

Câmpus
Anápolis de Ciências
Socioeconômicas
e Humanas



Universidade
Estadual de Goiás

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM TERRITÓRIOS E EXPRESSÕES CULTURAIS
NO CERRADO - TECCER

VALDSON RAMOS PEREIRA

FÉ, CORES E FORMAS:

Religiosidade, arte contemporânea e poéticas visuais em Goiás (1993 - 2023)

Anápolis – GO
2024

VALDSON RAMOS PEREIRA

FÉ, CORES E FORMAS:

Religiosidade, arte contemporânea e poéticas visuais em Goiás (1993 - 2023)

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e expressões culturais do cerrado.
Orientador: Dr. Ademir Luiz da Silva

Anápolis - GO
2024

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, **CsA n.1087/2019** sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do autor / autora.

Dados do autor (a)

Nome Completo: Valdson Ramos Pereira
E-mail: valdsonramos@gmail.com

Dados do trabalho

Título: FÉ, CORES E FORMAS: RELIGIOSIDADE, ARTE CONTEMPORÂNEA E
POÉTICAS VISUAIS EM GOIÁS (1993-2023)

(X) Dissertação

Curso/Programa: Mestrado / Territórios e Expressões Culturais no Cerrado

Concorda com a liberação documento?

SIM

NÃO

Obs: Período de embargo é de um ano a partir da data de defesa

Anápolis, 10/07/2024

Local Data



Documento assinado digitalmente

VALDSON RAMOS PEREIRA

Data: 10/07/2024 14:22:39-0300

verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do autor / autora



Documento assinado digitalmente

ADEMIR LUIZ DA SILVA

Data: 10/07/2024 22:18:38-0300

verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do orientador / orientadora

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UEG
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PP436 PEREIRA, VALDSON RAMOS
ff FÉ, CORES E FORMAS: RELIGIOSIDADE, ARTE
CONTEMPORÂNEA E POÉTICAS VISUAIS EM GOIÁS (1993-2023) /
VALDSON RAMOS PEREIRA; orientador Ademir Luiz da Silva.
-- , 2024.
136 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado Acadêmico em Territórios e Expressões
Culturais no Cerrado) -- Unidade de Anápolis - CSEH -
NELSON DE ABREU JÚNIOR, Universidade Estadual de Goiás,
2024.

1. Religiosidade. 2. Arte contemporânea. 3.
Tradição. 4. Cultura. 5. Cerrado. I. Luiz da Silva,
Ademir, orient. II. Título.



ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DISSERTAÇÃO DE Mestrado

Aos dezoito dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das 14 horas, na Unu-CSEH-Nelson de Abreu Júnior, em formato **PRESENCIAL**, realizou-se a sessão de julgamento da dissertação do discente **VALDSON RAMOS PEREIRA**, intitulada **"FÉ, CORES E FORMAS: RELIGIOSIDADE, ARTE CONTEMPORÂNEA E POÉTICAS VISUAIS EM GOIÁS (1993-2023)"**. A Banca Examinadora foi composta pelos seguintes Professores: Dr. Ademir Luiz da Silva (Orientador), Dra. Nancy de Melo Batista Pereira (Membro Externo I), Dra. Ligia Maria de Carvalho (Membro Externo II), Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira (Membro Interno) e Solemar Silva Oliveira (Suplente Externo). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo discente e sua orientadora. Em seguida a Banca Examinadora reuniu-se, em sessão secreta, atribuindo ao discente os seguintes resultados.

Dr. Ademir Luiz da Silva (Orientador)

aprovado () reprovado.

Assinatura Ademir Luiz da Silva

Dra. Nancy de Melo Batista Pereira (Membro Externo I)

aprovado () reprovado.

Assinatura Nancy de Melo Batista Pereira

Dra. Ligia Maria de Carvalho (Membro Externo II)

aprovado () reprovado.

Assinatura Ligia Maria de Carvalho

Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira (Suplente Interno)

() aprovado () reprovado.

Assinatura _____

Dr. Solemar Silva Oliveira (Suplente Externo)

() aprovado () reprovado.

Assinatura _____

Resultado Final: aprovado () reprovado.

Observações:

APROVADO COM LOUVOR, INDICAÇÃO
PARA PUBLICAÇÃO E SUGESTÃO DE CON-
TINUIDADE DA PESQUISA NO DOUTORADO.

VALDSON RAMOS PEREIRA

FÉ, CORES E FORMAS:

Religiosidade, arte contemporânea e poéticas visuais em Goiás (1993 - 2023)

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e expressões culturais do cerrado.
Orientador: Dr. Ademir Luiz da Silva

Banca examinadora

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva
Presidente / UEG – TECCER

Prof. Dra. Ligia Maria de Carvalho
Membro / CCSEH - UEG

Prof.^a Dra. Nancy de Melo Batista Pereira
Membro / PUC – GOIÁS

Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira
Suplente / UEG - TECCER

Anápolis, ____ de _____ de 2024

À memória do meu pai
Joaquim Ramos Pereira, que mesmo não tendo formação
acadêmica, acreditava ser ela um caminho para a prosperidade.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador professor Dr. Ademir Luiz, que suavizava todas as dificuldades encontradas no caminho e, com muita sabedoria, soube alimentar os sonhos desse senhor de meio século, “enferrujado”, que se aventurou nesta difícil missão “de volta à academia”. Aos professores Eliézer Cardoso e Nancy de Melo pelas dicas e sugestões que, de forma expressiva, contribuíram na feitura dessa pesquisa. À coordenadora Poliene Bicalho e a todos os professores do TECCER pelas contribuições.

Ao Paulo Henrique Silva e Talles Lopes, meus companheiros das artes, objeto principal dessa pesquisa, obrigado pela atenção, conversas nas viagens e pelos conselhos nos meus momentos de insegurança. Ao Joardo Filho que, além de colega das artes, foi também quem se propôs a contribuir de maneira direta, por meio da correção ortográfica e um olhar crítico sobre minha escrita. Foi meu professor externo, sem nenhuma obrigação, ele disponibilizou seu tempo em todo o período da minha escrita, lendo, corrigindo e dando sugestões. O pagamento, segundo ele, seria o bom êxito desse projeto.

O agradecimento especial vai para minha companheira, minha amada e minha esposa Sirlene Rodrigues, que nas últimas três décadas dividiu comigo todo o seu tempo. Essa pessoa merece meu mais profundo reconhecimento por ter suportado, além dos diversos problemas pessoais, minhas crises de ansiedade e insegurança. Ela inclinava seus ouvidos dispensando atenção total a cada palavra que eu lia, me devolvendo em seguida, o conforto e a segurança.

Aos meus familiares, que apesar de não ter envolvimento direto com esse processo, sempre me deram apoio em tudo que me proponho a fazer. Meu irmão Valdir Ramos parceiro de pescaria, acreditando na importância da formação e do conhecimento, soube entender todas as vezes que eu não pude estar presente em algumas de nossas jornadas às margens de um rio.

Agradeço aos parentes mais próximos, sogros, cunhados, tios, primos e sobrinhos, que souberam entender e conviver com minha ausência nos diversos eventos familiares. E a todos que, direta ou indiretamente, estiveram envolvidos nesse projeto que, para mim, é a realização de um grande sonho.

A criatividade faz parte da distinção entre humano e não-humano.
Todas as pessoas são, em algum nível, criativas. A criatividade é
intrínseca à nossa hominalidade. (SCHAEFEER, 2010, p. 45).

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar a relação entre a arte contemporânea e a religiosidade em Goiás no período de 1993 a 2023, aprofundando nas ramificações das tradições religiosas do cerrado e seu reflexo nas produções artísticas atuais, destacando artistas que têm como fonte de inspiração eventos populares e religiosos. Nesse contexto, coloco-me também como sujeito imerso nessas tradições, a partir do meu envolvimento com a arte e a religião, adentrando às práticas e poéticas visuais, conhecendo desde o processo de criação às técnicas, materiais, conceitos e sentidos. São apresentados elementos históricos, os quais contribuem na compreensão de alguns questionamentos e divergências entre a arte e a religião, que por sua vez trazem em comum, a força da imaginação.

