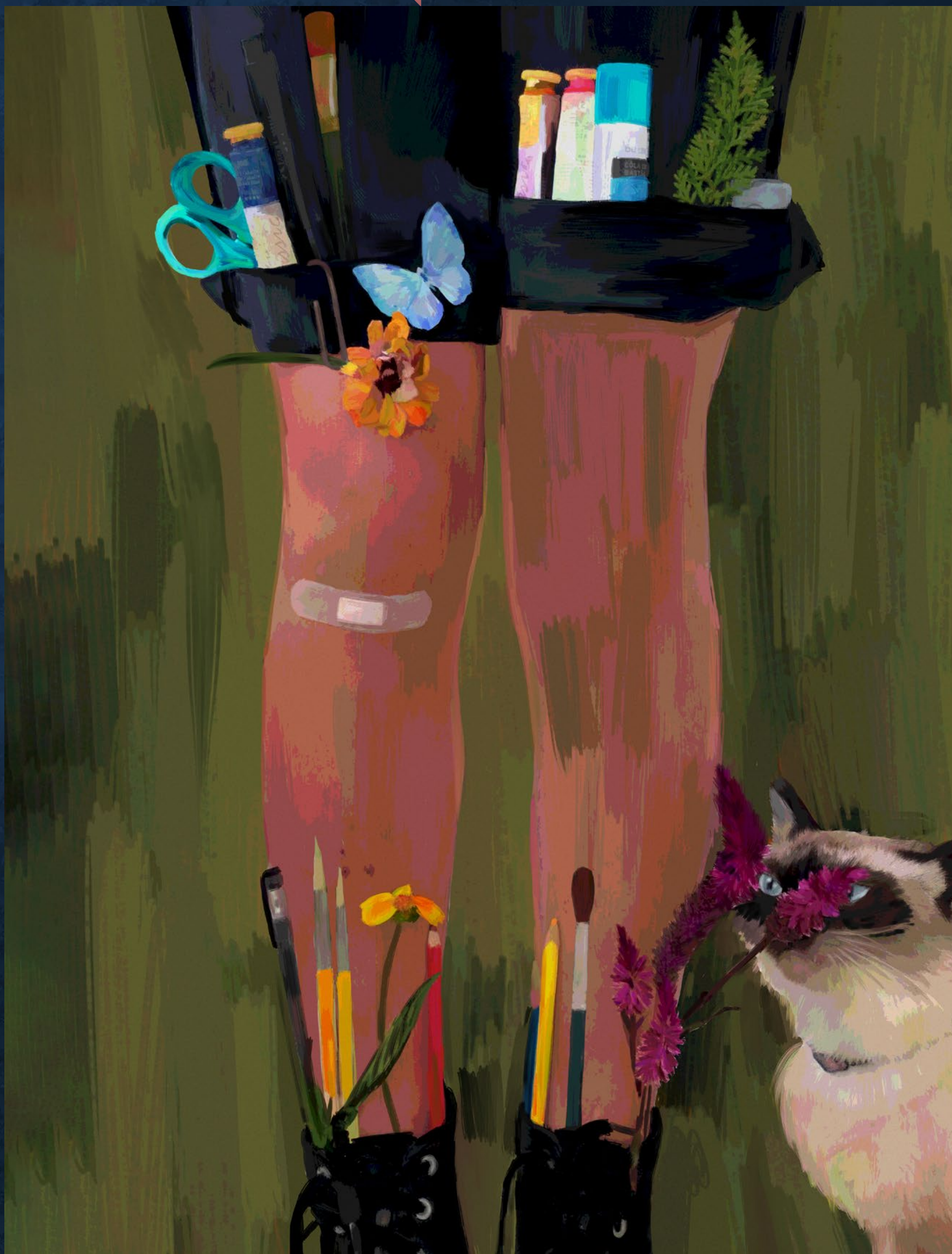


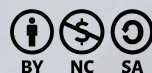
REVISTA

Paspatur

ARTES VISUAIS E INTERDISCIPLINARIDADE

vol. 1 | nº 2 | ano 1 | 2025





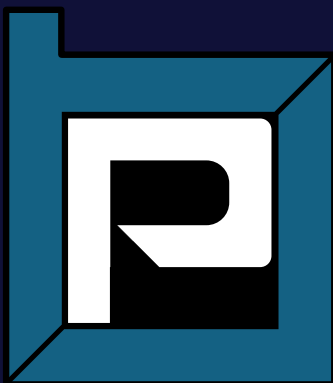
REVISTA NATO-DIGITAL INTERATIVA

BASTA CLICAR
NO CONTEÚDO
DESEJADO



Responsabilidade
de revisão gramatical
e ortográfica é dos
referidos autores

REVISTA PASPATUR



ARTES VISUAIS E
INTERDISCIPLINARIDADE



UNIVERSIDADE
FEDERAL DE
SERGIPE

DAVD

DEPARTAMENTO
DE ARTES VISUAIS
E DESIGN

EDITORES

Adriana Dantas Nogueira
Vladimir de Oliva Mota

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

Ariellen Roberta Oliveira das Virgens - "Ari Alecrim" (2025).

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)

Jean Fábio Borba Cerqueira
(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)

Márcio Santos Lima
(Instituto Federal de Sergipe-Campus Lagarto)

Marjorie Garrido Severo
(Universidade Federal de Sergipe- UFS)

Thayse Madella
(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. 2 (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

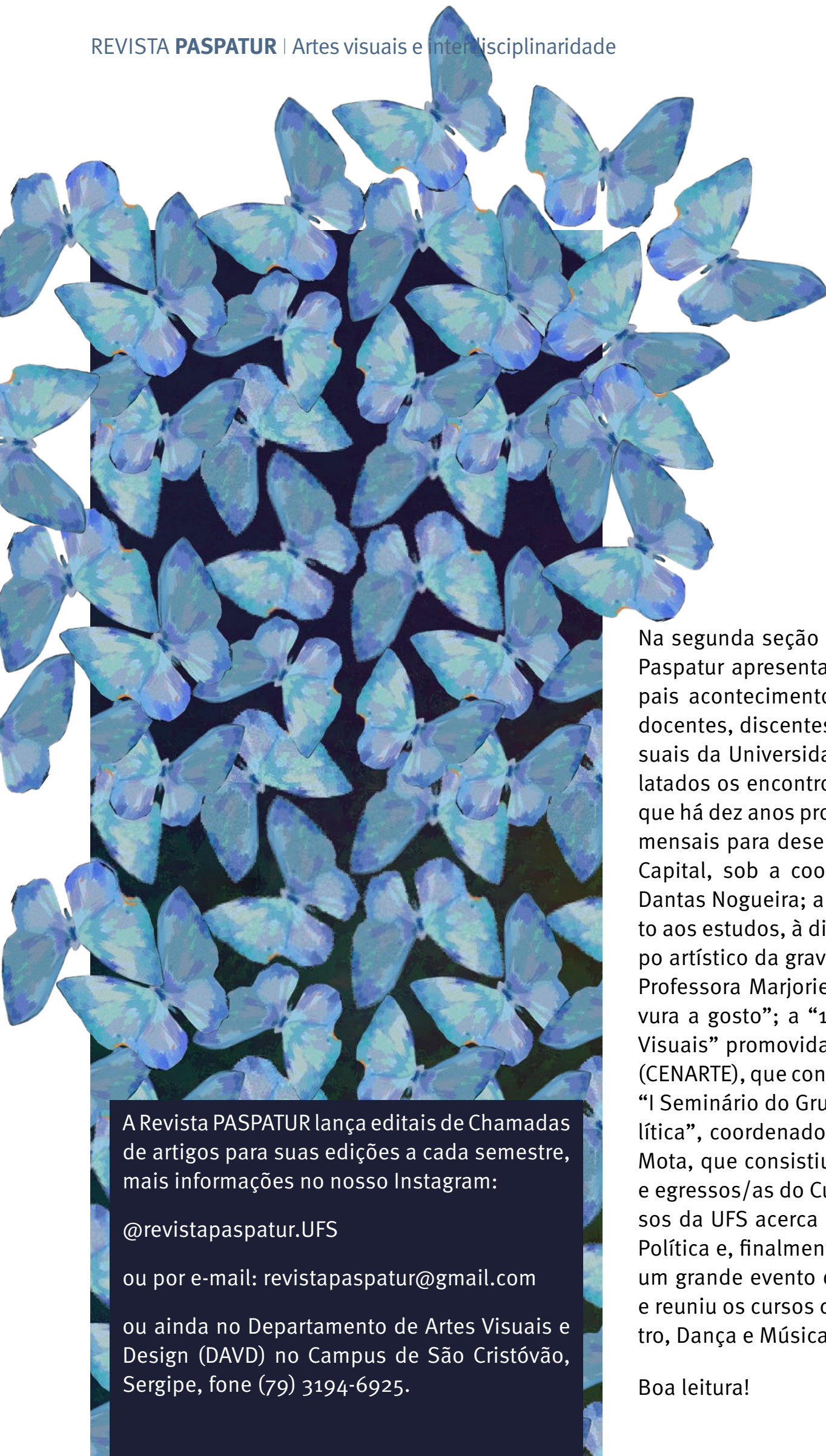
APRESENTAÇÃO



Adriana Dantas Nogueira
Vladimir de Oliva Mota
EDITORES

A Paspatur deste número reúne na seção de “Artigos”, sempre sob o critério da perspectiva interdisciplinar, estudos sobre a produção artística sergipana – memória, identidade, história, imaterialidade e a materialidade etc –, proposta metodológica de aplicação de análise de imagem artística e reflexões estéticas. No trabalho intitulado **Fragmentos de memória: o processo de descaracterização do patrimônio azulejar de Estância-SE**, Camila Pereira M. de Alencar analisa o processo de descaracterização das fachadas azulejares do Município sergipano de Estância; considerando o uso de azulejos portugueses nessa cidade no século XIX, investiga, a partir de uma abordagem indireta sustentada em levantamentos teóricos e fotográficos, a situação atual das fachadas que exibem esse ornamento. Cléberton Luiz Gomes Barboza, no artigo **Artes plásticas e música: a mimese estética no pensamento do jovem Nietzsche**, associa as artes plásticas e a música, enquanto mimese estética dos impulsos artísticos da natureza, ao apolíneo e ao dionisíaco, nos escritos de juventude de Nietzsche e no combate deste ao socratismo vigente na modernidade. Ainda sobre Nietzsche, **A solidão e o riso nos discursos das três metamorfoses e o andarilho no Zarathustra de Nietzsche**, de David Ângelo Oliveira Rocha, investiga, de um lado, a relação entre solidão e riso e, de outro, o que essa articulação revela sobre o processo de criação de novos valores no Assim falou Zarathustra. Lílian Gonçalves Rosa dos Santos, Brendo Rodrigo Santos Barroso e Fabiana Freitas Santos, em **Arte, identidade e sustentabilidade: um olhar sobre três artistas sergipanos e suas expressões materiais**, analisam como Dom Pepe, Paulo Lima e François Hoald utilizam materiais e linguagens artísticas para construir suas identidades culturais, ressignificando

elementos da natureza ou do cotidiano e promovendo reflexões sociais e ambientais, destacando o papel da arte na valorização da cultura regional a partir de abordagem qualitativa, pesquisa bibliográfica e análise de imagem. Luiz Fernando Cajueiro dos Santos, em **Galeria de Artes Álvaro Santos: histórias e artes visuais em Aracaju**, estudo de caráter qualitativo e de abordagem bibliográfica – considerando os principais jornais em circulação naquele momento, reflete acerca da importância da inauguração da Galeria de Artes Álvaro Santos, analisando os principais motivos que orientaram a criação daquele espaço de acolhimento e divulgação das Artes Visuais em Sergipe. Em **Diálogos do patrimônio imaterial e material: o caso da igreja do Senhor do Bonfim de Laranjeiras/SE**, João Eduardo Freire Coelho aborda os diálogos entre a imaterialidade e a materialidade presentes naquela igreja. Partindo dos fatos históricos de abandono e de restauro da igreja do Senhor do Bonfim, o autor busca realizar uma análise crítica sobre a ressignificação dos espaços sacros – destacando as tensões entre memória, identidade e permanência – e compreender como a restauração física da igreja dialoga com a continuidade das práticas culturais e religiosas. Adriana Dantas Nogueira, em **Rotina de Análise de Imagem de Obras de Artes Visuais: Desenvolvimento metodológico direcionado à área da saúde**, analisando algumas obras de arte (pinturas figurativas) com temáticas voltadas à área da saúde, aborda a relação entre as áreas de conhecimento Arte e Medicina com intuito de elaborar uma rotina de análise de imagem de obras de arte (pinturas) que envolva não apenas a observação descritiva, mas também que tenha como aliada à percepção visual para a compreensão do que está além dessa descrição.



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.

Na segunda seção – “Projeto e evento” –, a Revista Paspatur apresenta um relato detalhado dos principais acontecimentos das Artes Visuais envolvendo docentes, discentes e egressos do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe. Serão relatados os encontros do “Urban Sketchers Aracaju”, que há dez anos promovem encontros extensionistas mensais para desenhar o tempo o espaço da nossa Capital, sob a coordenação da Professora Adriana Dantas Nogueira; a atividade de extensão de fomento aos estudos, à disseminação e à memória do campo artístico da gravura em Sergipe, coordenada pela Professora Marjorie Garrido Severo, intitulada “Gravura a gosto”; a “16ª Mostra Experimental de Artes Visuais” promovida pelo Centro Acadêmico de Artes (CENARTE), que contou com exposição, oficinas etc; o “I Seminário do Grupo de Pesquisa em Estética e Política”, coordenado pelo Professor Vladimir de Oliva Mota, que consistiu em apresentações de discentes e egressos/as do Curso de Artes Visuais e outros cursos da UFS acerca de suas pesquisas em Estética e Política e, finalmente, o “3º UMA (UFS Mostra Arte)”, um grande evento que teve lugar no Teatro Atheneu e reuniu os cursos de Arte da UFS (Artes Visuais, Teatro, Dança e Música).

Boa leitura!

SUMÁRIO



Artigos

Rotina de análise de imagem de obras de Artes Visuais: desenvolvimento metodológico direcionado à área da saúde	6	Adriana Dantas Nogueira Maria Gabriela De Jesus Mendonça Henrique Fonseca Rodrigues Luan Lima Aragão Oliveira
Fragmentos de memória: o processo de descaracterização do patrimônio azulejar de Estância-SE	29	Camila Pereira Mascarenhas de Alencar
Artes Plásticas e Música: a mimese estética no pensamento do jovem Nietzsche	42	Cléberton Luiz Gomes Barboza
A solidão e o riso nos discursos das três metamorfoses e o andarilho no Zaratustra de Nietzsche	52	David Angelo Oliveira Rocha
Arte, identidade e sustentabilidade: um olhar sobre três artistas sergipanos e suas expressões materiais	64	Lílian Gonçalves Rosa dos Santos Brendo Rodrigo Santos Barroso Fabiana Freitas Santos
Galeria de artes Álvaro Santos: Histórias e artes visuais em Aracaju	74	Luiz Fernando Cajueiro dos Santos
Diálogos do Patrimônio Imaterial e Material: o caso da Igreja do Senhor do Bonfim de Laranjeiras/SE.	81	João Eduardo Freire Coelho

Projetos e eventos

90	Urban Sketchers Aracaju
93	Gravura a gosto
100	3º UMA (UFS Mostra Artes)
103	I Seminário Estética e Política
104	Eventos do CENARTE

ROTINA DE ANÁLISE DE IMAGEM DE OBRAS DE ARTES VISUAIS: desenvolvimento metodológico direcionado à área da saúde

Adriana Dantas Nogueira¹
M^a Gabriela de J. Mendonça²
Henrique F. Rodrigues³
Luan Lima A. Oliveira⁴

RESUMO

Este artigo aborda a relação entre as áreas de conhecimento Arte e Medicina com intuito de elaborar uma rotina de análise de imagem de obras de arte (pinturas) que envolva não apenas a observação descritiva, mas também que tenha como aliada à percepção visual para a compreensão do que está além dessa descrição, ou seja, a compreensão da narrativa do contexto, pois isso pode aumentar o nível de acuidade e a qualidade de observações para definição de diagnósticos mais precisos em pacientes, bem como melhoria nos níveis de empatia, concentração e atenção. A grande questão é que os estudantes da área de saúde não conseguem mais lidar com diagnósticos com base na sua capacidade de observação, diminuindo a empatia pelo paciente, devido a formação altamente técnica. O objetivo dessa pesquisa é analisar algumas obras de arte (pinturas figurativas) com temáticas voltadas à área da saúde, envolvendo observação descritiva e perceptiva, para auxiliar estudantes colaborando com sua

formação humanista, bem como aprofundar aspectos de análise e crítica de arte aos estudantes de Artes visuais, os quais, mesmo que já aprendam em seus Cursos de formação, têm a oportunidade de assimilar este método desenvolvido. A Metodologia se baseia em seleção e análise de várias obras de arte oriundas de acervos de museus europeus e a elaboração de uma “rotina” de análise interpretativa que contribui com a melhoria da capacidade de observação dos estudantes..

Palavras-chave: História da Arte; observação; percepção visual, saúde.

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.

² Graduanda em Artes Visuais na Universidade Federal de Sergipe.

³ Graduando em Artes Visuais na Universidade Federal de Sergipe.

⁴ Graduando em Artes Visuais na Universidade Federal de Sergipe.

ABSTRACT

This paper approaches the relationship between Art and Medicine fields with the aim of developing a routine for analyzing images of art canvas (paintings) that involves not only descriptive observation, but also visual perception to understand what lies beyond the description, that is, to understand the narrative of the context. This can increase the level of accuracy and quality of observations for defining more precise diagnoses in patients, as well as improving levels of empathy, concentration, and attention. The major matter is that students in the health field are no longer able to deal with diagnoses based on their observational skills, thus diminishing empathy for the patient due to their highly technical training. The objective of this research is to analyze some art works (figurative paintings) with themes related to the health field, involving descriptive and perceptive observation, for supporting students in their humanistic education, as well as to deepen aspects of art analysis and criticism for visual arts students, who, even they already learn all of these aspects in their graduation courses, they could have the opportunity to assimilate this new method. The methodology is based on the selection and analysis of various works of art from European museum collections and the creation of a guide, resulting in a «routine» of interpretive analysis that contributes to improving the observational skills of students.

Keywords: Art History; observation; visual perception; health.

1. Introdução

Este artigo é oriundo de uma pesquisa desenvolvida dentro do Programa de Iniciação científica da Universidade Federal de Sergipe, contando com um bolsista (PIBIC/ CNPq) e dois voluntários (PIBICVOL), sob a Coordenação da Profa. Adriana Dantas Nogueira e coordenação adjunta do Prof. Eder Donizeti, e que buscou ser transdisciplinar, pois interrelacionou duas grandes áreas do conhecimento humano: a ARTE e a MEDICINA.

Uma notícia divulgada em jornal televisivo recentemente no Brasil dizia que as universidades de Medicina norte-americanas desde os anos 90 possuem em seu currículo aulas obrigatórias de artes. A partir de então, muitas perguntas surgiram... Que tipo de aulas de arte seriam? E em Universidades no Brasil, estudantes de medicina possuem esse tipo de formação? Qual seria efetivamente o ponto tangencial entre as duas áreas? Quais atividades artísticas esses futuros médicos faziam? Qual resultado positivo dessa inserção da arte na medicina moderna?

Em uma rápida pesquisa no ano de 2010, nenhum curso de extensão “Medicina e Arte” foi verificado em cursos de universidades brasileiras, e apenas um professor de Medicina da Universidade de São Paulo (USP) introduzia arte em suas aulas de graduação. Isso direcionava a uma problemática grande e profunda: os médicos têm tido uma formação altamente técnica enquanto as qualidades humanas tão necessárias ao profissional da saúde têm sido abandonadas. Talvez isso explique a quantidade de médicos que nem sequer dirige o olhar ao seu paciente, pedindo inúmeros exames laboratoriais antes mesmo de perguntar-lhe o nome.

Então, com intuito de descobrir mais sobre o tema, os Coordenadores da pesquisa conseguiram participar do curso a distância denominado Artful Medicine, ofertado pela Brown University (com o Dr. Fred J. Schiffman), localizada na cidade de Providence, Rhode Island, EUA, que buscava na arte o enriquecimento de rotinas para fazer o paciente se sentir cuidado e não apenas tratado.

O curso da Brown University traz informações muito interessantes sobre a origem dessa relação entre saberes. Um médico, professor de dermatologia da Universidade de Yale, Dr. Irwin Braverman, que percebeu que os médicos residentes não descreviam completamente ou com precisão adequada aquilo que viam, ao invés disso já pulavam para conclusões que dependiam da tecnologia para fazer o diagnóstico. Assim ele teve a ideia de pedir aos estudantes que descrevessem alguma coisa que não fosse relacionado com a medicina, como por exemplo, a arte, pois isso poderia ajudá-los a coletar e transmitir a informação visual (Dolev; Friedlaender; Braverman, 2001). Pesquisas foram realizadas com os estudantes que passavam pelas aulas de arte, cujo resultado foi o aumento de 10% de acerto de detalhes sobre os pacientes que antes lhes escapava à observação.

Essa descoberta direcionou outros professores, como da Universidade de Harvard, Dr. Joel Katz, diretor do programa de residência médica em Brigham and Women's Hospital, em Boston, a criar um curso de 9 semanas intitulado "Treinando o Olho: aperfeiçoar a arte do diagnóstico", para alunos dos dois primeiros anos. O curso era basicamente a visita em museus com curadores e estudavam conceitos que variavam desde a simetria e textura até a forma e movimento encontrados nas obras de arte expostas. O *modus operandi* da descrição das obras de arte depois era aplicado quando eles examinavam os pacientes. Após este curso, os alunos de Medicina que passavam por ele, fizeram uma média de 38% a mais de observações nos exames visuais que os demais estudantes que não acompanharam o curso.

Também na Universidade da Pennsylvania, alunos do 1º ano da Escola de Medicina, saem de suas aulas tradicionais e seguem para o Museu de Arte da cidade para participar do curso de verão denominado "Arte, Observação e Empatia", e conhecem algumas rotinas já desenvolvidas pela Universidade de Harvard.

Segundo o educador e curador do museu, Adam Rizzo, os alunos saem de sua zona de conforto, na qual eles respondem questões brilhantemente, estão sempre tendo uma resposta correta, mas devem lembrar-se de que não necessariamente existe uma resposta certa, ou pode nem existir uma resposta. A arte é um ótimo meio para explorar esse conceito. Então essa é uma grande justificativa apresentada para que a medicina possa se aliar à arte. Dezenas de universidades norte-americanas agora seguem essa condição de ofertar disciplinas de arte a seus alunos. Para o Dr. Katz (2008): "estudar arte pode ajudar a pensar no todo e considerar várias possibilidades antes de determinar uma interpretação final".

Dessa forma, esta investigação tem como meta criar um "caminho" para que profissionais da área da saúde e os que ainda estão em formação (alunos) possam apreender aspectos humanizados que a arte pode oferecer e contribuir com sua prática profissional. Isso pode ser realizado através da aproximação entre as áreas do conhecimento que, aparentemente, podem estar em linhas bem diferentes, que tratam o corpo e que tratam o espírito, mas que na verdade, o ponto comum que convergem esses saberes é o homem, considerando o tempo e o espaço atuais em que vivemos.

E, para tanto, torna-se essencial a partir desta pesquisa, a criação da "Rotina de análise interpretativa da imagem" como uma ferramenta metodológica que envolva observação descritiva e perceptiva de obras de arte figurativas (a partir do estilo renascentista até 1920, nos Acervos de alguns Museus europeus, em visitas virtuais), com temática envolvendo problemas de saúde, para aprofundar aspectos de análise de arte aos estudantes de Artes visuais e auxiliar a melhoria da observação e percepção de estudantes da área de saúde, colaborando com sua formação humanista.

Essa “Rotina” envolveu observação e percepção das obras de arte, com aspectos da composição: elementos descritivos, elementos da narrativa, técnicas de pintura, teoria da cor, elementos que direcionam a um possível diagnóstico visual do tipo de enfermidade que pode estar acometida a figura nas imagens, entre outras características. A rotina envolve um método de como o estudante pode analisar a obra de Arte, o que contribui para o aprendizado do estudante de Artes visuais, especialmente na disciplina de Teoria e Crítica da Imagem e disciplinas de História da Arte e para o estudante da área de saúde que se beneficiará com a melhoria de sua capacidade observadora e de visualizar além do aspecto descritivo, por isso a rotina descreverá uma maneira de compreender a obra como se fosse um “paciente”.

O artigo está dividido em tópicos que trazem referências sobre a relação entre a História da Medicina e da Arte, informações sobre como compreender e “ler” uma obra de arte e a estratégia utilizada para a busca das obras de arte relacionadas à área da saúde em museus europeus, e a construção da Rotina de análise da imagem, com exemplos de análises de obras selecionadas pela equipe.

2. A História da Arte e a História da Medicina como ferramentas de investigação

O estudo da história da arte é o principal eixo para o desenvolvimento das análises das obras em função da investigação sobre temática da área da saúde, o que envolve também a história da medicina.

Há muito se ouve sobre a relação entre estes dois saberes. Apesar de Leonardo Da Vinci ter realizado várias dissecações de cadáveres e as desenhado, seu material não fora publicado em seu tempo, entretanto, um médico o fez, Andreas Vesalius (1514-1564), sua obra minuciosa e estudos sobre a anatô-

mia humana se tornaram grande referência para o ensino. Era graduado em Medicina na Universidade de Pádua (Itália) e trabalhou na corte do imperador romano Carlos V e depois para Felipe II, em Madri. Enquanto professor na Universidade de Pádua, Vesalius publicou sua principal obra “De Humani corporis fabrica”, com 7 livros, em 1543, e foi baseado na observação e dissecação de cadáveres) (Calado, In Tavares, 2012, p.115).

Alguns historiadores dividem a História da Medicina em 4 partes, a saber (www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/historia-da-medicina consultada em 20/10/2018); Renascimento e Barroco (1453 a 1740); Ilustração científica e Romantismo (1740 a 1848); Positivismo Naturalista (1848 a 1914); Medicina atual (1914 até hoje).

Esta divisão foi útil para a definição do período-foco da nossa investigação abrangendo o período até o positivismo naturalista, ou seja, envolve a abrangência do universo da pesquisa que vai do sec.XV ao início do XX (considerada a denominação para este período de Idade Moderna e Idade Contemporânea na cronologia da História mundial).

Tal divisão dos períodos pela História da Medicina inicia a partir do sec.XV, datado em 1453, ano que marca oficialmente o fim da Idade Média com a queda de Constantinopla, em que a Medicina começa a se organizar em torno da ideia da abordagem científica. Surgem as ideias renascentistas e o antropocentrismo, retorno aos ideais clássicos greco-romanos. Segundo Janson (1993, vol.2, p.635-804), há que considerar-se desde o proto-renascimento italiano, com artistas como Bellini, Botticelli, Ghirlandaio, passando pelo Renascimento Pleno com Da Vinci, Rafael, Ticiano, Michelangelo, entrando no Maneirismo, com artistas como Parmigianino e Bronzino, o Renascimento setentrional, com Albrecht Durer, Hans Holbein, chegando até o Barroco europeu, destacando Caravaggio, Rubens, Anthony van Dyck, Frans Hals, Rembrandt, Zurbarán, Diego Velázquez, Georges La Tour, Nicolas Poussin, entre outros.

O segundo período inicia-se em 1740, sendo que o sec.XVIII é o período em que ocorrem mudanças em pensamentos anteriormente bem estruturados, pode-se mencionar as ideias de Martin Lutero e o Calvinismo, destaque ao Iluminismo, podendo ser considerada a data 1789 como de grande importância com a Revolução Francesa, até o período que envolve o Manifesto Comunista, e a Revolução popular na França (1848). Nesse momento a Ilustração científica ganha maior crédito. O Romantismo e o Neoclassicismo cobrem aproximadamente um século (1750 a 1850), sendo que o Romantismo é o estilo envolvente em muitas pinturas europeias, artistas como John Constable, William Turner, Jacques-Louis David, Jean-Auguste Dominique Ingres, Francisco Goya, Eugène Delacroix, são representativos do período (Janson, 1993, vol.3, p. 841-885).

O terceiro período envolve de 1848 a 1914, denominado de Positivismo Naturalista, com a defesa de que o conhecimento científico é a única forma de saber verdadeiro, ou seja, através de comprovação científica. Neste período também se encontram as descobertas do naturalista Charles Darwin (tendo publicado seu livro “A origem das espécies” em 1859 e sua teoria evolucionista). O Naturalismo e o Realismo também se destacaram em movimentos das Belas-Artes, considerando Gustave Coubert, Edouard Manet Edgar Degas, Paul Cezanne, aderindo ao movimento pós-impressionista e expressionista até os tempos da I Guerra Mundial (1914). Contudo, essa pesquisa alargou apenas em alguns anos o campo de busca, até 1920, pois o reflexo da Guerra foi sentido pelos artistas daquela época e expresso em suas telas, sendo importante para a temática aqui proposta. Podem também ser citados Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Edvard Munch, o jovem Picasso, Oscar Kokoschka (Janson, 1993, vol.2, p.887-947).

As obras de arte que serão selecionadas não estão enquadradas no que se denomina “arte abstrata”, cuja denominação para Gombrich (2015, p.570) não foi uma escolha muito feliz, poderia dizer-se arte “não-

-figurativa” ou “não-objetiva”. De qualquer modo, tal designação não acarreta nenhum problema para esta pesquisa, tendo em vista que tanto os fauvistas, cubistas, surrealistas, ou artistas que tenham elaborado suas obras pós-Primeira Guerra Mundial (1917) não fazem parte do universo da investigação.

Mesmo assim, diante tão grande abrangência de artistas e museus a serem investigados, foi necessária a realização de um levantamento prévio para a seleção de quais museus dentro da Europa poderiam participar da pesquisa, de acordo com seu acervo, para que as obras selecionadas estivessem dentro dos períodos apresentados (sec.XV a 1920), que fossem temáticas ou envolvessem a representação de temas figurativos, gênero figura humana e/ou retrato, relacionadas à saúde/medicina.

3. A estratégia metodológica de pesquisa sobre os acervos museais europeus

Um dos objetivos específicos era a seleção de pelo menos 15 obras de arte que atendessem os pré-requisitos já mencionados, as quais seriam aplicadas as análises mais aprofundadas de observação e percepção. A equipe de pesquisadores da iniciação científica investigou museus relacionados a diferentes localidades, a saber: Estudante 1- Península Ibérica (Portugal e Espanha) e Inglaterra; Estudante 2- Alemanha, Itália e Áustria; Estudante 3- França e Holanda.

A partir daí, realizaram visitas virtuais nos museus renomados, organizando uma seleção prévia sobre o acervo de museus selecionados, estudando suas coleções permanentes (acervos) para definição de obras relacionadas às temáticas específicas da área da saúde/medicina, conseguiram pré-selecionar inúmeras obras, quase uma centena de obras de pintura figurativa em tela a óleo, embora neste artigo os dados foram reduzidos para adequar à formatação, assim dispostas na Tabela 1 para demonstração.

TÍTULO DA OBRA DE ARTE	ARTISTA	ANO	MUSEU
<i>Retrato de Henri Michel-Lévy</i>	Edgar Degas	1878	Museu Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal)
<i>O puxador de dente</i>	Theodoor Rombouts	1620-1625	Museu Nacional do Prado (Madri, Espanha)
<i>Uma operação cirúrgica</i>	David Teniers, o Jovem	1631-1640	Museu Nacional do Prado (Madri, Espanha)
<i>A vacina</i>	Vicente Borrás Abellá	1911	Museu Nacional do Prado (Madri, Espanha)
<i>Ciência e Caridade</i>	Pablo Picasso	1897	Museu Picasso (Barcelona, Espanha)
<i>A visita do médico</i>	Egbert Van Heemskerk III	1725	Tate Britain (Londres, Inglaterra)
<i>Médico operando na testa de uma mulher</i>	Bartolomeu Maton	séc. XVII	Staatliche Kunsthalle (Karlsruhe Alemanha)
<i>O pai do artista em seu leito de doente</i>	Lovis Corinto	1888	Museu de Arte de Frankfurt (Frankfurt, Alemanha)
<i>A operação das costas</i>	Adriaen Brouwer	1636	Museu de Arte de Frankfurt
<i>A operação do pé</i>	Adriaen Brouwer	1636	Museu de Arte de Frankfurt
<i>Uma lição de Anatomia</i>	Passerotti Bartolomeo	por volta de 1575-1579	Galeria Borghese (Roma, Itália)
<i>São Roque visita as vítimas da Peste</i>	Jacopo Bassano	1576-1580	Brera (Milão, Itália)
<i>A visita do médico (Lovesick)</i>	Frans van Mieris	1657	Kunsthistorisches Museum (Museu de História da Arte de Viena, Áustria)
<i>A morte da rainha Elizabeth I da Inglaterra</i>	Paul Hippolyte Delaroche	1828	Museu do Louvre (Paris, França)
<i>Retrato do jornalista Armand Carel (1800-1836) no seu leito de morte</i>	Paul Hippolyte Delaroche	século XIX	Museu Carnavalet (Paris, França)
<i>Retrato de homem doente</i>	Henry Bataille	1895	Museu Carnavalet (Paris, França)
<i>Victor Hugo em seu leito de morte</i>	Léon Bonnat	1885	Casa de Victor Hugo - Hauteville House (Paris, França)
<i>A Morte de Marat</i>	Jacques-Louis David	1793	Museu do Louvre (Paris, França)
<i>Retrato de uma mulher idosa que sofre de doença mental</i>	Theodore Gericault	1818	Museu de Belas Artes de Lyon (Lyon, França)
<i>Os fumantes</i>	Adriaen Brouwer	1635-38	Museu Rijksmuseum (Amsterdam, Holanda)
<i>Lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp</i>	Rembrandt	1632	Museu Mauritshuis (Haia, Holanda)

Tabela 1. Obras de arte relacionadas a questões de saúde. Países do Acervo: Portugal, Espanha e Inglaterra; Alemanha, Itália e Áustria; França e Holanda. Fonte: dos autores.

Os participantes da equipe de pesquisa se envolveram em leituras de muitas referências sobre História da Arte e Crítica de arte, conteúdos como teoria da cor e técnicas de pintura a óleo, cognição sobre diferentes níveis de observação e percepção visual, processos de observação e análise da imagem. Além disso, o livro-chave “A história da Medicina” (Rooney, 2013) possibilitou o entendimento de como perceber os sinais das doenças em que as figuras (personagens) das obras de arte estavam sendo acometidas. Outra referência muito importante foi o livro de Ramachandran (2014) para a criação da proposta de “Rotina de análise de Obras de arte”, especialmente sobre aspectos de percepção visual, como se verá no seguinte tópico.

4. Rotina de Análise de obras de arte com temáticas sobre saúde

Uma “Rotina” foi desenvolvida para quem (alunos de artes, da área de medicina/saúde ou mesmo para o leigo que seja interessado em artes visuais) quiser “ler” uma obra de arte, com definição de 3 etapas:

aI Análise Descritiva da obra: se refere a todos os elementos compositivos da tela, ou seja, o que o olho alcança, as figuras, as cores, as características físicas dos personagens retratados, o ambiente onde eles estão etc.

bI Análise da Narrativa: com a busca de elementos dispostos na composição do artista em que dá sinais que contam a história por trás da descrição, ou seja, o que a imagem quer contar. Esse aspecto é um dos mais importantes para os alunos das áreas de saúde que devem perceber o que não está visivelmente apresentado ao olhar um paciente.

cI Análise perceptiva: se relaciona não apenas com o que está na composição da obra, mas também com o nível sensorial e perceptivo do observador, ou seja, se relaciona com o próprio estudante de artes ou da área de saúde tem em seu repertório para poder “ver”. Essa análise perceptiva, para Nogueira, Silva (2018), deve ser embasada por dois “pilares” (“Pilar da sensação cromática” e “Pilar da Cognição criativa”).

Assim, quando se busca analisar uma obra de arte ou mesmo um paciente, no caso do profissional da saúde, 3 perguntas simples podem ser destacadas: *O que acontece aqui? Ou seja, definição dos aspectos descritivos da tela; *O que você vê que faz você dizer isso? Ou seja, definição da narrativa que envolve a composição; *O que mais pode ser encontrado? Ou seja, perceber mais alguma coisa que pode ser experienciado de forma mais apurada (percepção visual).

Toma-se como um primeiro exemplo a arte de Diego Velázquez, pintor importante da corte de Filipe IV da Espanha, a obra “Los Borrachos” (O Triunfo de Baco) (Figura 1), de 1628 de estilo barroco, da coleção do Museu del Prado (localizado em Madri), cuja temática retrata um problema comum da sociedade, o alcoolismo.

Figura 1. “Los Borrachos”, 1628, de Diego Velázquez. Óleo sobre tela, Museu del Prado. Fonte: Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-feast-of-bacchus/4a23d5e2-9fd4-496b-806b-of8ba913b3d8>. Acesso em: jul. 2018.



Segundo o ensaio literário feito por Jose Ortega y Gasset (2011), nessa tela, pode-se observar o poder do vinho, através da figura do Deus Baco, à esquerda, destaca-se a idealização da figura divina iluminada, e do outro lado, à direita, alguns homens de rua, bêbados, que parecem participar de uma festa, homens que parecem calejados, que “se fosse possível visualizar suas mãos e seus pés poder-se-iam ver calos e feridas” (p.75), e isso fica mais evidente quando se observa o local onde estão colocados.

Baco está com um ar solene, há uma displicência e uma “atmosfera de desregramento”, própria do universo alcoólico que acompanha os personagens. Uma ânfora na base do quadro complementa para comunicar mais àquela atmosfera da bebida a que se refere. Baco é o deus que premia ou presenteia o vinho, liberando os homens de seus sofrimentos e problemas, sendo Baco considerado na literatura barroca uma “alegoria da liberação do homem frente à escravidão da vida diária” (p.76).

Pode-se dividir o quadro em duas partes, a da esquerda, com Baco iluminado, também podemos ver uma figura mitológica, quase deitado, portando uma coroa de folhas de videira e dirige seu olhar para o outro lado, e abaixo dele uma figura da “mesma estirpe”, pois também possui coroa, que parece estranho, está de costas envolto numa penumbra destoando dos demais personagens. O fauno, em posição elevada, e o outro, um ser “incógnito” na parte de baixo da tela. Para Gasset (2011, p.76) são faces opostas, dois lados da mesma moeda.

Do lado dos personagens bêbados, há um homem de chapéu que está no mesmo plano de Baco, com a boca aberta e dentes à mostra, que celebra o “estado tipicamente ébrio” do ser humano, traz à tona a alegria da embriaguez. Outros personagens são: a Presunção (que está acima das cabeças das outras imagens, retirando o chapéu, aparecendo apenas o nariz e o queixo, não deixando ver os olhos, o que a torna dentro da temática da incógnita, o Encoberto),

o Coroado, o Adulador (que está com a cabeça colada a do Bêbado, ao lado de Baco), logo depois tem o Sábio, e ao lado dele, em posição extrema direita tem o Invejoso. A crise do álcool está saltando do quadro. O homem se sente mais poderoso. Para o grego antigo a bebida servia como um delírio, um êxtase para se chegar ao dia seguinte, que era sempre incerto, o futuro era a sorte e o acaso, ou seja, o dia estaria nas mãos dos deuses. Mas para o homem moderno acaba sendo uma fuga do próprio dia que não acabou, uma alucinação para a vã alegria.

Tal explicação sobre a temática relacionada a um problema tratado por profissionais da saúde evocou uma forma de análise baseada no que observar, que se trata da primeira etapa, a descrição dos elementos da tela (o local, os personagens, a ação), e o que está por trás da descrição é a narrativa, que seria a segunda etapa, ou seja, o que a tela nos conta, a história da composição que o artista traz, nesse caso é o prazer e o estado de alegria que envolve o álcool, com alguns personagens que torcem para a exaltação da bebida e outro para sua cessão.

A terceira etapa que é a análise da percepção será abordada adiante, antes disso, vejamos um outro exemplo de análise descritiva e narrativa com a obra de Oscar Kokoschka intitulada “Franz Hauer” (Figura 2), de 1913. Esta obra serve como exemplo ilustrativo por conter informações bem claras sobre a temática envolvendo a saúde/medicina. Observemos a postura e a expressão facial do homem retratado. Quais sentimentos essa pintura transmite? Talvez Preocupação, Tristeza, Curiosidade, Fragilidade...

Alunos de medicina do curso *Artful Medicine* definiram tais sentimentos. Um deles imaginou que seria um homem sentado na sala de espera de um consultório médico, as cores predominantemente verdes direcionam a um ambiente frio, suas mãos demonstram estresse, através da distorção de tamanho parece que há grande aflição.



Figura 2. “Franz Hauer”, de Oskar Kokoschka, 1913. Fonte: <https://www.mam.paris.fr/en/expositions/exhibitions-oskar-kokoschka>. Acesso em: dez. 2023.

Outro estudante disse ser um homem sentado numa cadeira escolar que parecia bastante confiante, ao segurar um livro, seus olhos estão vidrados provavelmente na fala de outro colega, demonstra curiosidade.

