

REVISTA

Paspatur

ARTES VISUAIS E INTERDISCIPLINARIDADE

nº 1 | vol. 1 | ano 1 | 2025





REVISTA NATO-DIGITAL INTERATIVA

BASTA CLICAR
NO CONTEÚDO
DESEJADO



Responsabilidade
de revisão gramatical
e ortográfica é dos
referidos autores



EDITORES

Adriana Dantas Nogueira
Vladimir de Oliva Mota

ILUSTRAÇÃO DA CAPA
Emma Oliveira

CRIAÇÃO DA LOGO
Adriana Dantas Nogueira
Germana Gonçalves Araujo

PROJETO GRÁFICO
E DIAGRAMAÇÃO
Germana Gonçalves Araujo

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Dantas Nogueira
(Universidade Federal de Sergipe- UFS)

Caroline Bertani da Silva
(Universidade FEEVALE/RS)

Christine Arndt de Santana
(Universidade Federal de Sergipe- UFS)

Diana Patrícia Medina Pereira
(Universidade Federal do Ceará/Quixadá-UFC)

Eder Donizeti da Silva
(Universidade Federal de Sergipe- UFS)

Eliane Maria Chaud
(Universidade Federal de Goiás- UFG)

Germana Gonçalves de Araújo
(Universidade Federal de Sergipe- UFS)

José Bezerra de Brito Neto
(Universidade Federal do Agreste
de Pernambuco-UFPE)

Luciana Ceschin
(Instituto Federal de Brasília- IFB/DF)

Luís Müller Posca
(Universidade Federal de Sergipe- UFS)

Marjorie Garrido Severo
(Universidade Federal de Sergipe- UFS)

Vladimir de Oliva Mota
(Universidade Federal de Sergipe- UFS)

Wellington Cesário
(Universidade Federal de Sergipe- UFS)

Yasmin de Freitas Nogueira
(Universidade Federal de Sergipe- UFS)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Revista Paspatur : Artes visuais e interdisciplinaridade [recurso eletrônico]. – Vol. 1, n. 1 (2025-) . – São Cristóvão, SE : Universidade Federal de Sergipe, Departamento de Artes Visuais e Design, 2025-
1 recurso digital.

Semestral

1. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal de Sergipe.
Departamento de Artes Visuais.

CDU 7(051)

Jandira Reis Vasconcelos - CRB- 5/1525

APRESENTAÇÃO



Adriana Dantas Nogueira
Vladimir de Oliva Mota

“É tempo de falarmos de nós mesmos”.
(Beatriz Nascimento)

Negligenciar informação e reflexão acerca da arte enseja seu isolamento face a outras ocupações humanas e sua desvalorização, exilando-a na pátria do mero entretenimento e, com efeito, considerando-a desimportante em face de outras atividades julgadas como socialmente necessárias, relegando a arte a um eterno segundo plano. Na direção contrária, a Revista Paspatur, primeira publicação vinculada ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe, destina-se à difusão de trabalhos – práticos e teóricos – na área das Artes Visuais e interdisciplinaridade com o propósito de divulgar e ampliar o diálogo e o pensamento acerca das teorias e das práticas das Artes Visuais. Negando uma perspectiva que tende a marginalizar manifestações inovadoras ou distantes dos grandes centros – que auto-outorgam o diapasão canônico da arte, a Revista Paspatur orienta-se pelo reconhecimento de que estamos constantemente mudando de posição e localização, que as necessidades e preocupações variam e que essas diversas direções refletem na maneira de ver, de pensar e de fazer arte. Nessa perspectiva, este primeiro número da Revista Paspatur apresenta duas seções, a saber: “Artigos” e “Projetos e eventos”.

A primeira seção, “Artigos”, traz os pensamentos e os trabalhos emergentes, oriundos de TCCs (Trabalhos de Conclusão de Curso) que obtiveram nota máxima, trabalhos de discentes em coautoria com o orientador/orientadora; ainda nessa seção, há também pensamentos e trabalhos de docentes,

pesquisadores/pesquisadoras. No artigo “O Brasil na paleta de Nicolas-Antoine Taunay”, de Adriane Pereira Dantas e Adriana Dantas Nogueira, as autoras estudam a paleta de cores utilizada por Taunay em suas representações de paisagens, considerando a influência da escola clássica sobre o artista e sua adaptação ao contexto brasileiro. Em “A poemografia de Ana Hatherly – do mar que se quebrava às variações e suas possibilidades de leitura”, Igor Christian S. Lima e Marjorie Garrido Severo abordam a complexa relação entre artes visuais e literatura a partir da obra poética de Ana Hatherly, almejando lançar luz sobre as influências do fator pictórico na textualidade. O artigo “Arte e interação social mediada pelo jogo – experiência de residentes de Artes Visuais em comunidade escolar”, de Stella do Carmo Pimentel e Marjorie Garrido Severo, apresenta os resultados da pesquisa-ação, desenvolvida no Programa de Residência Pedagógica da UFS/CAPES nos anos de 2022 e 2024, que investigou a criação e a aplicação do jogo didático no ensino de Arte. Em “A criação de uma rede de mães na Universidade Federal de Sergipe e a arte como via de resistência institucional”, Gabriela Guimarães, Maicyra Leão e Melanie Létocart tratam da emergente luta de mães e pessoas que maternam na Universidade Federal de Sergipe, apresentam e analisam as ações do coletivo “Mulheridade, Universidade e Maternagem”, considerando a arte como resistência na busca por visibilidade da maternagem e por conquista de direitos. Lígia Marina de Moraes Montagna e Eliane Maria Chaud escrevem “As mãos amarram nós, a boca canta pontos: crochê, arte e resistência” e analisam o fazer crochê como criação artística a partir dos significados que a cultura impõe às técnicas têxteis



A Revista PASPATUR lança editais de Chamadas de artigos para suas edições a cada semestre, mais informações no nosso Instagram:

@revistapaspatur.UFS

ou por e-mail: revistapaspatur@gmail.com

ou ainda no Departamento de Artes Visuais e Design (DAVD) no Campus de São Cristóvão, Sergipe, fone (79) 3194-6925.

manuais e da teoria da Formatividade de Pareyson. “A multissensorialidade de Ernesto Neto e a sinestesia encontrada na exposição olfativa “The scent of art” – o aroma da arte museu Tinguely Basel (Suíça)”, de Luís Muller Posca, relaciona o trabalho do artista Ernesto Neto e a pesquisa do autor sobre ensino de artes visuais, explorando o conceito de sinestesia e destacando a exposição olfativa The scent of art, demonstrando, assim, que o estímulo de múltiplos sentidos amplia o acesso e a compreensão das artes visuais. Wendell Ramos Campos, no texto intitulado “Matrizes e imagens: a arte da gravura em Sergipe e na Bahia”, toma como objeto de estudo as trocas culturais no âmbito da gravura entre os Estados de Sergipe e Bahia, apresentando metodologias baianas de gravura e sua utilização em Sergipe, destacando a importância do “êxodo artístico” de sergipanos para a Bahia. E, por fim, em “O trágico como afirmação da vida”, Gleicy Helem Leite da Silva e Vladimir de Oliva Mota buscam indicar no pensamento nietzscheano, especificamente na obra O nascimento da tragédia, um aspecto da arte, a saber: sua afirmação da vida.

A segunda seção da Revista Paspatur, “Projeto e evento”, apresenta, como o título indica, uma amostra da produção do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe a partir dos exemplos das atividades intituladas “Urban Sketchers Aracaju” e “Painéis Artísticos”. Coordenados por Adriana Dantas Nogueira e Eder Donizeti Silva, “Urban Sketchers Aracaju” são encontros extensionistas mensais nos quais participantes utilizam a observação direta para produzir desenhos que contam a história do tempo e dos lugares de Aracaju. Quanto aos “Painéis Artísticos”, tratou-se de um curso de curta duração, em 2024, coordenado por Marjorie Garrido Severo e contou com encontros remotos e presenciais com o fim de refletir acerca de painéis artísticos e de produzi-los, tendo como referência a cultura de Sergipe.

Boa leitura!

SUMÁRIO

Artigos



**O Brasil na paleta de
Nicolas-Antoine Taunay**

6

Adriane Pereira Dantas
Adriana Dantas Nogueira

**A poemografia de Ana Hatherly –
do mar que se quebra à variações
e suas possibilidades de leitura**

17

Igor Christian Santos Lima
Marjorie Garrido Severo

**Arte e interação social mediada pelo
jogo - experiência de residentes de artes
visuais em comunidade escolar**

28

Marjorie Garrido Severo
Stella do Carmo Pimentel

**A criação de uma rede de mães na
Universidade Federal de Sergipe e a arte
como via de resistência institucional**

41

Gabriela Guimarães,
Maicyra Leão
Mélanie Létocart

**As mãos amarram nós, a boca canta
pontos: crochê, arte e resistência.**

51

Ligia Marina de Moraes Montagna
Eliane Maria Chaud

**A multissensorialidade de Ernesto Neto
e a sinestesia encontrada na exposição
olfativa “the scent of art” – o aroma da
arte museu Tinguely Basel (Suíça)**

60

Luis Muller Posca

**Matrizes e imagens:
a arte da gravura em Sergipe e na Bahia**

67

Wendell Ramos Campos

O trágico como afirmação da vida

75

Gleicy Helem Leite da Silva
Vladimir de Oliva Mota

Projetos e eventos

85

Urban Sketchers Aracaju

88

Painéis Artísticos





O BRASIL NA PALETA DE NICOLAS-ANTOINE TAUNAY

Adriane Pereira Dantas¹

Adriana Dantas Nogueira²

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo estudar a paleta de cores utilizada por Nicolas-Antoine Taunay para representar a paisagem tropical do Rio de Janeiro. Para tanto, sua obra será analisada levando em conta a influência da escola neoclássica e como ele adaptou os cânones da pintura europeia ao contexto brasileiro. Dessa forma, a pesquisa buscou referências em críticos de arte que analisaram o uso da cor em Taunay, bem como apoio na metodologia de autores relacionados à luz e à cor, a fim de esclarecer as influências da graduação tonal utilizada pelo artista. O trabalho vai além de uma simples análise estética: ele revela aspectos técnicos, culturais e históricos que ajudam a compreender a obra do artista, contribuindo assim para o estudo em diversas áreas das Artes Visuais, como o ensino de História da Arte, Design, Arquitetura, Cinema e Fotografia.

Palavras-chave: Luz; cor; tropical; paleta.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif d'étudier la palette de couleurs utilisée par Nicolas-Antoine Taunay pour représenter le paysage tropical de Rio de Janeiro. À cette fin, son œuvre sera analysée en tenant compte de l'influence de l'école néoclassique et de la manière dont il a adapté les canons de la peinture européenne au contexte brésilien. Ainsi, la recherche s'est appuyée sur des critiques d'art ayant analysé l'usage de la couleur chez Taunay, ainsi que sur des méthodologies proposées par des auteurs spécialisés dans la lumière et la couleur, afin d'éclairer les influences de la gradation tonale utilisée par l'artiste. Ce travail va au-delà d'une simple analyse esthétique: il révèle des aspects techniques, culturels et historiques qui permettent de mieux comprendre l'œuvre de l'artiste, contribuant ainsi à l'étude de divers domaines des Arts Visuels, tels que l'enseignement de l'Histoire de l'Art, du Design, de l'Architecture, du Cinéma et de la Photographie.

Mots-clés: lumière; couleur; tropical; palette.

¹ Licenciada pelo Curso Artes Visuais, DAVD UFS, Mestre em Cinema e Narrativas sociais UFS, Professora do Colégio Estadual Prof. Pedro Reys - AL.

² Artista visual e arquiteta, doutorado em Arquitetura pela Universidade Federal da Bahia (2004), pós-doutorado em Artes pela Universidade de Lisboa (2014) e pela Universidade Federal de Minas Gerais (2023). Professora Titular do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe.

1. Introdução

A chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil, em 1816, marcou um momento significativo para as artes visuais no país. Entre seus membros, Nicolas-Antoine Taunay, um pintor neoclássico, enfrentou desafios ao retratar a luz intensa e as cores vibrantes dos trópicos. Sua formação europeia, pautada por uma paleta equilibrada e tons terrosos, contrastava com a paisagem tropical, exigindo adaptações em sua técnica.

Este artigo busca analisar como Taunay utilizou sua paleta neoclássica para pintar o Brasil. A metodologia adotada é bibliográfica, com base nos estudos principalmente de Lilia Moritz Schwarcz (2008) e Israel Pedrosa (2009). A estrutura do artigo está resumida em três eixos principais: a influência neoclássica de Taunay, a questão da luz e das cores nos trópicos e a adaptação da paleta de cores em suas obras.

Para tanto, a pesquisa analisa algumas telas do artista, no Brasil, observando a reincidência dos elementos composicionais e cromáticos. Finalmente, o trabalho faz uma análise da produção iconográfica do artista e torna compreensível o seu olhar para os trópicos.

2. A influência neoclássica de Taunay

O neoclassicismo surgiu no século XVIII como uma resposta ao excesso do barroco e do rococó, buscando inspiração na simplicidade e na simetria da arte greco-romana. Segundo Gombrich (1999), artistas como Jacques-Louis David adotaram esse estilo, enfatizando a virtude e a racionalidade. Desse modo, os neoclássicos buscavam o retorno à natureza, a simplicidade dos costumes e a inocência primitiva, a fim de transformar a sociedade e buscar um mundo moderno, pois estavam diante de uma arte lógica, pura e ‘moralmente elevada’ que tinha como ideias éticas a Verdade, a Pureza e a Honestidade.

Taunay foi fortemente influenciado por esse movimento, no século XVIII aumentava significativamente na Europa o interesse pelo conhecimento científico da natureza tropical. Isso coincidia com as viagens ao “Novo Mundo”. Para o europeu era preciso buscar novos estímulos e assim, cientistas, artistas e cronistas, sentiam-se encorajados a viajarem para obter novos conhecimentos. Eram muitos os relatos, sobre as novidades e maravilhas que havia nas terras tropicais, isso contribuía para que os europeus tivessem ideias preconcebidas sobre o Brasil. Nesse olhar estava a expectativa de uma natureza exuberante, selvagem e exótica, totalmente diferente da paisagem de clima europeu.

A vinda de Nicolas-Antoine Taunay relaciona-se ao contexto da instalação da família Real Portuguesa no país que precisava de artistas reconhecidos para consolidar o imaginário de nação. Taunay trazia em sua bagagem o estilo neoclássico, desenvolvendo uma abordagem paisagística que equilibrava rigor técnico e composição idealizada, o que causou um certo estranhamento relacionado à utilização das luzes e das cores tropicais, conforme pesquisas de Lilia Schwarcz (2008). Sua paleta, caracterizada por tons terrosos e dourados, refletia a tradição acadêmica europeia, baseada na observação da natureza de forma controlada e harmônica.

O desafio do artista seria representar a ideia de uma natureza equilibrada, pacífica e grandiosa tão proeminente do estilo em um país desconhecido de natureza selvagem. Para o neoclássico era preciso retratar essa paisagem de forma majestosa, marcado por uma luz que pudesse tornar intenso o acontecimento apresentado. Assim, era preciso o artista adequar o seu olhar ao clima tropical onde tudo era diferente e novo.

3. A questão da luz e das cores nos trópicos

Para compreender as dificuldades que Taunay encontrou na luminosidade brasileira é preciso distinguir os efeitos da re incidência de luz no clima tropical. A depender do clima do local onde uma pessoa esteja a luz penetra diferente, assim em cada parte do universo, podem existir várias alterações: enquanto a luz na Europa penetra mais horizontalizada, nos trópicos ela penetra mais verticalizada durante boa parte do tempo, conforme se visualiza na imagem seguinte:

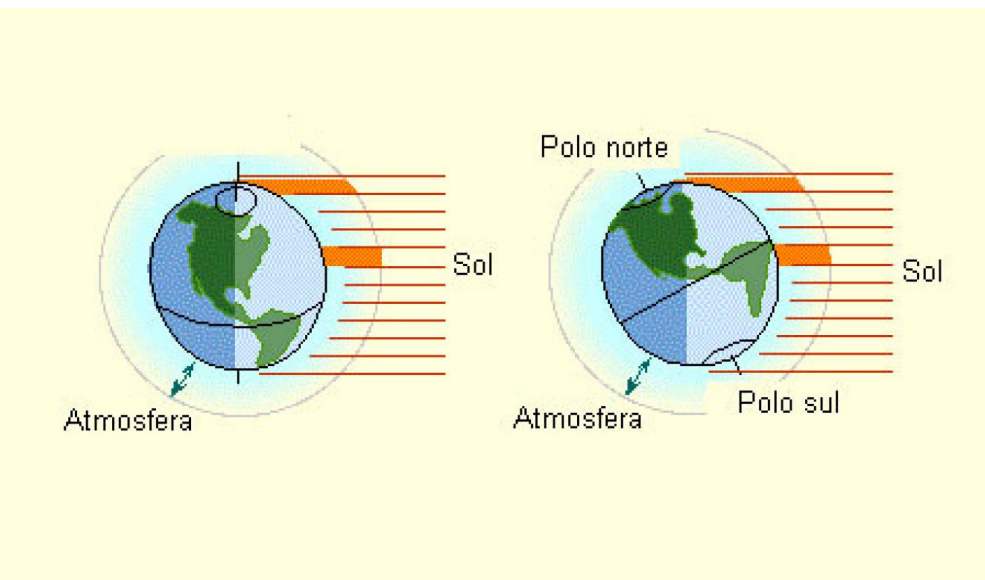


Figura 01 - Incidência dos raios solares de acordo com a rotação do eixo terrestre. Fonte: Disponível em: <<http://cmapspublic2.ihmc.us/rid=1KDVV84Y5-1CCTQLF-1XKR/mapamundi%20climes.jpg>>. Acesso em: 08 mar. 2017.

Na figura 01, observa-se que a luz penetra o Brasil de forma verticalizada e a distância dos raios solares é mais próxima do que na Europa. Nota-se que as ondas solares nas áreas têm um comprimento menor, portanto, mais forte e acesa. Ao analisar a maneira como essa mesma luz solar penetra o solo europeu, vemos que a luz incide de forma inclinada, portanto mais amena. É de se compreender como essa questão influencia na maneira como um artista vai perceber as cores e transportá-la para sua tela a depender do local onde esteja.

Assim, compreende-se como cada céu, em diferentes partes do mundo, influencia a percepção visual de um artista. Considerando que o clima predominante na Europa é o temperado, e que a maior parte de seu território está situada entre o Círculo Polar Ártico e o Trópico de Câncer, é possível observar variações significativas: ao norte, predominam os climas frio e polar; ao sul, o clima mediterrâneo. Conforme indicado no mapa climático mundial (figura 02), é possível visualizar essas variações e suas possíveis implicações visuais.

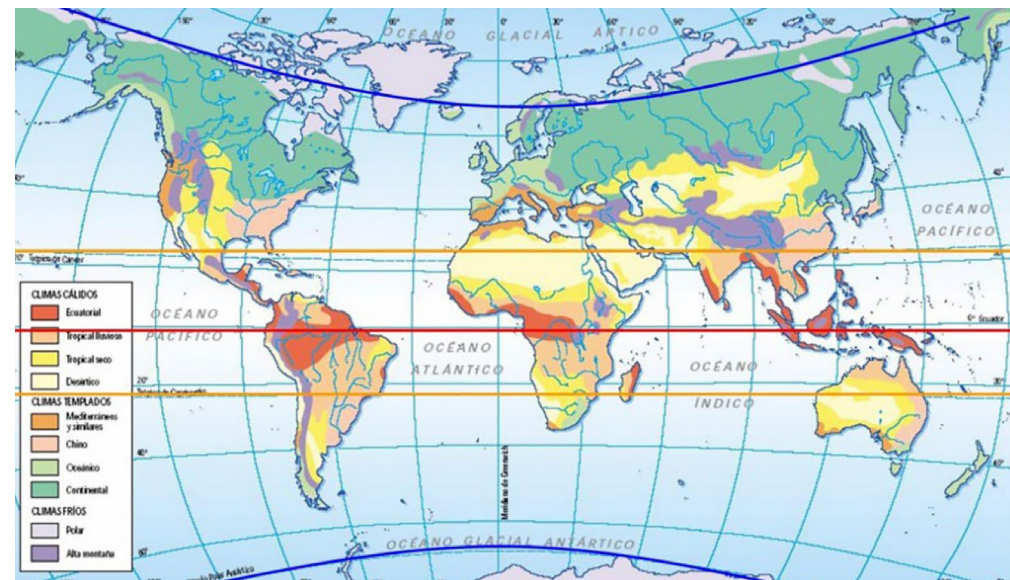


Figura 02 - Mapa *Mundi climes*. Fonte: Disponível em: <<http://cmapspublic2.ihmc.us/rid=1KDVV84Y5-1CCTQLF-1XKR/mapamundi%20climes.jpg>>. Acesso em: 08 mar. 2017.

Na representação do clima tropical, o que está de vermelho representa o clima quente entre as linhas dos trópicos de câncer e capricórnio. Como já visto, é possível notar que a área entre elas é a que mais recebe luz solar porque justamente nessa parte o raio está mais próximo no planeta e também entra de forma direta, verticalizada, fazendo essa área receber mais luminosidade do que em outros lugares, haja vista a posição da terra em relação a seu próprio eixo e a rotação da mesma ao redor do sol.

Sabendo que as cores mudam a depender da forma como os raios solares penetram um local, e também variam levando-se em conta a extensão de cada onda de luz ao tocar um objeto, não há de se negar que a paleta de cor de um artista, nos trópicos tende a ser mais clara e nos climas temperados mais sóbrios.

Farina (2006), pesquisador da psicodinâmica das cores, traz um exemplo relacionado à mudança das cores. Para ele, a cor é influenciada pelo clima e isso acontece de várias maneiras. Utilizando o Brasil como exemplo, um país de dimensão continental, podem ser percebidas diferenças na paleta de cores utilizadas por artistas brasileiros que vivem dentro das linhas tropicais daqueles que vivem mais afastados dessa área. Os artistas do norte do Brasil têm uma paleta de cor mais vibrante e diferente daqueles que vivem além dos trópicos. Os que se localizam mais ao sul têm uma paleta de cor mais “fria”:

No campo da Arte, a influência do clima traduz-se na maneira como a cor é utilizada. Não precisamos ir muito longe. Basta analisar, dentro do Brasil, a arte do nordestino em confronto com a do sulista. O artista do norte, vivendo dentro de um cromatismo intenso causado pelo causticante Sol da zona equatorial, reflete na sua arte os tons luminosos e intensos de sua paisagem. (FARINA, 2006, p.20)

Dessa forma, geograficamente é interessante observar que devido à forma como a luz solar penetra, se diferencia a percepção das cores locais, quanto mais o clima estiver entre os trópicos os artistas tendem a utilizar cores “quentes”, e quanto mais se distanciam, utilizaram cores “frias”. Esse exemplo justifica o estranhamento de Schwarcz (2008a) e de outros críticos ao observar a pouca variação de cor nas telas de Taunay quando veio ao Brasil, afinal o Rio de Janeiro é uma cidade que recebe bastante luz solar e está dentro dos trópicos, mas a paleta do artista, apesar do sol do Rio, não variou quase nada.

Outra forma de compreender a questão da paleta de Taunay estaria nas explicações de Pedrosa (2009). Além do avanço no estudo do clima, a ciência conse-

guiu também sistematizar os dados que influem as cores e as relações gerais que regem as mutações cromáticas. Pedrosa (2009), em seus estudos, explica sobre como o olho humano percebe as cores e como elas podem ser mutáveis e dependentes de fatores internos e externos que nos rodeiam. Para ele, “a cor não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz – mais precisamente, é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão” (Pedrosa, 2009, p.20). Dessa forma, a cor é algo relativo, percebê-la, pintá-la ou defini-la envolve examinar questões físicas e psicológicas no momento de abstrair o tom. Dessa forma, a luz recebe influência do clima e este modifica as cores observadas:

O ar atmosférico que nos envolve (corpo transparente – portanto, corpo turvo, com certo nível de obscuridade) pode ser encarado como sombra que se mistura permanentemente com a luz, alterando-lhe a qualidade. Quanto à coloração azul do firmamento, atualmente ninguém duvida de que seja causada pelas partículas extremamente pequenas de ar que difundem os raios luminosos de ondas mais curtas (azuis e violeta). Quando aumenta o tamanho dessas partículas, a coloração muda, chegando até ao vermelho do extremo oposto do espectro. Como vemos, o fenômeno da decomposição da luz solar pela atmosfera é um problema de quantidade ligado à densidade do ar (sombrias). Nestas particularidades fundaram-se as observações a respeito de certas leis gerais que influem no surgimento da cor inexistente e nas mutações cromáticas” (Pedrosa, 2009. p. 67)

Para Pedrosa (2009), o fenômeno da percepção da cor seria algo ainda mais complexo porque lida com dados psicológicos que alterariam a qualidade do que se vê. Ele distingue “três características principais que correspondem aos parâmetros básicos da cor: matriz (comprimento da onda), valor (luminosidade ou brilho) e croma (saturação ou pureza da cor)” (Pedrosa, 2009. p.21). Nas figuras seguintes ele exemplifica como acontece a absorção e reflexão da cor a partir da luz que penetra o objeto e como a cor se apresenta ao olho humano (fig.03):

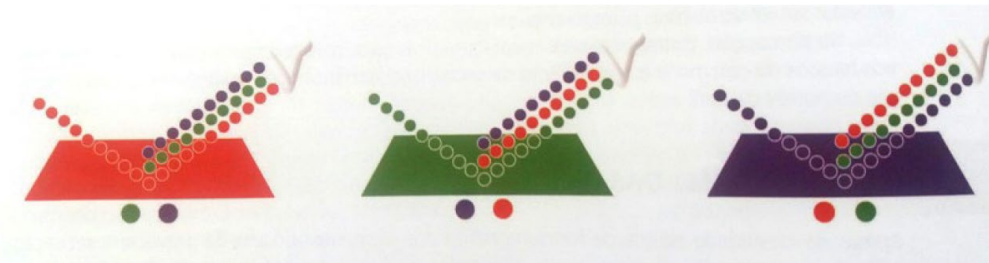


Figura 03 - Absorção e reflexão dos raios luminosos pela cor-pigmento. Fonte: Pedrosa, Israel. Da cor à cor inexistente. 10 ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

Pedrosa (2009) ao analisar descobertas relacionadas a luz e a cor explica que as superfícies pintadas recebem variações a depender do lugar e da luz de onde se está pintando, existiriam duas situações implícitas a visão, pois o lugar e a luz delineariam a perspectiva e a recepção das luzes. Assim:

Parece óbvio que as cores tomam da luz suas variantes: porque todas as cores, colocadas na sombra, aparecem diferentes do que são na luz. A sombra faz a cor escura; a luz, onde ela atinge, torna a cor clara. Os filósofos dizem que nada pode ser visto enquanto não for iluminado e colorido. A importância disso é facilmente demonstrada, pois quando falta luz não há cor, e quando a luz aparece a cor surge também (Alberti, 1992, p.79-82, *apud* Pedrosa, 2009, p.49)

Percebe-se deste modo, que as cores variam de clima para clima e cada pessoa nota as cores de forma variada, por isso cada artista tem o seu código cromático. Bem se entende que Taunay também tinha a sua paleta de cor específica, e, por isso, as cores que viu ao sair da Europa para o Brasil pareceram-lhe estranhas àquelas do clima que era de seu costume. Dessa forma, para melhor entender a influência da luz europeia no código cromático utilizado pelo artista e sua percepção de cor em relação aos trópicos, no próximo capítulo, através de imagens e de legendas cromáticas, será exposta telas de Taunay a fim de se compreender como se deu a luz e a cor do Brasil na sua paleta.

4. A adaptação da paleta de cores nas obras de Taunay

Quando Taunay veio ao Brasil, pintou a cidade do Rio de Janeiro do início do século XIX, ainda capital do Império. Ao representá-la, deixou uma valiosa contribuição para a memória da cidade: o retrato do que ela era antes das intervenções urbanísticas que a transformaram ao longo do tempo. Segundo Siqueira (2008), as telas de Taunay no Brasil apresentam uma paisagem agradável à chegada da civilização, enaltecendo a nacionalidade e a natureza brasileira de forma singular.

No entanto, para Schwarcz (2008b), aplicar o ideal neoclássico ao contexto histórico, político e cultural brasileiro nem sempre era tarefa simples. Muitas vezes, era algo complicado e até mesmo estranho. Esse estranhamento se manifestava também em relação às cores do novo clima, à aplicação dos esquemas de tons sombrios que Taunay costumava utilizar, às proporções e às figuras inseridas na cena tropical — elementos que nem sempre se adaptavam com facilidade à nova realidade.

Parece até que Nicolas buscava acercar-se do novo contexto introduzindo elementos que lhe eram familiares e que lhe permitiam entrar em terreno alheio com mais propriedade. Por isso suas árvores serão tropicais mas também temperadas; seus marinheiros, um pouco italianos, e suas cidades, quase villas romanas. Formado pela tradição de Roma, Taunay revisitaria com dificuldade, mas com rara felicidade, a luminosidade do Brasil. (Schwarcz, 2008b, p.245, grifo nosso)

A obra de Taunay se distingue justamente por apresentar características que revelam uma interpretação impregnada de elementos próprios de sua cultura. Na sua paleta a luz e a cor utilizada apresentavam-se quase os mesmos tons terrosos e dourados os quais ele empregava nas suas telas em Roma. A entrada de luz solar continuava oblíqua, conforme o clima temperado, e os tons, adequados à paleta neoclássica.

No conjunto das obras do artista vários elementos aparecem de modo repetido e estranho: uma natureza tranquila do Brasil (o clima ameno, as águas doces e o sol iluminado). Na composição: árvores, animais e pessoas aproveitam do bom clima para ficar ao ar livre, sugerindo uma Arcádia nos trópicos. Essas obras eram “feitas para serem, muitas vezes, vendidas no exterior, essas pinturas apresentavam, tal qual um grande teatro, essa natureza tranquila e calma do Brasil, onde nem as ondas atrapalhavam a calma reinante” (Schwarcz, 2008a, p.134). Dessa forma, Taunay se interessou principalmente pela cidade do Rio de Janeiro e seu entorno, porém, ele a retratou com um ar diferente daquele dos trópicos, parecia uma atmosfera de clima temperado ou mediterrâneo.

Schwarcz (2008a) entende que Taunay teve dificuldades em lidar com essa natureza e transpô-la ao mundo pictórico, porque as cores dos trópicos não combinavam muito com a sua paleta e a mata parecia-lhe bastante “selvagem”. Por isso, ao chegar aqui o artista se deparou com inúmeros problemas, um deles foi representar os próprios trópicos:

Um ano depois de chegar ao Rio, adquire um sítio na Floresta da Tijuca, junto à cascatinha que irá receber seu nome. Morar na floresta corresponde a embrenhar-se na luz ofuscante ou na obscuridade profunda, experiência correlata da imensidão e da ancestralidade. Entretanto, essa intimidade traz novos problemas para a sua arte: elimina a distância que fora, para todas as vertentes da tradição paisagística europeia, fundamento central. Outros artistas viajantes do mesmo período já haviam levantado a questão da impossibilidade de representar a natureza tropical segundo os princípios formais acadêmicos. Rugendas, por exemplo, lembra que as florestas nativas são, a um só tempo, a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição em virtude das regras de ‘sã razão’ em seu registro. O artista vê-se envolvido em um ‘mundo desconhecido’ e excessivamente próximo, onde não se consegue um posto de observação que permita uma representação fiel. Sem essa diferença previamente estabelecida, será preciso construir a distância a partir de outros princípios (Schwarcz, 2008a, p. 144).

Assim, para Schwarcz (2008a), a Cascatinha da Tijuca serviu como uma espécie de ícone dos anos de estada do pintor no Brasil. A obra que pintou da Cascatinha (figura 04) torna-se um registro pictórico no qual a cidade é vista como um paraíso idílico do qual ele faz parte. No quadro, o próprio Taunay é representado à esquerda, pintando sua tela; no entanto, ele aparece minúsculo, assim como as demais figuras recorrentes em suas obras. Ao seu lado, veem-se dois escravizados que o acompanham e observam enquanto pinta. No plano de fundo, um pouco desfocado, aparece um homem montado sobre um burro de carga, seguido por outro escravizado. Já no terceiro plano, destaca-se uma pequena queda d’água — a própria Cascatinha da Tijuca. A floresta emoldura toda a cena com sua imponente vegetação tropical. Conforme analisa Schwarcz (2008a), a tela é idealizada na forma como retrata a paisagem, tanto pela luz que apresenta quanto pela representação dos trópicos — quase irreais de tão intensos. A luminosidade tropical ainda não é aquela própria do Rio de Janeiro. Dessa forma, a cena remete à imaginação arcádica e poética do artista, como um resgate de um mundo idealizado.