Palavras chaves: Religiosidade. Arte. Tradição. Cultura. Cerrado.

ABSTRACT

This research aims to analyze the relationship between contemporary art and religiosity in Goiás from 1993 to 2023, delving into the ramifications of the religious traditions of the cerrado and their reflection in current artistic productions, highlighting artists whose inspiration comes from popular and religious events. In this context, I also place myself as a subject immersed in these traditions, based on my involvement with art and religion, delving into visual practices and poetics, getting to know everything from the creative process to techniques, materials, concepts and meanings. Historical elements are presented, which contribute to understanding some of the questions and differences between art and religion, which in turn share the power of the imagination.

Key words: Religiosity. Art. Tradition. Culture. Cerrado.

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 – Texto curatorial	131
----------------------------------	-----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mosaico bizantino em Hagia Sophia, em Istambul, Turquia,	20
Figura 2 - A Criação de Adão 1511	21
Figura 3 - Catedral de Colônia, Kölner Dom. Colônia – Alemanha	23
Figura 4 - O Jardim de Monet em Vétheuil –	25
Figura 5 - 3 de maio de 1808, dimensões 2,68m X 3,47m, de 1814	25
Figura 6 - “reclame” divulgando a Semana de Arte Moderna de 1922	26
Figura 7 - Cidade das Artes e das Ciências, complexo cultural	28
Figura 8 - Cavaleiros participam de encenação e dão tiros de festim	30
Figura 9 - Desfile da Congada na cidade de Catalão, Goiás	30
Figura 10 - Os três Reis Magos reverenciando a bandeira - Brasil.....	31
Figura 11 - Procissão do Fogaréu, Cidade de Coiás, GO	31
Figura 12 - Romeiros da festa do Divino Pai Eterno em Trindade, GO	32
Figura 13 - Santa Face de Gênova	37
Figura 14 - Fragmento de um Ícone do Cristo Redentor	40
Figura 15 - Nossa Senhora da Misericórdia, Andrei Rublev	40
Figura 16 - “A Trindade”, Andrei Rublev, galeria Tretyakov, Moscou	41
Figura 17 - Pintura mural de Walter Wellington paróquia Menino Jesus	43
Figura 18 - Pintura mural de Walter em Santa Terezinha de Goiás – GO	44
Figura 19 - Ícone do Pantocrator pintado por Walter Wellington	45
Figura 20 - Cristo Evangelizador para o Terceiro Milênio	47
Figura 21 - Medalhão original de barro cozido	48
Figura 22 - Calvário, marfim e pigmento, século XVII	51
Figura 23 - Coleção Ex-Votos – Museu de Arte da UFC – MAUC	52
Figura 24 - Escultura feita por Veiga Valle como réplica do Medalhão	53
Figura 25 - São Miguel	54
Figura 26 - Nossa Senhora do Bom Parto	54
Figura 27 - Detalhe - Nossa Senhora do Bom Parto	54
Figura 28 - As lágrimas de São Pedro. Pintura de 1587 de El Greco	55
Figura 29 - São Francisco se Despojando das vestes, 1945	56
Figura 30 - painéis na Igreja Nossa Senhora do Rosário	56
Figura 31 - N. Confaloni (1917-1977), Bandeirantes antigos	65
Figura 32 - N. Confaloni (1917-1977), Bandeirantes modernos	66

Figura 33 - N. Confaloni (1917-1977), Energia Elétrica	67
Figura 34 - N. Confaloni (1917-1977), Sacrifício de Cristo, afresco	67
Figura 35 - N. Confaloni (1917-1977), N. S. Perpétuo Socorro, 1935	69
Figura 36 - N. Confaloni, 1969. Óleo sobre tela 90 x 60 cm	70
Figura 37 - N. Confaloni, Madona com o menino. Óleo sobre tela	70
Figura 38 - Siron Franco, Madona, 1976, 60 x 60 cm. Óleo sobre madeira	75
Figura 39 - Siron Franco, Sem título (pintura nº 33 da série Semelhantes), 1980	76
Figura 40 - Siron Franco, Sem título, 1976, 64 x 60 cm. Óleo sobre madeira	76
Figura 41 - Siron Franco, Sem título, 2015. Óleo sobre tela	78
Figura 42 - Carlos Sena, Posto em Cena, 1983. Óleo sobre tela	81
Figura 43 - Carlos Sena, A primeira, 1985. Óleo sobre tela	83
Figura 44 - Carlos Sena, Posto em Cena, 1983. Óleo sobre tela	84
Figura 45 - Carlos Sena, Posto em Cena, 1983. Óleo sobre tela	84
Figura 46 - Carlos Sena, Metal Sculpture, 1998	86
Figura 47 - Carlos Sena, Muito prazer, Goiânia, 2003	87
Figura 48 - Carlos Sena, São Pedro atendei as nossas preces, 2003	88
Figura 49 - Carlos Sena, Faça 3 pedidos, 2010	89
Figura 50 - Carlos Sena, Infinitus, II, 2005. Da série Infinitus, II, 2002	89
Figura 51 - Carlos Sena, N. Sra. Afro/aparecida, 2012	90
Figura 52 - Identidade visual da exposição	94
Figura 53 - Panorâmica da primeira sala	95
Figura 54 - S/título da série “Ver ícone” 56 x 76 cm cada, 2015	96
Figura 55 - S/título da série “Ver ícone” 56 x 76 cm cada, 2015	96
Figura 56 - S/título da série <i>Ver ícone</i> 56 x 76 cm cada, 2015	97
Figura 57 - S/título da série “Ver ícone” 56 x 76 cm cada, 2015	97
Figura 58 - S/título da série “Rogai por nós” 140 x 100 cm, 2023	98
Figura 59 - Panorâmica da segunda sala	98
Figura 60 - S/título da série “Rogai por nós” 76 x 56 cm, 2018	99
Figura 61 - S/título da série “Rogai por nós” 76 x 56 cm, 2018	100
Figura 62 - S/título da série “Rogai por nós” 76 x 56 cm, 2018	100
Figura 63 - S/título da série “Rogai por nós” 100 x 70 cm, 2021.....	101
Figura 64 - S/título da série “Rogai por nós” 100 x 70 cm, 2021.....	101
Figura 65 - S/título da série “Rogai por nós” 100 x 70 cm, 2023	102
Figura 66 - S/título da série “Ver ícone” 95 x 85 cm, 2017.....	103

Figura 67 - S/título da série “Ver ícone” 76 x 56 cm cada, 2018	104
Figura 68 - S/título da série <i>Rogai por nós</i> . 140 x 100 cm. 2018	105
Figura 69 - Vídeo <i>Pedras molhadas no vinho</i> e estandartes	106
Figura 70 - Instalação <i>Pedras molhadas no vinho</i> . Dimensões variadas, 2023.....	106
Figura 71 - Sudário de Turim, também conhecido como Santo Sudário	109
Figura 72 - Processo: Imagem de santo coberta por tecido	111
Figura 73 - Trabalho finalizado: Da série “Rogai por nós”	111
Figura 74 - Pincel com vinho canônico e água benta sobre papel, (processo)	113
Figura 75 - Pincel sendo molhado no vinho canônico (processo).....	113
Figura 76 - Panorâmica ambiente expositivo, <i>Abaixo do sol, acima da terra</i>	117
Figura 77 - S/título da série <i>Rogai por nós</i>	118
Figura 78 - Vídeo <i>Pedras molhadas no vinho</i> . 2023.....	120
Figura 79 - Instalação <i>Pedras molhadas no vinho</i>	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: ARTE E RELIGIOSIDADE	19
1.1 Tradição cristã e arte contemporânea	19
1.2 Objetos de devoção como obras de arte e obras de arte como objetos de devoção	34
CAPÍTULO 2: ARTISTAS GOIANOS E RELIGIOSIDADE	58
2.1 Artistas modernos e religiosidade	58
2.2 Artistas contemporâneos e religiosidade	71
CAPÍTULO 3: POÉTICA ARTÍSTICA E RELIGIOSIDADE	91
3.1 A produção de uma obra de arte: materiais, texturas, cores e formas.....	91
3.2 A concepção de uma obra de arte: conceitos e sentidos.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	126