Na análise do Dr. Schiffman, organizador do curso Artful Medicine, diz se tratar de um homem triste, desamparado, usando um terno folgado provavelmente devido à perda de peso, olhos fundos e áreas da face magras, especialmente nas têmporas recuadas, suas mãos magras, sem carne, mostrando os ligamentos dos ossos provavelmente derivado de uma doença aguda ou crônica. O artista Kokoschka pintou Franz Hauer para demonstrar o estado de sua saúde, que sofria de tuberculose em estágio avançado.

É preciso que se diga que a análise de uma obra de arte sempre terá uma leitura ambígua, isto é, as observações a respeito do que está pintado podem variar, da mesma forma que uma doença pode ter diversos fatores de causa, não devendo nem o observador nem o profissional da área da saúde descartar quaisquer delas para o diagnóstico adequado, pode haver diversas interpretações. Esse exercício é a chave para desenvolver as habilidades essenciais do humanismo, livre da pressão de providenciar um diagnóstico rápido num paciente real. Considerar a ambiguidade nesses casos é muito importante, para tanto, é necessário conhecer a diferença entre ver e olhar.

É preciso entender o que está por trás das aparências. Isso faz parte das qualidades do profissionalismo na área médica. A autorreflexão e a meta-conscientização do seu próprio pensamento (metacognição) deve ser uma prática para manter-se com pensamentos abertos a diferentes resultados de uma ambiguidade no processo para obter um diagnóstico mais preciso (Nogueira, 2018. Notas de aula, Curso Artful Medicine).

Mesmo com a tentativa de ser o mais aberto possível às possibilidades interpretativas e de análise, existem ainda algumas armadilhas no que se referem ao raciocínio diagnóstico (refere-se a obter e analisar a informação) e o raciocínio terapêutico (decidir ações terapêuticas para os desejos e circunstâncias do paciente). Na profissão do médico, alguns padrões de comportamento impedem o raciocínio num conjunto clínico como a autoconfiança, a preconcepção advinda de exames sem questionar os dados, como a heurística disponível (casos recorrentes com sintomas semelhantes, mas que podem ter outro diagnóstico), como os modismos de tratar o paciente com antibióticos mais difundidos, e a ambiguidade (tanto na arte quanto na medicina, uma única resposta não existe, várias interpretações são possíveis) (Nogueira, 2018. Notas de aula, Curso Artful Medicine).

A prática humanista da medicina relaciona a empatia com a curiosidade. Na arte, perguntas sempre são feitas em termos de curiosidade para que se chegue a uma interpretação de uma obra. A curiosidade é o que converte os pacientes em pessoas as quais se pode ter empatia, deixando de serem estranhos. Ser curioso é aprender sobre personalidade, cultura, religião, esperança, história e entorno social do paciente. A prática da medicina narrativa envolve a comunicação com o paciente, devem aprender a “ler” e a “ver” o paciente como sendo uma obra de arte, e poder interpretar através da observação das “narrativas físicas” expressas pelo corpo do paciente, ou seja, “Entender as histórias

que o corpo apresenta ajuda os médicos a conhecer os pacientes melhor e prover o tratamento mais adequado” (Dr. Schiffman). Dessa forma, muitas universidades ao redor do mundo já estão usando as artes para ajudar seus estudantes a conhecerem melhor a anatomia humana, reconhecer sintomas, ou seja, desenvolver a capacidade de observação, uma das qualidades para um bom médico ou profissional da saúde.

Para Cherem (2005), os conhecimentos que vem de legados de artistas como Leonardo Da Vinci, Michelangelo e Vesalius permitem que os médicos possam estar mais atentos e criteriosos aos detalhes no exame físico do paciente, até chegar a um diagnóstico, reduzindo a necessidade de solicitar exames complementares e práticas invasivas.

Além das características descritivas e narrativas que com um olhar mais atento se torna fácil de extrair da obra de arte, existem elementos que estão por dentro dessa mesma obra, as quais muitas vezes escapam de ser percebidas. O observador deve estar treinado para potencializar a sua percepção visual, que é o terceiro passo da metodologia da “Rotina de análise”. Este item será abordado a seguir.

5. A Imagem através da percepção: busca de uma análise com mais acuidade

Após a verificação da análise descritiva de um quadro, os seus elementos que formam a composição, o uso dos matizes, a estrutura da composição e também sobre a temática que o artista propôs, ou seja, qual a narrativa ou história que nos conta a composição, então pode-se ir um pouco mais a fundo e buscar os aspectos que envolvem a percepção visual do observador.

Para capturar mais informações sobre a composição, é necessário abranger aspectos que não estão tão aparentes, isto é, a percepção visual pode expandir o potencial de observação, pode aumentar as habilidades criativas, capacidade de pensar o todo e não apenas nas partes, envolve o pensamento holístico, o espacial e o atemporal.

A Teoria da Lateralidade (Edwards, 2004), por exemplo, apresenta técnicas que envolvem a percepção e podem ser utilizadas na análise da imagem das obras de arte, sendo aliada para a captação maior quantidade de detalhes e com isso o observador consegue apreender melhor os detalhes. Tal teoria envolve o desenvolvimento do hemisfério direito do cérebro, responsável pelas emoções e criatividade, a partir de ferramentas específicas de desenho/pintura. Essa abordagem para a análise da obra de arte pode ser interessante sob o ponto de vista de possibilitar a definição de critérios para a observação minuciosa, que auxiliará a “ver” e processar melhor a informação visual para evitar concepções do que se refere a obra de arte.

Em 2018, em Fortaleza (Ceará), uma Oficina teórica e prática intitulada Chroma com o conteúdo de Artes Visuais foi ministrada pela coordenadora desta pesquisa a um grupo de profissionais da área da saúde, entre médicos, fisioterapeutas, professores de medicina (de Universidade Estadual do Ceará e Universidade particular de Fortaleza), fonoaudiólogo, entre outros. O conteúdo aplicado foi a Teoria da lateralidade e análises de obras de arte, com aplicação de atividades práticas. Essa Oficina foi uma espécie de “plano-piloto”, a origem para a pesquisa aqui apresentada. O resultado completo foi divulgado em artigo publicado por Nogueira, Silva (2023). Dessa forma, os autores sugerem a compreensão de dois pilares de sustentação conceitual para a análise da percepção visual, nomeados de:

a| *Pilar das sensações cromáticas: refere-se ao Desenvolvimento da intuição com uso de cores a partir do conhecimento da teoria e psicodinâmica das cores (conteúdos que também farão parte desta investigação) (Farina, Perez, Bastos, 2006);*

b| *Pilar da Cognição criativa: refere-se ao universo da percepção e como ela pode potencializar a criatividade.*

O **Pilar das sensações cromáticas** refere-se às características inerentes a cada cor utilizada pelo artista e seus significados perante a sociedade da época.

Essa questão tem relação com a teoria da *Psicodinâmica* (ou *Psicologia*) das cores, em que pesquisas já comprovadas cientificamente definiram que a utilização das cores pode gerar certas sensações, como por exemplo, a alta visibilidade que possui o vermelho pode sobrepor-se a qualquer outra numa composição. Mas também pode ser influenciado por outras cores, por exemplo quando aplicado sobre um fundo preto torna-se belo e enérgico, mas quando está sobre um fundo branco torna-se escuro e terroso (Pedrosa, 2014, p.119-121). Essa é uma característica própria da cor. Contudo, há ainda a impressão psicológica, definida por Kandisky :

o vermelho tal qual imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada [...] Força, ímpeto, energia, decisão, alegria, triunfo, é tudo isto que ele invoca. Ele soa como uma fanfarra onde domina o som forte, obstinado, importuno da trombeta.

Goethe, em seu Tratado das cores, fala do vermelho e a impressão que causa, tanto de seriedade e dignidade quando mais escuro, quanto de benevolência e graça em seu estado “diluído” e claro, segundo ele, “Por isso, a dignidade da velhice e a afabilidade da juventude podem se vestir com a mesma cor” (Lichtenstein, 2006, P.80).

Além de características físicas e psicológicas inerentes a cada cor também existem as características advindas de convenções sociais, as quais são determinadas pela sociedade em certos lugares e específicos períodos da história. Por exemplo, o preto geralmente é utilizado para representar o luto na sociedade ocidental, diferente do oriente que geralmente utiliza o branco para a mesma finalidade.

O significado das cores pode variar não apenas entre culturas de sociedades diferentes, mas também através da História, por exemplo na Idade Média, utilizava-se a cor na heráldica (desenho de emblemas e brasões para armaduras, significando a condição social, as relações familiares e até o histórico de batalhas), assim a cor ajudava a transmitir a mensagem: o branco significava o destino e pureza, o ouro representava a honra, o vermelho significava a coragem e o zelo, o azul a pureza e sinceridade, o verde representava a juventude e fertilidade, o preto era a tristeza e penitência, o laranja representava a força e resistência e o roxo era a realeza (Edwards, 2004a, p.251).

Em relação aos espaços, por exemplo, a utilização de pintura de paredes e adornos nas cores azul, verde e branco para hospitais é devido a questões específicas inerentes a essas cores que transmitem paz e calma, bem como às características convencionalizadas pela sociedade, em que o verde dá esperança especialmente em ambientes que lidam com doenças e curas. O amarelo, sendo utilizado em ambientações, a exemplo de paredes internas em hospitais é desaconselhável, pois se relaciona com uma grande tensão e desespero em que o indivíduo não consegue concentração nem tranquilidade.

De posse de informações sobre as cores, pode-se dizer que a utilização de uma determinada cor ou outra tem seu significado e sua intenção. Os artistas sabem disso. Então, em suas criações, possuem uma sensibilidade no uso delas, conforme suas intenções.

Além disso, o que pode ser acrescido a tais informações para que possamos melhorar o potencial cria-

tivo e sensível das nossas ações? (seja na profissão de artista seja na profissão de médico)... É preciso alinhar esse repertório que nos torna humanos, emotivos e sensíveis, criativos, com possibilidades de buscar soluções que antes nem pensávamos.

O **Pilar da Cognição criativa** tem relação direta com o funcionamento do nosso cérebro. A cognição (percepção) do que está ao nosso redor é um ponto-chave para o desenvolvimento do potencial criativo e sensível. Então como desenvolver essa percepção visual?

O Processo criativo nas Artes vem sendo pesquisado bastante nos tempos recentes. Um livro se destaca no assunto, sob o título: “O que o cérebro tem pra contar”, o qual já traz uma frase na orelha do livro: “por que algumas pessoas são mais criativas que outras?”. O autor é pesquisador e médico, diretor do *Center for Brain and Cognition*, professor emérito do Depto de Psicologia da Universidade da Califórnia, Dr. Ramachandran (2014, p.12), em seus estudos de décadas sobre o cérebro humano, explica que o que nos torna um ser humano é uma célula nervosa chamada neurônios-espelho, que faz com que possamos “adotar diferentes pontos de vista e sentir empatia para com os outros”.

Seria essa a explicação do comportamento ser mais criativo, da possibilidade de aumento da observação e poder de concentração? Segundo ele, estas células podem ter desempenhado um papel muito importante até para o desenvolvimento da linguagem na humanidade. Os neurônios-espelho se excitam não apenas quando executamos uma ação, mas quando alguém executa a mesma ação, ou seja, elas permitem que possamos ter “empatia” com a outra pessoa e entender suas “intenções” permitindo que imaginemos o que a pessoa está pretendendo ao executar essa ação, pois usamos nossa própria imagem corporal (p.43).

Falando de Percepção e visão, que é a base para muitas ilusões visuais, como podemos determinar que o que se vê é aquilo que existe realmente?

Muitos exemplos podem ser mencionados, como o do Cubo de arame, que pode ser visualizado como se estivesse abaixo ou acima de quem observa. E como reconhecer um rosto diante dos milhões que já vimos? Como reconhecer que a presença de círculos e traços formam um rosto, e caso, esses mesmos elementos estejam em outra posição não podemos dizer que sejam um rosto? (Figura 3).

O cérebro forma um molde do rosto humano. Mas ainda não se sabe como os neurônios do cérebro executam tais operações. Para Ramachandran (p.89),

A questão de como neurônios codificam significado e evocam todas as associações semânticas de um objeto é o santo graal da neurociência, quer estejamos estudando memória, percepção, arte ou consciência.”

Entretanto, pesquisadores da área da arte e da psicologia, como Edwards (2004b) apresentam algumas ferramentas que podem facilitar a compreensão dessas associações, como foi descrito sobre a definição de símbolos e ícones que representam certos objetos, como no caso do rosto desenhado apenas com linhas e círculos. A autora diz que é importante saber ver, não apenas olhar.

Estes símbolos e ícones são criados pelo hemisfério E (esquerdo) do cérebro para decodificar mais rapidamente a mensagem de que isso é a representação de um rosto. Mas o hemisfério D (direito) que é responsável pelas emoções, e consequentemente, sensibilidade e criatividade, dessa forma, é importante que atividades que consigam acessar o hemisfério D sejam investigadas e desenvolvidas em prol do conhecimento humano.

Assim, o estudo da percepção visual tem uma relação próxima com a neurofisiologia e consequente empatia de reconhecer sentimentos através da observação, por exemplo, das expressões faciais ou gestos. Isso pode ser apreendido através da análise de figuras humanas das obras de arte e este método serve como uma ferramenta importante para profissionais da saúde, pois a empatia tem 2 ingredientes básicos: a habilidade de observar e a habilidade de imaginar o mundo do outro (Dominiczak, 2017).

Colocar-se no lugar do outro, ver o mundo com os olhos do outro é, sem dúvida, muito difícil para qualquer pessoa, mas o profissional da saúde tem um interesse genuíno que acaba sendo perdido ao longo de manuais técnicos durante a sua formação curricular. O relacionamento entre Arte e Medicina pode ser uma resposta positiva a esse problema. A seguir, serão apresentados os resultados com esta investigação concluída.

6.Resultados: Rotina de análise de imagem

Como resultado da investigação criou-se uma forma de análise que amplia o nível de observação e a percepção visual do observador, podendo ser guiado por uma rotina em que ele pode visualizar e perceber aspectos importantes da narrativa visual da composição descritiva da pintura, destacando elementos essenciais para a apreensão da obra de arte.

Os estudantes do Curso de Artes Visuais se beneficiam mediante a essa nova forma metodológica de análise de obra de arte, em que podem se aprofundar em conteúdos como teoria da cor e técnicas pictóricas, análise e crítica da imagem, interpretação da obra de arte, história da arte. E os estudantes e profissionais da área da saúde também se beneficiam, principalmente aqueles que ainda não tiveram a oportunidade de refletir como essa forma de “ver” é importante para a observação de mais qualidade que vai auxiliá-los a realizar diagnósticos a partir de um embasamento de conteúdos sobre percepção que antes não compreendiam.

Apesar da pesquisa de iniciação científica ter como resultado 15 análises completas de obras de arte diferentes, aqui estão dispostas apenas 3 delas, e estão organizadas em Fichas técnicas, apresentando a Imagem e Informações básicas da Obra de arte (como local do acervo, técnica e tamanho da obra, ano, artista e título) e a “Rotina de análise da imagem” em si, com: 1. Aspecto descritivo; 2. Aspecto Narrativo; 3. Aspecto perceptivo (Pilar das sensações cromáticas e Pilar da cognição criativa).

FICHA TÉCNICA 1

FICHA TÉCNICA 2

FICHA TÉCNICA 3



TÍTULO: *A Visita do médico (Lovesick)*.

ACERVO: Museu de História da Arte de Viena(Áustria).

ARTISTA: **Frans van Mieris**.

DATA: 1657.

ESTILO: Barroco.

DIMENSÕES: 27 x 34cm.

TÉCNICA: óleo sobre tela.

FICHA TÉCNICA 1
FICHA TÉCNICA 2
FICHA TÉCNICA 3

ROTINA DE ANÁLISE

1.ASPECTO DESCRITIVO: A cena se passa dentro de um ambiente doméstico, provavelmente um salão ou um quarto, com uma atmosfera aconchegante e de intimidade. No centro da composição, está uma mulher jovem, aparentemente em estado febril, repousando sobre um sofá ou uma cama, com um lenço na cabeça e um olhar de preocupação ou vulnerabilidade. Ela usa uma roupa chique, de cor vermelho escuro e branco, e sua postura sugere uma fragilidade, indicando a doença que a aflige. O médico, que está em pé ao lado dela, examina seu pulso de maneira cuidadosa. Ele é um homem de meia-idade, vestido com roupas mais formais e elegantes, típicas de seu status, com uma capa escura e uma camisa de colarinho

alto. A atenção ao detalhe na roupa e no rosto do médico demonstra a habilidade técnica de Van Mieris em retratar a figura humana e as texturas das vestimentas. Ao fundo, no cenário, há uma mesa com alguns objetos, como uma xícara e uma pequena garrafinha, sugerindo que o médico possa ter trazido uma solução ou remédio. Há também um espelho na parede ao fundo, o que era uma característica recorrente em várias obras do período, ajudando a adicionar profundidade ao espaço.

2. ASPECTO NARRATIVO: Uma jovem visivelmente sofrendo estende a mão para o médico sentir seu pulso. Com um gesto significativo, ele faz o diagnóstico: a mulher doente sofre de doença de amor, uma condição comum na literatura e pintura holandesas do século XVII. tema comum que geralmente é apresentado de forma irônica. A esposa do artista serviu de modelo. O casamento em 1657, sob o lema “amans amanti medicus” (“Só o amor cura o amante”), fornece a chave para o conteúdo da pintura criada no mesmo ano.

3.ASPECTO PERCEPTIVO

3.1 PILAR DAS SENSações CROMÁTICAS: A paleta cromática combina tons terrosos, dourados, verdes e vermelhos profundos, que conferem à cena uma atmosfera de conforto, mas também de peso e seriedade. O vermelho da veste da paciente, contrastando com o branco dos detalhes e do lençol, comunica simultaneamente vitalidade e fragilidade, calor e enfermidade.

3.2 PILAR DA COGNIÇÃO CRIATIVA: O médico segura o pulso da paciente em um gesto clássico da prática médica da época, enquanto leva a outra mão à cabeça, em um sinal que pode indicar reflexão, análise ou até incerteza diante do diagnóstico. Seu semblante, ainda que atento, sugere estar calculando ou interpretando sinais, reforçando o papel de autoridade do saber. A mulher, pálida, com uma mão apoiada sobre o ventre, expressa dor, desconforto ou ansiedade. Seu olhar não está no médico, mas voltado para cima, como quem busca respostas além do visível — entre a esperança, o medo e a resignação. O livro aberto sobre seu colo pode simbolizar conhecimento, fé ou a passagem do tempo no repouso da enfermidade. O ambiente é rico em detalhes: o tecido da cama, o ouro da bacia, o vinho sobre a mesa e os objetos do fundo indicam que se trata de uma residência de classe alta, o que não a isenta, no entanto, das fragilidades da vida e da doença. A luz entra lateralmente, destacando os rostos e mãos, trazendo foco ao elo sensível entre quem cuida e quem precisa ser cuidado. A obra traduz, com força empática, o encontro entre o corpo adoecido e o olhar clínico — uma tensão entre o saber racional e a angústia humana frente à finitude e ao sofrimento.

Fonte: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1221>

FICHA TÉCNICA 1

FICHA TÉCNICA 2

FICHA TÉCNICA 3



TÍTULO: *Ciência e Caridade.*

ACERVO: Museu de História da Arte de Viena(Áustria).

ARTISTA: **Pablo Picasso.**

DATA: 1897.

ESTILO: Realismo social.

DIMENSÕES: 197,5 x 250 cm.

TÉCNICA: óleo sobre tela.

FICHA TÉCNICA 1
FICHA TÉCNICA 2
FICHA TÉCNICA 3

ROTINA DE ANÁLISE

1.ASPECTO DESCRITIVO: Na obra, há uma figura humana deitada na cama, possivelmente muito doente devido a sua cor peculiar, um tom amarelado demonstrando diferença das outras pessoas. Um homem ao seu lado segurando a mão da enferma, e do outro lado, uma mulher com trajes de uma freira, segurando uma criança no colo que deve ter por volta de 2 anos com cabelos curtos e de vestido, e na outra mão uma bandeja com um copo de metal. O ambiente do entorno parece ser o de um quarto pequeno de residência, com objeto pendurado acima da cama, uma

porta fechada atrás do homem sentado na cadeira e uma janela fechada na parede contígua, sendo a pintura das paredes bastante sujas e velhas.

2. ASPECTO NARRATIVO: A pintura demonstra uma mulher acometida pela tuberculose em um leito, acompanhada do médico – que representa a ciência – e de uma freira, que carrega em seus braços provavelmente a filha da paciente – representação da caridade. O médico, bastante sério, toma o pulso da doente, que está pálida, os olhos são bem fundos e escuros, o rosto magro. É possível ver com detalhes os ossos da mão. Ela sofre e morrerá das complicações da tuberculose, o mal do século 19.

3.ASPECTO PERCEPTIVO

3.1 PILAR DAS SENSações CROMÁTICAS: As cores utilizadas na pintura estão presentes no lado frio do círculo cromático, com tons azulados, demonstrando a melancolia da cena. Israel Pedrosa em seu livro “Da cor a Cor inexistente”, cita uma fala de Leonardo Da Vinci, onde ele ressalta que o azul é composto de luz e trevas, de um preto perfeito e de um branco muito puro como o ar. Apesar do azul também ser um calmante, ele não é tão material, o que pode causar um ar deprimente depois de algum tempo. Com pouquíssima iluminação na obra, e a personagem sobre a cama está com a pele amarelada, o que poderia sugerir uma doença hepática caso não fosse dito sobre a tuberculose.

3.2 PILAR DA COGNIÇÃO CRIATIVA: O médico aparenta estar muito preocupado e quase sem esperanças com o estado da mulher que está na cama, que aparenta não ter mais forças de se levantar, mas que provavelmente continua lutando para se manter viva, possivelmente pensando na criança que está nos braços da freira, que é a sua filha, preocupada em deixá-la. Enquanto a menininha está observando atentamente a mãe na cama, aparentemente confusa e com medo em vê-la na cama tão mal. E a freira aparenta se manter firme e ajudar o médico. Esse pilar é um ponto em que você deve se colocar no lugar o outro, deve ser a pessoa enferma e o que refletir sobre o que sentiria naquele momento.

Fonte: <https://museupicassobcn.cat/en/collection/artwork/science-and-charity>
<https://jornal.usp.br/cultura/videos-exploram-as-relacoes-entre-medicina-e-arte/>

FICHA TÉCNICA 1

FICHA TÉCNICA 2

FICHA TÉCNICA 3



TÍTULO: *A morte de Theodore* .

ACERVO: Museu do Louvre (Paris, França).

ARTISTA: **Ary Scheffer**.

DATA: 1824.

ESTILO: Romantismo.

DIMENSÕES: 46,5 x 36 cm.

TÉCNICA: óleo sobre tela.

FICHA TÉCNICA 1
FICHA TÉCNICA 2
FICHA TÉCNICA 3

ROTINA DE ANÁLISE

1.ASPECTO DESCRITIVO: Uma pintura cuja composição se desdobra em três personagens, dois homens de vestes negras sendo um sentado, parecendo muito com o rosto coberto com o braço em atitude de desespero e o outro de pé, segurando a mão do homem deitado que possui vestes brancas, olhos fechados, parecendo seu leito de morte. O entorno das figuras retrata apenas uma cama com véu, uma cadeira, com pouca iluminação, aparentemente se trata de um pequeno quarto, ambiente mais intimista.

2. ASPECTO NARRATIVO: A pintura A Morte de Géricault de Ary Scheffer é uma obra que se destaca pelo seu estilo artístico romântico, em que se pode apreciar uma grande preocupação pela expressão das emoções e sentimentos através da figura humana. Nesse caso, o artista representa a morte do famoso pintor francês Jean-Louis André Théodore Géricault, falecido aos 32 anos em 1824. A composição da obra é muito interessante, pois Scheffer utiliza uma técnica de iluminação que destaca a figura de Géricault no centro da imagem, rodeado por um grupo de amigos ou parentes que o acompanham em seu leito de morte. A posição dos personagens e a disposição dos elementos na cena criam uma sensação de tensão e tristeza, que se reflete nas expressões de seus rostos e no uso de tons escuros na paleta de cores. Apesar do tamanho original da obra ser relativamente pequeno, a Morte de Géricault é uma pintura que tem sido objeto de estudo e admiração de críticos de arte e amantes da pintura. Uma das coisas pouco conhecidas sobre esta obra é que ela foi criada por Scheffer como uma homenagem póstuma ao amigo e mentor Géricault, a quem considerava um dos artistas mais talentosos de sua geração. A Morte de Géricault é uma pintura que se destaca pelo seu estilo artístico, pela sua composição e pela sua emoção, e representa um interessante exemplo de romantismo na pintura francesa do século XIX.

3.ASPECTO PERCEPTIVO

3.1 PILAR DAS SENSações CROMÁTICAS: A paleta de cores é escura e contida, composta principalmente por tons de marrom, bege, preto e branco. A iluminação é suave e tênue, vinda da lateral direita, criando um foco dramático no corpo do poeta deitado. Essa luz indireta não glorifica nem dramatiza excessivamente, mas sim oferece um realismo tocante, quase cru, da cena. As tonalidades reforçam o sentimento de luto, resignação e intimidade. O branco do lençol contrasta com o resto do ambiente sombrio, iluminando o corpo de Géricault como uma espécie de vela prestes a apagar. O ambiente, apertado e simples, sugere um quarto comum, talvez de uma pensão ou casa modesta bem distante das opulências da corte que vimos na pintura anterior.

3.2 PILAR DA COGNIÇÃO CRIATIVA: Um homem de luto, provavelmente um amigo íntimo, está sentado ao lado da cama, com a cabeça apoiada sobre o braço e os olhos cobertos pela dor — é um luto real, desprovido de teatralidade. Ele segura a mão do morto com firmeza, como se ainda quisesse mantê-lo ancorado à vida. A conexão entre os dois é palpável e sincera. O outro homem em pé parece estar organizando o corpo, talvez como um cuidador, médico ou amigo. Sua expressão é séria, mas controlada. Há um forte senso de respeito e afeto contido. Essa obra não exige do observador o espanto ou a reverência política. Ela exige empatia crua e humana. Ela mostra que a morte, nesse caso, não é um evento público mas sim uma perda pessoal, vivida no silêncio dos que ficam. Alguns símbolos e significados ocultos podem ser percebidos como: .

FICHA TÉCNICA 1
FICHA TÉCNICA 2
FICHA TÉCNICA 3

a) O gesto de segurar a mão:

mais do que um simples consolo, é um símbolo de vínculo emocional inquebrantável. Mesmo diante da morte, há laço, há calor. A mão que segura é, também, a última tentativa de manter vivo aquele que partiu.

b) O véu ou mosquitoireiro, ao fundo:

divide o espaço em dois planos, quase como um portal simbólico entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Ele não só compõe a cena, mas também serve como metáfora para a um mundo misterioso que o homem deitado acaba de atravessar.

c) A ausência de ícones religiosos ou políticos:

tudo aqui é centrado no humano. O foco é a relação entre as pessoas, não a figura pública do morto. Isso diferencia essa obra das demais vistas até agora, pois aqui percebe-se a ausência de símbolos religiosos principalmente.

Fonte: https://www.wga.hu/html_m/d/delaroche/1delaroc.html Acesso em: 4 de dez. de 2024.

De acordo com Cherem (2005), Arte e Medicina compartilham essa conexão fundamental no cuidado e na observação do ser humano. A Medicina, frequentemente compreendida como uma ciência objetiva e técnica, tem muito a ganhar ao incorporar práticas artísticas e perceptivas, que contribuem para uma visão mais holística e sensível do sujeito. Segundo o autor, “a arte proporciona uma compreensão ampliada do corpo, do olhar e das experiências humanas, fortalecendo a empatia e a comunicação entre médico e paciente”.

Nesse sentido, a cognição visual torna-se um ponto central para a análise da imagem como ferramenta de formação. Conforme Nogueira e Silva (2023), o hemisfério direito do cérebro, responsável por aspectos como percepção, intuição e sensibilidade, é ativado tanto no fazer artístico quanto no exercício clínico, sendo essencial para a leitura de sutilezas do comportamento humano. A observação atenta de obras de arte estimula essas funções, promovendo uma escuta visual mais empática e crítica por parte do profissional da saúde.

Martindale (2000) complementa que a percepção estética ativa circuitos cerebrais relacionados à interpretação de contextos e estímulos visuais não verbais. Isso se revela especialmente útil na prática clínica, onde os sinais corporais nem sempre são traduzidos em palavras, exigindo do profissional sensibilidade para “ler” o paciente em sua totalidade — corpo, expressão, ambiente e simbolismo.

Essa leitura crítica da imagem encontra respaldo na proposta de Erwin Panofsky (1995), que compreende a perspectiva visual como forma simbólica. Para ele, a maneira como o espaço é representado numa obra revela a visão de mundo de uma época, suas hierarquias e seus modos de ver. Assim, ao analisar pinturas de vários períodos históricos e estilísticos, o estudante não apenas interpreta uma imagem, mas adentra uma cosmovisão, compreendendo como o espaço, o corpo e a doença eram simbolicamente e socialmente tratados.

Além disso, os estudos sobre sinais e símbolos contribuem com a ideia de que a leitura da imagem é um processo cognitivo que lida com signos arcaicos, in-

conscientes e universais. Ao interpretar expressões faciais, posturas corporais ou elementos simbólicos em obras de arte, o observador ativa sua capacidade de associar forma e significado — habilidade crucial no processo diagnóstico, como afirma Frutiger (2006). Também Pierre Bourdieu (2001) nos lembra que toda imagem e prática simbólica está inserida num campo de disputas e poder. A leitura crítica da arte exige também reconhecer os valores culturais impostos sobre certas formas visuais e a maneira como elas moldam nosso *habitus* — sistema de disposições perceptivas e cognitivas construídas socialmente. A capacidade de perceber, interpretar e nomear imagens é, assim, também um exercício de consciência crítica e social, essencial tanto no campo da Arte quanto da Medicina.

Ao propor uma metodologia de análise interpretativa de obras figurativas da História da Arte, voltada a estudantes da saúde, esta pesquisa teve a intenção de tentar lidar com o desenvolvimento de habilidades cognitivas complexas: percepção visual, empatia, sensibilidade simbólica e pensamento crítico. Essas competências são fundamentais em uma formação médica mais humanizada e integral, como defendem Cherem (2005), Martindale (2000) e Rooney (2014).

Para Arnheim (1997, p.326-7), em termos gerais, na observação, é preciso que se dê importância devida à cor como sendo parte do objeto e que afeta as pessoas, quanto a percepção da forma, é a mente que vai ao encontro do objeto, ou seja, “a cor produz uma experiência essencialmente emocional enquanto a forma corresponde ao controle intelectual”. Dessa forma, a percepção visual envolve não apenas os aspectos formais, mas também os sensitivos, por isso o desenvolvimento do lado direito do cérebro é um requisito importante para a ampliação do conceito de observação, assim sendo, forma e cor foram itens abordados para a definição da “rotina de análise da imagem”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A visualização não somente dos aspectos descritivos, mas também conhecer aspectos da narrativa relacionadas às atividades dos profissionais e estudantes de saúde (médicos, enfermeiros etc.), pode-se auxiliá-los a verificar as possibilidades que a leitura visual de uma obra de arte traz, como, por exemplo, potencializar seu estado cognitivo e fazê-los lembrar que as Artes e a Medicina possuem características em comum como a ambiguidade e o humanismo.

A oferta de um curso de extensão com a “Rotina de análise”, o qual está sendo preparado para aplicação em Sergipe, permitirá que estudantes e profissionais seja de áreas de saúde quanto de artes, ou mesmo quem se interesse pelo assunto, aprofundem seu conhecimento, fazendo com que tenham maior concentração e qualidades perceptivas do seu entorno.

A convergência da Medicina e da Arte a um ponto único: o “ser humano”, num tempo-espço como o momento e o lugar do homem contemporâneo que não mais enxerga através da multidisciplinaridade de saberes, reforça cada saber individualizado tentando sobrepor-se aos outros, como numa disputa de conhecimento, esquecendo que, dessa forma, assim como numa guerra, todos perdem.

A busca é atingir um estágio em que se possa considerar o todo e não apenas as partes numa análise de uma obra de arte, devendo ponderar os aspectos mais abrangentes possíveis.

Na atualidade, sabemos muitas vezes por experiência pessoal que muitos médicos apenas “olham” para seu paciente, sem “vê-lo” realmente, pois essa observação minuciosa só é possível com a existência de sensibilidade, a qual a arte possui em abundância. Tal sensibilidade que se pretende adquirir com o desenvolvimento do potencial de observação que cada um de nós possui e que está adormecido. Métodos de análise de uma imagem de obra de arte podem fazer com que o observador possa alcançar níveis de concentração e de percepção antes nunca pensados.

Dessa forma, este artigo apresenta uma pesquisa que contribui com aspecto humanista direcionado a sociedade como um todo, tendo como possibilidades futuras o envolvimento de outras tantas profissões que necessitam de uma abordagem mais completa e precisa do seu objeto de estudo.

REFERÊNCIAS

- Arnheim, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia criadora. 11ed. São Paulo: Pioneira, 1997.
- Bourdieu, Pierre. **O poder simbólico**. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- Calado, Margarida. Desenhar o corpo- uma metodologia de ensino constante na Arte Ocidental. *In*: TAVARES, Cristina Azevedo. (org.). **Representações do Corpo na Ciência e na Arte**. Lisboa: Fim de século, 2012. P.109-124.
- Cherem, Alfredo Jorge. **Medicina e Arte**: observações para um diálogo interdisciplinar. *In*: ACTA FISIATR, 2005; 12(1): 26-32. *In*: <http://www.revistas.usp.br/actafisiatrica/article/view/102510> Acesso em 20 de janeiro 2018.
- Dolev, Jacqueline C.; Friedlaender, Linda Krohner; Braverman, Irwin M. **Use of Fine Art to Enhance Visual Diagnostic Skills**, Journal of American Medical Association 286, no. 9, 2001. *In*: https://www.researchgate.net/publication/11789211_Use_of_fine_art_to_enhance_visual_diagnostic_skills Acesso em 20 janeiro 2018
- Dominiczak, Marek H. **Empathy, The arts, and the practice of Medicine. Clinical Chemistry**, 63:3, 2017. P.796-797. *In*: <http://clinchem.aaccjnls.org/content/63/3/796> Acesso em 30 outubro 2018..
- Edwards, Betty. **Desenhando com o lado direito do cérebro**. 6ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- Farina, Modesto; Perez, Clotilde; Bastos, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5ed. Editora Blucher, 2006.
- Frutiger, Adrian. **Sinais e símbolos**: desenho, projeto e significado. São Paulo: Rosari, 2006.
- Gasset, Jose Ortega y. **Ensaio de estética** (MonaLisa, Três Quadros do vinho e Velazquez). São Paulo: Cortez, 2011
- Gombrich, Ernst H. **A História da Arte**. 16ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- Janson, H.W. **História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Vol 1, vol 2 e vol3.
- Katz, Joel T., et al. Formal Art Observation Training Improves Medical Students' Visual Diagnostic Skills, **Journal of General Internal Medicine** 23, no. 7 (2008): 991–997.
- Lichstein, Jacqueline (org.). **A Pintura** -Vol 9: o desenho e a cor. São Paulo: Ed.34, 2006.
- Martindale, Colin. **Estética e cognição**. *In*: FRÓIS, João Pedro (coord.). Educação estética e artística: abordagens transdisciplinares. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2000. p. 107-126.
- Nogueira, Adriana D. Anotações pessoais de aula sobre participação no Curso a distância **Artful Medicine** (org. Dr. F.J. Shiffman), Brown University, 2018. *In*: <https://courses.edx.org/courses/course-v1:BrownX+MED101x+2T2017/course/> Acesso em junho 2018.
- Nogueira, Adriana Dantas; Silva, Eder Donizeti da. O poder da Arte para a Medicina e profissionais da saúde: A atuação do hemisfério direito do cérebro aplicada ao diagnóstico. *In*: **Medicina em Foco Explorando os Avanços e as Fronteiras do Conhecimento**. São José dos Pinhais/PR: Editora Seven, 2023, cap.21.
- Pedrosa, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. São Paulo: Senac, 2009.
- Ramachandran, V.S. **O que o cérebro tem pra contar**: desvendando os mistérios da natureza humana. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- Rooney, Anne. **A História da Medicina**: das primeiras curas aos milagres da medicina moderna.. São Paulo: M.Books do Brasil Editora, 2013
- Vesalius, Andreas. **De Humani corporis fabrica**. U.S. National Library of Medicine. *In*: <http://archive.nlm.nih.gov> consultado em 08/09/2014.

FRAGMENTOS DE MEMÓRIA: o processo de descaracterização do patrimônio azulejar de Estância-SE

Camila Pereira Mascarenhas
de Alencar¹

RESUMO

Este presente artigo analisa o processo de descaracterização das fachadas azulejares do centro de Estância, município do sul sergipano, reconhecidas como patrimônio estadual desde 1997. A pesquisa parte da compreensão histórica do uso dos azulejos portugueses na cidade, quando incorporados às residências das elites locais durante o século XIX, e investiga a situação atual das fachadas que exibem esse ornamento, considerando aspectos como reformas indevidas, perda de elementos originais e alterações de uso dos imóveis. A metodologia adotada baseia-se em abordagem indireta, sustentada por levantamentos teórico e fotográfico. O objetivo é compreender os fatores que contribuíram para a descaracterização do patrimônio azulejar, discutir sobre os impactos dessa negligência na memória local e propor reflexões sobre a responsabilidade coletiva na sua conservação. Os resultados apontam para a ausência de ações concretas de preservação, tanto por parte do poder público quanto da sociedade, o que tem acele-

rado o processo de destruição do patrimônio. Conclui-se que a negligência institucional e comunitária compromete a permanência desse bem e fragiliza a memória coletiva e a identidade da cidade.

Palavras-chave: Estância; azulejo; patrimônio; memória; identidade.

¹ Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Sergipe. Mestranda em História pela Universidade Federal de Sergipe.

ABSTRACT

This article analyses the process of deterioration of the tiled façades in the center of Estância, a municipality in southern Sergipe, which has been recognized as a state heritage site since 1997. The study starts from a historical understanding of the use of Portuguese tiles in the city, when they were incorporated into the homes of local elites during the 19th century, and investigates the current situation of the façades that display this ornament, considering aspects such as improper renovations, loss of original elements and changes in the use of the properties. The methodology adopted is based on an indirect approach, supported by theoretical and photographic surveys. The aim is to understand the factors that have contributed to the de-characterization of the tile heritage, discuss the impacts of this neglect on local memory and propose reflections on collective responsibility for its conservation. The results point to the absence of concrete preservation actions, both on the part of public authorities and society, which has accelerated the process of destroying the heritage. The conclusion is that institutional and community negligence compromises the permanence of this asset and weakens the city's collective memory and identity.

Keywords: Estância; tile; heritage; memory; identity.

1. INTRODUÇÃO

Seja retratando cenas sagradas ou profanas, as composições azulejares não só contam histórias, como são parte dela. Após se instaurarem no Brasil durante a expansão marítima, especialmente nos séculos XVIII e XIX, as peças tornaram-se parte do modo de construir e decorar edificações religiosas e civis, tanto interno quanto externamente. Apesar de se manifestar com mais expressividade em capitais brasileiras, como São Luís, Recife e Salvador, o material também foi utilizado em localidades interioranas, como Ouro Preto, em Minas Gerais, e Cachoeira na Bahia, especialmente em espaços religiosos.

Em Sergipe, o lugar que se destaca pelo uso do ornamento é Estância, conhecida pelos seus casarões centenários com fachadas decoradas. Localizado na área central da cidade, o acervo azulejar estanciano é parte fundamental do cenário urbano, uma vez que adornam edificações de usos diários, como comercial e institucional. Assim, pode-se afirmar que sua presença é intrínseca ao cotidiano dos moradores locais e ao olhar dos visitantes, visto que as peças históricas tem a capacidade de gerar apelo e fascínio em aqueles que as observam.

Contudo, sua relevância e originalidade não foram suficientes para se garantir a conservação das fachadas azulejares. Apesar de tombadas pelo Governo Estadual de Sergipe em 1997, a situação está longe de ser o ideal, inclusive nas edificações ocupadas por estabelecimentos comerciais ou institucionais, que a fim de se instalarem no local, sujeitam o espaço a reformas indevidas, o que ocasiona na descaracterização interna e externa dos imóveis. Nesse processo, nota-se a falta de prudência com o tratamento das peças decorativas, acarretando em danos irreparáveis tanto estéticos quanto sociais.

Diante disso, este artigo realiza uma exposição da situação atual das fachadas, considerando os usos atribuídos aos imóveis que dispõe desse tipo de acabamento e a forma que a sociedade lida com esses locais, a fim de propor uma análise crítica sobre o processo de descaracterização e identificar suas causas e possíveis consequências para a memória local. Para alcançar tal objetivo, trabalho foi organizado em 3 seções. A primeira aborda a chegada o material no território brasileiro e sua expansão até a cidade de Estância, enquanto a segunda trata das patologias presentes nos azulejos. A terceira, por fim, debate sobre a restauração realizada na fachada do Sobrado n.º 256, que foi reformado em 2022 e anexado a um empreendimento local.