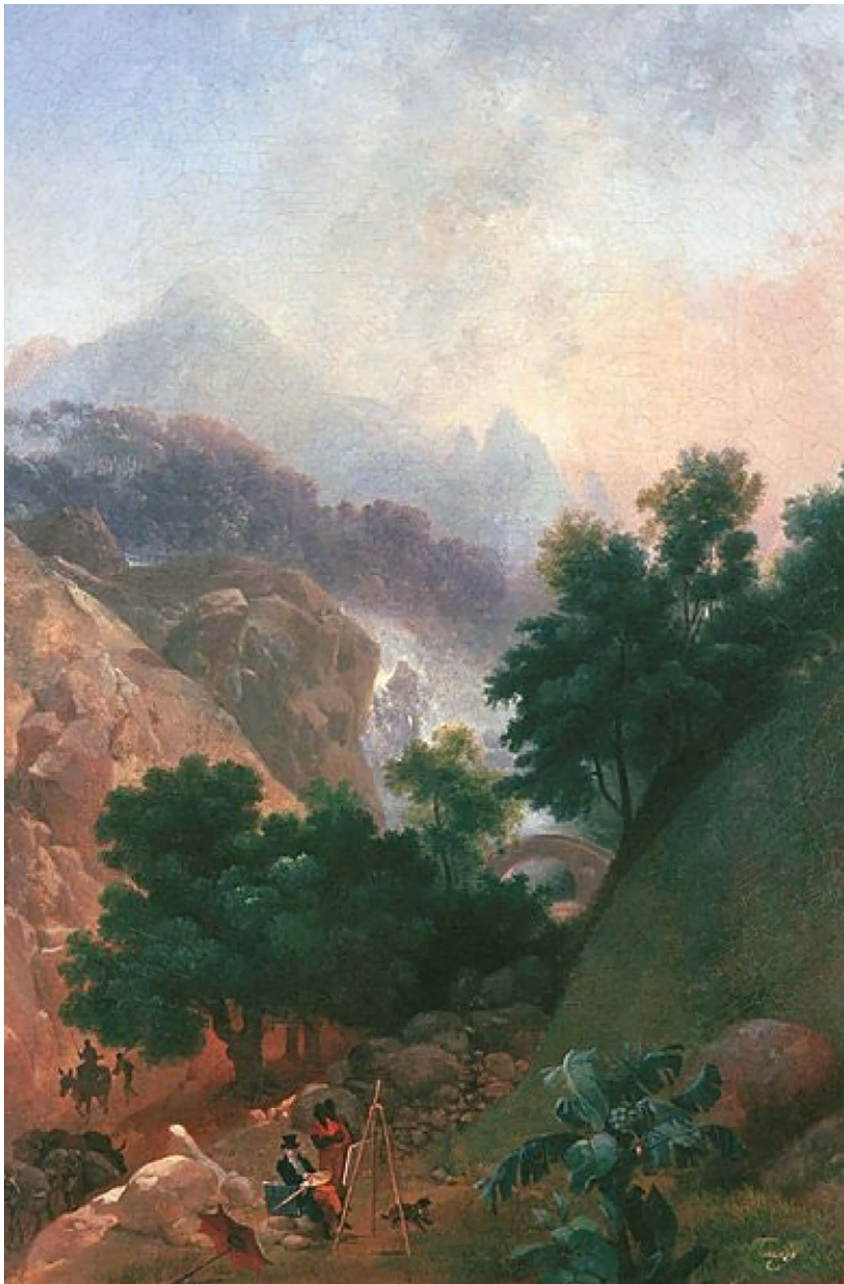


Figura 04 - Cascatinha da Tijuca (1816-1821), Óleo sobre madeira, 51,5 x 49cm. Fonte: Schwarcz (2008a). Fonte da legenda: Paleta de cores criada no Adobe Color CC (das autoras, 2017)

Na tela em que aparecem D.João e Dona Carlota Joaquina passando a Quinta da Boa Vista perto do Palácio de São Cristóvão (figura 05), Taunay mantém sua abordagem neoclássica ao retratar um cortejo real atravessando uma ponte. Embora a realeza esteja no centro da cena, a composição obedece a uma estrutura equilibrada, típica do neoclassicismo, onde a natureza é representada de maneira idealizada. O pintor ilumina sutilmente o casal real, conferindo-lhes destaque sem romper a harmonia geral da cena.

Elementos como vacas pastando, barcos navegando e trabalhadores negros inserem-se de forma ordenada no conjunto, reafirmando a busca de Taunay por um ambiente bucólico e organizado, sem abrir mão do rigor formal e da serenidade cromática característica de sua formação acadêmica.



Figura 05 - D. João e dona Carlota Joaquina passando a Quinta da Boa vista perto do palácio de São Cristóvão. Óleo sobre tela. 92,5x146,5cm. 1816-21. Fonte: Schwarcz (2008a). Fonte da legenda: Paleta de cores criada no Adobe Color CC (das autoras, 2017).

Sabe-se que, o melhor exemplo de luz solar forte que Taunay conheceu na Europa foi quando se mudou para o sul da Itália. No clima do mediterrâneo ele teve contato com um céu mais iluminado que o possibilitou experimentar uma paleta de cor mais clara. No Brasil essa experiência não foi muito diferente. A tela seguinte (figura 06), a cena se define como um típico cartão postal dos viajantes ao Brasil – O mar do Rio de Janeiro e o Pão de Açúcar. A paisagem denuncia mais uma vez os trópicos sob o olhar de Taunay: pineladas douradas, luzes horizontalizadas, as quais definiam os tons dourados e terrosos característicos na paleta do artista.

A paisagem é em tudo pacífica: o céu está claro; o cortejo segue tranquilo; a água é límpida, e os escravos apenas acompanham o evento. As famosas árvores de Taunay aparecem delimitando a fronteira da estrada. São espécies mais de clima temperado de que de clima tropical, mas ornar a cena e trazem para a tela um certo efeito civilizatório, em meio a uma paisagem quase bucólica (Schwarcz, 2008b, p. 248).

Em relação à luz, o artista a representa de forma bastante característica em suas telas: no momento do sol baixo, horizontalizada, dispondo de sombras e figuras na contraluz e alguns reflexos alaranjados e pinceladas de branco em pontos específicos. Novamente uma mistura entre o real e o imaginado.



Figura. 06 - Praia do Botafogo. Óleo sobre tela. 32x46cm. 1816. Fonte: Schwarcz (2008a). Fonte da legenda: Paleta de cores criada no Adobe Color CC (das autoras, 2017)

Na obra seguinte (figura 07), Taunay apresenta uma composição de tons mais claros do que aqueles do seu período europeu, no entanto representa um céu tropical pouco colorido e um tanto dramático com muitas nuvens. Contrapondo, tem-se o mar calmo e sereno. Em relação a representação dos marinheiros vê-se uma mistura de escravizados com marujos aparentemente napolitanos. O céu do Brasil na paleta de Taunay aparece, como na maioria das vezes, translúcido, mais parecido com um céu de clima temperado do que com um céu tropical.



Figura 07 - Cena marítima no Rio. Óleo sobre tela. 45,7x56,5cm. 1817. Schwarcz (2008a). Fonte da legenda: Paleta de cores criada no Adobe Color CC (das autoras, 2017)

Para Schwarcz (2008a), o que garante a unidade da obra em Taunay é justamente a forma como ele trabalha a luz — o sol e a luminosidade do Brasil, em suas telas, só podiam ser comparados à claridade romana. A partir disso, a autora sugere que Taunay pode ter representado os trópicos de forma idealizada para facilitar a aceitação de suas obras na Europa, onde o público, habituado ao neoclassicismo, poderia estranhar um Brasil excessivamente exótico e colorido. Talvez por essa razão, o artista retratou o Rio de Janeiro quase sem a presença da população local (fig. 08). Na cena, veem-se três padres conversando em primeiro plano, rodeados por vegetação com folhas de bananeira à direita, enquanto alguns bois passam pela rua. Ao fundo, surgem a cidade, o mar e, no terceiro plano, o céu amplo.



Figura 08 - Vista da baía do Rio e da praça do Largo da Carioca tomada do jardim do Convento de Santo Antônio. Óleo sobre tela. 45,7x56,5cm. 1816. Schwarcz (2008a). Fonte da legenda: Paleta de cores criada no Adobe Color CC (das autoras, 2017)

As telas “Vista da baía do Rio e da praça do Largo da Carioca tomada do jardim do convento de Santo Antônio” obra Largo da Carioca (figura 08), “Entrada da baía e da cidade do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816” (figura 09) e “Vista do Pão de Açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain” (figura 10) parecem pertencer ao mesmo panorama de paisagem, diferenciadas apenas pelos ângulos. A inspiração temática é praticamente a mesma e os elementos composicionais também, apenas a paisagem local é feita com enfoque diverso. São telas de Taunay em que a paleta de cor torna-se mais clara, mas não menos árcade porque “tudo lembra os quadros que Taunay pintava na Itália, país que conheceu nos seus anos de Academia. O sol ilumina a cidade que reluz, assim como o terraço de onde se descortina a paisagem” (Schwarcz, 2008a, p.184):



Figuras 09 e 10 - Entrada da baía e da cidade do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio (1816) e Vista do Pão de Açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain (1816-1821). Schwarcz (2008a). Fonte da legenda: Paleta de cores criada no Adobe Color CC (das autoras, 2017)

Nessas últimas pinturas observadas, Taunay parece intensificar ainda mais a italianização da paisagem. As cores acompanham o imaginário árcade: mesmo com o aumento da luminosidade, os tons terrosos continuam predominantes. Segundo Schwarcz (2008a), suas composições revelam uma sensibilidade mais próxima da tradição italiana do que da realidade brasileira — o céu, por exemplo, é pintado com nuvens espessas que remetem a um clima temperado, contrastando com a atmosfera tropical de nuvens leves sob um vasto azul.

A partir dessas obras, é possível perceber que o artista alcança um equilíbrio entre a realidade observada e a idealização própria do neoclassicismo, preservando um modelo compositivo rigoroso e estilizando as figuras humanas segundo convenções acadêmicas. Em suas paisagens brasileiras, elementos como palmeiras, animais, barcos, marinheiros, igrejas, escravizados, nobres, casas caiadas, a luz dourada do entardecer e figuras religiosas são retratados sob a influência da tradição pictórica italiana.

Essa abordagem revela o peso da imaginação na construção de suas imagens: mais do que registrar fielmente a natureza tropical, Taunay parece interessado em representar o Rio de Janeiro como cenário idealizado, no qual a paisagem atua muitas vezes apenas como pano de fundo. Assim, transforma o espaço natural em ambiente contemplativo, guiado pela lógica estética neoclássica. Mesmo inserido no Brasil, seu olhar permanecia europeu — distante e refinado — moldando os trópicos segundo os parâmetros acadêmicos que formaram sua visão de mundo.

Dessa forma, para produzir suas paisagens, o artista precisou equilibrar seu imaginário europeu com a nova realidade da luz tropical, buscando traduzir os trópicos dentro de uma perspectiva idealizada. Conforme analisa Ribeiro (2012, p. 60):

[...] O sol suprimia a nuance das cores, por tanto iluminar, o dia durava muito e o entardecer se fazia rápido demais, diferentemente do entardecer na Europa. Ou seja, o tempo em que a nuance das cores era realçada, pela luz suave do nascer ou do entardecer do sol, passava rápido demais para ser capturado. Nesse sentido, comparativamente, o tempo do sol oblíquo europeu permitia a Taunay maior acuidade. Assim, as sutilezas das cores pareciam-lhe esvairar-se. Para ele, somente depois da chuva é que as cores se apresentariam mais claras e distintas. Eis aí um momento que o pintor apreciava.

Portanto, nota-se que, em Taunay, a pouca variação cromática de sua paleta parece ter sido intencional. Sua percepção da luz era controlada de forma deliberada, na medida em que escolhia os momentos do dia mais favoráveis para adaptar as cores ao seu repertório. Dessa forma, o artista preferia pintar em horários com menor incidência luminosa, optando por retratar os trópicos apenas quando o clima se apresentava mais ameno. O segredo de sua paleta, assim, residia na escolha de momentos de luz suavizada e horizontal, o que lhe permitia manter os tons dourados característicos de sua formação italiana.

5. Considerações finais

A partir da análise da luz e de como ela incide nos climas tropicais, demonstrou-se que as cores nessas latitudes se apresentam de forma mais vibrante do que em regiões de latitudes mais altas, como na Europa. Conclui-se, a partir da observação da paleta de cores de Nicolas-Antoine Taunay e com base na análise de críticos especializados, que o artista não adaptou sua paleta aos trópicos, mas, ao contrário, adaptou os trópicos à sua paleta. Isso se deu pela sua fidelidade ao estilo neoclássico, o que resultou em poucas mudanças em seu modelo de composição e cor.

Apesar do desafio imposto pela incidência intensa da luz tropical e pela vibração cromática do ambiente local, Taunay encontrou soluções para preservar sua abordagem estética. Equilibrou suas composições de modo a manter a harmonia formal, sem comprometer a ordem e a simetria características do estilo acadêmico. Sua técnica permaneceu fiel aos padrões europeus, com sombreamentos controlados e uma gradação tonal semelhante à que utilizava em Roma e Paris. Essa escolha reflete não apenas uma limitação técnica, mas também uma decisão consciente de preservar sua formação artística, evitando uma transformação completa de sua paleta para se adequar ao novo ambiente.

Dessa forma, este estudo contribui para aprofundar a compreensão das estratégias visuais utilizadas por artistas europeus em contextos tropicais e levanta questões relevantes para pesquisas futuras sobre a relação entre cor, luz e linguagem pictórica. Ao evidenciar os limites e as escolhas de Taunay diante de um novo cenário visual, amplia-se o campo de investigação sobre como diferentes tradições artísticas enfrentam — ou resistem — à necessidade de transformação diante de realidades culturais e naturais distintas.

Referências

- FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- LOOS, M. R. **Incidência dos raios solares de acordo com a rotação do eixo terrestre**, 2014. Fonte: Disponível em: <<http://www.mundofisico.joinville.udesc.br/index.php?idSecao=1&idSubSecao=&idTexto=3>>. Acesso em: 08 mar. 2017.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.
- RIBEIRO, L. M. “Taunay no Brasil: entre o que é e o que deveria ser - aspectos da alteridade”. **Cadernos de História** (PUC-MG), 2012. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2012v13n19p53/4342>>. Acesso em: 21 ago. 2016.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos**. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2008a.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- SIQUEIRA, Vera B. As verdades do pincel. In: SCHWARCZ, L. (Org.). **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos Trópicos**. São Paulo: Sextante Artes, 2008.

A POEMOGRAFIA DE ANA HATHERLY – DO MAR QUE SE QUEBRA À VARIAÇÕES E SUAS POSSIBILIDADES DE LEITURA

Igor Christian Santos Lima¹

Marjorie Garrido Severo²

RESUMO

O presente artigo sintetiza parte das investigações apresentadas na monografia “Pintura das palavras: a relação entre imagem e poema em Ana Hatherly”, bem como revisita e amplia as relações entre as artes visuais e literatura com o foco na obra poética da portuguesa Ana Hatherly, notória pelos seus estudos acerca da escrita e de poesia visual. Aqui buscou-se compreender, de modo breve, o histórico da escrita manual, as influências do fator pictórico na textualidade, o contexto literário que Hatherly se insere e as concepções de Vilém Flusser de Linha, Superfície e Gesto para analisar a poética da portuguesa. Estudou-se textos dos teóricos do Concretismo brasileiro, da Poesia Experimental Portuguesa e o livro de François Cheng “Vacío y Plenitud”, focado na pintura e caligrafia chinesa. Apresenta-se a partir desses estudos uma análise da obra *O mar que se quebra* (1989) e também das Variações de 15 a 20, do Livro III – Leonorana, parte do livro *Anagramático* (1965-70), que visa ampliar as possibilidades de leituras sobre sua poesia

a luz dos princípios da caligrafia e pintura chinesa. De produção labiríntica, o estudo dos poemas selecionados que privilegiam o fenômeno da intertextualidade, propondo uma reinvenção da leitura através da ambiguidade da escrita, aqui intitula-se de poemografia. Considera-se que indicam possibilidades de compreensão do fenômeno visual no poema. Percebe-se em seu labor a influência da arte chinesa e japonesa, tanto em seus materiais e ferramentas quanto na preservação de uma indissociabilidade entre poema e pintura, escrita e desenho, arte visual e arte literária..

Palavras-chave: Ana Hatherly; poesia experimental; caligrama; Vilém Flusser; François Cheng.

¹ Licenciado pelo Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe.

² Doutora em Educação e professora Efetiva do Curso de Curso de Licenciatura em Artes Visuais, da Universidade Federal de Sergipe.

ABSTRACT

*This article summarizes part of the research presented in the monograph “Painting the words: the relationship between image and poem in Ana Hatherly”, as well as revisiting and expanding the relationship between the visual arts and literature with a focus on the poetic work of the Portuguese Ana Hatherly, known for her studies on writing and visual poetry. Here we sought to briefly understand the history of handwriting, the influences of the pictorial factor on textuality, the literary context in which Hatherly is inserted and Vilém Flusser’s conceptions of Line, Surface and Gesture in order to analyze the poetics of the Portuguese artist. We studied texts by theorists from Brazilian Concreteism, Portuguese Experimental Poetry and François Cheng’s book “Vacío y Plenitud”, which focuses on Chinese painting and calligraphy. Based on these studies, we present an analysis of the work *O mar que se quebra* (1989) and also of Variations 15 to 20, from Book III - Leonorana, part of the book *Anagramático* (1965-70), which aims to broaden the possibilities of reading his poetry in the light of the principles of Chinese.*

Keywords: Ana Hatherly; experimental poetry; caligramme; Vilém Flusser; François Cheng.

1. INTRODUÇÃO

Na História da Arte encontra-se diversos exemplos de poemas de caráter visual: a poesia chinesa com sua caligrafia e ideogramas, as epigramas de Símbios de Rhodes e outros altares gregos na “Antologia Palatina”, as *Carmina Figuratas* medievais, os labirintos, acrósticos e anagramas do Maneirismo e Barroco Lusitano, e a poesia concreta brasileira. (Maués, 2009).

Uma das influências da produção da monografia “Pintura das palavras: a relação entre imagem e poema em Ana Hatherly” partiu de uma provocação inicial do livro “O que é comunicação poética” de Décio Pignatari, o qual afirma “a Poesia se aproxima mais da Música e das Artes Plásticas do que da Literatura” (Pignatari, 2005, p. 9). A investigação dessa frase caminhou para o conhecimento, além dos exemplos citados anteriormente, dos vates da poesia experimental portuguesa, em especial a artista Ana Hatherly, cujo nome completo era Anna Maria de Lourdes Rocha Alves Hatherly, ela nasceu em Portugal, na cidade do Porto em 1929 e faleceu em Lisboa em 2015.

De uma intensa pesquisa acadêmica que abrange especialmente a poesia visual barroca, Hatherly, que também é poeta e artista visual, explorou em seu ofício as diversas possibilidades da escrita, seja de um modo linear, isto é, baseado no verso ou na prosa, seja na forma de superfície, no seu caráter visual, imagético e pictórico (Figura 1).



Figura 1 – Metáfora da “Mão Inteligente” – 1975 – Ana Hatherly.
Fonte: Modernism/Modernity.org

A Poesia Experimental Portuguesa, surgida na década de 1960, foi um movimento de vanguarda que explorou a intersecção entre palavra, imagem e performance, desafiando as convenções literárias tradicionais. Liderado por poetas como Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro e Salette Tavares, o movimento enfatizou a materialidade do texto, a visualidade gráfica e a participação ativa do leitor e da leitora. Sua relação com o Concretismo brasileiro (décadas de 1950-60) é marcada por influências mútuas, especialmente na valorização do poema como objeto espacial e na ruptura com o discurso linear. Enquanto os concretistas brasileiros (como os irmãos Campos e Décio Pignatari) focaram no rigor estrutural e no ideograma, os experimentalistas portugueses incorporaram maior liberdade gestual e elementos lúdicos, expandindo as fronteiras entre poesia e artes visuais. Ambos os movimentos, porém, compartilharam o interesse pela comunicação não verbal e pela reinvenção da linguagem poética.

O objetivo da pesquisa aqui empreendida é o de analisar os poemas *O mar que se quebra* e as *Variações de 15 a 20*, a luz dos teóricos Flusser e Cheng para assim identificar as relações entre poemas e grafismos, texto e imagem. De produção labiríntica, a autora tem grande relevância para a poesia concreta, o estudo dos poemas selecionados que privilegiam o fenômeno da intertextualidade, propondo uma reinvenção da leitura através da ambiguidade da escrita, aqui intitulada-se de poemografia.

2. QUANDO A LINHA SE TORNA SUPERFÍCIE – A ARTE DE ANA HATHERLY

A trajetória artística de Hatherly principia na música, mas, devido a um problema de saúde, seu médico a sugere que comece a escrever poesias. O título de seu primeiro livro de poemas, “Ritmo Perdido”, faz referência a esta saída da música e, desde então, seu labor tornará quase que indissociável o ato de escrever com o ato de desenhar, como ela mesma irá dizer:

O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. A Poesia Concreta foi um estágio necessário, mas mais importante ainda foi o estudo da escrita propriamente dita, impressa e manuscrita, especialmente a arcaica, chinesa e europeia. O meu trabalho também começa com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através de um processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade (Hatherly *apud* Araujo, 2022, p. 15).

A partir desta citação, também é possível destacar a influência da Poesia Concreta, da escrita manual e impressa, desde a antiguidade e de oriente a ocidente.

O Concretismo, como define Hatherly, buscou uma redução da melodia em ritmo, do desenho em ponto e da poesia em som (Hatherly, 1981 p. 91). De tal modo, a discursividade presente em toda tradição literária portuguesa seria eliminada em prol de uma

arte mais concisa e não menos lírica. (Rádio e Televisão de Portugal, 2003). Os irmãos Campos e Décio Pignatari, principais teóricos do movimento, irão, por influência dos estudos chineses de Fenollosa publicados por Ezra Pound, desenvolver uma concepção de ideograma que no “processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas” (Fenollosa *apud* Campos, 1975, p. 23). ”

O estudo dos ideogramas chineses, tão caro aos concretistas, como já mencionado, foi de grande valia para Hatherly, que percebeu a sua força de expressão visual, independente do significado da palavra. (Rádio e Televisão de Portugal, 2003). Outro aspecto marcante em sua obra é a compreensão de que o poeta deve ser um “microcosmo” para poder interpretar o mundo e a existência. (Hatherly, 1959, p. 92). Tal visão de mundo coincide, em partes, com a cosmovisão dos calígrafos chineses que a pintura e escrita, indissociáveis, seriam uma expressão espiritual do artista (Meggs, 2007, p. 54) e o resultado seria um “microcosmo” voltado a criar um espaço aberto qual reside a vida (Cheng, 2008, p. 132). Para os chineses, portanto, a principal forma de julgar uma boa pintura seria a partir de seu “macrocosmo”, isto é, o próprio fôlego da natureza. Se a obra não possuir o fôlego vital, será considerada medíocre (Cheng, 2008, p. 133).

Desprende-se do que foi posto que, tanto em Hatherly, quanto na poesia chinesa, a presença do gesto é um fator primordial para a obra de arte. Um autor que se debruçou acerca do assunto foi o filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser em seu livro “Gesto”, originalmente lançado em 1991 na Alemanha, no qual descreve como um “movimento que articula uma liberdade” (2014, p. 16) e, em específico o *gesto de escrever*, como “ação que coloca material sobre superfície (por exemplo, giz sobre lousa), para formar desenho (por exemplo, letras)” (Idem, p. 99) E, como dirá Cheng (2008, p. 129), na pintura chinesa o gesto reflete a espiritualidade do próprio artista. Quando a escrita manual de Hatherly se mescla ao desenho,

o espaço tipográfico deixa de ser apenas um espaço para inscrever conceitos ou ideias abstratas para se tornar um campo aberto para figuração que pode, ou não, representar visualmente algo antes conceitual.

Flusser ao definir “Linha” como um discurso de pontos, sendo “ponto” o mesmo que “conceito”, a trata como uma série de sucessões na forma de processos (Flusser *apud* Ströhl, 2002, p. 21) e a leitura de um texto consiste de ir de um ponto a outro (Idem, 2002). Em contrapartida, a “Superfície” é simultânea, sem ponto de partida e a própria imagem é quem sugere a forma de ser lida. Se o texto escrito, para se entender a mensagem, é preciso seguir estritamente a ordem da leitura, na imagem é preciso apreender uma mensagem pela síntese para, então, decompô-la por meio da análise. (Idem, 2002, p. 23).

Inserida no contexto da Poesia Experimental Portuguesa, qual Melo e Castro (p. 9, 1977) destaca a predominância de uma poesia espacial voltada para coordenadas visuais, Hatherly foi, junto com o próprio Melo e Castro, Salette Tavares e Antonio Aragão, uma das principais poetisas que exploraram o aspecto pictográfico no poema. Seus trabalhos, porém, abrangem vários escopos da arte a exemplo da novela (O Mestre, 1963), poemas lineares (Um Ritmo Perdido, 1953), desenho (“O Mar”, 1971) (Figura 2), poemas concretos (parte de “Anagramático” [1965-1970]), poemas caligráficos (Reinvenção da Leitura), poemas em prosas (parte de “Anagramáticos”), performances (Roturas, 1977), animações (Revolução, 1975) e, talvez a sua obra maior, as “Tisanas”. Se é possível falar em uma intercessão no seu corpo poético tão diverso, talvez seja a presença de problemáticas acerca do gesto, da palavra e da ambiguidade.

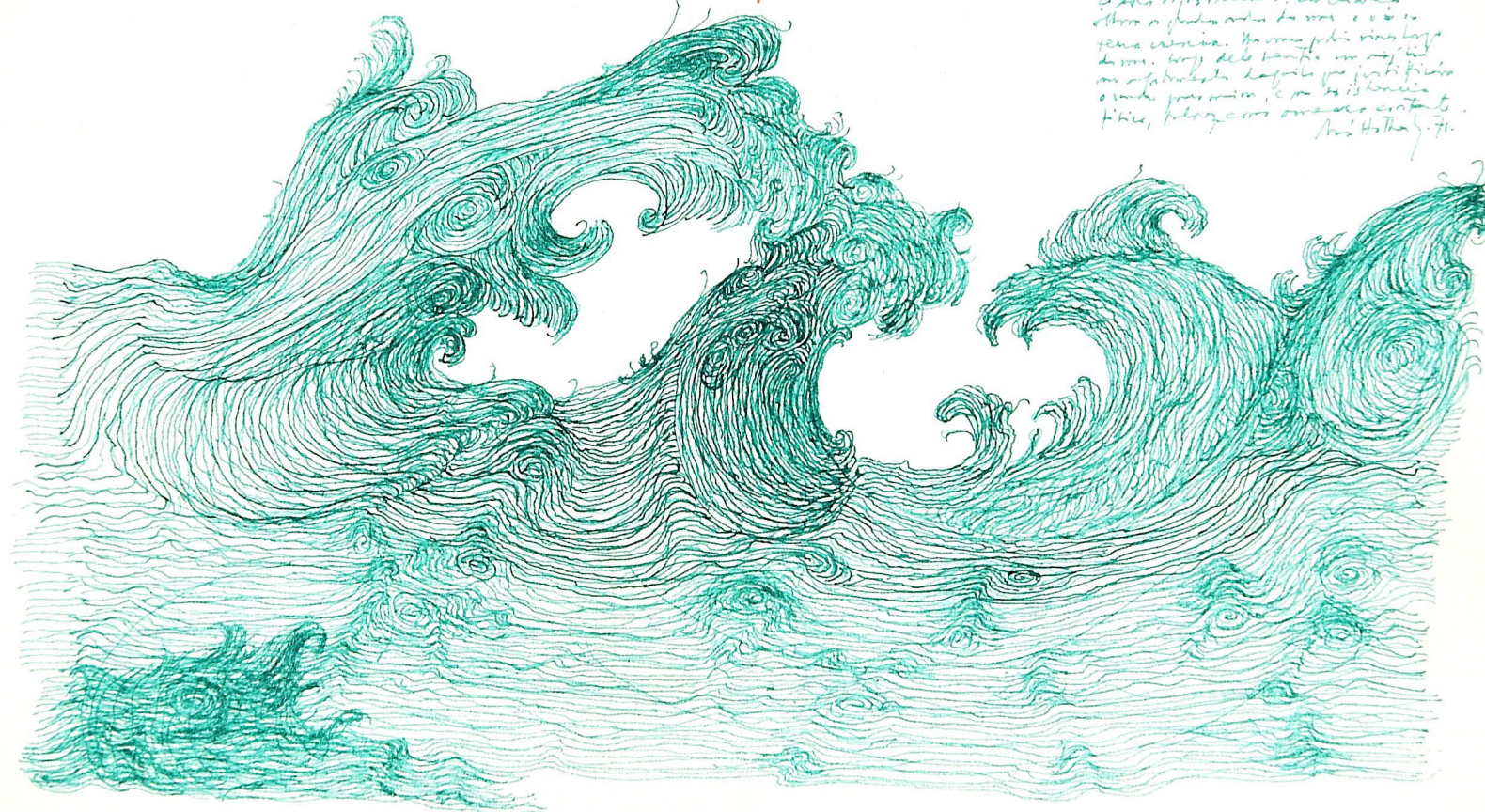


Figura 2 – “O mar” – 1971 – Ana Hatherly. Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian.

Em “O Mestre”, novela filosófica da autora, ela define a ambiguidade como “a arte da suspensão” (Hatherly, 1963, p. 11). Quando ela aplica esta suspensão do aspecto linear de um texto, como fez em seu livro “O Escritor” (Figura 3), o que ocorre é uma valorização do ato de ver e o sentido da obra será tão somente sugerido pela sucessão de imagens ao decorrer da obra.

Em outro livro, “Reinvenção da Leitura”, cujo título bem sugere seu projeto poético, a caligrafia assume ou formas incognoscíveis, como em “La Plaisir du Texte” (Figura 4) ou sugere formas figurativas, como em “Lembras-te de quando tudo era diferente” (Figura 5) que remete uma taça quebrada.

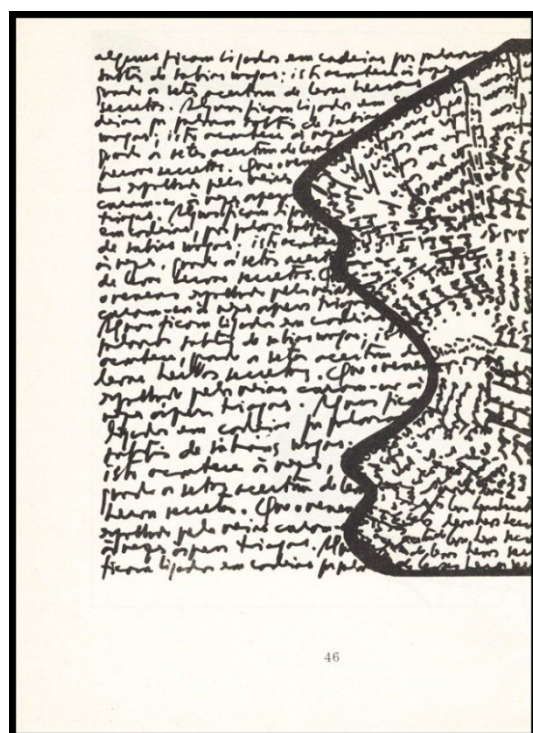


Figura 3 – Trecho de “O Escritor” – 1969/1972 – Ana Hatherly. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX (po-ex.net).

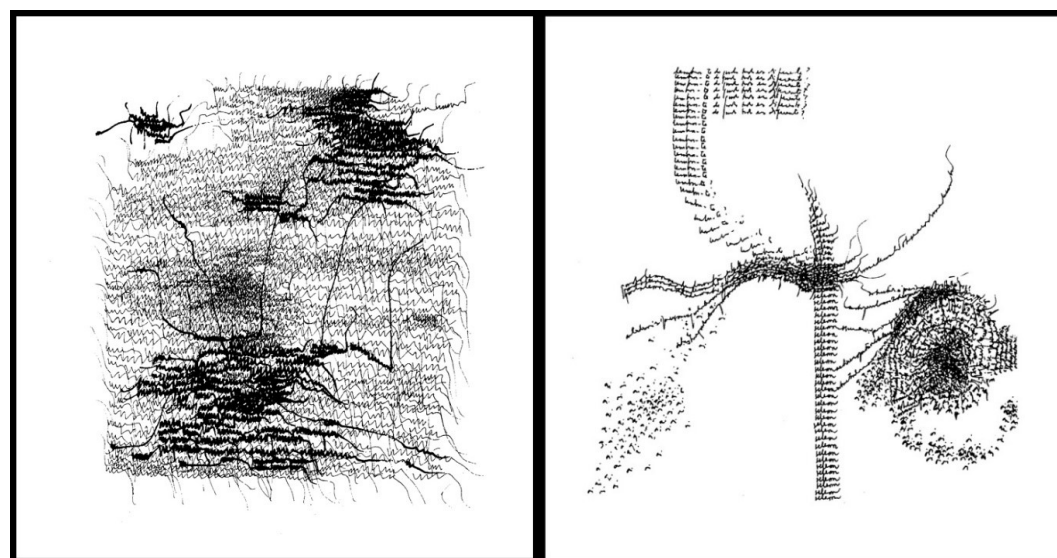


Figura 4 e 5 – “Le Plaisir du Texte” & “Lembras-te de quando tudo era diferente” – 1975 – Ana Hatherly. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX (po-ex.net).

Percebe-se nas obras que, em determinados momentos, Hatherly irá suprimir o caráter linear da escrita em privilégio de um caráter superficial, isto é, a figura irá ser ressaltada perante o texto e a leitura de uma sucessão de pontos cede espaço a uma análise da imagem.

3. POEMAGRÁFICO “O MAR QUE SE QUEBRA” A LUZ DE CONCEITOS DE FLUSSER e CHENG

No poema “O Mar que se quebra” (Figura 6) pode-se perceber duas formas de leitura: uma linear e outra de superfície.

De forma linear, a leitura pode ser feita da esquerda para direita em formato de parábola, ou, na parte inferior da imagem, em diagonal. O sentido da leitura linear entra em conflito com a figura expressa na superfície, cujo “peso” visual se direciona da direita para esquerda. Tal efeito visual e literário sugere a “quebra do mar” que o verso e título do poema mencionam.

Ainda na superfície, Hatherly, por meio da caligrafia, implica a presença do movimento e do próprio vento, seja pelo alongamento das últimas letras (Figura 7), seja deformando as palavras ao ponto de se tornarem desenhos, seja fragmentando nas “espumas” da onda a palavra “o mar”, seja pela própria repetição do verso em sua escrita e sem perder de vista a expressividade do gesto em sua arte.