Introdução

Desde as pinturas rupestres percebemos a importância do uso da imagem nas manifestações ritualísticas - hoje consideradas artísticas - havendo nelas uma aproximação da arte e do sagrado que ainda nos alcança, uma vez que a história da arte ocidental permeia a história da imagem no cristianismo. A vitória nos debates bizantinos dos iconófilos sobre os iconoclastas, fundamentada na teologia da encarnação, privilegiou o lugar da imagem ao longo do processo histórico, de tal maneira que, se faz necessário percorrer sua história no contexto teológico para compreender sua relevância nas manifestações artísticas da atualidade.

Nesse contexto, observa-se que a história do Brasil é recheada de elementos da teologia e que esses estão atrelados ao contexto artístico e cultural, sendo parte fundamental para se compreender nossa narrativa histórica. Do barroco, uma arte totalmente relacionada à religiosidade, com pintura, escultura e uma arquitetura que envolve cidades inteiras contando a história do Brasil colonial, passando pelos movimentos pré-modernistas e modernistas, até a pós-modernidade brasileira. Destacam-se artistas que compõem o nosso cenário histórico e que possuem uma produção relacionada à religiosidade. Na contemporaneidade, os conceitos do universo da arte e da religiosidade, apesar de uma aparente relação quase dicotômica, ainda se convergem em determinados aspectos. Todo esse processo demanda um olhar reflexivo sobre o processo histórico-criativo que atualmente está sendo escrito.

Em Goiás, os movimentos populares culturais trazem implícitos os valores que a religiosidade e a arte implantaram no decorrer de sua história. As tradições teológicas parecem reverberar na contemporaneidade, sendo que em alguns momentos, os circuitos artísticos tendem a reproduzir relações semelhantes com a imagem. Paulo Pires do Vale analisa que

Ao sair do contexto religioso, a arte parece ter-se transformado ela própria em religião. Também ela tem peregrinações a museus, a obras "site specific"(por exemplo no deserto: Judd, Turrel, Holt), a romarias cíclicas (ex. Bienal de Veneza, Documenta de Kassel...), relíquias e culto (VALE, 1997, p. 56).

Na cultura popular do cerrado percebem-se manifestações com forte expressividade fundamentadas no universo das relações humanas com o sagrado que, baseados principalmente no catolicismo, mantêm ainda a imagem num lugar de relevância. As Romarias, Cavalhadas e muitas outras manifestações são alimentadas incessantemente pela presença da iconografia religiosa. Tais manifestações se perpetuam na atualidade, apesar dos processos de modernização do cerrado, tornando relevante a discussão dessas expressões para compreensão das dinâmicas locais.

Essas dinâmicas promovem maior possibilidade de entendimento do imaginário coletivo regional, de tal maneira que é frequente a apropriação de seus elementos na produção de artistas contemporâneos locais. Na mesma medida em que existe influência da tradição cristã sobre a presença da imagem na arte contemporânea, há também um interesse em discutir o lugar dessa tradição na cultura regional por parte dos artistas atuais. Neste trabalho, apresentamos proposições reflexivas acerca da relação da arte com manifestações religiosas, a partir de conceitos e práticas inspirados em diversos eventos, também nas produções de artistas que compõem o processo histórico de Goiás. Destacamos aqueles que se apropriam de eventos religiosos como fonte de inspiração para seu trabalho e, como essas produções contribuem no processo de afirmação das tradições religiosas na atualidade quanto, apresentem a arte contemporânea como um campo para pensar criticamente sobre o lugar dessas tradições hoje.

Para essa dissertação, buscou-se inspirações nos trabalhos de pesquisadores que já trilharam o caminho entre arte e religiosidade em diversos campos de atuação pelo Brasil, Ana Elizabeth Lisboa Nogueira Cavalcante, por exemplo, realizou sua pesquisa “Expressões de religiosidade na arte contemporânea”, em que apresenta uma discussão sobre a produção de certos artistas plásticos pernambucanos, como uma forma de abordar a questão a partir de vivências significativas e diferentes posicionamentos, são produções contemporâneas com traços que denunciam a forte presença da religiosidade em suas obras.

Isabela Guedes Arcuri, por sua vez, apresenta a pesquisa *Arte e experiência religiosa em Luigi Pareyson*, a qual discorre sobre a arte entendida como linguagem simbólica, uma autêntica experiência religiosa, a partir do entendimento recolhido nas entrelinhas de obras do filósofo italiano Luigi Pareyson. Nesse sentido, a arte passa a ser um processo de formação desinteressado, proporcionando a revelação da espiritualidade pessoal do artista, sendo ela o espaço propício para a manifestação do mistério. “A linguagem simbólica, própria da arte, é coincidente com a pessoa que a fez forma, e assim coincide também com a liberdade, com a verdade e com o ser” (ARCURI, 2014, p. 6).

Por fim, *O céu pelo avesso: a religião na poética de Murilo Mendes* é a pesquisa de Edson Munck Junior, que busca empreender um estudo de identificação, análise e interpretação dos diálogos com a religião presentes na poesia de Murilo Mendes. A efetivação do modernismo na obra desse poeta, o qual experimentou a conversão à fé cristã, é um fato que acrescentou mudança estética na sua escrita, “uma vez que o universo simbólico do cristianismo passou a ser, com frequência, acionado pelo autor afim de criar suas obras” (JUNIOR, 2019, p. 8). Edson Munck Junior apresenta a crueza da condição humana, a inquisição da religiosidade tradicional e ortodoxa em tempos presentes e a constatação do mistério que se oferta, como

desafio, também para o homem moderno, como aspecto que compõe a poesia de Murilo Mendes a qual lida e propõe a percepção do religioso na modernidade.

A arte é uma manifestação humana que se envolve em diversos campos do conhecimento social, promovendo reflexões acerca da própria existência humana. Mas sua definição ainda é uma incógnita. Ao recorrer a dicionários e textos clássicos, é possível encontrar uma infinidade de significados para arte, pois esses variam conforme a época e a cultura. Enquanto na antiguidade o filósofo grego Aristóteles (384-322 a. C.) afirma que a arte imita a natureza, por vezes a completa. Para o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) “a arte distingue-se da *natureza*, como o fazer (facere) distingue-se do agir ou atuar em geral (agere)” (KANT, 1995. p. 149).

Percorrendo a história, é possível perceber como as definições da arte podem ser alteradas mudando radicalmente seu sentido. Há até mesmo a possibilidade de indefinição, como é o caso de Gombrich, que em seu livro *A História da Arte* expressa

Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para os tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém chamar a todas essas atividades arte, desde que conservemos em mente que tal palavra pode significar coisas muito diferentes, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe (GOMBRICH, 1999, p. 15).

As mudanças no decorrer da história privilegiam os acontecimentos e os costumes de cada momento, em cada cultura. Alterações nas técnicas e nos materiais implantaram mudanças no processo de execução, surgindo novas descobertas na pintura, desenho, escultura e diversas outras linguagens, com isso, colocam a arte como meio de expressão que traduz e documenta os sentimentos e costumes de cada povo.

