tuca e Benedito Simões.

Segue abaixo algumas obras elaboradas por Freda e a Companhia do Mosaico no Espírito Santo.



Figura 29: Cristo Abençoador - Vitral e Mosaico - Igreja São José - Maruípe - Vitória/ES
 Fonte: Arquivo pessoal de Celso Adolfo



Figuras 30, 31 e 32: Raiz Reveladora, 1991 - Escultura e Mosaico - Monumento em homenagem à visita do Papa João Paulo II - São Pedro - Vitória/ES. À esquerda antes do restauro, à direita imagens após o restauro que ocorreu em 2002
 Fonte: Arquivo pessoal de Celso Adolfo



Figura 33: Vix Vitale - Mosaico, Escultura e Vitral - Edifício Vitale - Praia do Canto – Vitória/ES
Fonte: Arquivo pessoal de Celso Adolfo



Figuras 34 e 35: Fenda Cósmica - Mosaico - Edifício Pierre Lescot - Praia do Canto - Vitória/ES
Fonte: Arquivo pessoal de Celso Adolfo



Figura 36: Cometa Esperança, 1995 - Mosaico - Prédio da Reitoria UFES - Vitória/ES
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

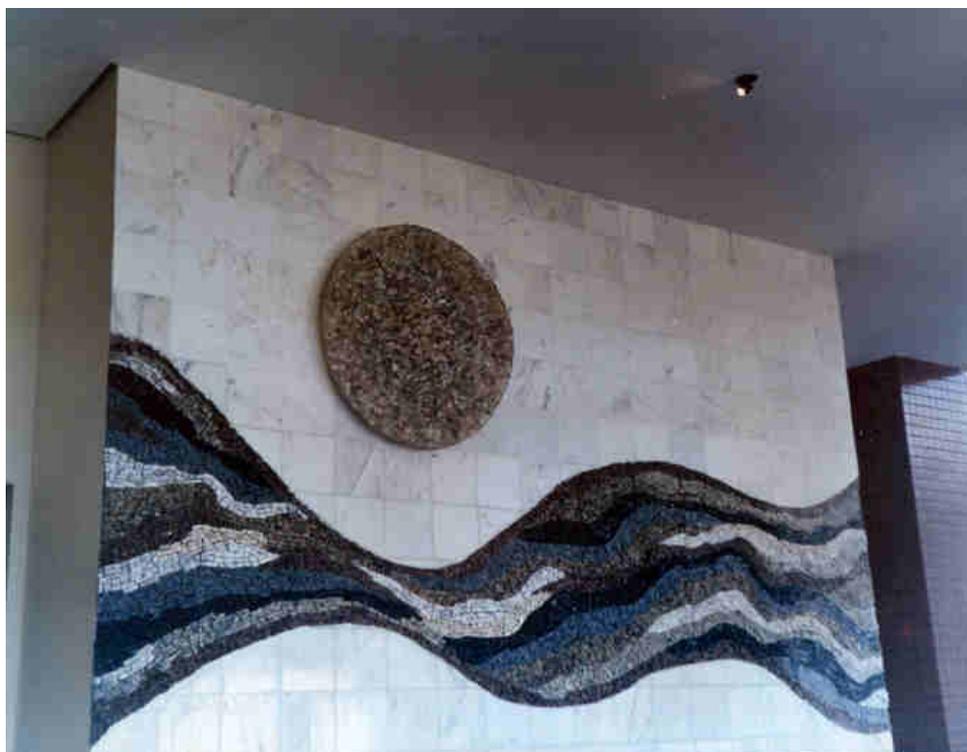


Figura 37: Consequência Lunar - Mosaico – Edifício Ferrara - Bento Ferreira - Vitória/ES
Fonte: Arquivo pessoal de Celso Adolfo



Figura 38: A Nave - Mosaico - Edifício Donatello - Camburi - Vitória/ES
Fonte: Arquivo pessoal de Celso Adolfo



Figura 39: Constelações Bizantinas - Mosaico - Edifício Monreale - Mata da Praia – Vitória/ES
Fonte: Arquivo pessoal de Celso Adolfo

A inspiração para as obras de Freda vinha de diversas maneiras, ela era atraída pela forma, pela cor ou pela textura do material empregado que seria empregado em suas obras. Ela experimentava tudo que achava interessante, quando não produzia suas próprias tesselas a partir dos conhecimentos adquiridos na Europa.

2.2. MARIAN RABELLO

Marian Rabello nasceu em Vitória, Espírito Santo, em 1931. É autodidata e considera que sua trajetória começou com o seu interesse nato pelo desenho e pela pintura - contrariando as investidas dos pais em inseri-la no campo da música. Durante o período em que morou no Rio de Janeiro, fez várias especializações no âmbito da pintura e, neste trajeto, estudou com a ceramista Hilda Goltz. Porém, é do seu contato com o artista porcelanista Djalma de Vicenzi, no início da década de 1960, que surge o interesse pela pintura em azulejos, em especial seu uso na arte mural. As obras muralistas de Rabello investigadas dialogam com a tradicional experiência da azulejaria, como ainda é praticada em algumas fábricas em Portugal, assim como com experiências brasileiras como as obras de Athos Bulcão, não no uso das cores ou formas, mas especificamente na monumentalidade de painéis em espaços de uso coletivo.

Por volta de 1965, Marian Rabello foi convidada a realizar o seu primeiro painel em azulejo, no centro da cidade de Vitória, num antigo bar chamado Lanches Vitória, hoje demolido juntamente com a obra. Após este trabalho, vieram outros tais como os murais para a Secretaria de Agricultura do Estado (figuras 40 e 41) e os murais para a Imprensa Oficial (figuras 42 e 43), ambos de 1971 em Vitória; seguidos pelo mural da Real Café em 1972 (figura 44) e a obra da extinta fábrica Condelsa – ambas no município de Viana – ES (figura 45); e não podemos deixar de citar o mural da Atlantic Veneer – antiga fábrica de laminação de madeiras localizada em Serra – ES (figura 46); além de inúmeros convites de trabalhos que se concretizaram em diversos locais, tanto no Espírito Santo, quanto fora do Estado, inserindo-a como profissional no mercado de arte.



Figura 40: *Ciclos econômicos do Espírito Santo*, 1971, 6,20 x 3,00 m, Secretaria de Estado da Agricultura, Abastecimento, Aquicultura e Pesca - Térreo
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 41: *Ciclos do Desenvolvimento Agrícola do Espírito Santo*, 1971, 4,85 x 2,63 m, Secretaria de Estado da Agricultura, Abastecimento, Aquicultura e Pesca – Sala de Reuniões
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 42: *Mecanismo de Uma Indústria de Jornal*, 1971, 4,35 x 3,20 m, Departamento de Imprensa Oficial – Mural Externo
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo

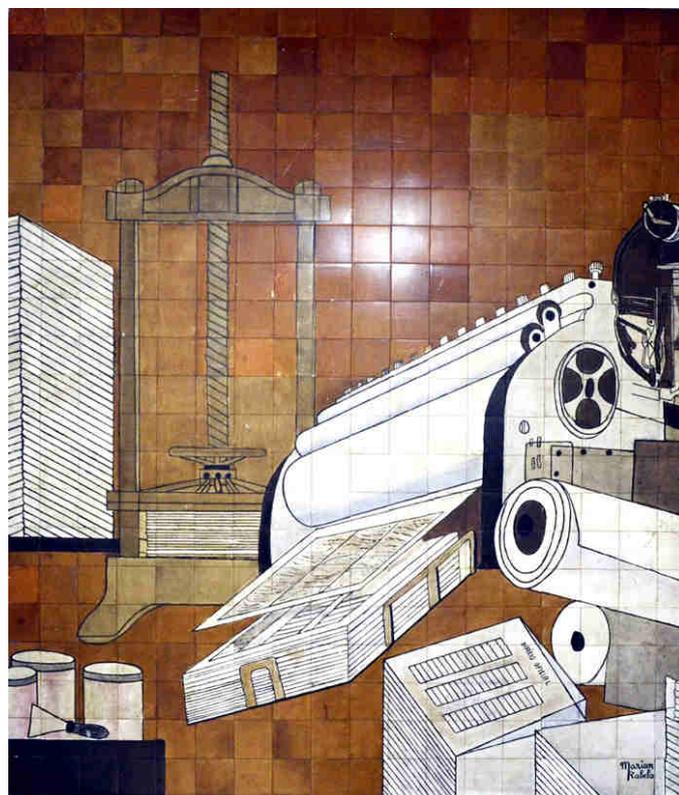


Figura 43: *Mecanismo de Uma Indústria de Jornal*, 1971, 3,15 x 2,70 m, Departamento de Imprensa Oficial – Mural Interno
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 44: Ciclos do Café, 1972, 4,56 x 8,80 m (cada face), RealCafé Solúvel do Brasil
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo

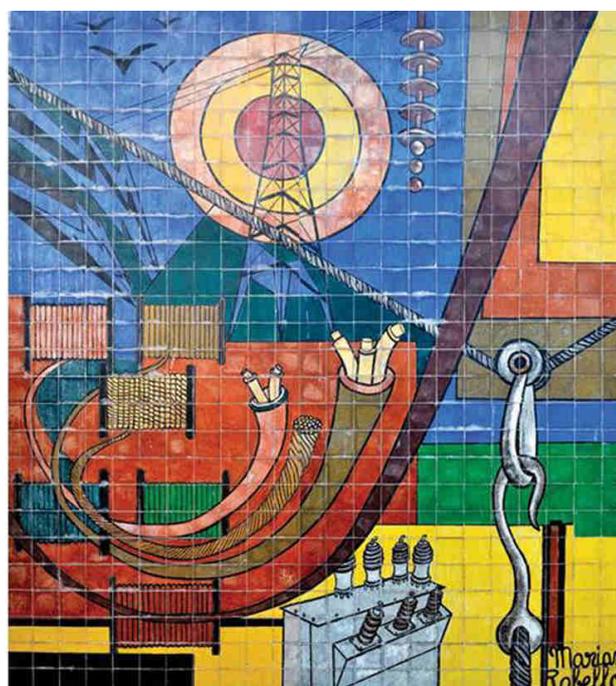


Figura 45: Condutores Elétricos, 1976, 3,51 x 4,00 m, Imóvel comercial (antiga Condelsa)
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo

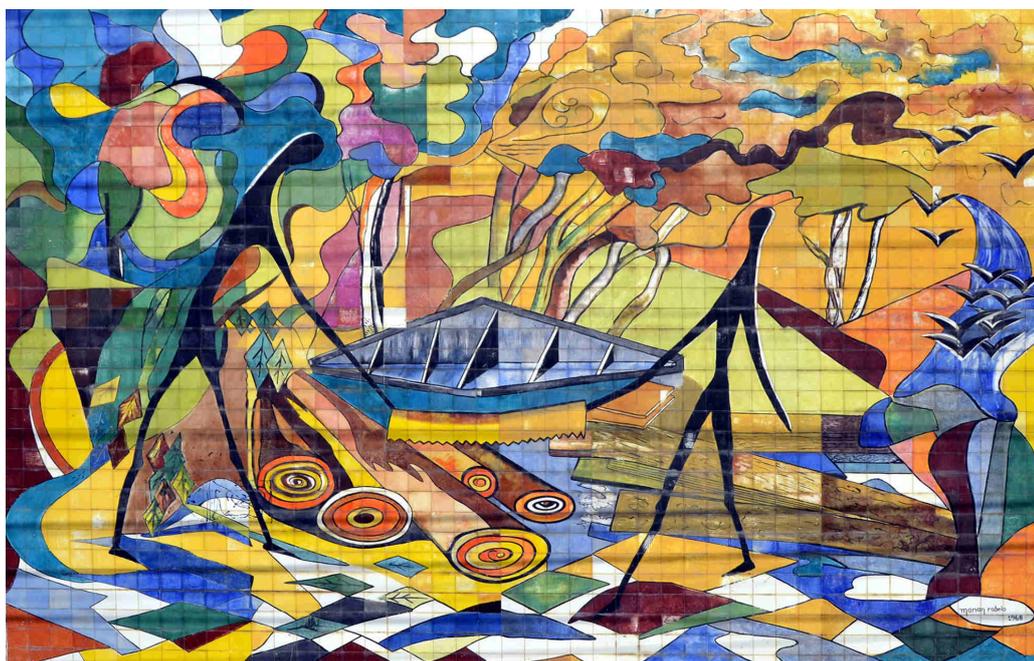


Figura 46: Laminação de Madeiras, 1968, 6,90 x 5,25 m Antiga Atlantic Veneer
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo

No contexto dos estudos realizados, Rabello está inserida na discussão da Arte Pública capixaba, e suas obras fazem parte da paisagem urbana do Estado, por isso não podemos deixar de pensar na parcela de contribuição que suas obras vêm oferecendo ao longo dos anos para a nossa identidade visual pontuando, assim como outros artistas locais, características e tendências vigentes nas artes plásticas entre meados do séc. XX, especificamente nas décadas de 1960 a 1980, no que diz respeito à consolidação de uma produção que insere o Estado no campo da Arte Pública. Esta investigação obteve como resultado a catalogação e o inventário de murais azulejares que habitam o cotidiano de locais públicos e privados desta artista. Essas obras apontam não somente para a arte mural capixaba, mas em especial para uma tendência da arte dos anos de 1960: a apropriação de materiais e de procedimentos até então atribuídos a fazeres artesanais. Tomar esses procedimentos e explorar sua potencialidade estética é um dos mais importantes impulsos da arte contemporânea.

Entre as técnicas de produção de azulejos, a artista lançou mão de procedimentos artesanais, ainda praticados em algumas fábricas em Portugal, que podem ser consideradas

como técnicas arcaicas: destas, a Majólica⁴, também conhecida como Faiança, é a que mais se aproxima à técnica utilizada por Rabello, mas o diferencial é que ela já adquiria o azulejo industrial (vitrificado em cor branca) e aplicava a composição pré-desenhada num papel vegetal, transferindo para o painel montado em mesas ou sobre o chão. A composição era pintada com pigmentos adquiridos em suas viagens, que seguindo os procedimentos técnicos, eram dissolvidos em óleo de Copaíba (planta nativa brasileira). Após esse processo, os azulejos eram enumerados e queimados, para então serem montados novamente no local escolhido.

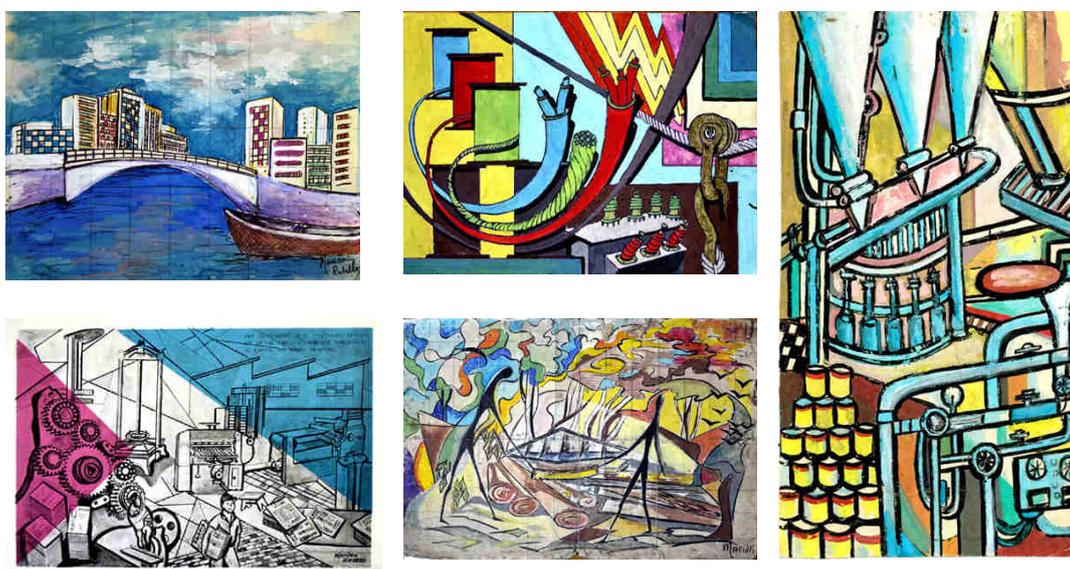


Figura 47: Alguns croquis produzidos pela artista
Fonte: Arquivo pessoal da artista

A obra em azulejaria, de Rabello, compreende obras de pequeno porte para espaços residenciais ou comerciais, mas é relevante o grande número de obras murais para espaços externos. Essas obras são todas em dimensões incomuns na arte capixaba, no período. Tais obras ocupam áreas coletivas, tanto em órgãos públicos, quanto em empresas, em escolas e hospitais.

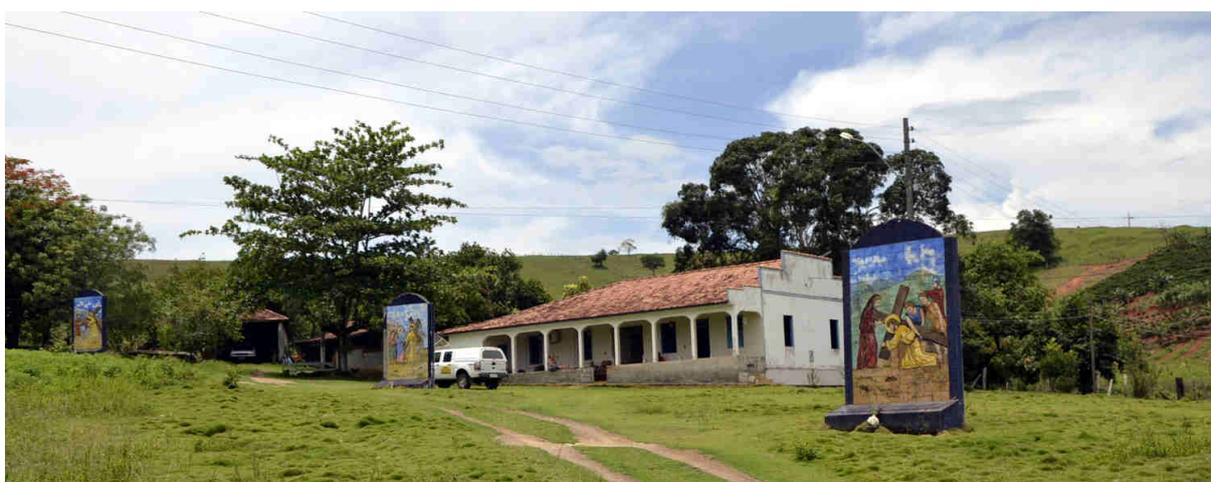
⁴ A técnica **Majólica ou Faiança**, consiste em que sobre uma placa de barro cru com espessura uniforme, se coloque uma chapa de corte quadrada e, com uma faca pontiaguda ligeiramente inclinada para dentro, corta-se o azulejo. A seguir, a chacota, também conhecida como biscoito, é coberta numa das suas faces com uma camada de vidro em pó misturado com óxido de estanho, sobre o qual é possível pintar com várias cores sem se misturarem. O desenho desejado é copiado para o papel vegetal e, com o papel ao contrário, é picotado com um instrumento pontiagudo. Passa-se então a forma pontilhada para o azulejo com uma boneca de carvão. Sobre o desenho realiza-se a pintura com tintas para altas temperaturas e pincéis adequados. Só depois de serem cozidos num forno à temperatura de 980° C, temperatura necessária para a fusão do vidrado, é que os azulejos ganham o valor final de cor e o máximo brilho do vidrado. O azulejo está pronto a ser aplicado na parede.

Mas, é impressionante o seu trabalho em uma fazenda no interior do Estado, na Fazenda Veloso (figuras 48 a 53), na qual ela constrói um de seus mais expressivos conjuntos estéticos. Apesar de ter como referência cartões com a Via Sacra, o traço típico de Rabello é decisivo para a harmonia do conjunto.