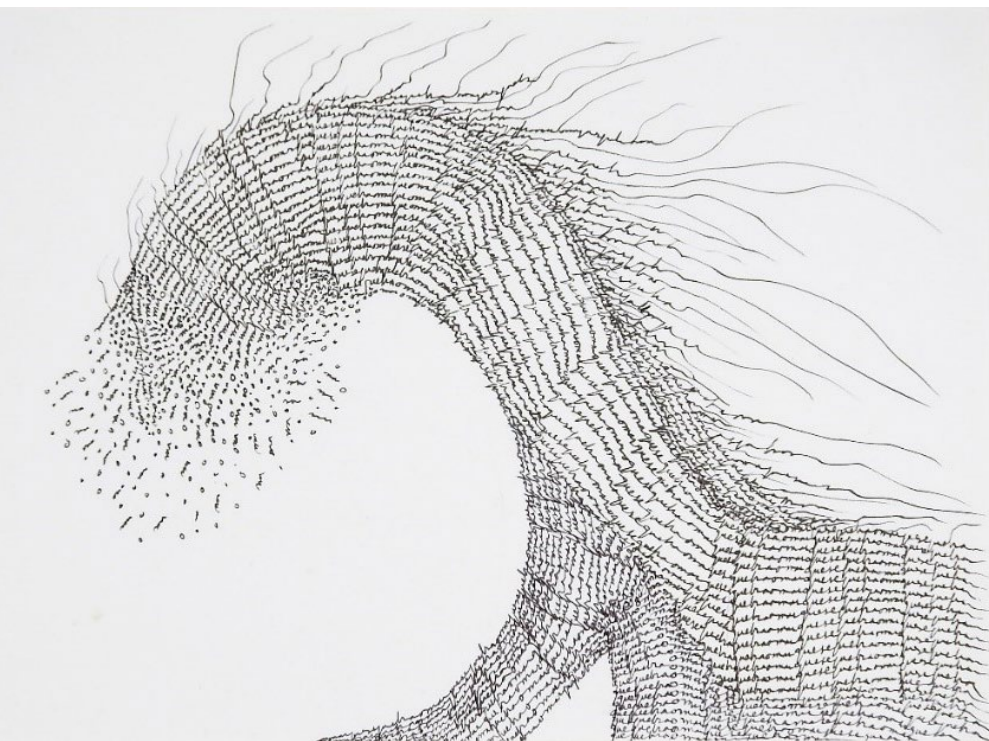


Figura 6 – “O Mar que se Quebra” – 1998 – Ana Hatherly.
Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian. (gulbenkian.pt).



Figura 7 – Detalhe da caligrafia em “O mar que se quebra”, destacando o movimento das letras. Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian (gulbenkian.pt).

Há na obra uma consciência do vazio, seja como uma insignificância, do “nada”, seja como uma plenitude, do “total”, que é uma herança da pintura chinesa (Cheng, 2008, p.78-81). Por seu caráter de escrita manual, “O Mar” de Hatherly só pode ser manifesto no conflito entre a nulidade do papel em branco e a plenitude da sua escrita em consonância do espaço não-escrito, em outras palavras, é o vazio “nulo” que se torna um vazio “pleno”, integrado em um conjunto artístico.

Existe, portanto, nesta obra diversos conflitos e diálogos: vazio insignificante e vazio significativo, leitura linear e visualização superficial, o vento e o mar, legibilidade e ilegibilidade, forma e conteúdo e escrita e desenho.

4. ANAGRAMÁTICO - OUTRAS POSSIBILIDADES DE LEITURA A PARTIR DOS PRINCÍPIOS DA PINTURA E CALIGRAFIA CHINESA

Analisa-se aqui outra obra de Ana Hatherly, o Livro III – *Leonorana*, parte da obra *Anagramático* (1965-70), composta por quatro livros: *A maldade semântica*; *A detergência morosa*; *Leonorana e Metaleitura*. O *Leonorana* apresenta uma série de variações poéticas - processo emprestado da música (Domingues, 2019, p. 114) - onde a autora desconstrói e reconstrói o verso de Luís Vaz de Camões (Século XVI) “Descalça vai para a fonte Leonor pela verdura”, especificamente as variações 15 a 20, por ter maior expressividade visual.

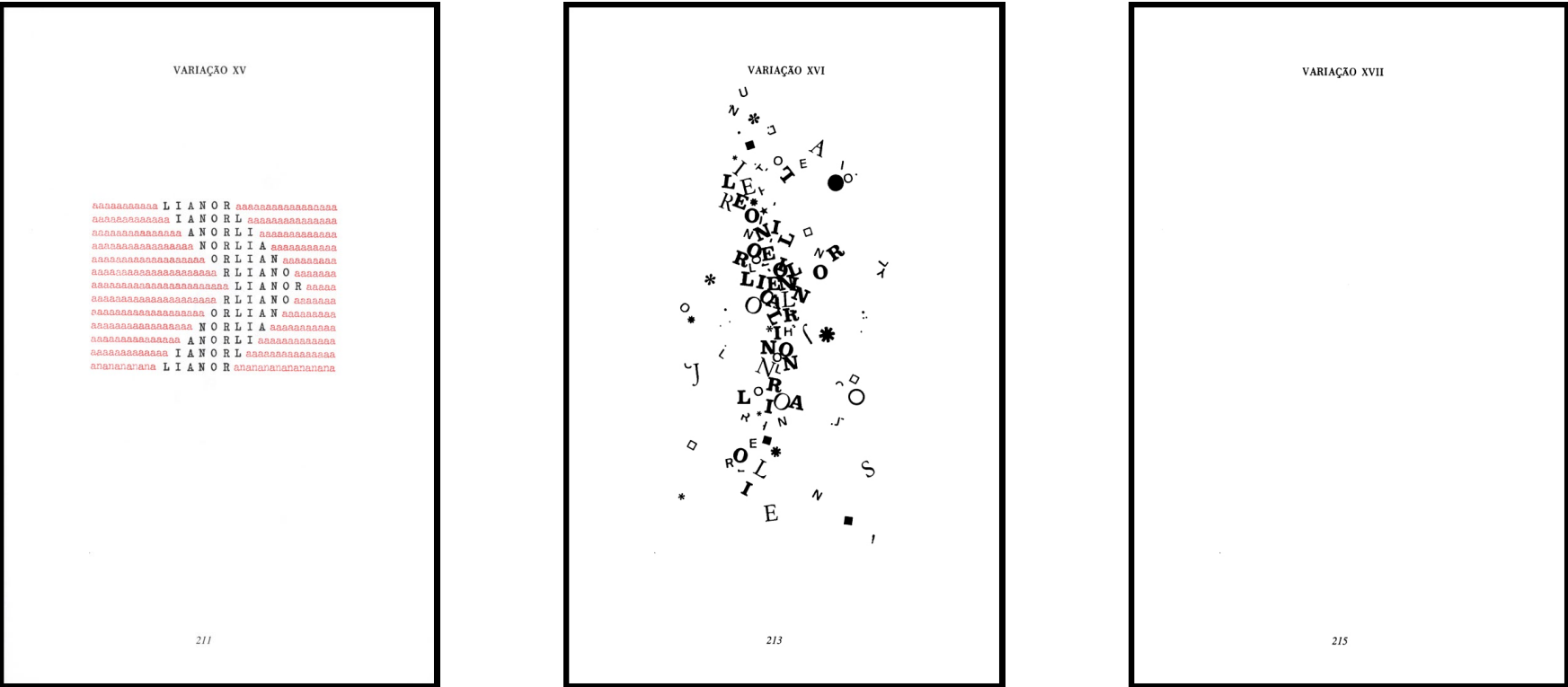
A análise empreendida está interessada em ressaltar outras possibilidades de leitura, um processo de ler a imagem e ver o poema, parte então das relações com princípios da pintura e caligrafia chinesa, abordados por François Cheng no livro *Vacío y Plenitud*.

Aguiar (2021) informa que Hatherly possuía uma “Gestualidade decorrente do estudo da escrita chinesa arcaica, a partir de um dicionário inglês-chinês adquirido nos anos 60, da sua ligação com a filosofia oriental, e da pesquisa a partir de elementos caligráficos e pictográficos.”

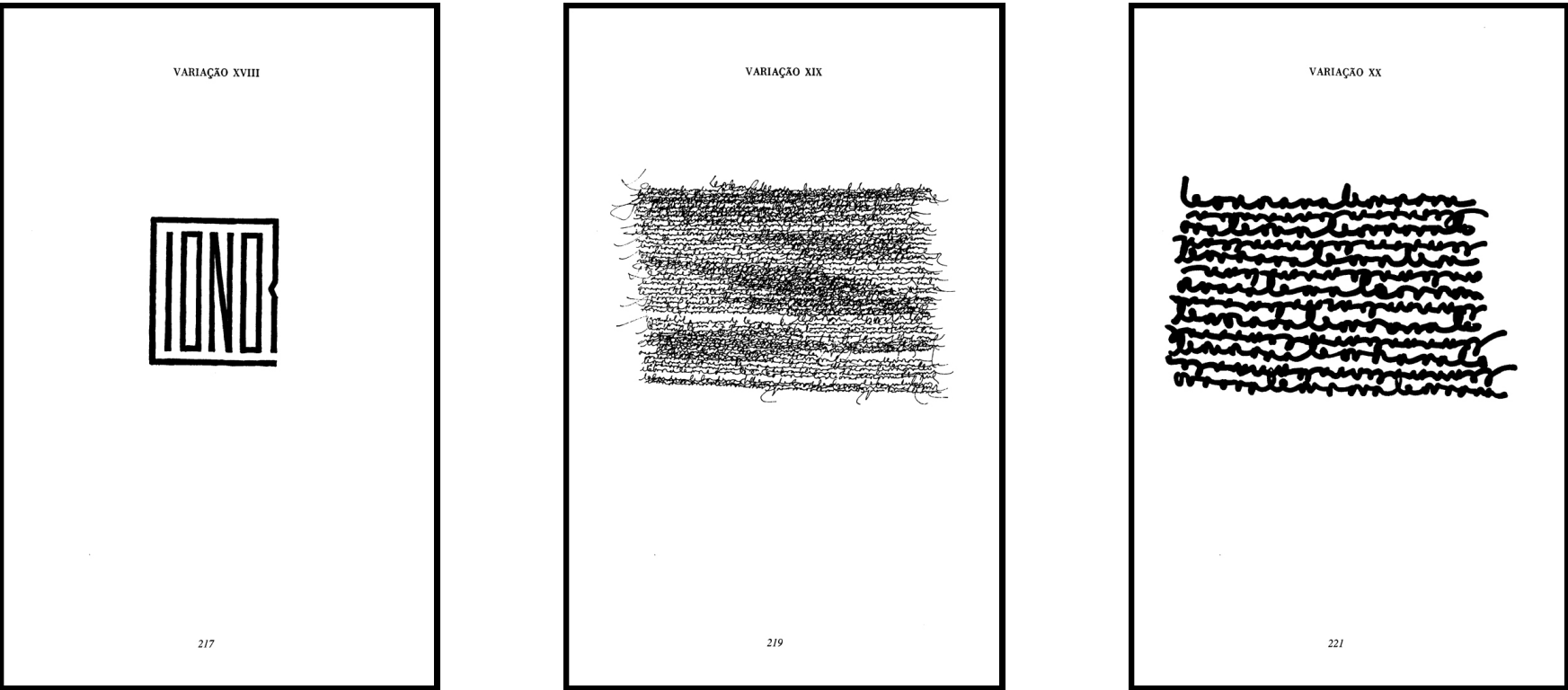
Apesar da autora conceber títulos às suas variações, ela não define os conceitos como o de “absolutização”, “semantização” e termos semelhantes, o que resta ao leitor perceber, pelos próprios poemas, o modo que esses processos agem (Domingues, 2019, p. 115).

Em variação XV (Figura 8), usando o processo de “Reformulação Temática por Absolutização Concreta. Semantização Visual”, as cores preto e vermelho e as letras diferentes evidenciam a forma de seta, aludem ao movimento que o poema de Camões resalta que Leonor vai para a fonte, além de reforçar

seu aspecto anagramático. A expressão “Absolutização Concreta” parece se contrapor ou dialogar com a variação XVI (Figura 9) em seu processo de “Atomização concreta” no qual a palavra se dissolve em partículas de tamanhos e tipos diversos.



Figuras 8, 9 e 10 – “Variações XV, XVI, XVII” – 1970 – Ana Hatherly.
 Fonte: Arquivo Digital da PO.EX (po-ex.net).



Figuras 11, 12 e 13 – “Variações XVIII, XIX, XX” – 1970 – Ana Hatherly.
 Fonte: Arquivo Digital da PO.EX (po-ex.net).

Em variação XVII (Figura 10), estabelece relação com a noção de **Vazio como Espaço Criativo**, Cheng destaca que, na arte chinesa, o vazio não é uma ausência, mas um espaço ativo que permite a interação e transformação das formas.

Na variação XVIII (Figura 11), realiza uma “Formulação ideográfica”, qual a palavra se torna uma figura não apenas lida, mas vista. Percebe-se uma unidade da figura por meio da união da letra “L” e “R” que circundam o “IONO” da palavra “Lionor”. Nas variações XIX e XX (Figuras 11 e 12), vê-se duas formas de explorar a escrita manual para a “semantização visual” por meio da ininteligibilidade. Uma de modo “absoluto”, composto de uma escrita entrelaçada ao ponto de se assemelhar a garranchos, e outra de modo “concreto”, com linhas grossas que reduzem consideravelmente a sua leitura.

Nas variações de 15 a 20 de *Leonorana*, Hatherly utiliza o espaço em branco de maneira estratégica, permitindo que o leitor participe na construção do significado. Este uso do vazio cria uma dinâmica onde o não dito ou não escrito se torna tão significativo quanto o texto presente, refletindo a ideia de que o vazio é um elemento operante na arte.

A **Energia Vital (Qi) e Fluidez**, o conceito de *Qi* refere-se à energia vital que permeia o universo, manifestando-se através de traços vigorosos e espontâneos na arte. Hatherly, ao recombina e desconstruir o verso de Camões, infunde uma nova vitalidade nas palavras, permitindo que cada variação pulse com uma energia própria. Esta abordagem ressoa com a ideia de que o artista deve capturar o alento vital através de gestos expressivos.

A **Unidade entre Forma e Conteúdo**, na tradição chinesa, há uma integração profunda entre forma e conteúdo, onde a caligrafia e a pintura são expressões interligadas. Hatherly, nas suas variações, transcende a mera escrita linear, criando composições que podem ser vistas como visuais e textuais simulta-

neamente. Esta fusão de forma e conteúdo reflete a busca por uma expressão artística total, onde cada elemento contribui para a totalidade da obra.

A **Espontaneidade e Naturalidade**, inspirada pelo taoísmo, a arte chinesa valoriza a espontaneidade e a naturalidade. As variações de Hatherly parecem emergir de um processo intuitivo, onde as palavras fluem e se transformam de maneira orgânica, sem forçar uma estrutura rígida. Esta abordagem espontânea permite que a poesia se desenvolva de forma natural, refletindo a harmonia entre o artista e a sua criação.

A **Interação entre Vazio e Plenitude**, a harmonia na arte chinesa é alcançada através da interação equilibrada entre vazio e plenitude. Nas variações de Hatherly, o espaço em branco (vazio) e o texto (plenitude) coexistem de maneira complementar, criando uma composição equilibrada onde cada elemento potencializa o outro. Esta interação dinâmica permite múltiplas leituras e interpretações, enriquecendo a experiência estética do leitor e da leitora.

Em suma, as variações 15 a 20 de *Leonorana* exemplificam uma convergência entre os princípios da arte chinesa e a poesia experimental de Ana Hatherly, onde o vazio, a energia vital, a unidade forma-conteúdo, a espontaneidade e a interação entre vazio e plenitude se manifestam de maneira intrincada e profunda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, a obra tanto acadêmica quanto poética de Hatherly indicam possibilidades de compreensão do fenômeno visual no poema. Percebe-se em seu labor a influência da arte chinesa e japonesa, tanto em seus materiais e ferramentas quanto na preservação de uma indissociabilidade entre poema e pintura, escrita e desenho, arte visual e arte literária.

No caminho aberto pelo Concretismo, que, segundo Melo e Castro (1977), enfatizaram o caráter textual do poema, e pelos Experimentais portugueses, que enfatizaram a espacialidade na poesia, Hatherly contribui com a exploração do gesto da escrita manual como forma de expressão poética, uma busca da “escrita pela escrita” e o prazer de escrever. E, para compreender sua obra, foi de grande valia o estudo da filosofia de Vilém Flusser no tocante da Linha, Superfície e sua Teoria dos Gestos.

Uma das possibilidades para avançar nesta pesquisa acerca de Hatherly é compreender o movimento concretista a partir de seus principais teóricos, sendo eles Haroldo e Augusto Campos, Décio Pignatari, os teóricos do experimentalismo português, como Melo e Castro e a própria Hatherly, e o aprofundamento em questões apontadas por Cheng, em seu livro “Vacío y Plenitud”, e por Flusser em seu livro “Gestos”, que, aliás, possui observações sobre o concretismo (Flusser, 2014, p. 102).

Como mencionado anteriormente, a artista estudada explorou as diferentes expressões artísticas e, entre elas, a performance, em especial sua “Rótura” de 1977, na qual a ênfase no gesto também é patente, como pode ser vista na gravação realizada por Elizabete Francisca (Plataforma Revólver - Independent Art Space, 2021). Além do aspecto artístico, é possível investigar as implicações pedagógicas de suas obras, como a educação do gesto na escrita, no desenho e na performance, a compreensão dos diferentes gestos de escrever -escrita manual, caligrafia, datilografia, digitação com os polegares, etc.- as aproximações e diferenciações entre as diversas artes e a própria educação e reeducação da leitura e do próprio ato de ver, um elemento central da obra poética de Hatherly.

O panorama histórico da escrita apresentado na monografia, pela natureza do próprio texto, não foi exaustivo e permaneceu com lacunas, a exemplo da possível influência árabe na caligrafia europeia no

período do califado andaluz, do intercâmbio cultural entre Portugal e os países do leste asiático, e a presença dos poemas visuais barrocos nos domínios lusitanos, que conta com uma pesquisa abrangente da poeta aqui estudada.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Fernando. **A visualidade na escrita de Ana Hatherly**. Revista Sphera. 6 set. 2021. Disponível em: <<https://www.revistasphera.com/post/a-visualidade-na-escrita-de-ana-hatherly-por-fernando-aguiar>> Acesso em: 4 fev. 2025.
- ARAUJO, R. **Ana Hatherly**: Poeta- pintora / Pintora-poeta. desleitura — Literatura Filosofia Cinema e outras artes, [S. l.], v. 9, n. 9, 2022. DOI: 10.26893/desleitura.v9i9.107. Disponível em: <<https://desleitura.com/desleitura/article/view/107>> Acesso em: 4 abr. 2024.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CASTRO, E. M. de Melo e. **A Poesia Experimental Portuguesa**. In: PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. São Paulo. 1977.
- CHENG, François. **Vacío y Plenitud**. 3 ed. Madrid: Siruela, 2008.
- FERRIS, Natalie. The Intelligent Hand: Ana Hatherly. Modernism/modernity. Disponível em: <<https://modernismmodernity.org/forums/posts/ferris-intelligent-hand-ana-hatherly>> Acesso em: 1 abr. 2025
- FLUSSER, Vilém. **A Escrita** - Há Futuro para a Escrita? São Paulo: Annablume, 2010.
- FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.
- Fundação Calouste Gulbenkian. **Ana Hatherly**. Disponível em: <<https://gulbenkian.pt/cam/artist/ana-hatherly/>> Acesso: 03 Mar. 2025.
- HATHERLY, Ana. **O idêntico inverso ou o lirismo ultraromântico e a poesia concreta**. Lisboa. Diário de Notícias. 1959 in: PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Disponível em: <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-o-identico-inverso/>> Acesso em 04 Mar. 2025.
- HATHERLY, Ana. **O Mestre**. Lisboa: Arcádia Limitada, 1963.
- HATHERLY, Ana. **Anagramático** (1965-70). Lisboa. Moraes Editores. 1970

HATHERLY, Ana. **A Reinvenção da Leitura**. Lisboa: Editorial Futura. 1975a in: Revista de Estudos Literários, [S.l.], v. 2, p. 441-469, 2012. Disponível em: <<https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2731/1911>> Acesso em 04 Mar. 2025.

HATHERLY, Ana. **O Escritor**. Lisboa: Moraes Editores, 1975b.

HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E. M. de. **PO.EX**: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

LIMA, Igor Christian Santos. **“Pintura das palavras”**: a relação entre imagem e poema em Ana Hatherly. Monografia defendida no curso de graduação em Artes Visuais. Sergipe: UFS, 2024.

MAUÉS, Sheila. **Percurso Visual da Poesia ou a Dicronia do Moderno Poético**. In: ZUNÁI - Revista de Poesia & Debates, ano de 2009. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maues_diacronia.htm> Acesso em: 03 Mar. 2025

MEGGS, Phillip B.; PURVIS, Aliston W. **História do Design**. 4 ed. São Paulo: CosacNaify, 2007.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2005.

PLATAFORMA REVÓLVER - INDEPENDENT ART SPACE. “Rotura” | Ana Hatherly | Interpretada por Elizabete Francisca | Plataforma Revólver | 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ofDXoVvR8pg>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

Arquivo Digital da PO.EX. Disponível em: <<https://po-ex.net/>> Acesso em: 3 Mar. 2025

Rádio e Televisão Portugal. **Ana Hatherly**. Lisboa. 2003. Disponível em: <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ana-hatherly-2/>> Acesso em 03 Mar. 2025.

ARTE E INTERAÇÃO SOCIAL MEDIADA PELO JOGO - EXPERIÊNCIA DE RESIDENTES DE ARTES VISUAIS EM COMUNIDADE ESCOLAR

Marjorie Garrido Severo¹

Stella do Carmo Pimentel²

RESUMO

Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa-ação desenvolvida no âmbito do Programa de Residência Pedagógica (UFS/CA-PES, 2022-2024), que investigou a criação e aplicação do jogo didático Quizart no ensino de Arte. Partindo de uma abordagem qualitativa, o estudo analisou como a mediação por jogos de cartas potencializou: (1) a socialização entre estudantes do Ensino Médio; (2) a aprendizagem significativa de conteúdos artísticos; e (3) a formação docente na perspectiva crítica. A metodologia combinou análise de diários de campo, registros fotográficos e relatos de experiência, articulados ao referencial teórico de Schiller (impulso lúdico), Huizinga (jogo como fenômeno cultural) e Vygotsky (aprendizagem mediada). Os resultados demonstraram que o Quizart não apenas facilitou a aquisição de conhecimentos sobre arte sergipana e contemporânea, mas também fomentou habilidades socioemocionais – como trabalho em equipe, resiliência frente a desafios e valorização do

patrimônio cultural local. Concluímos que a experiência transcendeu o caráter instrumental do jogo didático, configurando-se como prática pedagógica inovadora que reconcilia razão e emoção na educação estética, conforme preconizado por Schiller. O estudo oferece subsídios para repensar o ensino de Arte na educação básica, destacando o potencial dos jogos como tecnologias educacionais críticas e inclusivas..

Palavras-chave: impulso lúdico; jogo didático; interação social; aprendizagem.

¹ Doutora em Educação e professora efetiva do Curso de Graduação em Artes Visuais - Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe.

² Discente do Curso de Graduação em Artes Visuais – Licenciatura, da Universidade Federal de Sergipe.

ABSTRACT

This article presents the results of an action-research study conducted within the Pedagogical Residency Program (UFS/CAPEs, 2022-2024), which investigated the creation and implementation of the educational card game Quizart in Art education. Adopting a qualitative approach, the study examined how card-based gameplay enhanced: (1) socialization among high school students; (2) meaningful learning of artistic content; and (3) teacher education from a critical perspective. The methodology combined field diary analysis, photographic documentation, and experiential accounts, framed within the theoretical frameworks of Schiller (play impulse), Huizinga (game as cultural phenomenon), and Vygotsky (mediated learning). The findings revealed that Quizart not only facilitated knowledge acquisition about Sergipean and contemporary art but also fostered socioemotional skills – including teamwork, resilience in facing challenges, and appreciation of local cultural heritage. We conclude that the experience transcended the instrumental nature of educational games, emerging as an innovative pedagogical practice that reconciles reason and emotion in aesthetic education, as advocated by Schiller. The study provides insights for rethinking Art education in basic schooling, highlighting the potential of games as critical and inclusive educational technologies.

Keywords: *playful impulse; didactic game; social interaction; learning.*

1. INTRODUÇÃO

As instituições de ensino básico frequentemente adotam metodologias centradas na aprendizagem passiva, priorizando a repetição e a memorização em detrimento de abordagens mais dinâmicas. O ensino tradicional constantemente forma sujeitos que são meros depositários, focando em uma memorização mecânica do conteúdo (Freire, 1996). Em contraposição a essa situação, apresentamos aqui um estudo que parte do relato da experiência de criação e aplicação de jogo analógico para o ensino de Arte, através do Programa de Residência Pedagógica (PRP) 2022-2024, na Universidade Federal de Sergipe - UFS, Núcleo de Artes Visuais - projeto Arte e Jogos na escola, com o apoio de bolsas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES.

O PRP é uma das ações que integram a Política Nacional de Formação de Professores e tem por objetivo induzir o aperfeiçoamento do estágio curricular supervisionado nos cursos de licenciatura, promovendo a imersão do licenciando na escola de educação básica, a partir da segunda metade de seu curso. Essa imersão deve contemplar, entre outras atividades, regência de sala de aula e intervenção pedagógica, acompanhadas por um professor ou professora da escola-campo. O projeto Arte e Jogos na escola foi organizado em quatro fases: ambientação, imersão, avaliação e socialização. Composto por quinze residentes, distribuídos igualmente em três escolas-campo da rede pública estadual de ensino de Sergipe, cada escola contava com um supervisor, professor de Arte.

Aqui a experiência No Colégio Estadual Dep. Elísio Carmelo, do município de São Cristóvão, será alvo de estudo, bem como o desenvolvimento e aplicação do jogo de cartas Quizart, que incluiu conteúdos sobre arte e cultura sergipanas.

Essa pesquisa tem como objetivo relacionar as atividades de socialização e o processo de aprendizagem de arte pelos jovens estudantes na experiência coletiva com o jogo de cartas Quizart. Entendemos que é importante ressaltar a potência do jogo analógico para a socialização no ambiente escolar e na formação de futuros professores. A abordagem metodológica que utilizamos para elaborar esta pesquisa foi o estudo das informações concernentes ao relato de experiência da residente, do diário de campo, do acervo de fotos, além da revisão bibliográfica.

Na elaboração do estudo dessa experiência buscamos identificar a importância do lúdico nas atividades de Arte na escola com base nos teóricos Friedrich Schiller e Johan Huizinga, quando abordamos a inserção dos residentes em sala de aula. Para depois confrontarmos os resultados do relato com os fundamentos e base teórica sobre a interação social e aprendizagem em Lev Vygotsky. A teoria de Vygotsky, conhecida como socio interacionismo, coloca a interação social no centro do processo de aprendizagem e desenvolvimento humano. Para Vygotsky, a aprendizagem não é um processo individual, mas sim um processo social e culturalmente mediado.

2. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE JOGO E JOGO DIDÁTICO NO ENSINO DE ARTE

2.1. Conceitos e características de jogo

Dentre os diversos conceitos e características que são atribuídos ao jogo, elegemos os conceitos estabelecidos pelos teóricos Friedrich Schiller e Johan Huizinga, o primeiro por apresentar uma noção de jogo relacionada à educação estética e o segundo por entender o jogo como fenômeno cultural, além de ambos terem sido estudados na primeira fase do Programa pelo Núcleo de Artes Visuais. O filósofo Schiller aborda em sua obra *A educação estética do homem numa série de cartas* (2002) a importância da educação estética, na qual o jogo é compreendido como impulso lúdico, sendo este um meio de equilibrar o impulso formal, representado pela razão, e o impulso sensível, que se refere aos sentidos. Já Huizinga escreveu acerca da função do elemento lúdico na cultura e sociedade, com a obra *Homo Ludens: O Jogo como Elemento da Cultura* (2012).

2.1.1 Jogo para Friedrich Schiller

Na filosofia schilleriana, o jogo transcende sua dimensão recreativa para assumir um papel central na formação humana. Em *A educação estética do homem numa série de cartas* (2002), Friedrich Schiller (1759-1805) desenvolve uma antropologia filosófica baseada em três impulsos constitutivos:

1 - Impulso sensível: Vinculado à dimensão material e emocional do ser, manifesta-se “na existência física do homem, submetendo-o às limitações temporais” (SCHILLER, 2002, p. 63). Este impulso, como observa Rabelo (2016), é responsável pelo despertar das potencialidades criativas e pela conexão com o mundo concreto.

2 - Impulso formal: Expressão da racionalidade humana, busca “estabelecer leis universais e afirmar a liberdade frente à contingência” (SCHILLER, 2002, p. 64). Representa a estruturação lógica do pensamento, essencial para a organização do conhecimento.

3 - Impulso lúdico: Atua como síntese dialética entre os anteriores, constituindo-se em “um estado de liberdade estética onde o homem experimenta sua plenitude” (Meinerz, 2021, p. 70). Schiller argumenta que este impulso não é mera combinação, mas uma nova qualidade emergente – a *experiência estética*.

O impulso lúdico deve ser o ponto de equilíbrio entre os outros dois impulsos, este é envolto em um universo de liberdade e espontaneidade, sendo essencial para a formação humana em todas as suas dimensões. Ao longo das cartas, Schiller apresenta justificativas que defendem a arte e a beleza como estratégias para que a humanidade seja plena, assim como Rabelo evidencia em *O lúdico como pressuposto para a formação do homem pleno em Schiller*: “Schiller defende a ideia de que é através da educação que o homem atinge a excelência física e moral (Aretê).

A análise de Rabelo (2016, p. 3) sobre o atual sistema educacional revela uma contradição fundamental: ao supervalorizar o impulso formal (racionalidade instrumental), a escola contemporânea nega o equilíbrio necessário, produzindo sujeitos fragmentados. Esta cisão, conforme Schiller, impede a realização da *Aretê* - excelência humana que integra dimensões física, moral e intelectual.

O impulso lúdico é a força capaz de educar o sujeito esteticamente, integrar esses opostos e fazer trabalharem juntos, possibilitando que o indivíduo caminhe em direção à plenitude. Nesse sentido, pensando na formação estética dentro do sistema educacional, a utilização de um jogo didático, seja analógico ou digital, é essencial para quebrar com o ensino tradicional das escolas e instigar o desenvolvimento lú-

dico do aluno – cujo aspecto positivo é possível de ser percebido ao apresentar material diversificado à turma. A educação estética e o impulso lúdico que o autor expõe trata-se do jogo existente entre o impulso sensível e impulso formal, ele denomina o jogo como a harmonia entre esses dois impulsos. O jogo é usado como operação para que o sujeito alcance o impulso lúdico, consiste na experiência própria da humanidade, em que o ser-humano é, reciprocamente e simultaneamente, sensível e racional.

Embora Rabelo (2016, p. 3) aponte que a educação contemporânea, ao priorizar excessivamente a racionalidade formal, suprime o sensível e o lúdico – marginalizando arte, jogos e expressões criativas –, Schiller (apud MEINERZ, 2021, p. 70) nos alerta que essa cisão é antinatural: a verdadeira formação humana exige a síntese dialética entre razão e emoção, mediada pelo impulso lúdico que o jogo encarna – não como mero entretenimento, mas como ato político-pedagógico de resistência à fragmentação do sujeito pela escola bancária (Freire, 1996).

Assim a concepção de jogo em Friedrich Schiller (2002) transcende a mera atividade recreativa, posicionando-se como um impulso lúdico essencial para a formação humana. Para o autor, esse impulso atua como mediador entre duas forças: o sensível (ligado às emoções e à experiência concreta) e o formal (relacionado à razão e às estruturas universais). Schiller defende que apenas na harmonia entre esses polos – alcançada pelo jogo – o indivíduo atinge sua plenitude estética e moral.

Essa perspectiva ganhou vida prática no desenvolvimento do Quizart. Ao elaborar o jogo, os residentes equilibraram intencionalmente: O aspecto formal: regras claras, conteúdos artísticos pré-definidos e objetivos pedagógicos (como a fixação de conhecimentos sobre cultura sergipana). O aspecto sensível: o uso de imagens evocativas, a dinâmica competitiva e o resgate de memórias afetiva.

Schiller (2002) argumenta que a educação estética só se concretiza quando razão e emoção coexistem – como ocorreu no Quizart, onde os alunos, ao debaterem respostas, mobilizaram tanto o conhecimento teórico (formal) quanto suas vivências pessoais (sensível).

Entendemos que é necessário enfatizar que enquanto o jogo didático é uma ferramenta dentro do sistema educacional – e pode ser cooptado pela lógica utilitarista –, o jogo em Schiller é uma condição da liberdade humana. Schiller alertaria: Se um jogo na escola só vale porque “ensina”, ele já perdeu sua dimensão lúdica – tornou-se trabalho disfarçado. A verdadeira educação estética exigiria que o jogo fosse também fim em si mesmo, não só meio para notas ou currículos. O *Quizart* – como jogo didático – só realizaria plenamente a visão schilleriana se, além de ensinar arte, permitisse aos alunos experimentarem o puro prazer do jogo – onde conhecer e sentir se fundem.

2.1.2 Jogo e suas características para Johan Huizinga

Em seu livro *Homo ludens - o jogo como elemento da cultura*, Huizinga busca discorrer acerca do lúdico, sua relação com a cultura e a utilização do lúdico como elemento de linguagem. Acerca do jogo, o historiador afirma que possui um caminho próprio, é autônomo e foge da rotina diária. Para ele o jogo é como uma fantasia, como algo à parte do mundo real, ao mesmo tempo em que pode ser comparado a um ritual por ter seu elemento sério e conter características formais. O autor destaca que ao procurar explicações para o conceito de jogo é comum encontrar definições que se limitem ao que a palavra exprime ou que apresente definições variadas que não são capazes de se conter somente em um termo. Desse modo, com o intuito de abranger todas as categorias de jogo, Huizinga define-o como:

[...] uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana” (Huizinga, 2000, p. 24).

O autor estabelece que a cultura surge sob a forma de jogo, que há um elemento lúdico nela, o que não significa dizer que a civilização teve origem no jogo através de algum processo evolutivo, mas sim que a cultura, desde o início, surge sendo “jogada” (Huizinga, 2000, p. 37). O jogo é uma esfera elementar da vida, que acompanha o surgimento da civilização e tem sua fundação no elemento lúdico. É uma atividade livre, exterior à vida habitual, desinteressada da materialidade e do lucro, desenvolvido dentro de limites espaciais e temporais próprios que seguem uma ordem e regras; é uma atividade vista como “não-séria”, e tem a capacidade de absorver o jogador de forma intensa e total.