As definições de arte foram - e continuam sendo - discutidas, tornando-se temas em debates nos diversos meios de comunicação e na academia. Mas é possível definir arte? Essa pergunta alude ao título de um artigo escrito pela filósofa Noéli Ramme, com análise e proposições a respeito da possibilidade de definir a essência da arte, feitas a partir da disputa entre Morris Weitz (1957) e Arthur Danto (1964). Weitz, um dos primeiros filósofos analíticos a tratar do tema da arte, colocou a questão da impossibilidade de definir “arte” e Danto, apesar de concordar com a interpretação de Weitz, afirma que é possível sim, definir ou conceituar a arte.

Morris Weitz acredita na impossibilidade de se encontrar um conjunto de propriedades capaz de nos fazer reconhecer uma obra de arte, por meio do “olhar e ver”. Para o autor, os aspectos sensoriais não são suficientes para definir a arte, porque a arte é um campo aberto que se recria constantemente.

Danto, por sua vez, afirma que a arte pode ser definida como uma instituição¹. Dizer que a arte é uma instituição não remete apenas às instituições oficiais, como museus e escolas, significa dizer, de modo mais amplo, que a arte é uma prática social, um tipo de relação entre o artista e o público, por meio de um objeto e mediada por uma tradição, algo que foi instituído (mundo da arte). Para o autor, portanto, o que deve ser definido não é o objeto como arte, mas o sentido, a relação desse com outras coisas.

Ramme (2009) explica, depois de confrontá-los com as teses das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, que a teoria da arte de Danto é mais ampla, complexa e coerente, apesar de algumas inconsistências. Segundo Noéli Ramme

Na definição da arte de Danto exposta acima, a exigência de ser um conteúdo incorporado (*embodied meaning*) seria a condição necessária, e a exigência de estar inserida dentro de um mundo da arte, a condição suficiente. Assim, o fundamental aqui é justamente o conceito de “mundo da arte”. Este é um conceito pragmático, o mundo da arte é a instituição arte, e o que constitui este mundo é a teoria e a história da arte. Os objetos que estão dentro deste mundo são aqueles que chamamos de obras de arte (RAMME, 2009, p. 210).

Para melhor compreender o que é a “instituição arte”, é importante percorrer os caminhos feitos por Noéli Ramme em outro artigo intitulado *A Teoria Institucional e a Definição da Arte*, nele a autora apresenta a Teoria Institucional da arte (TI) como sendo, de acordo com George Dickie, “um artefato ao qual, uma ou várias pessoas agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte), conferem o estatuto de candidato à apreciação” (DICKIE, 1997). Ou seja, é necessário que se conheçam as regras da instituição, para que um artefato não dependa de ser apreciado e definido como arte apenas através de experiências estéticas, mas percebido também o valor de sua relação com outras coisas.

É pertinente afirmar a existência de proximidades e assimilações entre a instituição arte e a instituição religião. Elas se assemelham no campo das sensações, das simbologias e dos sentimentos, trazem em comum a força da imaginação, “arte e religião são duas maneiras de jogar com o sentido da realidade” (DROOGERS, 2013).

¹ Essa visão da arte é muito bem desenvolvida por George Dickie, na sua Teoria Institucional da arte. Ver: *The art circle: a theory of art*. Chicago Spectrum Press. 1997.

No primeiro capítulo vamos abordar a tradição cristã em seu contexto histórico, destacando sua influência em todos os segmentos sociais e suas contribuições que refletem no processo formativo da sociedade ocidental. Em Goiás, essa tradição se manifesta por meio dos eventos populares e religiosos, implantados pela cultura europeia e adicionadas aos costumes locais como as cavalhadas, as congadas, as folias (de Reis e do Divino), o fogaréu, a romaria do Divino Pai Eterno, dentre outras manifestações.

Esses eventos serão aqui representados por imagens, que destacam as formas estéticas de suas manifestações, tendo em vista a importância da imagem no contexto histórico/documental para esse trabalho. Por serem bastante relevantes na nossa sociedade, eles já são bem explorados por pesquisadores que estudam especificamente essa área.

Também serão abordadas as produções iconográficas religiosas como desenhos, pinturas e esculturas de santos e outros elementos que promovem essa temática em nosso estado. Além de outras produções de artistas que apresentam em seus trabalhos elementos que caracterizam essa tradição, se fazendo proeminente na construção de uma identidade regional e sua relação com a arte contemporânea, discutindo a maneira em que ela se apropria dessas expressões como recurso para se fazer sensível à cultura popular, encontrando aí o substancial para compor esse universo simbólico.

No contexto histórico, é recorrente encontrar obras de arte colocadas em destaque nos altares de Igrejas e templos religiosos, ganhando status de objetos de devoção. Assim também, pode-se encontrar objetos de devoção sendo expostos em galerias e museus de artes pelo mundo a fora. Na contemporaneidade, esse processo também se faz conhecido, sobretudo, a partir de elementos conceituais que muitas vezes rompem a estética e adentra ao universo do significado e do sagrado. Neste caso, é pertinente comparar a arte com a religião, pois de acordo com Droogers

A arte parece cópia da religião. Museus parecem templos. Os conservadores são os seus sacerdotes. Eles são especialistas na explicação. Uma visita a uma exposição e a inauguração de uma exposição fazem parte do ritual do museu. Os visitantes admiram os artistas e suas obras. Um artista pode ser objeto de um culto ao redor da sua pessoa. Arte e religião são duas maneiras de jogar com o sentido da realidade (DROOGERS, 2013, <https://www.andredroogers.nl/religiao-e-arte/>).

No Brasil, encontramos coleções inteiras de objetos de devoção sendo cobiçadas por museus públicos e privados, e também colecionadores particulares, como a coleção de Ex-Votos do Museu de arte da UFC - MAUC. Do mesmo jeito, encontramos como objetos de devoção em alteres de igrejas obras de arte, por exemplo as obras de Frei Confaloni que ornamentam a igreja Nossa Senhora do Rosário na cidade de Goiás.

No segundo capítulo serão apresentados aspectos da história da arte de Goiás, destacando artistas que têm produção relacionada à religiosidade. Compreenderemos que, ao longo do processo histórico a tradição católica se fez proeminente na construção de uma identidade regional no estado de Goiás. Essa influência é perceptível tanto na dimensão sacra das manifestações populares como na produção de artistas regionais.

Nesse capítulo, apresentamos três artistas que se destacam como referências de cada momento da história da arte goiana. Frei Confaloni (1917 – 1977), foi o artista que implantou o modernismo em Goiás e promoveu a institucionalização do ensino de arte no Estado. Mestre ítalo-brasileiro, comprometido nas raízes com o processo histórico-cultural de Goiás. Pintor, desenhista e muralista, com formação nas melhores instituições de arte da Europa, teve como preocupação única documentar uma realidade mítico-social. E seus quadros, de tons regionais, refletem personagens do drama do dia a dia, apresentando uma boa dosagem de resignação santificada.

Siron Franco (1947) é o artista de maior relevância em termo de reconhecimento pela crítica nacional e mundial. Ele é a ponte que faz a transição do modernismo para o contemporâneo, produziu ao lado de Confaloni e diversos nomes dos primórdios da história da arte goiana. Sua produção perpassa por diversas temáticas, como social, política, cultural e ambiental, destacando-se também pela qualidade e quantidade de trabalhos produzidos em uma carreira de mais de sessenta anos. Siron continua atuando com destaque ao lado de artistas no cenário da arte contemporânea regional, nacional e internacional.

Carlos Sena Passos (1952 – 2015) foi professor, curador, gestor cultural e artista, Sena implantou o desafio da produção conceitual em Goiás, trabalhou na década de 1970 e 1980 ao lado de Siron Franco, Cleber Gouveia e D. J. Oliveira, recebendo diversos prêmios e reconhecimento da crítica naquele período. Em suas pinturas figurativas da época, ele retratava figuras humanas femininas, com semblantes carregados de tristeza, olhares reflexivos e ambientes noturnos. Com estética deformada, cabeças alongadas e corpos desproporcionais, o artista, com uma técnica impecável que demanda diversas camadas de tintas, como veladuras renascentistas. Ele representava as grandes damas da sociedade sob um imaginário próprio. Por meio dessas produções, Sena tecia um olhar crítico sobre o próprio mundo das artes do período, das celebridades da moda e do cinema.