Para o propósito deste trabalho, foram consideradas apenas as fachadas tombadas pelo Governo Estadual de Sergipe em 1997, que contabilizam um total de 8 edificações, com a coleta de dados feito a partir de levantamentos teórico e fotográfico. Para a investigação das patologias, foi aplicada a abordagem indireta, que se apoia em ações não-destrutivas e interpretação de dados para fundamentar hipóteses e conclusões (TINOCO, 2009). Apesar dessa escolha metodológica impossibilitar o aprofundamento analítico em relação a composição química e física das peças, deve-se considerar a impossibilidade de se remover os azulejos para estudo, uma vez que se tratam de objetos frágeis e raros, cuja perda é irreparável.

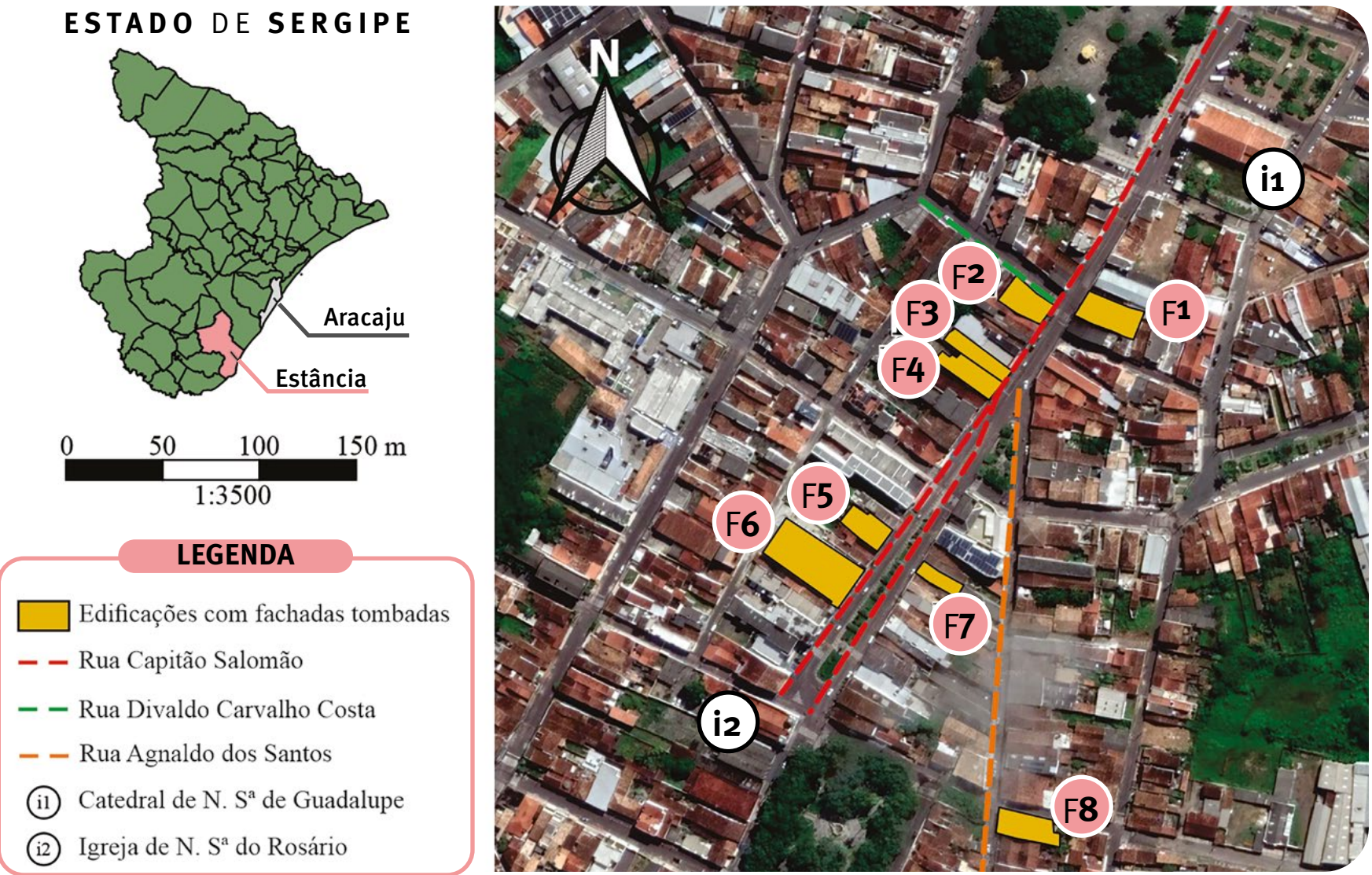


Figura 1. Mapa de localização das fachadas tombadas em Estância-SE. Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagens do Google Earth e Banco de Dados do IBGE.

A aplicação do ornamento foi realizada, majoritariamente, nos sobrados que uniam as funções residencial e comercial, e em relação aos padrões estampados, os exemplares estancianos apresentam “motivos geométricos, florais e fitomórficos, de uma mais sóbria bicromia de azul sobre fundo branco, quanto da composição policroma entre azuis, amarelos, verdes

e magentas” (Paulo, 2022, p. 67). Pode-se afirmar, portanto, que as fachadas azulejares de Estância, além de serem importantes representantes da arquitetura sergipana, são registros históricos e simbólicos de um período de desenvolvimento econômico, político e social da cidade, como uma representação do passado, mas no presente (FORTUNA, 1995).

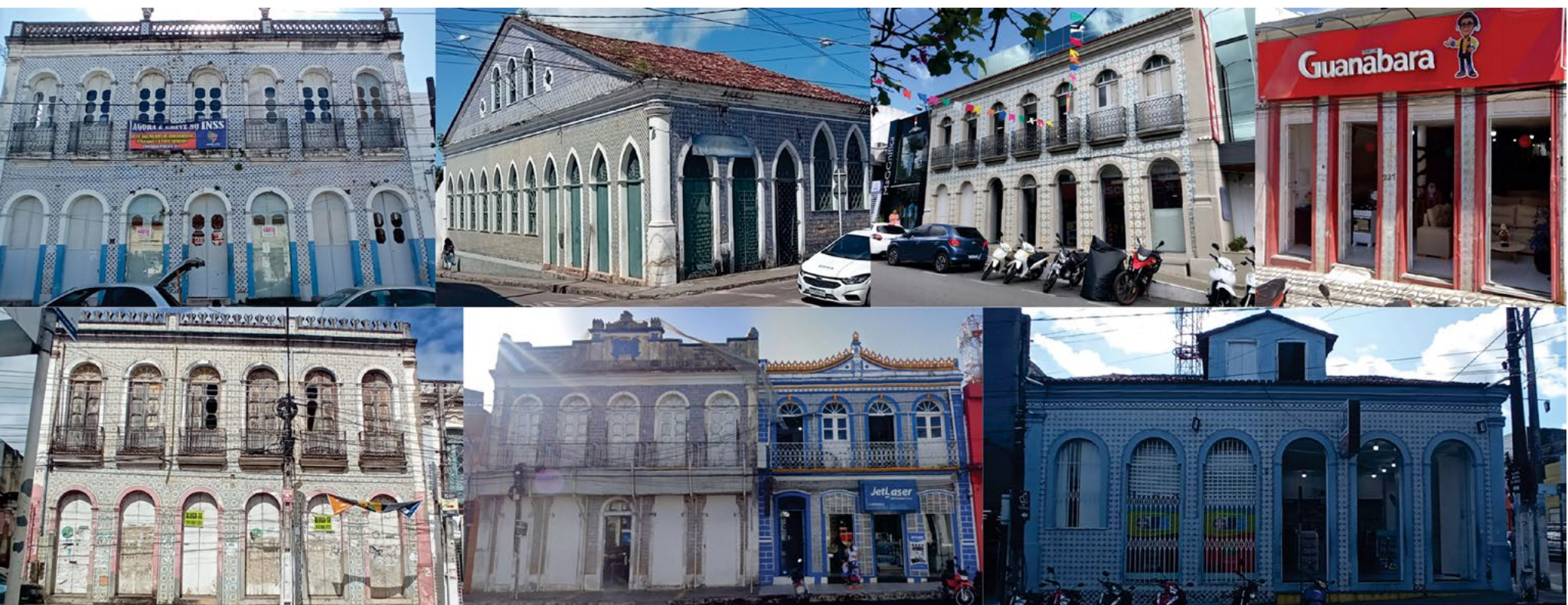


Figura 2. Edificações com fachadas azulejares tombadas em Estância-SE. Da esquerda para direita: F5, F8, F6, F7, F1, F4, F3 e F2, de acordo com o mapa da Figura 1. Fonte: Elaborado pela autora a partir de imagem do Google Street View e de acervo pessoal.

O reconhecimento da importância desse patrimônio culminou no Decreto Estadual nº. 16.586 de 14 de julho de 1997, que adicionou 8 imóveis revestidos em azulejos sob a tutela do tombamento; tratam-se de 5 sobrados, 2 edificações térreas e 1 fachada isolada anexada a um empreendimento. Com exceção da Edificação N.º 228, que pertence ao Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS), os tombamentos se limitaram apenas às fachadas (SERGIPE, 2016). Em relação à localização (Ver Figura 2), 6 das 8 edificações estão situadas na Rua Capitão Salomão (N.º 67 – F1, 120-122 – F3, 136 – F4, 227 – F7, 228 – F5 e 256 – F6) e duas podem ser encontradas nas ruas Divaldo Carvalho Costa (N.º 339 – F2) e Agnaldo dos Santos (N.º 442 – F8).

2.2 Ao esquecimento

Apesar de sua distintividade, o acervo azulejar estanciano vem passando por uma intensa destruição nas últimas décadas. Segundo Costa & Jesus (2024), a partir dos anos 1980, como reflexo do desenvolvimento local, diversas edificações do século XIX foram apagadas para abrir espaço para empreendimentos cada vez mais “modernos”. É o caso da Residência N.º 61, localizada na esquina da Praça 24 de Outubro com a Avenida Getúlio Vargas, demolida em meados de 2013 para a implantação de uma farmácia (Ver Figuras 3 e 4).



Figuras 3 e 4. Esquina da Praça 24 de Outubro com a Avenida Getúlio Vargas em 2012 (Esquerda) e em 2024 (Direita). O imóvel era um dos exemplares que possuía fachada azulejada, mas que não foi englobado pelo Decreto Estadual de 1997 que instaurou o tombamento.

A situação de descaso não é diferente nas fachadas protegidas por decreto estadual. Atualmente, 6 das 8 edificações estão ocupadas em funções que variam entre comercial e institucional. Contudo, a fim de se adaptarem a realidade atual, esses imóveis passam por reformas indevidas que visam apenas os ajustes estéticos e estruturais, sem considerar a existência dos azulejos na parede principal. Isso pode ser atribuído aos tombamentos isolados das fachadas, que causam a sensação de que a área interna pode ser totalmente modificada, contanto que a área externa permaneça igual.

Embora essa abordagem seja legal e fortemente disseminada, ela pode contribuir para a descaracterização do patrimônio como um todo, prejudicando a leitura da fachada.

Esse cenário é agravado pela falta de fiscalização dos órgãos estaduais que, ao se ausentarem dessa responsabilidade, dão chance para a constante liquidação do patrimônio. Vale pontuar que o tombamento, por si só, não garante a preservação das fachadas. Por se tratarem de peças raras e frágeis, seria necessária uma ferramenta mais específica que abrangesse as exigências do material, como cartilhas educacionais ou oficinais voltadas para técnicas de higienização e manutenção dos azulejos (BRENDLE e COSTA, 2013).

A evidente deterioração desses bens, mesmo daqueles oficialmente protegidos por tombamento, revela a necessidade de refletir sobre o lugar que esse patrimônio ocupa na memória coletiva que, de acordo com Halbwachs, “retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém.” (1990, p. 56). Portanto, pontua-se a indispensabilidade de tratar as fachadas azulejares, não só como patrimônio de alto valor arquitetônico, mas também como parte indissociável da identidade estanciana.

3. Observação das patologias em Estância

Quando se trata de fachadas azulejares, a destruição do patrimônio começa na menor escala, a partir da descaracterização das peças. Segundo Tinoco (2007), esse tipo de material pode ser afetado por doze diferentes tipos de patologias, sendo elas: alteração cromática, contaminação, concreção, desagregação, desordem, eflorescências, esfoliação, lacunas, manchas superficiais, perda, trinca, além de estarem suscetíveis à presença de elementos espúrios.

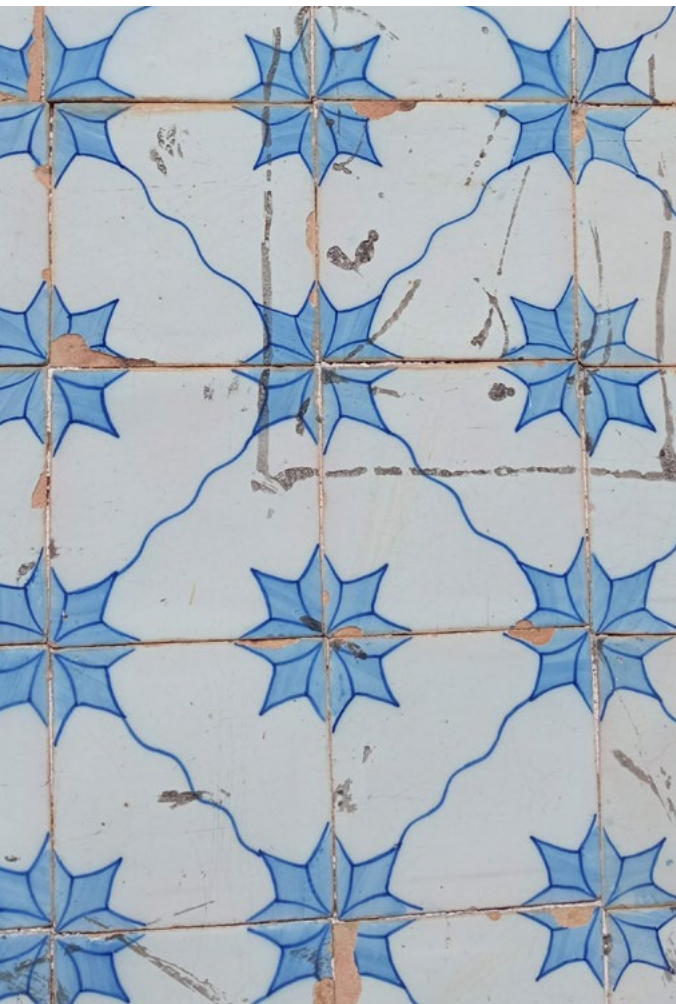
A situação ainda pode ser agravada de acordo com o ambiente em que a peça se encontra; portanto, azulejos situados em áreas externas, como nos casos das fachadas, estarão sujeitos a mais intempéries do que aqueles aplicados em paredes internas. De acordo com Tinoco (2007), as anomalias são mais comuns em áreas de clima quente e úmido, com alta incidência de raios ultravioletas (UV). A manutenção das peças, a fim de evitar futuro reparos inapropriados, também é fundamental para a estabilidade do material.

Os danos em Estância foram identificados a partir de ações não-destrutivas e interpretação de dados, apoiadas em levantamentos teóricos e fotográficos. Para facilitar a compreensão, as descrições das patologias serão acompanhadas por fotografias das edificações, seguidas de suas respectivas descrições e possíveis causas. Entre os exemplares listados neste artigo, foi possível verificar a ocorrência de nove tipos de patologias: contaminação, desagregação, eflorescências, esfoliação, lacunas, manchas superficiais, perda, trinca e presença de elementos espúrios.

Um dos aspectos mais recorrentes nas fachadas azulejares de Estância é a presença de sujidades ou manchas superficiais, causadas por fatores como a ausência de manutenção adequada, resíduos de materiais de construção e exposição às intempéries.

Em alguns casos (Ver Figuras 5, 6 e 7), observa-se o acúmulo de sujeira e vestígios de material adesivo, resultante da colagem de cartazes ou propagandas. Embora não comprometam a estrutura cerâmica, essas patologias prejudicam a leitura do esquema azulejar, interferindo nos padrões geométricos e dificultando a apreciação dos detalhes das peças. Esse prejuízo estético é o primeiro passo para a perda do valor histórico e simbólico, já que o azulejo deixa de ser visto como obra de arte e passa a ser apenas uma parede suja ou danificada.

Figuras 5, 6 e 7. Danos em fachadas azulejares em Estância. Da esquerda pra direita: Edificação N.º 442 – F2, Edificação N.º 228 – F5, Edificação N.º 120-122 – F3. Fonte: Acervo pessoal da autora, 2025.



Figuras 8, 9 e 10. Danos em fachadas azulejares em Estância. Da esquerda pra direita: Edificação N.º 442 – F2, Edificação N.º 442 – F8, Edificação N.º 228 – F5. Fonte: Acervo pessoal da autora, 2025.

Outra patologia frequentemente observada em Estância é a esfoliação, que acontece quando as lâminas do vidro se desprendem do corpo cerâmico por conta de alterações físicas dos materiais e infiltrações. Quando o descolamento atinge também o corpo cerâmico (Ver Figura 8), trata-se de uma desagregação, decorrente de processos físico-químicos mais agressivos. A fachada da Edificação N.º 442 (Ver Figura 9), além da esfoliação, também exibe outras patologias como manchas superficiais, trincas, que podem ser causadas por pressões internas e externas, e presença de elemento espúrio, com a adição de pasta de cimento para preencher uma lacuna. Já no caso da Edificação N.º 228 (Ver Figura 10), as peças apresentam sinais de contaminação, que pode ter agravado o processo de descaracterização.

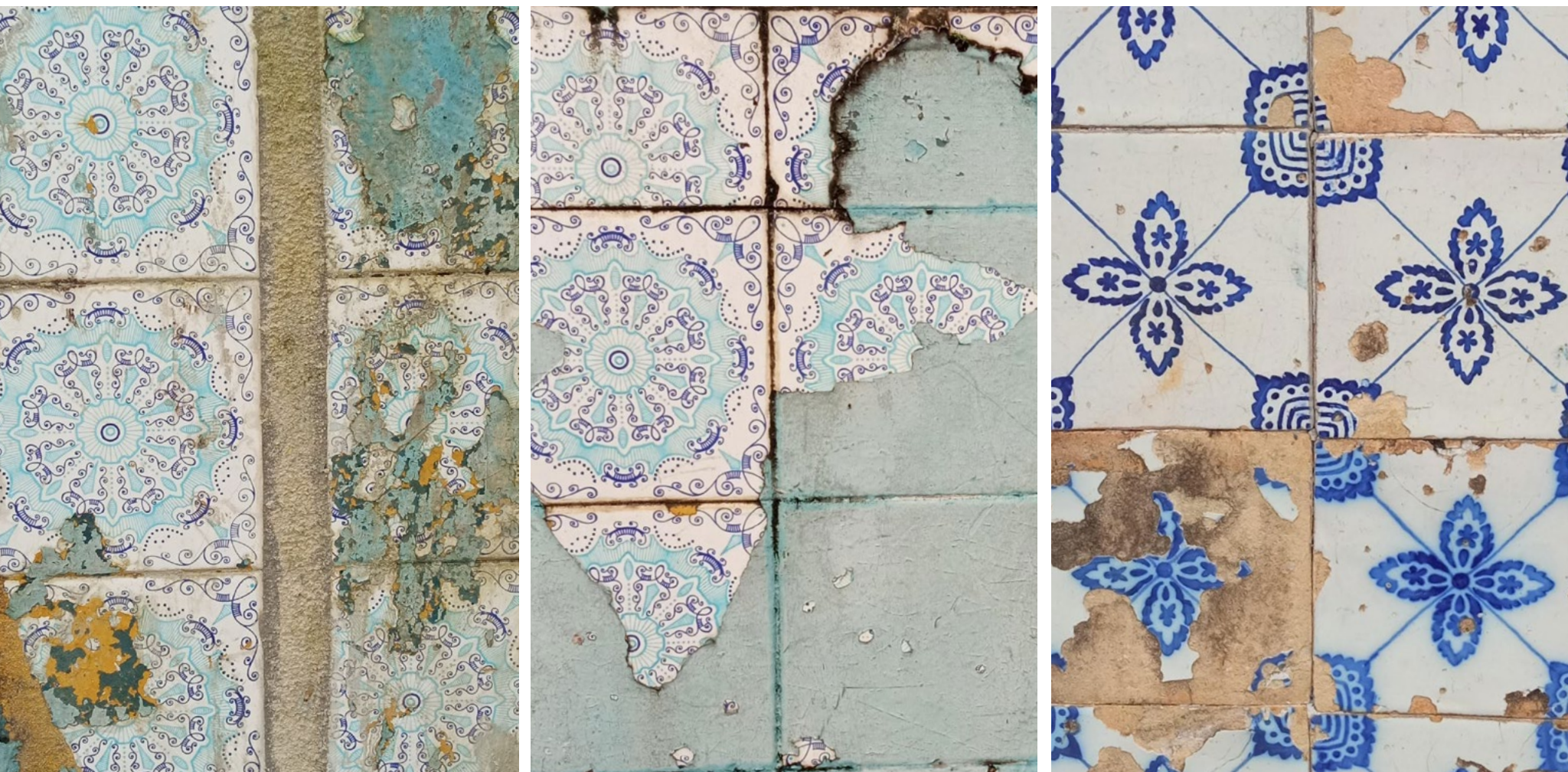
As lacunas, por sua vez, correspondem à ausência total de um ou mais azulejos do conjunto (Ver Figuras 11 e 13). Isso pode ser causado por perda da argamassa de rejunte ou de assentamento, pela cristalização de sais ou por furto. Na Edificação N.º 67 (Ver Figura 12), notou-se que houve aplicação de tinta branca na lacuna, possivelmente na intenção de disfarçar a ausência da peça. Quando o descolamento atinge apenas parte do azulejo, trata-se de uma perda, resultado de tensões por sais ou impactos acidentais (TINOCO, 2007). Em ambos os casos, a uniformidade visual do conjunto é comprometida, afetando diretamente a leitura do padrão azulejar.



Figuras 11, 12 e 13. Danos em fachadas azulejares em Estância. Da esquerda pra direita: Edificação n.º 67 – F1, Edificação n.º 228 – F5. Fonte: Acervo pessoal da autora, 2025.

A propagação da umidade é um dos responsáveis pela maioria das patologias que afetam os azulejos. No caso da edificação n.º 67 (Ver Figuras 14 e 15), a existência de um vazamento de água no recuo lateral do sobrado acarretou na perda do vidrado da maior parte das peças do local. Consequentemente, o espaço apresenta um excesso de contaminação, visível por meio das manchas escuras e da germinação

de plantas nos rejunte dos azulejos. Essa situação exemplifica a limitação de tombamentos isolados, que não obrigam a conservação da estrutura interna do imóvel, permitindo que problemas como vazamentos (oriundos da parte não tombada) afetem diretamente a área protegida. Esse mesmo fenômeno pode ser visto na Edificação N.º 228 (Ver Figura 16), mas na parte inferior da parede.



Figuras 14, 15 e 16. Danos em fachadas azulejares em Estância. Da esquerda pra direita: Edificação N.º 67 – F1, Edificação N.º 228 – F5. Fonte: Acervo pessoal da autora, 2025.

A restauração de fachadas azulejares representa um grande desafio, sobretudo quando se leva em consideração a variedade e a complexidade das patologias que acometem esse material. Como observado em Estância, a degradação do patrimônio não se dá apenas por perdas totais das peças, mas também por alterações graduais e aparentemente sutis, como manchas, contaminações e esfoliações, que comprometem a integridade estética e histórica do conjunto.

A exposição constante às intempéries, aliada à falta de manutenção e a intervenções inadequadas, aceleram processos de desgaste que, se não diagnosticados e tratados corretamente, culminam na descaracterização irreversível do bem. Esses fatores não são isolados, mas refletem a ausência de uma cultura de preservação e a ineficácia das políticas de fiscalização, que deveriam atuar como ferramentas de proteção contra a negligência. As patologias observadas não são apenas danos físicos, mas sintomas de um problema mais profundo de gestão e consciência patrimonial. Dessa forma, torna-se evidente a importância de ações de conservação preventiva, aliadas a um olhar técnico e criterioso sobre cada caso, para garantir a preservação desse importante patrimônio cultural.

4. A recente intervenção do Sobrado n.º 256

Localizado na Rua Capitão Salomão (antiga Rua do Rosário), o Sobrado n.º 256 é uma das edificações que possuem sua fachada tombada por conta dos azulejos portugueses (SERGIPE, 2016). O imóvel, que já abrigou o clube Sol Nascente, tornou-se mais conhecido por ter sediado a Câmara Municipal por muitos anos (OLIVEIRA, 2021). Apesar de sua relevância histórica e arquitetônica, ele encontrava-se em ruínas desde 2013, quando teve suas paredes internas demolidas, restando apenas a fachada e algumas esquadrias (SOUZA, 2021).



Figuras 17 e 18. Visão geral do Sobrado N.º 256.
Fonte: Acervo pessoal da autora, 2025.

Por volta de 2021, uma obra de iniciativa privada deu início à implantação de uma galeria comercial no local (Ver Figuras 17 e 18), utilizando, além do sobrado, 2 terrenos vazios que também abrigavam exemplares arquitetônicos de interesse histórico. Para isso, foi necessário restaurar a fachada de azulejos portugueses, sob a responsabilidade dos restauradores Zeila Maria Machado e Jamieres Viana; o projeto arquitetônico foi efetuado por Ricardo Resende. A inauguração do empreendimento aconteceu em dezembro de 2022 (ESTÂNCIA, 2024).

Apesar do cuidadoso trabalho de restauração aplicado à fachada tombada, nota-se uma evidente discrepância entre ela e a nova construção, constituída majoritariamente por esquadrias de vidro, o que demonstra a ausência de uma intenção mimética, ou seja, de harmonização estilística com um imóvel do século XIX. Contudo, ao analisar fotos do local antes da intervenção, foi possível observar lacunas em vá-

rios locais da fachada, especialmente na base da parede. Após o restauro, essas áreas foram preenchidas por novas peças, pintadas com o mesmo padrão das originais, mas sem qualquer marcação visível que as distinguisse, como a data da obra.

Ao analisar minuciosamente (Ver Figuras 19 e 20), pode-se notar diferenças entre os tons das peças existentes e das pintadas durante a restauração, essas últimas com cores mais escuras e saturadas que as originais. As discrepâncias também são perceptíveis no brilho; os azulejos recém-pintados são mais foscos e não possuem o aspecto vidrado, característico do produto. Ademais, áreas afetadas por patologias também receberam aplicação de tinta. Contudo, nesses espaços, é possível detectar a presença de descascamento e bolhas, que podem ser causadas por umidade no local ou uso incorreto do pigmento (Ver Figura 21).



Figuras 19, 20 e 21. Detalhes dos azulejos do Sobrado N.º 256.
Fonte: Acervo pessoal da autora, 2025.

A partir disso, é oportuno refletir sobre como o valor de novidade acaba se sobressaindo sobre os outros valores, especialmente o de antiguidade. Para o historiador Alois Riegl, isso acontece porque “apenas o novo é íntegro é belo, segundo a visão da multidão; aquilo que está velho, fragmentado, descolorido é feio” (Riegl, 2014, p. 71). Além disso, ainda seguindo os preceitos trabalhados por Riegl, também se notou a aplicação do valor de utilidade, essencial para a perpetuidade do bem, com a implantação de um ponto comercial no local. Já que a fachada de azulejo portugueses foi a única parte que resistiu ao tempo, tornou-se necessário criar novas divisões internas para adaptar o imóvel à sua nova função.

Ainda que a preservação isolada de uma fachada não represente, por si só, a totalidade do valor histórico de uma edificação, sua manutenção pode ser vista como um ato de firmeza à completa perda da memória arquitetônica. Contudo, ainda que não se iguale esteticamente à edificação, o que poderia resultar em um falso histórico, a restauração dos azulejos pode induzir à percepção equivocada de autenticidade, especialmente quando os elementos reintegrados não são claramente diferenciados dos originais, contrariando princípios fundamentais da teoria da restauração, como os defendidos por Camillo Boito e Cesare Brandi (BOITO, 2006; BRANDI, 2004).

Apesar das fragilidades do processo, a intervenção evitou a completa destruição do imóvel e possibilitou sua reinserção no cotidiano urbano. Assim, mesmo que a fachada, isolada de seu contexto arquitetônico original, seja apenas uma parte de um todo perdido, sua permanência, ainda que reconfigurada, é preferível ao vazio deixado por sua ausência, funcionando como testemunho material de um tempo que ainda resiste ao esquecimento.

Considerações finais

A presença dos azulejos portugueses nas fachadas brasileiras representa mais que uma herança arquitetônica, mas também, um testemunho da memória, das influências culturais e dos modos de habitar e ornamentar o espaço ao longo dos séculos. Através dos seus padrões decorativos, as peças conectam o passado e o presente, evocando um apelo visual e histórico. Em Estância, a situação não é diferente.

A identificação das patologias nas fachadas da cidade assegura que a descaracterização do patrimônio não acontece de forma abrupta. A falta de manutenção adequada, o desinteresse da sociedade e a escassez de políticas públicas, aliada à uma fiscalização ineficiente, contribuem para que o valor histórico e cultural das fachadas seja frequentemente colocado em segundo plano diante de interesses financeiros imediatos.

A situação do Sobrado N.º 256 revela de forma figurativa os impasses que envolvem as práticas de reabilitação do patrimônio edificado. A reintegração da fachada, que estava em ruínas, ao ordenamento urbano por meio de um projeto comercial, exhibe os conflitos entre os valores de novidade, de antiguidade e de utilidade. Ainda que a intervenção tenha logrado em evitar o desaparecimento completo da edificação, sua execução sem critérios técnicos rigorosos no processo de reintegração de elementos compromete a autenticidade do bem.

Esse artigo, portanto, reforça a necessidade de uma política patrimonial que vá além da aplicação formal do tombamento. Para ser tornar efetiva, a preservação requer investimentos e fiscalização contínuos, além de harmonia com os desejos da população local e incentivo à pesquisa técnica e histórica. A simples proteção legal de uma fachada, isolada da sua construção, tende a se tornar um gesto esvaziado de efeito real, além de passar uma falsa sensação de que não há problemas em fazer modificações na área interna, contanto que a externa permaneça inalterada.

Por fim, este estudo evidencia que a descaracterização do patrimônio azulejar em Estância não se trata apenas de um processo físico de deterioração, mas também de um sistema que engloba negligência institucional e desvalorização cultural. Os azulejos portugueses, mais do que elementos decorativos, são testemunhos de uma época e de um modo de viver e de se expressar.

Referências

- BARATA, M. **Azulejos no Brasil, Séculos XVII, XVIII e XIX**. Rio de Janeiro: 1955.
- BRANDI, C. **Teoria da restauração** / Cesare Brandi; Beatriz Mugayar Kühl. 1. Ed. Cotia: Ateliê, 2004.
- BRENDLE, B.; COSTA, T. de C. Patrimônio azulejar de Estância como documento da arquitetura sergipana. In: III SEMINÁRIO ÍBERO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, 2013, Belo Horizonte. **Anais do III Seminário Íbero-Americano Arquitetura e Documentação**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- CORONA, E.; LEMOS, C. A. C. **Dicionário da arquitetura brasileira**. 1. Ed. São Paulo: EDART, 1972.
- COSTA, T. de C.; JESUS, V. O. de. Do azulejo português ao vidro espelhado: as fachadas de um sobrado do século XIX em Estância, Sergipe. In: *ArquiMemória 6: Encontro Internacional sobre Preservação do Patrimônio Edificado*, 2024, Salvador. **Anais eletrônicos** [...]. Salvador: SENAI CIMATEC, 2024. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/arquimemoria6/943028-do-azulejo-portugues-ao-vidro-espelhado--as-fachadas-de-um-sobrado-do-seculo-xix-em-estancia-sergipe/>; acessado em: 24 jul. 2025.
- ESTÂNCIA, M. de. **Fotos que registram o sobrado no qual morou D. Anota, avó do ex-prefeito de Estância, Dr. Humberto Ferreira, na década de 40, em agosto de 2021 e fevereiro de 2024**. Estância, 28 fev. 2024. Instagram: @memoriasdeestancia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C35WhU9Lpie/?igsh=MTJrYmw1Yml2ZmZmMQ>; acessado em 2 de junho de 2025.
- FORTUNA, C. **Por entre as ruínas da cidade: o patrimônio e a memória na construção das identidades sociais**. Coimbra: Oficina do CES N.º 61, 1995.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- BOITO, C. **Os restauradores**: conferência feita na exposição de Turim em 7 de junho de 1884. Paulo Mugayar Kühl e Beatriz Mugayar Kühl. 3. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MATOSINHO, T. "Azulejaria e a influência portuguesa nas cidades brasileiras". *Revista Lugar Comum*, N.º 46, p. 111–118, 2016.
- NASCIMENTO, J. A. **Sergipe e seus Monumentos**. Aracaju: Gráfica J. Andrade, 1981.
- OLIVEIRA, A. G. **Estância Secular**. Aracaju: Gráfica Editora J. Andrade, 2021.
- PAULO, K. P. de. **As fachadas azulejares sergipanas: simbologia, memória e história**. São Cristóvão. 222 p. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Sergipe – UFS, 2022.
- RIEGL, A. **O Culto Moderno dos Monumentos: a sua essência e a sua origem**. Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SERGIPE. **Relação de Bens Protegidos por Leis e Decretos do Governo do Estado**. 2016. Disponível em: https://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2018/101/zzz_montada_SE-Lista-2016.pdf; acessado em 29 de maio de 2025.
- SIMÕES, J. M. dos S. "Azulejaria no Brasil: 1500-1822". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, V.14, p. 9-19, 1959.
- SOUZA, M. Historiador critica Estância por não saber preservar o seu patrimônio histórico. **Tribuna Cultural, Estância, 23 de março de 2021**. Disponível em: <https://www.tribunacultural.com.br/noticias/cidade/532522>; acessado em 30 de maio de 2025.
- TINOCO, J. E. L. **Restauração de azulejos – Recomendações Básicas**. Textos para Discussão, N.º 12, Gestão de Restauro. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI), 2007.
- TINOCO, J. E. L. **Mapa de danos– Recomendações básicas**. Textos para Discussão, V. 43, Série 2: Gestão de Restauro. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI), 2009.
- WANDERLEY, I. M. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão**. São Paulo. 162 p. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo – USP, 2006.

Cléberton Luiz Gomes
Barboza¹

ARTES PLÁSTICAS E MÚSICA: a mimese estética no pensamento do jovem Nietzsche

RESUMO

Do objetivo do artigo é investigar as artes plásticas e a música enquanto mimese estética dos impulsos artísticos da natureza, o apolíneo e o dionisíaco, na filosofia do jovem Nietzsche. A análise se insere no horizonte bélico do filósofo, que pretendia com sua teoria estética dar combate ao socratismo vigente ainda na modernidade. Ao distinguir artes plásticas e música como análogas aos impulsos de sonho e embriaguez, Nietzsche pretendia demonstrar que a dimensão estética da vida é mais autêntica que a ciência, ou, que arte vale mais que a verdade. Neste trabalho discutiremos especificamente por quê as artes plásticas imitam o impulso apolíneo e a música o dionisiaco, no âmbito da metafísica de artista do jovem filósofo.

Palavras-chave: Nietzsche; Artes Plásticas; música; estética; mimese.

ABSTRACT

The aim of this article is to investigate visual arts and music as aesthetic mimesis of the artistic impulses of nature—the Apollonian and the Dionysian—in the early Nietzsche’s philosophy. The analysis is situated within the philosopher’s militant framework, as he sought to use his aesthetic theory to combat the prevailing Socratism that persisted even in modernity. By distinguishing visual arts and music as analogous to the impulses of dream and intoxication, Nietzsche aimed to demonstrate that the aesthetic dimension of life is more authentic than science—or, that art is worth more than truth. In this work, we will specifically discuss why visual arts imitate the Apollonian impulse while music embodies the Dionysian, within the framework of the young philosopher’s artist’s metaphysics.

Keywords: Nietzsche; Visual Arts; music; aesthetics; mimesis.

¹ Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Sergipe. Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Sergipe. Graduado em História pela Universidade Federal de Alagoas.

1. Introdução

Nietzsche percebeu o horizonte de seu tempo como um esgotamento das forças, que, em seu pensamento final, receberia o nome de niilismo ou, em termos de cultura, *décadence*. Um tal pensamento, que acena para a crise e possível dissolução dos valores vigentes, já está presente no pensamento de juventude, quando o filósofo acusa o socratismo de estabelecer uma certa consideração do mundo fundada na razão. O modo de ser da razão seria responsável por fechar-se em si mesmo e tomar-se como via única de acesso à então verdade da existência, mas não apenas acessá-la, também corrigi-la. Extirpar o sofrimento do mundo como forma de resolução do problema da vida, rumo a mundo melhor, racionalmente dispo e organizado, a razão e a consideração racional do mundo como forma máxima de alcançar a felicidade humana.

Esse otimismo da razão, em sua busca pela verdade, marca a história da filosofia, de tempos em tempos erguendo figuras – a ideia platônica, o deus cristão, o cogito cartesiano, etc. – com as quais pode dar uma medida à existência, um asseguramento e uma crença na verdade. Para o jovem Nietzsche, esse processo também é corrosivo, pois a cada figura erguida, a razão descarta a anterior, uma vez revelada sua insuficiência para responder o questionamento que é colocado a cada vez, sobre a essência do ser. Um tal movimento se revela um processo de dissolução; a consideração racional do mundo termina por questionar todas as figuras que ergue até o esgotamento das possibilidades de resposta ao sentido da existência. Para o jovem Nietzsche (2007), Kant opera o movimento final da metafísica da razão iniciada por Sócrates, quando põe a razão mesma num tribunal e realiza a crítica da razão. Após criticar todas as figuras, a razão finalmente volta os olhos para si e critica a si mesma, concluindo pela impossibilidade de se alcançar a coisa-em-si, e devendo restringir-se aos fenômenos, como defende Kant. Schopenhauer, dessa forma, aparece como o filósofo que, após o des-

tronar da razão, abre o mundo ocidental para novas possibilidades de vida não fundadas mais na razão, mas na vontade. O jovem Nietzsche, assim, observa Kant e sobretudo Schopenhauer com bons olhos nesse sentido.

É nesse contexto de crítica à consideração racional mundo que o jovem filósofo põe em campo sua metafísica de artista. Como elucida Roberto Machado (2017), a metafísica de artista é uma contranoção, um contramovimento para dar combate à metafísica socrática. Nietzsche acusa o socratismo de ter rejeitado o trágico da existência, que havia uma consideração trágica do mundo no tempo da arte trágica dos gregos, em cuja presença do impulso e do culto a Dioniso, a música e o teatro trágico cantavam embebidos de êxtase e dor. A vida era justificada como fenômeno estético e afirmada em sua inteireza, aceitando as dores e o sofrimento, acolhidos na arte. Este acolhimento das dores na arte é extirpado pelo socratismo, que passa a considerar o sofrimento um problema e a vida mesma um problema, em que a razão seria a via de resolução, o remédio, a cura para a vida. Para Nietzsche, no entanto, a verdade e essência do mundo repousava no pathos dionisiaco, rejeitado pelo socratismo, de modo que o otimismo da razão necessariamente fracassaria em sua busca pela verdade, que teria sido descartada desde o início, levando a metafísica da razão a tatear de figura em figura por milênios até sua crise final, permitindo agora que a metafísica da arte devolvesse o mundo a um renascimento da tragédia, acolhida sobretudo na música de Richard Wagner, que Nietzsche celebrava com entusiasmo em seus primeiros escritos.

Nietzsche operava, assim, uma crítica radical da racionalidade. O socratismo, ao substituir o *pathos* pelo *logos*, a arte pela ciência, colocava em cena em germe a *ratio*, no interior do *logos*, que progressivamente iria perdendo seu sentido de palavra e pensamento para se reificar em puro cálculo. Por isso, para restituir a relação da vida com seus afetos, propôs, em seu primeiro pensar, uma outra metafísica para

combater a metafísica socrática. Dessa forma, este artigo se põe a investigar a mimese estética, de modo a elucidar essa relação da vida com o *pathos*, pois, para dar combate ao socratismo, Nietzsche tinha em conta que a vida era mais completa em sua experiência estética. Buscaremos examinar essa relação da criação artística com a vida.

Dessa forma, partimos da consideração de que, na metafísica de artista, o ser humano é entendido por Nietzsche como aparência fenomênica do Uno-Primordial, essência do mundo, sendo atravessado por dois impulsos artísticos da natureza, o apolíneo e o dionisíaco, o sonho e a embriaguez, o figurado e o não figurado, de modo tal que a cultura grega, examinada por Nietzsche, imita a figuração apolínea da bela aparência ao criar os deuses do Olimpo, ao passo que imita o aniquilamento (a não figuração) e êxtase dionisíaco ao criar as festas orgiásticas, em que perdiam a noção de si mesmos e rompiam com suas individuações e identidades. Nosso intuito aqui será o de examinar a criação artística, especificamente as artes plásticas e a música, como imitação não da natureza, mas dos impulsos da natureza. Assim, tomamos a seguinte afirmação de Nietzsche, de que “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um ‘imitador’” (Nietzsche, 2007, p. 29.). Uma vez que esses estados artísticos imediatos da natureza são os impulsos apolíneo e dionisíaco, a produção artística dos gregos será marcada por esses dois impulsos antagônicos, manifestos pelos estados fisiológicos análogos ao sonho e a embriaguez, de modo tal que “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). Compreender a arte grega em seus aspectos apolíneo e dionisíaco nos encaminhará ao movimento da afirmação trágica da vida. Para proceder neste exame, dividiremos esta etapa em duas partes, cada uma dedicada à uma expressão artística: artes plásticas e música.