Diante dos escritos de Huizinga, percebemos a importância de um ensino lúdico e da utilização de jogos em sala de aula. O autor salienta que quanto maior a tensão entre os indivíduos e maior possibilidade do jogador se gabar dentro do jogo – pela vitória –, mais aspectos positivos são adquiridos. Nesse sentido, a competição dentro de sala de aula, em turmas compostas por adolescentes – como o caso que será apresentado a frente – instiga o interesse, possibilita uma maior chance de aprendizagem, de absorção do conteúdo, mesmo que inicialmente ocorra somente pela competição. Através da aplicação de um jogo, o discente sente necessidade de ganhar dentro de uma competição, criando estratégias no consciente para aprender o conteúdo, de modo a ampliar a criatividade e o pensamento crítico.

Além dos jogos tradicionais, o autor disserta sobre o “jogo e o conhecimento” para explicar como o conhecimento muitas vezes é utilizado para realizar jogos, desvendar mistérios e enigmas, e expõe a forma como a competição dentro desses tipos de jogos remete a ideia de que “quem desvendar é melhor e mais inteligente”. A vitória dentro de um jogo está ligada a algo maior que a honra, não é somente sobre ganhar algo material ou um pódio, mas mostrar-se superior ao outro por ter conquistado a vitória.

Na sala de aula, cujo material utilizado foi um jogo de cartas, os alunos ficaram demasiados instigados em aumentar a pontuação, de modo a criar estratégias para tentar associar as imagens¹ com as alternativas. Além disso, pensando no ensino das culturas populares da Cidade Histórica – onde a escola fica localizada – foi possível visualizar os discentes resgatando memórias dos festejos, das conversas com os avós e outros membros da família. A utilização do jogo, nesse caso, além de ter um aspecto cultural, possibilitou um equilíbrio dos impulsos. O fato de o discente ter aproximado fatores sensíveis à fatores formais enquanto refletia sobre a resposta para a carta, possibilitou um equilíbrio desses impulsos, elevando o impulso lúdico.

Nesse sentido, a competição, o trabalho coletivo, e o jogo, quando unidos de forma positiva, se tornam um aliado dentro da educação escolar, principalmente quando levamos em consideração que os jovens da atualidade estão viciados em celular e redes sociais, e que é necessário algo que fuja do comum para “prender a atenção”.

2.2 O jogo na educação escolar

De acordo com o que Huizinga teoriza, o ato de jogar permite que o indivíduo esqueça que está jogando, pois, a atmosfera existente ao redor do jogo, a sede pelo êxito, e o fato de ser uma atividade que foge do habitual, desperta o elemento lúdico do sujeito. Ao pensar na aplicação do jogo em sala de aula, nos utilizando da teoria dos dois autores apresentados, podemos atingir dois objetivos: o primeiro de afastar os alunos do cotidiano, aproximando-os do elemento lúdico, ensinando de forma “incomum”, instigando ao aprendizado de uma forma diferente; e o segundo o de estimular o desenvolvimento do impulso lúdico, promovendo o equilíbrio entre o impulso formal e o impulso sensível.

Para uma formação completa do sujeito, assim como Schiller expõe em suas cartas, é preciso que a arte, a música, o esporte, os jogos, etc, sejam valorizados. O jogo contendo as características definidas por Huizinga é elementar para o equilíbrio entre os impulsos expostos por Schiller, possibilitando uma educação estética que leva o indivíduo à plenitude. Desse modo, a utilização de jogos didáticos em sala de aula possibilita interações, ampliar o imaginário, provocar tensões, promover a mobilização para atividades, instigar o desenvolvimento do impulso lúdico, mostrar novas formas de ensino e aproximar estudantes das atividades. João Batista Freire, no capítulo *Jogo e educação* do seu livro *O jogo: entre o riso e o choro*, salienta a importância de inserir o jogo no contexto educacional e faz uma crítica ao modo de ensino tradicional:

Para a escola, o ato de aprender é bastante diferente daquilo que significa aprender em outras situações de vida. A escola pouco se preocupa com o significado dos conteúdos. De modo geral, acredita-se que um aluno, diante de alguma coisa a aprender, tem apenas que assimilar aquilo, não importando o significado que possua, onde ou quando vai se utilizar daquele conhecimento, ou se aquele conhecimento vai se manter, e assim por diante. Dessa forma, a escola preocupa-se com uma parte apenas da aprendizagem, o início, mas não com o que pode ocorrer em seguida. É aqui que entra um aspecto bastante interessante do jogo como educação (Freire, 2017, p. 117).

¹ Na construção das cartas foi acrescido uma imagem que fizesse referência a alternativa correta.

Segundo João Freire (2017), o jogo possui fundamentos pedagógicos que o tornam uma ferramenta eficaz para consolidar conhecimentos previamente abordados. O jogo em sala de aula permite um exercício nas ações motoras e no plano das imagens mentais, a capacidade de imaginação do aluno é exercitada e se expande conforme os jogos são “jogados”. O jogo, como podemos perceber durante a aplicação, possibilita a criação de novas imagens no imaginário dos estudantes.

O autor faz uma colocação interessante quando se refere a utilização do jogo como atividade educativa: “O jogo é, como vemos, uma das mais educativas atividades humanas, se o considerarmos por esse prisma. Ele educa não para que saibamos mais matemática ou português ou futebol; ele educa para sermos mais gente, o que não é pouco.” (Freire, 2017, p. 124). Podemos comparar a utilidade do jogo para ele com a ideia de jogo para Schiller, ambos reforçam – de formas diferentes – que o jogo é essencial para a vida humana, assim como Huizinga, que além de afirmar ser essencial, também salienta que é algo cultural.

Do ponto de vista pedagógico, portanto, vemos claramente que há uma pedagogia subjacente à nossa relação com o mundo que tem no jogo seu ponto de referência. É pelo jogo que construímos nossas condições fundamentais de vida. É através do jogo que construímos nossas habilidades e capacidade mais tipicamente humanas: a habilidade de imaginar e a imaginação. Não se é jovem à toa e nem por mero capricho. Joga-se, no fundo, por necessidade. Pena que a escola não perceba isso (Freire, 2017, p. 127).

Infelizmente, a utilização de jogos didáticos em sala de aula nem sempre é vista de forma positiva, mas com as práticas, e tendo como base o que João Freire expõe, é possível perceber que a aplicação de jogos, quando bem intencionada, pode adquirir resultados enriquecedores na vida dos alunos. Diante disso, o jogo permite desenvolver a socialização, a fala, a coordenação motora e ensinar sobre cores, letras e números para alunos da educação infantil, assim como possibilita a socialização, desenvolver o pensamen-

to crítico e a criatividade, para alunos de níveis maiores, como será apresentado a seguir, com alunos do Ensino Médio.

3. EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO COLETIVA, APLICAÇÃO DE JOGO NO COLÉGIO ESTADUAL DEPUTADO ELÍSIO CARMELO E OUTRAS ATIVIDADES

Diante de turmas cansadas de aulas tradicionais e com docentes que se espelham na educação bancária criticada por Paulo Freire, utilizar outros métodos de ensino em sala é uma alternativa que propõe resultados positivos. Na atualidade, é essencial pensar em diferentes formas de aplicar um conteúdo, seja levando estudantes para visitas técnicas, dando aulas ao ar livre, ou apresentando materiais alternativos durante as aulas. Assim, em uma época onde tudo gira em torno dos celulares e novas tecnologias, com as experiências constantes de falta de atenção vinda dos alunos, elaborar um jogo didático e aplicá-lo em sala de aula foi uma proposta que objetivou modificar e experimentar toda a potência do jogo, seja no aspecto de força de equilíbrio vital, seja no aspecto de jogo enquanto prática cultural.

O Núcleo de Artes Visuais do PRP foi composto por quinze residentes, distribuídos igualmente em três escolas-campo da rede pública de ensino do Estado: Atheneu Sergipense (Aracaju), Djenal Queiroz (Aracaju) e Elísio Carmelo (São Cristóvão), cada escola contava com um supervisor, professor de Arte. Aqui a experiência da Escola Estadual Dep. Elísio Carmelo será alvo de estudo, cuja supervisão foi orientada pelo professor de Arte, Gladston Barroso.

A partir da fase de ambientação e imersão onde ocorreu a experiência de observação e prática de ensino em turmas do Ensino Médio, foi possível planejar, criar e aplicar o jogo em sala de aula.

O jogo *Quizart* (Figuras 1, 2 e 3), elaborado coletivamente por três residentes para o Colégio Estadual Deputado Elísio Carmelo (Figura 4), teve sua criação focada na utilização de conteúdos que faziam parte do planejamento da disciplina de Arte na escola, como História da Cidade, Culturas Populares e Arte Contemporânea. O colégio em questão está localizado próximo à praça São Francisco, Patrimônio Mundial pela UNESCO, na cidade História de São Cristóvão, e os alunos da escola são residentes da comunidade e de povoados afastados.



Figuras 1, 2, 3 e 4 - Cartas do jogo Quizart e equipe de residentes em frente a fachada do colégio. Fonte: Acervo do Núcleo Arte e Jogo/UFS. Foto: Rodrigo Santos, 2023.

Os residentes Adejania dos Santos Nunes, Pedro Manoel dos Santos Neto e Stella do Carmo Pimentel desenvolveram um jogo de cartas com perguntas e respostas nomeado de *Quizart*. Entre as ideias discutidas, pensaram em criar um jogo que permitisse a interação e participação dos alunos, além de instigar seu senso de competição. Gonçalves também frisa isso em sua dissertação *Jogos de competição como cenário de aprendizagem cooperativa no ensino de física*:

Para isso, a proposta desse trabalho é introduzir a competição como opção de metodologia cooperativa. A intenção é que se utilizando da situação de competição, os alunos encarem a atividade como uma proposta de cooperação, de equipe, não se atendo às características tradicionais dos trabalhos em grupo. (Gonçalves, 2018, p. 2).



Figuras 5, 6, 7 e 8: Cartas do jogo Quizart, carta pergunta, cartas bônus e regras do jogo. Fonte: Acervo do Núcleo Arte e Jogo/UFS.

A ideia da competição, além do que a autora destaca, permite uma socialização maior entre os alunos, e possibilita que o professor, ao analisar o contexto no qual os alunos estão inseridos, explore seus interesses, elaborando um produto educacional que incentive uma maior participação dos discentes.

No Quizart cada carta contém uma pergunta acerca dos temas anteriormente trabalhados em sala de aula e uma imagem, contendo quatro alternativas de resposta, foram elaboradas sessenta cartas com perguntas. As cartas continham imagens que remetiam ao conteúdo da pergunta, no intuito de facilitar na associação à resposta (Figura 5). Além das sessenta cartas de perguntas, também foram elaboradas dez cartas bônus (Figuras 6 e 7) e duas cartas com as regras do jogo (Figura 8). As cartas bônus foram separadas em duas categorias: uma que dava o direito ao grupo realizar uma pesquisa no Google ou eliminar duas alternativas, e a outra que permitia pegar outra carta do baralho. Cada categoria de carta bônus continha cinco cópias. Inicialmente as cartas bônus seriam distribuídas no início do jogo, sendo duas cartas para cada grupo, mas ao realizar os testes notamos que seria melhor inserir as cartas bônus dentro do baralho, de modo que os grupos pegassem na sorte para poder usar quando desejassem. Cada pergunta valia dez pontos e a pontuação era anotada no quadro a cada acerto, o acompanhamento do progresso fazia com que os grupos se envolvessem ainda mais no jogo.

Um aspecto passível de ser destacado foi a utilização de imagens dentro das cartas. A imagem, como citado, remetia ao assunto da carta, cuja adição desse elemento foi pensada com o intuito de auxiliar os alunos. Os discentes destacaram a forma como as imagens auxiliaram-nos, pois puderam resgatar na memória aquilo que havia sido apresentado em sala de aula. Eles associavam a imagem à pergunta, e com isso podiam eliminar de uma a duas alternativas de resposta, o que os instigavam ainda mais para acertar.

O jogo foi aplicado em três turmas de Ensino Médio, cada turma com cerca de 40 estudantes. As turmas demonstraram engajamento, incentivando inclusive a participação de colegas mais reticentes. As turmas eram divididas em três grupos e nas figuras 9, 10 e 11 é possível identificar a interação e atenção à leitura da pergunta e discussão da possibilidade de resposta. Segundo as anotações do diário de campo, os alunos sentiram vontade de participar e jogar, demonstraram interesse em jogar outras vezes e ficaram atentos à leitura do grupo adversário para poder identificar se sabiam responder à pergunta que foi sorteada, relacionamos aqui também aos aspectos da competição estabelecidos por Huizinga.



Figuras 9, 10 e 11 - Aplicação do jogo de cartas Quizart em sala de aula do Colégio Estadual Dep. Elísio Carmelo, 9 de março de 2024. Fonte: Acervo do Núcleo Arte e Jogo/UFS. Foto: Gladston Barroso, 2023.

Além da aplicação do jogo na escola, durante o PRP, a professora coordenadora do Núcleo de Arte, Marjorie Severo, promoveu estudos de textos de referência, palestras, oficinas e vivências nas fases de ambientação e imersão dos residentes nos assuntos que envolvem Arte e Jogos, entre as atividades de vivência podemos citar a *Mostra de Arte e Jogos na escola* (Figuras 12, 13 e 14) elaborada com o intuito de unir e promover a troca de conhecimentos a partir do encontro entre os residentes, professores e as turmas dos três colégios participantes do programa.

O 4^o *Seminário Institucional PIBID, Residência Pedagógica e PROLICE - Política públicas, formação docente* foi um dos eventos que ocorreram como forma de socialização dos projetos realizados e resultados obtidos pelos residentes dos núcleos de cada programa, no evento o Núcleo de Arte se reuniu com os Núcleos de Matemática e de Letras-Francês. E como finalização do PRP, ocorreu o *I Colóquio Interinstitucional UFS, IFS e Pio Décimo* (Figuras 15,16 e 17), que socializou todos os núcleos e apresentou os resultados dos projetos desenvolvidos.



Figuras 12, 13 e 14 - Mostra Arte e Jogos na Escola, Centro de Excelência Gov. Djenal Tavares de Queiroz, 3 de abril de 2024. Fonte: Acervo do Núcleo Arte e Jogo/UFS. Foto: Rodrigo Santos, 2024.



Figuras 15,16 e 17: Participação no Colóquio Interinstitucional UFS, IFS e Faculdade Pio Décimo, 10 de abril de 2024. Fonte: Acervo do Núcleo Arte e Jogo/UFS. Foto: Rodrigo Santos, 2024.

Percebemos que o ponto fundamental para desenvolvimento do projeto foi a socialização, que ocorreu em diferentes formas e com variados grupos. Assim como foi importante para os residentes, também foi para os alunos da educação básica. Participar de projetos que possibilitem trabalhar a coletividade e socialização é essencial para o desenvolvimento do ser humano como indivíduo. Apresentar um jogo em sala de aula, por mais simples que fosse, despertou interesse nos alunos do CEDEC e aproximou-os do professor e residentes mais do que qualquer outra atividade em sala despertou durante o programa.

A proposta da prática de jogos educativos em sala de aula, visa atrair os alunos e alunas para uma maior participação nas aulas, assim como uma melhor absorção dos conteúdos das disciplinas, de uma forma descontraída e leve, sem a rigidez das propostas tradicionais de ensino, levando em consideração o contexto em que os estudantes vivem, e as limitações de uma escola com estruturas precárias. Neste sentido, o jogo é uma forma de sair, por um momento, da rotina cotidiana, para uma experiência mais lúdica. O elemento lúdico presente no jogo, o espírito de competição, as regras, entre outros elementos supracitados, fizeram com que até os alunos “do fundo” sentissem interesse em participar. Os resultados com a

aplicação do jogo foram positivos, principalmente no que se refere a integração e socialização do projeto.

Como citado acima, o jogo também possibilitou que alguns alunos fizessem um resgate à memória. Dentro dos relatos, um dos residentes destacou uma situação sobre esse resgate: em uma das cartas tem uma pergunta sobre o Barco de Fogo – símbolo junino presente na Cultura Popular da cidade de Estância, em Sergipe –, e um dos alunos pôde acertar a resposta pois lembrou que sua avó já havia falado sobre esse folguedo popular, e explicado para o neto quais eram as características e em qual cidade era realizado. Além desse resgate, observamos que os alunos recordavam das aulas que haviam sido dadas pelos residentes, demonstrando ter aprendido o conteúdo, além de perceber que eles tentavam assimilar esse conteúdo ao que estava na carta, na tentativa de encontrar a resposta.

Sendo assim, todo o período dentro do PRP, as observações de aula, regência, pensar e elaborar um jogo didático e lúdico, foram de extrema importância para o desenvolvimento dos futuros professores e professoras de Arte. Toda essa experiência agregou positivamente na bagagem acadêmica dos residentes, de modo a permitir-lhes adentrar no universo da

licenciatura com novas perspectivas e com consciência do que esperar dentro de uma sala de aula. Com a aplicação do jogo na escola, percebemos que é possível adotar novas abordagens de ensino, que sejam mais instigantes para os alunos e que despertem neles o desejo de aprender, porém para uma análise aprofundada dos resultados em termos da aprendizagem seria necessária uma continuidade das aplicações do jogo.

4. CONSIDERAÇÕES SOBRE A INTERAÇÃO SOCIAL MEDIADA PELA EXPERIÊNCIA DO JOGO

A abordagem do jogo nas aulas de arte na escola se destacou pela promoção da interação social entre os alunos, residentes e professor de maneira lúdica e envolvente. Ao incorporar jogos analógicos nas atividades escolares, os residentes criaram um ambiente propício para o desenvolvimento de habilidades sociais essenciais, como a cooperação, a empatia e a comunicação (Vygotsky, 1998). Além disso, a experiência do Núcleo Arte no Programa de Residência Pedagógica da UFS possibilitou a formação docente também de forma integrada.

Os jogos, sejam eles de tabuleiro, esportivos ou digitais, oferecem oportunidades únicas para que os alunos interajam uns com os outros, aprendendo a trabalhar em equipe e a respeitar as regras. Durante essas atividades, os adolescentes são incentivados a expressar suas opiniões, a ouvir os colegas e a resolver conflitos de forma construtiva. Essa dinâmica não apenas fortalece os laços entre os estudantes, mas também contribui para a construção de um ambiente escolar mais harmonioso e inclusivo (Gee, 2003).

A concepção de jogo proposta por Johan Huizinga em *Homo Ludens* (2012) enfatiza que o jogo é uma atividade fundamental para a cultura humana, sendo um espaço onde as regras são criadas e seguidas, per-

mitindo a expressão da criatividade e a formação de laços sociais. Huizinga argumenta que o jogo é um elemento essencial na formação da sociedade, pois promove a socialização e a interação entre os indivíduos, criando um sentido de comunidade e pertencimento. Essa perspectiva reforça a ideia de que, ao jogar, os alunos não apenas se divertem, mas também desenvolvem habilidades sociais que são cruciais para a convivência em grupo (Huizinga, 2012).

Além disso, a metodologia do jogo estimula a criatividade e o pensamento crítico. Ao enfrentar desafios e tomar decisões em um contexto lúdico, os alunos desenvolvem habilidades que são fundamentais para a vida em sociedade. Eles aprendem a lidar com a vitória e a derrota, compreendendo a importância do respeito e da solidariedade, valores que são essenciais para a convivência em grupo (Kaplan, 2011).

A experiência do Quizart demonstrou que o jogo didático, quando ancorado nas bases teóricas de Schiller, Huizinga e Vygotsky, pode transcender seu caráter lúdico para se tornar um instrumento pedagógico multifacetado. Schiller (2002) nos lembra que o jogo harmoniza razão e emoção; Huizinga (2012) destaca seu papel como fenômeno cultural; e Vygotsky (1998) revela sua potência como mediador social. Na prática, esses fundamentos se traduziram em um ambiente de aprendizagem ativa, onde alunos – muitas vezes desestimulados pelo ensino tradicional – engajaram-se criticamente com a arte e sua própria cultura.



REFERÊNCIAS

FREIRE, João Batista. **O jogo:** entre o riso e o choro. Campinas - SP: Autores associados, 2017. Cap. 6, p. 110-161. Disponível em: <https://dokumen.pub/o-jogo-entre-o-riso-e-o-choro-portuguese-edition-1nbsped-9788574963822.html>. Acesso em: 20 fev. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GEE, James Paul. **What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy**. Londres: Palgrave Macmillan, 2003.

GONÇALVES, Camila Nart. **Jogos de competição como cenário de aprendizagem cooperativa no ensino de física**. Orientador: Prof. Dr. Éverton Fabian Jasinski. 126 p. Dissertação (Mestrado em Ensino de Física) - Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Araranguá, Araranguá, SC, novembro de 2018.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KAPLAN, Robert. **The Role of Play in Learning**: A Review of the Literature. NY. 2011.

MEINERZ, Ana Carolina. **O homem que joga**: Schiller e a experiência da liberdade. Orientador: Dr. Paulo Vieira Neto. 2021. 211 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

RABELO DIAS, Marcelo. O Lúdico como pressuposto para a formação do homem. **Revista Pandora Brasil** – Número 71, fevereiro de 2016.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. 4ed. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

VYGOTSKY, Lev S. **A Formação Social da Mente**: O Desenvolvimento dos Processos Psicológicos Superiores. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

A CRIAÇÃO DE UMA REDE DE MÃES NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE E A ARTE COMO VIA DE RESISTÊNCIA INSTITUCIONAL

Gabriela Guimarães¹
Maicyra Leão²
Mélanie Létocart³

“Eles dizem que é amor. Nós dizemos que é trabalho não remunerado” (Silvia Federici)

RESUMO

O presente artigo aborda a emergente luta por espaços de acolhimento para mães e pessoas que maternam, sejam discentes, docentes ou funcionárias da Universidade Federal de Sergipe. Apresenta a criação do coletivo Mulheridades, Universidade e Maternagem - MUM, e analisa a formação da rede de ações desenvolvidas pelo coletivo durante o ano de 2024, levando em consideração a arte e seu potencial de resistência, na luta pela visibilidade da maternagem e pelas conquistas de direitos.

Palavras-chave: maternidade; arte; universidade.

ABSTRACT

This article addresses the emerging struggle for welcoming spaces for mothers and people who give birth, whether they are students, teachers or employees of the Federal University of Sergipe. It presents the creation of the collective Mulheridades, Universidade e Maternagem - MUM, and analyzes the formation of the network of actions developed by the collective during the year 2024, taking into account art and its potential for resistance, in the fight for the visibility of motherhood and for the conquest of rights.

Keywords: *maternity; art; university.*

1 Discente do curso de Artes Visuais pela Universidade Federal de Sergipe

2 Docente do curso de Teatro na Universidade Federal de Sergipe, mestrado em Artes na Universidade de Brasília, doutorado em Artes cênicas na Universidade Federal da Bahia e Pós doutorado em Arte na Universidade de Berlin.

3 Professora de línguas estrangeiras na Universidade Federal de Sergipe, mestrado em em espanhol da Université Lille III, doutorado em Ciências Humanas, Letras e Arte na Université Lille III e Pós doutorado na Université de Rennes II.

1. Introdução

As trajetórias de mulheres que maternam e trabalham na academia são marcadas por desafios que vão além do âmbito pessoal, conectando-se a estruturas institucionais profundamente enraizadas. A maternidade, enquanto prática que exige tempo, dedicação e cuidado, muitas vezes é invisibilizada no contexto universitário, sendo reduzida apenas a questões como licença-maternidade ou auxílio pré-escolar. Essa lacuna reflete uma visão reducionista que ignora a interdependência entre as práticas de cuidado e a dinâmica de produção de conhecimento.

O coletivo *Mulheridades, Universidade e Maternagem* - MUM, da Universidade Federal de Sergipe (UFS), surge como resposta à invisibilidade das mulheres que conciliam maternidade e vida acadêmica, criando um espaço de acolhimento, expressão e estudo, com a arte como forma de resistência institucional. Inspiradas em autoras como Adrienne Rich (1976), Silvia Federici (2019), Esther Vivas (2019) e Yvonne Knibiehler (2004), as reflexões tecidas ao longo de 2024 pelas participantes do coletivo reconhecem a maternidade não como uma identidade prescrita, mas como uma prática que gera saberes e tecnologias, impactando as trajetórias profissionais e pessoais das mulheres. Além disso, buscam questionar a reprodução de desigualdades coloniais e patriarcais dentro da estrutura universitária.

Este artigo analisa as ações de pesquisa e extensão do coletivo MUM em 2024, criado em dezembro de 2023 para apoiar mães acadêmicas na Universidade Federal de Sergipe. A pesquisa inclui: 1) o curso de extensão *Encontros do Grupo de Estudos Mulheridades, Universidade e Maternagem* - MUM 2024, realizado entre fevereiro e dezembro de 2024, com encontros mensais de mulheres, mães, discentes e docentes; 2) os produtos do projeto de pesquisa *Maternidade e Universidade: a conta que não fecha e o preço pago pelas mulheres mães na academia*, aprovado no *Edital Temático Nº08/2024 Copes/Posgrap/*

Representatividade Feminina no Ambiente Acadêmico, que culminou em uma exposição itinerante em dezembro de 2024, com instalação sonora, performance coletiva de mães e crianças, um varal com obras mistas criadas a partir de memórias e reivindicações maternas, vídeo-documentário com treze entrevistadas e livro coletivo com vinte e sete autoras. Maiores detalhes sobre esses projetos serão discutidos mais adiante.

O objetivo deste artigo é analisar as ações do MUM a partir das experiências de mulheres mães da Universidade Federal de Sergipe, entendendo a arte como um meio de conexão entre a vivência materna e a trajetória acadêmica. Partimos da hipótese de que a criação artística, ao transformar experiências individuais em narrativas plurais, sensibiliza o público e as instituições para a urgência dessas questões, promovendo reflexão, diálogo e a construção de redes de apoio necessárias para transformar estruturas institucionais excludentes.

Para isso, o texto está estruturado da seguinte forma: primeiro, abordará o contexto histórico que fundamentou a criação do Coletivo MUM e suas ações de 2024; em seguida, apresentará uma revisão bibliográfica sobre o conceito de “instituição”, sob a ótica da maternidade e da universidade; e, por fim, discutirá a arte como um meio de ação e transformação política, com ênfase na exposição *Maternidade e Universidade: a conta que não fecha*, mencionada anteriormente.

2. A criação do coletivo *Mulheridades, Universidade e Maternagem*

2.1 - O contexto macro e prévio: as mulheres, as mães e a produção acadêmica

Desde as décadas de 1960 e 1970, diversas mobilizações feministas começaram a questionar a associação das mulheres à sua capacidade reprodutiva e a maternidade como instituição patriarcal (RICH, 1976). Desde então, a maternidade tornou-se um campo fértil para reflexões feministas, práticas artísticas, investigações nas ciências humanas e biológicas, e para a criação de políticas públicas. Pesquisas sobre as experiências maternas revelaram a pluralidade das maternidades, marcadas por interseções de gênero, classe, raça e sexualidade, e expõem desigualdades históricas ligadas a sistemas de poder patriarcais, capitalistas e coloniais. Essa diversidade destaca os desafios subjetivos e estruturais enfrentados pelas mulheres, assim como as barreiras institucionais ao acesso a direitos e espaços públicos.

Para as mães universitárias, a trajetória acadêmica se torna complexa devido às exigências impostas pela maternidade patriarcal. A sobrecarga mental, emocional e física enfrentada por essas mulheres impacta diretamente seu desempenho acadêmico. Além disso, a falta de rede de apoio familiar, comum a muitas delas, agrava a situação, juntamente com a ausência de uma estrutura institucional adequada, o que compromete sua permanência na universidade.

Historicamente, a maternidade na universidade foi limitada a políticas institucionais restritas, como curtas licenças-maternidade e precários auxílios pré-escolares, negligenciando seu impacto na trajetória acadêmica e profissional das mulheres. A falta de suporte adequado perpetuou a lógica patriarcal e colonial das instituições de ensino superior, invisibilizando o trabalho de cuidado e sua centralidade na dinâmica capitalista de produção econômica e de conhecimento (FEDERICI, 2019). Como destacou

Maria Puig de La Bellacasa (2012), a interdependência das existências exige uma revisão das relações institucionais e das responsabilidades coletivas no cuidado. No entanto, essa reflexão demorou a se traduzir em medidas efetivas, mantendo a maternidade à margem das políticas universitárias.

Antes da criação do MUM, as mães universitárias da Universidade Federal de Sergipe enfrentavam esses desafios de forma isolada, sem um espaço de articulação e acolhimento. Algumas iniciativas já indicavam a necessidade de um compromisso institucional, como as discussões sobre a criação de uma creche na universidade e ações estimuladas por organizações externas como o *Parent in Science*, que incentivou a implementação de espaços para crianças durante eventos científicos.

Além disso, eventos acadêmicos anteriores, como o *1º Seminário Arte, Maternagem e Feminismos*, realizado na UFS em 2019, e o *Mulheridades e Diversidade*, promovido na *VIII Semana Acadêmica da UFS*, em 2023, também evidenciaram a urgência da ampliação da visibilidade da maternidade na universidade. No entanto, apesar dessas discussões e do crescimento das produções acadêmicas sobre o tema, a estrutura universitária permaneceu inalterada — ou até se deteriorou — reforçando a necessidade de mudanças institucionais que garantam melhores condições para as mães na Universidade Federal de Sergipe.

Assim, partindo das vivências de mulheres mães, no contexto da Universidade Federal de Sergipe, buscou-se gerar um espaço de articulação coletiva, onde as experiências maternas na academia pudessem encontrar vazão para a problematização do lugar e das condições destinadas às mães por gestões institucionais, colocando em foco as lacunas e contradições existentes. É nesse contexto que surge o MUM.

2.2. A formação da rede e suas ações de 2024

O coletivo *Mulheridades, Universidade e Maternagem* surgiu em dezembro de 2023, após o evento *2º Encontro Mulheridades e Maternidades, Corpo, Cuidado e Política, Redes e Academia*, realizado nos dias 28 e 29 de novembro de 2023, coordenado pelas professoras Maicyra Leão (DTE/UFS) e Mélanie Létocart (DLES/UFS), durante a *IX Semana Acadêmica da UFS*. Nesse evento, vozes discentes e docentes se uniram para refletir sobre o lugar e a história das mulheres mães.

A partir de fevereiro de 2024, começaram os encontros mensais do coletivo, reunindo mulheres mães de diferentes centros e departamentos do campus de São Cristóvão. O objetivo era ouvir suas experiências e acolher suas narrativas matrifocais, até então ausentes na UFS. Esse movimento foi o ponto de partida para uma compreensão mais profunda do impacto da maternidade no desempenho acadêmico das mães e das demandas urgentes e negligenciadas pelas gestões anteriores.

Além de ser uma rede de diálogo, pertencimento, acolhimento e escuta, o MUM se configurou também como um espaço de reflexão e pesquisa. Durante os encontros, surgiram diversas questões: Quem são e onde estão as mães da Universidade Federal de Sergipe? Onde ficam os bebês e as crianças enquanto as discentes mães assistem às aulas? Onde e em que condições elas amamentam? Por que não há um espaço digno para os cuidados básicos da maternagem nos campi? Como é a realidade das mães no ambiente acadêmico? Como está a subjetividade das mães que circulam pelos corredores e salas de aula da UFS? A maternagem compulsória, responsabilidade exclusiva das mães, sem infraestrutura adequada, com pouco apoio institucional, se revelou uma prática patriarcal profundamente enraizada na instituição.

Como medidas concretas na busca por respostas e apoio, o coletivo realizou uma sequência contínua de encontros mensais, presenciais e online, além de de-

envolver um curso de extensão ativo entre março e dezembro. No curso, o grupo discutiu textos do pensamento feminista plural com perspectiva matrifocal, abordando análises de diversas disciplinas, em busca de ferramentas conceituais teóricas para refletir sobre as maternidades e as práticas de maternagem.

Foram estudados os aspectos estruturais, institucionais e individuais da maternidade, a revolução antropológica do controle da fertilidade e os desafios da maternidade contemporânea. Além disso, a relação entre maternidade, reprodução e economia foi tensionada, considerando o trabalho de cuidado ao longo da história e evidenciando as complexas interações entre maternidade, trabalho, raça e estrutura social.

Paralelamente às atividades do curso, foi desenvolvida a pesquisa *Maternidade e universidade: a conta que não fecha e o preço pago pelas mulheres mães na academia*, aprovada por Edital Temático sobre a representatividade feminina na Universidade. Coordenada pela professora Laiany Rose Souza Santos (DGEI/UFS) e conduzida pelo coletivo, a pesquisa teve como objetivo mapear e qualificar as experiências de mulheres mães (docentes e discentes) na Universidade Federal de Sergipe, com foco no Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH) e no Campus de Itabaiana. A coleta de dados iniciou-se com um questionário para obter informações objetivas, seguido por entrevistas filmadas e semiestruturadas para aprofundar as análises.

A pesquisa identificou setenta e cinco mulheres mães entre discentes e docentes do CECH e Campus de Itabaiana da Universidade Federal de Sergipe. Os questionários e entrevistas evidenciaram os principais desafios enfrentados por essas mulheres na conciliação entre maternidade e vida acadêmica, como sobrecarga física e emocional, falta de apoio institucional, metodologias inflexíveis e ausência de infraestrutura para acolher mães e filhos. Os dados também apontaram que mães negras, indígenas e periféricas enfrentam maiores barreiras socioeconômicas e raciais para acessar e permanecer no ensino superior.

Um dos resultados mais relevantes da pesquisa foi a invisibilidade institucional das acadêmicas mães na instituição, agravada pela falta de dados precisos em setores como a Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis (PROEST), o Departamento de Apoio Acadêmico (DAA), a Divisão de Controle Acadêmico (DICAC) e a Coordenação de Estudos e Monitoramento de Dados Institucionais (CEMDI), entre outros. A escassez de informações evidencia o baixo incentivo das instituições de ensino superior para atender às demandas específicas dessas mulheres. Durante a pesquisa, foram identificadas três formas de incentivo, já previstos pelas leis federais: a licença-maternidade de três meses para estudantes e seis meses para docentes; a possibilidade de atividades domiciliares após o nascimento do bebê, para as estudantes; e o auxílio-creche, no valor de R\$ 200,00 mensais para estudantes e aproximadamente R\$ 400,00 para docentes.