Sena, acometido por um enfisema pulmonar, rompeu com a pintura no final dos anos 80 para se dedicar à pesquisa conceitual. Ele se pôs a encontrar nas pequenas coisas, o sentido de sua pesquisa, buscava nos objetos da cultura popular e religiosa, como pequenas tampas, vidros, garrafas, latas de alumínio, vasilhames, cartões, fitas votivas etc. o substancial para sua

produção. Trabalhou com objetos, desenhos, instalações e pinturas digitais com uso de novas tecnologias da época. Sena lançava mão de elementos transitórios e, de certa forma, os aprisionava, como se eternizasse um determinado momento de sua história. Incentivou a pesquisa de arte contemporânea institucionais e iniciou o processo de curadoria na história da arte goiana.

Para esse trabalho, optamos por fazer o terceiro capítulo em primeira pessoa uma vez que se trata de um mergulho no meu próprio processo criativo como artista. Entendemos como uma estratégia que possibilita melhor compreensão ao leitor, tendo em vista a necessidade de se fazer uma imersão no campo da poética, onde o foco passa a ser o ponto de vista do artista. Nesse capítulo será pautada a questão da poética, analisando meu processo de produção artística, aprofundando na prática, destacando técnicas, materiais, conceitos e sentidos que compõem a visualidade da obra. É o momento de adentrarmos ao mundo da figura do artista, explorando as relações entre sua história, seu processo de criação, pesquisa e a concepção de seus trabalhos, como exemplo desse processo, enquanto artista e proponente, comprometido com produções visuais contemporânea relacionado a religiosidade, apresento meu próprio trabalho a ser analisado.

Minha atual produção se relaciona com elementos iconográficos da religião, lançando mão de materiais específicos como vinho canônico² e água benta para criação dos trabalhos. Nesse contexto serão analisadas produções que compõem minha exposição *Abaixo do Sol, Acima da Terra*, com obras diversificadas entre desenhos, pinturas, vídeos e instalações. A mostra ficou aberta de 22 de julho a 27 de outubro de 2023 na Galeria Antônio Sibasolly em Anápolis – Goiás.

² Também conhecido como vinho de missa ou vinho litúrgico, carrega uma tradição secular e é produzido especialmente para o ritual de eucaristia, celebrado por padres durante as missas. O vinho é elaborado seguindo à risca as regras estabelecidas pela igreja católica.

CAPÍTULO 1

ARTE E RELIGIOSIDADE

1.1 Tradição cristã e arte contemporânea

As relações entre seres humanos representam a base da construção de uma sociedade. A necessidade de compreender e ser compreendido impulsionou as pessoas a criarem códigos específicos que contribuem nesse processo. Surgiram assim, as primeiras manifestações humanas, como as danças, as encenações, os gestos e outros movimentos corporais.

Os ruídos e sons, bem como os desenhos e pinturas feitos nas paredes das cavernas, ainda no período da pré-história, são exemplos do primeiro processo de comunicação desenvolvido entre os humanos. A crença faz parte desse processo, atuando como um dos elementos que desenvolve maior influência na formação tradicional de um povo. A necessidade de projetar um sentido à vida, ou, quem sabe, o medo e/ou a insegurança de lidar com a morte, nos aproxima da fé.

A crença, nesse contexto, pode ser associada à religião. Uma instituição que se insere no campo social, por meio dos anseios da própria sociedade, intuindo dar direcionamento espiritual, apresentando normas, regras e soluções para diversos problemas relacionados.

A história religiosa ocidental pode ser contada em consonância à tradição social. O sociólogo francês Émile Durkheim afirma em seu livro *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália* que, “a religião é uma coisa eminentemente social. As representações religiosas são representações coletivas que exprimem realidades coletivas” (DURKHEIM, 1996, p. 16).

Fazer associações entre formas e crenças, imagens e fé, arte e religiosidade é algo que remonta às mais longínquas formas de expressões humanas, desde as primeiras manifestações rupestres, em que os seres humanos faziam figuras de animais nas paredes das cavernas, talvez acreditando, com isso, controlá-los magicamente. Em outra perspectiva, na cultura do Antigo Egito, toda a história era influenciada a partir dos direcionamentos dogmáticos da religião, associando a arte às expressões culturais e religiosas. Considera-se que, deuses manifestavam seu poder, sua comunicação e sua imagem através da arquitetura, pinturas e esculturas. De lá para cá, todo percurso da história humana foi marcado por tradições que envolvem, de certa forma, essa relação entre estética e a crença.

Na tradição ocidental, em que predomina o cristianismo, diversos períodos da história da arte possuem relação direta com elementos da religiosidade. Nos mosaicos bizantinos, os painéis feitos nas igrejas apresentam cenas frontais de personagens cristãos com características das personalidades do Império, com imagens de santos ao lado de figuras da realeza, caracterizando o uso da arte como meio de expressar o poder absoluto do Imperador. Para reproduzir a imagem de Nossa Senhora, por exemplo (Figura 1), os artistas se inspiravam no rosto da Imperatriz, sendo obedecida uma ordem hierárquica na confecção dos demais personagens do painel. Os artistas eram orientados por líderes religiosos, que por sua vez, recebiam mecenato do Estado.

Figura 1. Imperador John II Comnenus, Virgem Maria com Jesus e imperatriz Irene – mosaico bizantino em Hagia Sophia, em Istambul, Turquia, 1122.

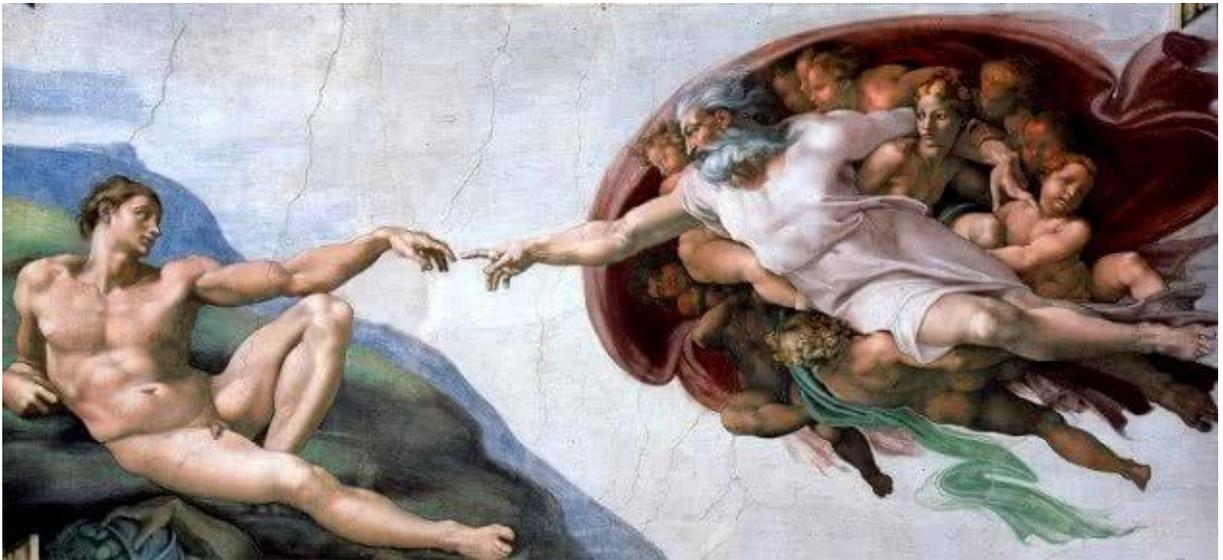


Fonte: <https://hagiasophiaturkey.com/mosaic-john-kommenos-eirene-alexios/> - Acesso 17 outubro de 2023

Enquanto grande parte das produções intelectuais e artísticas da Idade Média estava diretamente ligada à religião, no Renascimento, movimento que caracteriza a transição da Idade Média para a Idade Moderna, essa relação foi marcada por mudanças no comportamento social, intelectual e cultural. A arte e o conhecimento voltaram sua atenção para o mundo “real”, acreditando na capacidade humana em transformá-lo. Se somos filhos de Deus, somos herdeiros desse mundo, portanto, temos que fazê-lo cada vez melhor. Nesse contexto, a religião começa a ser questionada, havendo renovação das ordens religiosas e surgindo novas formas de devoção.