Figuras 48 a 50: Via Sacra(identificação geral do conjunto de obras), 1979, 1,83 x 2,80 m (cada), Fazenda Veloso

Fonte: Fotografias de Marcela Belo



Figuras 51 a 53: Via Sacra (identificação geral do conjunto de obras), 1979, 1,83 x 2,80 m (cada), Fazenda Veloso

Fonte: Fotografias de Marcela Belo

Fazendo um recorte específico, nas obras situadas em espaços públicos urbanos, produzidas durante as décadas de 1960 e 1970, é interessante notar que as obras sofreram pouquíssimos desgastes em sua superfície e, mesmo estando ao ar livre, ainda mantêm o mesmo brilho e colorido característicos da época em que foram afixadas. Isso nos leva a considerar que esta seja uma qualidade do procedimento técnico escolhido pela artista. Ou, mais que isto, é o resultado de uma obra que toma para si a aura de eterna, seja pela técnica – que não resiste à especulação da necessidade de espaços novos nas cidades –, seja pelo tema – que se perde com o tempo e o distanciamento da época –, ou ainda pela cor e forma – talvez um pouco mais duradouras, porém tão frágeis aos predadores urbanos, ao silêncio do esquecimento em uma via de grande movimento de veículos, como é o caso do mural da antiga fábrica Atlantic Veneer (figura 46, citada anteriormente).

As considerações sobre esta obra permitem observar que a forma de exploração dos temas indicam uma tendência onírica de Rabello na construção de seu projeto poético, o que permite afirmar que há uma aproximação lúdica com a forma. O imaginário retratado revela uma maneira simples e direta de reproduzir o tema proposto – o que vai se repetir em outras obras murais. Suas formas e cores fazem pensar que é como se a artista desenhasse o que se sabe do objeto e não exatamente o que se vê, o que parece ser outra tendência no seu projeto poético. Percebemos um colorido vibrante cobrindo cenas separadas, como numa linguagem semelhante àquelas de histórias em quadrinhos, distanciadas numa outra narrativa.

Em termos formais, a perspectiva em seus murais é apenas sugerida por fragmentos de planos e formas que reafirmam o aspecto onírico. Isto pode ser observado, também, em outra obra situada numa agência dos Correios na cidade de Vila Velha - ES (figura 54). A abstração e a figuração ocupam espaços semelhantes em seu projeto poético habitando intencionalmente a mesma obra em momentos diferentes. Interessante observar que, nesta obra, a representação da figura humana confunde-se com o fundo, o tratamento da forma é bem semelhante.



Figura 54: Fim de Pesca, Década de 1970, Lado esquerdo 3,35 x 2,52 m, Lado direito 1,68 x 2,72 m, Imóvel comercial (Correios)
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Entre seus trabalhos em azulejos somam-se, até o momento, aproximadamente 50 obras catalogadas dentro do Estado, espalhadas em vários municípios. Esta catalogação pode ser conferida no livro em anexo a este trabalho. Há referências de obras fora do Estado e mesmo do país, porém estes dados não fizeram parte desta pesquisa.

A obra de Marian Rabello é ampla e diversificada ao longo dessas décadas de dedicação plena ao trabalho das artes no Espírito Santo. Nenhum trabalho, por mais completo que fosse, daria conta de sua complexidade em um único estudo. Fica patente que, como memória cultural capixaba, Rabello carece de estudos amplos que tragam luz a seu papel na consolidação da arte no nosso Estado. Por ora, nos interessa apenas essa breve referencia na constituição do cenário da arte pública mural no Espírito Santo nas décadas de 1960 a 1980.

2.3. RAPHAEL SAMÚ

Os anos de 1960 foram promissores para a arte mural no Espírito Santo, principalmente com a criação do Centro de Artes e a federalização da UFES, fato que trouxe ao estado profissionais das mais variadas áreas das artes. Entre eles, Raphael Samú, que tem um expressivo trabalho com mosaicos vítreos em áreas internas e externas de edifícios particulares ou públicos.

Raphael Samú nasceu em São Paulo em 09 de outubro de 1929. Sua mãe, Sophia Samú, era romena e seu pai, Adolpho Samú, húngaro. Quando cursava o “científico” Raphael queria ser médico, porém seu irmão Bernardo e seu pai não consentiram porque eram judeus vindos da Europa e, segundo seu pai, se precisassem sair do Brasil por causa de alguma perseguição religiosa o diploma de médico não teria validade em outros países. A partir de então, passou a estudar para fazer o vestibular de arquitetura.

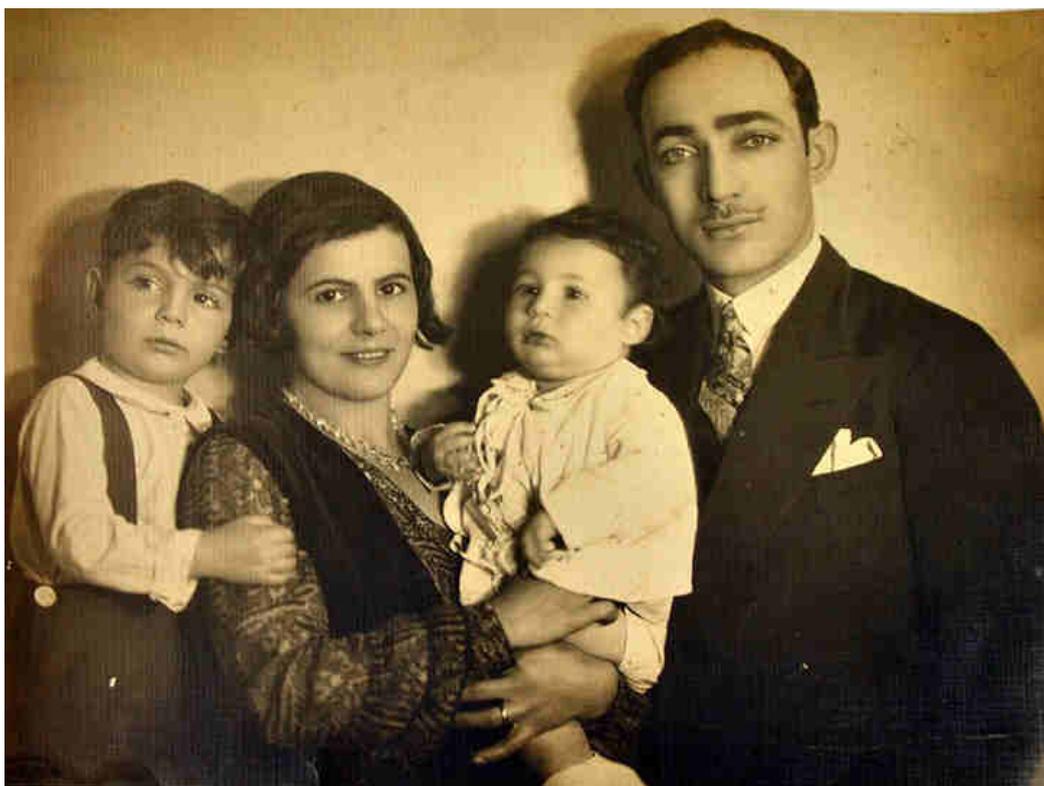


Figura 55: Família de Raphael Samú - da esquerda para direita: Bernardo, sua mãe com Raphael no colo e seu pai à direita

Fonte: Acervo pessoal do artista

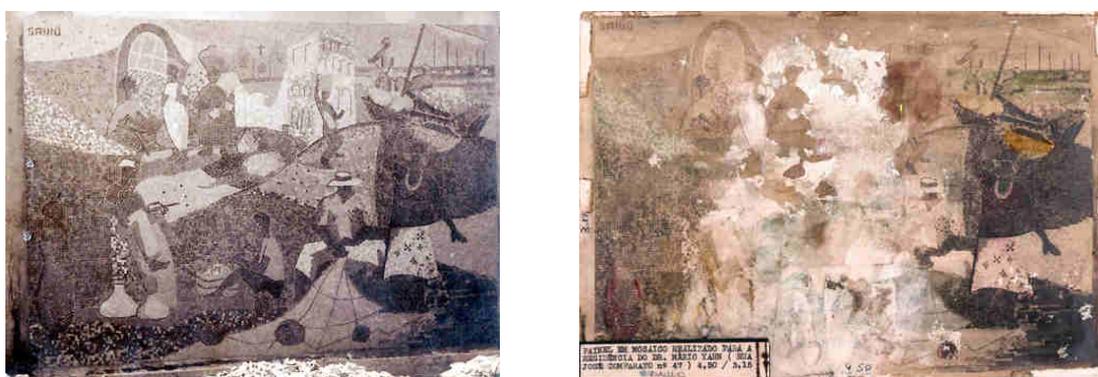
Ao observar seu gosto pela pintura, sua mãe o presenteou com uma caixa de tintas e Raphael passou a reproduzir sobre papelões as obras que via e gostava. Até que um dia, seu irmão Bernardo o presenteou com uma tela em seu aniversário. A partir de então, passou a pintar telas maiores, reproduzindo paisagens, casarios, natureza-morta e tudo o que o interessasse. Seu pai percebeu que o interesse de Samú pelas artes era grande e mostrou suas pinturas a um amigo que pintava e já havia estudado Belas Artes. Este amigo, por sua vez, o levou pela primeira vez a uma galeria de arte, a Prestes Maia, no centro de São Paulo, onde viu uma exposição. Por volta de 1948, iniciou seus estudos artísticos com este amigo de seu pai. Este estudo consistia em copiar figuras geométricas de gesso, objetos e detalhes de figuras humanas.

Após ver o programa do curso de Belas-Artes, Samú desistiu de fazer arquitetura e começou a se preparar para a prova com o professor Alfredo Oliane, escultor renomado na Escola de Belas Artes que possuía uma escola de arte, dando aulas de modelagem, carvão e pintura. Em 1949 foi aprovado na Escola de Belas Artes de São Paulo. Em 1951 visitou a 1ª Bienal Internacional de São Paulo e fez sua primeira viagem à Bahia, onde visitou o atelier de Carybé e o do escultor Mário Cravo. Ainda neste ano participou do VI Salão do Centro Acadêmico de Belas Artes de São Paulo, obtendo “Menção Honrosa” com a pintura “Bêco do Mingau – Bahia” e o segundo prêmio na seção escultura com a obra “Cabeça”.

Durante sua vida acadêmica, Samú fez alguns cursos como o de monitores para a III Bienal Internacional de São Paulo, iniciado em 1952, e com término em fevereiro de 1954, ministrado no Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM, sob a responsabilidade de Wolfgang Pfeiffer. Em 1953, ganhou o 1º e o 2º prêmios em esculturas no VII Salão do Centro Acadêmico da Escola de Belas Artes de São Paulo e foi selecionado para participar do Salão de Belas Artes, expondo uma escultura em tela e arame intitulada “Alegoria”. De 1953 a 1954, fez o curso de gravura pela Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde teve aulas de gravura em metal, ministrada por Mário Gruber e aulas de xilogravura com Lívio Abramo.

Em 1954, enviou duas obras para a exposição do Centro Acadêmico, que naquele ano contou com a participação de Sérgio Milliet no júri e ganhou como premiação uma viagem para a Bahia. Lá, Samú registrou cenas típicas daquele local executando alguns croquis: como as feiras, as brigas de galo, as baianas vendendo acarajés e cenas de pescaria – imagens que seriam muito exploradas por ele em diversas obras posteriores, mesmo nos seus painéis murais.

De volta à Escola de Belas Artes, um destes croquis feito a guache foi visto pelo professor Joaquim da Rocha Ferreira, que achou muito interessante e o encorajou a executá-lo em mosaico. A escola cedeu uma sala para execução do trabalho e o professor Joaquim conseguiu o local para instalação do mural: a residência do Dr. Mário Yahn. Samú contou com o auxílio do artista chileno Mário Toral e Rubem Martins, grande designer do momento. O mural, executado em pastilhas de vidro media 4,50 x 3,15 metros e retratava uma cena de pesca (figuras 56 e 57). Sendo esta a primeira experiência de Samú com o mosaico, mas logo depois executou um novo painel na residência do psiquiatra Mário Graciotti.



Figuras 56 e 57: Mural na residência do Dr. Mário Yahn
Fonte: Acervo pessoal de Raphael Samú

Ainda em 1954, recebeu Menção Honrosa em Pintura no XIX Salão Paulista de Belas Artes de São Paulo e participou do IX Salão do Centro Acadêmico de Belas Artes de São Paulo, na Galeria Prestes Maia.

Formou-se em escultura em 1955, na Escola de Belas Artes. Não parou, entretanto de estudar, em seguida fez um curso de litogravura com Renina Katz, no Museu de Arte de São Paulo – MASP. Após formado, Samú trabalhou em uma fábrica de móveis, onde desenhava planta baixa, durante o dia, e a noite fazia um curso de tecelagem na primeira Escola de Tecelagem de São Paulo. Após esse período, foi convidado a trabalhar em uma marmoraria, introduzindo, a partir de então, o mármore nas suas obras. Segundo o artista, ele desenhava e montava peças para pisos, era um tipo de mosaico. O resultado obtido o agradava, mas seu sonho era trabalhar na fábrica da Vidrottil, empresa especializada na fabricação de pastilhas de vidro em São Paulo, fundada em 1947. Tentando realizar este sonho, ele foi até a fábrica e deixou um currículo.

Em 1956 recebeu o 1º prêmio da seção de gravura com “Ouro Preto” e o 1º prêmio da seção decorativa com “Baiana” no X Salão do Centro Acadêmico da Escola de Belas Artes de São Paulo. Neste ano, ainda, ganhou a medalha de prata com “Litografia” no III Salão da Sociedade de Belas Artes de Santo André. Em 1958, recebeu Menção Honrosa em Pintura com “Ouro Preto”, e a medalha de bronze na seção de desenho com “Salvador”, no I Salão de Artes Plásticas de São Paulo.

Neste ano de 1958 foi finalmente contratado pela fábrica da Vidrotil, empresa fabricante de pastilhas de vidros em São Bernardo dos Campos - São Paulo, para trabalhar na divisão de mosaicos desta, onde permaneceu até 1961. O trabalho nessa fábrica foi de suma importância para o seu aprimoramento nessa técnica. Lá, recebia projetos, ampliava e supervisionava a execução dos mosaicos contratados pela empresa por particulares ou mesmo por artistas nacionais. Realizou, dentre outros, os painéis do parque e sede de Águas de Lindóia, de Lívio Abramo; o painel “Os Bandeirantes”, para a fábrica da Ford de autoria de Clóvis Graciano no ABC Paulista, e outros como o de uma residência particular no Rio de Janeiro, de autoria de Cândido Portinari, dentre outros.

Nesta fase da vida do artista, podemos verificar, a partir de seus depoimentos, que há uma tensão entre a autoria do objeto plástico e sua produção. No início de seu trabalho na Vidrotil, Samú foi um executor de projetos autorais de artistas consagrados da arte moderna brasileira. Ele recebia os cartões com a imagem da obra a ser executada, devendo coordenar a realização da mesma sem intervir em seu processo criativo, ou mesmo reclamar sua autoria pela transposição da linguagem do desenho/pintura no papel (cartão) para a linguagem das tesselas de vidro. Neste contexto de separação entre a criação da obra e sua execução, entre o saber estético do artista e o saber técnico do executor, foi sendo formada a concepção de autoria de Raphael Samú. Com o passar do tempo Samú começou a utilizar seus próprios desenhos para os mosaicos encomendados à Vidrotil. Como exemplo desta criação autoral de Samú neste período que trabalhou nesta fábrica, temos estes 2 murais abaixo, um no município de Taubaté (figura 58) e outro na Rua Professor Filadelfo Azevedo, no distrito de Moema (figura 59), ambas no Estado de São Paulo. Não foi possível identificar o ano de criação destas obras, sabemos apenas que foram criadas entre 1958 e 1961, período no qual ele trabalhou na fábrica.



Figura 58: Mural autoral de Raphael Samú, confeccionado na Vidrotil
 Fonte: Acervo pessoal de Raphael Samú

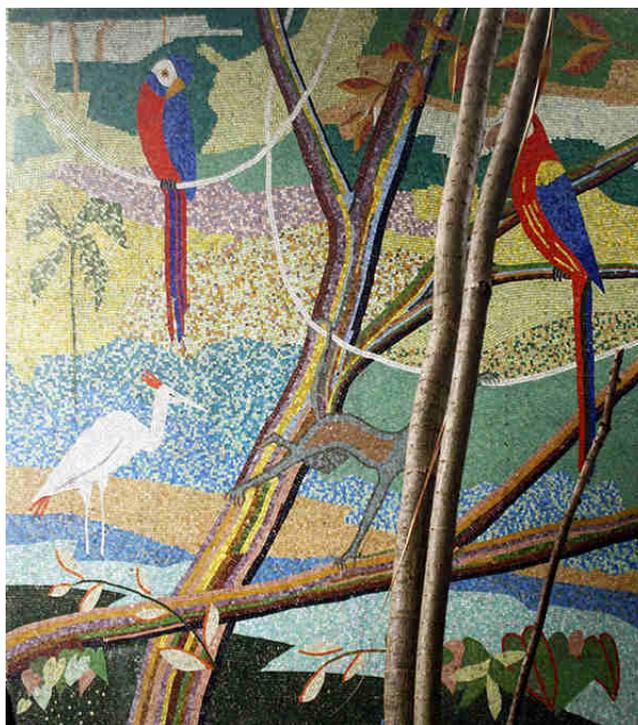


Figura 59: Mural autoral de Raphael Samú, confeccionado na Vidrotil
 Fonte: Fotografia de Isabel Ruas

Em 1959, casou-se com Jerusa Gueiros, que é capixaba e foi sua colega na Escola de Belas Artes. Neste mesmo ano, ganhou ainda o prêmio em arte decorativa no 8º Salão Paulista de Arte Moderna – SP; foi ainda premiado com a medalha de ouro na seção decorativa com um mosaico intitulado “Dois Veadinhos”, no 2º Salão de São Bernardo do Campo – SP, e medalha de Prata na seção de Arte Decorativa no 24º Salão Paulista – SP.

Paralelamente às atividades desenvolvidas na Vidrotil, Samú continuava a receber encomendas particulares, as quais executava em seu ateliê; assim, em 1959 recebeu a encomenda do seu primeiro mosaico no Espírito Santo, na portaria do edifício Alexandre Buaiz, localizado na Avenida Presidente Florentino Ávidos, no centro da capital. Este mural tinha como tema a colheita de trigo, pois foi encomendado pela família Buaiz, família tradicional capixaba proprietária da indústria Buaiz Alimentos, fundada em 1943 e conhecida pela produção de farinha de trigo. Infelizmente este painel foi destruído recentemente durante uma reforma do prédio. Posteriormente, Samú recebeu outra encomenda da família Buaiz, mas desta vez para a sede da indústria, como veremos adiante.



Figura 60: Mural do Edifício Alexandre Buaiz (destruído), 1959, 3,00 x 1,80 m
Fonte: Acervo pessoal de Raphael Samú

Em 1960, Samú recebeu uma medalha de prata com um mosaico no IX Salão Paulista de Arte Moderna – SP; medalha de prata e aquisição de arte decorativa no 25º Salão Paulista de Belas Artes – SP.

As experiências na execução de painéis murais no Espírito Santo, bem como o seu conhecimento no meio artístico local foram decisivos para sua vinda definitiva para o estado para atuar como professor de artes no recém criado Centro de Artes da UFES. No contexto de federalização da Universidade Federal do Espírito Santo, assunto que será melhor abordado

no terceiro capítulo, a Escola de Belas Artes precisava contratar professores qualificados, então, Raphael Samú e sua esposa Jerusa, que também era artista plástica, foram convidados por Euzi Moraes, que era amiga de infância de Jerusa e na época amiga do diretor da Escola de Artes, Marcelo Vivácqua. Seus currículos foram aprovados pelo conselho da Escola e no ano seguinte mudaram-se para o Espírito Santo. No ano da transferência para o Espírito Santo, 1961, Samú recebeu a pequena medalha de prata na seção de Arte Decorativa no 8º Salão Oficial de Belas Artes de Santos – SP; grande medalha de prata na seção de pintura e pequena medalha de prata na seção de desenho, no 4º Salão de Belas Artes de São Bernardo do Campo – SP; além do prêmio aquisição em arte decorativa no X Salão Paulista de Arte Moderna – SP.

Assim, depois de longo período na Vidrotil, Samú decide seguir por conta própria e lança-se em outras missões no campo da arte, neste caso o ensino da arte. Muda-se definitivamente para o Estado do Espírito Santo com o qual já flertava há alguns anos como mosaicista. Lecionou no curso de artes de 1961 até 1989, no Centro de Artes, onde ministrava a disciplina de gravura, serigrafia, história da arte e, posteriormente, criou a disciplina de mosaico.