Ainda, a análise dos dados, conforme os relatórios finais das bolsistas Shirley Almeida de Melo e Alexandra Santos do Valle (2024), mostrou que a falta de creches universitárias nos campi impacta diretamente a permanência das mães na universidade, aprofundando desigualdades de gênero, raça e classe. Como alternativas para tornar o ambiente acadêmico mais acolhedor, foram sugeridas propostas como a criação de fraldários, salas de amamentação, espaços de acolhimento infantil e a implementação de políticas institucionais que ofereçam suporte a estudantes e professoras mães.

Para visibilizar os dados e resultados da pesquisa, optou-se por um formato expositivo em vez de utilizar materiais tradicionais baseados na textualidade científica. Foi organizada uma exposição artística itinerante em dois campi da Universidade Federal de Sergipe, com o objetivo de coletivizar as experiências das participantes e amplificar suas vivências individuais por meio de uma rede de partilha e expressão.

A exposição será analisada no último tópico deste artigo, onde será aprofundada a discussão sobre sua

concepção, suas camadas simbólicas e suas implicações na problematização da relação entre maternidade e vida acadêmica.

3. A maternidade como instituição e seu reflexo na instituição Universidade

A instituição pode ser compreendida, a partir da perspectiva foucaultiana (2014), como um dispositivo de poder que não apenas estabelece uma ordem social, mas também molda subjetividades e regula os comportamentos dos indivíduos dentro de um determinado contexto. Longe de ser um espaço neutro de organização, a instituição opera por meio de normas disciplinares que definem e hierarquizam os papéis sociais, determinando como os sujeitos devem se portar em diferentes esferas, como no ambiente educacional, público ou familiar. Ao produzir e reproduzir essas regras, a instituição naturaliza formas específicas de conduta, consolidando relações de poder que frequentemente favorecem grupos historicamente privilegiados. Assim, mais do que apenas ordenar a vida social, as instituições atuam como mecanismos de controle que sustentam estruturas de dominação e exclusão, reforçando desigualdades ao longo do tempo.

Historicamente, por meio de diversas normas e conceitos, as instituições estabeleceram a divisão de funções entre homens e mulheres, com o masculino associado à esfera pública e produtiva e o feminino ao espaço privado e reprodutivo. Esse modelo reforçou os papéis de homem como provedor e mulher como cuidadora, impactando profundamente a organização social. Embora os movimentos feministas tenham promovido avanços, como o acesso das mulheres ao mercado de trabalho e à educação, essas conquistas não foram seguidas por uma redistribuição justa das responsabilidades de cuidado.

Esse cenário mostra que a desigualdade de gênero vai além da divisão do trabalho e do acesso ao espaço público, estruturando-se profundamente na

construção social da maternidade. Se as instituições reforçam as assimetrias de poder entre homens e mulheres, a maternidade é um dos principais dispositivos dessa regulação, naturalizando o cuidado como uma função inerente às mulheres. Assim, a maternidade não só organiza as experiências individuais das mulheres, mas também age como um mecanismo institucional que perpetua desigualdades, limitando sua participação e ascensão em várias esferas da sociedade, especialmente na acadêmica e profissional.

Adrienne Rich, em *Of a Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, propõe uma compreensão da palavra “maternidade”, enquanto instituição, que tem como objetivo garantir que as mulheres e seu potencial reprodutivo permaneçam sob controle masculino e determina que as funções domésticas e de cuidado sejam atribuídas somente às mulheres. Segundo ela, a maternidade não só isola as mulheres da esfera pública, como também contribui para a manutenção de sistemas sociais e políticos que restringem as escolhas e o potencial humano. Rich argumenta que

essa instituição tem sido a chave para muitos sistemas sociais e políticos diferentes. Impediu que metade da espécie humana tomasse decisões que afetam suas vidas, isenta os homens de paternidade em sentido autêntico, cria o cisma perigoso entre a vida ‘privada’ e a vida ‘pública’ e restringe as escolhas humanas e seu potencial (1976, p. 57) (tradução pessoal).

A imposição da maternidade como um destino natural para as mulheres restringe suas trajetórias e reforça a dicotomia entre produção intelectual e responsabilidade familiar. No contexto acadêmico, essa divisão se traduz na chamada “penalidade da maternidade”, que limita o acesso das mulheres a oportunidades de pesquisa, financiamento e progressão na carreira.

A ausência de políticas institucionais eficazes para apoiar mães universitárias — como creches acessíveis, flexibilização de prazos e redes de suporte — evidencia como a academia ainda opera sob uma lógica excludente, que não reconhece a maternidade como parte legítima da vida acadêmica. Assim, a es-

trutura universitária, longe de ser um espaço neutro de conhecimento, reproduz e reforça desigualdades históricas, tornando-se um reflexo das hierarquias de poder presentes na sociedade. A presença majoritária de homens nas posições de liderança é um reflexo de como as estruturas de poder continuam a marginalizar as mulheres, dificultando sua ascensão e participação plena em esferas de decisão.

Com base na pesquisa desenvolvida pelo MUM, *A conta que não fecha*, alguns dados relevantes foram encontrados na fase de coleta quantitativa. Entre as respostas, destacam-se: 14,7% das mães declararam não ter rede de apoio, seja familiar, privada ou institucional; 36% possuem uma renda de até um salário mínimo; 69,3% não recebem auxílio, bolsa ou benefício de permanência da universidade; 52% se consideram em vulnerabilidade social; 64% já precisaram levar seus filhos para a universidade por não ter com quem deixá-los; e, por unanimidade, todas as entrevistadas afirmaram não haver nenhum tipo de suporte para as pessoas que maternam e suas crianças dentro da universidade.

Esses dados revelam um acordo implícito entre a instituição universitária e a maternidade como instituição patriarcal, para a exclusão das mães do ambiente acadêmico. Essa situação impõe às mulheres o desafio de equilibrar sua carreira e o exercício de maternar ao mesmo tempo, sem receber qualquer suporte físico, material ou emocional por parte da instituição acadêmica.

Esse déficit afeta não só as estudantes, mas também as funcionárias, que precisam trabalhar em dobro para ocupar esses espaços. Um exemplo é a história de Maria (nome fictício para preservar a identidade da participante da pesquisa), servidora da Universidade Federal de Sergipe e uma das entrevistadas do documentário *Maternidade e Universidade*, realizado junto à exposição do MUM em 2024. Sua trajetória, ligada à universidade desde o ensino fundamental, é marcada pela promessa de uma creche que nunca foi

construída. Ao longo de sua jornada acadêmica, desde a graduação até a maternidade – ocorrida durante sua graduação em biologia – Maria enfrentou inúmeras adversidades, tendo que levar sua filha para as aulas e deixá-la dormir no chão do laboratório. Hoje, como servidora e com a filha já aluna da instituição, ela reflete sobre a permanência das dificuldades e a precariedade das políticas de apoio às mães.

Em 3 de julho de 2024, entrou em vigor a Lei nº 14.914, que estabelece a Política Nacional de Assistência Estudantil (PNAES) e introduz, no artigo 22, o Programa de Permanência Parental na Educação (BRASIL, 2024, art. 22º). Esta lei representa um avanço significativo na inclusão das necessidades materno-paterno-infantil nas instituições federais de ensino superior e na rede federal de educação profissional, científica e tecnológica. O programa prevê a criação de infraestruturas físicas e de acolhimento específicas para apoiar as famílias de estudantes que sejam mães ou pais de filhos menores de seis anos, garantindo que esses alunos possam conciliar suas responsabilidades acadêmicas e familiares. Embora a criação dessa política seja um passo importante, ela ainda precisa ser efetivamente estruturada e aplicada na universidade, para transformar as condições de permanência e apoiar a inclusão plena e digna das mulheres mães e pais no espaço acadêmico.

4. Arte e seu potencial de resistência e criação de redes

Um dos principais destaques das ações do MUM em 2024 foi a exposição *Maternidade e Universidade: a conta que não fecha*, resultado da pesquisa homônima já mencionada, e viabilizada pelo apoio do Edital CUCA/PROEX para eventos artísticos na universidade. A exposição foi realizada em duas etapas na Universidade Federal de Sergipe: de 4 a 6 de dezembro no Hall da Reitoria e de 11 a 13 de dezembro na biblioteca do Campus de Itabaiana. A mostra ofereceu uma abordagem multifacetada, convidando o público a refletir sobre os desafios enfrentados pelas mulheres

mães e a estrutura acadêmica que, muitas vezes, não atende às suas necessidades.

A exposição, que reuniu diferentes linguagens artísticas e documentais para construir uma narrativa coletiva e crítica sobre a maternidade na universidade, foi concebida como uma experiência imersiva, composta por elementos interligados: um livro-objeto, que pudesse ser manuseado e servisse como peça central de compilação das vozes das participantes; uma instalação sonora com vozes de crianças pequenas chamando pela mãe; um vídeo-documentário, que desse corpo, voz e discurso às experiências narradas por mães da UFS; uma performance ao vivo, criada em colaboração com as mães e crianças presentes; e um varal de grande formato (três segmentos com comprimento total de 19 metros), que ocupasse a praça interna da reitoria, coração e centro da instituição (Campus de São Cristóvão).

A opção por expor peças artísticas para visibilizar os dados e resultados da pesquisa transcende a tradicional textualidade científica. Nesse sentido, a arte funciona como um meio de comunicação e reflexão sobre as dinâmicas sociais, culturais e políticas de seu tempo. Jacques Rancière (2009), ao afirmar que toda arte é política, desloca a compreensão da arte de um campo meramente subjetivo ou ornamental para um espaço de discussão e transformação social. A arte, portanto, não só reflete o mundo em que está inserida, mas também intervém nele, sendo capaz de questionar, desafiar e reconstruir as estruturas vigentes.

Dentro desse contexto, a maternagem enquanto tema artístico emerge como uma manifestação que extrapola as fronteiras da experiência pessoal. Tradicionalmente, o cuidado materno é tratado como uma atividade doméstica da esfera privada. No entanto, quando artistas escolhem abordar a maternagem em suas obras, estão, na verdade, trazendo à tona questões coletivas, profundamente políticas, em ressonância com discursos políticos e intelectuais. Ao expor desafios, sobrecargas e invisibilidades rela-

cionadas à experiência materna, essas artistas desafiam as concepções tradicionais de gênero, trabalho e valor social, reposicionando a maternagem como um tema central no debate público.

O primeiro segmento da exposição, o Varal de Memórias e Reivindicações, exibiu impressões em tecido de obras artísticas centradas na representação da resistência à maternidade patriarcal, objetos pessoais do cotidiano materno, escritos das participantes, bordados e artefatos manuais, evocando memórias e materializando reivindicações por uma universidade mais inclusiva. Abordou a subjetividade das mães em relação ao serviço doméstico, com ênfase no ato cotidiano de lavar roupas — uma atividade particularmente intensa na fase do recém-nascido, que exige constantes idas ao varal. Nesse processo automático e, muitas vezes, solitário de lavar, estender, passar e guardar, emergiram reflexões ambivalentes sobre maternidade, tempo e sobrecarga. Assim, o varal foi concebido como um espaço simbólico onde não apenas se estenderam roupinhas infantis, mas também se materializaram, de forma subjetiva, as angústias, expectativas, dores e esperanças dessas mulheres. A instalação reuniu desde objetos de memória afetiva até cartas, poemas, dados institucionais, relatos escritos e até mesmo um e-mail de um colega de trabalho culpabilizando a maternidade, compondo um panorama sensível das múltiplas camadas que atravessam a experiência materna na universidade.

O segundo segmento da exposição, a instalação sonora, utilizou caixas de som camufladas nos corredores da Reitoria (campus São Cristóvão) e da Biblioteca (campus de Itabaiana) onde vozes infantis chamavam “Mãe” em diferentes tons, ritmos e intensidades, criando um som familiar, porém fora de seu contexto habitual. A escolha da Reitoria como local expositivo foi intencional, visando provocar uma ruptura na partilha do sensível, nos termos de Jacques Rancière, isto é, uma reorganização das formas de percepção e ação social. Tradicionalmente domina-

do por homens e palco de decisões políticas institucionais, esse espaço raramente levava em conta a realidade das mães acadêmicas. Ao inserir essa intervenção, a exposição trouxe simbolicamente a presença das crianças para um local onde suas demandas geralmente são ignoradas.

Os chamados repetitivos — “Mãe! Mamãe! Mãe! Mãinhê!” — geraram um desconforto perceptível entre os transeuntes, que, confusos, buscavam a origem das vozes. Esse estranhamento intencional produziu o que Lisa Baraitser (2009, p. 69) define como uma interrupção desestabilizadora, remetendo à experiência constante da maternidade, na qual as mães enfrentam rupturas frequentes em suas atividades para atender às necessidades dos filhos. Ao confrontar os servidores com essa realidade, a intervenção ressignificou o espaço da Reitoria, tradicionalmente associado ao poder e à racionalidade, transformando-o em um palco de reflexão sobre a invisibilidade e os desafios enfrentados pelas mães no ambiente acadêmico.

O terceiro segmento da exposição consistiu em uma performance intergeracional, impactante, protagonizada por mães e crianças, realizada durante a abertura do evento que funcionou como uma poética-manifesto da presença-ausência desses corpos na universidade, reforçando a potência de suas histórias e demandas. O objetivo da intervenção foi lançar luz sobre a presença constante de mães na universidade acompanhadas de seus filhos, uma realidade muitas vezes invisibilizada, e questionar a intensa pressão que recai sobre elas devido ao foco desproporcional da academia na produtividade.

Durante a performance, frases ecoavam repetidamente, evocando a sensação de uma crise de ansiedade. Mães e filhos, unidos, davam voz a um clamor coletivo, alternando entre declarações e gritos: “- PRODUTIVIDADE! - Mãe, o que vamos comer hoje? - Produtividade! Preciso fazer um relatório! Preciso publicar este artigo!” A palavra “produtividade” tor-

nava-se o centro da narrativa, reverberando como um mantra sufocante que ilustrava a cobrança incessante enfrentada diariamente por essas mulheres. O contraste entre as necessidades fisiológicas e emocionais do cotidiano e a exigência acadêmica criava um cenário carregado de tensão e crítica, desafiando os espectadores a refletirem sobre os valores e prioridades perpetuados dentro da universidade.

O quarto segmento da exposição foi a exibição de um vídeo-documentário de 19 minutos, que, através de treze entrevistas, deu voz a mães da UFS—estudantes, professoras e servidoras. A partir de relatos pessoais, o documentário destacou as barreiras estruturais e os desafios de conciliar maternidade e vida acadêmica, abordando tanto questões pessoais, como a decisão pela gravidez ou a impossibilidade de amamentar o filho, quanto institucionais, como a falta de apoio e espaços (creche, sala de amamentação, espaço lúdico etc.). As narrativas, marcadas por sofrimento, resistência e exaustão, se transformaram em uma denúncia coletiva sobre as lacunas de assistência e a sobrecarga enfrentada pelas mães na universidade, provocando reflexões sobre a necessidade urgente de mudanças.

O quinto segmento da exposição foi o livro-objeto colocado sobre um tótem que compilou ao longo de 96 páginas artigos, ensaios, depoimentos, expressões poéticas e visuais, oferecendo reflexões, críticas e um panorama íntimo das experiências das participantes. A combinação de pesquisa, relatos e expressões artísticas criou um espaço simbólico para as demandas maternas no ambiente acadêmico. Como elemento central na imersão da mostra, funcionou como ponto de convergência entre as diferentes vozes. O manuseio, íntimo e coletivo, convidava o público a interagir com as histórias e questionamentos impressos, materializando a potência coletiva da exposição e reforçando a luta por visibilidade e reconhecimento das mães na universidade.

A presença, historicamente marginalizada, dessas mulheres na cena artística e institucional, tornou-se um ato de resistência coletiva, ressignificando a relação entre maternidade, arte e academia. Por meio de performances, documentários, relatos e obras colaborativas, a exposição quebrou a produção artística e teórica tradicional, incorporando experiências maternas ao pensamento crítico. Como diz Michelle Farias Sommer, “no sistema das artes, vê-se a reivindicação por visibilidade para o trabalho reprodutivo, a inclusão das práticas artístico-teóricas das mulheres no sistema patriarcal das artes e a legitimação de outras formas de fazer arte e teoria que vêm com a vida” (2022, p.317). Essas mulheres desafiam o patriarcado que estrutura o conhecimento, ampliando os limites do que é reconhecido como arte, saber e ciência.

Nesse sentido, a exposição foi além da denúncia, tornando-se um dispositivo de transformação institucional e construção de redes coletivas. Ao reunir diversas vozes e experiências, consolidou-se como um espaço de articulação política e estética, no qual a maternidade não é vista como um obstáculo, mas como um impulso para novas formas de fazer e pensar a arte e a universidade. A força dessa iniciativa ressoa na provocação de Sommer (2022), que destaca que, embora as mulheres sustentem as bases do sistema das artes, são elas também as responsáveis por derrubar esse sistema e reinventá-lo. Assim, a exposição não apenas revelou a precariedade da estrutura acadêmica e cultural, mas apontou caminhos para a criação de novos espaços inclusivos, rompendo com a lógica excludente e hierárquica dessas instituições.

Considerações Finais

A exposição *Maternidade e Universidade: A Conta que Não Fecha* representou um marco na luta por visibilidade e reconhecimento das mães acadêmicas, transformando a arte em um instrumento de denúncia, luta e resistência. Ela se configurou também como uma reivindicação de reconhecimento e legitimidade para suas práticas e existências. Mais do que um espaço de reivindicação, a exposição se consolidou como um ato de reconstrução, apontando caminhos para a criação de redes de apoio e para a reinvenção das estruturas acadêmicas e artísticas. O coletivo MUM, ao articular essas vozes e experiências, reafirmou que a maternidade não deve ser um fator de exclusão, mas sim um motor para repensar a universidade e as políticas institucionais. Enquanto as mães seguem lutando por condições mais justas, seus filhos, cujas vozes ecoaram pelos corredores da academia através do áudio da exposição - “Mãe! Mãe! Mainhê!” - lembram a todos que essa transformação é urgente, pois o cuidar não tem pausa. A pergunta que persiste, então, não é apenas sobre os desafios enfrentados por essas mulheres, mas sobre quanto tempo mais as instituições continuarão ignorando a necessidade de mudanças reais e a urgência de ações afirmativas.

REFERÊNCIAS

- BARAITSER, Lisa. **Maternal Encounters: The Ethics of Interruption**. 1. ed. Londres: Routledge, 2009.
- BEAUVOIR, Simone de. **Le deuxième sexe**. Tomo II, Paris: Éditions Gallimard, 1949.
- BRASIL. Lei nº 14.914, de 3 de julho de 2024. Institui a Política Nacional de Assistência Estudantil. **Diário Oficial da União**, Brasília, 3 jul. 2024.
- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- KNIBIEHLER, Yves. **Histoire des mères et de la maternité en Occident**. Paris: PUF, 2004.
- LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: História da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MUM. **Maternidade e Universidade**: A Conta Que Não Fecha. [documentário]. 2024. 19 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oLKRTJdRZt8&t=8s>. Acesso em: 17 fev. 2025.
- PIMENTEL, Mariana. **O trabalho doméstico como trabalho de arte**. Teteia, ano 2, v. 2, 2019. Disponível em: <https://teteia.org/post/617937207529013248/o-trabalhodom%C3%A9stico-como-trabalho-de-arte>. Acesso em: jan. 2025.
- PUIG DE LA BELLACASA, María. “Nothing Comes Without its World: Thinking with Care.” **The Sociological Review**, v. 60, n. 2, p. 197-216, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Sérgio Lessa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RICH, Adrienne. **Of a Woman Born**: Motherhood as Experience and Institution. New York: Virago Press, 1976.
- SOMMER, Michelle Farias. Mãelhação: mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc e o sistema das artes. Dossiê Poder, mulheres e feminismos nas artes. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 294-319, jul.-dez. 2022. ISSN 2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.16>. Disponível em: <http://revistas.ufri.br/index.php/ae>. Acesso em: jan. 2025.
- VIVAS, Elena. **Mamá desobediente**. Una mirada feminista a la maternidad. Madri: Capitán Swing Libros, 2019.

AS MÃOS AMARRAM NÓS, A BOCA CANTA PONTOS: CROCHÊ, ARTE E RESISTÊNCIA

Ligia Marina de Moraes Montagna¹

Eliane Maria Chaud²

RESUMO

Este trabalho investiga o fazer crochê como possibilidade de criação artística e aborda questões da produção têxtil. Trata sobre os significados que a cultura impõe às técnicas têxteis manuais a partir de abordagens de Ana Paula Cavalcanti Simioni e apresenta aspectos do processo de criação a partir da teoria da Formatividade de Luigi Pareyson, onde a prática e a teoria se entrelaçam no fazer artístico, potencializando a arte têxtil como importante prática artística e de resistência.

Palavras-chave: crochê; arte têxtil, resistência.

ABSTRACT

This study investigates crochet-making as a possibility for artistic creation and addresses issues related to textile production. It explores the meanings that culture assigns to manual textile techniques based on the approaches of Ana Paula Cavalcanti Simioni and presents aspects of the creative process through Luigi Pareyson's Theory of Formativity, in which practice and theory intertwine in artistic making, enhancing textile art as a significant artistic practice and a form of resistance

Keywords: *crochet; textile art; resistance.*

¹ Mestranda em Artes, Culturas e Tecnologias pela Universidade Federal de Goiás com bolsa CAPES. Graduada em Artes Visuais bacharelado pela Universidade Federal de Goiás.

² Professora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia.

1. Apresentando fios: Introdução

Este texto é resultado de um Trabalho de Conclusão de Curso, uma investigação artística a partir da técnica do crochê que desenvolvi no curso de graduação em Artes Visuais - Bacharelado na Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG) utilizando a metodologia de pesquisa em artes, onde processo artístico e teórico ocorrem concomitantemente. Apresenta questões importantes da minha vivência com o fazer crochê, procedimento que me acompanha desde menina e que foi transmitido na minha família entre gerações. E propõe o crochê (e as manualidades têxteis) como forma de resistência na arte e no cotidiano.

As primeiras produções artísticas desenvolvidas no curso vieram de um fazer mais instintivo e aos poucos outras possibilidades de construção encontraram caminhos e descobriram-se enquanto pesquisa. A prática por gosto passou a ser prática por investigação. No percurso aconteceu a passagem do fazer peças utilitárias para o desenvolvimento de trabalhos artísticos, relacionando-se a elementos conceituais, `a volumetria, `a forma, `a bi e `a tridimensionalidade, além de propor o uso de técnicas têxteis no contexto da arte contemporânea. Assim alguns questionamentos começaram a aparecer como: Seria o crochê somente utilitário? O objeto de arte também tem utilidade? Por que os fazeres têxteis são considerados femininos? Ser 'feminino' diminui o valor de um objeto de arte?

Trago os aprendizados com linhas e agulhas de herança através da minha mãe, minhas avós, sogras, tias - mulheres que tecem e que apertam pontos, que cortam linhas e que, de certa maneira, costuram suas famílias por toda a vida. Questões relacionadas ao ser mulher, ao ser mãe, ao descobrir-se inteira falam comigo e falam também com outras mulheres, que não precisam entender de arte con-

temporânea para 'se sentir em casa' ao olhar para um objeto de crochê. O meu universo está tão intrínseco a essas peças que não tem como olhar para elas sem reconhecer um pouco de mim: mulher, mãe, artista e pesquisadora.

Uma das riquezas das técnicas têxteis é a possibilidade de utilizar infinitas matérias-primas para tecer, bordar, tricotar, crochetar e costurar. Cada procedimento, com suas regras e ferramentas, é capaz de manipular fios orgânicos e sintéticos e transmutá-los em superfície plana e objetos tridimensionais. Essa possibilidade tão ampla me encanta desde quando era uma menina de 12 anos aprendendo a fazer os primeiros barrados de crochê-filé e as primeiras rosinhas em crochê. Quantas e quantas boinas e gorros confeccionei na adolescência quando corria orgulhosa para mostrar para minha avó as peças prontas. Peças que ela elogiava após dizer: Eu sei fazer! Dela herdei principalmente lãs pesadas, como as de tapete, muitas agulhas de tricô e uma paixão inexplicável pelos fios. Da minha mãe trouxe linhas de algodão e muitas agulhas de crochê.

Esse emaranhado de fios que me acompanha por toda a vida, se embaraça tantas e tantas vezes e faz com que carregue comigo, na verdade, um monte de nós. Vez ou outra, eu os tiro de uma caixa e passo horas a desembaraçá-los, separo por cor, espalho e deixo respirar, depois enfio tudo dentro da caixa de novo e volto para a vida. Carrego um sentimento de meditação quando estou enrolada às linhas. Percebo o crochê como um rosário de nós. Onde a mente flutua, a mão amarra e a boca canta pontos.

A materialidade do fio influencia muito na sensação que tenho ao tecer. Percebo que um fio mais acetinado me deixa feliz - a textura que desliza nos dedos transmite uma sensação de prazer, já um barbaante ou uma lã que se desfaz facilmente e enrosca na agulha, me leva para outro lugar. Talvez por isso eu trabalhe com diferentes tipos de fios; crio formas e tecidos e, ao mesmo tempo, estruturo sentidos para

a vida. Essa relação entre o fio, o tempo e a construção de significados pode ser vista na instalação *Moiras* (2019), de Edith Derdyk, (Fig. 1), que evoca as figuras mitológicas que tecem, medem e cortam o fio do destino, assim como, metaforicamente, cada escolha material no crochê conduz a um novo percurso sensível e simbólico.

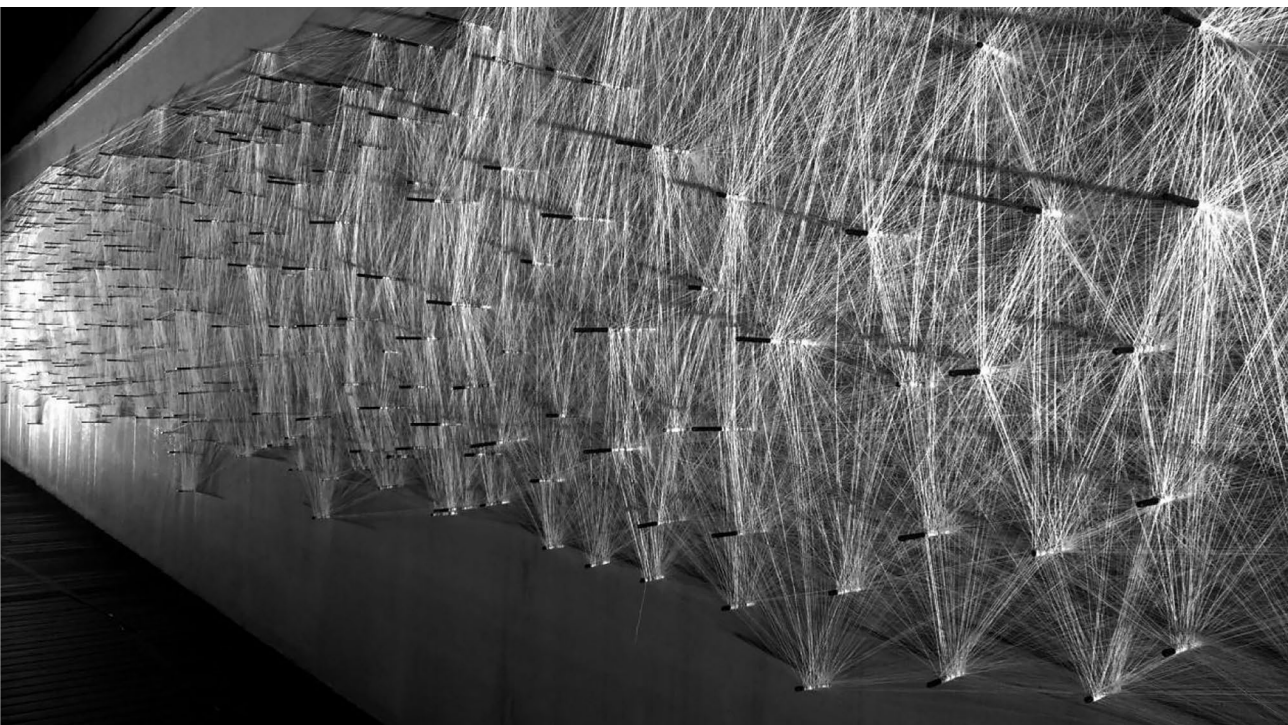


Figura 1 – *Moiras*. Edith Derdyk, 2019. Instalação. Fonte: <https://artebrasileiros.com.br/topo/instalacao-de-edith-derdyk-cria-tramas-conexoes-e-tessituras-no-sesc-ipuranga/>

O trabalho da artista visual Edith Derdyk, dentre tantos outros de artistas e artesãs, apresenta ações em seus processos como o tecer, medir e cortar, considerados gestos repetitivos e ordinários de um fazer manual e ancestral e que aqui nos é mostrado por meio de linhas que entrecruzam barras de ferro, linhas que se enroscam e criam uma malha, um tecido. Assim como no crochê, esses gestos transcendem a funcionalidade e se tornam uma forma de expressão, onde cada fio entrelaçado carrega memórias, significados e possibilidades artísticas.

2. Desembaraçando os nós

A história do crochê que eu conheço tem sua origem com a minha avó materna, filha de indígenas, adotada por italianos, e que carregou consigo as práticas têxteis durante toda a sua vida, transmitindo-as, através da oralidade, para filhas e netas. Essa, aliás, costuma ser a história das manualidades têxteis em geral. A tradição vem de lugares diferentes, mas é repassada através da prática e da oralidade principalmente entre mulheres. Com as peças confeccionadas, é possível fazer um enxoval, decorar a casa, fazer roupas, presentear familiares e amigos e ainda criar uma fonte de renda. Porém, trazemos autores para dialogar com estas questões, entre eles: Ana

Paula Cavalcanti Simioni, socióloga que trata sobre questões do contexto histórico relativo ao universo têxtil; e o filósofo italiano Luigi Pareyson, o qual, na teoria da Formatividade, aborda a relação entre experimentações práticas e teóricas.

Sabendo que as técnicas têxteis possuem origens múltiplas, acredito ser desnecessário repetir aqui a narrativa já tão fixada pela historiografia tradicional. Porém, foi preciso localizar nacionalmente o histórico têxtil na arte para compreender o porquê de apresentar o crochê como uma forma de resistência. Ana Paula Cavalcanti Simioni possui vasta produção bibliográfica a respeito das mulheres artistas no Brasil.

Em seus textos, apresenta o cenário artístico para as mulheres desde os finais de 1800 até a modernidade, demonstrando os apagamentos históricos que essas artistas enfrentaram e o quanto isso contribuiu para que fossem praticamente esquecidas no sistema artístico nacional.

Assim como o próprio termo arte, o sistema artístico é decorrente de um histórico ocidental e europeu, que influenciou a cultura em várias partes do mundo, especialmente nos territórios colonizados por países europeus. No Brasil esse processo também ocorreu: nossos modos de fazer e pensar arte estiveram, por muito tempo, vinculados às referências europeias, principalmente francesas, e, mais recentemente -a partir do modernismo-, à influência dos Estados Unidos da América.

Esse sistema de classificação da arte, consolidado desde o Renascimento, resultou na separação entre ‘artista’ e ‘artesão’, arte e ofício, arte maior e arte menor, belas artes e artes aplicadas. Além dessa hierarquização, houve um processo de feminização das chamadas ‘artes aplicadas’ ou ‘artes menores’, o que contribuiu ainda mais para a desvalorização dessas técnicas. Segundo Simioni (2010, p. 4), essa feminização ocorreu por diversos fatores, entre eles a exclusão das mulheres das Academias de Arte. Mesmo quando passaram a ser admitidas — inclusive em instituições mais modernas, como a Bauhaus —, não tinham acesso ao estudo do corpo humano por meio do modelo vivo e eram direcionadas a disciplinas que exigiam menor conhecimento de anatomia, como a cerâmica e a tecelagem. A crítica de arte também reforçou essa desvalorização, classificando as produções femininas como trabalhos de ‘amadores’. Mesmo artistas que conquistaram reconhecimento em sua época, como Regina Gomide Graz, foram rapidamente esquecidas, e seus trabalhos permanecem pouco conhecidos até hoje. Essas mulheres comumente foram associadas a parceiros homens (maridos, irmãos, pais) creditando a eles o trabalho ‘intelectual’ e a elas a mera execução do tra-

balho manual e prático que não carregava consigo o gênio da criação artística. Em vários textos sobre as mulheres artistas no Brasil, Simioni discute os processos sociais que marcaram as artesanias com tais estigmas, como podemos ver no trecho a seguir:

O argumento central aqui apresentado é o de que a desvalorização que as obras de arte realizadas em suportes têxteis sofreram ao longo do tempo vincula-se, inextricavelmente, a um outro fenômeno que transcende questões estilísticas, colocando-se em um terreno mais amplo, de injunções políticas e de hierarquias construídas socialmente, a saber, o de sua feminização. (SIMIONI, 2010, p.2)

Em uma palestra no programa Café Filosófico da TV Cultura, Simioni (2019, 50 min.) discute a trajetória de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral no contexto do modernismo brasileiro, evidenciando a instabilidade do reconhecimento artístico. A socióloga destaca que, ao contrário do que ocorreu em outros países, o modernismo brasileiro teve duas mulheres em posição central. No entanto, longe de uma aceitação plena, Anita e Tarsila foram enquadradas pela historiografia artística sob perspectivas que limitavam sua atuação: Anita foi vista como vítima ou mártir, enquanto Tarsila foi frequentemente associada à figura da musa. Regina Gomide, por sua vez, foi reduzida ao papel de esposa.

Simioni (2019, 27:39 min.) explica que, apesar da relevância das artistas na década de 1920, nas décadas seguintes elas foram gradualmente marginalizadas. Como exemplo, a autora menciona o período da Era Vargas, quando o governo encomendou obras de artistas modernistas, mas não incluiu Anita e Tarsila entre os selecionados. Outro caso significativo ocorreu no início dos anos 1940, quando o Museum of Modern Art (MoMA), de Nova York, enviou Lincoln Kirstein ao Brasil para adquirir obras de arte modernista. Embora tenha conhecido as artistas, ele não comprou nenhuma de suas obras. Apenas entre 1962 e 1972 elas começaram a receber o reconhecimento merecido, com retrospectivas dedicadas a cada uma na Bienal de São Paulo de 1963. Dessa forma, Simioni demonstra que, “os discursos sobre feminilida-

de reiteram a posição subalterna” (SIMIONI, 2019, 46:48 min.).