Os artistas desse período conquistaram autonomia para criação de seus trabalhos, afastando-se dos dogmas católicos, mas abraçando ainda os temas religiosos. Na execução de seus trabalhos foram desenvolvidas diversas técnicas, como a perspectiva na pintura, uma técnica que representa a tridimensionalidade numa superfície plana, um tipo de profundidade espacial. Com o uso dessa técnica, a imagem representada ganha volume e profundidade, apresentando características de realismo e se aproximando do objeto representado. As produções renascentistas com temas religiosos apresentavam caráter humanizado e havia uma forte ligação do homem com a natureza.

Figura 2. A Criação de Adão 1511. Afresco 280 x 570 cm, teto da Capela Sistina.



Fonte: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei.html> Acesso 7 jan. 2024

A relação arte e religiosidade promove aproximações e distanciamentos em determinados momentos da história, porém, sua ligação ultrapassa questões sociais, adentrando ao mundo da criatividade sob o prisma teológico. Ser artista, segundo o teólogo americano Francis A. Schaeffer, é um dom, pois, “tendo sido feitos à imagem do Criador, somos chamados à criatividade” (SCHAEFFER, 2010, p. 45), para ele:

uma obra de arte tem valor como criação porque o homem é feito à imagem de Deus e, portanto, pode não apenas amar, pensar e sentir emoções – ele tem também a capacidade de criar. (...) A criatividade faz parte da distinção entre humano e não-humano. Todas as pessoas são, em algum nível, criativas. A criatividade é intrínseca à nossa hominidade (SCHAEFFER, 2010, p. 45).

O processo de mudança que marca o final da Idade Média e início da Idade moderna é caracterizado por uma diversidade de acontecimentos em todos os campos da sociedade. E a criatividade ousava acontecer, sendo ela, o principal elemento de contribuição no processo evolutivo. Um dos atos de criatividade de maior relevância na história desse período foi a invenção da imprensa por Johannes Gutenberg no século XV. Sua invenção contribuiu para o avanço no processo de comunicação, levando informações muito mais rápidas por conta da aceleração na produção de livros, uma vez que a impressão passa a ter uma produção em série mecanizada.

A máquina de imprensa de Gutenberg contava com uma prancha onde se colocavam os caracteres móveis (letras, números, pontos etc.), todos moldados em chumbo. Esses moldes alimentados com tinta poderiam imprimir, em questão de horas, inúmeras cópias de um mesmo texto. Isso fez com que o tempo fosse amplamente reduzido, tendo em vista que o tempo gasto na elaboração manual dos livros era muito longo.

No romance *O corcunda de Notre-dame*, do escritor francês Victor Hugo, a invenção da imprensa é apresentada como a completa e definitiva mudança de pele da serpente simbólica que, desde Adão, representa a inteligência (HUGO, 2013, p. 219). A arquitetura é colocada, no romance de Hugo, como livros de pedras que contam a história da humanidade. Depois de uma infinidade simbólica gerada pela tradição, na qual a humanidade se firmava pela fé, tais símbolos se multiplicavam, entrecruzavam e se dificultavam cada vez mais, mesmo nos primeiros monumentos que intuía-mos. “O símbolo precisou se expandir no edifício. A arquitetura então se desenvolveu com o pensamento humano, tornou-se gigante de mil cabeças e mil braços, fixando sob forma eterna, visível, palpável, todo esse simbolismo flutuante” (HUGO, 2013, p. 219). A ideia do livro granítico expressada por Hugo em seu trabalho remonta à antiguidade, pois:

o verbo, não se limitava apenas ao fundo desses edifícios, mas penetrava também a forma. O templo de Salomão, por exemplo, de jeito nenhum se resumia a uma encadernação do Livro Santo; ele, literalmente, era o Livro Santo. Em cada um dos seus recintos concêntricos, os sacerdotes podiam ler o verbo traduzido e manifestado aos olhos, seguindo, desse modo, de santuário em santuário, suas transformações até a apreensão final, no último tabernáculo, em sua forma mais concreta e também arquitetônica: a arca (HUGO, 2013, p. 214).

Mas o romance de Hugo é apresentado à sombra das enigmáticas catedrais góticas (Figura 3), esses imponentes, fascinantes e assustadores edifícios com seus arcos ogivais, suas temíveis gárgulas e seus emaranhados arcobotantes, fundados sobre os pilares da história e fundamentados nos conceitos sagrados, esses impressionantes livros de pedras narram infinitas

histórias. Com pensamentos escritos em suas fachadas, construídas verticalmente visando tocar o céu, suas torres, carregadas de símbolos, apontam para Deus que está acima de nós. Adentrar no prédio é acessar a leitura desse livro, onde a luz que ilumina seu interior perpassa através dos vitrais multicoloridos, projetando um ambiente místico, remetendo o fiel leitor ao imaginário da morada eterna.

Figura 3. Catedral de Colônia, Kölner Dom. Colônia – Alemanha.



Fonte: <https://www.viator.com/pt-BR/tours/Cologne/Cologne-Walking-tour-with-a-Visit-to-world-famous-Cathedral/d923-89617P14> - Acesso 27 outubro de 2023

Victor Hugo afirma em seu romance que “o livro mata o edifício”. A invenção da máquina de imprensa é a renovação total do jeito humano de se expressar. Nesse contexto, ele diz que:

Sob a forma impressa, o pensamento se torna imperecível como nunca; se torna volátil, impossível de se prender, indestrutível. Mistura-se ao ar. No tempo da arquitetura, ele era montanha e poderosamente se apossava de um século e de um lugar. No tempo da imprensa, se torna bando de pássaros, se espalha aos quatro ventos e ocupa, ao mesmo tempo, todos os pontos do ar e do espaço (HUGO, 2013, p. 219).

E, dessa forma, o livro de pedra projetado para durar, que, até Gutenberg, atravessou gerações acreditando ser a principal forma de eternizar pensamentos, escreve sua última página.

O trabalho ficcional de Victor Hugo apresenta elementos que promovem reflexões sobre a realidade, numa época em que a igreja não consegue se manter protagonista. O livro de pedras, pesado e estático, não mais atrai tantos fiéis leitores, esses, seduzidos pela moderna tecnologia, buscam se libertar nos livros de papéis, muito mais leves, podendo se multiplicar e movimentar levando e compartilhando informações a muito mais pessoas, contribuindo assim, para o desenvolvimento educacional, intelectual e cultural. A invenção da imprensa contribuiu de forma significativa na maneira de pensar e perceber os conceitos sobre os quais se estabelece a Idade Moderna.

Nos séculos subsequentes a arte e a religião encontram maneiras específicas de se relacionar. A autonomia conquistada pelos artistas do renascimento continua ganhando força, firmando sua própria história a cada novo movimento. No século XVIII, mesmo as inspirações artísticas vindas dos ideários da Antiguidade greco-romana, com os valores renascentistas sendo implantados como conceitos básicos das academias mantidas pelo governo, os temas religiosos foram substituídos por temas históricos, numa espécie de “arte documental” atrelada à necessidade estética de valorização da beleza.