Paralelamente às atividades didáticas, Raphael Samú começou a desenvolver aqui no Estado seus trabalhos em mosaico. A chegada à cidade coincidiu com um período de crescimento urbanístico, quando um grande número de construções reclamava uma decoração mais sofisticada, o que abriu para ele um excelente campo para seus painéis murais. Foi com esse trabalho que Samú se tornou conhecido, executando-o em residências, escolas, edifícios, escritórios, bem como em órgãos do poder público.

No Espírito Santo, Samú dedicou-se exclusivamente à sua produção autoral, estreitando a relação obra/autor deixada um pouco de lado no período no qual trabalhou na Vidrotil, pois lá dividia seu tempo entre a execução de trabalhos de outros artistas e os seus próprios trabalhos. Neste momento, o artista que adquiriu os conhecimentos técnicos necessários naquela fábrica, passou a explorar sua própria linguagem plástica. Porém, seu projeto poético flertava e transitava entre abstrato e o figurativo com muita tranquilidade, adequando-se e atendendo assim as encomendas dos clientes. A partir de então, o artista firmou-se no mercado capixaba empregando sua assinatura em diversas obras murais.

Em 1962 executou o segundo mural no Estado, em uma residência no bairro Enseada do Suá, em Vitória, com a mesma temática: A pesca (figura 61). Este imóvel pertencia a

Antonio Fragoso de Araújo, que encomendou o mural à Samú. A obra foi demolida, décadas depois, em uma reforma que transformou a residência em um centro de cirurgia ocular.



Figura 61: Mural residencial em Vitória (destruído), 1962, dimensão desconhecida
Fonte Acervo pessoal de Raphael Samú

No mesmo ano, Samú executou seu terceiro mural no Estado. Segundo ele, foi em uma residência localizada na Avenida Saturnino de Brito, no bairro Praia do Canto, em Vitória. Não foi possível localizar nenhuma imagem desta obra, mas o artista afirma que a temática também trazia como referência a pescaria. Atualmente, no local descrito pelo artista existe um prédio, chegamos então à conclusão que a obra foi destruída.

Bem próximo ao endereço anterior, em um edifício em que funciona o Colégio Sagrado Coração de Maria - Sacré-Coeur, foi executado o seu trabalho seguinte (figura 62). Neste painel, Samú continuou seguindo a temática anterior da pescaria (tema que o perseguia desde os seus tempos na Bahia), mas desta vez foi a pedido do colégio que tinha visto o trabalho anterior e queria um parecido. Samú decidiu, considerando que era uma instituição confessional, retratar uma passagem bíblica: “A pesca milagrosa”; destacamos que, segundo Samú, esta decisão partiu pessoal como artista e não uma exigência do colégio. Um fato curioso sobre este mural foi a inserção da auréola de Cristo, Samú relutou em colocá-la, pois nas Igrejas Protestantes (religião pessoal do artista) ela não é adotada. Segundo relato do artista, ele chegou até a conversar com um pastor a esse respeito, mas por iniciativa própria

decidiu mantê-la, mas disse que em outros trabalhos executados posteriormente não usou mais este símbolo.



Figura 62: Pesca Milagrosa - Colégio Sagrado Coração de Maria, 1962, 10,00 x 2,50 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Em entrevista realizada com o artista, questionamos sobre a predominância do tema “pescaria” ele, sorrindo, disse que para uma pessoa que tinha acabado de chegar de São Paulo eram cenas marcantes, e que ele não tinha como fugir deste tema, pois tais cenas foram incorporadas ao seu cotidiano ao mudar-se para o Espírito Santo e influenciou diretamente a sua produção artística neste momento. Destacamos que, embora o próprio artista fale de como as cenas de pescadores o influenciaram desde sua visita à Bahia, em seu depoimento no Espírito Santo ele não remete a esta experiência prévia como geradora da imagem.

Ainda em 1962, Samú executou o seu primeiro mosaico no município de Vila Velha. O mural (figura 63) pertencia a uma residência e, assim como a maioria dos murais de Samú neste município, foi destruído. Segundo anotações no estudo feito pelo artista (figura 64), o mural tinha como medida 3,02 x 2,80 m.



Figura 63: Mural residencial em Vila Velha (destruído), 1962, 3,02 x 2,80 m
 Fonte: Acervo pessoal de Raphael Samú



Figura 64: Estudo para o mural residencial em Vila Velha
 Fonte: Acervo pessoal de Raphael Samú

Em 1963, Samú fez uma exposição individual de gravuras e desenhos na residência do Embaixador Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, confeccionou o mural para a empresa Buaiz Alimentos, localizada no centro da cidade de Vitória (figura 65).

Podemos verificar, claramente, que o processo de encomendas referencia a maior parte da motivação de Samú para a produção. Pensamos que, a partir do conceito de encargos de Baxandall, em Samú, especialmente nas obras para espaço público ou painéis murais, essa motivação era externa, ou seja, seu encargo era estabelecido por um contratante. Assim, especificamente no caso do Moinho Buaiz, verificamos claramente nesta obra o encargo do artista ao receber a encomenda da obra: retratar o processo industrial da empresa, neste caso, uma indústria de beneficiamento do trigo, com a presença dos silos para estocagem dos grãos, e os sacos de farinha de trigo prontos para comercialização. Observando a fotografia da indústria na época de criação do mural (figura 66), a seta vermelha indica a localização da obra, que a princípio era visível ao público externo, mas após reformas foi fechada, pois atualmente é um local de carga e descarga de produtos. Assim, a exposição da obra ao público é mediada pela entrada e saída dos caminhões (figura 67).



Figura 65: Mural da Buaiz Alimentos, 1963, 3,60 x 4,47 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

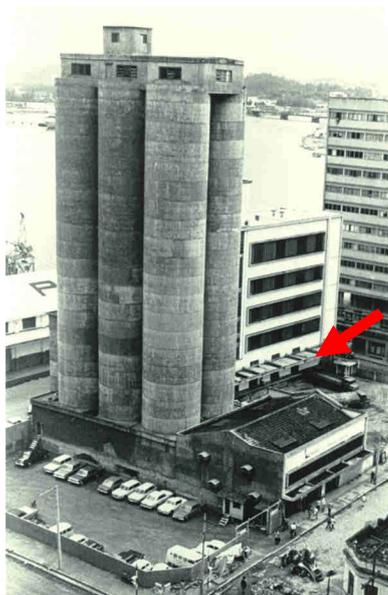


Figura 66: Fotografia da década de 1960
Fonte: <http://www.buaizalimentos.com.br>

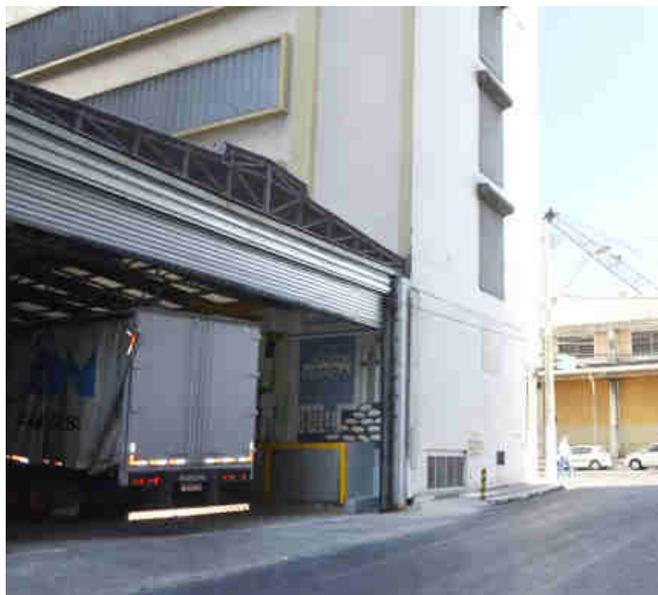


Figura 67: Localização do mural, 2012
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Em 1964, Samú realizou uma exposição individual de desenhos na Galeria Solarium, em São Paulo. Wolfgang Pfeiffer, que foi seu professor de história da arte, escreveu o texto de apresentação da exposição.

Com os desenhos coloridos, Samú nos apresenta uma exposição de sua arte bastante amadurecida. Começando em São Paulo, há dez anos, sua carreira artística, aqui volta hoje com esta mostra marcada (Desenhos de Samú/ Galeria Solarium), por trabalhos de expressão eminentemente gráfica, da qual ele, pelo exercício, se tornou mestre. Com o enriquecimento da cor, uma nova fase nos apresenta, onde as imagens, preenchendo mais completamente o espaço, ganham um aspecto mais ligado à pintura. A composição bem concentrada, o esquema gráfico e os elementos coloridos, nos fornecem o resultado de um conjunto bem controlado e sugestivo. Samú transmite com firmeza suas idéias plásticas, e no uso que delas faz, o apreciador vê logo a perfeita integração do artista na evolução da arte de nosso século, desde Cezanne e Kandinsk. A obra de Samú encontra-se portanto dentro da linha construtiva, buscando imagens novas de um mundo novo, e seguindo a linha mais marcante da pintura e do desenho de nosso tempo. (PFEIFFER, 1964)

No ano seguinte, 1965, Samú e sua esposa Jerusa organizaram uma comissão, levando alunos e professores do curso de Belas Artes para visitarem a VIII Bienal Internacional de São Paulo. Este fato evidencia que o artista mantinha contato com o centro produtor e circulator de artes no país naquele momento. Mesmo atuando como artista e professor fora da capital paulista, Samú permanece em contatos com aquele cenário cultural.

Neste mesmo ano, executou dois murais com composições geométricas abstratas: o primeiro localizado no bairro Bento Ferreira (figura 68) e o outro na Praia do Canto (figura 69), ambos em Vitória. Quando questionado sobre a linguagem geométrica aplicada a estes painéis o artista relata que nesta fase seu cunhado queria trabalhar com ele, motivo pelo qual sugeriu que o artista fizesse painéis “menos elaborados” para que ele pudesse ajudar na montagem e assim auxiliar para que Samú tivesse uma maior produção, podendo atender a um número maior de encomendas.

Dentre os painéis que fazem parte deste período, um em especial nos chamou a atenção: o localizado em Bento Ferreira. Cabe ressaltar que, ao elaborar o inventário das obras de Raphael Samú, localizadas em Vitória, deparamo-nos com este mural em péssimo estado de conservação e prestes a ser demolido pelo proprietário. Para assegurar a preservação de tal obra, em 2013 encaminhamos proposta de restauração da obra para o edital de Acervos da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, que seleciona projetos culturais e concede prêmios para inventário, conservação e reprodução de acervos no Estado do Espírito Santo. Com a obtenção do recurso, tomamos as devidas providências: remoção e restauro do mural para sua futura realocação em um novo espaço público. O dossiê da execução deste projeto “Remoção, restauração e realocação de mosaico mural do artista Raphael Samú”, segue em anexo a esta dissertação. Nele pode ser acompanhado todo o processo desde a remoção à finalização do restauro. A obra em questão aguarda a definição, por parte da Secretaria de Estado da Cultura, da sua nova localização, provavelmente em um dos equipamentos culturais do Estado.

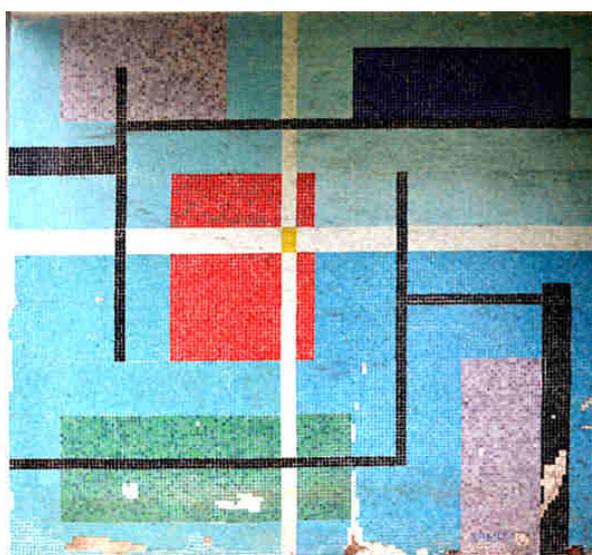


Figura 68: Mural residencial em Bento Ferreira, 1965, 3,40 x 3,20 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

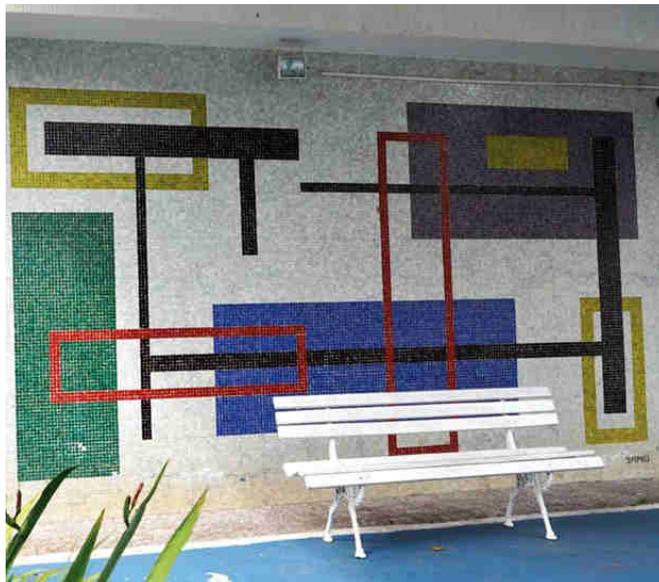


Figura 69: Mural residencial na Praia do Canto, 1965, 5,00 x 2,96 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Voltando à temática da figuração, em especial o tema ligado ao mar, que encantou o artista ao chegar ao Espírito Santo, a pesca, em 1965 Raphael Samú executou um grande mural para o Iate Clube da cidade de Colatina (figuras 70 e 71), cujo prédio foi projetado pelo arquiteto Marcelo Vivácqua, também diretor do Centro de Artes da UFES naquele momento. Atualmente em ruínas, o local nem de longe espelha o glamour vivenciado ali nas décadas de 1960 e 1970. Em 2010 o prédio foi parcialmente destruído por um grupo de associados, na tentativa de vender o valorizado terreno no centro da cidade.

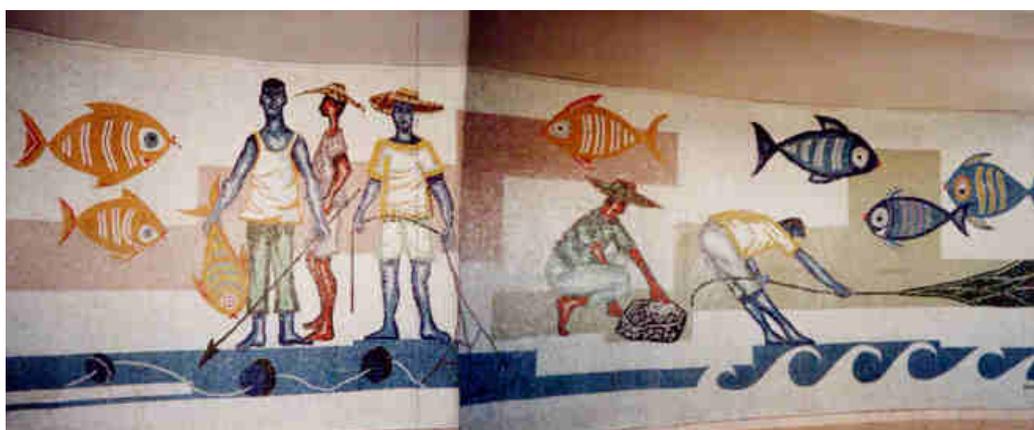


Figura 70: Mural do Iate Clube de Colatina após sua instalação (fotomontagem) , 1965, 13,0 x 2,80 m
Fonte: Acervo pessoal de Raphael Samú



Figura 71: Mural do Iate Clube de Colatina – situação atual do mural, 1965, 13,0 x 2,80 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Seguindo em sua cronobiografia, em 1966, Samú recebeu uma medalha de bronze na seção de Gravura “Espaço I”, no I Salão Nacional de Artes Plásticas do MAM do Espírito Santo; participou de uma exposição coletiva de artistas capixabas na inauguração do Banco Lar Brasileiro em Vitória e participou também do XXI Salão Municipal de Belas Artes no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte.

Em 1967, participou da IX Bienal Internacional de São Paulo com três desenhos; foi medalha de bronze com a pintura “Estrutura IV”, no XVI Salão Paulista de Arte Moderna; medalha de ouro na seção de Desenho, no 2º Salão Nacional do MAM do Espírito Santo; recebeu o prêmio Realtur de desenho, com a obra “Estrutura 30”, no I Salão Nacional do Pequeno Quadro de Belo Horizonte – MG. Neste mesmo ano, recebeu a encomenda de dois novos murais para o Departamento de Estradas de Rodagem do Espírito Santo – DER/ES (figuras 72 e 73).

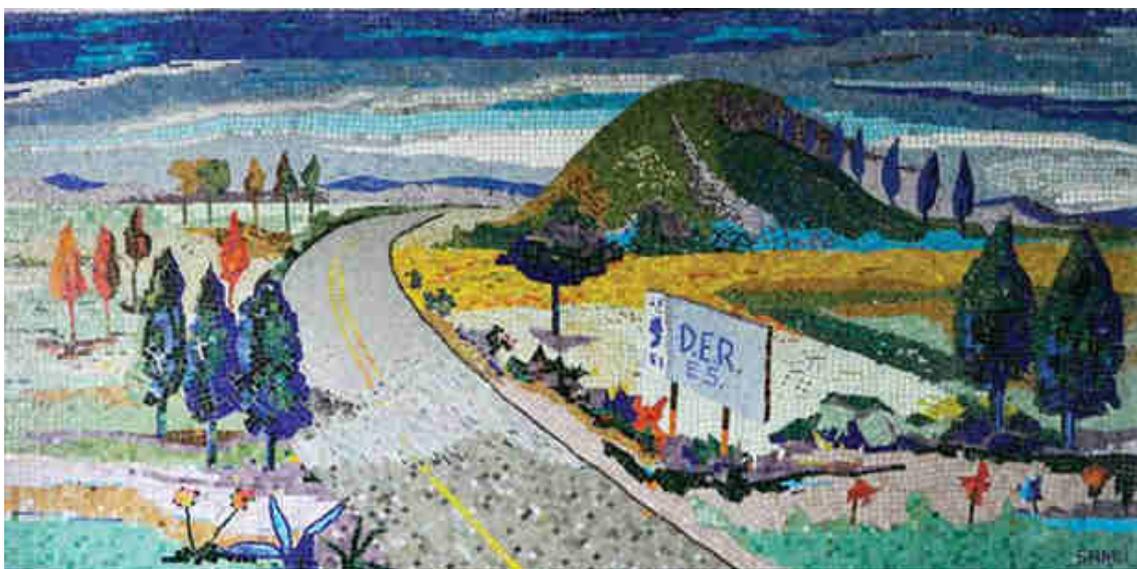


Figura 72: Mosaico do DER-ES, sala do diretor, 1967, 3,40 x 1,82 m
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 73: Mosaico do DER-ES, atual auditório, 1967, 6,08 x 2,51 m
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo

A obra acima (figura 73) foi instalada na antiga entrada do DER, que após reformas, este espaço tornou-se um auditório. Samú retrata nesta obra os trabalhadores do referido local, dividindo a obra em 5 cenas, que demonstram a atuação do referido órgão. O artista utiliza-se de figuras geometrizadas para representar os operários que atuam na conservação das estradas, tal como Di Cavalcante em seu painel da imprensa de São Paulo (figura 18 do capítulo 1) e como herança de seu contato com Portinari, retrata também os trabalhadores com os pés descalços.

Samú ganhou, em 1968, o 2º prêmio de desenho no 3º Salão do MAM do Espírito Santo e participou com dois desenhos da 2ª Bienal da Bahia entre o final de 1968 e início de 1969. Em 1968, confeccionou 2 painéis em Vitória (figuras 74 e 75), seguindo a mesma linguagem abstrata de outras obras do mesmo período, embora, segundo ele são desenhos inspirados nos manguezais, o que de certo modo, os retorna ao tema figurativo..