Essa disparidade de reconhecimento evidencia o impacto das questões de gênero no campo das artes. No entanto, essa desigualdade não se restringe ao universo artístico, mas se manifesta em diversos aspectos da cultura, como aponta Vânia Carneiro de Carvalho (2011, p. 450) ao analisar a divisão de gênero no espaço doméstico e nos objetos que o compõem. A autora escreve que a casa possui simbolismos sociais, assim como os objetos e que estes são marcados por divisões de gênero. Carvalho mostra como os objetos ditos femininos agem para ocultar a função dos objetos masculinos e decorar as casas. (CARVALHO, 2011, p. 453) Além disso, eles possuem a intenção de ‘disfarçar’ o mobiliário mais simples nas casas de classes mais baixas. Ela afirma que padrões de gênero são criados não só para pessoas como também para objetos, para profissões, para o vestuário, moldando a cultura de acordo com valores específicos. Acredito que temos que, cada vez mais, falar sobre esses padrões e questionar os pensamentos impostos e fixados e as narrativas unívocas

Se tivéssemos como regra essa divisão por gêneros das funções sociais e dos objetos domésticos, seria estranho pensar o crochê nos textos acadêmicos assim como o crochê no sistema das artes. Felizmente, na atualidade, esse cenário tem mudado, possibilitando que as técnicas têxteis, as mulheres e grupos minorizados cheguem a lugares que antes lhes eram negados. No meu caso, o crochê levou à pesquisa em arte, pesquisa essa que partiu da prática, do fazer, do desfazer, do começar de novo. Esse fazer artístico que nos leva a possíveis caminhos da pesquisa é o modo do porvir. O crochê tem em si uma necessidade intrínseca ao ser pensante: a criação como forma de pensamento e reinvenção contínua.

Para falar sobre essa inventividade na prática artística que está tão presente no crochê, recorro a Luigi Pareyson (1997), que aponta, na estética da formati-

vidade, a criação não apenas de objetos novos, mas de novos modos de se compreender o mundo.

[...] a arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com frequência, foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que, como os da natureza, são autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. (PAREYSON, 1997, p. 25)

As peças que desenvolvo em crochê surgem ponto-a-ponto, sem regras, sem receitas ou gráficos que as expliquem. Um ponto leva ao outro, um nó amarra o anterior e inventa o próximo. De certo modo, sentimentos expressados influenciam na tensão do ponto, na escolha de cores e agulhas e aos poucos as peças ganham vida própria. Eu decido qual ponto utilizar, mas o próprio crochê decide a forma que vai tomar. É um trabalho conjunto de mãos, cabeça, agulha e da peça em si que pede mais ou menos tensão, não aceitando uma ou outra ideia, me forçando a desmanchar partes e até mesmo decidindo em qual posição vai ficar no espaço, mesmo que eu tente colocá-la de outra maneira. Esse fazer é prazeroso, quase uma brincadeira experimental de juntar fios e amarrar com agulhas até surgir um ser, um corpo ou partes de um, uma planta, um bicho, que tece arte e vida, inventa.

3. Conhecer e Resistir

Ao compreender esse histórico do têxtil no Brasil e o momento atual em que tais técnicas são amplamente aceitas no cenário artístico, é possível abordar o assunto das crocheteiras do cotidiano. Utilizo este termo para designar as pessoas que fazem crochê no dia-a-dia sem uma pretensão de entrar no sistema artístico, ou seja, o crochê utilitário que é encontrado nas casas brasileiras. Escolhi utilizar o termo no feminino porque, mesmo sabendo que hoje o número de homens que crochêam aumenta a cada dia, ainda sim

a maior parte dessas pessoas é mulher. Além disso, foram elas as responsáveis pela manutenção e transmissão da técnica por muito tempo. Portanto, quando falo em crocheteiras, me refiro a todas as pessoas que fazem crochê, independentemente do gênero com o qual elas se identifiquem.

Ao observar as crocheteiras do cotidiano, é possível identificar os pontos de resistência que entrelaçam pessoas, técnicas, histórias de vida, oralidade e ancestralidade. Na minha família tenho dois exemplos bem claros disso. A avó de minhas filhas durante grande parte de sua vida produziu e ainda produz almofadas, tapetes, barrados em toalhas e panos de prato como meio de complementar a renda e também como *hobbie*. E minha avó, ao longo de sua vida, produziu não só o crochê, mas também tricô, tecelagem, tapeçaria e diversos procedimentos têxteis, utilizados não para venda, mas na produção de todo o enxoval de sua casa, peças do cotidiano que decoravam e eram funcionais no dia a dia - as tais peças que Carvalho *apud* Simioni (2010, p.7) descreve como peças “emblematicamente sexualizadas”. Associao as abordagens apresentadas acima a partir das vivências com minha avó e a avó de minhas filhas, pessoas como milhares de crocheteiras, tricoteiras, artesãs e tecelãs, que, de certa forma, tem responsabilidades pela manutenção e transmissão das técnicas, através da oralidade, ensinando filhas, irmãs, vizinhas e quem mais se dispuser a aprender. Se não fossem elas, talvez não tivéssemos Leonilson, Lia Mena Barreto, Vanessa Freitag, Ernesto Neto, Rosana Paulino entre outros artistas brasileiros que trabalham com o têxtil em suas obras.

É relevante abordar também outros aspectos do crochê, como sua iteratividade programável e os efeitos positivos que essa prática pode gerar no corpo e na mente de quem a realiza. Minha avó era religiosa, foi católica como a grande parte das mulheres de sua geração. Assim, herdei um gosto por santos e por

alguns elementos do catolicismo que me tocam mais pela memória de pessoas queridas do que pela religiosidade em si. O Rosário é uma delas. Acho bonito aquele gesto de calar por um instante, focar em um movimento repetitivo, entoando orações. Sei que outras religiões possuem seus próprios objetos, como o Japamala budista. Mas pela minha história de vida, o Rosário é o que mais tenho intimidade apesar de não ser católica. Quando faço crochê ativa em mim uma espécie de rosário que gosto de chamar de *Rosário de Nós*. Encontro nesta prática o mesmo movimento repetitivo e o entoar de cantos – ou de pontos- que causa um efeito meditativo no corpo e diminui a frequência cardíaca, acalma a respiração e a mente. Um estudo realizado por Burns e Van Der Meer (2021) afirma:

Os dados sugerem que o crochê oferece benefícios positivos para o bem-estar pessoal, com muitos entrevistados usando ativamente o crochê para gerenciar condições de saúde mental e eventos da vida, como luto, doenças crônicas e dor. O crochê é uma atividade portátil de custo relativamente baixo que pode ser facilmente aprendida e parece transmitir todos os benefícios positivos proporcionados pelo tricô. Esta pesquisa sugere que o crochê pode desempenhar um papel na promoção do bem-estar positivo na população em geral, aumentando a base de evidências de prescrição social (tradução nossa) (BURNS, VAN DER MEER. 2021, p. 150).

Ao longo da vida e de minhas produções sinto os efeitos de bem-estar proporcionados pelo crochê, potencializando a inventividade. Não são peças feitas a partir de receitas ou gráficos, são experimentos que vão se transformando em objetos e essa possibilidade do fazer livre facilita o relaxamento e o bem-estar.

O trabalho prático aqui apresentado chega como um grande arremate do que foi a graduação e toda a experiência vivida. Um fazer que não se cessa e faz com que a pesquisa continue mesmo depois de concluir a graduação. A prática gera questionamentos e continuidades. As figuras 2, 3 e 4 são exemplos dos trabalhos realizados durante a graduação e contribuíram no processo de reflexão sobre o trabalho. A confec-

ção do crochê livremente, sem receitas ou gráficos, ativa o tal rosário de nós e desta maneira surgiram objetos orgânicos. A tensão dos pontos e a forma da peça final é o resultado de processos mentais, das emoções e da pesquisa teórica sendo absorvida pelo corpo. Podemos perceber na Figura 2 que o objeto se apresenta maleável, enquanto na Figura 3 a imagem apresenta um objeto mais rígido, apesar de também ser feito com material macio. Já na Figura 4, a suspensão do objeto ao mesmo tempo que o prende a um ponto, também oferece a ele a possibilidade do balançar, do movimento de pêndulo, de rotação, etc.

Essas peças foram confeccionadas com misturas de fios. Alguns deles eram sobras, outros eram novelos completos, mas a característica principal das três peças é a união de diversos fios sintéticos e orgânicos que utilizei para adquirir uma espessura maior e assim conseguir que o trabalho crescesse mais facilmente. Para fazer o crochê é necessário utilizar uma agulha que será escolhida de acordo com a espessura do fio. A contagem se dá em milímetros e, dessa forma, quando o material escolhido é um fio bem fino, consequentemente a agulha a ser utilizada será de poucos milímetros e o trabalho ficará menor. Por exemplo, um quadrado de 10cm x 10cm executado com agulha 1,5mm e linha fina precisará de muito

mais fio do que outro executado com agulha 3,5mm e um barbante de algodão de 6mm. Como a intenção era de executar trabalhos maiores, reuni diversas linhas para realizar cada uma das peças. Os trabalhos das Figuras 2 e 4, por exemplo, possuem lãs entre os fios escolhidos em todo seu comprimento e adquirem uma maior flexibilidade. Já o trabalho da Figura 3 possui lã apenas na parte superior e não influencia tanto no formato da peça. Além disso, é possível perceber que o trabalho da Figura 3 possui 'recheio', não está vazio em seu interior. Foram utilizados fibra siliconada e retalhos de tecidos para dar estrutura na peça e mantê-la em pé, ao contrário dos trabalhos das Figuras 2 e 4, que não possuem nenhum tipo de recheio e ficam suscetíveis ao toque e ao movimento alterando sua forma. São percepções de materiais e construções que são relevantes para o fazer têxtil.



Figura 2 – Série Apêndices: I, 2023. Crochê. Fonte: acervo pessoal



Figuras 3 e 4 - Série Apêndices: II e III, 2023. Crochê. Fonte: acervo pessoal

4. Considerações finais - Arrematando

Escrever ao mesmo tempo em que se cria uma produção plástica/visual nova, pode ser tarefa árdua, mas, para nós artistas artesãos que temos o fio emaranhado na vida, a produção nasce sozinha, lateja das mãos para o universo num pulsar infinito que nos faz tecer enquanto escrevemos, lemos, comemos, pensamos e amamos. É assim que a arte é, uma necessidade de vida, de sobrevivência. Para mim é a vida escorrendo para fora em retalhos, nós, pontos e costuras. São resquícios mentais ganhando corpo e se transformando em fragmentos materiais. Dessa forma a pesquisa teórica surge como consequência da prática e vice-versa. A criação se dá em meio à experimentação constante, à reflexão profunda e à observação atenta, assim como mostra Luigi Pareyson.

Percebo o têxtil como um elemento que remonta questões de familiaridade por estar presente no cotidiano durante toda a vida dentro do contexto brasileiro, e que faz parte de inúmeras culturas.

Outro aspecto relevante neste trabalho foi pensar o crochê que é transportado do 'lar' para outros espaços enquanto 'corpo-organismo'. Ele perde sua função inicial de elemento decorativo e seu caráter de artefato. Ao ocupar o cubo-branco de uma galeria de arte, por exemplo, passa a impulsionar questionamentos no observador que vê aquele fazer-manual deslocado de sua função inicial. Entretanto, o cubo branco não é o único e nem o principal local que o corpo-crochê utiliza para se comunicar. Ele invade a cidade abraçando árvores, carros, pontes e uma infinidade de coisas; ele estimula o olhar e o pensamento das pessoas que passam, dos motoristas e transeuntes. Enormes instalações de crochê em estações de trens, praças e outros espaços urbanos e públicos e até mesmo o crochê estampado em 'lambe-lambes' (tipo de arte urbana que utiliza impressões coladas nas paredes das cidades) já aconteceram e acontecem no Brasil e no mundo.

Dessa forma, considero que essa técnica manual têxtil manifesta inventividade, expressão e um fazer contínuo, impulsionado por uma pesquisa em constante desenvolvimento. Assim, pode ser reconhecida como uma forma de arte, ainda que não dependa de classificações para sua legitimidade.

A intenção aqui não é apontar todo o histórico de subjugação e invisibilidade, mas, ao contrário, mostrar como as artes têxteis – mais especificamente o crochê – e essas mulheres resistiram e resistem, criando produções que circulam em vários sistemas. As manualidades têxteis, atualmente, por um lado proporcionam um modo de subsistência para pessoas que tantas vezes foram silenciadas através delas e, por outro, reforçam a importância dessas práticas no cotidiano de quase todos nós. Encontro resistência como uma qualidade inata nas técnicas, nas mulheres, no material e na forma com que ele é executado. Por exemplo, o algodão bruto, material tão frágil, passa pela fiação ganhando resistência, é enrolado em um novelo organizando a matéria e depois é tramado ou amarrado gerando um tecido. Trago essa resistência na tentativa de fazer desses 'tecidos' (do passado do verbo tecer), objetos tridimensionais que invadem o espaço e se fazem presentes.

É natural que o universo da mulher apareça em minha produção, às vezes de forma sutil, outras nem tanto. Mas o crochê não é um fazer exclusivamente feminino, encontramos muitos homens que crochêtam e não tem vergonha de praticar uma técnica 'de mulher' porque hoje esses estereótipos começam a ser rompidos. Encontramos o crochê em programas de recuperação em penitenciárias, as quais possuem oficinas e aulas de trabalhos manuais. E muitos desses homens e mulheres encontram no crochê uma fonte de renda e meio de resistência além de uma estética própria. Enquanto isso, vemos peças de crochê sendo vendidas com etiqueta de marcas famosas a valores exorbitantes. Encontramos também crianças que aprendem crochê com as mães, tias, avós e

desde cedo começam a gerar o seu próprio dinheiro; mulheres abandonadas pelos maridos, mães-solos, viúvas, mulheres solteiras, enfim, pessoas de todas as classes e gêneros encontram nas técnicas têxteis, outrora classificadas como menores, modos de viver, resistir e existir, assim como eu encontro ancestralidade, paz, arte, pesquisa, sobrevivência e vida.

O Crochê existe e resiste!

REFERÊNCIAS

BURNS, P.; VAN DER MEER, R. “Happy Hookers: resultados de um estudo internacional que explora os efeitos do crochê no bem-estar”. *Perspectives in Public Health*, v. 141, n. 3, 2021, p. 149-157. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/340433493_Happy_Hookers_findings_from_an_international_study_exploring_the_effects_of_crochet_on_wellbeing> Acesso em 20 de fev. 2025.

CARVALHO, V. C. Cultura material, espaço doméstico e musealização. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 27, n. 46. 2011. p. 443-469, jul./dez Disponível em: <<https://www.scielo.br/i/vh/a/RHStVwb66c3vVtikGXfbYTg/?lang=pt>>. Acesso em: 20 fev. 2025.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa*, v. 2, 2010. p. 1-19. Disponível em: <https://www.academia.edu/20161494/Bordado_e_transgress%C3%A3o_quest%C3%B5es_de_g%C3%AAnero_na_arte_de_Rosana_Paulino_e_Rosana_Palazyan?source=swp_share>. Acesso em: 04 abr. 2025.

SIMIONI, A. P. C. **Artes visuais na Semana de 22**. Produção: TV Cultura. Realização: Fundação Padre Anchieta. São Paulo: TV Cultura, 2019. 1 vídeo (50 min.), digital, son., color. Série Café Filosófico CPFL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ojR5zV39o6E>. Acesso em: 20 fev. 2025.

A MULTISSENSORIALIDADE DE ERNESTO NETO E A SINESTESIA ENCONTRADA NA EXPOSIÇÃO OLFATIVA “*THE SCENT OF ART*” – O AROMA DA ARTE MUSEU TINGUELY BASEL (SUÍÇA)

Luís Muller Posca¹

RESUMO

Esse artigo parte de uma relação entre o trabalho do artista brasileiro Ernesto Neto com a pesquisa do autor sobre ensino de artes visuais para deficientes visuais, explorando o conceito de sinestesia. Neto cria esculturas e instalações interativas que estimulam múltiplos sentidos, especialmente o olfato, ao utilizar especiarias como açafrão e cravo-da-índia. Suas obras desafiam a experiência meramente visual, promovendo uma imersão sensorial. O texto destaca a exposição Belle Haleine – The Scent of Art (2015), que abordou a apreciação da arte pelo olfato, reunindo obras de diferentes períodos. Além da instalação de Neto, outros artistas demonstraram como odores evocam memórias e emoções. A curadoria contemporânea é discutida como parte da experiência artística. A exposição revelou a influência do olfato na percepção estética e na interação com a arte. Conclui-se que o uso de múltiplos sentidos amplia o acesso e a compreensão das artes visuais.

Palavras-chave: sinestesia; interatividade; escultura sensorial; olfato na arte; apreciação estética.

ABSTRACT

This article is based on a relationship between the work of Brazilian artist Ernesto Neto and the author's research on teaching visual arts to the visually impaired, exploring the concept of synesthesia. Neto creates sculptures and interactive installations that stimulate multiple senses, especially smell, by using spices such as saffron and cloves. His works challenge the merely visual experience, promoting sensory immersion. The text highlights the exhibition Belle Haleine – The Scent of Art (2015), which addressed the appreciation of art through smell, bringing together works from different periods. In addition to Neto's installation, other artists demonstrated how odors evoke memories and emotions. Contemporary curatorship is discussed as part of the artistic experience. The exhibition revealed the influence of smell on aesthetic perception and interaction with art. It is concluded that the use of multiple senses broadens access to and understanding of the visual arts.

Keywords: synesthesia; interactivity; sensory sculpture; smell in art; aesthetic appreciation.

¹ Luís Müller Posca é Doutor em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UNB); Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Moura Lacerda (CUML). Atua como Professor de Representação tridimensional do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

1. Introdução

Neste artigo, temos a intenção de fazer uma relação entre o artista contemporâneo brasileiro Ernesto Neto, que realiza um trabalho contemporâneo com esculturas e instalações interativas e sensoriais com a questão da apreciação estética das artes visuais por intermédio de outros canais sensoriais para além da visão. A escolha do artista aconteceu em virtude de haver, em sua criação, características que se relacionam com a minha pesquisa desenvolvida no Mestrado em Artes (2017): “Criação de material de apoio para o ensino básico de Artes Visuais para alunos deficientes visuais”, na Universidade federal de Uberlândia – UFU, na qual tratamos da aplicação de um método didático-pedagógico nas aulas de Artes, adaptado ao aluno com deficiência visual, propondo, assim, um ensino sinestésico de conteúdos ligados as questões visuais (através dos outros sentidos, não exclusivamente pela visão). Relacionando-se com a ideia de ensinar Artes Visuais por meio dos outros sentidos é que chegamos ao nome de Ernesto Neto, tendo em vista que, ele utiliza certas especiarias para que o espectador, além do visual, conte com o recurso olfativo para a apreciação e interação com as suas obras.

Assim, a fim de fundamentar e contextualizar o leitor deste artigo sobre o que nos propomos a fazer, apresentaremos, inicialmente, um breve relato sobre a biografia do artista eleito, bem como apresentaremos uma de suas instalações, em que discutiremos a poética proposta pelo artista. Na sequência, mostraremos a que nível de apreciação estética o trabalho do autor pode chegar, sobretudo destacando uma exposição de que participou, em 2015, na Suíça, na qual as obras deste e de outros artistas foram reunidas com o objetivo de trazer à tona a apreciação das artes visuais com o auxílio do recurso olfativo. Por meio dessa exposição, mostraremos que as artes visuais não se restringem apenas ao uso dos olhos

para a sua fruição estética, uma vez que a podemos enriquecer usando outros sentidos sensoriais humanos, nesse caso, especificamente, o olfato.

2. Ernesto Neto

Às vezes, eu não sei se a exposição é só para você ver a coisa, para você pensar a coisa. Às vezes, ela tem que criar um contexto para você poder pensar (Neto, Ernesto, 2009, n.p.).

Ernesto Sabóia de Albuquerque Neto é um artista brasileiro, nascido em 1964 no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. É considerado um artista “multimídia”, uma vez que se insere nas funções de escultor, fotógrafo e cenógrafo, além de desenhar, pintar, instalar, trabalhar em grupo e organizar eventos. Atualmente, é reconhecido como um dos artistas brasileiros de maior prestígio no mundo (SEFFRIN; ROSA, 2008).

Estudou escultura, na década de 1980, e fez cursos de intervenção urbana no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, situando sua obra, na maioria das vezes, entre a escultura e a instalação. Sua carreira foi no início marcada pelos artistas José Resende (1945) e Tunga (1952), no sentido de exploração da articulação formal e simbólica entre matérias diversas. Já na década de 1990, passou a utilizar como suporte materiais mais flexíveis e cotidianos, como as meias poliamidas; com isso, realizou esculturas empregando tubos de malha fina e translúcida, preenchendo-os com especiarias de variadas cores e aromas, como açafrão e cravo-da-índia em pó. As esculturas de Ernesto Neto remetem-nos ao corpo humano apresentando uma alusão do tecido à epiderme e, também, as formas sinuosas que se estabelecem no espaço. No final da década de 1990, o artista começou a realizar instalações das chamadas “naves” – estruturas de tecido transparente e flexível, que podem ser exploradas pelo público (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2016).

2. Poéticas das esculturas e instalações

A língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente; na prática, é frequentemente uma língua estrangeira (ARISTÓTELES *apud* CHKLOVSKI, 1978, p. 54).

Como dissemos anteriormente, Ernesto Neto é um artista contemporâneo que situa suas obras principalmente entre as esculturas e as instalações. Em seus processos criativos, utiliza materiais como *nylon*, algodão, meias poliamidas, corda, ferro e madeira, além de especiarias em geral, como açafrão, urucum, cominho, pimenta-do-reino ou cravo em pó.

Em suas instalações, é possível perceber que há uma preocupação com a utilização do espaço expositivo: ocupa-o do chão ao teto, trazendo uma verticalidade nas suas formas orgânicas e translúcidas que são dependuradas para simular uma movimentação e sinuosidade no espaço. Em seus trabalhos, temos o que Cocchiareale (2006, p.57) conceitua como: “abstração e desconstrução das formas de natureza substituídas pelas formas arte”. O artista cria em suas obras espaços que requerem do espectador a superação da experiência meramente visual. Nesse sentido, recorreremos às palavras de Chauí para situar esse pensamento:

O que torna possível a experiência criadora é a existência de uma falta ou de uma lacuna a serem preenchidas, sentidas pelo sujeito como intenção de significar alguma coisa muito precisa e determinada, que faz do trabalho para realizar a intenção significativa o próprio caminho para preencher seu vazio e determinar sua indeterminação, levando à expressão o que ainda e nunca havia sido expresso (2008, p. 46).

Essa lacuna, a que Chauí (2008) se refere, pode ser pensada, na obra de Ernesto Neto, como a intencionalidade do artista de que o espectador tenha de aguçar seus outros sentidos no momento da experiência estética. Assim, exprime-se um “co-pertencimento”, saindo de si para expor sua interioridade prática como obra. “É isso a criação, fazendo vir ao ser aquilo que sem ela nos privaria de experimentá-lo” (Chauí, 2008, p. 47).



Figura 1 – Ernesto Neto, *Mentre niente Accade/While Nothing Happens*, Instalação (lycra, madeira, especiarias, areia). Fonte: disponível em <<http://beautifulanddelights.blogspot.com.br/2015/02/quelle-est-lodeur-de-lart-belle-haleine.html>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

Na instalação “*Mentre niente Accade/while nothing happens*”, exposta tanto no MACRO (*Museo d’Arte Contemporanea Roma*) – Itália (2008-2009), quanto na exposição “*The scent of Art*” do Museu Tinguely, Basel – Suíça (2015), foram utilizadas estruturas metálicas para sustentação de bolsas de *lycra*, que pendiam do teto e que, também, eram dispostas no chão, preenchidas com especiarias que traziam cor e cheiro para as formas orgânicas propostas pelo artista. Dentre os materiais, havia: pimenta, cominho, cravo, gengibre, cúrcuma e areia, o que proporcionou uma experiência perceptiva/sensitiva, tal como Cocchiareale (2006, p. 42) discute: “a experiência estética seria algo diferente da inteligência e, simultaneamente, diferente de nossas sensações comuns, isto é, essa experiência estaria situada em algum ponto entre a razão e a sensibilidade”.



Figura 2 - Ernesto Neto, *Mentre Niente Accade/While Nothing Happens*, Instalação (lycra, madeira, especiarias, areia). Fonte: disponível em <<http://fairfood4u.com/smell-of-art/>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

De acordo com relatos dos visitantes dessa exposição, os cheiros são fortes, mas, durante a visita, eles vão se misturando, envolvendo o espectador tanto pelas cores e formas como pelas memórias olfativas, que vão sendo trazidas pela experiência:

A experiência é diferenciadora: distingue entre vidente e visível, tocante e tocado, falante e falado, pensante e pensado, assim como distingue entre ver e tocar, ver ou tocar e falar, ver ou tocar, falar e pensar. Ver é diferente de tocar, ambos são diferentes de falar e pensar, falar é diferente de ver e pensar; pensar, diferente de ver, tocar ou falar (Chauí, 2008, p. 50).

Essa distinção entre os diferentes modos de percepção reforça a ideia de que a experiência estética vai além do olhar e se expande para outros sentidos, tornando-se uma vivência imersiva e sinestésica. No caso da instalação de Ernesto Neto e da exposição Belle Haleine – The Scent of Art, o olfato, em conjunto com o tato e a visão, cria camadas de significado que intensificam a relação do espectador com a obra. Assim, a arte não apenas representa, mas também provoca sensações e memórias, permitindo novas formas de interação e compreensão. Esse tipo de abordagem amplia as possibilidades de fruição artística e abre caminhos para um olhar para as artes de modo mais inclusivo e sensorial.

3. Exposição “Belle Haleine The scent of Art”

O que acontece quando nosso nariz, de repente, se torna o protagonista no momento da apreciação artística? Como é o cheiro da Arte? Poderiam aromas e a influência deles em várias áreas de nossas vidas serem usados como um meio de expressão artística e criatividade? (*Tinguely Museum*, 2015, tradução nossa).

Quando o assunto é Arte, logo a associação imediata que fazemos é a de “ver a Arte”, mesmo quando não se trata de Artes Visuais. Por exemplo, se vamos ver uma apresentação teatral, ou comparecemos a um concerto musical, além de ouvir, nós vamos, “sobretudo”, para “ver a orquestra”, “ver a movimentação” do maestro conduzindo seus músicos.

Contudo, a Arte vai além disso, de forma singular, pelo fato de poder envolver todos os sentidos de que um ser humano dispõe ao entrar contato com ela. E um dos sentidos que mais está ligado às emoções humanas, fazendo-nos ser capazes de despertar memórias e sensações, é o olfato (BARROS, 2015).



Figura 3 – Sissel Tolaas, !Achtung! Starker Geruch (“Cuidado! Cheiro forte!”) “The AR of Smell – the Smell of FEAR”, Adesivo na entrada da instalação, s.d., 2015. Fonte: disponível em <<http://grain-demusc.blogspot.com.br/2015/05/belle-haleine-scent-of-art-nosing.html>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

Nesse sentido, em 2015, o Museu *Tinguely, Basel* – Suíça, iniciou o projeto de uma série de exposições com a temática da representação dos cinco sentidos humanos por meio da Arte, sendo a primeira dessas exposições a “*Belle Haleine – The Scent of Art*” (2015) – uma exposição totalmente não convencional que levou o espectador a sentir e experimentar a Arte *a priori* com o sentido do olfato.

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte (CHKLOVSKY, 1978, p. 45).

Essa exposição selecionou diversos artistas e obras que datam desde o século 16 até hoje, com obras que retratam, de alguma forma, a memória olfativa, seja por meio de pinturas que mostram a personagem sentindo o odor de uma flor, seja por instalações aromáticas ou, até mesmo, essências, como da artista *Clara Ursitti* com seu perfume *Eau Claire* [Produzida a partir de secreções genitais da artista dissolvidas em óleo de coco e álcool] (Barros, 2015).

O foco central da exposição foi o princípio de que o olfato está ligado à nossa memória passada, sendo, assim, capaz de relacionar um odor com o qual já tivemos contato com algo que está acontecendo no presente. Os odores podem ser muito subjetivos, de forma que certos aromas podem nos causar atração ou nos repelir. Com isso, os artistas usam essas circunstâncias olfativas para levantar, também, questões sociais dos dias de hoje em suas obras (TINGUELY MUSEUM, 2015).

Podemos perceber, nas instalações presentes na exposição, diferentes maneiras de provocar sensações

nos espectadores. Em contraposição com a instalação monumental de Ernesto Neto, que leva o espectador a entrar em contato com formas orgânicas que exalam um *mix* de aromas (transformando a sala em um verdadeiro jardim olfativo), há a instalação dos artistas Carsten Höller e François Roche – “*Hypothèse de grue*” (2013), que, por intermédio de um mecanismo, exalava uma neblina de vapor sem odores específicos pela sala, que levava o espectador a experimentar uma sensação de animação, já que a neblina continha substâncias (ferormônios e substâncias neuroestimulantes não declaradas) que faziam as pessoas se sentirem empolgadas. Além dessas, a instalação performativa “*The FEAR of smell – the smell of FEAR*”, da artista Sissel Tolaas (2006-2015), composta de uma sala branca que, ao ser tocada, exalava o cheiro do suor de onze homens que sofriam fobias críticas. Segundo Barros (2015, n.p.):

A artista norueguesa, expert em essências, desenvolveu um trabalho junto ao MIT, um aparato para recolher o suor durante os ataques de pânico. Com essa informação, ela recriou sinteticamente os cheiros e aplicou nas paredes dessa sala fechada. Os visitantes então esfregam a parede para o odor surgir. De acordo com Sissel, seu trabalho é sobre tolerância: “Nothing stinks – only thinking makes it so! [Nada fede – só o pensamento o torna assim!]”.

É inevitável, com tais obras, que o espectador não se questione sobre os efeitos que a fumaça pode trazer para a vida em sociedade; no caso da exposição, a fumaça causou animação. Será que estamos expostos, em nosso cotidiano, a que substâncias? Quais seriam as consequências disso em nossas vidas?

Também é possível constatar que o sentido do olfato pode influenciar positivamente, como no caso das memórias olfativas que as especiarias trazem, ou negativamente, como é o caso do “cheiro do medo”. Diante de tais sensações, podemos fazer uso das ideias de Merleau-Ponty (1956/57) para evidenciar como esses sentidos invisíveis que o olfato provoca,

relacionados com a vida e experiências do espectador, podem se entrelaçar com as provocações propostas pelo artista para que de fato possa surgir a obra:

Ser Bruto e Espírito Selvagem estão entrelaçados, abraçados e enlaçados: o invisível permite o trabalho de criação do visível; o indizível, o do dizível; o impensável, o do pensável. Merleau-Ponty fala numa visão, numa fala e num pensar instituintes que empregam o instituído – a cultura – para fazer surgir o jamais visto, jamais dito, jamais pensado – a obra (CHAUÍ, 2008, p. 47).

Vale destacar que, nessa exposição, que se enquadra no estilo contemporâneo, é apresentado o trabalho minucioso da idealizadora e curadora *Annja Müller-Alsbach*, que selecionou obras de diversos períodos históricos, que “conversam entre si” dentro da temática Arte e Olfato.

Essa exposição reuniu obras de arte dos séculos 16 e 17 juntamente com vídeos, esculturas, arte conceitual e instalações pertencentes à contemporaneidade. Segundo Cochiaralle (2006), além de criar temas e selecionar os artistas para uma exposição, a curadoria chega, atualmente, a disputar, juntamente com os artistas protagonistas, a autoria artística das obras, já que a obra é o conjunto da exposição.

É significativo, também, registrar o caráter democrático que essa exposição exerceu em tempos contemporâneos, já que tal mostra leva o espectador a sair do conforto da poética visual para um verdadeiro sincretismo de sentidos para apreciação estética.

4. Considerações finais

Neste artigo, exploramos uma breve trajetória do artista brasileiro Ernesto Neto, cuja produção desafia os limites entre escultura e instalação ao envolver o espectador em experiências sensoriais ampliadas.

Suas obras não se restringem à contemplação visual, mas convidam à interação física e olfativa, criando ambientes imersivos que estimulam múltiplos sentidos. A análise da instalação *Mentre Niente Accade/While Nothing Happens* demonstrou como a utilização de especiarias e materiais têxteis permite um envolvimento sinestésico, onde as formas orgânicas, as cores vibrantes e os aromas evocam memórias e emoções.

Ao longo da discussão, também destacamos a exposição *Belle Haleine – The Scent of Art* como um marco na exploração do olfato dentro das artes visuais. Esse projeto curatorial mostrou como diferentes artistas e períodos históricos dialogam na construção de experiências sensoriais que ultrapassam a visão, reforçando o papel da arte como um meio de provocar reflexões e afetar os sentidos de maneira complexa. O envolvimento do espectador nesses processos indica uma mudança na maneira de compreender e fruir a arte contemporânea, na qual a participação ativa se torna um elemento essencial.