No século XIX, mais radicalmente no século XX com os modernistas, houve grande entusiasmo com uma nova percepção da realidade, gerada pelos diversos acontecimentos em todos os campos da sociedade, como as inovações tecnológicas do telefone, cinema, automóvel e do avião, só para citar alguns exemplos. Os artistas se organizaram como vanguardas fazendo coro para enfrentar as concepções artísticas acadêmicas, consideradas extremamente rígidas e engessadas nas regras renascentistas. A arte assume a expressividade de uma geração. Nela, está estampada a mão do opressor e o grito do oprimido, a beleza natural dos bucólicos jardins de Monet século XIX (Figura 4) e o horror das guerras retratado por Goya séculos XVIII - XIX (Figura 5).

Figura 4. O Jardim de Monet em Vétheuil – 1881.



Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.52189.html> - Acesso 17 outubro de 2023

Figura 5. 3 de maio de 1808, dimensões 2,68m X 3,47m, de 1814.



Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c> - Acesso 17 outubro de 2023

No Brasil, acrescentou-se a busca por uma identidade que tivesse verdadeiramente a cara do país, partindo da ousadia de experimentar novas técnicas, impulsionada pela possibilidade de libertação e inovação das metodologias e práticas. Os artistas buscaram os detalhes da vida cotidiana e a valorização da cultura do povo brasileiro: sua realidade, seus problemas, seu modo de falar e a exploração da vasta cultura dos povos originários em suas obras. Sendo apresentadas na “Semana de Arte Moderna de 22”, evento que aconteceu em São Paulo em fevereiro de 1922 (Figura 6), marcando a entrada desse movimento no país.

Figura 6. Belmonte (cartunista) fez um “reclame” bem-humorado divulgando a Semana de Arte Moderna de 1922.



Enquanto na Idade Média o espaço primordial da arte era a igreja e com o Renascimento era a realeza que tinha grandes coleções particulares, nos últimos séculos os museus ganharam notoriedade e passaram a assumir postos de relevância na manutenção do segmento artístico. Aqueles lugares de decorações suntuosas não tinham funções públicas e glorificavam seus próprios donos. Já os museus, como instituições públicas, refletem a mudança que o lugar da arte assume dentro da sociedade, além da importância do seu papel na formação social.

Posteriormente os investimentos em museus públicos se tornaram proeminentes, sobretudo na arquitetura, cujo destaque está nos impressionantes formatos dos edifícios pelo mundo afora. O crítico americano Jason Farago, numa entrevista para a BBC Culture, afirma que “se antes as igrejas e catedrais estavam no topo da hierarquia arquitetônica, hoje o museu é a forma de construção que todo bom arquiteto sonha projetar” (FARAGO, 2015, 16/07/2015).

A arquitetura dos museus começou sua evolução impulsionada pelo encantamento estético que se tornou austeridade no século XX, embora anteriormente, a proposta de criação de um museu era fundamentada na ideia de que fosse um local onde pudesse ser trabalhado o aperfeiçoamento ético e social.

Os museus de arte da atualidade são destaque nos grandes centros urbanos, não apenas pelos seus imponentes edifícios com suas monumentais formas arquitetônicas (Figura 7), mas pela quantidade. Em questão de ambição arquitetônica, os museus de arte se destacam em relação às igrejas, já a quantidade, deve-se aos investimentos feitos pelos Médicis financeiros da atualidade, que são atraídos pelos impressionantes projetos de arquiteturas dos novos museus, em alguma medida eles parecem ser uma nova versão de templo religioso. Segundo Farago:

O museu de arte suplantou a igreja como o auge da ambição arquitetônica, mas uma mudança eclesiástica mais curiosa pode estar a ocorrer dentro das paredes do museu. Hoje em dia usamos frequentemente linguagem religiosa quando falamos de arte. Fazemos “peregrinações” a museus ou a marcos de arte pública em locais distantes. Experimentamos a 'transcendência' diante de grandes pinturas ou instalações de grande escala. Obras especialmente importantes – a Mona Lisa no Louvre, a mais famosa – são frequentemente exibidas em seus próprios nichos, e não em apresentações históricas, o que é melhor para a genuflexão. Qual é o dia da semana mais movimentado para a maioria dos museus de arte contemporânea? Esse seria o domingo: o dia que costumávamos reservar para outra casa de culto (FARAGO, 2015,).

Figura 7. Cidade das Artes e das Ciências, complexo cultural, 1998. Valencia, Espanha.



Fonte: <https://cac.es/arquitectura/> - Acesso 17 outubro de 2023.

Embora um dos pilares da estética moderna seja a libertação da arte da tutela da religião, é necessário perceber que a influência da religião na formação social e cultural se fez e se faz presente na sociedade. Mesmo que alguém se afaste completamente dos movimentos ritualísticos religiosos, ou até mesmo que nunca tenha frequentado tais movimentos, não é possível se considerar ausente da cultura religiosa, pois ainda existe uma comunidade a qual ele está inserido. E a grande maioria das regras e costumes que determinam o comportamento social foram e são implantadas por leis geradas e efetivadas a partir de influências religiosas. Tal influência atua desde o calendário civil (no nosso caso é o calendário gregoriano, originado, discutido e implantado pela religião), que determina quais dias devem ser dedicados ao trabalho e os que podem ser usados como descanso, até as formações de grupos sociais, como as famílias e comunidades. A relação da religiosidade com as organizações sociais perpassa desde a Antiguidade, percorrendo toda nossa história até os dias atuais. Sobre a atuação da igreja nos governos do Império Romano do início da era cristã, o professor e pesquisador Haroldo Reimer, no seu livro *Liberdade Religiosa na História e na Constituição do Brasil*, afirma que:

A estruturação do pensamento europeu, em especial a forma do governo absolutista, mantinha relação estreita com formulações derivadas de Agostinho, bispo da cidade de Hipona, no norte da África, especialmente na sua obra *A Cidade de Deus*. Nessa

obra, esse influente pensador norte-africano do final da Antiguidade propôs e sedimentou a ideia do governo cristão no Império Romano. Segundo Agostinho, o poder de governar derivaria do próprio Deus, estando o governante compromissado a conduzir o seu governo no sentido da fidelidade às leis divinas cuidadosamente ordenadas e zeladas pela igreja, instância representante de Deus na terra (REIMER, 2013, p. 18).

A tradição cristã exerce fortes influências desde o início do processo formativo da sociedade brasileira. Com os colonizadores portugueses vieram representantes da Santa Sé de Portugal, trazendo como objetivo a inserção de sua cultura, seus dogmas, regras e costumes religiosos, “Em termos práticos, por meio da estrutura do padroado, a igreja católica gozava do absoluto monopólio em termos religiosos no Brasil” (REIMER, 2013, p. 46).

Após a independência do Brasil em relação a Portugal, declarada em 7 de setembro de 1822 e o início da fase Brasil Imperial, com a criação da primeira constituição em 1824, a proposta de liberdade religiosa começa então a ganhar forças. Mas somente na primeira constituição republicana de 1891, que foi assegurado realmente o direito à liberdade religiosa; “Pode-se, pois, dizer que a Constituição republicana assegurou o direito liberal à liberdade religiosa em solo brasileiro, rompendo com o monopólio quase exclusivo de um credo ao longo dos primeiros quatro séculos da grandeza Brasil” (REIMER, 2013, p. 56), essa atitude promoveu em princípio o despertar para a proposta brasileira de um Estado laico.

A Igreja católica adentrou ao Brasil demarcando territórios, juntamente com os desbravadores e suas bandeiras, implantando suas ordens, regras e costumes por meio das próprias culturas locais e regionais. A cruz, símbolo maior do cristianismo, passou a ser reconhecida como o marco da conquista territorial, “À medida que vilas iam sendo criadas na colônia, a cruz figurava como símbolo de poder sobre o território. A cada fundação, conquista, a cruz era fincada e uma missa era rezada” (JUNIOR e BRITO, 2017, p. 346).