Figura 74: Mural residencial no Centro de Vitória, 1968, 3,92 x 3,81
Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 75: Mural do Edifício Cauê, 1968, 4,36 x 3,10 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Observando o acervo do artista encontramos fotografias da confecção de um outro mural em seu ateliê, com linguagem bem semelhante dos murais acima observados, porém o artista não se recorda da localização desta obra (figura 76). Além destas obras, observamos o desenvolvimento deste tema em desenhos do seu acervo (figuras 77 e 78).

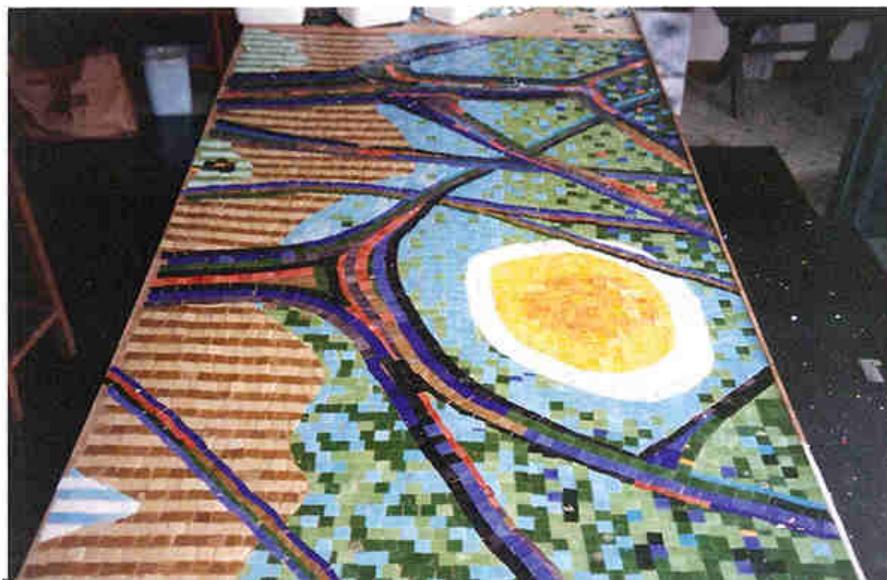
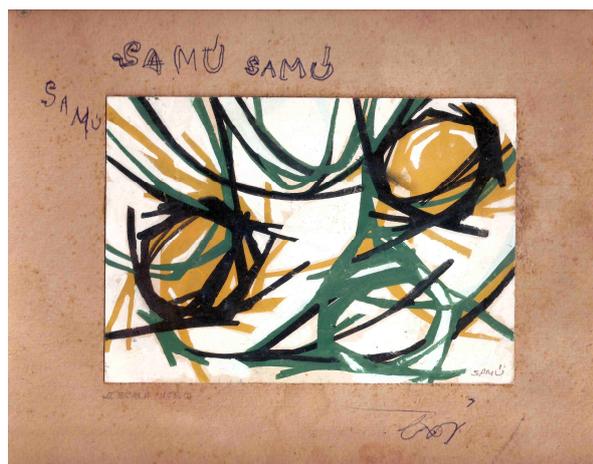


Figura 76: Confecção de um mural em seu ateliê, localização não identificada
Fonte: Acervo pessoal de Raphael Samú



Figuras 77 e 78: Desenhos
Fonte: Acervo pessoal de Raphael Samú

Em 1969, Samú produziu um dos murais mais conhecidos pelos habitantes do centro da cidade de Vitória, no edifício Aldebaran (figura 79). Encomendado pela Associação Espírito - Santense de Imprensa, cuja sede localiza-se neste edifício, o mural representa as atividades da Imprensa Oficial. Em entrevista cedida à Sellin, o artista assumiu a influência do painel de Di Cavalcante, dizendo:

“Aquele painel estava na minha frente, eu ia olhá-lo sempre. A influência é assumida. Mas aquelas máquinas de holerite são daqui, eu ia à Imprensa Oficial, que ficava no prédio que hoje funciona o Museu de Arte do Espírito Santo – MAES, e desenhava o processo por onde se passava o chumbo que derretia e já caía nas letras e nas bobinas, eu tinha aquele material. Me lembrei de qualquer coisa daquele painel do Di Cavalcante que hoje nem me lembro mais.” (SELLIN, 2007)



Figura79: Mural da Associação Espírito – Santense de Imprensa, 1969, 6,90 x 6,50 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Também no final da década de 1960, foi construído o mosaico da antiga sede da Capitania dos Portos (figura 80), localizada na Avenida Jerônimo Monteiro, o mosaico representava o brasão da Capitania. Em 1998, a Capitania dos Portos do Espírito Santo foi

transferida para a Enseada do Suá e, no ano seguinte, a Casa foi emprestada pela Capitania à Assessoria de Artes Plásticas da Prefeitura de Vitória e reaberta para realização de uma exposição em homenagem aos 448 anos da cidade de Vitória, que foi o marco inicial de grandes mostras neste espaço cultural.



Figura 80: Brasão da Capitania dos Portos (destruído), final da década de 1960, dimensão desconhecida
Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú

Segundo o artista, o brasão da Câmara Municipal de Vila Velha (figura 81) também foi construído no final da década de 1960. Atualmente, após reformas no edifício, encontra-se parcialmente alterado



Figura 81: Câmara Municipal de Vila Velha, final da década de 1960, dimensão desconhecida
Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú

Em 1970 Raphael, Samú participou de uma exposição individual no Campus Universitário da UFES e participou também da seção de gravura do 1º Salão de Artes Visuais do Rio Grande do Sul na UFRGS. Neste mesmo ano executou o mural na antiga EMEI “Dona Menininha” (figura 82), localizada no município de Santa Teresa. No local atualmente o Núcleo de Atendimento Infante – Juvenil “Os Colibris”, que é um serviço de convivência e fortalecimento de vínculos da Prefeitura Municipal de Santa Teresa.



Figura 82: Mural da antiga EMEI “Dona Menininha”, 1970, 5,58 x 2,78 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

O início da década de 1970 foi marcado por diversas obras com estilos semelhantes: abstração geométrica. Samú transitava de uma linguagem para outra com muita facilidade, como podemos perceber na seqüência de obras a seguir:



Figura 83: Fachada residencial no Centro de Vitória, Início da década de 1970, 7,28 x 0,66 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 84: Mural do Edifício AMES, década de 1970, dimensão desconhecida, destruído
Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú



Figura 85: Mural do Edifício Talitha, década de 1970, 2,23 x 2,76 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 86: Mural do Edifício Comodoro, 1971, 8,37 x 2,57
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo

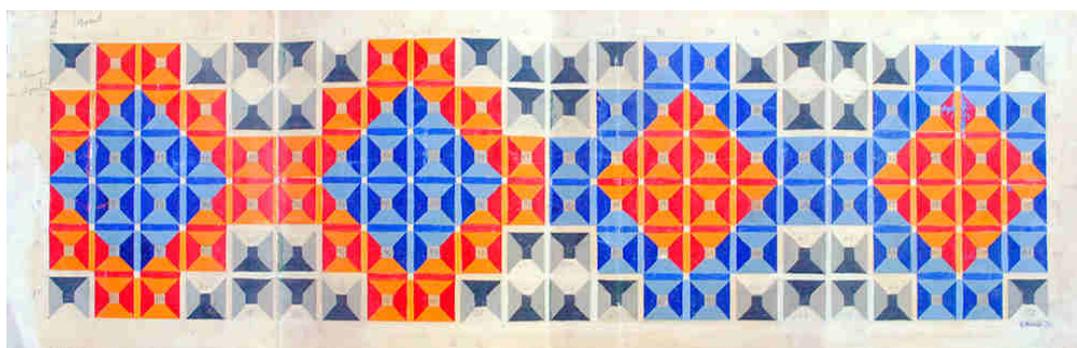


Figura 87: Projeto do mural do Edifício Comodoro
 Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú

Segundo o artista, em 1972 a empresa RealCafé Solúvel do Brasil, localizada em Viana, convidou a artista Marian Rabello para executar um mural na fachada externa da empresa, como visto anteriormente, e no mesmo ano o convidou para fazer um painel para o hall de entrada do escritório da diretoria da empresa (figuras 88 e 89). Além da parede, os grãos de café se estenderam pelo chão, conforme observado nas figuras . Embora tenha uma forte referencia da figura do grão do café, a obra dá continuidade a uma tendência abstrata geometrizzante na produção do artista.



Figuras 88 e 89: Mural interno da RealCafé Solúvel do Brasil, 1972, Viana
Fonte: Fotografias de Marcela Belo

Entre 1972 a 1973 Samú participou da Exposição do Sesquicentenário da Independência do Brasil, no MEC/RJ, com três pinturas e também do IV Salão de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte / MG, com três gravuras. Já em 1973, participou da Coletiva na Universidade de Porto Alegre –RS. Em 1974 ajudou a organizar e idealizar a Semana de Arte de São Mateus/ES, que movimentou o ambiente cultural do Espírito Santo, participou também intensamente nos anos subsequentes – 1975, 1976, 1977 e 1978.

Em 1977, o casal Iracilda Martinazzi e Admercial Silva construíram uma casa na conhecida Rua do Canal, na Praia do Canto – Vitória, e encomendaram dois murais (figuras 90 e 91) à Raphael Samú. Em 2002 a Betha Espaço Imóveis comprou o imóvel e o transformou em um escritório comercial.



Figura 90: Mural das araras, 1977, 2,10 x 3,84 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

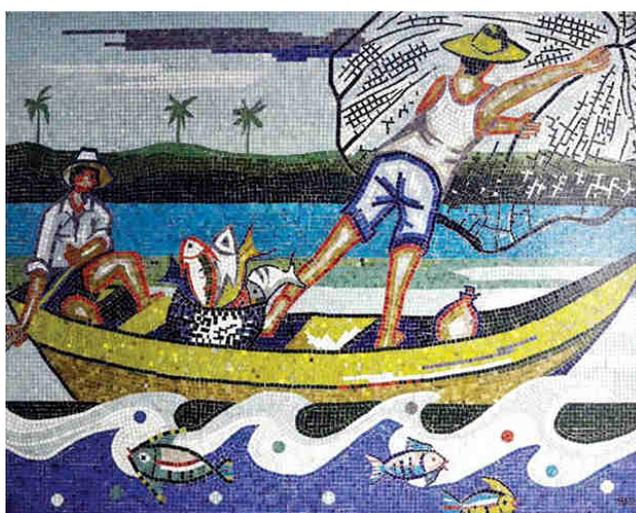


Figura 91: Lançamento da rede, 1977, 3,07 x 2,46 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

No mesmo ano de 1977, foi finalizado o mural da UFES, objeto deste estudo que será analisado com detalhes no próximo capítulo.



Figura 92: Mural da UFES, 1975 – 1977, 34,21 x 4,09 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Em 1978 Samú fez uma exposição individual na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, na Capela Santa Luzia, participou da exposição “Quatro Artistas Capixabas”, que contou com obras de Samú, Maria Helena Lindenberg, Nice Nascimento e Ilária Rato, no saguão da reitoria da Universidade de Juiz de Fora/MG e participou também da exposição “Artistas do Espírito Santo” na Galeria FUNARTE / Sérgio Millet / RJ.

O ano seguinte, 1979, foi de grande produção e pesquisa, pois Samú fez um intercâmbio nos Estados Unidos da América - EUA, onde fez uma exposição individual no West Virgínia State College, em Charleston e outra no Oglebay Institute, em Huntington. Executou três mosaicos: o primeiro para a biblioteca da Marshall University, em Huntington, o segundo para a Reitoria do West Virgínia State College, Charleston, e o terceiro para Oglebay Institute Wheeling. Infelizmente o artista não possui imagens destes mosaicos produzidos lá.

Quando retornou ao Brasil, ainda em 1979, participou da exposição coletiva “Artistas do ES” na Galeria FUNARTE / Oswaldo Goeldi em Brasília/DF. Em 1980 foi autor da capa da Revista de Cultura da UFES em dois meses consecutivos, agosto e setembro.

Na década de 1980 a família do artista construiu um prédio, localizado em Vila Velha, chamado Adolpho Samú (figuras 93 e 94), em homenagem ao seu pai. Tanto a fachada do prédio quanto seu interior receberam mosaicos.



Figuras 93 e 94: Edifício Adolpho Samú, Década de 1980, Vila Velha
Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú

Em 1982, Samú participou e ganhou o Prêmio Aquisição na 1ª Exposição Coletiva de Artistas Plásticos Capixabas na Câmara Municipal de Vitória / ES. Já em 1985 fez uma exposição individual no Ateliê de Artes José Rato, também em Vitória, participou da coletiva “O Desenho Capixaba” na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES e da exposição coletiva de artistas capixabas na Fundação Armando Álvares Penteado, na FAAP / SP.

Em 1986, o artista recebeu a encomenda do mural do edifício Churchill (figuras 95 a 97), no Parque Moscoso, e neste mesmo ano participou de uma coletiva na Kroma Galeria de Arte, em Vitória.



Figura 95: Mural do Edifício Churchill, 1986, 1,74 x 1,28 m e 5,41 x 1,28 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figuras 96 e 97: Construção do mural do Edifício Churchill
 Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú

O ano de 1987 foi marcado pela sua participação na coletiva de professores do Centro de Artes da UFES no Hotel Porto do Sol em Vitória. E em 1988, participou da Coletiva Capixaba na Galeria Álvaro Conde, em Vitória, onde voltou a expor em 1992 a “Gravura Capixaba”. Nos anos seguintes participou de algumas exposições coletivas, tais como: Coletiva na Caixa Econômica Federal (1993), em Vitória; Coletiva na Galeria Ana Terra (1994) no Shopping Vitória; Coletiva “Aspectos Arquitetônicos de Vitória” (1995) na Galeria Homero Massena, em Vitória.

Em 1995, aconteceu uma exposição intitulada “Mosaicos Luminosos” de Samú e Freda Jardim, na Galeria Espaço Universitário, na UFES. Para esta exposição trouxe sua pesquisa mais recente: o mosaico feito a partir de concreto celular. Este material, que é um tipo de pedra-pomes industrializado, muito leve, foi somado a vidros coloridos que Samú começou a utilizar durante sua estadia em West Virgínia, nos EUA. Lá não era comum utilizar a pastilha de vidro e a oferta de vidros coloridos era abundante, tanto que Samú trouxe alguns quando voltou para o Brasil. Misturando este novo elemento com o concreto celular, madeira, vidro, alumínio, materiais plásticos e tudo mais que achar interessante. A maioria destas obras possui uma lâmpada atrás, dando luminosidade aos vidros coloridos. Abaixo podemos observar uma obra desta exposição.



Figura 98: Samú e uma obra da exposição “Mosaicos Luminosos”
 Fonte: Acervo da Galeria Espaço Universitário

Aprofundando a técnica do mosaico com o concreto celular e outros materiais, Samú, em 1996, realizou a exposição individual intitulada “Meditações”, no Espaço Cultural do Yázigi Internacional, em Vitória. O folder desta exposição trouxe um texto da curadora Tereza Norma Tommasi, que refletiu acerca de sua obra da seguinte maneira:

... Dotado de incrível talento, executa com lucidez várias técnicas: as gravuras, a pintura, o objeto em pequenas e grandes proporções, ele domina totalmente seu universo iconográfico. Samú sempre sensível, fiel, inteligente, digo até mais... um sonhador de um mundo melhor, criativo e benéfico a todos. É um clássico paulista – bandeirante, desbravador que, em suas viagens, seja ao Grand Canyon ou a Mututú ou a Ariuoca, descobre, pesquisa e busca através de materiais modernos e sofisticados a pureza de sua obra, aparentemente decorativa, mas expressiva e universal, de uma coerência e uma virtude sem igual.

...Quando vejo Samú, nos painéis, seja no Adebaran, na ladeira da Catedral, na avenida Vitória, nos antigos Mondrian ou na Universidade Federal do Espírito Santo – de Flash Gordon aos computadores – não me importo em saber qual é a face do homem ou da natureza que ele interpreta ou imagina, e que tenho diante dos olhos, mas percebo instantaneamente o sentimento que a obra emana, pois tudo está presente nas linhas, nos planos, na composição, no requinte, na cor, na luz; - o título só fará confirmar a minha impressão. Vejo uma arte de equilíbrio, de pureza, de serenidade, de melancolia, de dinamismo, desprovida de motivos inquietadores ou deprimentes, pois há esperança (TOMMASI, 1996).

Em 2002 o Museu de Arte do Espírito Santo – MAES – organizou uma grande exposição, intitulada “A Essência e os Fragmentos”, com a intenção de reunir a produção de vários anos e apresentar muitas séries de trabalhos a que o artista se dedicou ao longo de sua carreira artística. A exposição contou com um catálogo muito rico imagetivamente e textualmente, além de um material educativo (figura 99) que orienta aos professores de artes a trabalharem o as obras deste artista em sala de aula.

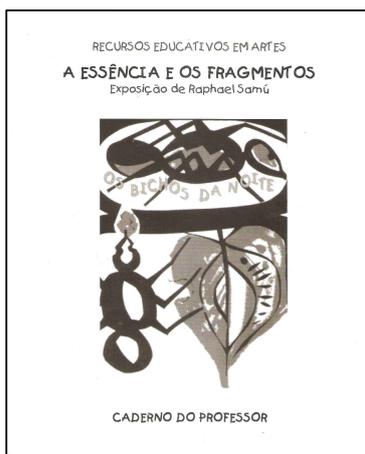


Figura 99: Caderno do professor - Recurso Educativos em Artes
Fonte: Acervo pessoal de Raphael Samú

Durante a década de 2000 o artista produziu diversas obras sob encomenda, geralmente para coberturas de apartamentos e piscinas, mas infelizmente nos últimos anos Samú não estava mais habituado a fotografar suas obras depois de finalizadas, e pelo fato de ter uma grande produção não se recorda da localização de todas elas. A seguir (figuras 100 a 102) temos um exemplo deste tipo de encomenda.



Figura 100: Mural num apartamento (cobertura) em Vila Velha / ES
Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú



Figura 101: Instalação do Mural
Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú



Figura 102: Estudo do Mural
Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú

Em 2003, Samú realizou um mosaico para a fachada externa da Igreja Maranata da Praia da Costa (figura 103).

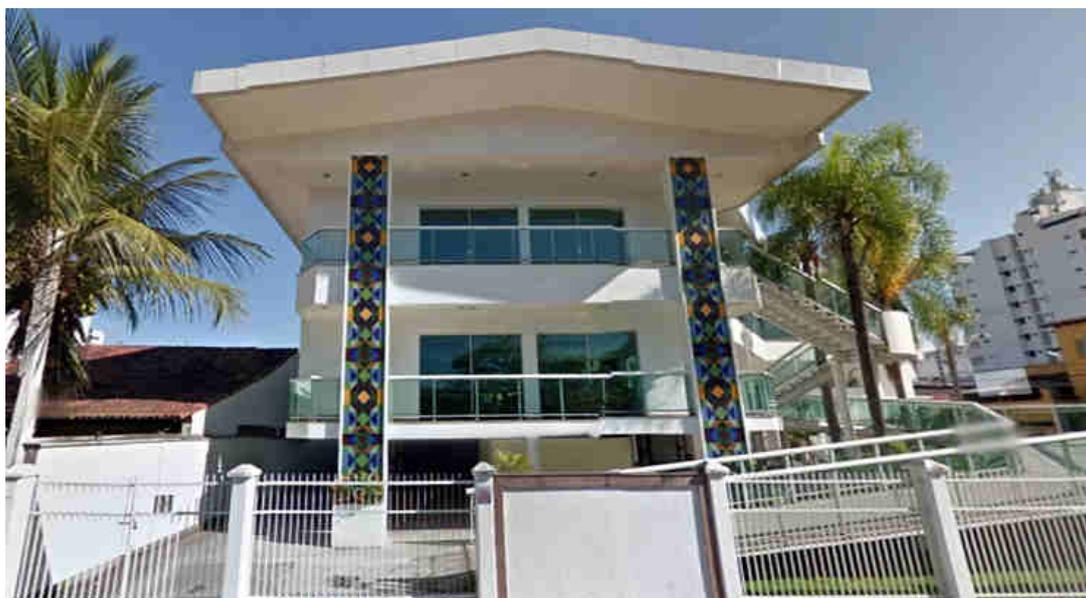


Figura 103: Igreja Maranata, 2003, Praia da Costa – Vila Velha
Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú

Em uma das visitas realizadas ao ateliê do artista ele estava confeccionando este último mural, para o Maanain da Igreja Maranata, localizado em Domingos Martins.