2. Artes plásticas

Nietzsche nos diz que todo artista é um imitador. As artes plásticas são, assim, a imitação que o artista realiza do movimento apolíneo de trazer à aparência aquilo que antes não havia. Para nos aproximarmos do sentido ontológico de nascividade da obra de arte, ao qual Nietzsche acena, tomemos o exemplo de Rodin, conforme análise de Fogel (1984), descrevendo seu processo criativo, para dirigirmo-nos ao artista como imitador desses impulsos. Rodin é tomado de admiração diante de um camponês com quem se depara, que será, por sua vez, o modelo de duas de suas esculturas, *L’homme qui marche* e *Le Saint Jean-Baptiste*, de modo que o escultor afirma: “Pensava somente que era absolutamente necessário que eu fizesse algo de bom, pois se eu não traduzisse minha impressão tão exatamente quanto a recebera, minha estátua seria ridícula [...] Só copiei o modelo que o acaso me enviara” (Rodin, *apud* Fogel, 1984, p. 12).

Esta passagem contém os elementos fundamentais para iniciarmos o exame da arte apolínea. Rodin, ao receber a afecção diante do modelo, precisa transfigurar esta afecção (que o cobre de admiração), numa imagem, que primeiro lhe aparece como uma impressão, que ele precisa traduzir “tão exatamente quanto a recebera”, de modo tal que afirma com todas as letras que copiou o modelo que o acaso o enviara. No seio dos impulsos artísticos da natureza, apenas neste ato de imitação habita o artista humano, tal como nos afirma Nietzsche: “Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um imitador, isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim – como por exemplo na tragédia – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático” (Nietzsche, 2007, p. 29). Nietzsche afirma, então, que o artista, como imitador, realiza a imitação tanto apolineamente quanto dionisiacamente e também em ambos os estados ao mesmo tempo, como na tragédia ática. Fato é que arte só entra no mundo humano como cópia. Esta passagem de Nietzsche é

ainda elucidada por Rosa Dias da seguinte maneira: “Para que a arte se torne uma atividade do ser humano é preciso que o indivíduo dê forma ao sonho e à embriaguez. E como isso se fará? Pela imitação” (Dias, 2005, p. 31). Dessa forma, imitar é dar forma ao sonho e à embriaguez, de tal modo que a forma do sonho se expressa melhor nas artes plásticas, e a forma da embriaguez, na música. Detenhamo-nos por enquanto no sonho e nas artes plásticas.

As artes plásticas são apolíneas, pois Apolo, lembremos, é o deus da bela aparência, divindade luz, da forma e da clareza, da medida e da harmonia; todas as artes ligadas a imagnetêm inelutavelmente um traço apolíneo. Rodin, ao esculpir suas estátuas, está dando forma ao sonho, não apenas pelas estátuas esculpidas, mas pelo esculpir mesmo. Imitar é, mais do que realizar a forma, por em movimento o processo de produção da obra. Mesmo a arte das obras de arte não se consuma apenas nas obras, mas em seu movimento de criação. Assim também entre os gregos. Este movimento não é simplesmente a forma alcançada, mas o fazer, o moldar, o formar. Mas, assim, o que exatamente quer dizer dar forma ao sonho? Nietzsche nos responde em *A Visão Dionisiaca do Mundo*:

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 de veras real. Todavia, o real da estátua como *figura de sonho* é a pessoa viva do deus. Enquanto a estátua continuar pairando como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele se manterá com o real. No momento em que traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho (Nietzsche, 2005, p. 6).

Nietzsche usa aqui a noção de jogo para explicitar o movimento em que o artista dá forma ao sonho. Em primeiro lugar, “o sonho é jogo do homem individual com o real”, isto é, o sonho, como disposição apolínea para a criação, e que pode ser entendido aqui tanto como o mundo propriamente onírico do sonho

do sono, mas também com as ideias, a imaginação, a inspiração, a fantasia, inclinadas para as belas imagens. O sonho é o jogo do homem com o real, pois ele abarca o humano na força de nascividade e florescimento da aparência, do *principium individuationis*; jogo é o movimento de emergência do sonho, da inspiração para a aparência, no qual o homem, em ressonância com os poderes apolíneos da natureza que plasmam o mundo aparente, fenomênico, cria agora a aparência da aparência nas obras de arte.

Essas imagens de sonho, que configuram o jogo do homem com o real (o mundo fenomênico), precisam ainda de um segundo movimento, que materializa as imagens de sonho, gerando a arte do escultor como jogo do homem agora não com o real, mas com o sonho. Rodin precisa traduzir sua impressão exatamente como a recebera, precisa dar forma concreta à imagem de sonho nascida diante do modelo, isto é, do jogo que Rodin, como homem individual, realizou com o modelo – e quem é o modelo senão uma individuação plasmada pelo impulso apolíneo no mundo da vigília, tal como todos os indivíduos e o próprio Rodin, como estilhaços do Uno-Primordial? Rodin precisa traduzir seu jogo com o real copiando a plasmação apolínea através agora do jogo com o sonho, com a impressão que recebera em admiração, esculpindo assim suas estátuas, ou seja, as estátuas (e todas as artes plásticas) nascem do jogo entre o homem e o sonho. Assim Nietzsche se aproxima dos gregos, o mesmo processo ocorre entre eles, mas de um modo muito mais visceral. Diferente de Rodin, o escultor grego não tem como modelo uma pessoa que o cobre de admiração gerando uma forte impressão que precisa ser traduzida; no lugar do modelo, há o terror da existência. O mundo, com suas bem regradadas normas e castas sociais, da ordem da consciência e da moderação apolíneas, é revelado caótico e sem sentido após as festas dionisiacas, de extravagâncias disruptivas; os gregos, após passados os efeitos extáticos e orgiásticos, caíam em profunda letargia diante da vida. O jogo do homem com o real, dessa

forma, é aqui é o jogo do homem com a catástrofe, e, uma vez nascido o mundo olímpico, como resposta apolínea a esses horrores, o escultor grego joga então com os deuses e suas belas aparências, de modo a traduzi-las na escultura.

Assim, aparece-nos a relação com a estátua enquanto figura da vigília e figura de sonho. Enquanto realidade empírica, ela aparece como mármore, mas, como figura de sonho, ela é a “pessoa viva do deus”. A escultura de um deus olímpico se mostra ocultando-se: ao observá-la como mármore, com olhos de vigília, oculta-se o divino e, de modo oposto, observá-la com olhos de sonho, de encantamento, oculta o mármore, aparecendo assim o deus. Dessa forma, o jogo com o sonho se dá quando o artista traduz no mármore a imagem de sonho que pairava diante dele como imagem de fantasia ou de inspiração. Se divinizar é embelezar, o mundo helênico tinha em sua atmosfera agora a arte apolínea como jogo do homem com o sonho, materializando em suas obras tamanha beleza e harmonia que agora a vida podia se deleitar nelas, em sua luminosidade de nuvem e de céu, deixando de lado aquele sombrio lago de tristeza das dores e da vanidade do mundo. Em outras palavras, os gregos, após experimentarem os aspectos horrendo e barbarescos da existência, puderam criar o mundo olímpico como imagem de sonho, e assim, imersos nele, se concentrar em jogar com o sonho, criando uma cultura artística apolínea suficientemente forte para resistir e assimilar as torrentes dionisíacas expressas nas festas a Dionísio, que a cultura helênica incorporava.

Mas essa resistência artística aos horrores dionisíacos fica melhor expressa, para Nietzsche, na arte dórica, de modo que seu estilo mais rústico era revelador de um “esforço” apolíneo para manter-se firme frente ao dionisíaco, isto é, para não ser aniquilado por ele. Tomemos a seguinte passagem de *O Nascimento da Tragédia*:

[...] em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. Mas é igualmente certo que lá onde o primeiro assalto foi suportado, o prestígio e a majestade do deus délfico se externaram de maneiras rígidas e ameaçadoras do que nunca. Só consigo pois explicar o Estado *dórico* e a arte dórica como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea: só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisíaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um estado de natureza tão cruel e brutal (Nietzsche, 2007, p.38, 39, grifos do autor).

Nietzsche apresenta aqui a arte dórica como uma rígida resistência contra a força desintegradora do dionisíaco. Uma tal rigidez se dá como um acampamento de guerra. As investidas de Dionísio, em que “o *desmedido* revelava-se como verdade, a contradição, o deleitenascido das dores, falava por si desde o coração da natureza” (Ibid, p. 38), punha o apolíneo em perigo, de modo que a arte dórica se põe violentamente em pé de igualdade de forças contra seu impulso antagônico. Rigidez significa também que, diante dessas investidas de Dionísio, era necessário fazer oposição conservando o caráter de medida, delimitação, criação de fronteiras, ordenamento. São essas as características que precisavam se destacar mais fortemente, ainda que com elas se tivesse que sacrificar a beleza suave de doçura harmoniosa e deslumbrantes contornos, isto é, ainda que medida e beleza andem juntas na criação apolínea, a arte dórica, como exemplo de resistência devastadora e radical contra o dionisíaco, se impôs de maneira brutal, para ela mesma não ser aniquilada. Assim surge uma arte áspera, rígida, rústica, onde o jogo do artista com o sonho surge não exatamente de um encantamento com as figuras de sonho, mas de uma profunda necessidade de não sucumbir diante do desmedido da realidade. Também assim Apolo impõe-se colérico em suas exigências.

Deste modo, entendemos que as artes plásticas, seja a escultura ou a arquitetura – mas também as artes visuais como a pintura –, apresentam fundamentalmente aspectos apolíneos surgidos do jogo com o sonho, estado propriamente apolíneo. Uma tal plasmação pode se dar tanto na bela aparência que recobre o mundo de beleza quanto pela rigidez e aspereza da imposição de medida, formas com as quais o impulso apolíneo manteve-se firme nas criações do artista apolíneo. Com tais criações, os gregos materializavam a seu redor um mundo de sonho e contemplação, garantindo um terreno seguro contra os terrores do devir e dos horríveis dizeres de Sileno, acerca do que é o melhor para o ser humano: “O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (Nietzsche, 2007, p. 33, grifo do autor).

3. Música

Se as artes plásticas são artes apolíneas, a música certamente é a arte dionisíaca por excelência e a mais privilegiada por Nietzsche. Ela perfaz-se em consonância com o movimento da natureza, em sintonia com a Vontade, o inaudito, o Uno-Primordial. No entanto, uma primeira questão que precisamos nos colocar sobre a música é aquela feita por Rosa Dias em *Nietzsche e a Música*: “seria a música uma arte puramente dionisíaca?” (Dias, 2005, p. 34).

A pergunta é mais que pertinente, pois dirige-se ao cerne da relação entre a música e o dionisíaco, e de fato Nietzsche estabelece uma diferença entre uma então música apolínea e a música propriamente dionisíaca, de modo tal que nossa tarefa nesse ponto seja a de dar conta da seguinte passagem do § 2 de *O Nascimento da Tragédia*:

Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música

de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente à 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, 2007, p. 31).

Rosa Dias (2005) afirma que a música apolínea só foi considerada música por uma imprecisão de linguagem; de fato, o que Nietzsche entende como música apolínea é apenas figuração em sons, não menos plástico que as artes plásticas, como acompanhamento para o sonho. Se a arte apolínea é o jogo do homem com o sonho, a música apolínea acompanha esse jogo referenciando as imagens de sonho, no caso, a epopeia homérica. Homero, como poeta apolíneo, figura em versos as imagens oníricas que o artista plástico figura no mármore, comonos aponta Nietzsche em *A Visão Dionisíaca do Mundo*: “[...] enquanto o escultor nos guia pormeio do mármore esculpido ao deus vivo visto por ele em sonho [...] o poeta épico vê a mesma figura viva e quer apresentá-la também aos outros para a contemplação” (Nietzsche, 2005, p. 20-21).

A música aparece assim como acompanhamento para a recitação dos poemas homéricos, de maneira tão somente imagética e retida à métrica e à rítmica, configurando assim uma arte de força figuradora a representar estados apolíneos, embalada pela “batida ondulante do ritmo”, de modo que a música de Apolo se dê como arquitetura dórica apresentada em sons. Uma passagem de Rosa Dias nos esclarece quanto a esse processo:

O músico de Apolo, que recitava os poemas de Homero acompanhado da cítara, só manejava as forças plásticas ou arquiteturas do som: uma outra espécie de imagem. Com sons apenas insinuados, ele recortava figuras no tempo, e por isso sua música estava mais próxima das artes plásticas do que da música propriamente dita (Dias, 2005, p. 34).

Também a divisão pitagórica dos sons, cuja aritmética determinava a medida, delimitação e extensão dos tons, operava de maneira absolutamente apolínea. Dessa forma, Nietzsche reconhece no ritmo e na dinâmica musical aspirações apolíneas, pois estas expressam formas e figuras, além de operar uma marcação musical e delimitar intervalos tonais, de modo que o som é apenas insinuado. O som, não insinuado, mas em sua inteireza, é um todo de intensidade que só pode ser descarregado como música através de uma cadência expressa no ritmo e na dinâmica, estes tomados pelo músico apolíneo como a música em si.

Mas não são o ritmo e a dinâmica o fundamental da música, mas precisamente a “a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia”. Essa comovedora violência do som é o espaço dionisíaco por excelência na música; Nietzsche a caracteriza em dois termos: melodia e harmonia. Se Apolo coordena a métrica, a “aparência” musical com o ritmo e a dinâmica, Dionísio emana violentamente, isto é, de forma impactante e avassaladora, seu ímpeto, na harmonia. Harmonia não significa aqui nada parecido com a harmonia apolínea, ligada à simetria e beleza; harmonia musical quer dizer antes de tudo uma torrente unitária que alcança sua vigência na melodia. Os gregos, com sua música monódica, se aproximavam da torrente unitária – o canto em uníssono revelava mais profundamente essa torrente, em que, em suma, harmonia expressa unidade, essência: “[...] a essência própria do som abriga-se, sem deixar exprimir metaforicamente, na *harmonia*” (Nietzsche, 2005, p. 35). Aqui repousa toda a relação entre música e vontade. Diferente da música apolínea, voltada às imagens excitadas pelos versos homéricos, ligados aos fenômenos, cuja representação se deve às artes plásticas, a música dionisíaca representa diretamente a vontade, deixa aparecer o desmesurado da natureza na intensidade dos sons, exprimindo a dor e o prazer eternos da existência.

Enquanto a rítmica e a dinâmica são de certo modo lados extrínsecos da Vontade que se dá a conhecer em símbolos, e quase chegar mesmo a trazer em si ainda o tipo do fenômeno, a harmonia é o símbolo da pura essência (*Essenz*) da Vontade. Na rítmica e na dinâmica o fenômeno individual deve ser, de acordo com isso, caracterizado como fenômeno; *desse lado a música pode ser aprimorada como arte da aparência*. O resto indissolúvel, a harmonia, fala da Vontade fora e dentro de todas as formas fenomenais. Ele não é, portanto, mera simbólica do sentimento, mas simbólica do mundo (ibid, 35-36)

Enquanto a arte apolínea se realiza como representação do mundo fenomênico, como aparência da aparência, a música representa a vontade; sem recorrer a imagens ou conceitos como intermédio, a música exprime simbolicamente a essência do mundo. Nietzsche, citando Schopenhauer, explicita esta consideração sobre a música numa passagem de *O Nascimento da Tragédia*:

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 (Schopenhauer, *apud* Nietzsche, Nietzsche, 2007, p. 97).

Desta relação entre música e vontade, Nietzsche não apenas toma a metafísica de Schopenhauer, que também privilegiava a música entre as artes, mas também as considerações estéticas de *Beethoven*, de Wagner, escrito fundamental e de grande influência sobre Nietzsche à época de *O Nascimento da Tragédia*, que aponta a música como a tradução do grito da natureza, da vontade, uma vez que o próprio Wagner também acolhe a filosofia de Schopenhauer.

Nas considerações estéticas que integram a primeira parte do opúsculo, Wagner faz uso de Schopenhauer e considera a música uma língua universal atribuindo-lhe a faculdade de exprimir as paixões, faculdade proveniente da própria origem da música. Distinguindo a vista e o ouvido, Wagner expõe o processo por meio do qual o som é engendrado: o artista, submetido a uma visão de sonho, extrai-se brutalmente dessa contemplação muda e interior por um grito manifestando sua emoção e revelando-a ao mundo exterior. Esse grito, expressão imediata da Vontade, é natural e universalmente compreensível sem conceito. A tarefa do musicista, é transformar esse grito primitivo em som musical e exprimir assim todas as nuances da Vontade [...] (Corbier, 2014, p. 77).

[...] mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria. Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da dissonância musical; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que há de se entender por justificação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico (Nietzsche, 2007, p. 139, grifos do autor).

Assim também entende Nietzsche, que, em ressonância com Wagner e Schopenhauer, afirma em *A Visão Dionisíaca do mundo*: “[...] Quando um som se torna música? Sobretudo nos estados extremos da Vontade, como Vontade jubilante ou angustiada mortalmente, em suma na *embriaguez do sentimento*: no grito. O quanto o grito é mais poderoso e mais imediato em comparação com o olhar!” (Nietzsche, 2005, p. 36-37, grifo do autor). Assim, a música reflete o coração do mundo, o íntimo da natureza e com ela seus terrores e dores. Nietzsche identifica ainda, na música, um traço distintivo por meio do qual o efeito dionisíaco se faz reconhecível de imediato: a dissonância musical. Ela provocaria no ouvinte, em sua quebra com a rigidez tonal (característica da música moderna), uma abertura para o desmedido e o sentimento trágico da existência. A admiração de Nietzsche por Wagner nessa época leva em conta o significado da dissonância. Nietzsche acreditava que a música wagneriana era um retorno aos gregos, pois Wagner, ao introduzir a dissonância em sua música, estaria rompendo com a rigidez tonal e o andamento harmônico das escalas musicais comuns à música moderna, promovendo assim um renascimento do sentimento trágico, esquecido pelos modernos. Nietzsche expressa essa ideia na seguinte passagem:

Se a música não é uma arte puramente dionisíaca, uma vez que a dinâmica e o ritmo são aspectos apolíneos que a constituem, fica claro aqui que ela é fundamentalmente dionisíaca, posto que a violência comovedora dos sons é o que na música simboliza a essência do mundo, repleta de dor e prazer. Em outras palavras, e de acordo com Silk e Stern (1984, p. 245, 246), a música é dionisíaca não em sua forma, inevitavelmente apolínea, pelo simples fato de ter forma, duração, medida, é dionisíaca em seus efeitos – o efeito musical é inevitavelmente ligado à afecção comovedora do som, que toca diretamente os afetos sem o intermédio de imagens e aparências próprias ao sonho, o efeito musical é essencialmente embriaguez.

A música é transfiguração da dor primordial em fenômeno estético, onde os aspectos apolíneos aparecem como forma de dominar a torrente unitária dos sons numa cadência, de modo a aliviar a dor (Dias, 2005). Por isso apenas assim, com a música colocada junto ao mundo, o mundo e a vida estariam esteticamente justificados (Nietzsche, 2007), pois a música, enquanto espelho da vontade e não da representação, da essência em oposição à aparência, da coisa em si e não do fenômeno, possibilitaria

a conexão íntima com o a força originária da existência – o Uno Primordial, em seu prazer e sua dor, numa experiência estética. A dissonância musical é o modo no qual essa experiência se mostra de modo mais imediato, uma vez que o andamento tonal da escala harmônica é acompanhado dos aspectos apolíneos antes citados, enquanto que a dissonância rompe e liberta-se dessas amarras, transpondo-se de imediato como desmedido, desarmônico ao modo tonal comum e às regras da escala. A dissonância gera um prazer dionisíaco por excelência.

Esse prazer, por fim, não pode ser desligado do horrendo. A música dionisíaca chega à Grécia no século VII a.C, embalada fundamentalmente pelo som da flauta (cf. Ibid, p. 34); sedutora e tentadora, aquela música vinda do estrangeiro trazia os mistérios e a noite, ameaçando o brilho solar dos gregos apolíneos, tão protegidos na beleza e tão empenhados em fazer mesmo da música uma arquitetura dórica em sons. Conforme as festas dionisíacas vão penetrando a cultura apolínea dos gregos, abre-se novamente aquele espaço do êxtase da existência, que retorna, não sem assombroso pavor, aos gregos:

Naqueles festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos. O cântico e a mímica desses entusiastas de tão dúplice disposição eram, para o mundo greco-homérico, algo de novo e inaudito: a *música* dionisíaca, em particular, excitava nele espantos e pavores [...] Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco (Nietzsche, 2007, p. 31, grifo do autor).

Os gregos conheceram os terrores da existência e transfiguraram esses horrores em beleza apolínea, no entanto, a aproximação da música e da embriaguez dionisíacas traziam de volta os pavores abissais encobertos por Apolo, mas não sem o prazer e êxtase

da reunião do homem com a natureza. “Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares” (Nietzsche, 2007, p. 28). É justamente esse misto de prazer e dor, prazer *na* dor, que acompanhavam os feitiços da música, a qual os gregos temiam pela ruptura de seu véu de Maya apolíneo, mas que tampouco podiam recusar. Tratava-se, sobretudo, de que a arte e principalmente a música se desdobra como uma experiência íntima com a vida, sem lhe negar nem mesmo sua face obscura.

O artista, como imitador, imita os impulsos artísticos da natureza apolíneo e dionisíaco; imita o apolíneo nas artes plásticas e imita o dionisíaco na música. A música, tal como a vontade originária, é de tal maneira intensa que precisa ser cadenciada na rítmica, privilegiada entre os artistas gregos apolíneos, até que o músico dionisíaco apareça e, “inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco desta” (Nietzsche, 2007, p. 42), como uma torrente e maré alta do inaudito Uno-Primordial. O homem teórico, o crítico e o crítico de arte inclusive, passam longe dessas experiências, pois teriam, desde a vigência do socratismo, cortado laços com a abertura fundamental permitida pelas artes e se fechado numa estéril racionalidade, a qual Nietzsche se contrapunha, em favor do *pathos* dionisíaco e o mundo das afetividades que, para o filósofo, seria a mais autêntica condição humana.

Considerações finais

Buscamos aqui analisar o lugar das artes plásticas e da música na metafísica de artista do jovem Nietzsche, observando seu movimento de mimese. As artes plásticas imitam o impulso apolíneo e a música o impulso dionisíaco. Arte como imitação não significa nunca em Nietzsche que o artista copia a natureza, mas que cria o novo imitando o movimento de criação originário por meio do qual a existência se mostra. Assim, um pintor que olha uma paisagem e a retrata num quadro não está necessariamente copiando a paisagem, mas sendo afetado por ela em sua potência apolínea e sua plasticidade, tomado por essa afecção, imita o *pathos* pela imagem e produz a pintura. Da mesma forma e muito mais explicitamente, um músico cria a música imitando a disposição afetiva que se manifesta lhe transborda, sem o intermédio de imagens.

Uma tal relação da arte com o *pathos* e com a vida enquanto manifestação dos impulsos apolíneo e dionisíaco é suficiente para justificar a defesa que Nietzsche faz da vida como obra de arte. Certamente, há inúmeros outros elementos que acentuam suas teses de juventude, basta pontuar, ainda dentro das expressões artísticas, a poesia, que carrega traços tanto apolíneos quanto dionisíacos, considerando, respectivamente, Homero e Arquíloco, observados atentamente por Nietzsche, e, claro, a arte trágica, o drama musical, o teatro grego, cujas tragédias se exprimiam como potência dionisíaca descarregada num mundo de imagens apolíneas, a conjugação e simbiose dos impulsos antagônicos, através da qual o homem deixa de ser artista e se torna obra de arte, para a satisfação do único e verdadeiro artista, Dioniso, o Uno-Primordial, a essência do mundo para a qual os seres humanos são apenas representações, aparências, obras de arte propriamente.

Com esta metafísica de artista, Nietzsche combatia os excessos da racionalidade ocidental, impregnada no cientificismo do século XIX e suas disposições me-

todicamente postas, tão orgulhoso de sua erudição e de sua pretensa superioridade cultural. Nietzsche, assim, abre um espaço, certamente transgressor, que privilegia a arte como contramovimento à necessidade de verdades finais, únicas e absolutas para estruturar a cultura, e assim a arte, enquanto dinâmica de criação, como movimento de transformação da cultura, como agente de libertação, provocação, mobilização, afecção. As artes plásticas e a música, nesse sentido ilustram a potência da arte para a cultura, para política, para o corpo, para os afetos, para a saúde, a potência da arte para a vida.

Referências

- DIAS, R. M. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005.
- _____. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FOGEL, G. "Nietzsche e a arte". In: **Doze questões sobre cultura e arte: seminários**. Petrópolis: MEC/Secretaria de Cultura, Funarte, 1984.
- NIETZSCHE, F. **A Visão Dionisíaca do Mundo, e outros textos da juventude**. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão da tradução: Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo**. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MACHADO, R. **Nietzsche e a Verdade**. 3 ed. rev. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- SILK, M. S., STERN, J. P. **Nietzsche on Tragedy**. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

David Angelo Oliveira
Rocha¹

A SOLIDÃO E O RISO NOS DISCURSO DAS TRÊS METAMORFOSES E O ANDARILHO NO ZARATUSTRA DE NIETZSCHE

RESUMO

O presente artigo investiga de que modo os temas da solidão e do riso se articulam na obra Assim Falou Zaratustra, de Friedrich Nietzsche, especialmente nos discursos Das três metamorfozes e O andarilho. A pergunta que orienta esta investigação é: como se articulam os temas da solidão e do riso nos discursos das três metamorfozes e o andarilho em Assim Falou Zaratustra, e o que essa articulação revela sobre o processo de criação de novos valores na filosofia de Nietzsche? Parte-se da hipótese de que a solidão é apresentada como condição necessária para a ruptura com os valores herdados, enquanto o riso aparece como expressão afirmativa da liberdade conquistada — um gesto crítico que transforma o sofrimento em potência criadora. Nesse sentido, tanto a solidão quanto o riso deixam de ser compreendidos em chave negativa ou escapista e pas-

sam a figurar como instrumentos filosóficos centrais no projeto de transvaloração. O método adotado é estruturalista para analisar os discursos mencionados da obra, complementada pela leitura de outras obras, bem como por fragmentos póstumos e comentadores como Fink, Leite, Barrenechea e outros. Conclui-se que o riso e a solidão, na filosofia nietzschiana, são caminhos necessários para o surgimento do além-do-homem — aquele que, rompendo com a moral do rebanho, ousa afirmar a vida com leveza, inocência e criação.

Palavras-chave: Nietzsche; solidão; riso; espírito livre; criação de valores.

¹ Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Sergipe. Psicanalista em formação pelo INSCOPSI.

ABSTRACT

This article investigates how the themes of solitude and laughter are articulated in Thus Spoke Zarathustra by Friedrich Nietzsche, particularly in the discourses Of the Three Metamorphoses and The Wanderer. The guiding question of this inquiry is: how are the themes of solitude and laughter connected in these discourses, and what does this articulation reveal about the process of creating new values in Nietzsche's philosophy? The hypothesis is that solitude is presented as a necessary condition for breaking away from inherited values, while laughter appears as an affirmative expression of the freedom thus attained — a critical gesture that transforms suffering into creative power. In this sense, both solitude and laughter cease to be understood in a negative or escapist key and instead emerge as central philosophical tools within Nietzsche's project of transvaluation. The methodological approach adopted is structuralist, used to analyze the aforementioned discourses, and is complemented by readings of other works, posthumous fragments, and secondary literature, including interpretations by Fink, Leite, Barrenechea, among others. The conclusion drawn is that, in Nietzschean philosophy, laughter and solitude are essential pathways for the emergence of the overman — the one who, breaking with herd morality, dares to affirm life with lightness, innocence, and creativity.

Keywords: Nietzsche; solitude. laughter; free spirit; value creation.

1. INTRODUÇÃO

“Mas quem sabe hoje o que é solidão?” — foi essa a pergunta inquietante, lançada por Nietzsche no prefácio de 1886 à obra *Humano, Demasiado Humano*, que ressoa como provocação e desafio para o pensador moderno. Em uma época marcada pelo avanço da técnica, pela massificação da cultura e pelo enfraquecimento dos grandes ideais metafísicos, Nietzsche pergunta se ainda é possível cultivar uma experiência autêntica de solidão — não como ausência de companhia, mas como separação radical do rebanho moral, cultural e afetivo que domina a sociedade. Essa pergunta serve de ponto de partida para o presente artigo, que busca investigar de que modo a solidão, em sua radicalidade, constitui condição da filosofia afirmativa de Nietzsche e como o riso se articula com essa experiência criadora.

Essa reflexão nos conduz a outra imagem potente da obra *Assim Falou Zarathustra*, no discurso Do ler e escrever, quando Zarathustra afirma: “é com o riso que se mata”. A enigmática sentença sugere que o riso — longe de ser apenas uma expressão de leveza ou comicidade — possui em Nietzsche uma força destrutiva e, ao mesmo tempo, criadora. Mas o que exatamente se mata com o riso? E o que nasce desse gesto aparentemente leve? O riso, como se pretende demonstrar, não mata a alegria, mas sim o ressentimento, a moralidade herdada, as certezas que adoecem. Trata-se de uma força crítica, lúcida e afirmativa, própria de quem ousou subir às alturas do espírito para contemplar — e rir — das tragédias do palco humano.

A pergunta-problema que guia esta investigação é: como se articulam os temas da solidão e do riso nos discursos das três metamorfoses e do andarilho em *Assim Falou Zaratustra*, e o que essa articulação revela sobre o processo de criação de novos valores na filosofia de Nietzsche? A hipótese central consiste em sustentar que há uma profunda correspondência entre os momentos de solidão vividos por Zaratustra e os diferentes modos de rir que atravessam os discursos, sendo ambas expressões de uma mesma exigência: a transvaloração dos valores herdados e a afirmação de novos modos de existência. A solidão é o solo fértil onde se rompe com o velho; o riso, por sua vez, é o gesto inaugural da criação — expressão da leveza conquistada por quem não carrega mais os fardos do “tu deves”.

Com base nessa hipótese, os objetivos específicos deste artigo são: analisar o sentido da solidão em Nietzsche a partir da trajetória de Zaratustra; demonstrar como a solidão prepara o terreno para o riso criador, especialmente nas imagens do leão e da criança e interpretar o discurso O andarilho como momento culminante da maturação filosófica de Zaratustra, em que o riso se volta inclusive contra si mesmo — como gesto de superação do ressentimento residual.

A metodologia adotada consiste no método das estruturas para analisar as obras de Nietzsche, com especial ênfase na leitura de *Assim Falou Zaratustra*, cruzando trechos centrais da obra com o prefácio tardio de *Humano, Demasiado Humano*, fragmentos póstumos e a recepção de comentadores como Eugen Fink, Rosa Maria Dias, Leite, Jelson Oliveira e outros. Iremos nos concentrar na fase intermediária de Nietzsche (1879-1881) e a fase madura (1882-1890) pela perspectiva de produção intelectual.

A estrutura do artigo está dividida da seguinte forma: na primeira parte, analisaremos, a partir do prólogo de *Assim Falou Zaratustra*, a imagem do pensador solitário. Em seguida, trataremos do riso como gesto filosófico na obra de Nietzsche, com destaque para sua presença nos discursos das três metamorfoses e o andarilho. A terceira parte será dedicada à interpretação detalhada do discurso o andarilho, identi-

ficando como a solidão e o riso se encontram nesse momento de virada na trajetória de Zaratustra. Por fim, na conclusão, discutiremos os desdobramentos ético-existenciais dessa articulação entre solidão e riso para a filosofia contemporânea e para o exercício do pensamento livre.

Nietzsche, não propõe uma filosofia da evasão, mas uma filosofia da travessia. E é no percurso solitário do pensador que o riso emerge — não como fuga, mas como afirmação de um novo modo de viver, capaz de rir até da própria dor. Pois, para Zaratustra, é com o riso que se mata — e também que se nasce de novo.

OS DEZ ANOS DE SOLIDÃO DE ZARATUSTRA

O tema da solidão e do riso atravessa todo o prólogo de *Assim Falou Zaratustra*. O porta-voz de Nietzsche narra que, “aos trinta anos de idade, Zaratustra deixou sua pátria e o lago de sua pátria e foi para as montanhas! Ali gozou do seu espírito e da sua solidão, e durante dez anos não se cansou” (NIETZSCHE, 2018, p.10). Zaratustra, “esse andarilho” (NIETZSCHE, 2018, p.11), desapegado de tudo e de todos, sobe a montanha — imagem que simboliza o desafio da superação. Abandonar a pátria, entendida como lugar de pertencimento e segurança, exige coragem para lançar-se à incerteza, enfrentando a si mesmo e mergulhando num processo de distanciamento necessário à criação de novos olhares. Do alto, ele pode ver além: superar a moral da igualdade, instrumento utilizado pelo rebanho para domesticar o homem.

Esse movimento de ascensão é também uma ruptura com a planície, isto é, com a zona de conforto da moral dominante. O distanciamento de Zaratustra não é um desvio, mas um gesto crítico: ele recusa a leitura tradicional que vê na solidão algo pecaminoso ou errado, como prega a moral do rebanho, e a assume como condição fundamental para o filosofar. A solidão, em Nietzsche, é o espaço necessário para o espírito livre se desfazer dos valores impostos e começar a criar novas interpretações da existência:

A solidão não é um tema fortuito ou episódico. O termo não é entendido por Nietzsche como um mero estado de espírito ou um isolamento pessoal derivado de determinadas situações e ou vivências e ou vivências específicas, nem seu horizonte está reduzido apenas aos dados autobiográficos que o evocam, muito menos a crises pessoais de tristeza e consternação. A solidão aparece na filosofia de Nietzsche como característica necessária à tarefa filosófica e parte constitutiva dela (OLIVEIRA, 2010, p. 16).

Desde as primeiras linhas do prólogo de *Assim Falou Zaratustra*, Nietzsche empreende uma crítica incisiva à moral da igualdade. Essa moral, própria da mentalidade do rebanho, não favorece o pensamento autônomo nem tolera o distanciamento necessário para avaliar os valores estabelecidos pela sociedade. Para Nietzsche, é justamente esse afastamento — simbolizado pela subida à montanha — que permite uma visão panorâmica da vida, capaz de revelar o que antes passava despercebido sob o peso do “tu deves”.

Os dez anos de solidão vividos por Zaratustra nas montanhas representam, portanto, um tempo propício à reflexão e ao cultivo do espírito. O termo “espírito”, no contexto da obra, remete à ampliação das perspectivas e à capacidade de reinterpretar os valores, distinguindo aqueles que afirmam dos que negam a vida. Trata-se também da experiência de fruir a própria companhia. Após esse período, Zaratustra desce da montanha e se depara com diversos personagens, todos marcados por um traço comum: vivem como se o Deus cristão ainda estivesse vivo. Surpreso, Zaratustra constata que esses homens não perceberam a ruína dos valores morais antes sustentados pela ideia de um Deus transcendente: “Mas, quando Zaratustra se achou só, assim falou para seu coração: ‘Como será possível? Este velho santo, na sua floresta, ainda não sabe que Deus está morto?’” (NIETZSCHE, 2018, p.12).

Essa morte de Deus, já anunciada anteriormente na obra *A Gaia Ciência* (parágrafos 108 e 344), ganha em

Zaratustra uma dimensão ainda mais radical. Para Nietzsche, “com a morte de Deus, [...] surge o perigo de um imenso empobrecimento da humanidade, de uma terrível banalização num vulgar ateísmo e numa vulgar depravação moral” (FINK, 1983, p.72-73). É o colapso da verdade e das certezas absolutas. Isso gera no homem moderno uma profunda desorientação, um vazio existencial que culmina no fenômeno que Nietzsche reconhece como a doença da modernidade: o niilismo.

A morte de Deus, no entanto, não precisa levar necessariamente à ruína. Nietzsche vislumbra aí também uma possibilidade: libertar-se do fardo da moral cristã e dos valores herdados pelo Estado, ainda impregnado de moral religiosa. Contudo, se mal enfrentada, essa ruptura pode resultar na aniquilação do próprio homem e de suas potências criadoras.

Nesse cenário, a solidão passa a ser vivida como um mal a ser evitado. A resposta imediata do homem moderno é buscar abrigo na coletividade — no estado gregário. Este homem gregário, incapaz de lidar com a liberdade, prefere fugir de si mesmo, refugiar-se no entretenimento e anestesiá-lo com distrações vazias. É nesse ponto que Zaratustra encontra uma multidão reunida para assistir ao espetáculo do equilibrista. Essa plateia, viciada em distração e carente de esperança, representa aquilo que Zaratustra denominará como “último homem”: uma figura conformada, estéril, incapaz de criar algo novo.

Quando Zaratustra propõe a esse último homem o ideal do super-homem, convidando-o a superar a si mesmo — “Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. Que fizestes para superá-lo?” (NIETZSCHE, 2018, p.12) — a resposta que recebe é o riso de escárnio. A multidão ri, não por compreender, mas por não ser capaz de ouvir: “‘Aí estão eles e riem’, falou para seu coração, ‘não me compreendem, não sou a boca para esses ouvidos’” (NIETZSCHE, 2018, p.16). Zaratustra então experimenta o peso da solidão filosófica:

percebe que sua mensagem é incompreensível para muitos, e que sua proposta exige um tipo de espírito que poucos estão dispostos a cultivar.

Diante desse fracasso inicial, Zaratustra compreende a necessidade de transformar sua forma de comunicação. Ele reconhece que suas palavras não são destinadas à massa, mas àqueles poucos que compartilham da vontade de superação. Por isso, abandona o público e se volta aos companheiros: “Uma luz raiou para mim: que Zaratustra não fale para o povo, mas para companheiros!” (NIETZSCHE, 2018, p.22). Essa mudança marca uma virada decisiva: a filosofia de Zaratustra não visa consolar ou convencer o rebanho, mas provocar, inspirar e acompanhar aqueles que, em sua solidão, estão dispostos a criar novos valores e afirmar a vida.

A morte de Deus, a figura do super-homem e o conceito do último homem constituem imagens centrais que reaparecem ao longo de toda a obra *Assim Falou Zaratustra*. No entanto, é no primeiro discurso da obra, intitulado Das três metamorfoses, que Nietzsche apresenta de forma alegórica como o espírito humano pode reagir à morte de Deus e usar sua liberdade de maneira criativa. O discurso narra o processo pelo qual “o espírito se torna camelo, o camelo se torna leão e o leão, por fim, criança” (NIETZSCHE, 2018, p. 25). Contudo, “o primeiro discurso, [...] indica o tema fundamental: a modificação do ser humano pela morte de Deus, isto é, a transformação da sua alienação na liberdade criadora que se sabe autônoma” (FINK, 1983, p. 76). Trata-se, assim, de uma alegoria sobre o desenvolvimento do espírito rumo à sua forma mais elevada de existência: a liberdade afirmativa.

A primeira metamorfose é simbolizada pela figura do camelo, que representa o indivíduo submisso à moral religiosa e à autoridade do Estado. Seu comportamento é marcado por uma obediência cega aos mandamentos metafísicos, à tradição e aos deveres impostos pelo “tu deves”. Essa servidão, fundada na crença de que a lei é uma verdade sagrada e in-

questionável, sobrecarrega o espírito e o impede de exercer sua liberdade criadora. Neste contexto, “esta fase da liberdade servil ou não-liberdade, é completamente estéril, pois o homem não cria, não avalia, só conserva fardos” (BARRENECHEA, 2008, p. 90). A obediência torna-se o gesto dominante, e o sentido da vida é reduzido à aceitação passiva dos valores herdados: “De fato, o espírito de carga tem necessidade de fardos e, por isso, os cria e os carrega. [...] [sente] a necessidade do fardo enquanto sentido da vida” (AZEREDO, 2011, p. 67). Na narrativa, Zaratustra afirma que “todas essas coisas mais que pesadas o espírito resistente toma sobre si: semelhante ao camelo que ruma carregado para o deserto, assim ruma ele para seu deserto” (NIETZSCHE, 2018, p. 25). O deserto, aqui, simboliza um espaço estéril de provação: um cenário em que é difícil criar, mas que se faz necessário para que a transformação se inicie: “correr para o deserto equivale a correr para onde é impossível criar” (AZEREDO, 2011, p. 64).