Além disso, ao relacionarmos essas experiências com a pesquisa sobre ensino de artes para pessoas com deficiência visual, reafirmamos a importância de abordagens artístico/pedagógicas que valorizem a acessibilidade e a inclusão. A arte sensorial se apresenta como um caminho potente para ampliar a compreensão e apreciação artística, permitindo que diferentes públicos se conectem com as obras de maneira significativa. Dessa forma, o estudo reafirma que a fruição estética não se limita ao olhar, mas pode se dar por múltiplas vias, enriquecendo nossa percepção e ampliando os horizontes da arte e da educação.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Ana Paula. **O cheiro da arte:** Exposição 'The scent of art'. 2015. Disponível em: <<https://mondomoda.org/2015/02/18/cheiro-da-arte-exposicao-the-scent-of-art/>>. Acesso em: 07 jun. 2016.
- CANADA, Carmen. **Belle Haleine, the Scent of Art:** Nosing around the Museum Tinguely in Basel. 2015. Disponível em: <<http://graindemusc.blogspot.com.br/2015/05/belle-haleine-scent-of-art-nosing.html>>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- CHAUI, Marilena. **Merleau-Ponty:** a obra fecunda. CULT. São Paulo: Editora Bregantini, n 123, p.44-53, abril, 2008.
- CHKLOVSKI, Vitor. **A Arte como Procedimento.** In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org). Teoria da Literatura, Formalistas Russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da Arte Contemporânea?** Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana: Recife, 2006.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL (São Paulo) (Org.). **Ernesto Neto.** 2008. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11848/ernesto-neto#>>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- MENDES, Benjamin. **ERNESTO NETO.** 2010. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2009/02/ernesto_neto.html>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ROMA (Itália). Macro (Org.). **Ernesto Neto - Mentre niente accade / While nothing happens.** 2008. Disponível em: <http://www.museomacro.org/mostre_ed_eventi/mostre/ernesto_neto_mentre_niente_accade_while_nothing_happens>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- SEFFRIN, André; ROSA, Renato. **Ernesto Saboia de Albuquerque Neto.** 2008. Disponível em: <<http://www.bolsadearte.com/artistas/perfil/id/394/>>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- TINGUELY MUSEUM. **Belle Haleine – The scent of art.** 2015. Disponível em: <http://www.tinguely.ch/en/ausstellungen_events/ausstellungen/2015/Belle-Haleine.html>. Acesso em: 02 jun. 2016.

MATRIZES E IMAGENS: A ARTE DA GRAVURA EM SERGIPE E NA BAHIA

Wendell Ramos Campos¹

RESUMO

O texto aborda as trocas culturais no contexto da gravura entre Sergipe e Bahia, e como foi possibilitado o trânsito de alguns artistas no território baiano e o acesso à Escola de Belas Artes de Salvador, onde obtiveram formação artística. No presente artigo são apresentadas as metodologias da Escola Baiana de Gravura, metodologias utilizadas em Sergipe e a importância do “êxodo artístico” de artistas sergipanos para terras baianas, bem como o retorno para a difusão da gravura. Sob essa ótica, o artigo teve como objetivo central analisar questões históricas e memoriais acerca das trocas entre Sergipe e Bahia, a Escola de Belas Artes de Salvador e sua influência na cena da gravura pós anos 60.

Palavras-chave: gravura; Sergipe; Escola de Belas Artes; artes visuais; memória.

ABSTRACT

The text addresses cultural exchanges in the context of engraving between Sergipe and Bahia, and how some artists were able to transit through the Bahian territory and access the Escola de Belas Artes de Salvador, where they obtained artistic training. This article presents the methodologies of the Baiana School of Engraving, methodologies used in Sergipe and the importance of the “artistic exodus” of artists from Sergipe to Bahian lands, as well as the return to the dissemination of engraving. From this perspective, the article’s central objective was to analyze historical and memorial issues regarding the exchanges between Sergipe and Bahia, the Escola de Belas Artes de Salvador and its influence on the engraving scene after the 1960s.

Keywords: engraving; Sergipe; School of Fine Arts; visual Arts; memory.

¹ Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes de Salvador (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Artista visual e gravador.

1. INTRODUÇÃO

A prática da Gravura faz-se presente no Brasil desde o século XIX com a chegada da Coroa Portuguesa, e com ela a necessidade do desenvolvimento de indústria gráfica e instrumentos que possibilitem a reprodução em larga escala, visando atender as demandas nacionais. A experiência da Gravura no Brasil gerou artistas gravadores que tornaram-se famosos por cortes ágeis e agoniados, lentos e controlados, ou por serem professores-gravadores. O recorte histórico apresentado no presente artigo tem por finalidade apresentar os caminhos para a gravura em Sergipe, passando pelo início da gráfica no Brasil, a criação da primeira Academia de Belas Artes do Brasil, localizada no Rio de Janeiro, e o desenvolvimento da segunda, localizada na Bahia - essa influenciou gerações de artistas sergipanos que por lá caminharam e retornaram para sua terra, que com livres iniciativas e experimentações fomentaram a Gravura em Sergipe.

O tema se faz de extrema importância pelo baixo índice de pesquisa em gravura em Sergipe, seja pela falta de interesse dos órgãos estaduais em fomentar o desenvolvimento dessas atividades científico-culturais, seja pela falta de instituição voltada exclusivamente para a pesquisa científica em artes visuais, onde poderiam existir metologias e moldes, referências bibliográficas e outros pesquisadores com trabalhos desenvolvidos,

Nesse contexto, o objetivo geral do presente artigo é mapear as trilhas históricas da gravura sergipana, e construir de maneira gradativa possíveis traços para a história da gravura em Sergipe. As metodologias empregadas foram: a oralidade, através de entrevistas com pessoas envolvidas na área da gravura e a utilização de livros e artigos desenvolvidos sobre o tema. O presente artigo busca também evidenciar a utilização da oralidade como veículo histórico de comunicação e pesquisa científica em artes visuais.

2. Ofícios braçais

O trabalho escravo ainda perdurava no Brasil, sendo os escravizados responsáveis por construir igrejas e executar atividades braçais. Nessa perspectiva, Wieler e Junior (2023, p.3) destacam:

Os homens brancos não se envolviam em atividades braçais, pretendendo deixar claro a sua condição social e a classe trabalhadora a qual pertenciam. Assim, o preconceito contra o trabalho manual ganhou espaço na sociedade brasileira e o ensino formal dos ofícios primariamente ligados à manufatura foram negligenciados.

Os lucros obtidos pela colônia vinham das produções dos engenhos e dos ofícios desenvolvidos para atender as demandas das fazendas de cana de açúcar. A transmissão dos conhecimentos era hierárquica: dos mais velhos para os mais novos, ali mesmo no local de trabalho, onde desenvolviam-se serviços ligados à mecânica e carpintaria. Em acordo com Nascimento (2020, p. 5):

A prática dos ofícios mecânicos era destinada aos jovens ex escravos, filhos de escravos, crianças pobres que necessitavam de uma ocupação para garantirem a sobrevivência de si e de seus familiares. Eram considerados trabalhadores subalternos, necessários aos serviços diversos na área de edificações e serviços.

As demandas de serviços continuaram surgindo, e com a descoberta das minas de ouro no século XVII, houve mudanças na economia do país, surgindo tributos a serem pagos à Coroa. Para atender a demanda de serviços, desenvolveram-se as Casas de Fundição e Moedas, onde o ouro era transformado em barras e cunhado. Na perspectiva de Wieler e Junior (2023, p.3):

[...]foram criadas as Casas de Fundição e de Moeda que funcionaram no Brasil, durante o período de 1580 a 1832, a maioria localizadas na região das Minas Gerais e que passaram a exigir um ensino especializado para o tratamento do ouro. Como instituições de aprendizagem de ofícios, as Casas da Moeda que se mantiveram, durante muito tempo, o ensino de ofícios voltado, como era de esperar, para os profissionais diretamente ligados às artes necessárias aos seus serviços.

Para exercer o ofício com o ouro, era necessário ensino especializado, ensino esse que não era destinado aos escravizados, mas aos brancos, filhos de senhores de engenho ou de funcionários das casas de cunhagem. Com a vinda da família imperial em 1808, o rei Dom João VI instaurou medidas que possibilitaram novos direcionamentos para o ensino profissional, dentre eles a criação do Colégio das Fábricas, primeiro estabelecimento instalado pelo poder público no Brasil. Em acordo com Nascimento (2020, p.10):

O Colégio das Fábricas representa, em ordem cronológica, o primeiro estabelecimento que o poder público instalava em nosso país, com a finalidade de atender à educação dos artistas e aprendizes, os quais vinham de Portugal atraídos pelas oportunidades que a permissão de indústrias criara no Brasil. Era uma espécie de reservatório de artífices e casa de ensino de aprendizes [...].

É possível citar também a Real Imprensa, que foi de grande importância para a disseminação cultural, além de ser antecessora da Imprensa Nacional. Todas essas instituições fazem parte do ensino da produção gráfica no Brasil do século XVIII.

3. Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro

Antes chamada de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1824, recebeu o nome de Academia Imperial de Bellas-Artes (AIBA), sendo responsável pelo ensino e práticas artísticas na capital do Brasil daquele período, o Rio de Janeiro. À AIBA cabia o ensino aos moldes acadêmicos, vindos das escolas de artes europeias. A criação da Escola Real se deu em 1816, por fins da Missão Artística Francesa. Em acordo com matéria publicada no site *O Rio que o Rio não vê*:

[...]teria aportado na cidade do Rio de Janeiro no dia 26 de março de 1816, faziam parte, entre outros, o professor Joachim Lebreton, os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, o gravador Charles-Simon Pradier, além do premia-

do arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (que ganhara em 1799 o mais prestigioso prêmio da arte européia, o Prix de Rome) e os irmãos Marc e Zéphyrin Ferrez, respectivamente escultor e gravador de medalhas.¹

A AIBA disponibilizou cursos de ensino artístico-técnico, visando formar profissionais com capacitação para executar ofícios industriais. O termo que hoje é conhecido como ensino técnico era conhecido como ensino industrial, o porquê dessa nomenclatura se dá na França do século XVIII, como explica Wieler e Junior (2023, p.6): “[...]o termo “desenho técnico” ou “desenho industrial” surgiu em torno da década de 1850 devido a publicações na França, que difundiam essas expressões para além de suas fronteiras. Diferentes tipos de desenhos úteis para a prática de ofícios [...]”.

A Academia preservava o ensino técnico-artístico voltado à indústria, conciliando as duas vertentes, diferenciando-se das academias europeias que optaram pelo ensino exclusivo das belas artes. Em 1890, houve alterações nos estatutos e a mudança do nome de AIBA para ENBA – Escola Nacional de Belas Artes. Alguns anos depois, entre 1931 e 1976, a ENBA foi anexada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, recebendo o nome de Escola de Belas Artes. Atualmente conhecida como EBA, foi a primeira instituição brasileira voltada ao ensino artístico-acadêmico do Brasil, a partir dela, outras Academias foram criadas para atender as demandas.

4. Academia de Belas Artes de Salvador

A Academia de Belas Artes da Bahia, hoje conhecida como Escola de Belas Artes de Salvador, é a segunda Escola de Belas Artes do Brasil. Os motivos de sua fundação seguem a ideia do ensino artístico, mas com iniciativa privada do pintor espanhol (Valencia-

¹ Mais informações em: <https://orioqueorionaove.com/2015/03/27/a-portada-da-aiba/>. Acesso em 05/02/2025.

no) *Miguel Navarro y Cañizares*. De acordo com informações extraídas do site da própria EBA:

A Academia de Belas Artes da Bahia foi fundada em 17 de dezembro de 1877, originária da iniciativa particular do pintor espanhol (valenciano) Miguel Navarro y Cañizares, que contou com o apoio do então Presidente da Província da Bahia, Desembargador Henrique Pereira de Lucena (mais tarde Barão de Lucena), bem como, com a colaboração de artistas e estudantes provenientes do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e alguns profissionais liberais, intelectuais e amantes das artes.²

O primeiro prédio da EBA foi sediado na rua 27 de setembro, Solar Jonathas Abbott, Pelourinho. Houve a transferência nos anos 50 para a atual localidade da Rua Araújo Pinho, Canela. Ainda de acordo com o site respectivamente mencionado anteriormente:

Na Universidade Federal da Bahia (UFBA), estruturalmente, diversas unidades teriam que se adaptar à nova realidade. A EBA, naquele período, funcionava em uma área considerada como reduto de prostituição. Isso fez com que houvesse uma grande movimentação para a sua transferência para o Campus do Canela. Essa necessidade aliada aos novos desígnios da reestruturação universitária fez com que a Escola de Belas Artes, tivesse sua sede vendida e transferida temporariamente para o Convento de Santa Teresa de Ávila.

A Academia de Belas Artes da Bahia seguiu os moldes acadêmicos da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, atendendo a necessidade de formação erudita para os artistas, que até aquele momento se dava pelo método oficial (aprendia-se sobre a orientação de mestres do ofício em oficinas, durante a execução de trabalhos), o que se distinguia do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, focado na especialização em Artes Belas. Segundo o Museu Afro Brasil:

O objetivo de formação do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia em Salvador seguiu o padrão geral da criação dos outros Liceus: formar mão-de-obra especializada para a lavoura, a indústria e o comércio. O Liceu da Bahia, no entanto, diferente dos Liceus de São Paulo e Rio de Janeiro, teve especificidades que valem a pena serem destacadas: o papel da substituição do trabalho escravo e a for-

² Mais informações em: <http://www.eba130.ufba.br/textos.html>. Acesso em 05/02/2025.

mação maciça de negros artistas e artífices.³

Uma das características do ensino acadêmico era o uso das esculturas de mestres europeus durante as aulas. Ainda de acordo com o Museu Afro Brasil:

Procurou-se desde o início suprir a academia do equipamento recomendado para o ensino superior, inclusive cópias de gesso das esculturas dos grandes mestres da Grécia e de Roma Antiga e daqueles representantes do barroco, rococó e neoclássico europeu. Essas cópias eram produzidas pelo Museu do Louvre e vendidas para as academias e liceus de todo o mundo.

O conceito de ensino vigente baseava-se na *mimesis*, na cópia da natureza, dos bustos de gesso, na busca pela cópia perfeita e beleza ideal. Artistas como: Presciliano Silva, Mendonça Filho, e Emídio Magalhães obtiveram formação clássica. Na segunda metade do século XX, surgem as movimentações para a Arte Moderna na Bahia. Existiram duas gerações que obtiveram destaque, a primeira geração composta por: Maria Célia Amado, Genaro de Carvalho, Mário Cravo Jr, e Carlos Bastos. A segunda geração formada por: Calasans Neto, Juarez Paraíso, Sante Scaldasferri e Jenner Augusto, artista sergipano. Com o surgimento da Arte moderna na Bahia, a EBA foi afetada e alguns componentes curriculares alteraram-se para se adequar àquele novo momento das artes. Segundo o site da EBA:

[...] a pintora Maria Célia Amado (Maria Célia Amado Calmon Du Pin e Almeida, 1921-1988) e o escultor Mario Cravo Júnior (1923), foram os primeiros a desenvolver uma abordagem modernista ao ensino na Escola de Belas Artes da Bahia (EBA). Maria Célia Amado é considerada pioneira no ensino modernista na Bahia. Ela inseriu, pela primeira vez, a utilização de colagem na EBA/UFBA (e na Bahia), além de outras inovações, tais como criações livres e exercícios compositivos com materiais e técnicas modernas.

³ Mais informações em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/instituicoes-artisticas/liceu-de-artes-e-oficios-da-bahia>. Acesso em 05/02/2025.

Em 1959, chega a Salvador o gravador Henrique Oswald, integrando o corpo docente da Escola de Belas Artes, onde trabalhou como docente-livre da cadeira de gravura Talho-doce, água-forte e xilografia. Para Wieler e Junior (2023, p.3):

[...] os primeiros discípulos de Henrique na Escola “datam de fins dos anos 50 e começo de 60: José Maria, Hélio Oliveira, Sônia Castro, Leonardo Alencar e Juarez Paraíso, surgindo em seguida Emanuel Araújo, Edison da Luz, Gley Melo e Edízio Coelho. É quando ganha impulso definitivo a prática da gravura na Bahia”.

Com a formação em gravura oferecida por Henrique Oswald na Escola de Belas Artes de Salvador, artistas participaram do curso e formaram o que é conhecida como a Escola Baiana de Gravura. Leonardo Alencar, aluno de Henrique, trouxe a prática do ensino da gravura artística para as terras sergipanas, conforme será apresentado no tópico seguinte.

5. A chegada da gravura artística em Sergipe

A gravura em Sergipe nos anos 1940 e 1950 era voltada a produção de carimbos, esses utilizados para confecção de rótulos, estampas de garrafas e remédios, não tinha finalidades artísticas. Nessa perspectiva, Santos (2012, p.16) explica alguns aspectos daquele período mencionando que “Nas décadas de 40 e 50 podemos ressaltar a presença de Abidias Soares, um certo “Carimbeiro” e Severino José, do povoado Marcação, atual General Maynard. Eles produziram inúmeras xilogravuras para ilustrar os livretos de cordéis e outros afins”.

No ano de 1961, Leonardo Alencar recebe bolsa no curso de Gravura livre na Escola de Belas Artes, sendo contratado no ano de 1964 como Professor Notó-

rio Saber, ajudando a implementar a cadeira de Artes Visuais da EBA. Ingressou no curso de Direito, na Universidade Federal de Sergipe em 1959, onde chegou a cursar dois anos, porém abandonou para dedicar-se às artes⁴. No curso de gravura, estudou as três técnicas principais: a litografia (gravura em pedra), a calcografia (gravura em metal), e a xilografia (gravura em madeira), sendo a xilografia que o fez conhecido.

Diferente de Salvador, onde nas décadas de 40 e 50 já estava acontecendo movimentações de arte moderna, em Aracaju imperava o clima morno e pacato, típico da capital com política e costumes interioranos, não houve movimentações para uma possível geração de arte moderna como ocorreu na Bahia. A gravura produzida nessa época tinha forte influência do expressionismo alemão. Dentro do menor estado da federação, é comum artistas participarem do “êxodo artístico”: sair de Sergipe, buscar outras terras para aprimorar as técnicas. Em conformidade com reportagem concedida pela Prof.^a Marjorie Garrido Severo ao site Cidade Capital, “Em Sergipe não temos a tradição de uma escola de belas artes, alguns artistas saíram do Estado para se especializar, buscaram a Escola de Belas Artes da Bahia (UFBA), por ser um Estado vizinho, esse intercâmbio foi muito importante”.

Artistas como Jenner Augusto, que participou da primeira geração de arte moderna da Bahia, saiu de Aracaju e foi à Salvador, onde morou até sua morte. Jordão de Oliveira, foi para o Rio de Janeiro em 1921 e por lá ficou, tornando-se aluno da Escola Nacional de Belas Artes e posteriormente, exercendo cargo de professor. A partir da década de 1980, alguns artistas sergipanos transitaram em cursos livres ou pós-graduação na Escola de Belas Artes de Salvador. Na década de 60, temos Leonardo Alencar, que foi aluno e professor, retornou em 1980 para Sergipe, onde dedicou-se a dar aulas de gravura até 2016,

⁴ Informações obtidas em entrevistas realizadas entre abril e dezembro de 2024, com a viúva e curadora das obras do artista, Cida Alencar, que infelizmente faleceu em dezembro do ano corrente.

ano de seu falecimento. Nos anos 80, artistas como: Elias Santos, Bené Santana e Cláudio Vieira receberam bolsas de estudos na EBA, onde participaram de cursos livres de gravura. Há também o escultor e professor aposentado da Universidade Federal de Sergipe, Otávio Luiz. Nos anos 2000, temos a presença da gravadora Claudia Nên, onde obteve o título de Mestra em Artes Visuais, através do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV-EBA)⁵. Elias Santos foi aluno de Leonardo Alencar e Juarez Paraíso⁶, durante os anos 90 e 2000 ministrou oficinas de gravura em Aracaju e municípios do interior com o projeto Gravura de Inverno⁷, disseminando a prática da gravura.

A gravura artística teve importância na publicação de 8 poemas densos, livro onde participaram os poetas: Santo Souza, Alberto Carvalho, Hunald Alencar e Renato Nunes, ambos sergipanos. As ilustrações foram compostas por Juarez Paraíso, Leonardo Alencar, e Emanuel Araújo. A primeira tiragem desse livro foi composta de 50 exemplares, na cidade de Aracaju, impresso na Livraria Regina, em outubro de 1964.

Com o retorno de Leonardo Alencar para Sergipe, houve maior disseminação da prática da gravura - com isso não digo que não havia a prática da gravura sem Leonardo, artistas como Enéias Tavares, alagoano que produziu muito em Sergipe nos anos 60 e 70, e Jorge Luiz, contemporâneo de Enéias, continuavam a sua produção, mas sem a preocupação do ensino da gravura. Leonardo quem intensificou a gravura em terras sergipanas com oficinas no Centro de Criatividade e em sua casa-ateliê, no centro de Aracaju. Em reportagem concedida ao site Cidade Capital, a Prof.^a Marjorie Garrido também acrescentou:

⁵ Como artista sergipano também participo do que chamei de “Êxodo Artístico”. Atualmente resido em Salvador, sendo mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, desenvolvendo pesquisas em Gravura.

⁶ Informações obtidas através de cursos com Elias Santos no 745 Espaço de Arte e SENAC, durante os anos de 2016 a 2024.

⁷ Mais informações em: <https://gravuradeinverno.blogspot.com/p/o-que-e-gravura-de-inverno.html>. Acesso em 05/02/2025.

[...] o artista e professor Leonardo Alencar, um dos homenageados na exposição, ele ministrou oficinas de xilogravura no Centro de Criatividade em Aracaju e também em sua escola/ateliê. [...] retorna para Aracaju a partir da década de 1980, aportando grande contribuição para Sergipe, desenvolve inúmeros trabalhos e oficinas em seu ateliê ao lado de sua esposa e produtora Cida Alencar.⁸

Vemos a importância do intercâmbio entre Sergipe e Bahia na produção artística sergipana, e de forma mais especial, a importância da Escola de Belas Artes de Salvador no ensino/difusão da gravura nas terras do Cacique Serigy.

6. As diferenças entre produção de gravura em Sergipe e Bahia

A utilização de maquinário recuperado de antigas oficinas gráficas tornou-se uma das características da gravura baiana. De acordo com Oswald (1958, p.02-07), *apud* Silva, (2009, p.4):

Quando comecei a dar aulas, em abril, substituindo o professor Mário Cravo, notei, como ele já notava, três coisas, cuja conjugação resultou num fato que julgo, agora, importante. O metal estava caríssimo, e isso induzia os gravadores a se aplicar mais à xilogravura. A madeira compensada era de mais fácil aquisição e de mais fácil manejo. Havia uma ótima prensa para gravuras em metal.

No fim dos anos 50, o cobre, metal utilizado na técnica de Talho-doce, era caro, sendo quase inviável a utilização nas aulas. Foi a partir de Calasans Neto que houve a mudança que se tornou a marca registrada da Escola Baiana de Gravura. Uma das principais características da gravura baiana em madeira, é a utilização do compensado na prensa calcográfica. Em acordo com Neto (1998, p.46):

Percebi que além do preto chapado e violento dá primeira capa de compensado, eu podia trabalhar na segunda e terceira capas, e conseguir uns cinzas e até um quase branco de um efeito novo e rico para o meu trabalho. Para conseguir isso não podia usar a forma comum de impressão. Apelei para a calcografia, uma espécie de impressão de superfície, impressão sob pressão, com papel mais resistente.

⁸ Maiores informações em: <https://www.cidade.capital/ultimas/permanencias-e-ressonancias-panorama-da-gravura-em-sergipe>. Acesso em: 04/04/2025.

Na Escola de Belas Artes existe a prensa de calcografia da marca *Joseph Eck & Söhne*, fabricada em 1904, em Dusseldorf, Alemanha, sendo a primeira prensa de gravura da Bahia. Na década de 50, foi emprestada à EBA vinda do Museu de Arte Moderna da Bahia, quando a Escola ainda era sediada na Rua 28 de setembro, Pelourinho⁹. A prensa foi utilizada por Mário Cravo Neto e Calasans Neto de maneira não-convenicional, para dar destaque a leitura dos veios da madeira na impressão (experimentação introduzida por Calasans), a matriz de madeira foi colocada numa prensa para gravura em metal.

Nesse contexto, a gravura sergipana não possui “marca ou padronização do fazer” que caracterize a produção, diferindo de Salvador. Por não ter tido a presença de uma escola de belas artes, não houve investimentos nem acesso ao maquinário para a produção de gravura. Enquanto em Salvador existem cursos de gravura em metal, madeira e pedra, não somente na Escola de Belas Artes, mas também no Solar do Unhão, que possui no porão sala dedicada à gravura. Em Sergipe só há acesso à técnica da xilografia e algumas técnicas alternativas: a utilização de placas de Poliestireno (Isopor ou Esferovite) e monotipias. Outro ponto da gravura em Sergipe é a utilização da colher de pau e vela¹⁰ para a impressão. Não é comum a presença da prensa de rosca, nem a cilíndrica. No Centro de Criatividade, localizado no Bairro Cirurgia, houve uma prensa de calcografia utilizada em oficinas ministradas por Leonardo Alencar¹¹, mas que no momento não existem informações precisas se a prensa continua lá.

O processo de entintamento em Sergipe é feito de outra maneira. Enquanto em Salvador utiliza-se o compensado por conta das camadas, e a busca da evidência dos veios da madeira, o que necessita uma

carga menor de tinta *offset* no rolinho, em Sergipe, pela composição do MDF possuir resina e pó de madeira, não há a presença de veios, similar às placas de linóleo, porém, necessita de carga com excesso de tinta para uma boa impressão. Não há o uso do compensado na xilografia pela falta de prensas calcográficas para a exploração das suas possibilidades, sendo assim, recorreu-se ao MDF, Santos (2012, p.23) fala sobre o MDF e possibilidades de uso ao mencionar que “Essa madeira é clara e macia, oriunda do pó do pinho do eucalipto, de fácil corte, lisa e sem texturas, bastante recomendada para quem objetiva uma gravura com poucos rebaixamentos e áreas chapadas”.

Atualmente não há oficinas de xilografia em Sergipe. O 745 Espaço de Arte, administrado por Elias Santos e Silvana Santos Azevedo, principal espaço de difusão, encerrou as atividades em junho de 2024. Somente o curso de Licenciatura em Artes Visuais possui a disciplina de BIDI VI, lecionada por Marjorie Garrido Severo, professora do Departamento de Artes Visuais e Design, da Universidade Federal de Sergipe, onde são desenvolvidas atividades voltadas para a gravura e o ensino em sala de aula.

7. Considerações finais

É necessário reafirmar a importância e valorização da pesquisa científica em Artes Visuais, sendo um dos únicos recursos para a conservação da história do patrimônio artístico. Ao longo dos anos, diversos artistas sergipanos atuaram como professores, ajudando a disseminar técnicas para a produção cultural. A pesquisa em artes viabiliza caminhos para além da mera confecção da obra: instiga a reflexão do objeto de arte, através de autores e teorias, cria diálogos internos e externos ao território sergipano, mostrando a densidade das tramas culturais construídas no Brasil.

⁹ Informações obtidas através de entrevistas realizadas com o Evandro Sybine, professor de Gravura da Escola de Belas Artes de Salvador.

¹⁰ A utilização da vela para a diminuição da fricção da colher pau sobre o papel foi disseminada por Elias Santos em suas oficinas.

¹¹ Informações obtidas em entrevista a Cida Alencar.

Nesse sentido, o presente artigo teve como objetivo traçar um recorte temporal a respeito dos processos de desenvolvimento e articulações do ensino e prática da gravura em Sergipe e na Bahia. Vale ressaltar a importância em percebermos tal prática não sendo limitada a instituições de ensino formal, indo além para atingir camadas sociais distantes da realidade acadêmica, porém, sendo partícipes em meio cultural.

Desse modo, pesquisar pode ser entendido como participar da memória. Memória é o signo humano de que o passado, o presente e futuro são moldados no aqui-agora, sendo esse o principal meio de continuar em existência, mesmo após a morte.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Rafael. **Permanências e ressonâncias**: panorama da gravura em Sergipe. Cidade Capital, Curitiba, 03 de julho de 2024. Disponível em: <https://www.cidade.capital/ultimas/permanencias-e-ressonancias-panorama-da-gravura-em-sergipe#:~:text=Exposição%20%20Permanências%20e%20ressonâncias:%20panorama,Sergipe%20na%20Galeria%20Álvaro%20Santos.&text=No%20dia%2023%20de%20maio,exposição%20%20Permanência%20e%20Ressonâncias>. Acesso em: 11/02/2025.

NASCIMENTO, José Mateus do. **Ensino Profissional Brasileiro No Século XIX**: Ações Assistencialistas e de Reeducação Pela Aprendizagem De Ofícios. História Revista., Goiânia, v. 25, n. 2, p. 76–98, mai./ago. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/63681>. Acesso em 06/02/2025.

NETO, Calasans. **Calasans Neto**; gravuras. Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado; 1998.

SANTOS, Elias. **Compartilhando Xilogravura** - Manual Técnico/ Elias Santos. Org. SENAC. Aracaju: Gráfica Triunfo, 2012.

SILVA, Vírginia de Fátima de Oliveira e. **Obstinação, Experimentação e Renovação**: A Escola Baiana De Gravura, 18^o ANPAP, p. 2779-2786, 2009. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/virginia_de_fatima_de_o_e_silva.pdf. Acesso em 06/02/2025.

SOUZA, José Santo. **8 poemas densos**. Ilustrações de Juarez Paraíso, Leonardo Alencar e Emanuel Araújo. Aracaju: Livraria Regina LTDA, 1964.

WIELER, C. M.; LEMOS JUNIOR, W. **A Academia Imperial de Belas Artes**: As Artes na História da Educação Profissional (1826 – 1880). Revista Brasileira da Educação Profissional e Tecnológica. [S.l.], v. 1, n. 23, p. 1-13, e13517, Jun. 2023. Disponível em: <https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/RBEPT/article/view/13517>. Acesso em 06/02/2025.



O TRÁGICO COMO AFIRMAÇÃO DA VIDA

Gleicy Helem Leite da
Silva¹

Vladimir de Oliva Mota²

RESUMO

Em sua primeira obra, *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, de 1872, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche apresenta a tragédia grega como forma de justificar a existência através da arte. Ao reconhecermos a grande capacidade que a arte possui de amenizar as dores da vida, não somente dos artistas e amantes, mas também de todos e que de uma forma direta ou indireta são atingidos e influenciados por ela, buscamos investigar neste artigo a arte como afirmação e transfiguração da vida para Nietzsche no livro em questão.

Palavras-chave:

ABSTRACT

*In his first work, *The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism*, published in 1872, the German philosopher Friedrich Nietzsche presents Greek tragedy as a way of justifying existence through art. Because we recognize the great capacity that art has to ease the pains of life, not only of artists and connoisseurs, but also of all the people who in a direct or indirect way are affected and influenced by it, we seek to investigate in this research art as affirmation and transfiguration of life for Nietzsche in the book in focus.*

Keywords:

¹ Graduada em Artes Visuais (UFS)

² Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), Professor do Curso de Artes Visuais (UFS) e Coordenador do Grupo de Pesquisa em Estética e Política.

1. Introdução

No presente artigo abordamos a tragédia como afirmação da vida, apresentando a reconciliação entre o apolíneo e o dionisiaco, entendida por Nietzsche como a grande possibilitadora da vida trágica. É dessa reconciliação e relação de equilíbrio entre esses dois impulsos que nasce a tragédia. Para chegarmos até a tragédia e na forma como ela transfigura a vida do povo heleno, abordamos a arte como imitação dos impulsos artísticos da natureza.

Nietzsche apresenta dois impulsos artísticos da natureza, o apolíneo (sonho) e o dionisiaco (embriaguez). Esses impulsos correspondem aos deuses Apolo e Dionísio, sendo Apolo o deus do sonho, da beleza e das artes plásticas e Dionísio o deus da embriaguez, da música e do caos.

A imitação dos impulsos artísticos é fundamental para a criação artística humana, seja como artista onírico, criando as artes plásticas, ou como artista dionisiaco criando a música. A tragédia nasce através da imitação simultânea desses dois impulsos. É ela que possibilita a experiência dionisiaca sem que haja a negação da existência. Apresentamos elementos presentes na tragédia e suas atribuições para que o efeito trágico seja atingido, sendo eles: música, coro e mito. A música, arte privilegiada por Nietzsche, é para ele a principal forma de atingir o efeito trágico. Além de ser uma manifestação direta da vontade, ela está corporificada na tragédia através do coro trágico, tendo nele também a presença do mito, representação da imagem apolínea. A figura do herói trágico aparece para simbolizar o rompimento da individualidade apolínea e a união como o uno primordial. O coro é figura fundamental da tragédia, é ele quem vai transmitir ao público o consolo metafísico, a afirmação da vida por trás dos fenômenos. Ao ser tocado pelo coro, o espectador ao presenciar o sofrimento do herói, não sente dor, mas sim, alegria e prazer, ele se sente capaz de suportar o próprio sofrimento.

Para alcançarmos os objetivos traçados, adotamos como metodologia a pesquisa bibliográfica, consistindo no levantamento e na análise de obras especializada no tema a ser investigado, tendo como fonte principal a obra “O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo”, do filósofo alemão Nietzsche, originalmente publicada em 1872. Entendemos que, a partir da tragédia grega, Nietzsche apresenta já em sua primeira obra a relação entre arte e vida, a fim de demonstrar a afirmação da vida através da arte. Nos concentramos, contudo, apenas no pensamento do jovem Nietzsche. Portanto, não nos ateremos à tentativa de autocrítica escrita e adicionada ao livro posteriormente. Para auxiliar a nossa análise, utilizamos também o texto “A visão dionisiaca do mundo” (1870), construído a partir de conferências feitas por Nietzsche antes da publicação do seu primeiro livro, no qual o filósofo já apresenta ideias a respeito da relação “arte e vida”.

2. A afirmação da vida através da arte

Para chegarmos a uma melhor compreensão do trágico como afirmação da vida é necessário que seja feito uma breve apresentação do apolíneo e o dionisiaco. Apolo, deus do sonho, da beleza e das artes plásticas, é também o deus configurador do real, é ele quem configura os fenômenos, ou seja, todas as formas existentes no mundo. De acordo com Rosa Dias ele dá “forma às coisas, delimitando-as com contornos precisos, fixando seu caráter distintivo e determinando, no conjunto, sua função, seu sentido individual” (Dias, 2011, p. 87). Foi ao deus grego Apolo, que o povo heleno recorreu para escapar das dores e sofrimento da existência. Apolo encobre as dores da realidade com sua bela aparência, por isso também pode ser considerado um deus ilusório. Apolo também simboliza o princípio de individuação, ele impõe limites e medidas aos indivíduos.