Figura 104: Montagem do mural do Maanaim, da Igreja Maranata
Fonte: Fotografia de Mariana Reis



Figura 105: Maanaim da Igreja Maranata, 2013, 5,40 x 2,40 m, Domingos Martins
Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú

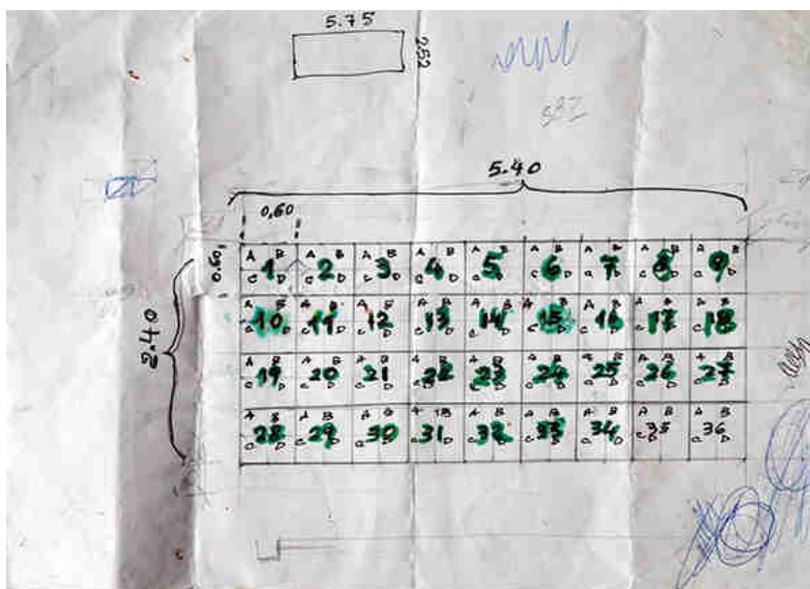


Figura 106: Projeto de Execução do mural do Maanaim da Igreja Maranata
 Fonte: Acervo pessoal do artista Raphael Samú

A última exposição realizada por Samú até o momento foi em julho de 2013, no Museu Jan van der Togt em Amstelveen, na Holanda, a qual tivemos a oportunidade de estar presente na abertura da exposição. Nesta exposição o artista deu prioridade em apresentar a técnica de mosaico que trabalhou nos últimos anos, com o concreto celular. Seguem abaixo algumas obras desta exposição.



Figura 107: Espaços Infinitos
 Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 108: Fragmentos - Paz
Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 109: Grand Canyon
Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figura 110: Mea Kameni
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Ao longo destes anos de atividade, Raphael Samú acumulou um acervo de projetos e estudos para suas obras que constituem em parte do patrimônio cultural do Estado. Esse material, atualmente disponível em seu ateliê, se coloca como pedra bruta para ser lapidada em busca de compreender alguns aspectos do processo criativo deste artista e de sua contribuição para o cenário artístico cultural do Espírito Santo.

A diversidade da produção do artista, bem como o grande número de obras em solo capixaba necessitam de uma investigação bem específica que, por sua dimensão extrapola o tempo e os objetivos deste curso de mestrado. Portanto, para que possamos compreender um pouco das artimanhas da mente criadora de Raphael Samú nos limitamos à análise de uma obra em específico. Essa obra, emblemática na cultura capixaba, representa não apenas o momento da criação da Universidade Federal no Estado, mas também o momento de expansão política e econômica da cidade de Vitória. Assim, visando maior aproximação do processo de criação das obras deste artista, escolhemos o mural da UFES como exemplo de estudo, que será analisado no capítulo seguinte.

3. SENTIDO DE CONTEMPORANEIDADE: PROGRESSO ARTÍSTICO E TECNOLÓGICO NA OBRA DE RAPHAEL SAMÙ

A proposta deste capítulo é compreender aspectos que podem ter sido auxiliares no percurso de Samù em direção à produção do mural em mosaico presente na entrada da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, produção esta iniciada em 1974 e concluída em 1977. O título deste capítulo refere-se ao tema que o artista deu à obra: *Sentido de contemporaneidade: Progresso artístico e tecnológico (da história em quadrinhos ao computador)*. Encontramos este nome apenas em um documento do arquivo do Centro de Artes - o projeto de pesquisa de docentes da UFES, que encontra-se na íntegra no anexo deste trabalho.

Este capítulo apresentará aspectos da crítica inferencial proposta por Michael Baxandall em seu livro *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros (2006)* como um caminho orientador para o processo metodológico deste trabalho. Uma vez que permite realizar inferências sobre as possíveis causas que levam a produção de um objeto artístico em certas circunstâncias. Desta maneira, procura-se resgatar a atmosfera social e cultural da época a fim de observar sua possível influência na concepção plástica dos trabalhos do artista.

Sobre o conceito de “intenção”, Baxandall afirma que se aplica mais às obras que aos produtores, pois não se trata do estado psicológico ou particular do artista, e sim numa série de fatos e circunstâncias que envolveram o artista na concepção de tal obra. Ele explica que a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias. Ele propõe refletir acerca das causas de uma obra e suas explicações históricas, chamando este estudo de “crítica inferencial”, ou seja, o que podemos inferir quando historiamos as causas de um quadro.

De início apresentaremos uma breve passagem sobre o contexto histórico vivenciado pelo artista no momento de concepção da obra, situando especificamente o leitor quanto ao período localizado entre a criação da UFES à criação do mural. A partir de então, narraremos

de fato a criação desta obra, apresentando os vestígios que o artista guardou ao longo de todos estes anos, segundo Salles:

O crítico genético vai além da mera observação curiosa que esses documentos podem aguçar: um *voyeur* que entra no espaço privado da criação. O crítico genético narra as histórias das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. (SALLES, 1999, p. 19)

3.1. CONTEXTO HISTÓRICO: DA CRIAÇÃO DA UFES À CRIAÇÃO DO MURAL

A história do ensino das artes no Espírito Santo inicia-se com a abertura do Instituto de Bellas Artes, fundado em 11 de dezembro de 1909, pela Lei nº 616, durante a administração de Jerônimo Monteiro. A intenção era ampliar as perspectivas culturais capixabas e a proposta de criação do Instituto foi do professor Carlos Reis, ficando sob a direção do mesmo a partir de sua criação, pelo Decreto nº 595 de 14 de março de 1910 – o qual regulamenta o funcionamento do Instituto. Segundo Cirillo, apesar de uma história breve, essa escola de arte contou com cerca de 200 alunos em seus cursos livres, e estava sediada no antigo Congresso Legislativo. Alguns de seus alunos tornaram-se conhecidos, entre eles André Carloni e Mendes Fradique, que foram alunos de desenho. O Instituto foi fechado através do Decreto nº 1515 de 12 de junho de 1913, e foi anexado à Escola Normal.

Com a extinção do Instituto de Belas Artes, não há registros de outros cursos regulares de artes no estado, até a criação da escola superior, em 1951, bem posterior aos demais cursos priorizados pelo governo do estado. Assim, o ensino superior no Espírito Santo tem início na década de 1930 com a criação, das Faculdades de Farmácia e Odontologia, e logo em seguida foi criada uma Faculdade de Direito. A Escola Superior de Agronomia e Veterinária surgiu no mesmo ano, porém nem chegou a funcionar, e em 1936 foi criada a Escola Superior de Educação Física. No primeiro ano do governo de Jones dos Santos Neves (1951-1955) foi criada a Escola de Belas Artes do Espírito Santo, a partir de determinações da lei estadual nº 518, de 6 de setembro de 1951; do decreto estadual nº 663, de 10 de novembro de 1951; e da lei estadual nº 610, de 31 de dezembro de 1951, e teve como primeiro diretor geral da instituição foi nomeado o pintor Homero Massena.

De 1952 até o início de 1956 a Escola de Belas Artes situava-se na Avenida Jerônimo Monteiro, nº 31, ao lado da escadaria do Palácio Anchieta. Nesse período, funcionou como Escola Livre, não havia nenhum pré-requisito ou provas de seleção para a admissão de aprendizes, considerando que não era ainda um curso superior.

Os cursos isolados e outros que foram criados durante a gestão de Jones dos Santos Neves foram agrupados e nasceu no dia 5 de maio de 1954 a Universidade do Espírito Santo, através da lei estadual nº 806. Segundo o artigo 5º desta lei, a composição estrutural da Universidade foi definida da seguinte forma: a Universidade seria composta pelos institutos universitários (as escolas e faculdades) e de institutos complementares, tal como a divisão abaixo:

Eram considerados institutos universitários:

- a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras;
- a Escola de Medicina;
- a Faculdade de Odontologia;
- a Escola de Química Industrial e Farmácia;
- a Escola Politécnica;
- a Escola de Música;
- a Escola de Belas Artes;

Eram considerados institutos complementares:

- a Santa Casa de Misericórdia;
- a Biblioteca Estadual;
- a Escola de Educação Física;
- o Museu Capixaba;
- a Escola de Auxiliares de Enfermagem;
- o Instituto de Tecnologia;
- o Hospital das Clínicas;
- o Horto Municipal;
- quaisquer outros órgãos de caráter científico ou técnico, ou artístico ou pedagógico mantidos pelo Estado ou por subvencionados.

A Escola de Belas Artes foi autorizada a funcionar como Curso Técnico de Nível Superior através do decreto nº 40.065, de 03 de outubro de 1956. A partir deste momento, para ingressar na Escola de Belas Artes era necessário passar por uma prova de aptidão que envolvia conhecimentos específicos da área artística, em especial o desenho.

Alguns anos depois, em 30 de janeiro de 1961, o presidente Juscelino Kubitschek, na administração do governador Carlos Lindenberg, em um ato administrativo, transformou a instituição em uma Universidade Federal, através da lei federal nº 3.868. Nascia então a

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, que absorveu todos os cursos existentes na Universidade do Espírito Santo: a escola de Educação Física, criada em 1931; de Belas Artes e Politécnica, ambas em 1951; as faculdades de Ciências Econômicas, criada em 1957; de Direito, em 1930; de Filosofia, Ciências e Letras, em 1951; de Medicina, em 1957; e a de Odontologia, fundada em 1930. Nesse período de federalização que Raphael Samú chegou ao Estado.

Sobre o processo de federalização da Universidade Lopes analisa da seguinte maneira:

“A federalização atendia aos interesses do governo do Estado, que se desobrigava, assim, dos encargos do ensino superior e abria novas perspectivas para a ampliação do ensino de nível superior no Espírito Santo. Segundo afirmavam alguns articulistas, isto ocorreu com o empenho do então Deputado Federal Dirceu Cardoso e foi um dos últimos atos do Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, antes de entregar o cargo a seu sucessor Jânio da Silva Quadros. Curiosamente, a federalização da instituição acontecia na administração do Governador Carlos Lindenberg, o mesmo que, em mandato anterior, tomara as primeiras providências que levariam à criação da Escola, algum tempo depois por Jones dos Santos Neves”. (LOPES, 2012, p. 152)

Com a intenção de concentrar grande parte dos cursos existentes em um único espaço físico, em 1966 foi desapropriada uma imensa área ao norte da capital, em Goiabeiras, pertencente ao Victoria Golf & Country Club, conhecido pela população como Fazenda dos Ingleses, e começou a ser erguido o principal campus da UFES. Através do decreto federal nº 63.577, de 8 de novembro de 1968 foi extintas as faculdades e escolas, substituindo-as por oito centros:

- Centro de Estudos Gerais;
- Centro de Artes;
- Centro Tecnológico;
- Centro Agropecuário;
- Centro Biomédico;
- Centro de Educação Física e Desportos;
- Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas; e
- Centro Pedagógico

O primeiro prédio aprovado para construção é onde hoje se localiza o prédio que funcionam as Pró-Reitorias de Extensão e de Graduação e logo em seguida o Centro de Artes

teve prioridade na construção e foi desenvolvido pelo professor e arquiteto Marcelo Vivácqua, que projetou os CEMUNIS - Células Modulares Universitárias.



Figura 111: Área do campus antes da construção

Fonte: Acervo de Coleções Especiais – Bibliotecas - UFES e Arquivo Público do ES
Disponível em: <<http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-construcao-e-instalacao-da-ufes/#>>.

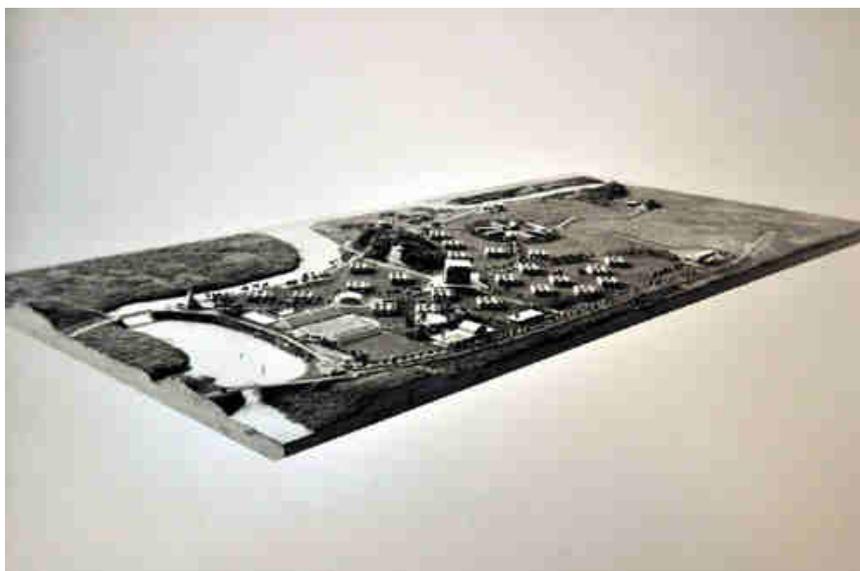
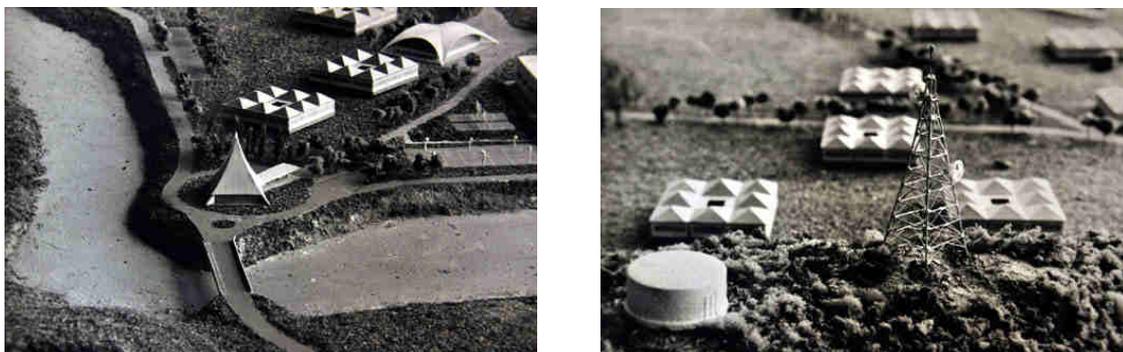


Figura 112: Maquete do campus de Goiabeiras

Fonte: Acervo de Coleções Especiais – Bibliotecas - UFES e Arquivo Público do ES
Disponível em: <<http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-construcao-e-instalacao-da-ufes/#>>.



Figuras 113 e 114: Detalhes da maquete

Fonte: Acervo de Coleções Especiais – Bibliotecas - UFES e Arquivo Público do ES
Disponível em: <<http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-construcao-e-instalacao-da-ufes/#>>.



Figura 115: Desenho em perspectiva do Cemuni

Fonte: Acervo de Coleções Especiais – Bibliotecas - UFES e Arquivo Público do ES
Disponível em: <<http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-construcao-e-instalacao-da-ufes/#>>.



Figura 116: Centro de Educação Física e Desportos e Ceminis

Fonte: Acervo de Coleções Especiais – Bibliotecas - UFES e Arquivo Público do ES
Disponível em: <<http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-construcao-e-instalacao-da-ufes/#>>.



Figura 117: UFES, Jardim da Penha, Mata da Praia e Jardim Camburi ao fundo

Fonte: Acervo de Coleções Especiais – Bibliotecas - UFES e Arquivo Público do ES
Disponível em: <<http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-construcao-e-instalacao-da-ufes/#>>.



Figura 118: UFES, Avenida Fernando Ferrari, Jardim da Penha e Praia do Canto
 Fonte: Acervo de Coleções Especiais – Bibliotecas - UFES e Arquivo Público do ES
 Disponível em: <<http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-construcao-e-instalacao-da-ufes/#>>.

No ano de 1969, a extinta Escola de Belas Artes muda-se definitivamente para o campus de Goiabeiras, transformando-se efetivamente no Centro de Artes. Até essa mudança ocorrer, foram diretores da Escola de Belas Artes:

- Homero Massena (1951-1953)
- João Bastos Bernardo Vieira (1953-1955)
- Francisco Árabe Filho (1956-1959)
- Zeny Alves de Albuquerque (1959)
- Christiano Woelffel Fraga (1959)
- Marcelo Vivacqua (1959-1963)
- Raphael Samú (1963-1966)
- Nórdia de Luna Freire (1966-1970)

Durante a fase estadual da Universidade, foram reitores:

- Ceciliano Abel de Almeida (1954-1955)
- Nilton de Barros (1955- ?)

Já na fase federal, foram reitores da Universidade:

- Jair Etienne Dessaune (1962 – 1963)
- Manoel Xavier Paes Barreto Filho (1963 – 1964)
- Fernando Duarte Rabelo (1964 – 1965, licenciado para tratamento de saúde em 2 de dezembro de 1965, após o tratamento não reassumiu o cargo, sendo substituído pelo vice-reitor). Cabe ressaltar que este reitor era pai da artista Marian Rabello, citada no capítulo 2 deste trabalho.
- Alaor de Queiroz Araújo (1967 – 1971)
- Máximo Borgo Filho (1971 – 1975)
- Manoel Ceciliano Salles de Almeida (1975 – 1979)

Muitos reitores assumiram a direção da UFES desde então, mas decidimos parar de citá-los aqui, pois chegamos ao nosso objetivo final: o período de idealização do mural da Universidade. Em 18 de junho de 1971 era nomeado como reitor da UFES o professor Máximo Borgo Filho, que assumiria o cargo em 15 de julho seguinte e encomendou o mural a Samú em 1974, e durante o mandato de Manoel Ceciliano Abel de Almeida que o mural foi executado, como veremos a seguir.

3.2. MURAL DA UFES: UM PROCESSO REVISITADO

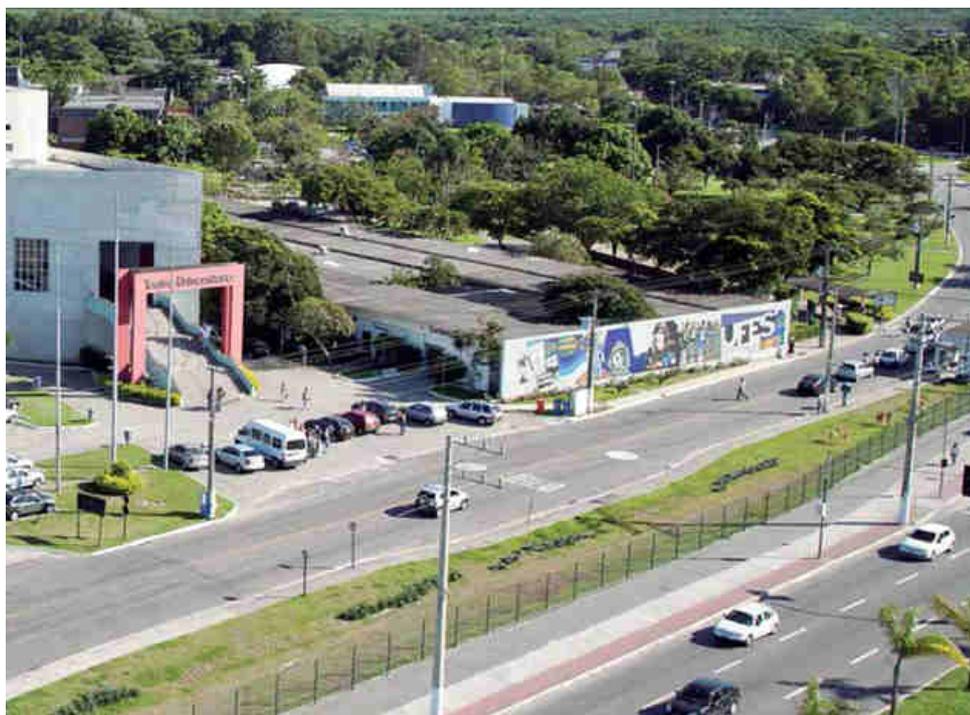


Figura 119: Mural da UFES, vista aérea
Fonte: Livro UFES, 60 anos (2014)

Na tentativa de analisar a obra do mural da UFES, sob a perspectiva de Baxandall começaremos apontando o *Encargo Geral* da obra em questão: Raphael Samú foi convidado a fazer o mural da UFES, ou seja, recebeu uma encomenda.