A segunda metamorfose, ocorre nesse mesmo deserto e é simbolizada pela figura do leão. Se o camelo representa a submissão, o leão representa a libertação: “Mas no mais solitário deserto acontece a segunda metamorfose: o espírito se torna leão, quer capturar a liberdade e ser senhor em seu próprio deserto” (NIETZSCHE, 2018, p. 25). O leão é aquele que rompe com os antigos valores, que tem a coragem de dizer “não” às imposições da tradição, da moral religiosa e da metafísica. Seu inimigo é o dragão, símbolo dos dogmas absolutos, que impõe o “tu deves” como verdade eterna. O leão, por sua vez, afirma “eu quero” — expressão de uma vontade autônoma, que já não se curva diante da herança cultural opressora. Essa oposição revela um ponto essencial da filosofia de Nietzsche: os valores são criações humanas, não verdades transcendentais. Por isso, o leão se torna o destruidor dos valores que sufocam a vontade de potência. No entanto, ele ainda não é capaz de criar novos valores. Como afirma o próprio Zaratustra: “criar novos valores – tampouco o leão pode fazer isso;

mas criar a liberdade para nova criação – isso está no poder do leão” (NIETZSCHE, 2018, p. 26). O leão representa, assim, o momento necessário da negação, da limpeza do terreno. Mas Nietzsche alerta: a negação, embora essencial, não é suficiente. Permanecer apenas no “não” é ainda negar a vida. O leão precisa ceder lugar à criança — símbolo da criação.

A terceira metamorfose, portanto, é a da criança, que encarna o espírito criador, leve, inocente. É ela que traz o “sim” à vida: “Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim” (NIETZSCHE, 2018, p. 26). A criança representa a superação definitiva dos valores morais religiosos e estatais, e também do ressentimento que ainda marca as figuras anteriores. A inocência refere-se à liberdade diante das antigas punições (como o inferno ou o castigo terreno), enquanto o esquecimento aponta para a libertação emocional e afetiva dos vínculos com os antigos valores. Essa dupla disposição — inocência e esquecimento — permite o surgimento de uma nova forma de existir, marcada pelo jogo. E esse jogo, longe de ser mero passatempo, é a imagem de um viver criativo e espontâneo, sem culpa e sem medo, capaz de afirmar a vida em sua totalidade:

o jogo concentra, ao mesmo tempo, o esquecimento e a criação. Por um lado, são as interpretações introduzidas pelas vontades de potência que, no horizonte do jogo, constroem, promovendo a criação. Por outro, é o mundo, como círculo de interpretações que retornam sem cessar, que requer o esquecimento da virada, pois nesse sentido, cada partida é um começar-de-novo, e cada começar-de-novo é, por si mesmo, inocente (AZEREDO, 2011, p. 71).

A liberdade criativa simbolizada pela figura da criança representa o momento em que, mesmo diante da morte de Deus, o homem aprende a utilizar sua própria liberdade — livre de ressentimentos e de desejos de vingança contra si mesmo e contra os outros — para criar valores que afirmem a vida. Trata-se de

uma superação plena: o abandono dos valores herdados dá lugar à afirmação leve, lúdica e de uma nova forma de existir.

A pergunta que orienta esta investigação é: **como se articulam os temas da solidão e do riso nas três metamorfoses e no discurso o andarilho, e o que essa articulação revela sobre o processo de criação de novos valores na filosofia de Nietzsche?** Nossa hipótese parte da possibilidade de identificar uma profunda sintonia entre esses discursos a partir da chave interpretativa da solidão e do riso. A solidão aparece como condição necessária ao rompimento com os antigos valores — como se vê nas figuras do camelo, do leão e do próprio andarilho. Afastando-se do rebanho, o pensador nietzschiano conquista uma nova perspectiva: aprende a rir dos valores que adoecem o homem e a afirmar a existência com criatividade.

Seguindo esse raciocínio, uma nova questão emerge a partir do primeiro discurso: **onde se manifesta o tema do riso nas três metamorfoses?** Acreditamos que o riso se apresenta de forma implícita na figura da criança. Sua liberdade criadora, que joga com a inocência e o esquecimento, permite não apenas esquecer os antigos fardos, mas também rir das imposições e abrir espaço para a invenção de novos sentidos. A criança encarna o *sim à vida* — e, nesse contexto, o riso é criação, leveza, espontaneidade, mas também expressão da vontade de potência.

“AGORA SEGUES O TEU CAMINHO DE GRANDEZA”

O último discurso da segunda parte da obra, intitulado A hora mais quieta, representa um momento decisivo na jornada filosófica de Zaratustra: o instante em que o pensador se vê confrontado com a exigência não apenas de pensar o novo, mas de viver e sofrer a criação — o que implica mergulhar na solidão radical. Não basta conceber novos valores de forma abs-

trata; é preciso atravessar a experiência da criação, com todas as suas dores e exigências existenciais.

Nesse discurso, as imagens do leão e da criança retornam com força simbólica. Zaratustra, profundamente perturbado e imerso em um conflito interior, depara-se com a impotência diante da tarefa de tornar-se criança — falta-lhe ainda a força do leão para ordenar essa transformação: “Falta-me a voz do leão para tudo ordenar”. E, mais adiante, ele reconhece: “É preciso que te tornes criança e não sintas vergonha” (NIETZSCHE, 2018, p. 142). Essa frustração, que acompanha o processo de superação de si mesmo e a transvaloração dos valores, conduz Zaratustra a um profundo silêncio e ao retorno à caverna, num recolhimento necessário à solidão criadora: “Zaratustra foi tomado pela violência da dor e a iminente despedida de seus amigos, de modo que chorou alto; e ninguém pôde consolá-lo. À noite, porém, ele foi embora sozinho, deixando seus amigos” (NIETZSCHE, 2018, p. 143). Nesse contexto, a solidão não é um estado melancólico, mas uma exigência para a emergência de novos valores. É nesse deserto existencial que o riso da criança começa a germinar. Este discurso antecipa, portanto, o surgimento da figura do andarilho — aquele que parte sozinho, após romper com os valores estabelecidos.

A terceira parte da obra é inaugurada com um trecho do discurso Do ler e escrever, pertencente à segunda parte de *Assim Falou Zaratustra*, que serve aqui como epígrafe: “Quem, entre vós, pode ao mesmo tempo rir e sentir-se elevado? Quem sobe aos montes mais altos ri das tragédias do palco e da vida” (NIETZSCHE, 2018, p. 145). Nietzsche inicia esse fragmento questionando se há uma oposição entre rir e se sentir elevado, livre. Para o espírito ainda preso às amarras da moral da igualdade — aquele que se assemelha ao camelo ou ao leão — o riso permanece inacessível. Isso porque a leveza do riso só é possível a quem alcança o estado da criança, que vive na inocência e no esquecimento.

Na tradição moral e metafísica, o riso é frequentemente visto como algo frívolo, indigno ou vazio de sentido, especialmente quando não está subordinado a normas morais. Por isso, nas figuras do camelo e do leão, o riso libertador ainda é sufocado, pois há neles resquícios de ressentimento e de submissão à moral do rebanho. Apenas quando o espírito se liberta desses pesos — sem desejo de vingança, sem culpa ou medo — é que o riso se torna possível. Para Nietzsche, o verdadeiro riso não é zombaria, mas expressão de liberdade conquistada. Não há oposição entre se sentir livre da moral do rebanho e soltar o riso que, por tanto tempo, esteve oprimido pelo medo da superação de si mesmo.

A imagem da montanha, já mencionada no início deste artigo, reaparece aqui como símbolo do desafio contínuo da elevação do espírito. Subir o monte exige coragem e esforço permanente para superar o medo e romper com as crenças metafísicas e religiosas que alimentam o ressentimento. Essa ascensão promove uma ampliação das interpretações e sentidos da vida. Enquanto, da planície, a existência é vista como trágica e insuportável — levando o último homem a buscar consolos supra-sensíveis para justificar a dor — aquele que alcança as alturas do espírito não nega a tragédia: ele a afirma. E afirma rindo, transformando-a em dança, arte e sabedoria. Esse é o riso do além-do-homem (*übermensch*): não um riso de escárnio ou fuga, mas uma plenitude que ri por estar além do bem e do mal, por ter transformado a dor em potência criadora.

O primeiro discurso da terceira parte da obra é O andarilho. Nele, narra-se o momento em que “enquanto Zaratustra subia o monte, lembrou-se das muitas caminhadas solitárias que fizera desde menino, e dos numerosos montes, cumes e vertentes que já havia escalado” (NIETZSCHE, 2018, p. 146). Este discurso representa um momento de profunda solidão, travessia e amadurecimento para Zaratustra. Sua jornada de superação é feita em isolamento — o andarilho é aquele que caminha só, que rompe com os laços antigos e se lança na busca por novos horizontes.

A solidão, nesse contexto, mantém seu papel central na filosofia de Nietzsche como condição para a superação de si mesmo e para a transvaloração dos valores. Um aspecto que pode passar despercebido, mas é essencial, é o valor que Nietzsche atribui à caminhada em sua experiência filosófica. Ele próprio foi um caminhante e escalador de montanhas até antes dos quarenta anos de idade, e Zaratustra, seu porta-voz, reflete essa dimensão vivencial. É Nietzsche falando de si mesmo: um pensador que caminha. Em sua filosofia, a caminhada não é um mero ato físico ou pausa produtiva — como em Kant —, mas o próprio gesto de pensar com o corpo. Nietzsche escreve com os ‘pés’. A caminhada, para ele, é a condição vital da criação filosófica:

a caminhada não é, como para Kant, o que distrai do trabalho, essa higiene mínima, possibilitando que o corpo se recupere depois de ter permanecido sentado, cansado, partido ao meio. Para Nietzsche, ela é a condição básica da obra. Mais que seu relaxamento, ou até seu acompanhamento, a caminhada é seu elemento propriamente dito (GROS, 2010, p. 25).

No fragmento póstumo datado do início de 1888, Nietzsche critica aquilo que chama de “hábitos depressivos (ficar sentado em casa à moda de Kant)” (NIETZSCHE, 2012b, FP 14[83], p.237). Com isso, ele aponta para uma concepção de filosofia que não se limita ao espaço fechado do gabinete ou à atmosfera densa das bibliotecas empoeiradas. Para Nietzsche, a verdadeira filosofia se faz caminhando — em contato com o corpo, com a paisagem, com o movimento da vida. Pensar, para ele, não é um exercício apenas abstrato, mas vital, pulsante, ligado ao ritmo da existência. Por isso, no mesmo discurso em análise, ele afirma:

Eu sou um andarilho e um escalador de montanhas, disse para seu coração, eu não gosto das planícies e, ao que parece, não posso ficar muito tempo parado. E, seja lá o que ainda me aconteça, como destino e como vivência, - sempre haverá uma caminhada e escalada de montanha: afinal, vivencia-se apenas a si mesmo” (NIETZSCHE, 2018, p. 146).

O termo alemão *erlebnis* é comumente traduzido por vivência, embora também possa ser compreendido como experiência ou até aventura. Diferentemente de uma experiência genérica ou conceitual, *erlebnis* refere-se a uma vivência única, subjetiva, marcada pela singularidade e pelo afastamento dos conceitos herdados e das formas universais de conhecimento. Trata-se de experimentar a si mesmo, colocando-se à prova diante da possibilidade de novos sentidos, descobertas e aprendizados. Por isso, o porta-voz de Nietzsche afirma que “vivencia-se apenas a si mesmo” — expressão que reforça a dimensão individual e intransferível do percurso filosófico. Essa vivência ocorre na solidão da caminhada, longe do rebanho, distante de certezas rígidas, verdades engessadas e morais inflexíveis, que produzem ressentimento e bloqueiam a criação de novos valores.

Erlebnis é a condição para ‘tornar-se...’, pois tudo o que ocorre ao homem, ocorre exclusivamente através de um travessia, um percurso, uma trajetória aventureira em condições sempre diferentes — uma vivência -, sem que possamos determinar, contudo, o que o homem deve efetivamente vivenciar, a fim de se tornar o que é (VIESENTEINER, 2013, p. 13).

Toda a produção filosófica de Nietzsche pode ser caracterizada como uma filosofia experimental. Em sua obra, ele articula aquilo que vivenciou de forma intensa e singular com a elaboração conceitual — ou seja, sua filosofia nasce da experiência, e não de meras especulações abstratas. No prefácio escrito em 1886 e posteriormente adicionado à obra *Humano, Demasiado Humano II*, Nietzsche afirma que a superação é um processo prático e existencial, e não uma abstração teórica: “Devemos falar apenas do que não podemos calar; e falar somente daquilo que superamos — todo o resto é tagarelice, ‘literatura’, falta de disciplina” (NIETZSCHE, 2017, p.7).

Já no fragmento póstumo datado do início do ano — verão de 1888, Nietzsche explicita o que compreende por filosofia experimental:

Filosofia, tal como a compreendi e vivi até aqui, é a busca voluntária mesmo dos lados mais indesejados e mal-afamados da existência. A partir da longa experiência, que me foi dada por tal andança através do gelo e do deserto [...]. O erro é uma covardia... aquela conquista do conhecimento se segue da coragem, do rigor em relação a si mesmo, do asseio contra si mesmo... Tal filosofia experimental, como a vivo [...] (NIETZSCHE, 2012b, FP 16[32], p.441).

Nesta “solitária caminhada” (NIETZSCHE, 2018, p. 146), Zaratustra pronuncia a si mesmo um mantra que o impulsiona a continuar: “Segues teu caminho de grandeza: tornou-se seu último refúgio o que até então era teu último perigo!” (NIETZSCHE, 2018, p. 146). O “caminho de grandeza” é, antes de tudo, o caminho da superação de si mesmo e da criação. Refere-se ao esforço contínuo de transcender os próprios limites, medos, ressentimentos, a moral do rebanho e as verdades impostas. É a trilha daqueles que não herdaram valores, mas os criam — de quem afirma a vida como caos e incerteza, sem recorrer a consolos metafísicos ou religiosos. Não por acaso, neste mesmo discurso, Zaratustra começa a tratar do “homem do conhecimento, [aquele] que olha de maneira importuna” (NIETZSCHE, 2018, p. 147).

Esse “homem do conhecimento” não deve ser confundido com o “homem de conhecimento” mencionado no discurso Nas Ilhas Bem-Aventuradas. O primeiro representa o erudito acadêmico — figuras que acumulam saberes, mas têm medo de se arriscar, de colocar a si mesmos em experimento. Não conseguem unir vida e filosofia; conhecem muito, mas não se transformam pelo que sabem. Já o homem de conhecimento é seu oposto: vive o conhecimento de forma existencial, deixando-se afetar e transformar por aquilo que descobre. Para ele, o saber é potência vital. É o aventureiro que se põe à prova, segue o seu caminho de grandeza e, com liberdade criativa, cria novas tábuas de valores. Vive o processo contínuo de superação de si mesmo com coragem e leveza. Nesse sentido, a vi-

são que vem do alto — símbolo da transvaloração — expressa essa trajetória: “Mas tu, ó Zaratustra, querias ver a razão e o pano de fundo de todas as coisas: então tens de subir acima de ti mesmo — para o alto, para além” (NIETZSCHE, 2018, p. 147).

No final do discurso O andarilho, Zaratustra realiza uma autocrítica em relação aos momentos de tristeza causados pelo aparente fracasso de sua missão. Em um instante de reminiscência e introspecção, pensa em desistir — e nesse momento ri de si mesmo. Trata-se do riso do mais solitário: “Zaratustra riu de si mesmo com tristeza e amargura. [...] O amor é o perigo do mais solitário, o amor a tudo, bastando que viva! São de rir, em verdade, minha tolice e minha modéstia no amor!” (NIETZSCHE, 2018, p. 148-149). Esse riso amargo indica o despertar do verdadeiro pensador: aquele que não busca consolo, mas provoca, sacode, liberta — e ensina a afirmar a vida tal como ela é.

Para Nietzsche, o solitário é aquele que se afastou dos valores comuns para trilhar o próprio caminho — como faz Zaratustra. No entanto, até mesmo esse solitário corre o risco de se perder: amar indiscriminadamente “tudo o que vive” pode ser sinal não de força, mas de fraqueza. Esse amor, embora pareça generoso, pode ser ingênuo e tolo — uma tentativa velada de aliviar a dor por meio de vínculos frágeis com o mundo. Por isso, Zaratustra ri de si mesmo: é um riso crítico, amargo, lúcido. Reconhece que seu amor universal não condiz com sua missão filosófica mais elevada, que não é consolar a todos, mas formar espíritos fortes, criadores e livres.

O riso, na filosofia de Nietzsche, deve ser interpretado em seu próprio contexto conceitual, caso contrário corre o risco de ser reduzido a interpretações psicológicas ou sociológicas alheias ao que ele próprio atribui a essa expressão. Na filosofia de Nietzsche, o riso “exprime um ponto de vista, uma visão crítica ao mesmo tempo valorativa que se dá enquanto tal no ato de rir. Devemos considerar que seu riso está intrinsecamente ligado à sua filosofia [...]” (LEITE,

2016, p. 13). O riso em Nietzsche comporta múltiplos sentidos, o que reflete sua recusa aos conceitos fixos e absolutos. Assim como sua filosofia é um devir constante, feita de construção e desconstrução contínuas, também o riso assume formas diversas ao longo da obra *Assim Falou Zaratustra*: há o riso de Zaratustra diante dos valores morais ainda sustentados por uma fé morta; há o riso zombeteiro dos personagens que ele encontra em seu caminho; o riso gélido dos últimos homens; o riso irônico do porta-voz de Nietzsche; e, sobretudo, o riso amargo que Zaratustra dirige a si mesmo. Não é possível reduzir o riso nietzschiano a um único significado.

No entanto, é possível afirmar que o riso, em Nietzsche, é sempre uma manifestação da vontade de potência. Ele o utiliza como instrumento crítico e valorativo na avaliação dos valores vigentes e na afirmação da vida: “Afirmar é avaliar [...]. Por isso, afirmar é transmutar o pesado em leve, afirmar o múltiplo” (LEITE, 2016, p. 34). Avaliar, nesse sentido, é interpretar e transformar o que paralisa em impulso criador. O riso, então, “permite pensar o que não pode ser pensado” (ALBERTI, 1999, p. 15); ele revela o que passa despercebido no cotidiano e denuncia as formas de existência que nos adoecem em silêncio.

Na obra *Assim Falou Zaratustra*, o riso está profundamente ligado à solidão, pois ambos funcionam como ferramentas críticas contra os valores da moral do rebanho. Zaratustra se torna, nesse sentido, “o mestre que ensina a rir para tornar o homem mais leve, mais alegre e disposto a superar a si mesmo” (DIAS, 2020, p. 164). É o riso da criança que aprendeu a usar a liberdade criativa, que brinca com a inocência e o esquecimento, sem ressentimentos ou desejo de vingança. A criança ri dos valores que antes eram considerados sagrados e intocáveis. Esse riso é, ao mesmo tempo, um ato de resistência e um gesto de reinterpretação: “o riso é expressão de uma constituição afirmativa do tipo, é indício de força diante das resistências; por outro lado, como instrumento

valorativo” (LEITE, 2016, p. 45), o riso desafia a lógica e as certezas estabelecidas pela sociedade.

No discurso “O andarilho”, encontramos a expressão plena do riso amargo: o momento em que Zaratustra ri de si mesmo. Esse riso remete ao surgimento de um novo pensamento, a um novo modo de interpretar antigas crenças. Embora carregado de decepção, esse riso não é fuga: é a criatividade em ação. O riso transforma o sofrimento sem negá-lo, sem cobri-lo com falsos enfeites. Não é um “cosmético” que disfarça o incômodo, mas uma força que encara a realidade e a transforma: “o riso nos liberta do sofrimento, mas, ao mesmo tempo, expressa esse mesmo sofrimento” (DIAS, 2020, p. 164). Zaratustra é, assim, aquele que encarna em sua própria vivência o peso da solidão e o poder do riso na superação de si mesmo — e ensina que é preciso rir de si, pois é **“com o riso que se mata”** (NIETZSCHE, 2018, p. 40) o ressentimento que nos paralisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A travessia de Zaratustra, como vimos ao longo deste trabalho, é uma jornada em que a solidão e o riso se revelam não apenas como experiências humanas, mas como instrumentos filosóficos decisivos no projeto nietzschiano de transvaloração dos valores. A pergunta lançada por Nietzsche em 1886 — “mas quem sabe hoje o que é solidão?” — foi o fio condutor que nos permitiu compreender que, para além de um estado psicológico ou social, a solidão aparece como condição da criação filosófica autêntica, exigindo do pensador um afastamento radical do rebanho, das verdades herdadas e das crenças morais que adoecem a existência.

Zaratustra, ao tornar-se andarilho e abandonar os velhos caminhos, corporifica essa solidão como modo de existência filosófica. Sua caminhada solitária, como discutido, é também uma metáfora da

experimentação. A filosofia, nesse sentido, deixa de ser uma atividade abstrata ou puramente intelectual para se tornar *erlebnis* — vivência, experiência, devir. O “caminho de grandeza” que ele percorre é o mesmo que exige coragem para ver a si mesmo, para rir de si mesmo e, assim, superar-se.

Nesse percurso, o riso não surge como negação ou escárnio banal. Ele aparece como um gesto afirmativo, como modo de avaliação crítica e de leveza conquistada por quem rompeu com o ressentimento. Quando Zaratustra afirma que “é com o riso que se mata”, ele não está propondo o riso como fuga, mas como arma contra os valores decadentes, contra o peso da moralidade herdada. Matar, aqui, é simbólico: é dar fim ao ciclo de repetição passiva, é destruir o velho para criar o novo. É a própria vontade de potência se expressando — não com fúria, mas com riso.

As três metamorfoses analisadas revelaram que o espírito, para alcançar a liberdade criadora da criança, precisa antes passar pelo deserto da servidão (camelo) e pela luta da negação (leão). E é na figura da criança que identificamos o primeiro esboço do riso afirmativo: um riso inocente, mas potente, que não carrega o peso da culpa nem o veneno do ressentimento. A criança ri porque esquece, porque joga, porque cria.

Já no discurso O andarilho, essa construção se aprofunda: o riso torna-se amargo, reflexivo, dirigido ao próprio Zaratustra. Rir de si mesmo é sinal de um amadurecimento existencial, de um ponto em que até mesmo o filósofo — este que já subiu a montanha e enfrentou os dragões — precisa rever suas crenças. Aquele que deseja afirmar a vida plenamente precisa estar pronto para rir de si mesmo quando necessário — pois até o amor indiscriminado pode ser uma forma disfarçada de fraqueza.

O riso, portanto, caminha junto da solidão. Ambos são sinais da liberdade conquistada: liberdade de avaliar, de destruir, de criar. Rir do rebanho é o início;

rir de si mesmo é o ápice. Através da análise conjunta desses dois discursos, vimos que Nietzsche propõe uma filosofia da travessia e da transformação, em que o pensador, ao se afastar dos valores herdados, mergulha na dor da separação, mas também experimenta a alegria trágica de criar novos sentidos.

Concluimos, assim, que os temas da solidão e do riso não apenas se articulam, mas se completam como expressões da vontade de potência no pensamento de Nietzsche. O solitário aprende a rir — e, ao rir, começa a criar. O riso, longe de ser o fim da dor, é a sua transfiguração. Ele é o sim à vida em sua forma mais sutil e radical. É a dança do pensador livre que, mesmo depois de sofrer, segue caminhando. Pois, como diz Zaratustra em seu monólogo: “segues teu caminho de grandeza” — e esse caminho, solitário e risonho, é também o caminho da filosofia.

REFERÊNCIA

- ALBERTI, V. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.
- AZEREDO, V. D. de. “As transmutações do espírito no Zaratustra de Nietzsche”. Tradução: Rebeca Furtado de Melo. In: DIAS [ET AL]. **Leituras de Zaratustra**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011. p. 61-72.
- BARRENECHEA, M. A. de. **Nietzsche e a liberdade**. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- DIAS, R. “Nietzsche, uma ‘gargalhada de ouro’”. In: DIAS [ET AL]. **Nietzsche e o riso**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020. p. 159-168.
- FINK, E. **A filosofia de Nietzsche**. Tradução: Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- GROS, F. **Caminhar, uma filosofia**. Tradução: Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2010.
- LEITE, T. R. de M. **Nietzsche e o riso**. São Paulo. 205 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Filosofia, 2016.

NIETZSCHE, F. W. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **A gaia ciência**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. **Fragmentos póstumos: 1887-1889**. Vol. VII. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012b.

_____. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Vol. II. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

_____. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

OLIVEIRA, J. **A solidão como virtude moral em Nietzsche**. Curitiba: Champagnat, 2010.

VIESENTEINER, J. L. **Nietzsche e a vivência de tornar-se o que se é**. Campinas, SP: Editora PHL, 2013.

ARTE, IDENTIDADE E SUSTENTABILIDADE: um olhar sobre três artistas sergipanos e suas expressões materiais

Lílian G. Rosa dos Santos¹

Brendo Rodrigo S. Barroso²

Fabiana Freitas Santos³

RESUMO

Este artigo tem objetivo de analisar como três artistas sergipanos, Dom Pepe, Paulo Lima e François Hoald, utilizam materiais e linguagens artísticas para construir suas identidades culturais, ressignificando elementos da natureza ou do cotidiano e promovendo reflexões sociais e ambientais, destacando o papel da arte na valorização da cultura regional. Para cada estudo de caso adotou-se uma metodologia com abordagem qualitativa, além de pesquisa bibliográfica e análise de imagem, iconográfica e simbólica das obras. Entrevistas, visitas aos ateliês e levantamento de fontes documentais, como catálogos, reportagens e registros fotográficos foram investigados mais profundamente. Como principais resultados, foram obtidas evidências de que as produções artísticas desses artistas contribuem significativamente para a preservação da memória cultural sergipana, ao mesmo tempo em que promovem a conscientização sobre sustentabilidade, pertencimento e meio ambiente, a saber: Dom Pepe res-

significa sucatas metálicas em esculturas que dialogam com a sustentabilidade e a identidade cultural; Paulo Lima transforma madeira e materiais naturais em símbolos do imaginário nordestino e da vida rural; François Hoald representa elementos da fauna, da flora e da paisagem local, explorando a relação entre território, memória e pertencimento. Em comum, os três artistas demonstram que a arte é um potente instrumento de resistência, valorização cultural e reflexão social e ambiental..

Palavras-chave: arte sergipana; identidade cultural; sustentabilidade; ressignificação; arte popular.

¹ Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Sergipe.

² Graduando em Artes Visuais pela Universidade Federal de Sergipe.

³ Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Sergipe.

Orientadora dos Trabalhos de Conclusão de Curso II:
Profa. Adriana Dantas Nogueira.

ABSTRACT

This article aims to analyze how artists from Sergipe Dom Pepe, Paulo Lima and François Hoald use materials and artistic expressions to build cultural identity, give new meaning to elements of nature or everyday life and promote social and environmental reflections, highlighting the role of art in valuing regional culture. From a qualitative approach, using case studies, bibliographic research and aesthetic, iconographic and symbolic analysis of the artists' works, all of this could be investigated deeper. The research also included interviews, visits to their studios and a survey of documentary sources, such as catalogues, reports and photographic records. As main results, these three studies show that the artistic productions of them contributes significantly to the preservation of Sergipe's cultural memory, while also promoting awareness about sustainability, belonging and the environment, as following: Dom Pepe gives new meaning to scrap metal in sculptures that dialogue with sustainability and cultural identity; Paulo Lima transforms wood and natural materials into symbols of the Northeastern imaginary and rural life; François Hoald represents elements of the local fauna, flora and landscape, exploring the relationship between territory, memory and belonging. In common, the three artists demonstrate that art is a powerful instrument of resistance, cultural appreciation and social and environmental reflection.

Keywords: art of Sergipe; cultural identity; sustainability; resignification; popular art.

1. INTRODUÇÃO

A arte, enquanto manifestação cultural, é capaz de expressar resistências, elaborar memórias e construir identidades. No contexto sergipano, artistas como Dom Pepe, Paulo Lima e François Hoald têm desenvolvido práticas artísticas que ressignificam materiais e imaginários populares, ativando reflexões sociais, ambientais e afetivas. Este artigo reúne três pesquisas que, a partir de uma abordagem qualitativa, investigam como esses artistas articulam estética, território e cultura por meio de suas produções. Apesar de trajetórias distintas, os trabalhos convergem ao demonstrar o uso consciente de materiais – como sucatas, madeira e elementos simbólicos da fauna e flora – como estratégia estética e de afirmação cultural.

As metodologias adotadas envolveram estudo de caso, análise estética e iconográfica, levantamento documental e entrevistas. Dom Pepe transforma sucatas metálicas em esculturas urbanas que discutem sustentabilidade e pertencimento. Paulo Lima, escultor popular de Pirambu, utiliza madeira descartada para compor cenas e figuras do imaginário nordestino, afirmando a potência da arte popular marginalizada. François Hoald, por sua vez, desenvolve uma linguagem poética em que o caju, a paisagem e a simbologia local tornam-se veículos de identidade e memória, evidenciando também, em algumas obras, uma relação sensível entre homem e natureza.

Ao reunir essas três produções, o artigo busca evidenciar a potencialidade da Arte Sergipana, sua diversidade material e simbólica, e o papel fundamental que desempenha na preservação da cultura regional, na crítica social e na sensibilização ambiental.

2. DOM PEPE – A ARTE SUSTENTÁVEL DA SUCATA METÁLICA

Dom Pepe transforma sucatas metálicas em esculturas que dialogam com sustentabilidade, memória e identidade cultural sergipana. Sua prática artística, fundamentada na estética rústica e na valorização das marcas dos materiais, propõe uma reflexão sobre consumo, meio ambiente e pertencimento. A pesquisa reforça a importância do reaproveitamento de materiais como ferramenta crítica e artística, posicionando Dom Pepe como protagonista de uma arte comprometida com a transformação social e a preservação cultural (Santos, 2025; Palhaci et al., 2012).

A de Dom Pepe e conceito de arte sustentável, segundo Palhaci et al. (2012), abrange práticas artísticas que priorizam o reaproveitamento de materiais, a redução de impactos ambientais e a conscientização social. Cauquelin (2005) acrescenta que a arte contemporânea, ao incorporar resíduos e materiais descartados, amplia os limites da estética e questiona os valores de consumo. Em consonância com esses autores, Dom Pepe se apropria de sucatas metálicas, como engrenagens, chapas e ferragens, transformando-as em esculturas que extrapolam o mero reaproveitamento funcional e se inserem no campo simbólico e cultural da arte sergipana. Sua obra traduz a “metalmorfose” dos materiais: o que antes era resíduo, torna-se símbolo de resistência, de crítica ambiental e de valorização da cultura local.

A Produção Artística de Dom Pepe, denominada aqui de *Metalmorfose*, une Memória e Identidade Sergipana. Para Candido (1995), a arte se enraíza na cultura quando resgata elementos do cotidiano e da memória coletiva, dialogando com as tradições e os símbolos locais. Carolin (2019) complementa que o artista, ao ressignificar objetos e materiais ordinários, participa ativamente da construção da identidade cultural. Sob essa perspectiva, Dom Pepe transforma sucatas metálicas em esculturas que evocam memórias urbanas, paisagens de Aracaju e ícones da cultura

sergipana. As suas obras, repletas de detalhes mecânicos e formas orgânicas, funcionam como pontes entre o passado industrial, o presente urbano e as raízes culturais da região, reforçando o sentimento de pertencimento e identidade.

A Percepção Visual e o Processo Criativo no Reaproveitamento de Materiais que o artista propõe direciona às teorias de Arnheim (2005), o qual enfatiza que o processo perceptivo na arte está diretamente ligado à maneira como o artista organiza visualmente o material, explorando texturas, formas e contrastes. Dom Pepe, ao trabalhar com sucatas metálicas, explora as irregularidades e as marcas do tempo presentes nos materiais, incorporando-as como elementos estéticos. Seu processo criativo se orienta pela valorização do que é imperfeito, do que carrega história e desgaste, resultando em esculturas que combinam rusticidade e poesia visual. A percepção do espectador é constantemente desafiada a reconhecer, sob as formas metálicas, as narrativas culturais e sociais ali impressas.

A Arte de Dom Pepe dialoga com o Espaço Urbano e Ambiental, pois de acordo com Panofsky (2012), a arte carrega significados que se revelam em múltiplas camadas, especialmente quando inserida em espaços públicos. Mukarovsky (1993) acrescenta que o contexto urbano influencia tanto a forma como o público interage com a obra quanto os sentidos atribuídos a ela.

As intervenções de Dom Pepe em Aracaju exemplificam esse fenômeno: suas esculturas instaladas em praças, avenidas e pontos turísticos provocam reflexões sobre o descarte, o reaproveitamento e a sustentabilidade (Figura 1). Além de embelezar o espaço urbano, as obras instigam o debate sobre o meio ambiente e a necessidade de transformar a relação da sociedade com os resíduos, promovendo uma arte que ultrapassa o objeto e se afirma como agente de conscientização social (Santos, 2025).

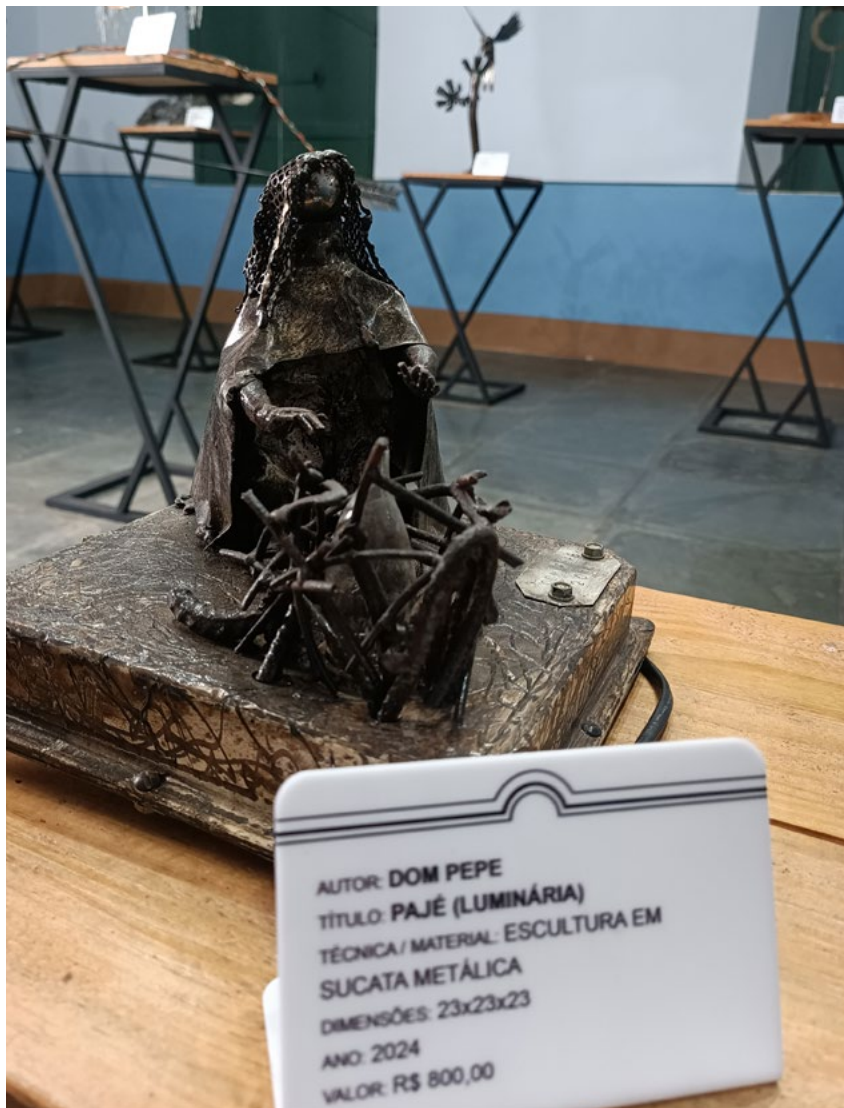


Figura 1 . Esculturas de Dom Pepe, utilizando sucata.
Foto: Lílían dos Santos, 2025.

3. PAULO LIMA – O ESCULTOR POPULAR E A EXALTAÇÃO DO IMAGINÁRIO NORDESTINO

A frase “Esculpindo a Natureza: a expressão artística de Paulo Lima na estrada de Pirambu, Sergipe.” Resume bem a obra desse artista. Seu trabalho como escultor popular cuja produção se encontra às margens da rodovia SE-100, em Pirambu (SE), é visto como uma galeria viva a céu aberto. Mais do que reproduções da fauna nordestina, suas esculturas representam um gesto de resistência estética e cultural diante da invisibilização artística do artesanato popular perante as instituições expositivas como galerias e museus.

A pesquisa adotou uma metodologia com caráter exploratório e descritivo, incluindo visitas de campo ao ateliê do artista, entrevistas semiestruturadas, observação participante e análise fotográfica das obras, bem como revisão bibliográfica centrada na

fundamentação e discussão sobre estética, valor simbólico e reconhecimento cultural.

O estudo revela como Paulo Lima, ao esculpir com as próprias mãos e intuição, propõe uma reconfiguração do lugar do artesão no campo das artes, unindo técnica, memória e território em um gesto profundamente poético e político. Na rodovia SE-100, que liga Japaratuba e Pirambu à capital do estado, Aracaju, um museu invisível se revela aos olhos atentos de quem passa na estrada. Sob o sol e a brisa do litoral sergipano, a arte de Paulo Lima se impõe sem precisar de molduras ou etiquetas. Suas esculturas em madeira, feitas com o que a natureza oferece troncos já caídos, raízes esquecidas, galhos curvos são mais do que representações da fauna nordestina. Elas são gestos de permanência.

Paulo Lima nasceu em Penedo (AL), migrou para Sergipe em busca de sobrevivência e foi da pesca à escultura como quem troca um remo por um cinzel. Seu primeiro barco foi de madeira, não para navegar, mas para ornamentar. A venda inesperada dessa peça acendeu uma possibilidade: viver daquilo que suas mãos podiam criar. Desde então, a estrada tornou-se sua galeria. Como ele mesmo afirma: “a arte precisa ser vista” (Lima, 2025).

Neste recorte, a reflexão sobre o espaço simbólico e político que Paulo Lima ocupa com sua arte se relaciona a um espaço à margem, literalmente: não por escolha estética, mas por exclusão sistemática. Enquanto

as galerias legitimadas silenciam muito do artesanato popular, Paulo responde com uma vitrine viva, aberta à paisagem e ao cotidiano. A estrada é o museu; seus espectadores, os viajantes.

Cada escultura que ele cria, como o jacaré que parece emergir do rio pronto para atacar, as cores equilibradas do tucano e do pavão e suas curvas esculpidas com inventividade plástica, uma narrativa afetiva. Paulo Lima não trabalha a madeira para dominá-la; ele a escuta. E é nessa escuta silenciosa entre artista e matéria que sua obra se inscreve como um grito estético contra o apagamento da arte popular (Figura 2).



Figura 2. Obras de Paulo Lima. Foto: Brendo Barroso, 2025.

Seu ateliê improvisado, seus recursos escassos e sua ausência em feiras e instituições formais não diminuem a potência do seu trabalho. Pelo contrário: fazem dele um símbolo da persistência da arte popular frente às estruturas de distinção e exclusão, como nos alerta Pierre Bourdieu (2007). A sua arte não espera reconhecimento de cima; ela se justifica na relação que constrói com o entorno, com a comunidade, com o visitante que para o carro e pergunta: “foi o senhor mesmo que fez isso?”.

Arnheim (2005) nos ajuda a entender a força visual da obra de Paulo Lima. Para o autor, a percepção não é apenas sensorial, mas um modo de organizar e significar o mundo. O equilíbrio formal de suas esculturas, a distribuição de volumes e a escolha das cores criam experiências visuais ricas, que não se limitam à mimese. Cada animal esculpido por Paulo carrega um ritmo interno, é nesse ponto que, como lembra Arnheim, “a forma é a configuração visível do conteúdo” (2005, p. 89). Ou seja, a madeira não apenas sugere um animal: ela o encarna.

Pierre Bourdieu (2007) analisa como o gosto e a valorização artística são construídos socialmente. O campo artístico, para ele, é estruturado por disputas simbólicas que classificam determinadas práticas como legítimas (alta cultura) e outras como “inferiores” (arte popular, artesanato). O trabalho de Paulo Lima é, nesse sentido, um exemplo vivo dessa exclusão.

Eduardo Barroso Neto define o artesanato como a expressão de habilidades técnicas e manuais que se ligam à vida cotidiana (Neto, 2024). No caso de Paulo Lima, esse gesto artesanal é também um gesto de reexistência. Trabalhar a madeira que já caiu, transformá-la em animal, cor e forma, é uma forma de reverência à natureza e ao tempo. Seu ateliê improvisado é uma aula pública. Não há filtros. Não há molduras. O que existe é o contato direto entre arte e mundo. E é nesse sentido que seu trabalho assume uma função política: ele denuncia a ausência institucional enquanto afirma o valor de uma arte que nasce do chão, do suor e da memória.

A arte de Paulo Lima nos obriga a repensar os critérios de valor, gosto e pertencimento no campo da cultura. Suas esculturas em madeira não são apenas belas – são insurgentes. Diante da exclusão formal, Paulo constrói um museu aberto ao vento, onde cada obra é um manifesto contra o apagamento da arte popular. Reconhecer seu trabalho como arte plena e legítima é não apenas um gesto de justiça estética, mas também uma ação política de valorização das narrativas que brotam da terra, do corpo e da memória coletiva (Barroso, 2025).