Em outro polo, vem Dionísio, o deus da embriaguez, do caos e da música. Dionísio é quem representa a essência do mundo. A embriaguez dionisíaca leva o indivíduo ao total esquecimento de si, que o faz sentir o êxtase da reconciliação com a natureza. Dionísio leva os indivíduos à total integração com a natureza e com outros indivíduos. Como deus da vida, não permite o uso de ilusões para encobrir o sofrimento da existência. Dionísio quer que a vida seja vivida em sua verdadeira essência, de modo que, não só a alegria, mas também as dores da existência sejam vividas em sua plenitude.

Dioniso é o deus do caos, da desmesura, da deformidade, da noite criadora do som; é o deus da música, mãe de todas as artes. Nascido da fome e da dor, perseguido e dilacerado pelos deuses hostis, Dioniso renasce a cada primavera e aí cria e espalha a alegria (Dias, 2011, p. 87).

Nietzsche recorre aos deuses Apolo e Dionísio para simbolizar esses impulsos. O impulso apolíneo (sonho) e o dionisíaco (embriaguez) são responsáveis pela regência do mundo e da relação que o ser humano mantém com o mundo. Tanto o apolíneo quanto o dionisíaco são destacados como impulsos artísticos que fazem parte da natureza e não necessitam da mediação humana para existir, “[...] poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta” (NIETZSCHE, 1992, p.32). Mas, por outro lado, a criação artística humana só nasce a partir da imitação que o artista faz desses impulsos. Para Nietzsche, “todo artista é um ‘imitador’, e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco ou enfim - como por exemplo na tragédia grega - enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático” (NIETZSCHE, 1992, p. 32). Nessa concepção, para que a arte humana possa ser criada pelo artista, ele precisa estar em estado de sonho como artista onírico criando as artes plásticas ou de embriaguez como artista dionisíaco criando a música, ou estar nesses dois estados simultaneamente, como ocorre na tra-

gédia. A esse tipo de artista, Nietzsche vai chamar de gênio. A filósofa Rosa Dias argumenta: “O sonho e a embriaguez são condições necessárias para que a arte se produza; por isso, o artista, sem entrar em um desses estados, não pode criar” (Dias, 2011, p. 86).

Apolo é o deus das artes plásticas, já que é ele quem representa a forma e a beleza. É preciso que o artista onírico esteja em estado de sono para que ele possa criar as artes plásticas a partir das belas imagens apolíneas que foram apresentadas a ele. Rosa Dias ainda ressalta que a “bela aparência do mundo dos sonhos é condição prévia de toda arte da imagem, seja ela pintura, escultura ou poesia épicas” (Dias, 2011, p. 90). Ao imitar as imagens do sonho criando as artes plásticas, o artista onírico dá forma ao que antes não tinha.

Essa imitação feita pelo artista não é consumada apenas com a obra de arte produzida, mas também se faz no desenvolvimento da criação, como diz Barboza: “Imitar é, mais do que realizar a forma, por movimento o processo de produção da obra [...] Este movimento não é simplesmente a forma alcançada, mas o dar forma” (Barboza, 2021, p. 65-66).

Ao criar as artes plásticas, o artista onírico dá forma ao que antes não tinha, ou seja, ao sonho. A criação das artes plásticas se dá quando o artista em um jogo com o sonho dá forma às imagens apolíneas. Enquanto o artista apenas sonha, ele joga com o real, mas quando dá forma a essas imagens ele passa a jogar com o sonho, esse jogo é o momento em que a arte se faz. Nietzsche explica:

Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o jogo com o sonho. A estátua como bloco de mármore é deveras real, o real, porém, da estátua como figura de sonho é a pessoa viva do deus. Enquanto a estátua ainda paira como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele ainda joga com o real: se traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho. (Nietzsche, 2005, n.p).

Enquanto joga com o sonho, o artista onírico possibilita o embelezamento da vida ao produzir uma arte que reflete a beleza dos deuses do Olimpo. No “mundo olímpico, o escultor grego joga então com os deuses e suas belas aparências, de modo a traduzi-las na escultura” (BARBOZA, 2021, p. 67). Essa foi a forma que o povo helênico conseguiu para fugir do sofrimento da vida, encontrando refúgio nas belas imagens apolíneas.

Como deus da música, Nietzsche apresenta Dionísio. Embora a música já fosse entendida como uma arte apolínea pelos gregos, Nietzsche a caracteriza como sendo principalmente dionisíaca e faz uma diferenciação entre a música apolínea e a dionisíaca. Para o filósofo, o que se entende como música apolínea é somente insinuações sonoras, “arquitetura dórica em sons” que pode ser compreendida como uma música composta nos princípios da ordem e do equilíbrio. A música apolínea estava ligada à poesia épica que tinha como objetivo fazer uma apresentação das belas imagens. Já a música dionisíaca possui o que para ele é o mais fundamental: melodia e harmonia. Ele explica:

A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente a distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia (Nietzsche, 1992, p. 34).

Desse modo, sendo dionisíaca, para que o artista dionisíaco produza a música, ele precisa estar em estado de embriaguez. Se o sonho apolíneo é o jogo com o real, a embriaguez dionisíaca é o jogo com a natureza. Rosa Dias diz que o artista “no estado dionisíaco, ou de embriaguez, ele joga com a vontade ou com a própria natureza que nele se revela” (Dias, 2011, p. 90). É no jogo com a embriaguez que o artista dionisíaco pode criar a música, esse jogo não se dá em total estado de embriaguez nem com a al-

ternação entre sobriedade e embriaguez, porque enquanto joga com a embriaguez, o artista dionisíaco está simultaneamente nesses dois estados. Nietzsche explica na *Visão dionisíaca do mundo*:

(...) se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez (...) Assim, o servidor de Dionísio precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. Não na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação se mostra o caráter artístico dionisíaco (Nietzsche, 2005, n.p).

Para Rosa Dias é esse momento de lucidez que vai transformar o dionisíaco em arte. Essa lucidez se dá com a intervenção do apolíneo, que ao encobrir o artista dionisíaco com um véu de ilusões, tira dele aquele desejo de aniquilação. O artista dionisíaco agora tem a capacidade de transformar o caos em arte:

lucidez é o elemento de transfiguração que se introduz no dionisíaco para transformá-lo em arte [...] a natureza o força a se exprimir, a dominar o caos da vontade e a criar um novo mundo de símbolos onde se encontram a dança e a música. (Dias, 2011, p. 91).

O artista dionisíaco, ao jogar com a embriaguez, criando a música dionisíaca, exprime toda a essência do mundo e apresenta junto a ela toda sua dor e prazer. É com a harmonia própria da música dionisíaca que a “vontade”, a força da natureza, se mostra sem que tenha sido necessária, antes dela, as imagens dos fenômenos. “Nas sequências de harmonia e já em sua abreviatura, na chamada melodia, a ‘Vontade’ se revela imediatamente, sem antes se ter imiscuído em um fenômeno” (Nietzsche, 2005, n.p). Nietzsche herda, entre tantas outras coisas, a visão schopenhaueriana a respeito da música, tendo a própria como uma arte diferenciada dentre todas as outras artes por ser ela uma expressão direta da própria vontade, enquanto todas as outras são reflexos do fenômeno. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche cita Schopenhauer para explicar:

Pois a música, como dissemos, difere de todas as outras artes pelo fato de não ser reflexo do fenômeno ou, mais corretamente, da adequada objetividade da vontade, porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno (Nietzsche, 1992, p. 99).

De todo modo, ainda que a música seja uma arte de destaque para Nietzsche, ela ainda necessita do caráter apolíneo, já que é ele quem vai transformar o dionisíaco, o impulso artístico da natureza em um impulso artístico humano. Sem que haja a interferência apolínea, a música dionisíaca se mostra perigosa, pois ela possui um poder capaz de tocar o indivíduo de forma profunda e direta, o que faz com que sozinha ela possa levar ao total aniquilamento individual. “Todavia, sem o recurso da imagem, a música, penetrando no mais fundo segredo da vida, é puramente dor primordial e eco dessa dor” (Dias, 2011, p. 94). A bela aparência apolínea se faz necessária para que o artista não se perca na desmesura da vontade dionisíaca. É nesse momento que “Apolo vem em socorro do artista, distinguindo-o, envolvendo-o no véu da ilusão, salvando-o do desejo de perder-se na vontade e de aniquilar-se no devir dionisíaco” (Dias, 2011, p. 91).

A força transfiguradora de Apolo foi capaz de transformar aquele Dionísio bárbaro que chegou à Grécia com suas festas orgiásticas em um Dionísio grego. Para Nietzsche, há um “enorme abismo que separa os gregos dionisíacos dos bárbaros dionisíacos” (Nietzsche, 1992, p. 33). Essa distinção é feita justamente pela presença de Apolo. A interferência apolínea não significa a aniquilação ou domínio total do dionisíaco, mas sim, uma forma de tornar a verdade dionisíaca em algo suportável. Machado diz: “Apolo salva o mundo helênico atraindo a verdade dionisíaca para o mundo da bela aparência é porque transforma um fenômeno natural em fenômeno estético” (Machado, 1999, p. 23). Segundo Nietzsche, Dionísio foi desarmado por Apolo, o que fez com que o caos causado por ele fosse amenizado. A beleza apolínea

dominou os instintos destruidores de Dionísio, tirando toda aquela carga de crueldade e desordem. O filósofo alemão afirma: “agora a ação do deus delfico restringiu-se a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras” (Nietzsche, 1992, p. 33). A embriaguez dionisíaca não representa mais o completo esquecimento de si, como ocorria nos cultos a Dionísio, ela é apenas uma representação da embriaguez. Como fenômeno estético, Dionísio supera a oposição que existia entre ele e o apolíneo. Para Machado, está “claro também que o dionisíaco artístico não se opõe ao apolíneo, mas supera esta oposição justamente por ser artístico e implicar necessariamente aparência” (MACHADO, 1999, p. 24). Essa transformação do Dionísio bárbaro em um Dionísio grego foi o que tornou possível a reconciliação entre os dois impulsos, pois agora, como fenômenos estéticos, como dois impulsos artísticos da natureza, em meio à luta constante em que viviam, encontraram na arte uma forma de se reconciliarem.

Para Nietzsche, a aceitação do dionisíaco já estava presente na cultura grega de diferentes formas. A aceitação do dionisíaco em uma cultura intimamente apolínea já seria a representação de uma reconciliação entre esses dois impulsos antagônicos. Para Nietzsche: “o delírio báquico já é uma conciliação da visão apolínea com a embriaguez dionisíaca. A dança dos possuídos de Dionísio era também uma maneira estética de assumir a força da Vontade vigente nos embates orgiásticos” (Nietzsche, 2005, n.p). Mas, mais uma vez, para o filósofo alemão, é a música dionisíaca quem melhor vai fazer essa união. Música essa que os gregos vão tomar como música trágica, é ela quem vai expressar a vontade esteticamente. Essa união se dá ainda na poesia lírica que faz parte da composição da tragédia. Enquanto na poesia épica, a música apolínea está a serviço da palavra, na poesia lírica, a música dionisíaca está voltada para a musicalidade das palavras, como explica o filósofo:

O artista lírico se apropria da língua de modo que esta deixa de ser em função da imagem, e passa cada vez mais a ser em função da musicalidade das palavras, musicalidade que, por sua vez, é mais apropriada para representar a Vontade ela mesma em uma estética. (Nietzsche, 2005, n.p).

Para explicar esse acontecimento, o filósofo apresenta Arquíloco, um poeta lírico que fez essa junção introduzindo na literatura a canção popular. Na poesia lírica, feita por Arquíloco, é que está presente essa união entre a música e a palavra. Ele explica como isso acontece: “A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia” (NIETZSCHE, 1992, p. 48). Nessa junção entre música e palavra, a palavra imita a música através de imagens, sendo ainda a música a mais essencial, pois a palavra depende dela e aparece apenas quando lhe é permitido. A “palavra é serva da música, apenas ocupa um espaço na medida em que a música permite” (SABINO, 2018, p. 62). Sendo assim, por mais que o dionisíaco e o apolíneo estejam presentes na poesia lírica, ainda não há uma relação de equilíbrio entre esses dois impulsos. Aqui, o dionisíaco predomina, permitindo a presença do apolíneo apenas onde lhe é conveniente, “embora em perfeita união na poesia lírica, tal qual na canção popular, não pode jamais ser tomada como um equilíbrio proporcional” (BARBOZA, 2021, p. 78). Mas é esse poeta lírico que, ao fazer essa união, possibilitando que a música dionisíaca adentrasse e dominasse a arte apolínea, deu espaço para o surgimento do artista trágico. “Para que a música dionisíaca, baseada na harmonia [...] se apropriasse de toda a estética apolínea, foi necessário o artista lírico como passagem para o advento do artista trágico” (NIETZSCHE, 2005, n.p). É o artista trágico que consegue unir os dois impulsos artísticos da natureza de forma equilibrada, e através da imitação simultânea do sonho e da embriaguez consegue dá origem a tragédia grega.

A reconciliação que existe na tragédia nasce através do conflito existente entre esses dois impulsos que, com a tentativa de se aniquilar, possibilitam a recriação diante da destruição. É na tragédia que Apolo e Dionísio, em um momento de trégua, conseguem encontrar um ponto de equilíbrio onde tanto a música quanto a imagem são necessárias, esse ponto é a tragédia, como explica Nietzsche:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [Bildner], a apolínea, e a arte não-figurada [unbildlichen] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (Nietzsche, 1992, p. 27).

É a reconciliação entre o apolíneo e o dionisíaco que Nietzsche apresenta como a grande possibilitadora da salvação do povo helênico. Para ele, essa “reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento” (Nietzsche, 1992, p. 34). A tragédia, ao unir música e imagem, ou fenômeno e vontade na linguagem schopenhaueriana, trouxe para o povo heleno a possibilidade de acreditar na vida eterna. Isso se dá com o fim da individualidade apolínea e a vitória da sabedoria dionisíaca.

Se a individualidade apolínea é uma ilusão que foi desmascarada pelo dionisíaco, ela é entendida, até certo ponto, como causadora de sofrimento.

A tragédia representa o conflito entre o apolíneo e o dionisíaco, entre o principium individuationis e o uno originário; ou, mais precisamente, ela representa a derrota do saber apolíneo e a vitória do saber dionisíaco na medida em que faz da individuação um mal e a causa de todo sofrimento. (Machado, 1999, p. 25).

Enquanto manifestação dionisíaca, é a música que se torna a principal forma de aniquilação da individualidade apolínea, ela é “o meio mais importante de se desfazer da individualidade” (Machado, 2005, p. 9). Para Nietzsche, de fato a tragédia nasceu dos cantos ditirâmbicos, mas, mais do que isso, é da música dionisíaca que nasce a arte trágica. Ele afirma que “a tragédia, assim como perece com o esvanecer do espírito da música, só pode nascer desse espírito unicamente” (Nietzsche, 1992, p. 96). Sendo a principal forma de atingir o efeito trágico, é ela que vai mostrar na tragédia grega, a possibilidade de existência para além das aparências, “só ela transmite a certeza de que existe um prazer superior para além do mundo dos fenômenos” (Dias, 2011, p. 94). Mas apesar da música ser uma arte privilegiada por Nietzsche, e de ser a principal fonte de nascimento da tragédia, isso não significa que ela exclui a necessidade da presença apolínea, afinal, foi Apolo quem atribuiu o caráter artístico, transformando um ritual religioso em arte trágica. Sem a presença do apolíneo não existiria o dionisíaco como fenômeno estético.

A música dionisíaca se faz presente na tragédia através do coro trágico, que é formado por um conjunto de atores presentes na cena, que juntos transmitem a harmonia da música dionisíaca. No coro trágico está presente a imagem e a música, é nele que a sabedoria dionisíaca é transformada em imagens. Por isso Nietzsche define que “devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneas” (Nietzsche, 1992, p. 60). As imagens apolíneas, presentes no coro, é o mito trágico, que vai ser contado na tragédia. O mito trágico é a representação da sabedoria dionisíaca. Sabedoria essa que acontece através da aniquilação da individuação do herói trágico e sua união com o uno primordial. Esse “mundo de imagens criado pelo coro é o mito trágico, que apresenta a sabedoria dionisíaca através do aniquilamento do indivíduo heróico de sua união com o ser

primordial, o uno originário” (Machado, 2005, p. 9). A destruição do herói trágico representa a destruição da individualidade apolínea. O herói trágico, como já foi explicado no primeiro capítulo, é inicialmente alguém de muitas glórias, que tem o destino traçado e comete erros que o levam à ruína. Mas mesmo diante da sua ruína, o herói não foge das consequências. O herói, “a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento” (Nietzsche, 1992, p. 100). A aniquilação do herói na tragédia, transmite para o espectador a esperança na vida eterna, pois o que ocorre ali é apenas a aniquilação do fenômeno, ou seja, da aparência, a vontade ainda permanece, a essência não é atingida, essa derrota vitoriosa leva o povo helênico a acreditar na eternidade da existência, como explica Rosa Dias:

Nesse momento de êxtase, de “vitória alcançada na derrota”, a luta, a dor, a destruição dos fenômenos aparecem necessárias para nós porque deixam entrever algo de mais profundo que transcende qualquer herói individual: o eterno vivente criador, eternamente lançado à existência (Dias, 2011, p. 94).

Nesse momento em que o efeito trágico é atingido, o sofrimento do herói trágico proporciona alegria e prazer, não por existir uma negação da dor, mas pela capacidade de, diante do sofrimento, suportá-la. Essa aceitação acontece e chega até o espectador através do coro trágico, é ele quem vai imitar simultaneamente os impulsos apolíneo e dionisíaco e levar ao espectador o consolo metafísico, como explica Nietzsche:

[...] esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos (Nietzsche, , 1992, p. 55).

O coro tem um papel fundamental na tragédia, é ele quem vai transformar a vida em algo desejável, buscando sua afirmação por trás dos fenômenos e se unindo com o uno primordial, “pois o indivíduo no coro, ao ser tomado pela sensação de unidade, aceita a individualidade como ilusão e afirma o todo, o um, e nessa afirmação encontra o consolo metafísico necessário” (Barboza, 2021, p. 86).

Agora, ao presenciar o sofrimento do herói trágico, tomado pela elevação que o coro transmitia, o espectador sente alegria e se sente capaz de aceitar e suportar o seu próprio sofrimento, ele foi salvo pela tragédia.

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele - a vida (Nietzsche, 1992, p. 55).

É nessa aceitação do sofrimento como parte da vida que o povo grego conseguiu afirmar a existência. Ao imitar simultaneamente os impulsos artísticos da natureza, o artista trágico representa a existência em todos os seus aspectos, mas ele é protegido pela ilusão apolínea. Ilusão não como forma de fuga ou tentativa de encobrir a realidade, mas como uma mimese da existência, que se vivida forma pura, pelo dionisíaco, seria destrutiva. Apolo tirou o aspecto destruidor de Dionísio, o transformando em uma fenômeno estético, possibilitando assim a experiência no dionisíaco sem a negação da existência.

A tragédia proporciona ao grego a possibilidade de experimentar o dionisíaco e voltar para o dia a dia, sem a visão pessimista da vida. A revelação levada a cabo pela tragédia traz consolo. Expõe o abismo, mostra-o e, ao mesmo tempo, protege, salva, cura mesmo as consequências destrutivas dessa exposição. Traz de volta o grego sofredor, conforta-o, proporciona-lhe a possibilidade de transformar o horrível e sublime (Dias, 2011, p. 94).

O que se passa na tragédia é apenas uma encenação, uma representação da realidade, ainda que uma representação visceral da existência, sendo representação ela possibilita a transformação do sofrimento, do horror em algo sublime.

[...] só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo (Nietzsche, 1992, p. 56).

Nietzsche segue um caminho diferente do de Aristóteles e até mesmo de Schopenhauer. Se para Aristóteles a tragédia tem o objetivo de despertar o medo e a compaixão, para Nietzsche, ela é um tonificante, ela transforma o sofrimento em alegria. Se para Schopenhauer ela é uma tentativa de fuga, uma negação da vontade, para Nietzsche, ela é a aceitação da vida eterna da vontade.

Ao transformar o horror em algo sublime, e para além disso, aceitá-lo como parte inseparável e inegável da vida, foi a solução encontrada pelos gregos e gregas para afirmar a existência, a transfiguração do sofrimento através da arte como possibilidade de viver eternamente fez aquele povo tão apto ao sofrimento, perceber “que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria (Nietzsche, 1992, p. 55).

3. Considerações finais

Os impulsos artísticos da natureza, o apolíneo e o dionisíaco. Além de regentes do mundo, são também fontes necessárias para a criação da arte humana. Para Nietzsche, a arte só nasce a partir da imitação desses impulsos, é necessário que o artista esteja

em um desses estados para que possa criar, seja em estado de sonho (apolíneo) criando as artes plásticas ou de embriaguez (dionisíaco) criando a música ou ainda na imitação simultânea desses dois impulsos criando a tragédia.

A tragédia é para Nietzsche, a grande possibilitadora da salvação da vida do povo grego. Ainda que a música dionisíaca seja a principal fonte para atingir o efeito trágico, ela precisa da imagem apolínea para que não cause o total aniquilamento individual. A tragédia possibilitou para o povo grego a experiência dionisíaca sem que houvesse a total perdição no esquecimento de si. Mesmo presenciando o sofrimento do herói trágico, que resiste mesmo diante de toda dor, os gregos e gregas eram elevados pelo êxtase do coro trágico, sentindo prazer e alegria. O povo heleno não tentava mais escapar do sofrimento da existência, agora o aceitava como parte da vida, pois já eram capazes de suportá-lo.

REFERÊNCIAS

BARBOZA, Cléberton. **Nietzsche: arte e vida em O nascimento da tragédia**. 2021. 130f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Sergipe.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Polêmica sobre O Nascimento da Tragédia**: texto de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Introdução e organização: Roberto Machado, tradução do alemão e notas: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. 3ed. rev. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução: J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia de letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude**. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. Revisão da tradução: Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SABINO, Paulo Cesar Jakimiu. **Nietzsche: da filosofia do trágico à filosofia trágica, ou o criar como afirmação da vida** [recurso eletrônico] / Paulo Cesar Jakimiu Sabino: Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

Projetos e eventos

84

Urban Sketchers Aracaju

86

Painéis Artísticos



Projeto e Eventos é uma seção destinada para apresentação de trabalhos de extensão e de pesquisa de professores do Curso de Artes Visuais da UFS.

Esta edição número 1 da Revista Paspatur traz as Ações de extensão: “Encontros Urban Sketchers Aracaju” e “Produção de Painéis artísticos com xilo e pintura”.

URBAN SKETCHERS ARACAJU

PROJETO DE EXTENSÃO

Coordenação

Adriana Dantas Nogueira¹



Os Encontros Urban Sketchers Aracaju acontecem desde outubro de 2015, são Encontros extensionistas mensais para quem gosta de desenhar, os participantes utilizam a observação direta de ambientes externos ou internos, em que os desenhos contam histórias do dia a dia, dos lugares que vivemos, assim são um registro do tempo e do lugar. A Coordenação é feita pelos professores Adriana Dantas Nogueira (Depto de Artes Visuais e Design) e Eder Donizeti da Silva (Depto de Arquitetura e Urbanismo).

Diversos grupos já existem nas cidades brasileiras, Urban Sketchers (USk) São Paulo, USk Salvador, USk Curitiba, ... com mais de 30 grupos no Brasil e centenas no mundo. Esses grupos seguem as premissas do Manifesto do Urban Sketchers internacional, em que os desenhos podem ser feitos a partir de qualquer técnica de desenho e pintura, valorizando o estilo individual, o compromisso único é tentar retratar fielmente o que se observa, sem o auxílio da fotografia, ou seja, in locu. e compartilhar on line “mostrando o mundo, um desenho de cada vez”.

Produção realizada pelos alunos in locu em 05/04/2025 no Centro de Cultura e Arte (Cultart)/ UFS: Desenho em grafite de Julia Percin e Pintura em aquarela de Davi Azrael

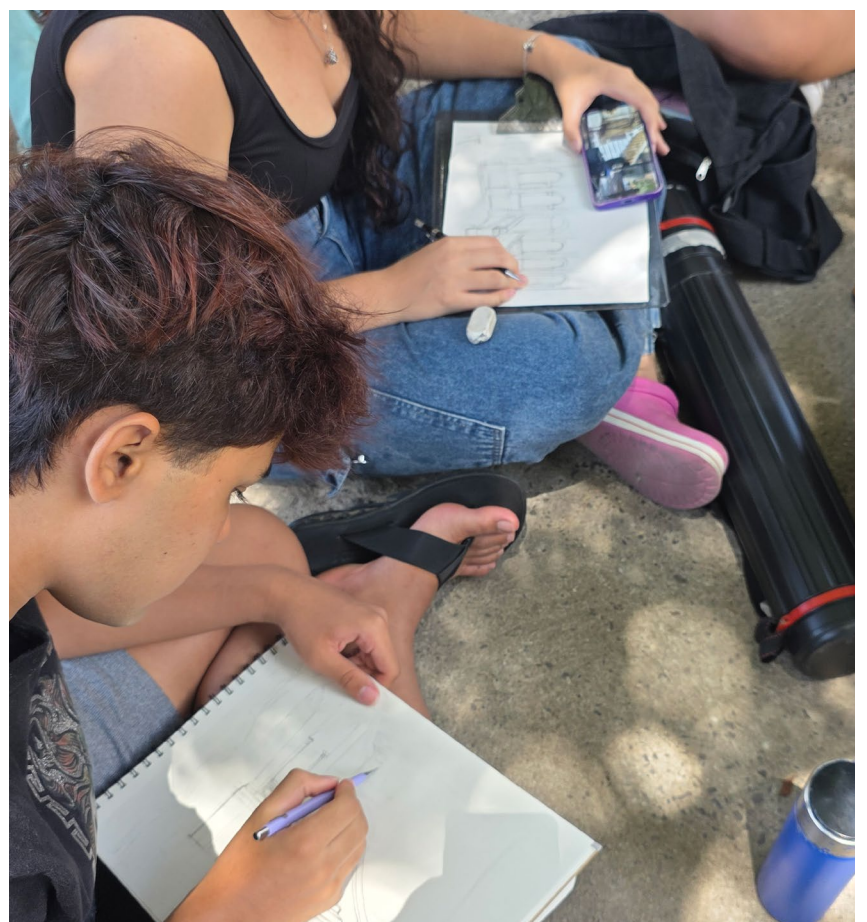
¹ Artista visual e arquiteta, doutorado em Arquitetura pela Universidade Federal da Bahia (2004), pós-doutorado em Artes pela Universidade de Lisboa (2014) e pela Universidade Federal de Minas Gerais (2023). Professora Titular do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe.



O Encontro mais recente, número 74, no mês de abril do corrente ano, foi no Centro de Cultura e ARTE da UFS (CULTART), uma manhã em que nos encontramos para, além de desenhar, claro, conversar e se divertir com os brindes artísticos, geralmente sorteados aos mais de 70 participantes pelos coordenadores da Ação de Extensão, todos recebem Certificado de participação (nesse caso, devendo se inscrever no Portal de Extensão da UFS).

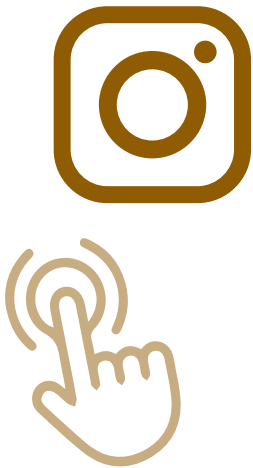
Os membros do grupo têm o compromisso de realizar pelo menos um desenho no evento, fotografá-lo e postar, marcando a nossa página no Instagram.

A página inicial do grupo de Aracaju pode ser vista no Facebook e encontrar centenas de desenhos dos participantes ao longo desses anos.





Desenho de Adriana Dantas Nogueira, lápis de cor e nanquim sobre papel tamanho A4.



**Para o próximo,
podem conferir
a divulgação no
Instagram do
grupo!**

PAINÉIS ARTÍSTICOS

CURSO DE CURTA DURAÇÃO

Coordenação

Marjorie Garrido Severo¹

Curso de criação de painéis artísticos”: O curso foi realizado em 2024 em comemoração aos 30 anos de implementação do Curso de Artes Visuais e aos 56 anos da Universidade Federal de Sergipe. Com orientações básicas de produção de painéis em tecido com técnicas de gravura e pintura, foram produzidos 5 painéis de tamanho 1,5x3m, contou com a participação de 23 alunos de Artes Visuais e com colaboração externa do artista Fernando Marinho Fernandes da Silva.

PROGRAMAÇÃO

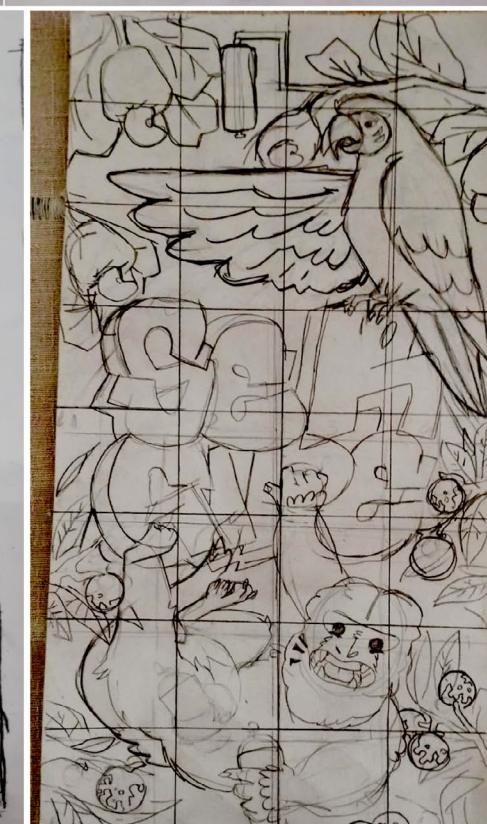
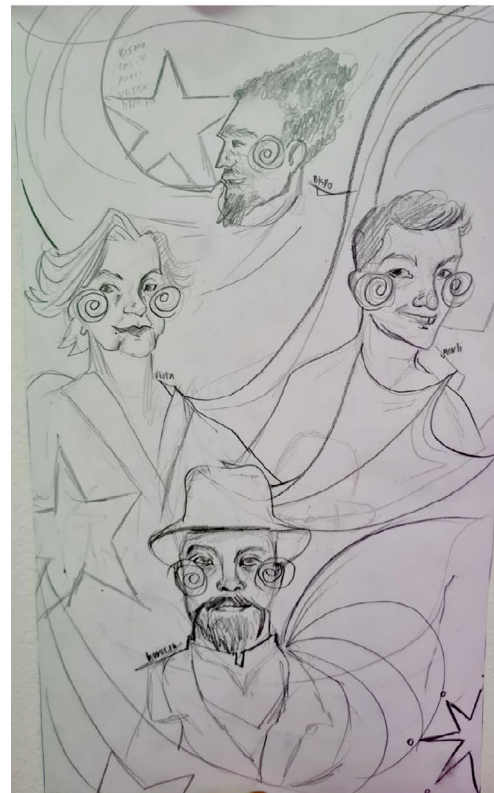
3 maio | Sexta-feira 19h às 22h (encontro on-line)
Painel artístico: conceito, origem, materiais e composição.

6 maio | Segunda-feira 9h às 12h (encontro presencial)
Sobre temas e possibilidades dos painéis.

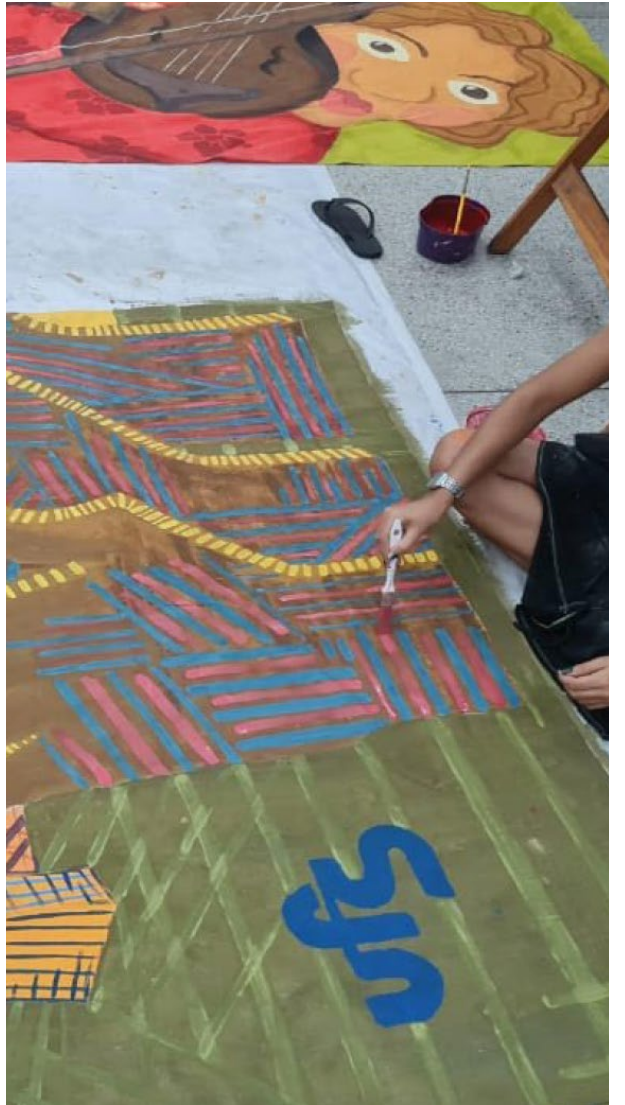
7 maio | Terça-feira 19h às 22h (encontro on-line)
Painel artístico: teoria da cor e símbolos e referências da cultura de Sergipe para a produção de proposta.

08 a 10 maio | 9h às 12h (encontros presenciais)
Painel artístico: preparação dos materiais, reprodução do desenho, técnicas para estamparia e pintura.

13 a 14 maio | 9h às 12h, das 13h às 18h e das 19h às 22h (encontros presenciais)
Painel artístico: acabamento, finalização e instalação.



¹ Doutora em Educação e professora efetiva do Curso de Licenciatura em Artes Visuais - Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe.



Registro da elaboração dos painéis, maio 2024.



Registro da elaboração dos painéis, maio 2024.