Segundo portaria nº 330 do dia 27 de agosto de 1974 (figura 120), documento pertencente ao acervo do Centro de Artes, o então reitor, Máximo Borgo designou 4 professores para constituírem um grupo de trabalho para o planejamento e execução de obras de arte no campus universitário. Raphael Samú foi o coordenador deste grupo, que contava com os membros Dilma de Barros Goes Batalha, Tereza Norma Borges de Oliveira e Yara Campos da Rocha Mattos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PORTARIA N.º 330 de 27 de agosto de 1974

O Reitor da Universidade Federal do Espírito Santo usando de atribuições legais e estatutárias, tendo em vista o que consta do processo nº 1.284/74, anexo ao de nº 1.238/74,

R E S O L V E:

designar os Professores abaixo relacionados, para constituírem o Grupo de Trabalho para o Planejamento e Execução de Obras de Arte no Campus Universitário, subordinado ao Diretor do Centro de Artes, vinculado à Superintendência da Planta Física, o qual deverá apresentar relatório mensal de suas atividades:

RAPHAEL SAMU - Coordenador
DILMA DE BARROS GOES BATALHA - Membro
TEREZA NORMA BORGES DE OLIVEIRA - Membro
YARA CAMPOS DA ROCHA MATTOS - Membro.

REITOR UFES

msb
MOD. UFES - R - 5 - 5000 - 9/78

Figura 120: Grupo de trabalho para o planejamento e execução de obras de arte no campus universitário
Fonte: Acervo do Centro de Artes - UFES

A “encomenda” do mural partiu do reitor Máximo Borgo com a finalidade de humanizar o novo campus universitário, retratando a vida universitária capixaba. E em setembro de 1974, logo após a formação deste grupo, Samú confeccionou o primeiro desenho de estudo do mural, o qual denominaremos projeto 1 (figura 121).



Figura 121: Projeto 1. Tinta gouache sobre papel, 1,68 x 0,24 m. Acervo da UFES, campus de Alegre
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Este projeto foi emoldurado por Samú e utilizado como referência no decorrer da montagem do mural. Anos após a confecção do mural Samú doou ao professor Mauro Starling este projeto, como pode ser conferido no recibo abaixo (figura 122).

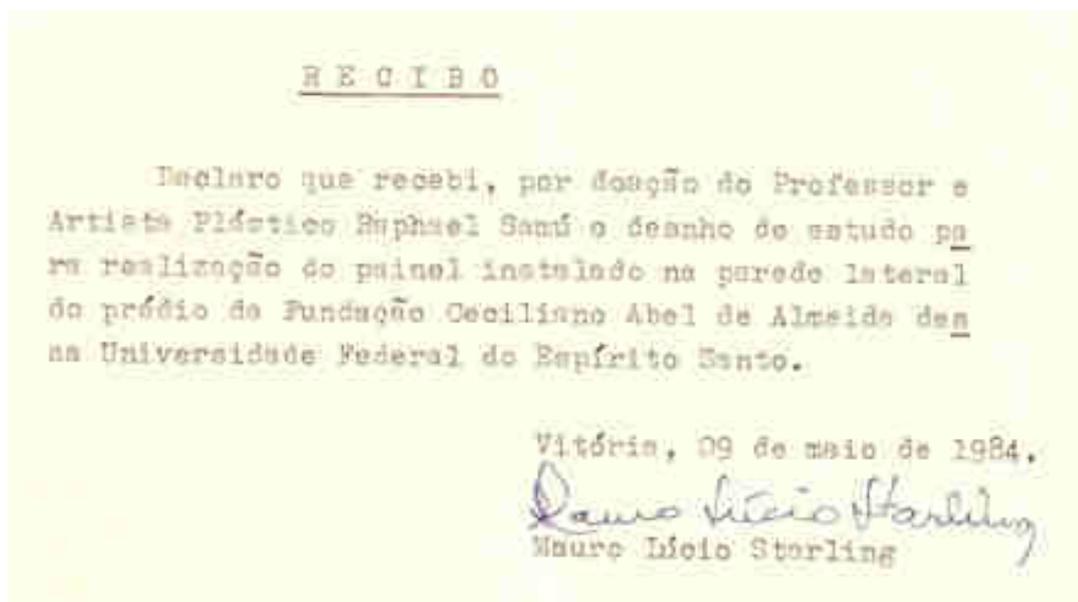


Figura 122: Recibo de doação do Projeto 1.
Fonte: Acervo do Centro de Artes – UFES

Atualmente este projeto encontra-se na sede da administração do Centro de Ciências Agrárias da UFES (CCA-UFES) no município de Alegre, no prédio conhecido como

“Castelinho”. Mauro Starling doou o projeto à sua irmã Ana Starling, que na época trabalhava neste local.

O artista que recebe uma encomenda tem um problema a resolver, pois precisa executá-lo de dentro dos limites da técnica, do material, de suas características plásticas sem perder de vista a satisfação de quem encomendou. Neste sentido, Baxandall analisa que:

O pintor ou o autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é. (BAXANDALL, 2006, p. 48)

Para chegar ao objetivo final, construção do mural da UFES, o artista precisou passar por algumas diretrizes específicas, as quais tentaremos classificar. A primeira delas diz respeito à técnica empregada: o mosaico.

Samú ocupou o cargo de coordenador de equipe do setor de mosaicos na fábrica de pastilhas da Vidrotil, e veio para o Espírito Santo trazendo o *know how* adquirido lá. Antes deste trabalho Samú executava seus mosaicos pelo método indireto, ou seja, utilizava o desenho inverso e colava as tesselas (neste caso a pastilha de vidro) pelo lado contrário. O processo da Vidrotil era diferente, executavam pelo método direto, colocavam o desenho ampliado em cima de enormes mesas modulares e colocava as tesselas por cima do desenho, soltas, deixando o lado direito exposto. Desta maneira os clientes viam como seria o painel acabado e poderiam modificar o desenho ou a cor antes de colar as tesselas ao papel para posterior aplicação à parede. Podemos considerar que esta técnica, adquirida na fábrica da vidrotil, é uma das diretrizes desta obra.

Em entrevista concedida pelo artista, podemos perceber as etapas do seu processo de criação. Primeiramente ele recebe uma encomenda e pergunta ao cliente se há alguma preferência específica pelo tema do mural, a partir de então ele cria o desenho, que é submetido à aprovação. Caso afirmativo, inicia a confecção de um croqui em papel vegetal, que posteriormente é ampliado para o tamanho natural do mosaico. A partir de então se inicia a montagem das tesselas.

Todo o processo criativo deste artista, incluindo a montagem das tesselas, é feito por ele mesmo, diferentemente do processo desenvolvido junto da Vidrotil, na qual o artista entregava um cartão com o desenho proposto e a fábrica ficava encarregada da sua confecção.

Samú, normalmente, terceiriza somente a mão-de-obra dos mestres de obras, que aplicam o mosaico pronto à superfície desejada.

A exceção deste processo criativo dá-se na montagem do mural da Universidade Federal do Espírito Santo. A disciplina Mosaico ainda não fazia parte da grade curricular dos cursos presentes no Centro de Artes da UFES, mas aliada à encomenda que recebeu do então Reitor (Máximo Borgo), de criar um mural na entrada da Universidade, Samú interessou-se em dividir sua experiência com as demais pessoas, para isso criou um projeto de extensão onde foi possível ensinar a técnica do mosaico à diversas pessoas. Este projeto de extensão encontra-se nos anexos deste trabalho.

Na pesquisa de campo, no ateliê do artista, foi possível identificar um conjunto de documentos de processo. Tais documentos estão em uma pasta na qual o artista guarda somente os documentos referentes ao mural confeccionado para a UFES (figura 123).



Figura 123: Pasta de documentos do mural da UFES
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Esse conjunto de documentos é composto por 1 croqui em papel vegetal (figura 124), 1 projeto de execução do mural (figura 125) e 26 fotografias preto e branco, medindo 40 x 30 cm cada uma, tiradas pelo professor e fotógrafo Wallace Neves que registrou o início do processo de criação da obra, a construção, a aplicação na parede e a obra finalizada (figuras 126 a 151)



Figura 124: Croqui, 1974, Papel Vegetal, 1,66 x 0,25 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

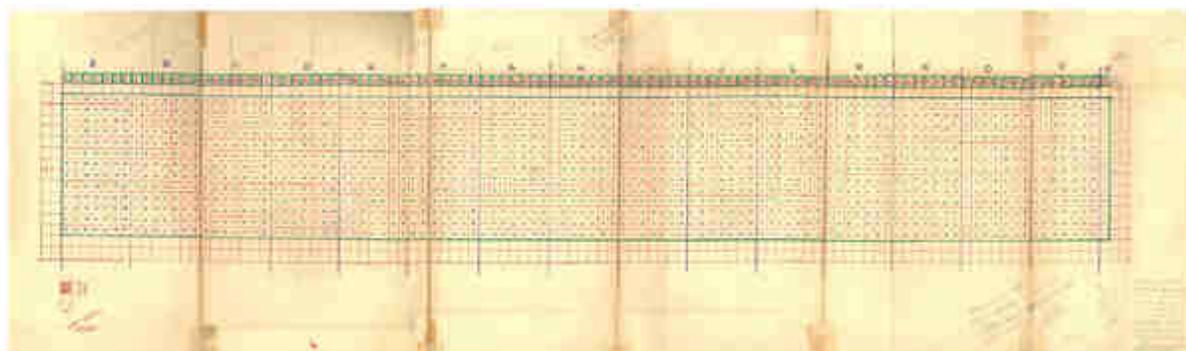


Figura 125: Projeto de Execução, 1974, 1,20 x 0,32 m
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

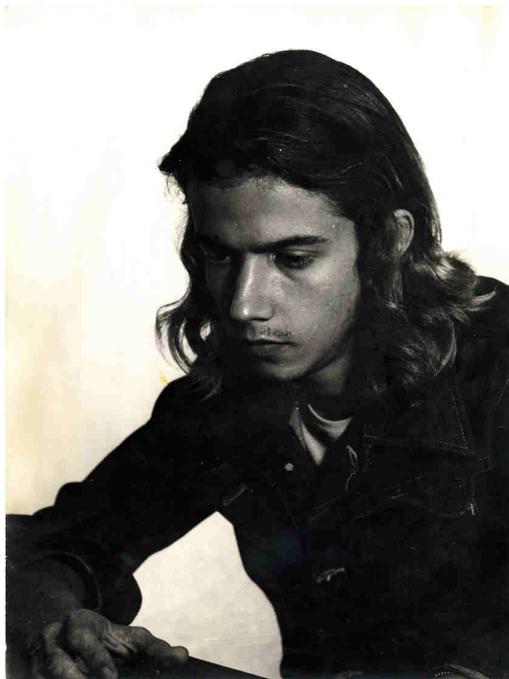


Figura 126: Fotografia do estudante de engenharia, modelo para a figura central do mural
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 127: Fotografia do estudante de engenharia, modelo para a figura central do mural – Alto contraste
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 128: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 129: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 130: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 131: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 132: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 133: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 134: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 135: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 136: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú

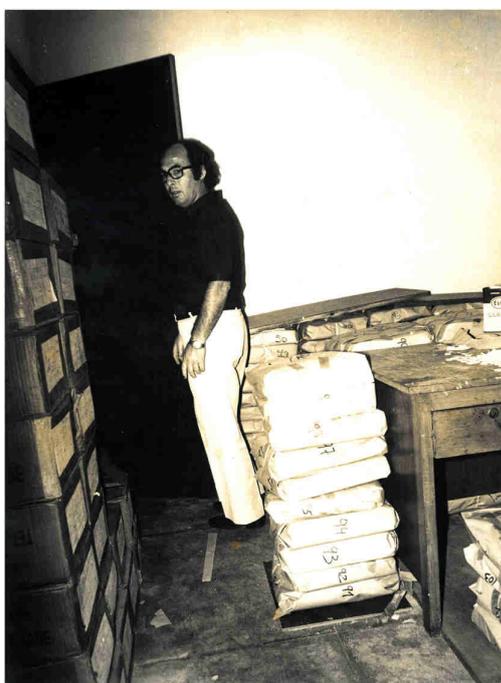


Figura 137: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 138: Montagem e fixação do mosaico na parede
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 139: Montagem e fixação do mosaico na parede
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 140: Montagem e fixação do mosaico na parede
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 141: Montagem e fixação do mosaico na parede
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú

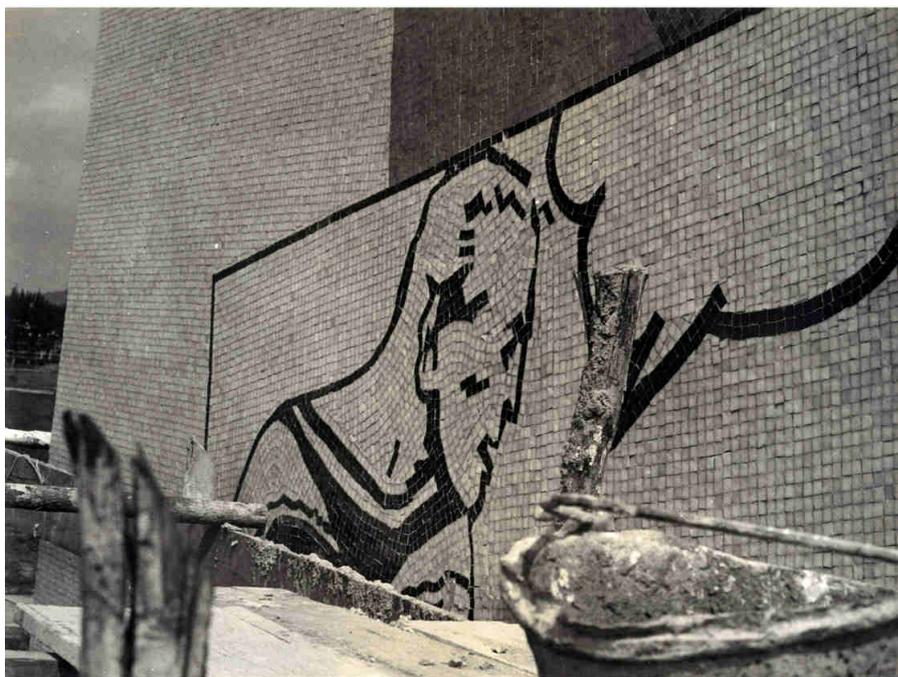


Figura 142: Montagem e fixação do mosaico na parede
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 143: Montagem e fixação do mosaico na parede
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 144: Montagem e fixação do mosaico na parede
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 145: Montagem e fixação do mosaico na parede
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú

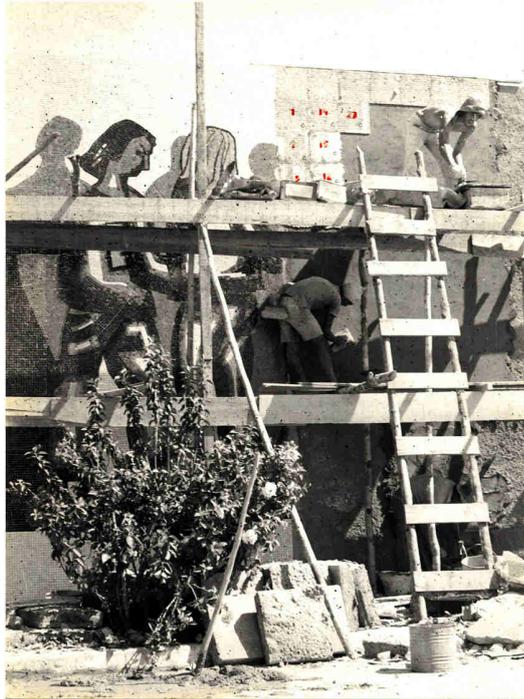


Figura 146: Montagem e fixação do mosaico na parede
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 147: Montagem e fixação do mosaico na parede
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 148: Mural finalizado
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 149: Mural finalizado
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 150: Mural finalizado
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú



Figura 151: Mural finalizado
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú

Pode-se observar, ao acompanhar os registros de Samú (croqui e o projeto de execução), que os procedimentos adquiridos na Vidrotil foram decisivos na elaboração e execução do projeto. O projeto 1 foi elaborado em setembro de 1974, em seguida ocorreu a confecção do croqui, em papel vegetal, feito em escala de um por dez, quadriculando-se o desenho em partes de 5 centímetros, que correspondem no mural a 50 centímetros.

Segundo anotações de Samú, no dia 12/09/1974 foi datado o projeto de execução do mural, nos mesmos moldes que Samú aprendeu na época que trabalhou na Vidrotil. A área do desenho foi quadriculada em partes de 0,31 x 0,31 m que corresponderia a uma folha de papel cenário (craft). O projeto de execução foi dividido em faixas nomeadas por letras, cada letra corresponde a 7 colunas, cada coluna a 21 linhas, sendo 18 linhas de desenho e 3 linhas de contorno branco. Cada letra corresponde então a 112 folhas.

As faixas que contém o desenho vão da letra A a Q, sendo que esta possui apenas 2 colunas. Já o contorno lateral branco possui 3 colunas. Todos esses cálculos foram feitos para ter a precisão da dimensão do mural e para direcionar os pedreiros quanto à montagem do mesmo. Na imagem abaixo (figura 152) pode ser observado o cálculo feito no final do projeto que chega à área total de 168,27 m². Observa-se também, na lateral direita, a ordem cronológica de todo o processo, do desenho do projeto em setembro de 1974 à aplicação na parede em 1977.

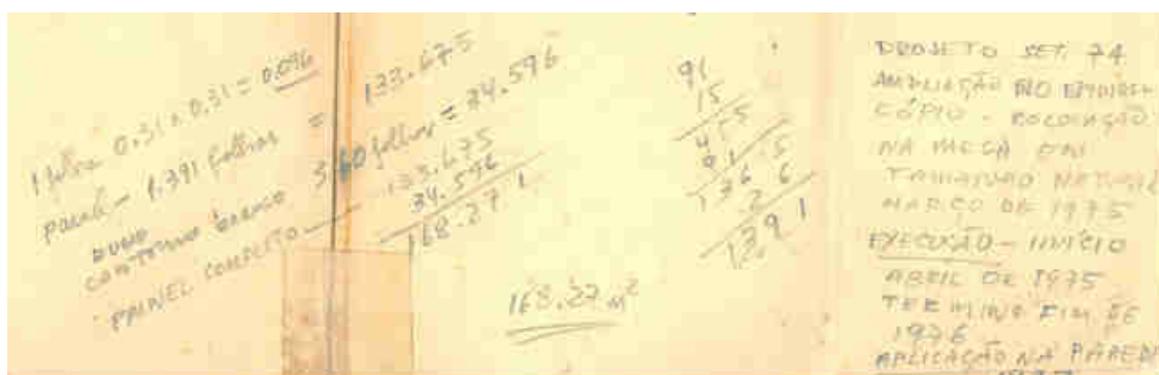


Figura 152: Detalhe do projeto de execução
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

O projeto de execução (figura 125) foi feito por Samú com caneta esferográfica, vermelha e preta, caneta hidrográfica verde e lilás e anotações posteriores a lápis. Essas anotações são referentes à construção do mosaico, contendo datas de início de cada etapa.