Paulo Lima não esculpe apenas animais. Ele entalha memória, resistência e beleza no que o mundo já teria descartado. Ao reconhecer seu trabalho como arte em pleno direito e não como uma produção menor ou folclórica somos desafiados a repensar os próprios critérios que usamos para definir o que merece ou não estar em um museu.

4. FRANÇOIS HOALD – NATUREZA, ARTE E IDENTIDADE SERGIPANA

As obras de François Hoald são marcadas por figuras humanas estilizadas, referências à natureza e uma profunda ligação com sua terra natal. Nascido em Itabi, no sertão de Sergipe, Hoald (1947–1974) desenvolveu uma poética visual baseada na representação simbólica de elementos naturais e culturais da região, como o caju, as castanhas e as animais, articulando essas imagens a temas como identidade, religiosidade, memória e pertencimento.

Com uma carreira iniciada na juventude, Hoald percorreu diferentes cidades do Nordeste e Sudeste brasileiro, expondo suas obras em espaços culturais diversos e dialogando com artistas influentes, como Francisco Brennand e Ariano Suassuna. Seu trabalho se desenvolve no movimento artístico primitivismo tropical, movimento caracterizado pela valorização da arte intuitiva, das cores vibrantes e da iconografia regional. Ainda que partilhe de influ-

ências estéticas com artistas pernambucanos, Hoald constrói uma linguagem artística própria, marcada pelo uso do caju, formas geométricas, ausência de profundidade, cores chapadas e elementos simbólicos como o as castanhas, as folhas e os animais.

O caju, em particular, assume na obra de Hoald um papel central. Mais do que representar uma fruta da região, ele é ressignificado como símbolo de fertilidade, memória e pertencimento. Aparece em diversas composições de modo estilizado, ora em equilíbrio com castanhas como na obra *Justiça*, ora como corpo vegetal que se funde ao humano, ora como fruto ferido por uma lâmina, evocando tensões entre o natural e o artificial, o sagrado e o mundano

A metodologia utilizada na pesquisa envolveu análise documental e iconológica, com base no método de Erwin Panofsky (2012), que permite uma leitura em três níveis: o pré-iconográfico (descrição dos elementos formais), o iconográfico (identificação dos motivos e símbolos) e o iconológico (interpretação do conteúdo cultural e histórico subjacente). Essa abordagem contribui para revelar a complexidade simbólica das composições de Hoald, que, embora aparentemente simples em sua forma, carregam múltiplos sentidos relacionados à religiosidade, à memória afetiva e à relação homem e mundo. Além, da análise dos documentos do Arquivo Público da Cidade de Aracaju (Sergipe) e do acervo particular da família Hoald.

A estética de Hoald também é marcada pela ausência de academicismo. Em entrevistas da época, ele declarou:

Acho que sou autodidata. Nunca deixei que a escola me bitolasse. Apenas procurei um conhecimento mais aprofundado da arte sem, entretanto, me ligar às suas regras. Não segui nenhuma escola de pintura e nunca estudei em livros, o caju da minha terra, sua gente e seus princípios foram os meus mestres. (JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 24 de julho de 1972, p.5)

Essa recusa à padronização o aproxima da arte livre dos padrões e regras da academia, mas sem perder o simbolismo. Suas composições são planas, os contornos são marcados, e a perspectiva linear é praticamente inexistente. Essa escolha estética, longe de ser uma limitação técnica, reflete uma intencionalidade poética: o desejo de expressar uma visão de mundo enraizada no cotidiano e na natureza da sua terra.

A trajetória de Hoald também foi permeada por desafios. Vindo de uma família conservadora, enfrentou resistência ao optar pela arte como profissão, chegando a fugir de casa para viver em Recife, encontrando ambiente favorável para suas produções. Participou de exposições em João Pessoa, Salvador, Rio de Janeiro e Vitória, conquistando o reconhecimento de críticos, jornalistas e artistas renomados. Contudo, sua morte precoce, aos 27 anos, num acidente automobilístico, interrompeu uma carreira promissora e contribuiu para a posterior invisibilização de sua obra nos circuitos institucionais.

Encontrar documentos, cartas, recortes de jornais e registros fotográficos antigos, representa um esforço fundamental para a valorização de François Hoald no cenário da arte sergipana. O trabalho não apenas organiza cronologicamente sua trajetória, como também analisa detalhadamente várias obras representativas, revelando a coerência temática e estética de sua produção.

Dentre essas obras, destaca-se *Justiça*, em que uma forma ambígua — entre cruz e balança — divide o peso de um caju e de uma castanha, simbolizando a tensão entre o espiritual e o material. Outra obra significativa é *Mulher Vegetal*, que expressa de forma emblemática a relação intrínseca e inseparável entre o homem e a natureza. Nesta composição, Hoald funde elementos humanos e vegetais, revelando sua visão de mundo na qual o ser humano não pode ser dissociado do meio natural que o cerca (Figura 3)



Figura 3. Obras de François Hoald: (acima) Justiça, 1972.; (abaixo a esquerda) Mulher vegetal (sem data); (abaixo à direita) Título desconhecido, 1972. Fotos: SANTOS, Fabiana. 2025.

François Hoald não apenas representou a identidade sergipana, mas a construiu visualmente em suas obras. Ele projetou sobre o caju, a fauna e a flora local não como uma mera paisagem decorativa, mas uma concepção de vida e um modo de ser no mundo. A revalorização de sua arte é urgente. Como apontam os dados levantados, há um apagamento gradual de sua memória, refletido na destruição de murais, na escassez de registros e na ausência de políticas públicas que reconheçam seu legado (Freitas Santos, 2025).

Neste sentido, a pesquisa realizada sobre o artista cumpre não apenas um papel acadêmico, mas também um gesto de preservação da cultura regional. Ao colocar Hoald em diálogo com artistas contemporâneos como Dom Pepe e Paulo Lima, o artigo demonstra que a arte sergipana é viva, múltipla e comprometida com a transformação social. A memória, quando cultivada pela arte, torna-se resistência e a obra de François Hoald é um testemunho visual dessa resistência enraizada no território, na natureza e na identidade do povo sergipano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos trabalhos de Dom Pepe, Paulo Lima e François Hoald evidencia a relevância da arte sergipana como espaço de construção e reafirmação da identidade cultural local. Cada artista, a partir de suas escolhas materiais e estéticas, realiza uma profunda ressignificação de elementos do cotidiano e da natureza, transformando-os em símbolos carregados de memória, pertencimento e resistência. Apesar das técnicas e suportes distintos — sucatas metálicas, madeira e formas pictóricas —, seus trabalhos dialogam na urgência de preservar e valorizar a cultura regional em face das transformações sociais e ambientais contemporâneas.

Dom Pepe, ao reutilizar materiais descartados, promove não apenas uma reflexão crítica sobre o consumo e a sustentabilidade, mas também uma reinvin-

dicação estética que resgata o passado industrial e urbano de Sergipe. Paulo Lima, com suas esculturas populares à margem das instituições oficiais, reafirma a potência da arte popular como instrumento de resistência política e afirmação cultural, rompendo com os critérios tradicionais de legitimação artística. Já François Hoald constrói uma poética visual em que a natureza e o homem são indissociáveis, projetando uma concepção de mundo que celebra a fertilidade, a memória e o vínculo profundo com o território sergipano.

Os três artistas, de modos diferentes, nos convocam a um olhar atento sobre a relação entre arte, meio ambiente e identidade, mostrando como a criação artística pode ser um poderoso agente de transformação social e cultural. Essa arte sergipana, portanto, não é apenas expressão estética, mas um espaço de debate, cuidado e resistência que fortalece o pertencimento coletivo e inspira a preservação ambiental. Nesse sentido, este artigo é uma possibilidade de ampliar a visibilidade dessas produções, valorizando a diversidade e o compromisso social presentes na arte regional.

Por fim, ressalta-se a importância de políticas públicas e iniciativas culturais que garantam a preservação e o reconhecimento desses artistas e suas obras, assegurando que a memória cultural sergipana permaneça viva e acessível para as gerações futuras. Assim, reafirma-se o papel fundamental da arte como vetor de identidade, sustentabilidade e transformação social na realidade sergipana.

REFERÊNCIAS

ACERVO PARTICULAR DA FAMÍLIA BARRETO. **Documentos diversos** (cartas, recortes de jornais, convites de exposições, fotografias). Aracaju – Sergipe. Consulta realizada em: 10 set. 2024.

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. 2. ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE ARACAJU. **Artistas plásticos/Artistas plásticos sergipanos**. Letra SGHI. cx. 32, est. 61. Consulta realizada em: 10 ago. 2024.

BARROSO, Brendo Rodrigo Santos. **Esculpindo a Natureza: a expressão artística de Paulo Lima na estrada de Pirambu, Sergipe**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2025. (monografia).

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CAROLIN, F. **Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes**. São Paulo: Edições 70, 2019.

CAUQUELIN, A. **Teorias da arte**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LIMA, P. **Depoimento** (fev. 2025). Entrevistador: Brendo Rodrigo Santos Barroso. Universidade Federal de Sergipe, 2025. 1 arquivo mp3 (1h e 37 min). Entrevista concedida para a pesquisa de conclusão de curso (TCC).

MUKAROVSKY, J. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Estampa, 1993.

NETO, E. B. **“O que é Artesanato”**. Scribd, 2024. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/435204688/O-QUE-E-ARTESANATO-Eduardo-Barroso-Neto-Primeiro-Modulo-Curso-Artesanato-Modulo-1-1>>. Acesso em: 15 ago. 2024.

PALHACI, M. C. J.; PALHACI, T. P.; HELLMEISTER, L. A. V.; NICOLA, R. **“A importância da arte como meio de reciclagem e como formação de um novo pensamento ambiental”**. In: WORLD CONGRESS ON COMMUNICATION AND ARTS, 5., 2012, Guimarães, Portugal. Anais do V World Congress on Communication and Arts. Guimarães: WCCA, 2012. p. 557.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

SANTOS, Fabiana Freitas. **A Exaltação da Natureza Enlaçada à Identidade Sergipana**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2025. (monografia).

SANTOS, LÍlian Gonçalves Rosa dos. **A Metalmorfose de Dom Pepe e o Conceito de Arte Sustentável**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2025. (monografia).

GALERIA DE ARTES ÁLVARO SANTOS: Histórias e artes visuais em Aracaju

Luiz Fernando Cajueiro dos Santos¹

RESUMO

Com o intuito de compreender um pouco mais a respeito da importância da inauguração da Galeria de Artes Álvaro Santos, o presente artigo propõe-se a dar visibilidade aos principais motivos que orientaram a criação daquele espaço de acolhimento e divulgação das Artes Visuais em Sergipe, no contexto do ambiente em torno do qual aconteceram as discussões a respeito da criação daquele espaço. Com tais objetivos, foram pesquisados os principais jornais em circulação naquele momento, em Aracaju, disponibilizados através da hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe – IHGSE. Trata-se de um estudo de caráter qualitativo e de abordagem bibliográfica. Pela importância daquele acontecimento, considera-se que a abertura da Galeria de Artes Álvaro Santos, representa um marco temporal entre as exposições de artes realizadas na cena cultural aracajuana, antes e depois daquele evento.

Palavras-chave: Álvaro Santos; Artes Visuais; Galeria de Artes; resiliência.

ABSTRACT

This paper intends to understand a little bit more about the importance of the inauguration of the Álvaro Santos Art Gallery, also this paper proposes to give visibility to the main reasons that guided the creation of that space for welcoming and disseminating Visual Arts in Sergipe, in the context of discussions about the creation of that space took place. With these objectives, the main newspapers at that time in Aracaju were researched, which made available through the newspaper archive of the Historical and Geographical Institute of Sergipe – IHGSE. This is a qualitative study with a bibliographic approaching. Due to the importance of that event, it is considered that the origin of the Álvaro Santos Art Gallery represents a temporal landmark between the art exhibitions held in the Aracaju cultural scene, before and after that event..

Keywords: Álvaro Santos; Visual Arts; Art Gallery; resilience.

¹ Doutorado e Mestrado em Educação pela Universidade Federal de Sergipe. Graduado em Artes Visuais-licenciatura pela Universidade Federal de Sergipe.

1. INTRODUÇÃO

Diante de tantos eventos que podem ser considerados relevantes na história das artes visuais em Sergipe, destacam-se aqui aqueles que aconteceram em torno da criação da Galeria de Arte Álvaro Santos, em Aracaju, constituindo-se no primeiro espaço público destinado ao acolhimento e à divulgação das artes visuais em Sergipe.

De acordo com os jornais em circulação naquela época, apesar do ambiente pouco favorável à arte, é notório que as artes visuais já marcavam presença na cena artística aracajuana há algum tempo. Constatou-se que foram muitas as exposições realizadas na cidade antes da inauguração da Galeria de Artes Álvaro Santos, impulsionando reflexões, discussões, palestras e conferências sobre a importância das artes visuais no contexto aracajuano daquele momento, gerando uma forte pressão exercida por intelectuais, artistas e/ou profissionais de áreas afins em busca de melhores condições para o fazer artístico.

Considerada como sendo um importante local expositivo para as artes visuais e para a cultura do município de Aracaju, em seu espaço arquitetônico diversos nomes das artes visuais de Sergipe e de outras localidades, expõem suas pinturas, esculturas, fotografias entre outras formas de expressões artísticas. Assim como também acontecem lançamentos de livros, debates, saraus, cursos e oficinas de arte. Trata-se da criação de um espaço histórico para a cena artística sergipana, registrado através dos jornais da época, que serão aqui compartilhados.

GALERIA DE ARTES ÁLVARO SANTOS: HISTÓRIAS E ARTES VISUAIS EM ARACAJU

Os anos iniciais da década de 1960 em Sergipe, foram marcados por insistentes tentativas em busca de apoio estrutural, por parte de quem se dedicava a produzir artes visuais em Aracaju. De acordo com os jornais da época, o ano de 1963 destaca-se de modo especial, por ter sido muito fértil em discussões a respeito da produção artística local e sobre o modo como a arte era recebida pela sociedade nativa. Nesse sentido, é revelador o fato de que Aracaju, a capital do Estado de Sergipe, ainda não possuía uma galeria de arte, apesar da presença forte e reconhecida na prática das artes visuais ao longo da sua história, considerando a quantidade de artistas que atuam no presente e os que se destacaram no passado. Diante disso, em agosto de 1963, um projeto para a criação de uma galeria de artes na cidade, sob a responsabilidade da administração pública, foi discutido e posto em execução.

Para tanto, o professor Alencar Filho, Secretário de Imprensa do Município de Aracaju, naquele momento, foi a Salvador para submeter à aprovação de um grupo de artistas e professores da Escola de Belas Artes da Bahia, um projeto para transformar o prédio do antigo aquário, existente no Parque Teófilo Dantas, em uma galeria de artes onde também funcionaria uma Biblioteca Popular. Foram consultados os artistas Carybé, Mário Cravo e Leonardo Alencar, que a partir da planta do prédio do antigo aquário, projetaram um espaço de arquitetura moderna, para acolher a futura Galeria de Artes e a Biblioteca Popular. De volta a Aracaju, o professor Alencar Filho afirmou que foi muito importante o “total e decisivo apoio” dos artistas Carybé, Mirabeau, Juarez Paraíso, Lênio Braga, Rioland Coutinho, Calazans Neto, Jenner Augusto, Leonardo Alencar e José de Dome.

O projeto da construção daquela Galeria de Artes, publicado pelo jornal *Gazeta de Sergipe* (1963), na coluna do cronista J. Cavalcanti, propunha um espaço para exposição e venda de trabalhos realizados por artistas de todo o Brasil. As obras seriam expostas por noventa dias durante os quais ficariam em consignação sob a responsabilidade da Prefeitura Municipal de Aracaju, que realizaria as vendas e em seguida entraria em contato com os respectivos autores das obras comercializadas. Pretendia-se, dessa forma, manter uma dinâmica que absorvesse a produção artística local e favorecesse o intercâmbio com artistas de outras cidades.

No que tange à Biblioteca Popular, o professor Alencar Filho informou que ficou combinado com o Diretor da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, o Dr. Pêricles Diniz Gonçalves Filho, que o mesmo enviaria para Aracaju, em data a ser confirmada, um técnico em biblioteconomia para organizar aquela Biblioteca.

O citado Secretário de Imprensa informou ainda que, durante o período de construção da galeria de artes, aconteceriam palestras, conferências, debates e publicações de artigos de autoria dos professores da Escola de Belas-Artes da Bahia, com o objetivo de “preparar didaticamente a opinião pública” para aquele novo momento na história das artes visuais em Sergipe. De acordo com Alencar Filho, ficou acertado em reunião entre ele e todos os professores da referida escola, a realização de uma exposição didática em Aracaju, focada “no nascimento e no desenvolvimento das diversas escolas de pintura”, cuja realização da referida exposição ficaria sob a responsabilidade daquela Escola.

Três anos depois de iniciado o projeto, a Galeria de Artes, Álvaro Santos foi inaugurada, no dia 26 de setembro de 1966, e seu nome foi escolhido para homenagear o artista visual Álvaro Santos (1920 – 1963). Uma matéria publicada na primeira página do jornal *Gazeta de Sergipe* (1963), no dia 23 de maio, noticia seu falecimento, ocorrido um dia antes, aos quarenta

e três anos de idade, e destaca sua importância para as artes visuais, apesar da sua curta atuação. Em um breve currículo, o jornal informava que Álvaro Santos participou do 3º Salão Baiano de Belas Artes, no ano de 1951, tendo conseguido a segunda colocação, “o mesmo acontecendo em certames realizados em Recife e na antiga Capital da República” (CAVALCANTI, J. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, p. 1, 23 mai. 1963).

O citado Jornal diz também que ele era natural de Propriá, em Sergipe, que participou de várias exposições de arte em Aracaju e fora do Estado, e que sob o patrocínio do Governo do Estado de Sergipe, na gestão do governador Augusto Maynard Gomes, (1942-1945), fez curso livre de pintura na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e também na Escola de Belas Artes da Bahia, quando servia ao Exército Nacional em Salvador.

O artista visual José de Dome participou de toda a movimentação em torno do projeto para a construção de um espaço que fosse capaz de acolher as artes visuais em Aracaju. Ele estava expondo na cidade, no dia em que Álvaro Santos faleceu, e sentiu de perto a realidade em torno dos artistas locais. Testemunhou o episódio que o jornalista José Augusto Garcez descreveu com o título de “Vida e Morte das Artes Plásticas em Sergipe: o martírio do consagrado artista Álvaro Santos”, no qual o autor discorre sobre a situação das artes em Sergipe e cita como exemplo a miséria e o sofrimento de Álvaro Santos.

A reprovação do jornalista José Augusto Garcez ao que ele considera ser o martírio do grande pintor sergipano é também uma denúncia. O autor relata uma visita feita a Álvaro Santos por ele e pelo poeta Santo Souza quando constataram “(...) o sofrimento do lídimo cantor das nossas paisagens, do nu artístico, da natureza morta. O bravo e humilde Álvaro Santos, percebendo salário de fome, fundado na pobreza que Deus lhe deu” (GARCEZ, José Augusto. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, p. 3, 05 mai. 1963). Ele diz que os dois encontraram o artista em um ambiente mi-

serável e lamentaram a ausência da coragem e da perseverança que sempre nutriram a imaginação daquele pintor no qual viam agora, apenas “a presença da morte nos olhos sombrios e molhados do artista” (GARCEZ, José Augusto. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, p. 3, 05 mai. 1963).

No texto em destaque, o referido jornalista valoriza o trabalho do artista Álvaro Santos, cujas obras foram expostas em muitas cidades do Brasil e do mundo, e também chama a atenção para a difícil realidade dos artistas que naquela ocasião viviam em Aracaju dizendo:

Emudeceu a paleta do legítimo artista que transpunha para as telas que percorreram exposições, a beleza pictórica, a autenticidade de uma época. Instantâneos vivos e humanos foram revelados pela alma do pintor, rompendo o nosso velho e incorrigível indiferentismo pelas coisas da arte. (GARCEZ, José Augusto. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, p. 3, 05 mai. 1963).

Com palavras de reconhecimento ao talento de Álvaro Santos, o texto apresenta também vários motivos pelos quais, segundo o autor, o citado artista deveria ser respeitado, reforçando o que ele considera ser uma dívida do poder público para com aqueles que dedicam as suas vidas à existência da arte. Depois de apresentar Álvaro Santos em sua origem humilde e esforçada, e de afirmar a sua contribuição para as artes visuais em Sergipe, o autor destaca a angústia da mãe do pintor ao ver o sofrimento do filho, um artista reconhecido que não “sobreviveu ao medonho indiferentismo provinciano, ao descaso dos governos que deixam à margem das administrações, a arte, a cultura, instrução e educação” (GARCEZ, José Augusto. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, p. 3, 05 mai. 1963). Reforçando essa opinião, ele cita o jornalista Carvalho Neto quando afirma que

Em Sergipe não há o culto das tradições. O passado é o esquecimento. O que não trouxe interesse imediato, ou se não aferir pelo toque de gozos materiais, burguesamente grossei-

ros, não vale a pena de ser visto, conservado, estimado. Obras de arte, motivos de arquitetura, relíquias históricas, tudo vai esquecido como folha outonal que o vento *leva* (GARCEZ, José Augusto. *Gazeta de Sergipe*, Aracaju, p. 3, 05 mai. 1963 *apud* NETO, Calazans. *Gazeta de Sergipe*, Aracaju, p. 3, 05 mai. 1963. In: **Diário de Sergipe**, Aracaju, p. 3, 20 abr. 1948).

Ainda lamentando o fato, o autor faz um pedido de socorro para que o povo “corra em auxílio do grande artista que fenece deixando legado precioso”, e clama para que os poderes constituídos “acordem e venham em procura da arte, dos artistas proibidos em plena democracia”, oferecendo condições de sobrevivência aos pobres pintores e homens do pensamento”. Ele argumenta que os administradores públicos ainda não ouviram “os insistentes apelos da imprensa em prol da sobrevivência das artes plásticas, continuando desprotegidos os artistas ilhados, humilhados, vilipendiados”. (NETO, Calazans. *Gazeta de Sergipe*, Aracaju, p. 3, 05 mai. 1963. In: **Diário de Sergipe**, Aracaju, 20 abr. 1948).

Em conclusão, aquele jornalista pede a Deus que ilumine a “consciência cívica” dos administradores públicos para que eles olhem para os artistas, conheçam e valorizem a arte por eles produzida. Ele assevera que “em estado de miséria” morreram Tobias Barreto (o jurista), Horácio Hora (o pintor) e Orestes Gatti (o pintor). Além disso, desprovido de “condições para vencer os obstáculos da vida foi levado ao suicídio o notável pintor Reinaldo Siqueira”. A despeito das possíveis interpretações para o drama vivido pelo artista Álvaro Santos, fica claro que as autoridades públicas locais devem criar condições que possibilitem ao artista sergipano outras opções além de “migrar ou morrer” (NETO, Calazans. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, p. 3, 05 mai. 1963).

Apesar do ambiente pouco favorável à arte, descrito por quem vivenciou aquele momento na cidade de Aracaju, é notório que as artes visuais já marcavam presença na cena artística aracajuana há algum tempo. Foram muitas as exposições que acontece-

ram na cidade. Antes da inauguração da Galeria de Artes Álvaro Santos, todas elas ocorriam em locais improvisados, a exemplo do hall de entrada ou corredores de instituições públicas ou, ainda, em lojas de móveis e objetos de decoração. Os locais eram sempre provisórios e com instalações inadequadas. A título de exemplificação pode-se citar a exposição realizada por José de Dome, em um espaço cedido pelo Senador Oviêdo Teixeira, no antigo comitê de Seixas Dórea, localizado no Edifício Pedro Amado, na Rua João Pessoa, primeiro andar, sala cinco, no centro de Aracaju.

Em junho de 1963, no dia vinte e dois, o jornal Gazeta de Sergipe, em sua primeira página, convidou a sociedade para a abertura de uma Exposição Coletiva no Colégio Estadual de Sergipe, com a participação “dos renomados pintores sergipanos Leonardo Alencar, José de Dome, Álvaro Santos, Celso Oliva, Jenner Augusto, Oséias, Inácio e Florival Santos”. O evento fazia parte do 1º Festival de Cultura Popular, que aconteceu entre os dias três e sete do mês seguinte, realizado pela Secretaria de Educação e Cultura, em parceria com a Prefeitura Municipal, e com extensa programação. Além da exposição de artes visuais, também foi anunciada uma amostra da cerâmica artística produzida no antigo município de Carrapicho, atual Santana de São Francisco, uma exposição de fotografias, a apresentação da Academia de Acordeão Regina, do grupo de zabumba do Seu Quem Dera, shows com música sergipana e a apresentação do Coral Expressionista da Escolinha de Música da professora Aglaé Fontes.

O 1º Festival de Cultura Popular em Sergipe foi comentado com destaque na primeira página da Gazeta de Sergipe (1963), do dia sete de julho daquele ano. O texto faz considerações a respeito da importância do Movimento de Cultura Popular e diz que o mesmo se estenderá a dez cidades do interior sergipano, entre elas, Estância. O festival teve início com a apresentação de um espetáculo em praça pública, no bairro Siqueira Campos, em Aracaju, “ante a uma

grande massa popular”, com o show da zabumba do grupo Seu Quem Dera e de uma dupla de violeiros nordestinos.

O citado texto fez repetidos elogios à atuação do Coral Expressionista, dirigido pela professora Aglaé Fontes, que se apresentou no segundo dia do festival, no auditório do Colégio Estadual de Sergipe, e dizia que o grupo “aduziu toda a história da música popular brasileira e da influência do nosso folclore na sua formação”. Destaca também a atuação do Coral do professor Leoziris Guimarães ao interpretar vários números do folclore nordestino e a apresentação dos “sketchs”, exibidos pelo Centro Popular de Cultura da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), elucidando “a situação política nacional, conclamando o povo para uma tomada de consciência diante dos problemas brasileiros.” (CAVALCANTI, J. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, p. 1, 07 jul. 1963).

Aquele Festival de Cultura Popular movimentou a vida artística de Aracaju. Além do show com vários cantores apresentando músicas de compositores sergipanos, o jornal informou também que o grupo TEGÊBÊ, “consagrado conjunto teatral sergipano”, encenou no auditório do Colégio Estadual de Sergipe, a peça “Eles não usam *black-tie*”, de Gianfrancesco Guarneri. Disse ainda que o ponto alto do festival foi a apresentação do grupo de teatro da Universidade Federal da Bahia, no mesmo auditório do Colégio Estadual de Sergipe, ao encenar “com invulgar categoria” a peça teatral Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto.

Entre os exemplos das discussões a respeito da arte e do seu fazer, está a realização no dia trinta de setembro daquele ano, de uma palestra proferida pelo professor da Escola de Belas Artes da Bahia, Juarez Paraíso, em cumprimento da promessa feita pelo professor Alencar Filho durante o lançamento do projeto para a construção da Galeria de Artes Álvaro Santos. A citada palestra foi realizada no auditório da Faculdade de Filosofia de Sergipe e teve como tema “A

arte da pintura e sua evolução”. J. Cavalcanti (1963) publicou no dia primeiro de outubro, uma nota informando que o referido professor e artista visual Juarez Paraiso falou, com sucesso de público, para uma plateia composta por artistas, intelectuais e políticos. Outro exemplo é a conferência que foi realizada pelo professor João José Rescala, diretor da Escola de Belas Artes da Bahia. O evento aconteceu no auditório da Faculdade de Filosofia de Sergipe, no dia vinte e nove de outubro, e foi intitulado de “A importância da Escola de Belas Artes na Sociedade Moderna”.

Estes acontecimentos faziam parte de um “programa de difusão da cultura artística” patrocinado pela Divisão de Cultura do Município de Aracaju, que colocou em movimento alguns projetos envolvendo as artes e as manifestações culturais do Estado. Na ocasião, o Governador Seixas Dória informou em entrevista que firmou um convênio com o Ministério de Educação e Cultura “para incentivar a cultura popular imediatamente”, prevendo a construção de um Centro de Cultura Popular na capital. Para ampliar o alcance pretendido por aquele programa, foi incluído sob o patrocínio do Serviço Social da Indústria (SESI), o “II Salão de Arte Infantil”, que aconteceu entre os dias dezoito e vinte e seis de outubro, na sede do Clube do Trabalhador. As professoras Aglaé Fontes, Núbia Porto, Carmelita Fontes, Marilda Leite, Aída Sucupira e Guiomar D’Ávila e os senhores Francisco Rosa jornalista e Otaviano Canuto, artista visual, fizeram parte da Comissão Julgadora que avaliou os trabalhos expostos naquele Salão de Arte Infantil. (GAZETA DE SERGIPE. Aracaju, p. 1, 12 out. 1963).

Nota-se que no ambiente cultural na Aracaju daquele momento, existia uma forte pressão exercida por intelectuais, artistas e/ou profissionais de áreas afins em busca de melhores condições para o acesso à Educação, incluindo o fazer artístico e o seu ensino. Mesmo assim, em meio a tantas exposições de arte, discussões, palestras e conferências sobre a importância da arte na sociedade, o resultado deixava a desejar, gerando apenas esperanças.

Entre as promessas de mudanças no campo da Educação, por exemplo, estava a boa notícia publicada por J. Cavalcanti (1963), no dia vinte e dois de junho, informando que seria criada uma Universidade Federal em Sergipe. Porém, no projeto apresentado, nenhum Curso da Área de Arte estava previsto para fazer parte das unidades de ensino.

Está definitivamente acertada a fundação da Universidade Federal de Sergipe. Não mais padece dúvidas quanto a sua instalação, dentro de mais alguns meses. Química, Filosofia, Medicina, Direito, Serviço Social e Ciências Econômicas serão as unidades que comporão a Universidade. Tendo sido aventada a hipótese de posterior criação de uma Escola Odontológica. (J. CAVALCANTI. Gazeta de Sergipe. Aracaju, p. 4, 22 jun. 1963).

A busca por mais conhecimento sobre arte e por condições favoráveis à sua prática, vem obrigando artistas e estudiosos dessa área do conhecimento, ao longo da História das Artes Visuais em Sergipe, a migrarem involuntariamente por respeito as suas aptidões profissionais. São muitos os exemplos que podem ser citados revelando nomes de artistas visuais que partiram obrigados pela falta de estrutura para produção artística em sua terra natal.

A proximidade geográfica e os recursos que estão disponíveis lá, fizeram de Salvador a cidade escolhida por muitos estudiosos da Arte e artistas de Sergipe. O artista visual Leonardo Alencar (2016), que foi aluno e professor na Escola de Belas Artes da Bahia, falou sobre o forte poder de atração exercido pelo “vibrante e envolvente ambiente artístico” da cidade, naquele momento. Lembrou que alguns artistas encontraram em Salvador uma situação favorável ao que pretendiam fazer e se doaram à cultura baiana de tal modo que perderam parcialmente as suas identidades originais, assumindo posturas comportamentais e ideológicas da cultura por eles adotada.

Aracaju está localizada entre Salvador e Recife, duas cidades que possuem Escolas de Artes Visuais se-

culares. Estimulando o pensamento sobre o fazer artístico em seu ambiente, as duas Escolas transformaram aquelas cidades em dois polos culturais atraentes e determinantes para a região. Talvez por estar mais próxima, Aracaju receba de Salvador intensa e constante interferência no seu modo de produzir e fruir obras de arte.

Assim, diante do contexto acima exposto, surge a Galeria de Artes Álvaro Santos, construída na administração do prefeito Godofredo Diniz Gonçalves e projetada pelo arquiteto Rubens Sabino Ribeiro Chaves, sob a coordenação de uma comissão composta por Clodoaldo de Alencar Filho, Núbia Marques, Florival Santos, João Freire Ribeiro, Hunaldo Fontes de Alencar e João Batista Garcia Moreno.

A exposição inaugural, em 26 de setembro de 1966, deu-se com 50 óleos sobre telas de seu patrono, o pintor sergipano Álvaro Santos. Foram expostas pinturas que retratavam a capital sergipana em seu tempo: tipos humanos, paisagens rurais e urbanas, natureza morta e retratos de personalidades fizeram parte daquela exposição inaugural. A fita simbólica da inauguração foi cortada pela sobrinha do artista homenageado, a Sra. Marlene Alvarez Santos, dando início a uma série de atividades artísticas, ao longo das suas seis décadas de existência vitoriosa.

CONCLUSÃO

Estes são apenas alguns dos acontecimentos identificados no ambiente cultural aracajuano nos dias que antecederam a inauguração da Galeria de Artes Álvaro Santos. As notícias nos jornais que circulavam naquela época sugerem uma cidade que apesar de ser ainda muito jovem e inexperiente, esforçava-se para ser civilizada, condição na qual a presença da arte é indispensável.

São muitas as situações indicativas das precárias condições urbanas da cidade aracajuana naquele

momento e que, na compreensão dos gestores públicos, exigiam atenções prioritárias. Ainda assim, é marcante a presença das artes visuais, tanto nas frequentes exposições que aconteceram em Aracaju, antes da criação da Galeria de Artes Álvaro Santos, quanto nos debates públicos a respeito das “artes plásticas” e de sua importância social.

Considera-se que a inauguração da primeira galeria pública de Artes Visuais, em Aracaju, no dia 26 de setembro de 1966, foi seguramente, um fato histórico para a cultura artística sergipana. Desde então, a Galeria de Artes Álvaro Santos é reconhecida como sendo um local especial de acolhimento, pesquisa e divulgação das questões que envolvem as obras de artes visuais e o seu fazer. E apesar das incontáveis dificuldades encontradas em toda a sua existência, ela continua ativa, corajosamente resistente e resiliente, como se refletisse o poder da arte por ela acolhida.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Leonardo. **Entrevista**. Aracaju, 09 de mar. 2016.
- GAZETA DE SERGIPE. Aracaju, 05 mai. 1963, p. 3.
- _____. Aracaju, 23 mai. 1963, p. 1.
- _____. Aracaju, 07 jul. 1963, p. 1.
- _____. Aracaju, 22 jun. 1963, p. 4.
- _____. Aracaju, 12 out. 1963, p. 1.
- GARCEZ, José Augusto. Gazeta de Sergipe, Aracaju, 05 mai. 1963, p. 3, *apud* NETO, Calazans. Gazeta de Sergipe, Aracaju, p. 3, 05 mai. 1963. In: **Diário de Sergipe**, Aracaju, p. 3, 20 abr. 1948.
- NETO, Calazans. Gazeta de Sergipe, Aracaju, 05 mai. 1963, p. 3. In: **Diário de Sergipe**, Aracaju, 20 abr. 1948.

DIÁLOGOS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL E MATERIAL: o caso da Igreja do Senhor do Bonfim de Laranjeiras/se.

João Eduardo Freire
Coelho¹

RESUMO

O presente artigo aborda os diálogos entre a imaterialidade e a materialidade presentes na igreja do Senhor do Bonfim, localizada na cidade histórica de Laranjeiras, em Sergipe. Em virtude do incêndio ocorrido na década de 1970, parte das manifestações devocionais foram transferidas, relegando ao esquecimento o patrimônio edificado por um período de seis anos. Diante desse contexto, busca-se compreender de que maneira, desde o abandono até o processo de restauro, ocorreram os deslocamentos simbólicos, rituais e sociais que envolveram a comunidade local. O estudo tem como objetivo desenvolver, com base em elementos e conceitos históricos da conservação e do restauro, uma análise crítica sobre a ressignificação

dos espaços sacros, destacando as tensões entre memória, identidade e permanência. Pretende-se, ainda, compreender como a restauração física da igreja dialoga com a continuidade das práticas culturais e religiosas, evidenciando a complexa relação entre os patrimônios material e imaterial no contexto do patrimônio religioso brasileiro..

Palavras-chave: Laranjeiras, religiosidade, patrimônio, arquitetura, imaterialidade.

¹ Licenciado pelo Curso de História da Universidade Federal de Sergipe.

ABSTRACT

This article discusses the dialogues between immaterial and material aspects present in the Church of Senhor do Bonfim, located in the historic city of Laranjeiras, in the state of Sergipe, Brazil. Due to the fire that occurred in the 1970s, part of the devotional manifestations was relocated, resulting in the neglect of the built heritage for a period of six years. In this context, the study seeks to understand how, from abandonment to the restoration process, symbolic, ritualistic, and social shifts took place involving the local community. The aim of this study is to develop a critical analysis of the re-signification of sacred spaces, based on historical concepts and elements of conservation and restoration, highlighting the tensions between memory, identity, and continuity. Furthermore, it intends to understand how the physical restoration of the church interacts with the continuity of cultural and religious practices, revealing the complex relationship between material and immaterial heritage within the context of Brazilian religious heritage..

Keywords: Laranjeiras, religiosity, heritage, architecture, immateriality.

1. INTRODUÇÃO

A valorização da cultura imaterial é essencial nos estudos sobre o patrimônio histórico material, pois revela a profunda relação entre as construções físicas e as representações sociais que as envolvem. A materialidade e a imaterialidade se entrelaçam de forma indissociável, formando a base conceitual do patrimônio cultural. Essa conexão desafia dicotomias simplistas entre objeto e subjetividade, mostrando que os sentidos atribuídos aos bens edificados pelas comunidades são tão importantes quanto sua estrutura física. Assim, compreender o patrimônio exige reconhecer essa complexa interação entre o tangível e o intangível.

Nesse contexto, a materialidade dos bens patrimoniais não pode ser compreendida apenas em sua dimensão física ou arquitetônica. É necessário considerar sua presença como um lugar de sentido, como propõe Martin Heidegger (2008), ao conceituar o espaço não como uma simples extensão mensurável, mas como um “habitar” carregado de significados existenciais.

A construção patrimonial torna-se, portanto, um ponto de ancoragem para a experiência sensorial e simbólica da comunidade, onde o ser no mundo se expressa por meio de práticas rituais, narrativas e memórias coletivas. Assim, a materialidade é continuamente atravessada pelo vivido e pelo sensível, articulando uma dimensão ontológica do espaço.

As formas de comunicação humana, como salientam os estudos antropológicos, necessitam de suportes físicos para garantir a transmissão e a preservação de seus significados. Essa perspectiva reforça ao afirmar que: “de um ponto de vista, é unicamente por

meio de elementos materiais que as culturas podem ser transmitidas e se tornar conhecidas” (FONSECA, 2007, p. 69).

Nesse contexto, a cidade de Laranjeiras, em Sergipe, apresenta-se como um território singular no panorama cultural do estado, destacando-se por um conjunto de manifestações culturais que remontam a um passado marcado pela hegemonia da sociedade açucareira oitocentista. Essa trajetória histórica conferiu à cidade um caráter distinto, em especial no que se refere à sua vertente religiosa. Um dos elementos mais expressivos dessa herança é a tradição católica, fortemente difundida nas práticas das irmandades, confrarias e associações religiosas que atuaram ativamente até meados do século XX.

Este estudo concentra-se nas experiências culturais-religiosas vinculadas a Colina Azulada em Laranjeiras, com ênfase na preservação do patrimônio edificado representado pelo templo do Senhor do Bonfim, sede da Venerável Irmandade de Nosso Senhor do Bonfim e Nossa Senhora das Dores, secular instituição fundada em 1837, cuja história recente revela importantes dinâmicas entre fé, resistência e memória.

No final do século passado, um trágico incêndio levou ao abandono da igreja por um período de seis anos, marcando profundamente o imaginário local. Contudo, os trabalhos devocionais da irmandade foram fundamentais para a mobilização em torno da restauração do templo, evidenciando o papel ativo da cultura imaterial na revitalização de bens materiais.

A partir de elementos e conceitos históricos da teoria da conservação e restauro pretende-se observar o caso da igreja do Senhor do Bonfim em Laranjeiras/SE. À luz das propostas de Viollet-le-Duc e suas intervenções estilísticas em busca de uma originalidade ideal, subsidiado pelo pensamento, de Françoise Choay, que criou o conceito moderno de patrimônio como uma construção ideológica, seletiva e institucional, em que certos bens tornam-se consagrados em detrimento de outros, conforme critérios do poder simbólico.

Entre os aportes teóricos que enriquecem o debate sobre patrimônio e memória, destaca-se a contri-

buição de Pierre Nora (1931-2025), cuja concepção de “lugares de memória” é fundamental para compreender a persistência simbólica de determinados espaços no imaginário coletivo. Para o autor, esses lugares emergem como formas de resistência ao esquecimento histórico, especialmente em contextos marcados pela fragmentação da memória viva. Assim, tornam-se pontos de ancoragem nos quais a sociedade deposita significados, afetos e identidades em risco de desaparecimento.

Nesse contexto, a igreja do Senhor Bom Jesus do Bonfim, localizada na cidade de Laranjeiras, em Sergipe, transcende sua função sacra enquanto templo religioso, convertendo-se em um marco material da memória social local. A edificação abriga não apenas práticas devocionais, mas também narrativas e símbolos que conectam a comunidade ao seu passado. A igreja se configura, portanto, como um espaço de mediação entre diferentes temporalidades e grupos sociais funcionando como referência identitária diante das transformações socioculturais contemporâneas.

Mesmo diante de episódios traumáticos, como o incêndio e o posterior abandono, o valor simbólico do templo foi preservado pela comunidade, que, ao reinscrever suas práticas rituais no espaço restaurado, reafirma a continuidade de sua memória coletiva e evidencia a indissociabilidade entre os patrimônios material e imaterial.