Segue a transcrição das anotações feitas a lápis pelo artista na parte superior do projeto:

- Da coluna 1 a 9: **1ª etapa: início 22 abril -75;**
- Da coluna 10 a 17: **6 março;** da coluna 18 a 25: **19 maio;**
- Da coluna 26 a 34: **27 maio;**
- Da coluna 35 a 43: **12 junho;**
- Da coluna 44 a 50: **1º julho;**
- Da coluna 51 a 57: **1º agosto;**
- A partir desse ponto há somente uma anotação acima da letra H que ele escreveu: **Set. a disposição da Semana de Arte (S. Mateus).**

Em março de 1975 foi feita a ampliação do desenho original através de um aparelho chamado epidiascópio⁵, sobre papel em tamanho real

O desenho era então colocado sobre a superfície da mesa e passava-se então ao corte e a colocação das tesselas sobre o papel. Uma a uma elas cobriam o desenho de acordo com as cores escolhidas pelo artista, e até o momento eram apenas ajeitadas sem a utilização de nenhum tipo de cola. Após cada parte executada, o artista passava a cola sobre a frente das tesselas e colava as folhas de papel cenário (craft) sobre elas, medindo 0,31 x 0,31 m. Esperava-se o tempo da secagem, embalava-se em fileiras, seguindo a ordem descrita no projeto.

O artista criou um ateliê no Centro de Artes da Universidade e grandes mesas modulares foram confeccionadas, medindo de 0,50 por 1,50 m que parafusadas uniam-se umas às outras, copiando o modelo da fábrica da Vidrotil. O artista passou a trabalhar neste espaço recebendo a colaboração de diversas pessoas na montagem do mosaico, sendo estes: amigos, alunos, outros professores, técnicos administrativos e uma auxiliar oficial, chamada Elisabeth M. Cabral. Curiosamente este é o único mural, até o momento de sua construção, que Samú inclui outra pessoa na assinatura do mural (figura 153). Elisabeth aparece apenas como auxiliar, ou seja, em momento algum compartilha a autoria da obra, participa apenas do processo de execução do mosaico.

⁵ Aparelho de projeção de imagens.



Figura 153: Assinatura do mural
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Raphael Samú afirma que as pessoas que o ajudaram neste processo tinham uma visão muito fragmentada da obra, colocavam as tesselas sobre o desenho seguindo o projeto fixado na parede do ateliê, mesmo sem identificar o desenho rapidamente, devido à sua grande escala.

Mesmo recebendo a colaboração de diversas pessoas para a confecção deste mural, as fotografias tiradas durante este processo (figura 156) demonstram um artista solitário, tal qual no seu ateliê particular. Ele não possui em seu acervo particular fotografias de toda equipe de trabalho.



Figura 154: Ateliê montado no Centro de Artes - UFES
Fonte: Fotografias de Wallace Neves. Acervo de Raphael Samú

Esta obra estabelece relações com o momento histórico e o ambiente cultural no qual o artista estava inserido, ou seja, dialogava diretamente com os acontecimentos da década de 1970. A obra reflete diversas questões representativas da contemporaneidade: a corrida espacial, a evolução da pesquisa científica, a criação dos computadores e a moda. A concepção desta obra partiu de uma encomenda para a Universidade Federal do Espírito Santo, portanto necessitava difundir os valores advindos da pesquisa científica. A divulgação de tais valores era importante na conjuntura política do país, que necessitava de mão-de-obra especializada para alavancar o crescimento econômico do país. Portanto, esta transposição de imagens do dia-a-dia do artista para a obra solidifica ainda mais o caráter biográfico da obra.

O ateliê do artista (figura 155) nos fornece indícios do caminho percorrido durante o processo de criação de suas obras e reforça o aspecto autoral centrado no seu projeto plástico e em suas experiências de vida, o que dá ao seu trabalho um cunho biográfico e demarca um conceito de autoria subjetivamente construído. Encontramos livros, revistas, jornais, desenhos, pinturas, gravuras, serigrafias, croquis, projetos de execução, revistas em quadrinhos, fotografias de obras executadas e objetos de arte adquiridos nas diversas viagens que fez durante sua vida. Seu ateliê é uma extensão de sua casa, é onde o artista passa a maior parte de seu dia: produzindo, recebendo amigos e estudantes para pesquisa, assiste televisão, escuta músicas e lê livros.



Figura 155: O atual ateliê do artista
Fonte: Fotografia de Mariana Reis

O ateliê, diz Buren (2009), é o único lugar onde a obra de arte está realmente em casa, portanto mais próxima de sua realidade. Para ele o ateliê funciona também como uma espécie de “boutique” que curadores e revendedores visitam a fim de fazer suas seleções.

Uma vez que essas seleções foram feitas, o trabalho é transportado para o museu ou galeria, onde a sua "verdade" e "realidade" são perdidas. Porém, vemos que esta noção de ateliê – “boutique”- não se aplica muito bem no caso dos mosaicos murais de Samú, pois ele trabalha a partir de encomendas, assim, suas obras são específicas para cada local aplicado.

O autor define a função do ateliê da seguinte maneira: “1) É o lugar de origem da obra. 2) É na maioria das vezes um lugar privado, que poderia ser uma torre de marfim. 3) É um lugar fixo onde objetos portáteis são produzidos” (BUREN, 2009, p. 110).

Assim, consideramos o ateliê como um elemento importante nas obras do artista, enquanto “o lugar da criação”, que nos remete para outros territórios que ultrapassam as quatro paredes da sua construção, e/ou como seu campo de trabalho.

Além do encargo que se colocava em curso com a execução da obra, outro aspecto permeou o fazer desse mosaico com relação à técnica empregada neste: o ensino do mosaico no Centro de Artes. Como professor, ele aproveitou a fabricação do mural para ensinar a técnica do mosaico aos alunos, pois o procedimento ainda era desconhecido por artistas e alunos na Universidade.

Retomando aqui nosso referencial de análise, buscamos novamente Baxandall, em suas reflexões sobre encargos e diretrizes. O autor diz que “[...] o Encargo em si não tem formas; as formas começam a surgir das Diretrizes”⁶. Partindo deste pressuposto, uma das diretrizes a serem consideradas por Samú foi o local definido para a construção do mural.

O local escolhido para receber este mosaico foi a fachada lateral externa do prédio que sediava a então Biblioteca Central da UFES (figura 156). Uma arquiteta juntamente com o Reitor pediu a opinião do Samú quanto à localização do painel, ele disse que o local era apropriado, tinha boa visibilidade, pois era de frente para a avenida, mas alertou que havia uma questão a ser resolvida: a estrutura da parede.

⁶ Michael BAXANDALL. *Padrões de Intenção – uma explicação histórica dos quadros*, 2006, p.84.



Figura 156: Início das obras do Campus de Goiabeiras da UFES. Pode-se observar, indicado pela seta, o prédio no qual o painel será instalado; ele está na entrada da UFES, de frente a Avenida Fernando Ferrari.

Fonte: Acervo de Coleções Especiais – Bibliotecas - UFES e Arquivo Público do ES
Disponível em: <<http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-construcao-e-instalacao-da-ufes/#>>.

A parede já apresentava rachaduras e o terreno era muito instável, pois se tratava de uma área aterrada de mangue. Fizeram uma pequena reforma na parede, mas sem mexer em sua estrutura, que precisava de um reforço em seus alicerces para receber uma obra deste porte. Como essas obra não foram executadas, ou se foram, não o foram a contento, o espaço de instalação do mural foi se colocando como um problema ao longo de sua construção, e ainda antes da finalização, a obra já apresentava sinais da fragilidade da parede. Esse problema gerou fissuras e rachaduras que permanecem até hoje, comprometendo a integridade da obra.

O mural nunca passou por nenhum tipo de restauro e atualmente encontra-se com muitas rachaduras, sujidades, fungos e perda de tesselas. Visando analisar a imagem deste mural tal qual no momento de sua criação, optamos por utilizar uma fotografia tratada, na qual não aparecem as “fraturas” que a obra possui no momento atual, como podemos observar na imagem abaixo (figura 157).



Figura 157: Situação atual do mural.
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Outra diretriz que devemos considerar é o contexto histórico e os diálogos culturais evidenciados na obra e em seu processo. Em sintonia com os acontecimentos da década de 1970, a obra reflete questões relativas à sua contemporaneidade: como por exemplo, a epopéia lunar, a pesquisa científica e a criação dos computadores. Parece que a intenção do artista foi mostrar a ficção antecipando a realidade, o desenho / projeto foi elaborado pelo artista e aprovado pelo reitor.

Ao confrontarmos o Projeto 1 com a obra final executada, podemos verificar que não há alterações. Esse procedimento sem modificações durante a execução é típico de alguém que está acostumado a executar uma “encomenda” sem alterar sua forma, procedimento que Samú aprendeu em seus anos na Vidrotil, executando painéis musivos para artistas nacionais. Assim, vemos que há uma aparente submissão do artista ao técnico durante a execução desta obra.

Ao ser questionado sobre a temática da obra, Samú revela que na ocasião da encomenda da obra comemorava-se 40 anos do personagem Flash Gordon, cujo criador foi Alexander Raymond.

A leitura do mural feita da esquerda para a direita do observador trás uma possível idéia de evolução científica. A primeira cena é a história em quadrinhos, de autoria de Alexander Raymond, que narra à saga de Flash Gordon, Dr. Hans Zarkov e Dale Arden a bordo de um foguete em direção ao planeta Mongo. Samú era fã destes personagens, em 1973 foi publicada no Brasil, pela Editora Brasil-América (Ebal), uma edição especial de *Flash*

Gordon no Planeta Mongo (figura 158) e em 1974 foi lançado o segundo volume, chamado *Flash Gordon no Reino das Cavernas* (figura 159), os quais ele adquiriu e guarda até hoje. Inspirado nestes personagens, Samú desenhou a primeira parte do mural.



Figuras 158: Flash Gordon no Planeta Mongo
Fonte: Fotografia de Marcela Belo



Figuras 159: Flash Gordon no Reino das Cavernas
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

A segunda cena retrata a jornada do homem à lua abordo da Apollo XI e do módulo lunar. A corrida espacial e a conquista da Lua foram um épico moderno recheado de aventura, perigo e emoção. Milhões acompanharam pela televisão os passos desta aventura e vibraram com a chegada do homem na Lua. Aqui vemos claramente a conexão entre a ficção e a realidade. Samú, nos conduz do universo ficcional de Flash Gordon (personagem criado em 1934, por Alex Raymond) ao fato histórico de domínio sobre o universo.

No dia 20 de julho de 1969 a missão Apollo 11 pousou na superfície lunar e Neil Armstrong foi o primeiro homem a caminhar em solo lunar. Este acontecimento, transmitido para o mundo todo, foi representado no mural pelas imagens do módulo lunar e da figura de um astronauta (figura 160).



Figura 160: Astronauta e módulo lunar.
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Na parte central do mural um aluno utiliza um microscópio, provavelmente, retratando a pesquisa acadêmica. Para compor esta imagem o artista passou por um importante processo, no qual ele mesmo explica:

“Aproveitei para dar um sentido mais realista ao retrato de um aluno de engenharia fotografado pelo professor Wallace Neves. Fotografia essa realizada em auto-contraste e onde obtive um resultado novo para painéis grandes, dando uma idéia de retícula. Que pode, fugindo ao tradicional, fazer uma fusão visual com o distanciamento do observador”. (SAMÚ, 1977, p. 2)

Este processo foi descrito pelo próprio artista em um jornal da época e pode ser observado nas imagens seguintes.



Figura 161, 162 e 163: Acompanhamento do processo de criação da imagem do pesquisador para o mural
Fonte: Documentos de Raphael Samú. Fotografias de Wallace Neves, 1974-1977.

Na seqüência seguinte, o artista retrata os alunos reunidos em grupos no campus, trajados de acordo com a moda da época: calça jeans de diversos modelos.

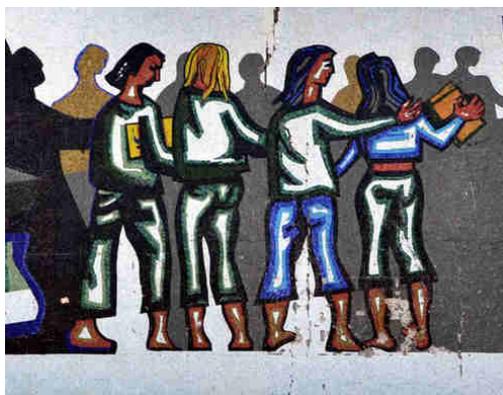


Figura 164: Estudantes vestidos de calça jeans.
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

Aqui outra forte evidência do diálogo de Samú com a cultura de seu tempo. A Imagem do jovem, associada com o uso de calças de brim azul índigo tornou-se um ícone da juventude dos anos de 1950 – a imagem do ator James Dean⁷ de calça de brim e camiseta branca em diversos filmes simbolizava essa liberdade e rebeldia juvenil, embora como vestimenta, esse objeto tenha surgido muito antes disto e associado ao trabalho rural. O jeans, como ficou conhecido o tecido de brim azul índigo, surgiu nos Estados Unidos na segunda metade do século XIX, através de Levi Strauss, na pioneira fábrica Levi's, montada na cidade de São Francisco, onde nasceu o famoso modelo 501⁸. A partir da década de 1950 começa a massificação da moda jeans através de calças, jaquetas, macacões, saias e outras peças que lançaram moda por todo o mundo, principalmente por causa das telas do cinema e dos palcos de música. Nos anos 1960 aparecem os primeiros jeans com lavagem, e outros materiais, como o elastano, que foram muito utilizados pelo movimento hippie. Na década de 1970, época de criação do mural, as calças jeans já dominavam o mercado da moda, tornando-se um ícone da modernidade e da juventude. Assim fica claro que há um diálogo do artista com seu tempo e que intencionalmente ele lança mão de elementos icônicos de uma época para gerar o efeito de sentido pretendido com a obra.

Já a última parte do mural coloca em evidência a logomarca da UFES, os cartões perfurados (com os números correspondentes ao lado) e um imenso computador da década de 1970.



Figura 165: Logomarca da UFES e a representação do computador.
Fonte: Fotografia de Marcela Belo

⁷ James Dean foi um ator cinematográfico de Hollywood que se tornou um ícone do cinema mundial na década de 1950. Atuou em apenas 3 filmes, pois faleceu em um acidente de carro, no auge da carreira, aos 24 anos. O estilo do filme *Juventude Transviada* – composto por jaqueta de couro, camiseta branca e calça jeans – se tornou um clássico da moda daquele momento.

⁸ <http://www.portaisdamoda.com.br/noticiaInt~id~17825~n~a+historia+do+jeans.htm>

Os super computadores foram usados principalmente na corrida espacial, aliás eles foram os principais responsáveis pelo sucesso do programa espacial americano sobre o russo. Uma viagem espacial demanda um número absurdo de cálculos, os americanos possuíam computadores melhores que os Russos, o que antecipava seus lançamentos⁹.

Já no final da década de 1970, os computadores deixavam de ser vistos como símbolo de status e já se tornavam personagens importantes nas atividades das grandes empresas, dos órgãos de governo e ainda que indiretamente na vida das pessoas e nas universidades.

Observa-se que o contexto social e cultural está presente na obra de Samú, demonstrando padrões de intenção revelados no estudo do processo de criação desta obra. Suas escolhas partiram de situações vividas por ele antes e no momento de criação da obra. O artista construiu suas diretrizes pessoais, e segundo Baxandall: “ele o fez como um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais.”¹⁰

Raphael Samú transformou elementos de seu convívio em arte, procurando estabelecer um diálogo consigo mesmo e com o mundo. O mural analisado estabelece relações com o momento histórico e o ambiente cultural no qual está inserido. Em sintonia com as manifestações artísticas dos anos 1970 e numa troca com a sociedade sua obra reflete diversas questões representativas da contemporaneidade: a corrida espacial, a evolução da pesquisa científica, a criação dos computadores e a moda. Assim, inferindo sobre as circunstâncias que impulsionaram o artista a criar tal mural chegou-se à conclusão de que o contexto social, cultural, assim como a história pessoal da artista é indispensável para a análise da obra. O artista antes de qualquer coisa é um ser social, e suas obras, em espaços públicos ou não, é um fenômeno social

O mural analisado possui um caráter intencional, segundo as premissas de Baxandall. Ou seja, foi levada em consideração a relação entre o objeto criado, o mural, e as circunstâncias que o cercavam. A concepção desta obra partiu de uma encomenda para a Universidade Federal do Espírito Santo, portanto necessitava difundir os valores advindos da pesquisa científica. A divulgação de tais valores era importante na atual conjuntura política do país, que necessitava de mão-de-obra especializada para alavancar o crescimento econômico do país.

⁹ http://oficina.cienciaviva.pt/~pw020/g3/a_historia.htm

¹⁰ Michael BAXANDALL. *Padrões de Intenção – uma explicação histórica dos quadros*, 2006, p.87.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos o processo de criação do mural presente na entrada da Universidade Federal do Espírito Santo, do artista plástico Raphael Samú, bem como a catalogação de suas obras murais presentes no Espírito Santo, verificamos que sua produção plástica é de extrema relevância social e cultural, pois estas obras estão presentes na cidade e na memória dos capixabas.

Antes de chegarmos ao objeto final desta pesquisa passamos por alguns assuntos que julgamos necessário, tal como a historicidade do mosaico, que é a técnica utilizada pelo artista nas obras presentes nesta pesquisa e fizemos uma rápida comparação do muralismo mexicano com o muralismo brasileiro, observando os pontos de interseção entre os artistas citados. Apresentamos três artistas muralistas capixabas, Freda Jardim, Marian Rabello e Raphael Samú, e por fim analisamos o processo de criação do mural escolhido: o mural da UFES.

Esse texto aponta algumas reflexões que iniciaram a investigação à cerca das obras murais do artista plástico Raphael Samú. Ao iniciar a pesquisa sobre as obras deste artista surgiu um grande desafio: mapear suas obras murais em mosaico no Espírito Santo. Devido ao crescimento desordenado das cidades, é comum a demolição de antigas residências para dar “espaço” à construção de edifícios residenciais ou comerciais. Infelizmente, diversas residências que possuíam obras deste artista foram demolidas. Por outro lado existem espaços que foram preservados e possuem tais obras, mas por desconhecimento dos proprietários da importância artística das obras acabam fazendo reformas, descaracterizando-as.

Fizemos o levantamento do que foi possível até o momento, através dos documentos guardados pelo artista acompanhamos o processo de criação do mural presente na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Verificamos ao longo desta pesquisa a urgência de adoção de práticas preservacionistas no nosso Estado. O artista possui um rico acervo presente em todo o Estado, e através desta pesquisa surgiu a publicação do livro *“Raphael Samú e os Mosaicos Murais: Experiências em Arte Pública”* que apresenta um pouco sobre o artista e o inventário realizado, com imagens de todas as obras catalogadas. Este livro foi patrocinado pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo – SECULT – que possibilitou a distribuição gratuita a estudantes, bibliotecas e a comunidade em geral.

Ao realizar este inventário deparamo-nos com um caso de futura demolição de um dos murais, o que demonstrou a urgência de medidas conservacionistas. Consideramos o termo “Conservação” como o conjunto de técnicas de intervenção aplicadas aos aspectos físicos da

obra, com o intuito de preservá-la, obtendo estabilidade química e física, de maneira a prolongar sua vida útil e assegurar sua contínua disponibilidade. Para assegurar a conservação de tal obra, conseguimos obter recursos através de um edital cultural, também pela SECULT, e então tomamos as devidas providências: remoção e restauro do mural para sua futura realocação em um novo espaço público (o dossiê técnico referente à esta restauração segue anexo a este trabalho). Infelizmente este é apenas um exemplo de conservação de obras murais no Espírito Santo, dentre tantas obras que já foram destruídas.

No intuito de ampliar conhecimentos acerca de políticas públicas de salvaguarda de obras murais citaremos um caso específico que é o PISAL – Programa de Inventário e Salvaguarda do Azulejo de Lisboa. A azulejaria portuguesa é um dos traços mais relevantes da identidade patrimonial de Portugal, este legado é difundido junto a outras culturas e continentes, e urge salvaguardar como herança imagética, histórica e artística, neste sentido foi criado o PISAL.