2 A COLINA AZULADA NA ATHENAS SERGIPENSE

A colonização das terras laranjeirenses remonta ao século XVI com a conquista do território por Cristóvão de Barros em 1590 e a divisão do território em sesmarias por aqueles que com ele vieram para lutar contra os indígenas (FREIRE, 1995, p. 35). Os primeiros colonos instalaram-se na margem esquerda do rio cotinguiba configurando os primeiros habitantes (OLIVEIRA, 1942, p. 35).

Rodeada de morros e da mata atlântica, Laranjeiras foi no século XIX uma das principais vilas da Província de Sergipe Del Rey. Em virtude da fertilidade do

solo massapé que é propício ao cultivo da cana-de-açúcar, o considerado ouro branco de Sergipe, o que era o Recôncavo Baiano para a Bahia representava o vale do cotinguiba para a província sergipana (AMARAL, 2012, p. 32 e 42).

“O progresso do setor açucareiro trouxe, para Laranjeiras, o deslocamento da posição que vinha sendo ocupada por Santo Amaro. Até o começo do século passado, fora aquela vila ‘a ante-Câmara [sic] da Capital’” (NUNES, 1978, p. 26). Estando numa localização estratégica em virtude do rio cotinguiba, não demorou para que os habitantes do pequeno povoado pleiteassem a elevação da condição administrativa ainda no início do século.

“Rica, opulenta, com mais de 850 fogos, sua população excedia a 3.000 habitantes” (NUNES, op. cit., p. 27) mesmo ainda não tendo as prerrogativas legais em curto espaço de tempo alcançou os mais altos postos administrativos. Não demorou para que fosse Vila Imperial em 1832, tornando-se também freguesia. Em 1835 passa a ser cabeça da Comarca englobando outras importantes vilas que compartilhavam com o cultivo do açúcar. Recebendo o título de cidade em 1848 (OLIVEIRA, op. cit.).

Com o avanço administrativo, a pequena Laranjeiras iniciou seu processo de urbanização no século XIX. Foram construídas estruturas como igrejas, teatro, alfândega, prisão e ruas calçadas. (AMARAL, op. cit., p. 40) O crescimento econômico atraiu comerciantes e consolidou uma elite local. Sob a influência da aristocracia do açúcar, a cidade desenvolveu-se e adquiriu características urbanas marcantes (NASCIMENTO, 1981, p. 15). Esse florescimento urbano e intelectual levou Laranjeiras a ter a alcunha de “A Athenas Sergipana” (CINFORM, 2002, p. 126-128).

No Brasil colonial, a formação das povoações esteve diretamente ligada à presença da Igreja, cuja estrutura institucional contribuía para a organização do território. A elevação de uma ermida à capela simbo-

lizava a legitimação do núcleo habitado, assegurando sua integração às jurisdições eclesiásticas e civis. As construções religiosas funcionavam como marcos fundadores das povoações (BONJARDIM, 2014, p. 16).

Assentado no cume da Colina Azulada, azul em virtude da proximidade do céu, foi erguido o templo ao Senhor do Bonfim em Laranjeiras. Sua torre sineira onde abriga o famoso relógio da questão com o governo provincial impressiona os visitantes que adentram o centro histórico. De lá, avista-se todo o Vale do Cotinguiba até a capital Aracaju, parece até uma materialização do orgulho laranjeirense abordado pelo Cônego Philadelpho em seu livro “Laranjeiras Católica” (1935), em desproporção com o tímido frontispício. “Ver Figura 1”



Figura 1. Adro da igreja do Senhor do Bonfim de Laranjeiras/SE, 2025. Fonte: Acervo do autor.

A fachada da igreja do Senhor do Bonfim, em Laranjeiras/SE, apresenta uma composição simples, entre o barroco rural e o neoclassicismo, com características do século XIX. Dividida em três partes verticais, marcadas por pilastras discretas, possui uma torre sineira única encimada por uma cúpula em forma de bulbo, pequenos pináculos nos cantos coroada por uma cruz na ponta. Abriga ainda um relógio e possui aberturas em arco na parte superior, onde se localiza o campanário.

A portada principal, de formato retangular e simples, com moldura em cantaria sem entalhes, ladeado por duas portas menores vedadas, que segue o mesmo padrão. Acima da porta principal, há três janelas de coro igualmente retangulares e sem adornos, dispostas de forma simétrica. O frontão triangular, liso, com poucos relevos ou detalhes escultóricos, óculo vedado encimado com uma pequena cruz refletem a arquitetura de transição.

Localizando-se no terreno pertencente ao Capitão Domingos José de Moraes, com sua construção ainda na primeira metade do século XIX, no ano de 1836. Seu patrimônio foi adquirido por meio do ato de doação de seus proprietários por instrumento de escritura pública:

[...] construída no ponto culminante da cidade a Igreja [sic] do Senhor do Bonfim, tendo vinte e seis metros de comprimento, oito de largura, três altares com as imagens do Senhor do Bonfim, Senhor da Cruz e Nossa Senhora das Dores. Aos vinte e três dias do mês de agosto de mil oitocentos e trinta e seis, o Capm. Domingos José de Moraes e sua mulher D. Maria Joaquina dos Santos, por escritura pública, fizeram o patrimônio da Capela do Senhor do Bonfim em vinte e cinco braças de terras de Leste a Oeste com igual fundo de Norte a Sul no valor de duzentos mil réis. No centro deste terreno foi edificada a capela azulada, beijando o firmamento, unindo a terra aos céus em amplexos de saudades, faltando, porém, a torre, a sacristia, o retábulo, o trono, o côro e o adro (OLIVEIRA, 1942, p. 59).

A história da igreja mostra que foi construída em fases. No começo, foi erguida apenas a capela, sem torre, sacristia ou adro. Na década seguinte, por volta de 1840, iniciou-se a construção da torre sineira, uma etapa importante, especialmente devido à questão do relógio (NETO, 2024, p. 51)

Ao passo que as obras caminhavam, recursos eram arrecadados para o custeio. Estes advinham através da realização de leilões e dos fiéis da localidade. Entretanto, tornou-se difícil gerir a construção em paralelo com as atividades do hospital de caridade que necessitava de recursos para a manutenção do seu funcionamento. (SAMARONE, 2013)

A Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim de Laranjeiras foi reconhecida pelo arcebispo primaz da Bahia, Dom Romualdo Antônio de Seixas (1786-1860), em 18 de outubro de 1837. (COELHO, 2023, p. 18)

3 COSTUMES E TRADIÇÕES

Do século XIX até meados da primeira metade do século XX, a Irmandade do Senhor do Bonfim de Laranjeiras vivenciou o seu período de maior prestígio, especialmente durante a administração dos provedores da família Ribeiro Guimarães e seus descendentes (COELHO, op. cit., p. 14). A influência dessa família, composta por indivíduos prósperos e ocupantes de cargos administrativos relevantes, foi determinante para a eficaz difusão do culto aos santos de sua devoção.

Esse protagonismo contribuiu significativamente para o surgimento de um processo identitário-religioso tanto no seio da irmandade quanto na sociedade laranjeirense como um todo, consolidando a irmandade como uma instituição de relevância simbólica e cultural no contexto local.

A fundação do Hospital de Caridade Senhor do Bonfim em 1839, a construção do templo dedicado ao santo padroeiro da irmandade em 1836. Bem como a devoção ao ditoso mês doloroso em honra a Santa Mãe de Deus das Dores (1880) são exemplos desse período áureo que a instituição passou (NETO, op. cit., p. 89).

As festas religiosas constituíam o ápice da vida confrádica, representando ocasiões de maior expressão da fé. Eram nesses momentos que os sodalícios prestavam culto e reverência a seus santos protetores, manifestando por meio da pompa: como procissões, missas cantadas, ladainhas e ornamentações a exteriorização pública da devoção. Conforme observa:

No Brasil Colônia a procissão era uma das expressões mais suntuosas da religiosidade, sendo vista como fenômeno urbano e rural expressando coesão e diferenciação social. É o momento da festa em que os fiéis estabelecem o diálogo com o santo padroeiro (NUNES, 2003, p. 4).

A riqueza simbólica dessas celebrações, além de fortalecer os laços espirituais entre os membros da irmandade, também atuava como um instrumento de afirmação social e distinção pública.

No contexto do Brasil enquanto colônia portuguesa, tais festividades assumiram um papel ainda mais complexo: além de sua função religiosa, elas constituíam espaços de negociação de poder simbólico, reforçando hierarquias sociais e étnicas dentro das estruturas coloniais. As irmandades religiosas, particularmente as que congregavam elites locais, utilizavam essas festas para consolidar prestígio, reafirmar autoridade e legitimar sua atuação na esfera pública, em uma sociedade fortemente marcada pela interdependência entre fé, política e economia.

4 LABAREDAS DE FOGO RASGAM O CÉU DA COLINA AZULADA

Entretanto, paralelamente ao processo de prestígio, a Irmandade envolveu-se em alguns conflitos internos e externos que contribuíram para sua posterior decadência, somadas às profundas transformações pelas quais passavam a sociedade e a própria Igreja Católica. Tais mudanças envolveram, ainda que de forma gradual, a crise das estruturas tradicionais de poder, o declínio da influência das confrarias religiosas e a emergência de novos modelos de religiosidade, mais centralizados na autoridade religiosa e menos dependentes das expressões populares e leigas.

Diante desse contexto, em meio aos conflitos internos de caráter administrativo na década de 1970, ocorreu um trágico incêndio sem precedentes na igreja sede da Irmandade. “Ver Figura 2”

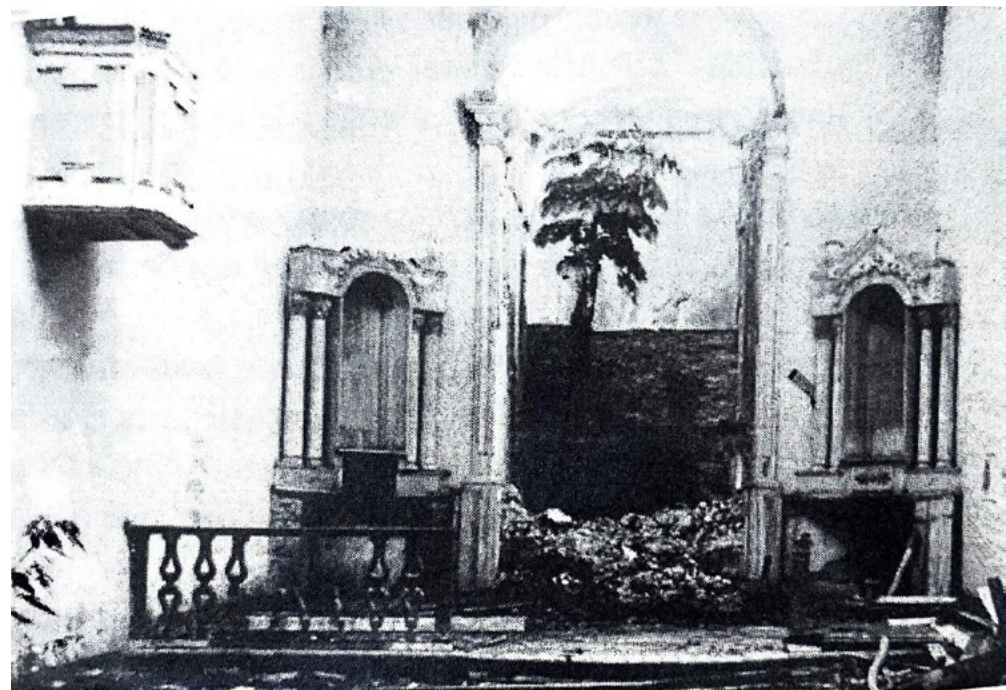


Figura 2: Nave da igreja do Senhor do Bonfim após o incêndio.
Fonte: NETO (2024, p. 118)

O fogo atingiu proporções alarmantes, agravadas pela forte chuva, que impossibilitou a subida do carro do Corpo de Bombeiros até o local. Como consequência, houve a destruição total da capela-mor, da parte superior do arco-cruzeiro e da sacristia. As imagens sacras, no entanto, não foram consumidas pelo incêndio, pois já haviam sido removidas do templo em decorrência de um roubo ocorrido em março de 1974 (NETO, op. cit., p. 117)

Após o incêndio, a igreja permaneceu em estado de abandono por cerca de seis anos, envolta em silêncios e ruínas. Funcionavam, dela, apenas os sinos, que continuavam a ressoar, como se lamentassem a perda de sua antiga religiosidade. Seus toques melancólicos ecoavam pela Colina Azulada, servindo como uma triste e constante lembrança do vazio deixado no coração da comunidade.

Neste período sem igreja as manifestações sociais e rituais conforme previa o termo de compromisso da irmandade foram transferidas para a igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Pardos e os préstitos processionais que usavam a imaginária do Bonfim eram guarnecidos pelos irmãos.

Durante a administração do prefeito Edvaldo Xavier de Almeida (1976–1982), a igreja iniciou seu processo de recuperação estrutural, com a instalação de um novo telhado, a reconstrução da parede lateral e a colocação de novas portas. Contudo, foi apenas no mandato do prefeito Hans Otto Hagenbeck, em setembro de 1994, que se concluiu efetivamente o processo de restauro integral do templo. Nessa fase final, a igreja recebeu o altar-mor, o forro da capela-mor e os altares laterais do século XVIII, provenientes da antiga igreja Jesus, Maria e José, localizada no engenho de mesmo nome.

A inserção desses elementos históricos de outra procedência à estrutura do templo do Senhor do Bonfim pode ser analisada à luz dos princípios teóricos do arquiteto francês Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879),

para quem restaurar um edifício significa restituí-lo a um estado idealizado. Segundo o autor, restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento. O restauro é uma ação criativa e racional, fundada em conhecimento técnico e documental, que visa reintegrar coerência formal e estrutural ao conjunto edificado. Nesse sentido, a adoção de altares provenientes de outro templo pode ser compreendida como uma tentativa de reconstruir, não apenas a materialidade perdida, mas também a unidade estilística e a funcionalidade litúrgica da igreja, ainda que com elementos externos ao projeto original.

Sob outra perspectiva, a reinserção desses elementos pode ser interpretada como um gesto de resgate simbólico do espaço sacro enquanto lugar de memória, nos termos de Pierre Nora (1931-2025). Para o historiador, os lugares de memória surgem em contextos de fragilidade da memória viva e tornam-se marcos simbólicos que conservam, condensam e materializam identidades coletivas. Assim, ao acolher peças de valor histórico e artístico significativo, a igreja do Senhor do Bonfim reafirma sua função como espaço de ancoragem da memória local e religiosa da comunidade, mesmo após um período de abandono e perda.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da trajetória da igreja do Senhor do Bonfim, na cidade histórica de Laranjeiras/SE, permite compreender a complexa articulação entre a preservação do patrimônio material e a salvaguarda da cultura imaterial. O incêndio ocorrido na década de 1970, e o subsequente processo de abandono do templo, não significaram o esvaziamento completo de sua função simbólica e devocional. Ao contrário, revelaram a força das práticas culturais e religiosas que continuaram a operar como sustentáculo da memória coletiva e identidade local, mesmo em meio à ruína física.

A reconstrução do templo, concluída em 1994, com a inserção de altares provenientes de igreja Jesus, Maria e José, representa um caso emblemático daquilo que Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) compreendida como restauro: um gesto racional, técnico e criativo que busca restituir uma unidade estilística ao edifício, ainda que tal unidade jamais tenha existido historicamente. Essa perspectiva, embora criticada por correntes posteriores mais conservacionistas, mostra-se relevante em contextos onde a reinvenção formal é necessária para assegurar a funcionalidade litúrgica e a continuidade de uso do espaço.

Dessa forma, este estudo evidencia que o restauro de um bem religioso não é apenas um ato técnico, mas um processo cultural, simbólico e político. Exige-se, portanto, uma abordagem interdisciplinar, sensível tanto aos valores estéticos quanto aos significados sociais e espirituais dos bens.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Sharyse Piroupo do. **Um pé calçado, outro no chão: liberdade e escravidão em Sergipe (Cotinguiba, 1860-1900)**. EDUFBA. Salvador. Editora Diário Oficial. Aracaju, 2012.
- BONJARDIM, Solimar Guindo Messias. **Sob o domínio da Cruz: a construção de um território e patrimônio cultural em Sergipe**. São Cristóvão. p. 321. (Tese de doutorado apresentada ao Núcleo de Pós-Graduação em geografia). Universidade Federal de Sergipe - UFS, 2014.
- CINFORM. **História dos Municípios**. 2002, Aracaju, p. 126-128.
- COELHO, João Eduardo Freire. **Cantai todos irmãos ao pé da cruz este hino ao Senhor do Bonfim** : os primeiros anos de formação da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Bonfim de Laranjeiras/SE (1837-1893). São Cristóvão, p. 32. (Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História). Universidade Federal de Sergipe - UFS, 2023.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Lúcia Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- FREIRE, Felisbello. **História territorial de Sergipe**. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe/Secretaria de Estado da Cultura/FUNDEPAH, 1995.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio cultural: por uma abordagem integrada** (Considerações sobre materialidade e imaterialidade na prática da preservação). In: Caderno de Estudos do PEP. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007. p. 69-73.
- HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. In: _____. **Ensaaios e conferências**. Tradução de Manuel da Costa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 123-150.
- OLIVEIRA, Filadelfo Jônatas de. **História de Laranjeiras Católica**. Aracaju: Governo de Sergipe, 2005 [1935]
- OLIVEIRA, Philadelpho Jonathas de. **Registros de fatos históricos de Laranjeiras**. Aracaju: Casa Ávila, 1942.
- NASCIMENTO, José Anderson. **Sergipe e seus Monumentos**. Aracaju: Gráfica J. Andrade, 1981.
- NETO, José Carlos de Oliva. **Fragments Históricos da Irmandade do Senhor do Bonfim, Laranjeiras/SE**. Editora Criação, Aracaju/SE, 2024.
- NOGUEIRA, Adriana Dantas; SILVA, Eder Donizeti da. **Lançando um olhar sobre o patrimônio arquitetônico de Laranjeiras**. In: NUNES, Verônica Maria Menezes; NOGUEIRA, Adriana Dantas. O DESPERTAR DO CONHECIMENTO NA COLINA AZULADA. São Cristóvão: Editora UFS, 2009. p. 89-93
- NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós- Graduação em História e do Departamento de História PUC-SP: São Paulo-SP, 1981.
- NUNES, Maria Thetis. **História de Sergipe: a partir de 1820**. Rio de Janeiro: Catédra; Brasília: INL, 1978.
- NUNES, Verônica Maria Menezes. **A procissão dos Passos: O Ex-voto Como “Imagem Testemunha do Milagre”**. Gazeta de Sergipe. Aracaju. Ano XLVII. nº 13239. Caderno A. Ed 15/03/2003.
- SAMARONE, Antônio. **Hospital Senhor do Bonfim (Laranjeiras)**. 2013.
- SILVA, Eder Donizeti da. **A história contada através da arquitetura de uma rua**. Ribeirão Preto: Fundação Instituto do Livro, 2011.
- VIDE, Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia / feitas e ordenadas pelo ilustríssimo e reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide**. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007.



Projetos e eventos

90

Urban Sketchers Aracaju

93

Gravura a gosto

100

3º UMA (UFS Mostra Artes)

103

I Seminário Estética e Política

104

Eventos do CENARTE



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”.

Nesse semestre 2025.1 tivemos 3 encontros, o de número 75^º foi realizado no Museu da Gente Sergipana; o Encontro 76^º foi no Parque da Sementeira e o 77^º foi no Centro de Turismo na Praça Fausto Cardoso, com uma média de quase 70 participantes desenhando de uma só vez as belezas da cidade!

Vejam na nossa página do Instagram: @aracaju.urbansketchers para conferir a divulgação do próximo Encontro, que promete continuar sendo nota 10!

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.



URBAN SKETCHERS ARACAJU





URBAN SKETCHERS ARACAJU



Segundo Encontro Sergipano de Gravura **GRAVURA A GOSTO**

PROJETO DE EXTENSÃO

Coordenação

Marjorie Garrido Severo¹

O segundo Encontro Sergipano de Gravura – GRAVURA A GOSTO é uma atividade de extensão coordenada pela professora Dra. Marjorie Garrido Severo, do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe (UFS), em parceria com o Coletivo Composições Críticas (C³), formado por Fernando Marinho, Gladston Barroso e a própria Marjorie Garrido, contou também com 17 monitores voluntários, estudantes do curso de Artes Visuais – Licenciatura/UFS.

O objetivo do encontro é fomentar os estudos, a disseminação e a memória do campo artístico da gravura em Sergipe. Esta edição homenageou a artista e professora Renina Katz, falecida em 21 de janeiro de 2025, e a produtora cultural Cida Alencar, que nos deixou no final de 2024. O evento também celebrou o centenário de nascimento de Marcelo Grassmann, um dos grandes nomes da gravura brasileira. A programação contou com mesas redondas, palestras, exposição, feira de gravura e oficinas. Com inscrições gratuitas e abertas a toda a comunidade, as 100 vagas disponibilizadas foram integralmente preenchidas.

A abertura ocorreu na tarde de 26 de agosto, no auditório do Museu da Gente Sergipana, em Aracaju, com uma mesa-redonda composta pela profa. dra. Germana Araújo, que abordou “O relevo na história gráfica de Sergipe”; pela artista Gabi Etinger, que apresentou o “Processo criativo e a poética na gravura”; e pelo mestre Nivaldo Oliveira, que discorreu sobre “Gravando o patrimônio material e imaterial de São Cristóvão”. A mediação ficou a cargo dos integrantes do Coletivo C³.

Nos dias 27 e 28 de agosto, no Campus de São Cristóvão da UFS, uma série de atividades foi realizada, incluindo quatro oficinas de práticas em gravura: Litocozinha, ministrada por Luan Dias, artista e estudante de Artes Visuais da UFS, Stencil Tipográfico, ministrada pelo professor Haro Schulenburg, Xilografia, com Wendell Campos, artista e egresso de Artes Visuais da UFS e Monotipia, ministrada por Ellen Pereira, artista e estudante de Design da UFS; a feira livre “Gravura a Gosto”, com 15 participantes selecionados em edital de chamada pública PROEXT; uma palestra sobre xilogravura em grandes formatos com Timóteo Brandão, artista e pesquisador baiano; e a exposição “Afinidades Gravadas”, com o acervo de Marjorie Garrido, em cartaz no Museu Histórico de Sergipe até 31 de outubro.

Ao final do encontro foi realizada a mesa redonda sobre a constituição do Gabinete de Estampas da UNICAMP, composta pela artista, professora e fundadora do Gabinete Lygia Eluf, pelo coordenador atual do Gabinete, artista e professor Sérgio Niculitcheff, pela técnica e museóloga Ana Paula de Andrade e pelo artista e professor Márcio Donato Périgo, com mediação do C³. O evento contou com a participação de pesquisadores e artistas de Aracaju, São Cristóvão, Salvador e Campinas, promovendo um rico intercâmbio de conhecimentos e experiências.

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

Ao longo destes dois anos, o evento GRAVURA A GOSTO vem contribuindo para a difusão e estudo da gravura no cenário sergipano.

Ao congregar atividades formativas, expositivas e de debate em um ambiente de acessibilidade e intercâmbio, o encontro não apenas promoveu a técnica e a expressão artística da gravura, mas também fortaleceu redes de diálogo entre criadores, pesquisadores e o público. Dessa forma, constitui um importante passo na preservação da memória da gravura e no estímulo à sua produção.



Registros fotográficos da **abertura oficial** e **mesa redonda** do encontro, dia 26 de agosto, Auditório do Museu da Gente Sergipana.

CONFERENCISTAS:

Germana Araujo, Gabi Etinger e Nivaldo Oliveira.





Oficina de Litocozinha, no espaço do DAVD, no Campus São Cristóvão/UFS. Oficineiro: **Luan Dias**.



Oficina de Monotipia, no espaço do DAVD, no Campus São Cristóvão/UFS. Oficineira: **Ellen Pereira**.



Oficina de Stencil Tipográfico, no espaço do DAVD, no Campus São Cristóvão/UFS. Oficineiro: **Haro Schulenburg**.



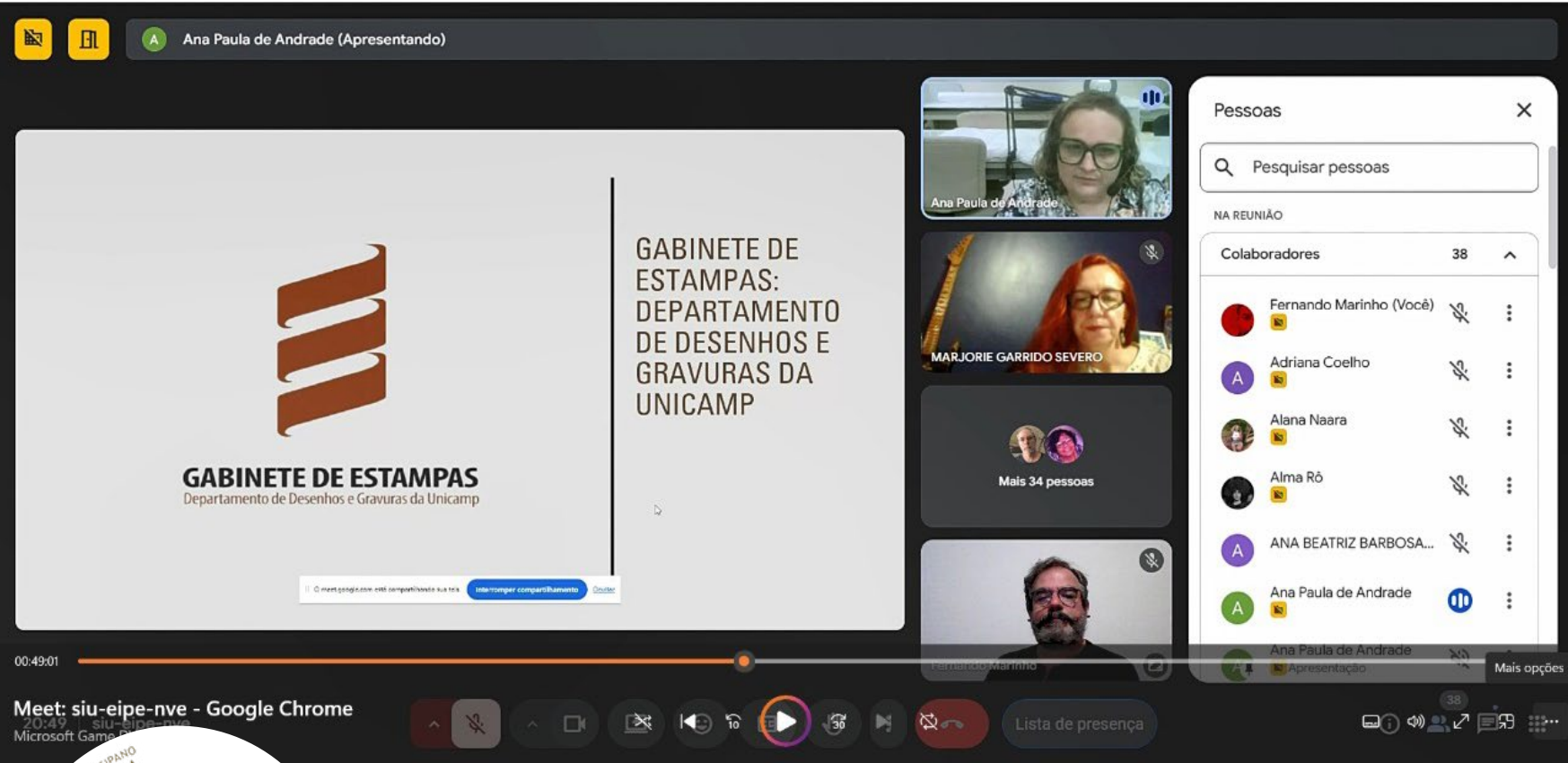
Oficina de Xilografia, no espaço do DAVD, no Campus São Cristóvão/UFS.
Oficineiro: **Wendell Campos**.



Palestra de **Timóteo Brandão** no no auditório da didática 6, Campus São Cristóvão/UFS.



Registros fotográficos da **Feira Gravura A Gosto**, dia 27 de agosto, na passarela entre as didáticas 5 e 6, no Campus São Cristóvão/UFS.



Mesa redonda de encerramento sobre o Gabinete de estampas da Unicamp.

Print da sala virtual de reuniões com membros da mesa: Ana Paula Andrade, Marjorie Garrido, Márcio Périgo, Sergio Niculitcheff, Lygia Eluf e Fernando Marinho.

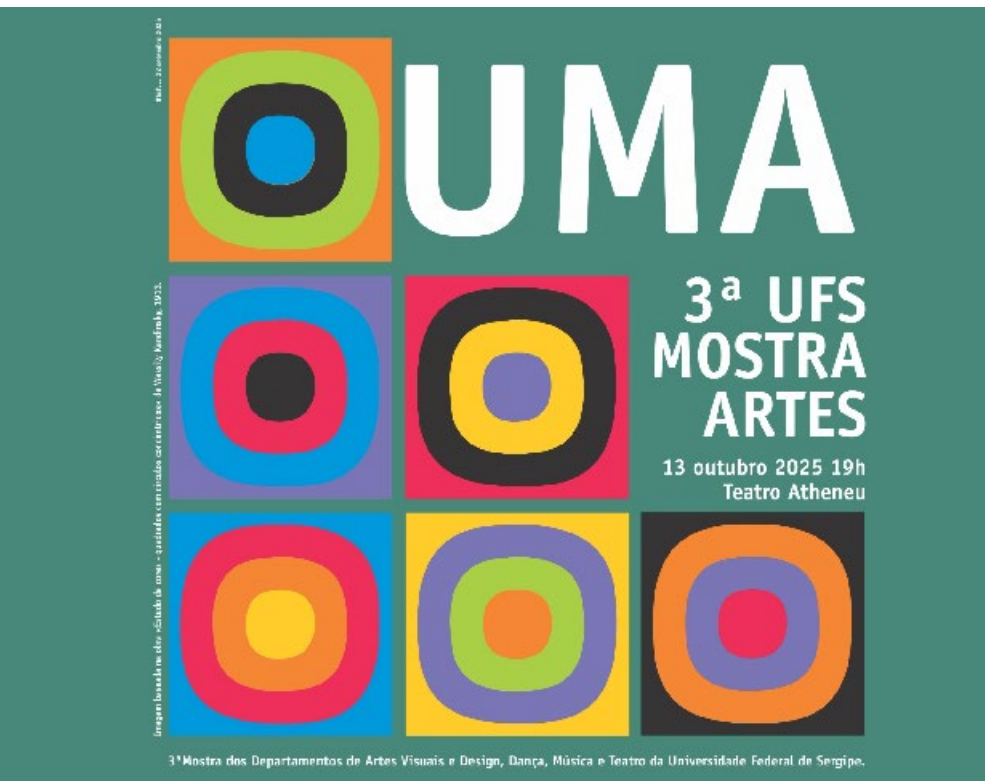


Abertura da **exposição “Afinidades gravadas”**
no Museu Histórico de Sergipe.

3º UMA (UFS Mostra Artes)

ATIVIDADE DE EXTENSÃO

Coordenação

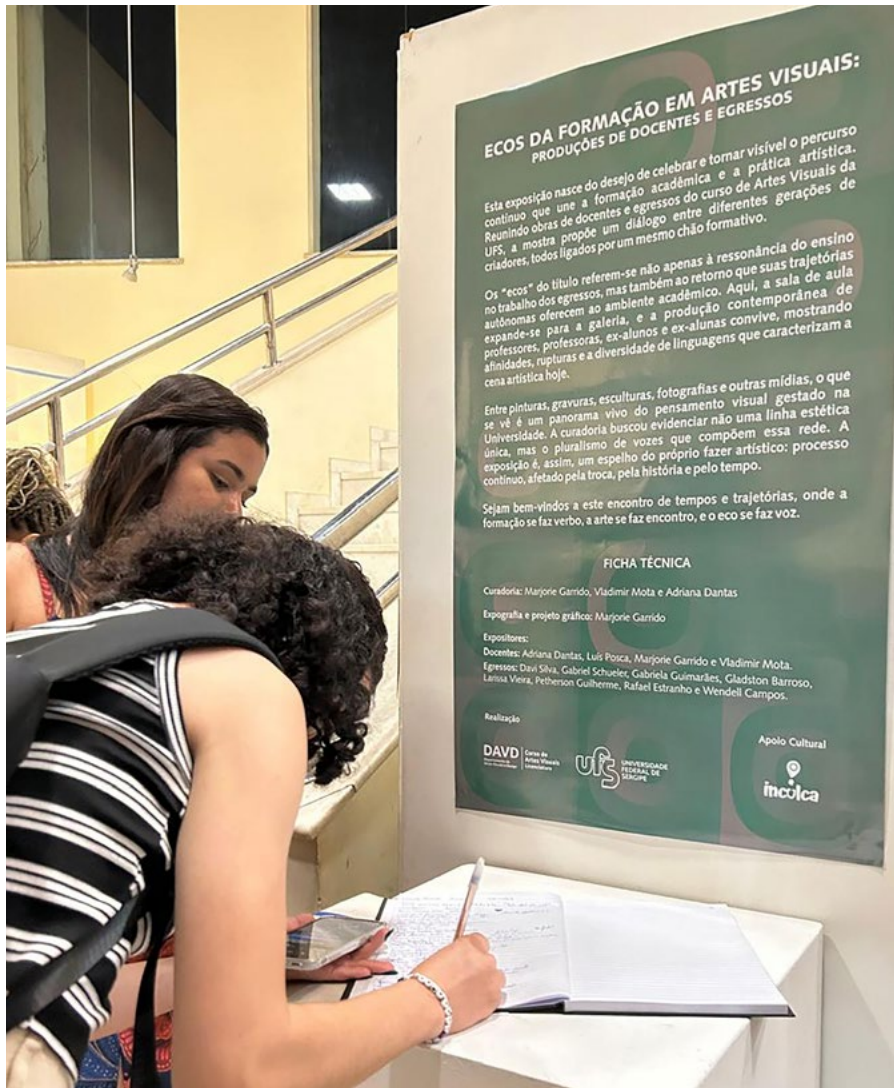
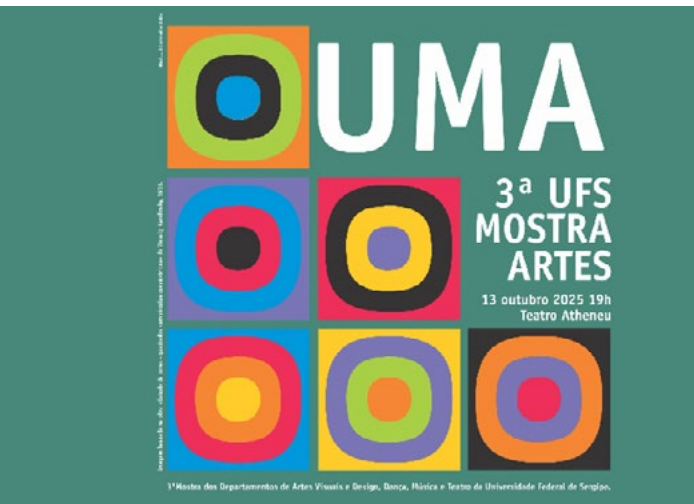
Marjorie Garrido Severo¹
Vladimir de Oliva Mota²


No dia 13 de outubro de 2025, às 19h, no Teatro Atheneu, os Cursos de Artes da Universidade Federal de Sergipe – Artes Visuais, Teatro, Dança e Música – uniram-se e realizaram uma grande mostra das suas produções artísticas e contaram com a presença de um número significativo de espectadoras e espectadores. Sob a coordenação, curadoria e montagem das Professoras Adriana Dantas Nogueira, Marjorie Garrido Severo e do Professor Vladimir de Oliva Mota, o Curso de Artes Visuais apresentou a exposição intitulada Ecos da formação em Artes Visuais: produções de docentes e egressos. Esta exposição nasceu do desejo de celebrar e tornar visível o percurso contínuo que une a formação acadêmica e a prática artística. Reunindo obras dos docentes Luís Posca, Marjorie Garrido Severo, Adriana Dantas Nogueira, e Vladimir de Oliva Mota, e dos egressos Rafael Estranho, Gabriela Guimarães (Mamífera), Larissa Vieira, Gladston Barroso, Wendell Campos, Petherson (peter), Gabriel Schueler e Davi Silva do curso de Artes Visuais da UFS, a mostra propôs um diálogo entre diferentes gerações de criado-

res, todos ligados por um mesmo chão formativo. Os “ecos” do título referiram-se não apenas à ressonância do ensino no trabalho dos egressos, mas também ao retorno que suas trajetórias autônomas oferecem ao ambiente acadêmico. Lá, a sala de aula expandiu-se para a galeria e a produção contemporânea de professores, professoras, ex-alunos e ex-alunas conviveram, mostrando afinidades, rupturas e a diversidade de linguagens que caracterizam a cena artística hoje. Entre pinturas, gravuras, esculturas, fotografias e outras mídias, o que se viu foi um panorama vivo do pensamento visual gestado na Universidade. A curadoria buscou evidenciar não uma linha estética única, mas o pluralismo de vozes que compunham essa rede. A exposição foi, assim, um espelho do próprio fazer artístico: processo contínuo, afetado pela troca, pela história e pelo tempo. A participação do Curso de Artes Visuais no 3º UMA estendeu-se ainda à criação da identidade visual do evento, realizado pela Professora Marjorie Garrido Severo, que também coordenou a produção de painéis que constituíram o cenário de apresentações musicais no palco do Teatro. diação do C³. O evento contou com a participação de pesquisadores e artistas de Aracaju, São Cristóvão, Salvador e Campinas, promovendo um rico intercâmbio de conhecimentos e experiências.

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

² Doutor em Filosofia e professor efetivo do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe.





3º UMA (UFS Mostra Artes)

I Seminário do Grupo de Pesquisa em Estética e Política

ATIVIDADE DE EXTENSÃO

Coordenação
Vladimir de Oliva Mota¹20 e 21
agosto
2025

1º SEMINÁRIO DO GRUPO DE PESQUISA EM ESTÉTICA E POLÍTICA

Coordenação Prof. Dr. Vladimir de Oliva Mota



Durante as tardes e as noites dos dias 20 e 21 de agosto de 2025, no Auditório da Didática V do campus de São Cristóvão da Universidade Federal de Sergipe (UFS), aconteceu o I Seminário do Grupo de Pesquisa em Estética e Política. No evento, coordenado pelo Professor Vladimir de Oliva Mota e pela Professora Christine Arndt de Santana, foram apresentados trabalhos de discentes e egressos/as do Curso de Artes Visuais, de Teatro e de Filosofia, mestrandos/as, mestres/as, doutorandos/as, doutores/as e docentes da UFS, pesquisadores/as da relação em Estética e Política. Quatro “mesas redondas” discutiram – com a participação direta do público no debate – a dimensão política da estética. Esse I Seminário do Grupo de Pesquisa em Estética e Política contou com os/as seguintes pesquisadores/as e trabalhos: Lucas Américo Andrade Santos: “Regime representativo e manutenção da ordem social segundo Jacques Rancière”, Letícia Franco Santos: “Black Brecht: teatro épico, dramaturgia e contemporaneidade”; Dr^a. Thayse Madella: “Cartografias de resistência e literatura fronteiriça”; Me. David Angelo Oliveira Rocha: “O riso que ofende os deuses: Nietzsche, a comédia e os limites do hu-

mor em tempos de censura”; Ma. Clara Leite Lisboa: “Considerações sobre o regime de imagêité em Jacques Rancière”; Petra Maria de Omena Paes Barreto: “O esvaziamento da negatividade estética na sociedade de consumo”; Teodora Munerato Correia: “Imagem e espectador: um diálogo entre Jacques Rancière e Marie-José Mondzain”; Yasmin Brenda Primo Rabelo: “Entre o estético e o político: por uma pedagogia do teatro feminista”; Helen Augusta Alves dos Santos: “Máscara e estranhamento: uma experiência estética e política”; Dr. Caio Graco Queiroz Maia: “As utilidades políticas da obra de arte: Benjamin e Brecht discutem sobre Franz Kafka”; Ma. Dálete O`Hana dos Santos Santana: “Sartre e a política do imaginário” e Me. Cléberton Luiz Gomes Barboza: “Arte e tempo: estética e devir em Nietzsche”. Assim, a dimensão política da estética, isto é, a possibilidade da experiência estética como emancipação social, foi refletida pelas mais diversas perspectivas teóricas.

¹ Doutor em Filosofia e professor efetivo do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe.

Eventos promovidos pelo **CENARTE** | Gestão 2025-2026

O Centro Acadêmico de Artes da Universidade Federal de Sergipe (CENARTE/UFS), durante 24 anos de existência, promoveu diversos eventos que objetivavam fortalecer a participação dos discentes do curso de Artes Visuais, bem como propiciar espaços e oficinas nos quais as pessoas pudessem se desenvolver como artistas e como integrantes da comunidade acadêmica.

Durante o ano de 2025, isto não foi diferente, uma vez que a anual Mostra Experimental de Artes Visuais segue firme em sua 16ª edição, apesar da mesma ter ocorrido fora do centro histórico de São Cristóvão, após muitos anos. O evento ocorreu durante um mês no Hall da Reitoria da UFS, tendo sua abertura desenvolvida no dia 07 de outubro, às 18h, composta por uma apresentação feita pelo presidente da gestão Vesta Viana (2025), Emma Oliveira, seguido das performances musicais dos discentes da turma de 2024, Felipe Nascimento e Ulisses Kaian.



A **XVI Mostra Experimental de Artes Visuais**, além de resultar na exposição de 35 obras de 20 discentes do curso, também foi estruturada, por Ariellen Roberta/“Ari Alecrim”, como parte de uma série de oficinas produzidas pelos próprios discentes para a comunidade acadêmica, realizadas entre os dias 24 de outubro e 05 de novembro.

Emma Cabral
Presidente

Ulisses Kaian Costa
Vice-presidente

Quanto aos demais **oficineiros**, os mesmos tiveram à sua disposição tanto a sala do CENARTE quanto a sala de experimentos do Departamento de Artes Visuais e Design (DAVD) e o Hall da Reitoria, tendo a oportunidade de desenvolver aulas sobre pintura de aquarela (Lucas Pirovani), intervenção com colagem em fotografia (Júlia Oliveira/“olivver”), técnica de encadernação manual tipo moleskine (Davi Azrael), introdução à produção científica mediante a revisão bibliográfica (Heloísa Gabriela/“Helo Gabi”) e fundamentos de composição de uma obra (Bernardo Santos) por fim, produção de conteúdos on-line para artistas (Eduardo Lucas/“Aganju”) – todos eles contendo diferentes discentes que voluntariaram como monitores.

Como evidenciado, a sala do CENARTE também é um espaço aberto àqueles que tenham organizado um evento de promoção ao desenvolvimento artístico e/ou científico, tendo o Clube do Cafezinho como um desses projetos – executado mais uma vez em setembro. Na descrição de uma de suas fundadoras, “Ari Alecrim”, da turma de 2022, é: “um grupo de leitura coletiva que nasce do desejo de desacelerar. A proposta é simples e acolhedora: nos reunimos com um bom café em mãos para ler e discutir, em conjunto, contos cuidadosamente escolhidos... Nosso objetivo é resgatar o prazer da leitura, esse hábito que tantas vezes deixamos de lado ou sentimos culpa por não cultivar. Queremos fazer desse momento uma pausa necessária para ler

juntos, com calma e companhia”. O grupo contém, inclusive, egressos do curso, como o pesquisador e escritor Igor Christian e a professora e artista multimídia Leyliane Borges/“Mallia”.

Dentro da área da literatura, “olivver”, discente da turma de 2019, a partir do projeto Sala de Rasculhos – da sua editora, CORPO. TEXTO – desenvolveu encontros de leitura e discussão sobre determinados livros entre os meses de agosto e outubro, além de compor os frequentes encontros do Coletivo de Autistas da UFS.

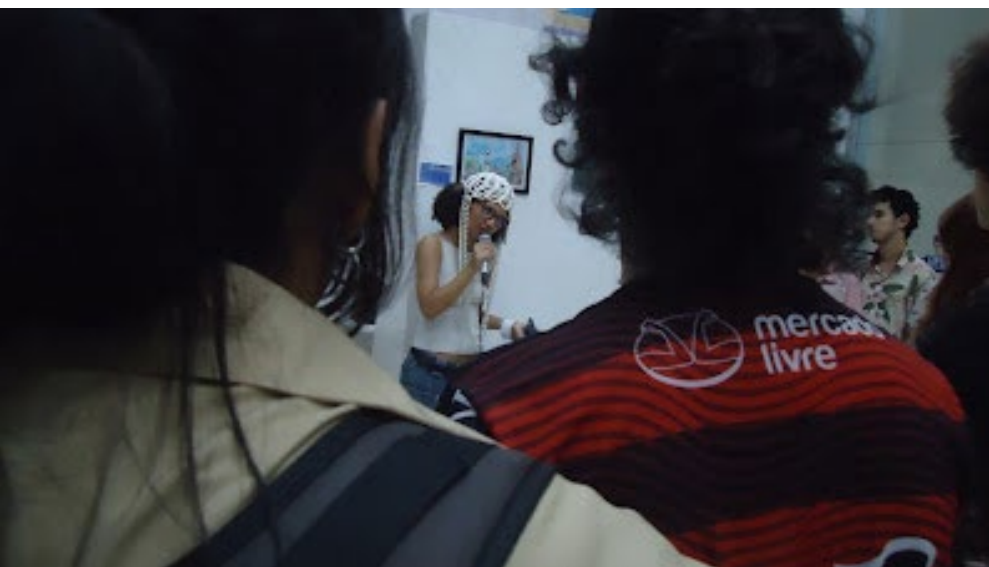
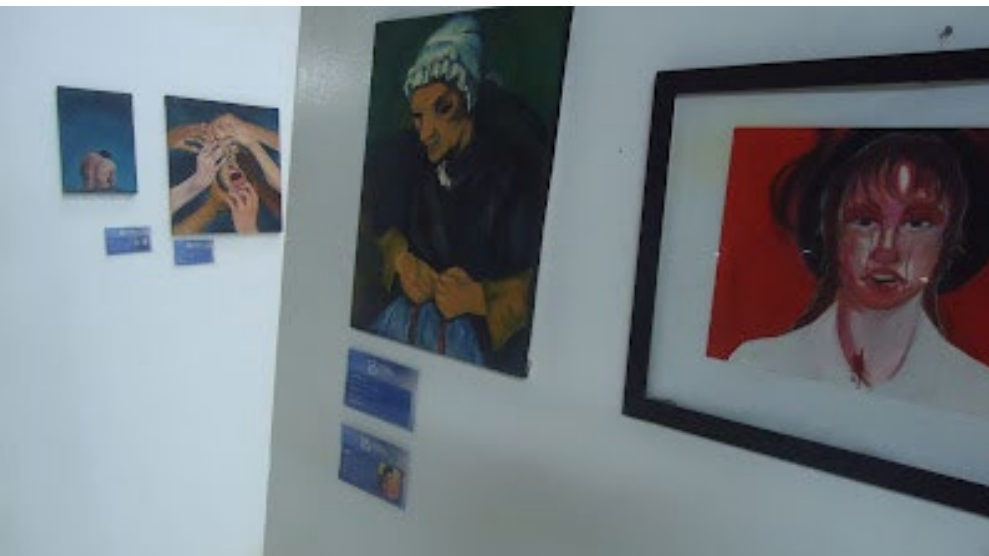
Ainda sobre o uso da sala do CENARTE, não há como não destacar os esporádicos encontros do Grupo de Desenho Livre, projeto encabeçado por Lucas Pirovani, de 2022, que tem como proposta a “experimentação e criação, onde, aos sábados, exploramos diferentes propostas voltadas ao estudo e à prática artística, seja aprofundando o desenho básico, testando novas técnicas ou simplesmente exercitando a imaginação”. O projeto conta, ainda por cima, com a participação dos discentes de variados cursos e egressos da universidade, “formando um espaço acolhedor de troca, aprendizado e amizade”,

inclusive por meio do grupo de *WhatsApp*.

Para finalizar, o CENARTE desenvolveu o “Arraiarte”/Arraial das Artes, evento temático categorizado como “calourada”, com apoio do Centro Acadêmico de Ciências Sociais da UFS (CACS), do Coletivo Autista da UFS e da Prymas Produções. O evento contou com um jogo de bingo, produção de caricatura com carvão e nanquim, ao vivo, por Davi Quintas e uma oficina de interação artística com “olivver” e Samuel Barreto, bem como a venda de comidas típicas do período junino. O projeto foi gestado por “Ari Alecrim”, Emma Oliveira, Eloisa Nauane, Fabiane Nascimento, Camila Carolaine e “olivver” e ocorreu no dia 27 de junho, entre às 14h e 23h.

Por isso tudo acima, o CENARTE agradece de forma oceânica a todos que colaboraram com a realização de tais eventos, destacando que estará sempre disposto a participar de projetos que estimulem o desenvolvimento artístico e científico tanto dos alunos do curso de Artes Visuais e da comunidade acadêmica, quanto daqueles que fora do Ensino Superior, além dos muros da universidade.





Emma Cabral



Pamela Evany



Igor Moacir

OFICINA DE AQUARELA

Com Lucas Pirovani

A aquarela é prática e eficiente para ilustração. A oficina introduz a técnica e explora o que o material pode oferecer.

Tragam seus pincéis!

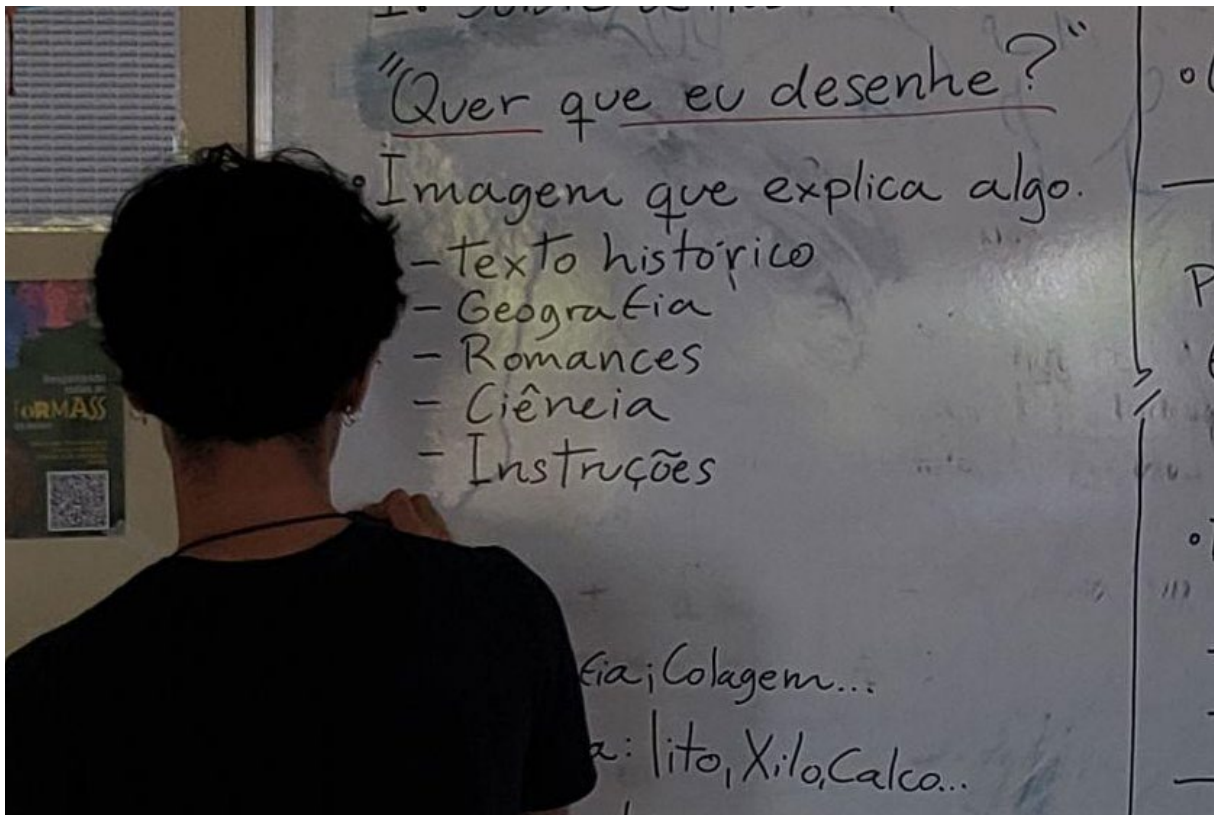
Se já tiver materiais de aquarela, pode levar também, mas se não tiver, não se preocupe, o essencial estará disponível.

Vagas limitadas: 10 participantes

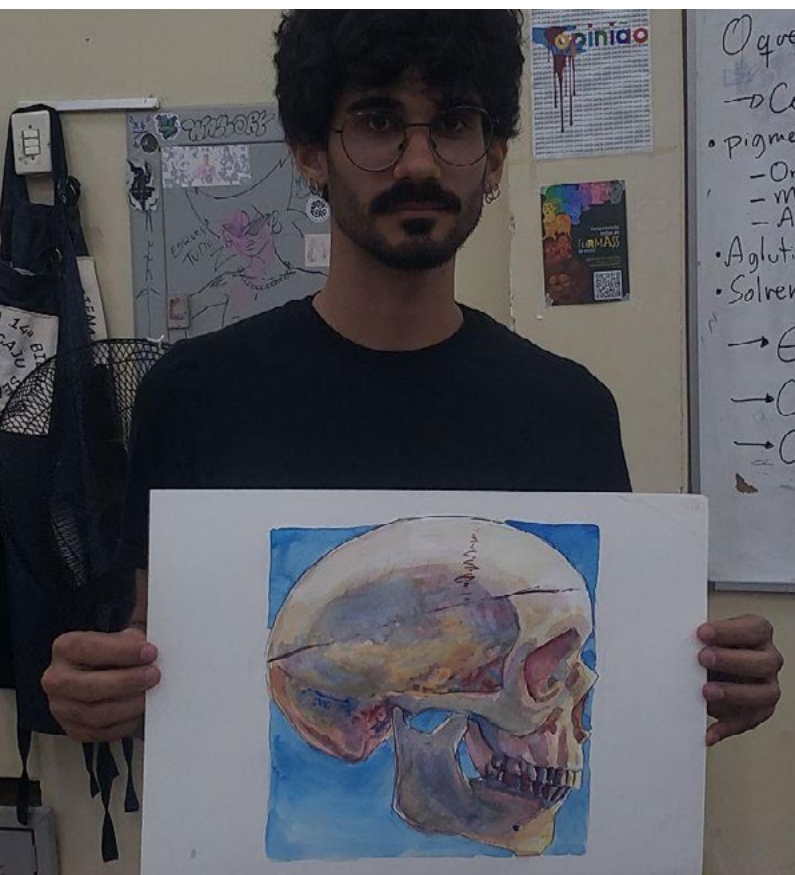
Monitores: Samuel Barreto

16^º MOSTRA EXPERIMENTAL

Sexta-feira, 24 de outubro
15 Hrs no DAVD



Oficina de Aquarela.
Oficineiro: Lucas Pirovani.
Fotos: Ari Alecrim.



Lucas Pirovani



Iris Suyane

OFICINA DE COLAGEM EM FOTOGRAFIA

Com Olivver Julia

A oficina propõe criar intervenções em fotografias com colagem, explorando memória, identidade e fragmentação, e refletindo sobre o papel da imagem na arte contemporânea.

Se já tiver materiais, pode levar também, mas se não tiver, não se preocupe, o essencial estará disponível.

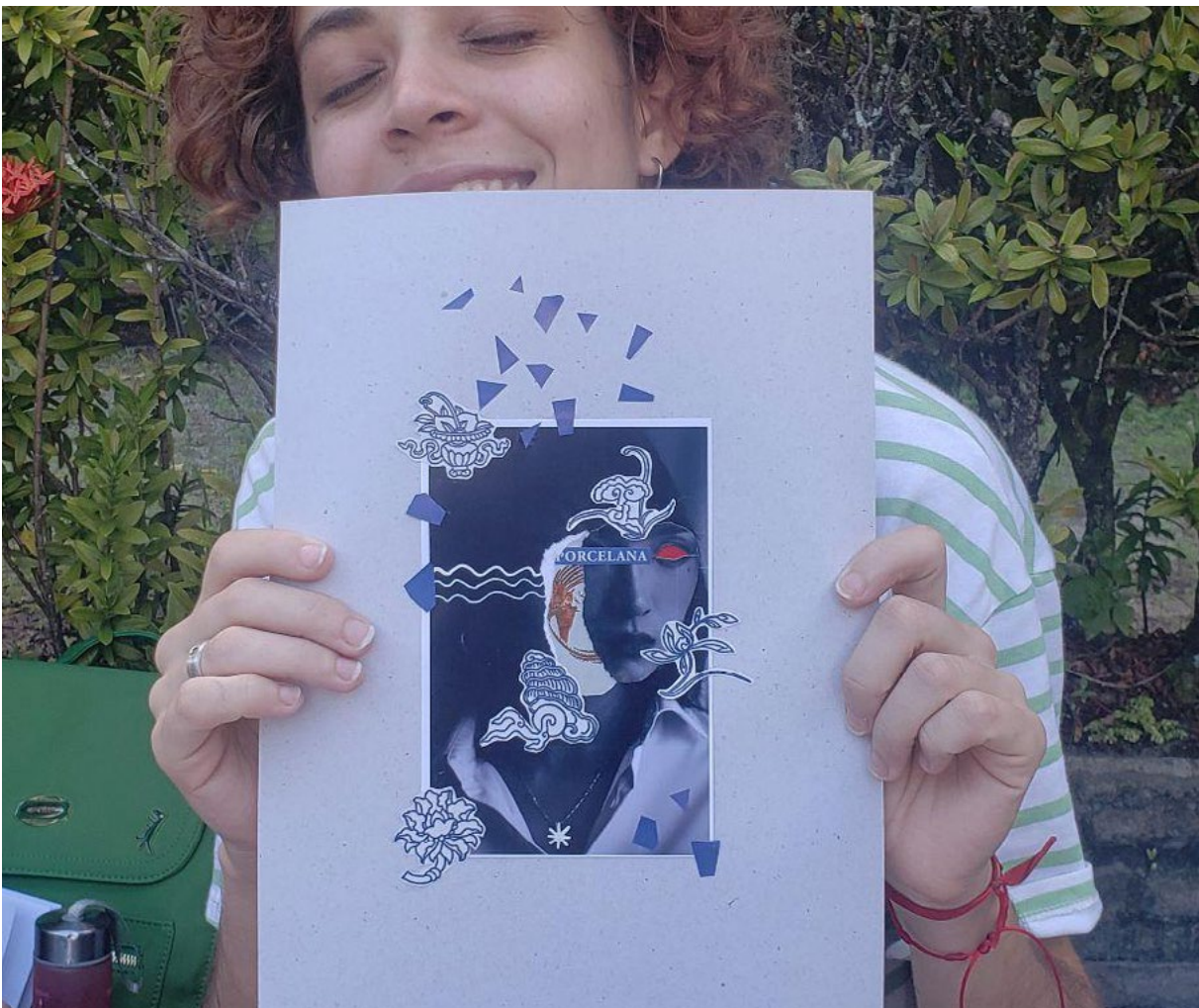
Vagas limitadas: 15 participantes

Monitores: Jhoellys Carvalho e Samuel Barreto

16° MOSTRA EXPERIMENTAL

CENARTE

Sexta-feira, 31 de outubro
15h Hall da Reitoria



Oficina de Colagem em Fotografia.
Oficineiro: Olivver Julia.
Fotos: Ari Alecrim.





JOHN STEZAKER

John Stezaker nasceu em 1938, na Inglaterra. É um dos artistas mais importantes da arte contemporânea. Seu trabalho é baseado na colagem e na manipulação de imagens. Ele cria obras que questionam a identidade e a representação visual. Stezaker é conhecido por suas colagens de rostos e corpos, muitas vezes criando figuras híbridas e surrealistas. Seu trabalho tem sido exibido em museus e galerias de arte em todo o mundo.

ATIVIDADE: A ATENÇÃO NAS OBRAS DE JOHN STEZAKER





OFICINA

Com Helo Gabi

COMO INICIAR A PRODUÇÃO CIENTÍFICA MEDIANTE A REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A oficina orienta estudantes e pesquisadores iniciantes na escrita acadêmica, abordando de forma prática como pesquisar, selecionar e organizar referências, ressaltando o papel da revisão bibliográfica na construção do estado da arte e na definição do problema de pesquisa.

Vagas limitadas: 20 participantes

Monitores: Anna Valéria, Lidia Santos

16^º MOSTRA EXPERIMENTAL
CENARTE

Terça-feira, 04 de nov
16h, Sala de Computação
DAVD



Oficina de Produção Científica
Oficineiro: Helo Gabi.
Fotos: Anna Valéria Lidia santos e Camila Carolaine

OFICINA DE ENCADERNAÇÃO TIPO MOLESKINE

Com Davi Azrael

Nesta oficina, os participantes vão aprender a encadernar seus próprios cadernos no estilo moleskine, de forma manual e artesanal.

Se já tiver materiais, pode levar também, mas se não tiver, não se preocupe, o essencial estará disponível.

Vagas limitadas: 10 participantes

Monitores: Samuel Barreto

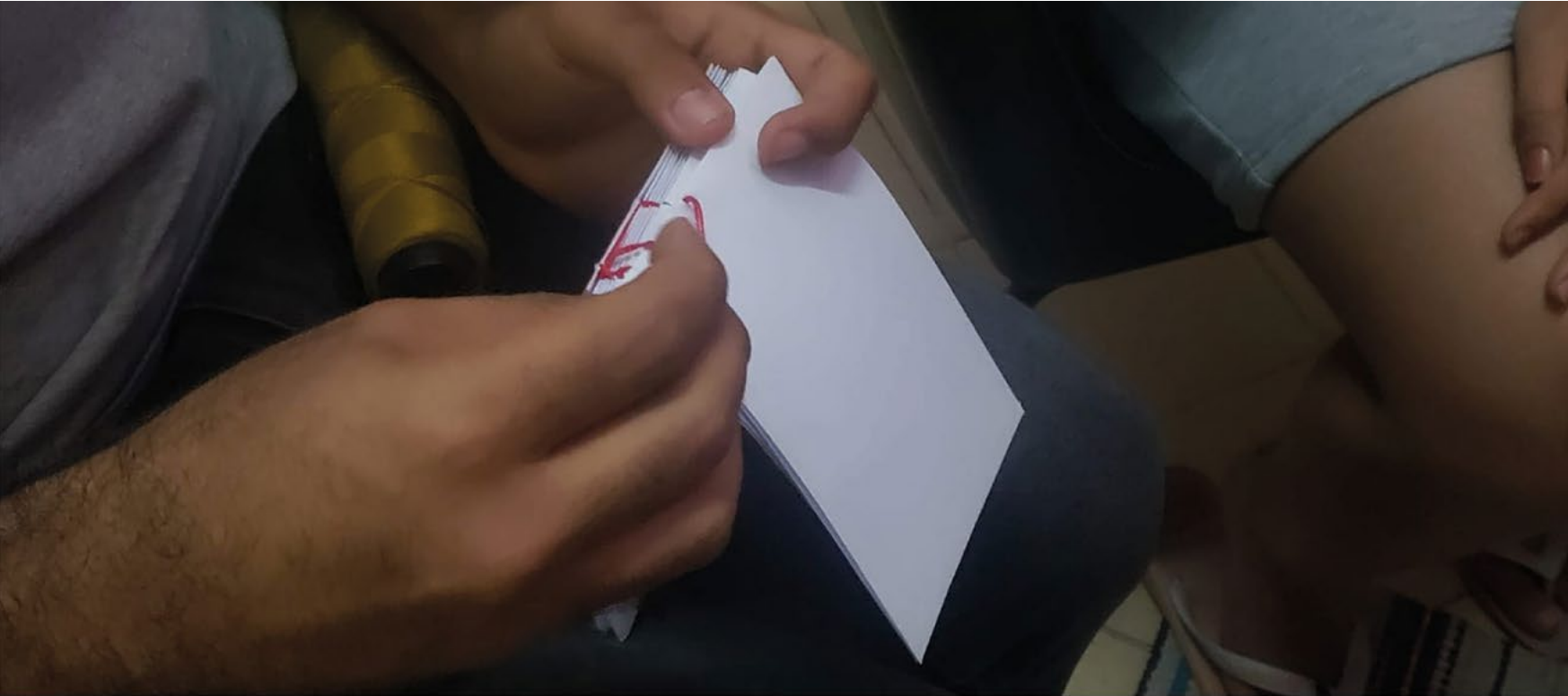
16^º MOSTRA EXPERIMENTAL
CENARTE

Segunda-feira, 03 de nov
15h, Cenarte



Oficina de Encadernação tipo Moleskine
Oficineiro: Davi Azrael
Fotos: Ari Alecrim





OFICINA DE COMPOSIÇÃO

Com Santos

Nesta oficina, os participantes irão explorar os fundamentos de uma composição equilibrada, aprendendo a utilizar de forma prática os elementos essenciais: perspectiva, luz, cor, proporção, contraste e escala.

Se já tiver materiais, pode levar também, mas se não tiver, não se preocupe, o essencial estará disponível.

Vagas limitadas: 20 participantes

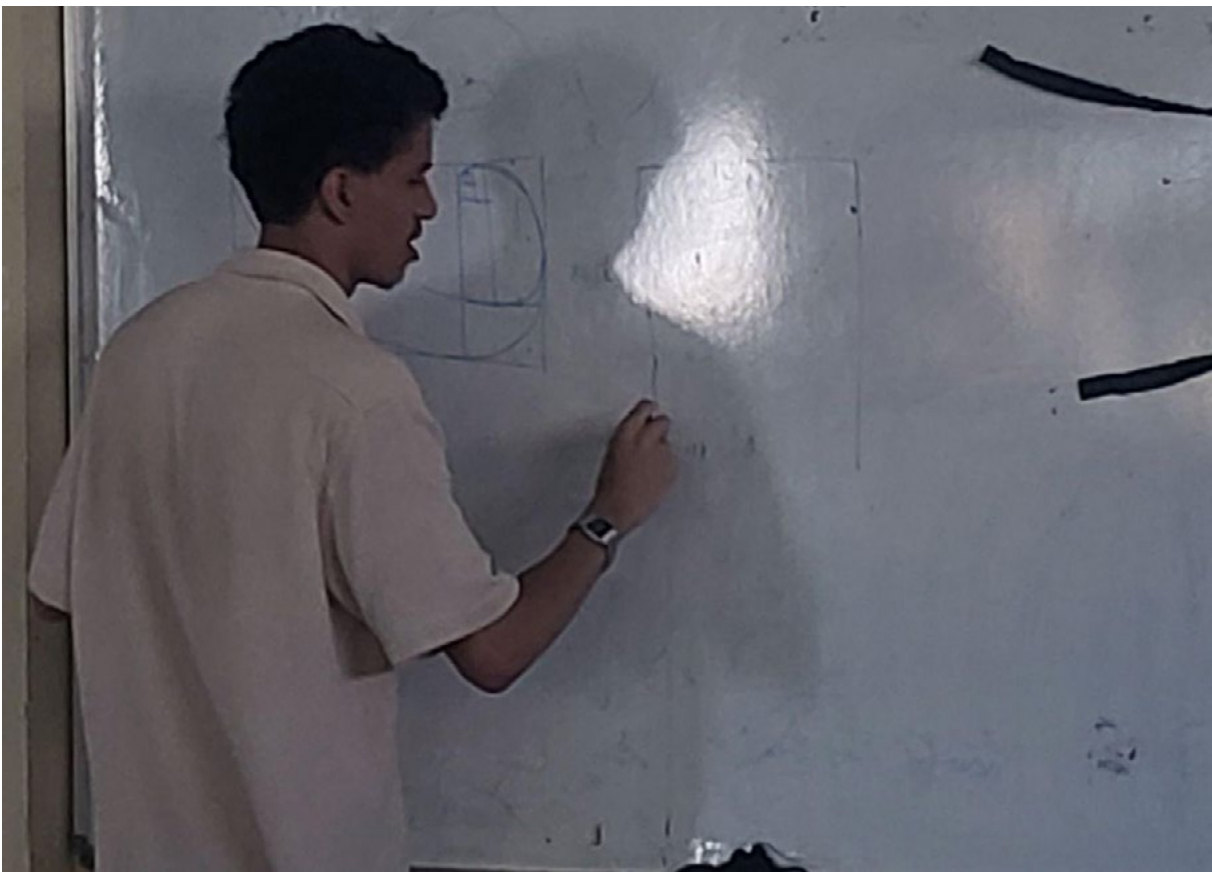
Monitores: Samuel Barreto, Evelyn Christine

16°

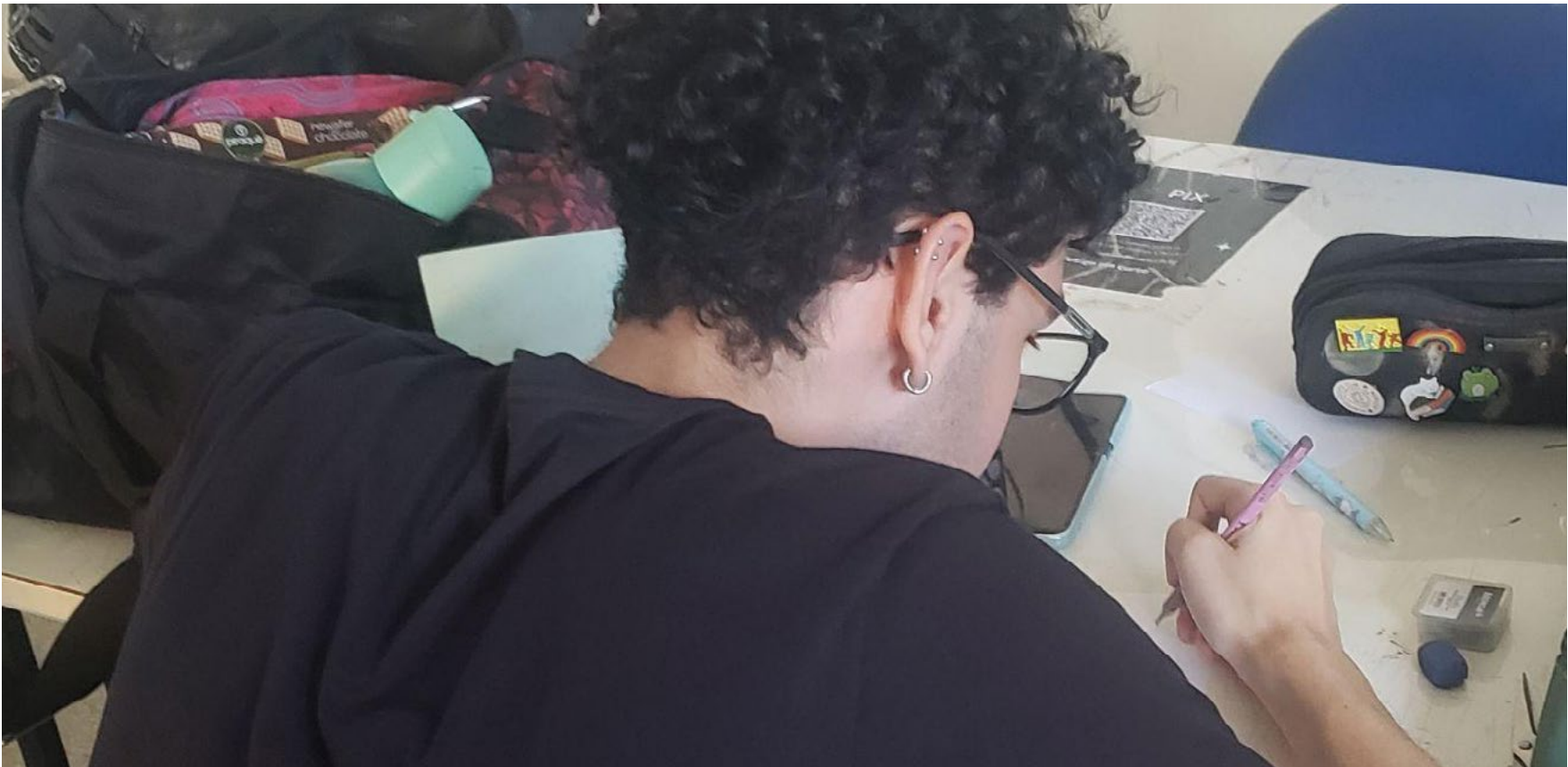
MOSTRA EXPERIMENTAL

Feira de Abril 2024

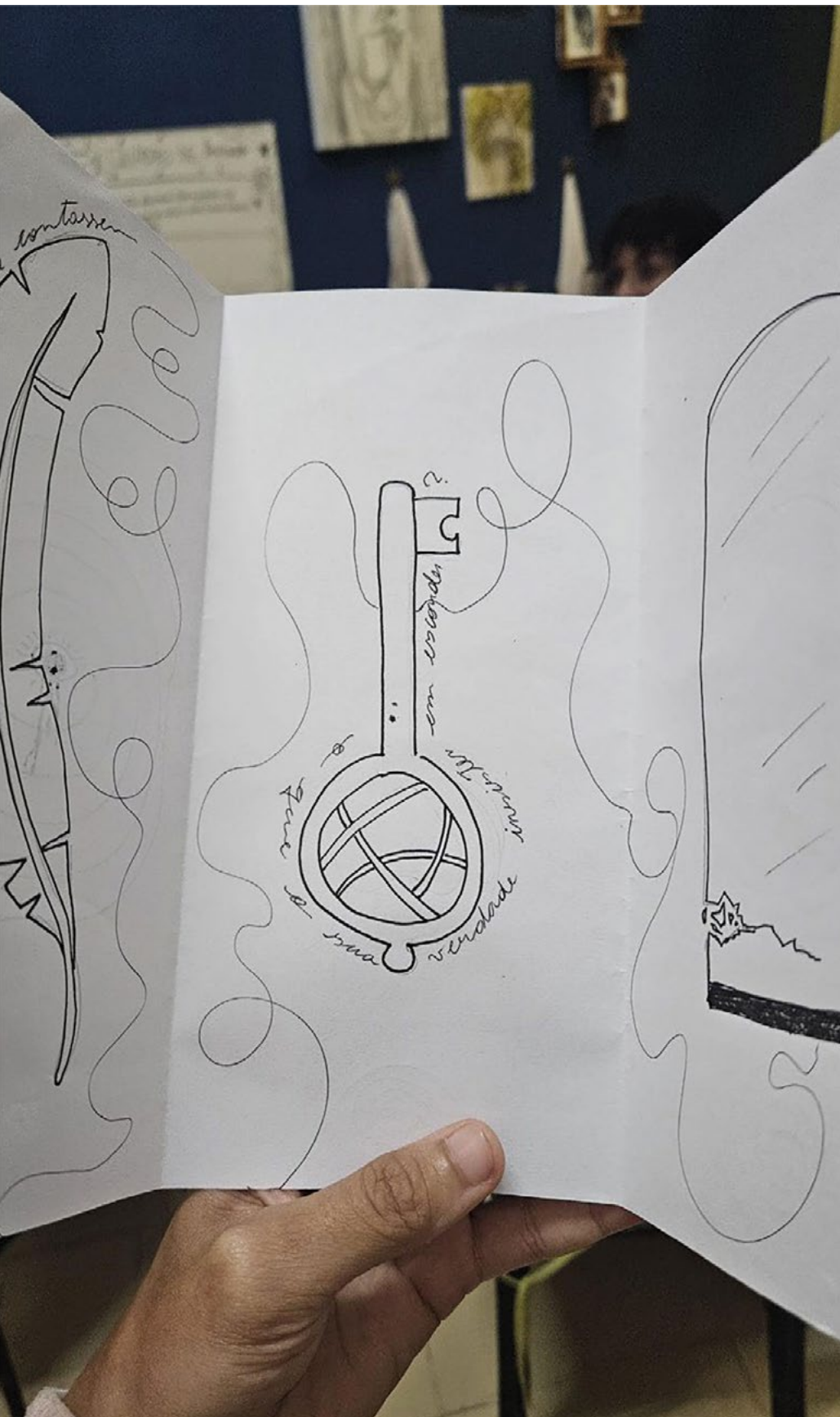
Quarta-feira, 05 de nov
15h, DAVID



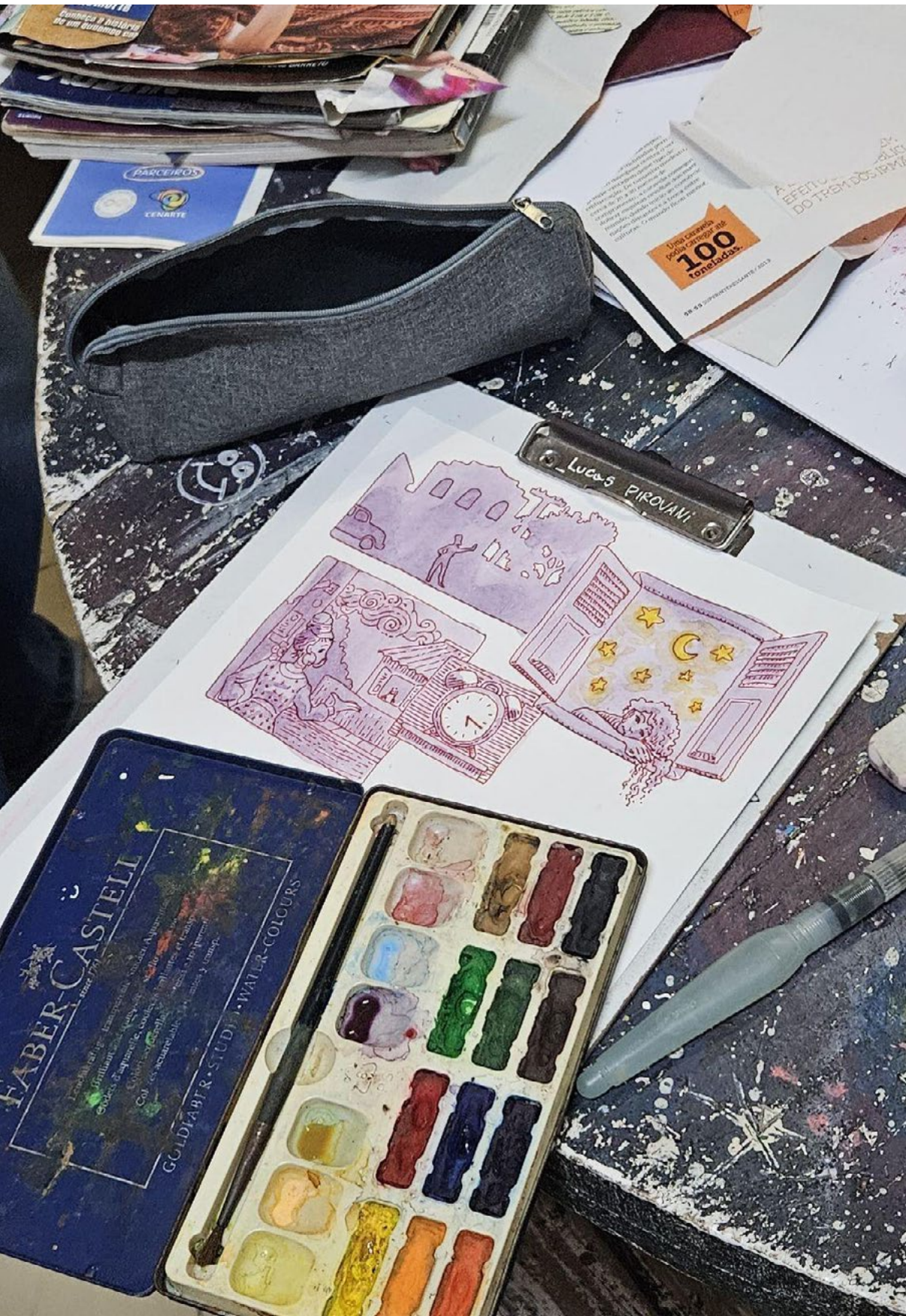
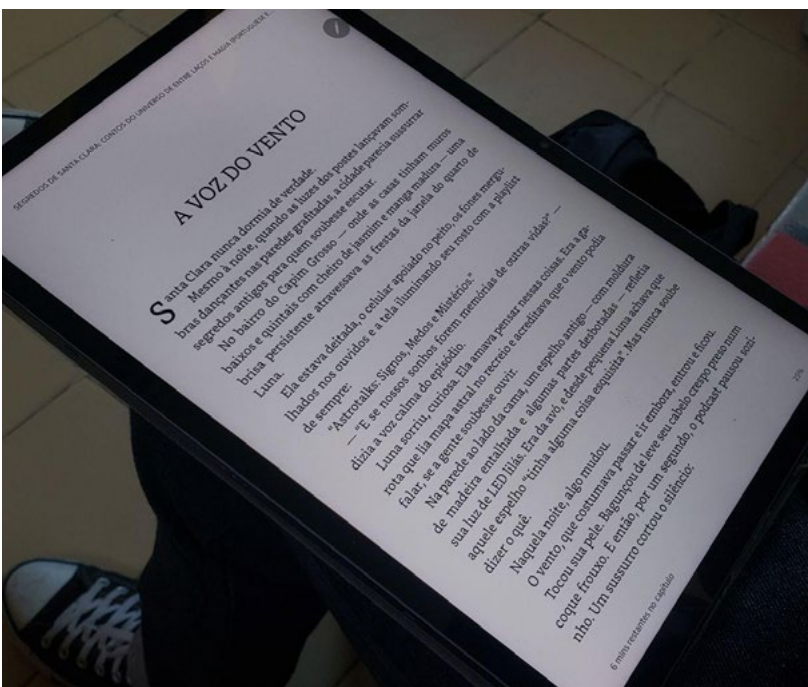
Oficina de Composição
 Oficineiro: Santos
 Fotos: Ari Alecri, Gardenia Silva e Evelyn Christine



MOMENTOS DAS OFICINAS ARTÍSTICAS







GRUPO DE DESENHO LIVRE

Fotos **Kazz**