Através de um estágio na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, em 2013, tivemos a oportunidade de conhecer a atuação de profissionais na área de conservação de obras murais e conhecer procedimentos e técnicas do programa PISAL referente à manutenção deste tipo de obra. Este programa pertence à Câmara Municipal de Lisboa e há uma série de atribuições que competem a ele, tais como: promover o inventário do patrimônio azulejar da cidade de Lisboa; elaborar a Carta Municipal do Azulejo em Espaço Público, a Carta de Patologias e a Carta de Risco do patrimônio azulejar, assim como o respectivo plano de prevenção e salvaguarda; conceber e apoiar outras ações de conservação e restauro do patrimônio azulejar; promover e gerir a atribuição do prêmio municipal na área da azulejaria, conceber o manual de boas práticas e promover a sua implementação; criar a base de dados do patrimônio azulejar e articular a sua gestão com os diversos serviços municipais e garantir a gestão da informação e inventariação informatizada; criar o banco municipal do Azulejo, com vista à constituição de uma reserva de espécies para estudo, conservação e práticas de reutilização na cidade; conceber e executar programas de divulgação azulejar, seus contextos técnicos, históricos e estéticos, e promover as boas práticas de conservação; elaborar propostas de sensibilização e informação dirigidas, entre outras, a Associações Culturais, Associações de Proprietários e Inquilinos, Antiquários, Juntas de Freguesias e Estabelecimentos de Ensino, em eventual colaboração com outras instituições; promover a articulação dos diversos serviços municipais no âmbito deste patrimônio e a formação de técnicos de acordo com as necessidades diagnosticadas pelos serviços; promover e estabelecer parcerias com outras entidades que tenham competências no âmbito do patrimônio azulejar, bem como promover o

intercâmbio com organizações internacionais na área do azulejo; assegurar e articular entre a Câmara Municipal de Lisboa e a Polícia Judiciária, no âmbito do Patrimônio Azulejar.

Diante das ações realizadas por este programa percebemos que é necessária a implementação de diretrizes para futuros projetos de conservação e restauro a serem realizados, bem como a implantação de uma política de conservação preventiva e integrada, tal como em Lisboa. A este respeito Wilhelm (2011) define que esta prática exigirá a participação de diferentes profissionais como o conservador-restaurador, o arquiteto, o engenheiro, o químico, o historiador da arte, etc, dentro de suas respectivas áreas de competência.

Concluimos assim, que a realização da catalogação das obras, ou seja, realização de inventários corresponde à primeira etapa da conservação das obras, pois assim poderemos detectar os problemas específicos de cada obra, para então adotar medidas preservacionistas.

O resultado desta pesquisa extrapolou os limites deste trabalho, pois o envolvimento com projetos afins foi tão grande que por alguns momentos afastamo-nos do objetivo inicial, ou seja, mapear a obra mural de Raphael Samú. Percebemos este envolvimento, por exemplo, na pesquisa realizada a cerca das obras de Marian Rabello. Esta artista, que produziu diversos murais no Espírito Santo, estava à beira do esquecimento, pois até o momento ninguém havia pesquisado suas obras e nem sabíamos a dimensão de sua produção. O resultado pode ser conferido no livro *“Marian Rabello e os Azulejos Murais: Experiências em Arte Pública”*, anexo deste trabalho.

Outro desdobramento ainda maior desta pesquisa foi nosso envolvimento com o projeto desenvolvido pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte – LEENA, coordenado pelo professor José Cirillo. Participamos do projeto *“Arte Pública e intervenções urbanas no Espírito Santo: do monumento à categoria autônoma, uma análise pelo processo de criação”* que visa pesquisar a arte capixaba, especificamente obras que têm a cidade como interface de mediação. A pesquisa está em andamento e futuramente será publicado um livro, e paralelamente lançamos um web site chamado Arte Pública Capixaba (www.artepublicacapixaba.com.br) que tem como proposta oportunizar o acesso às obras de artes plásticas presentes no espaço urbano capixaba, através de um ambiente eletrônico voltado exclusivamente para divulgar e resgatar a produção nas diversas modalidades tais como: monumentos, esculturas, mosaicos, azulejos, grafites, intervenções e arquitetura. Além do acesso às imagens das obras, pretendemos organizar um rol de artigos de pesquisadores voltados ao tema, bem como as publicações deste gênero.

Percebemos assim, que não se objetiva encerrar o assunto tratado neste trabalho, aliás, como foi apresentado, mesmo antes de finalizá-lo já tinha uma continuidade da pesquisa, pois a memória da cidade precisa ser resgatada, e não pode ser esquecida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Araci Abreu. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Novos horizontes: Pintura mural nas cidades brasileiras**. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1985.

Arte na Rede. Disponível em: <<http://www.artenarede.com.br/asp/critica.asp?autor=samu>>. Acesso em: 12/08/2014.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia da Letras, 2006.

BONOMI, Maria. Arte Pública - sistema expressivo/Anterioridade. In: LAUDANNA, Mayra. **Maria Bonomi: da gravura à arte pública**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BUREN, Daniel. **The Function of the Studio**, In: ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake. **Institutional Critique: an anthology of artists' writings**. Cambridge: MIT, 2009.

BORGO, Ivantir Antonio. **UFES: 40 anos de História**. Vitória: UFES, 1995

CAMPOS, Maria Cristina André. **Memória Urbana: mural moderno em São Paulo**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2001.

CHAVARRIA, Joaquim. **O mosaico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

CHENIER, Carlos. Mural: Ou a paciente arte de montar um grande quadro. **A Gazeta**, Vitória, 09 out 1977, Caderno Agenda: Artes Plásticas, p.2.

Cirillo, José. **Do Instituto de Bellas Artes ao PPGA: cem anos da Escola de Artes no Espírito Santo**. In Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte / organização: Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira. – Rio de Janeiro : Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, 2009. 420 p.

CIRILLO, José; GRANDO, A (org.). **Arqueologias da Criação: estudos sobre o processo de criação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

CIRILLO, José; RODRIGUES, Maria Regina. **Processo de Criação: Reflexões sobre a gênese na arte**. 1. Ed. Vitória: UFES, 2010.

COELHO, Isabel Ruas Pereira. **A Produção de Painéis em Mosaico no Período Pós-Guerra em São Paulo: Industrialização e Modernidade Versus Tradição Artesanal**. In: 5º Seminário DOCOMOMO Brasil, São Paulo, out. 2003. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/062R.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2011.

DE LA ROSA, Natalia De La Rosa. **La plástica unitaria ante la censura. El caso de Arte Público como frente de defensa y discusión**. La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. 1ª Ed. Buenos Aires. Centro Argentino de Investigadores de Artes – CAIA. 2011.

FABBRIS, Annateresa. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Ed.USP / Ed. Perspectiva, 1990.

_____. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

GRÉSILLON, Almuth. **Devagar obras!** In ZULAR, Roberto (Org). **Criação em processo: ensaios sobre crítica genética**. São Paulo: Iluminuras. 2002.

HAY, Louis. **O texto não existe: Reflexões sobre crítica genética**. In ZULAR, Roberto (Org). **Criação em processo: ensaios sobre crítica genética**. São Paulo: Iluminuras. 2002.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

LINDENBERG, Maria Alice. Raphael Samú: Paisagens apaziguadas e silenciosas. **A Gazeta**, Vitória, 1 jun 1985. Caderno Dois, p. 1

LOPES, Almerinda da Silva. **Artes plásticas no Espírito Santo (1940 – 1969): produção, instituições, ensino e crítica**. Vitória: Edufes, 2012.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. Coleção Estudos Urbanos, volume 9, Edusp, Hucitec, São Paulo: 1ª edição, 1995.

LYNCH, Kevin. **A imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, [1960] 1997

MILITO, Junia Priscilla Dodd. **Mosaico – Uma arte atual**. 1997. Monografia apresentada ao Instituto Metodista Bennett para obtenção do grau de licenciatura em Educação Artística.

MUCCI, Alfredo. **A arte do mosaico: Compêndio histórico-técnico da arte musiva**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico. 1962.

MUSEU DE ARTE DO ESPÍRITO SANTO. **Catálogo da exposição Raphael Samú: A essência e os fragmentos**. Vitória, 2001.

PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana: São Paulo – Região Central (1945-1998). Obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: FAPESP/Annablume. 2000.

PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo. Perspectiva, 1981.

PÉREZ, Julia Rey. **La intervención de Burle Marx em el Paseo de Copacabana: um patrimônio contemporâneo**. Sevilha: Consejería de Cultura, 2001.

SALDANHA, Cláudia. **Paulo Werneck: Muralista Brasileiro**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

_____. **Crítica genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: Educ. 2008.

SAMÚ, Raphael. Depoimento. [02 ago. 2011]. Vila Velha, ES, 2011. Entrevista concedida pelo artista plástico Raphael Samú.

SELLIN, Samira. **Painéis de Raphael Samú: O artista e a relação com o mercado de arte.** 2007. Monografia apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo para obtenção do grau de licenciatura em Artes Visuais.

STELZER, Karine Marques. **O mosaico capixaba nas décadas de 1960 a 1970: Os murais de Raphael Samú na cidade de Vitória-ES.** 2005. Monografia apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo para obtenção do grau de bacharel em Artes Plásticas.

TEIXEIRA, Iolanda. **O Rio que eu piso.** Rio de Janeiro: Memória Brasil, 2007.

UFES, 60 anos. Organizador - Universidade Federal do Espírito Santo - Vitória : EDUFES, 2014. 100 p.

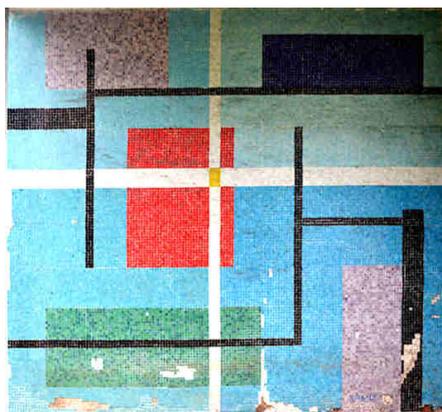
Universo UFES. **Série memórias: construção e instalação da UFES.** Disponível em: <<http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-construcao-e-instalacao-da-ufes/#>>. Acesso em 20/09/2014.

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922-1945.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

WILHELM, Vera Regina Barbuy. **A arte mural e a prática da preservação.** São Paulo. 2011.

APÊNDICES

Apêndice A - Dossiê Técnico do projeto: Remoção, restauração e realocação de mosaico



DOSSIÊ TÉCNICO

**PROJETO: REMOÇÃO, RESTAURAÇÃO E REALOCAÇÃO
DE MOSAICO MURAL DO ARTISTA RAPHAEL SAMÚ**

EDITAL Nº 026/2013 - ACERVOS

Realizado com recurso do
Funcultura



Apêndice B - Livro “Raphael Samú e os Mosaicos Murais: Experiências em Arte Pública”Externo a dissertação

Apêndice C - Livro “Marian Rabello e os Azulejos Murais: Experiências em Arte Pública”Externo a dissertação

ANEXOS

Anexo A - Projeto de pesquisa de docentes da UFES

MINISTERIO DA EDUCACÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPRITO SANTO
CONSELHO DE ENSINO E PESQUISA

PROJETO DE PESQUISA DE DOCENTES DA UFES

FORMULARIO CEPE - 1/78

I - DADOS IDENTIFICADORES

1.1 - Da Unidade:

Centro: Artes

Diretor: José Vianna Belesa

Departamento: Formação
Artística

Chefe do Dept: Maria Helena Linden
berg Coelho Amoedo Lopes

1.2 - Do Pesquisador:

Nome: Raphael Samú

Sexo: Masc.

Nacionalidade: Brasileira

Naturalidade: S.P. Nasc.: 09/10/25

Regime de Trabalho na UFES: 12 hs 24 hs 40 hs

Retido Outros

Complementação de salário feita por: COPERTIDE UFES

Cargo ou Função: Aux. Ensino Assistente Adjunto Tit.

Outras atividades fora da UFES:

ENTIDADE	ATIVIDADE	CARGO OU FUNÇÃO
Centro de Artes		Professor Titular

- 2 -

ATIVIDADES ANTERIORES ÀS QUE EXERCE ATUALMENTE:

PERÍODO	ENTIDADE	ATIVIDADE	CARGO OU FUNÇÃO
1963/1966	Escola de Belas Artes	Professor	DIRETOR
1973/1975	Centro de Artes	Professor	CHEFE DO DEPA

DISCIPLINA(S) QUE LECIONA NA UFES: Gravura II e Pintura III

OUTRAS FUNÇÕES QUE DESEMPENHA NA UFES: Coordenador do Grupo de Trabalho para o Planejamento e Execução de Obras de Arte no Campus Universitário.

TÍTULOS QUE POSSUI: Diplomado em Escultura - Curso de Gravura do Museu de Arte de São Paulo. Curso de Gravura do Museu de Arte Moderna (Escola de Artesanato de São Paulo).

- 3 -

TRABALHOS TÉCNICOS-CIENTÍFICOS PUBLICADOS:

TÍTULO	ÁREA	CAMPO	DATA	ENTIDADE

TRABALHOS REALIZADOS E NÃO PUBLICADOS:

PERÍODO	TÍTULO	ÁREA	CAMPO	MOTIVO DA N/PUBLICAÇÃO
1970 a 1974	Mosaico Artístico	Artes	Artes	Citado na Revista <u>Ca</u> <u>sa Jardim</u> Agosto/1974.
1974	Serigrafia	Artes	Artes	

PESSOAL DE QUE DISPÕE PARA REALIZAÇÃO DA PESQUISA:

NOME	QUALIFICAÇÃO	CARGO OU FUNÇÃO NA UPES	REGIME DE TRABALHO
Elisabeth Manguiera Cabral	Professor	Auxiliar de Ensino	12 horas

- 4 -

TRABALHOS ESPECIAIS REALIZADOS NO CAMPO TÉCNICO-CIENTÍFICO RELACIONADOS COM A PESQUISA PROPOSTA: Painel com área de 170 m², em Mosaico de Vidro

1.3. - Da Pesquisa:

Título: PainelLocal de realização: Centro de ArtesProjeto: Individual Departamental: Inter-Departamental Colaboradores: Elisabeth Manguiera CabralPRAZO PREVISTO PARA A SUA EXECUÇÃO: 18 mesesDATA DE INÍCIO: 10 /10 /1974

Descrição detalhada do projeto, abordando principalmente os objetivos pretendidos, natureza, importância, originalidade, aplicabilidade, alternativas e métodos, bibliografia, área(s) abrangida(s), campo, etc: -

Projeto e Execução de Trabalho Artístico.

Fachada externa do prédio da Biblioteca. Área de 170 m², executada em mosaico de vidro.

Projeto executado em escala 1:20 em acrílico ampliado posteriormente em tamanho natural.

Tema: Sentido de contemporaneidade. Progresso artístico e tecnológico (da história em quadrinhos ao computador).

Execução em Mosaico de Vidro. Data de início do trabalho propriamente dito: 29-05-1975.

- 5 -

Equipamento e material bibliográfico disponível para execução de Pesquisas:

Epidiascópia, guilhotina especial para cortes de mesas de, mesas meduladas.

OBS: - MATERIAL PERMANENTE - Mesas Meduladas com ferragens

Cr\$ 4.500,00 (quatro mil e quinhentos cruzeiros)

MATERIAL PARA EXECUÇÃO DO PAINEL - MOSAICO DE VIDRO

Vidretil - Cr\$ 23.000,00 (vinte e três mil cruzeiros)

Mão de obra para aplicação na ocasião da aplicação de

Painel na parede de prédio da Biblioteca - aproximada

mente Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros).

Cr\$ 30,00 (trinta cruzeiros) per m²

II - ESPECIFICAÇÃO DAS DESPESAS COM O PROJETO:

2.1 - VALOR TOTAL PRETENDIDO: Cr\$ ()

2.2 - DESPESAS PREVISTAS:

ITEM	ESPECIE DO AUXILIO SOLICITADO (Riscar a letra corresp. ao auxílio)	AUXILIO SOLICITADO	AUXILIO CONCEDIDO
A	Material bibliográfico (livros, filmes, microfimes, fichas bibliográficas, revistas e outros periódicos técnico/científicos relacionados com a Pesquisa. (Anexar orçamento da firma fornecedora, com discriminação do material bibliográfico e o custo de cada item)		
B	CUM (acessórios, instrumentos, produtos químicos para laboratório, matéria prima, vidraria, material para - fotografia, filmagem, radiografia, gravação, acessórios para instalações elétricas, etc. (anexar a relação do material e respectiva indicação de custo)		

- 6 -

ITEM	ESPECIE DO AUXILIO SOLICITADO (Riscar a letra corresp. au auxilio)	AUXILIO SOLICITADO	AUXILIO CONCEDIDO
2.3.	COM SERVIÇOS DE TERCEIROS C Contrato de serviço de natureza técnica ou especializada, indispensável à execução da Pesquisa (anexar orçamento de despesa com pessoal, discriminando a função, salário e prazo para a execução dos serviços a serem executados. Relacionar também os serviços a serem executados.		
2.4.	COM CONGRESSOS OU REUNIÕES CIENTÍFICAS. D Participação do Pesquisador em congressos e reuniões científicas (anexar orçamento ou estimativa de custo de passagens, diárias, etc. Juntar convite nominal oficial e a cópia do trabalho a ser apresentada, com a respectiva comprovação)		
2.5.	OUTRAS DESPESAS		
E	Missões e expedições científicas. (apresentar orçamento ou estimativa de custo)		
F	Publicações técnico-científicas. (apresentar orçamento ou estimativa de custo)		

OBSERVAÇÕES:

- 1ª - Na despesa 2.2.A somente serão incluídos os gastos com material bibliográfico, desde que seja comprovada a sua não existência na(s) biblioteca(s) da UFES.
- 2ª - Na despesa 2.2.A e 2.2.B, quando se tratar de material importado, o orçamento do material deverá conter indicação do valor na moeda do país exportador, prazo de validade dos preços e embarque. As despesas com desembarque alfandegário não serão incorporadas ao presente auxílio.
- 3ª - Em casos de pesquisas já efetuadas só deverão ser preenchidos para efeito de registro os quesitos do item I e a relação das despesas efetuadas.

- 7 -

III - CRONOGRAMA PREVISTO PARA EXECUÇÃO DA PESQUISA A PARTIR DA DATA DO SEU INÍCIO E A RESPECTIVA UTILIZAÇÃO DO AUXÍLIO PRETENDIDO.

Setembro de 1974 - Início dos Croquis
Outubro de 1974 - Ante-projeto
Novembro de 1974 - Projeto Final em Ex. 1:20
Dezembro de 1974 - Solicitação do material
Março - Abril/1975 - Ampliação em tamanho natural do projeto.

Execução do Painel

Início - 22 de abril/75

1ª Etapa - 22 de abril - 22 de maio/75 (30 dias)

Horas de Trabalho

Raphael Samú - 110 horas

Elisabeth Manguiera Cabral - 50 horas

M² metragem executada - 29 m² = 17%

Tempo previsto para conclusão - 180 dias

- 8 -

IV - INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES:

4.1. - Relativas a bolsa de estudos:

Já obteve bolsa de estudos? Sim Não

De qual Entidade? _____

Para que finalidade? _____

Os conhecimentos adquiridos através da bolsa serão aplicados na Pesquisa objeto deste projeto? Sim Não

4.2. - Relativas a auxílios para outras Pesquisas:

Já obteve auxílios da UPES para a realização de outras Pesquisas?

Sim Não

De que espécie? _____

Em que data? _____

Qual o valor? Cr\$ _____

Nº do Processo: _____

Unde e como aplicou os recursos do auxílio? _____

Cite os trabalhos e publicações que dele resultaram: _____

Está na dependência de prestação de contas? Sim Não

Quantas? _____

4.3. - Relativas a auxílios solicitados a outras instituições para o mesmo fim:

Solicitou ou pretende solicitar auxílio de outras instituições com o mesmo fim? Sim Não

- 9 -

Dirigiu-se ou pretende dirigir-se a quais Instituições? _____

Qual a natureza da solicitação? _____

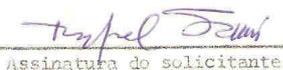
Qual o valor correspondente? _____

Qual a resposta recebida? _____

Observações que o solicitante gostaria de fazer: _____

O abaixo assinado se responsabiliza pela exatidão das informações e declarações prestadas no presente formulário.

Vitória,



Assinatura do solicitante

Aprovado: Em 26/06/75

Chefe do Departamento

Em / /

Presidente do Conselho Departamental

Em / /

Presidente do Conselho de Ensino e Pesquisa
da UFES

OBSERVAÇÕES:

1ª - Juntar cópia da ata da reunião do Conselho Departamental na qual foi aprovada a presente solicitação.

2ª - Se aprovado o projeto, fica o solicitante obrigado à apresentação de um relatório semestral.