No caso de Goiás, não foi diferente, sendo um lugar permeado de manifestações religiosas onde a tradição cristã se faz presente por meio dos seus diversos acontecimentos. Temos desde eventos ritualísticos e comemorativos, como festejos, festas e romarias, até nomeações de cidades em homenagem aos seus santos padroeiros, nomes de pessoas em honraria aos santos de devoção particular.

Goiás é destaque em âmbito nacional e internacional pela sua identidade cultural diversificada e refletida em seus atrativos. Em seu calendário turístico, os eventos culturais e religiosos são enfatizados por estarem presentes em todas as épocas do ano e em cada região do nosso estado. As Cavalhadas de Pirenópolis (Figura 8), as Congadas de Catalão (Figura 9), as Folias de Reis (Figura 10), a Procissão do Fogaréu na cidade de Goiás (Figura 11) e a Festa

do Divino Pai Eterno em Trindade (Figura 12), são apenas alguns dos diversos eventos que compõem o calendário cultural religioso do nosso estado.

Figura 8. Cavaleiros participam de encenação e dão tiros de festim com suas garruchas.



Fonte: <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/viajologia/noticia/2015/06/cavalhadas-revive-batalhas-medievais-e-animam-festejos-em-pirenopolis.html> (Foto: © Haroldo Castro/Época) - Acesso 18 outubro de 2023.

Figura 9. Desfile da Congada na cidade de Catalão, Goiás - Brasil.



Fonte: <https://mundodeaventura.com.br/blog/event/congada-catalao-go/> - Acesso 18 outubro de 2023.

Figura 10. Os três Reis Magos reverenciando a bandeira - Brasil.



Fonte: <https://pt.aleteia.org/2019/01/04/folia-de-reis-uma-manifestacao-da-religiosidade-popular/> - Acesso 18 outubro de 2023.

Figura 11. Procissão do Fogaréu, Farricoco carrega o estandarte com a figura de Jesus, simbolizando sua prisão, Cidade de Coiás, GO – Brasil.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/daniloramos/26405654587> - Acesso 18 outubro de 2023.

Figura 12. Romeiros da festa do Divino Pai Eterno em Trindade, GO – Brasil.



Fonte: <https://trindade.go.gov.br/trindade-recebe-675-mil-romeiros-nos-tres-primeiros-dias-da-festa-do-divino/> - Acesso 18 outubro de 2023.

Trata-se da força da cruz fincada nos primórdios de nossa história reverberando na cultura pós-moderna. As velas de uma procissão podem ser substituídas por lanternas de modernos telefones celulares, músicas de violas emergem como sons de potentes alto-falantes automotivos e, em vez de placas, galhos de árvores e até utensílios improvisados fixados nas encruzilhadas das estradas vicinais indicando o local da festa na roça, somos guiados por ondas digitais trazidas por satélites através do nosso GPS.

Essa riqueza cultural do estado promove atrações em todos os setores da sociedade. No campo das artes, essa quantidade e diversidade de eventos religiosos despertam curiosidades e reflexões. Muitos artistas de nossa história desenvolveram seus trabalhos tematizando essas festas, rituais e comemorações religiosas.

A arte faz parte da história de Goiás, ela se insere por meio da cultura, atuando como fonte de reflexão e expressão em diversos temas sociais, sendo ela própria referência na formação cultural do estado. Nos últimos dois séculos a arte se firmou em Goiás e ganhou destaque ainda maior, a partir da fundação da nova capital, mostrando para o Brasil e para o mundo um pouco da cultura e da vida no estado. Em meados do século XX esse segmento ganhou mais força com a criação da Escola Goiana de Belas Artes, que contribuiu na formação de uma nova geração de artistas e marcou presença no cenário das artes visuais em nível nacional.

O movimento modernista goiano, embora tardio, mas impulsionado pela construção de Goiânia (nova capital do estado), imprimiu uma página extremamente relevante na história da arte em Goiás. As produções de seus protagonistas são objetos de pesquisas nas academias e fonte de inspiração que continua influenciando na construção do cenário artístico atual.

Na arte contemporânea, as produções apresentam questões relacionadas à vida na atualidade. A metropolização de Goiânia influenciou na formação da vida urbana, incorporando um ritmo acelerado com uma circulação infinita de informações, impulsionadas pela velocidade e o desenvolvimento das novas mídias digitais. Esse consumo exacerbado de informações acarretou à vida cidadina um aglomerado de novas referências visuais, que se apresentam como um mosaico, mesclado à cultura ancestral, caracterizada como bagagem antropológica. Toda essa experiência ressignifica sua posição sociocultural.

À arte contemporânea cabe a missão de promover reflexões sobre a formação e manutenção da memória, num cenário em que o fio de ligação entre o presente e o passado é inconsistente e o processo de apagamento histórico-cultural, em determinados aspectos, caminha a passos largos. O artista e professor Carlos Sena Passos em seu ensaio *A Arte Contemporânea em Goiás: Experiências com a vida cotidiana* diz que “a aceleração do tempo e a efemeridade das relações humanas influenciam no crescente processo de esquecimento coletivo” (SENA, 2008, v. 9 n. 4). Mas a arte tem o papel de acentuar a importância de preservar as próprias referências culturais para a formação da memória. Nesse contexto, Sena afirma que:

A partir dos anos 90, a produção contemporânea goiana conseguiu formar um conjunto significativo de artistas capazes de dialogar com as questões dos circuitos artísticos brasileiro e internacional. Sem esquecer os princípios imemoriais da cultura local, o compromisso desses artistas se fez com a reflexão sobre confronto do sujeito com o seu mundo, com o aqui e o agora, com o que é a essência do presente. (SENA, 2008, v. 9 n. 4).

Nas produções de artistas contemporâneos são abordados temas sociais, culturais e religiosos, buscando inspirações em acontecimentos do passado e do presente. Os artistas apresentam reflexões acerca de possíveis continuidades das tradições culturais. Na relação com a religiosidade, essa cultura de manifestações com forte expressividade fundamentadas no universo das relações humanas com o sagrado, sobretudo no catolicismo, mantém a imagem num lugar de relevância. A arte apresenta ressignificações do que é cultuado, criando uma forma de ver a própria cultura.

Na mesma medida em que existe certa influência da tradição cristã sobre a presença da imagem na arte contemporânea, há também um interesse em discutir o lugar dessa tradição na cultura regional por parte dos artistas atuais.

1.2 Objetos de devoção como obras de arte e obras de arte como objetos de devoção

Apesar de aparentemente estabelecer uma relação quase dicotômica, muitas vezes de conflitos na contemporaneidade, os conceitos do universo da arte e da religiosidade convergem em determinados aspectos. Importante afirmar que, em distintos momentos da história testemunhou-se uma relação estreita entre esses campos, sendo comum encontrar artistas que buscam suas inspirações recorrendo ao universo religioso para a produção de seus trabalhos, e não raro, há no contexto religioso relação com a arte nas produções de objetos de devoção, sobretudo os ícones religiosos.

No decorrer da história e na atualidade, encontramos exemplos de obras de arte que se tornaram ícones religiosos. Grandes nomes da história da arte têm produções relacionadas à religiosidade, muitos de seus trabalhos se tornaram objetos de devoção em paredes e altares de igrejas pelo mundo a fora. Da mesma forma, podemos encontrar objetos de devoção religiosa que ganharam espaços em museus e galerias, sendo expostos como obras de arte.

Para melhor compreender a conexão entre a arte e religiosidade é necessário percorrer o processo histórico, identificando e apresentando os conceitos relacionados. Entender o que é ícone religioso e obra de arte é o primeiro passo para adentrar a esse mundo de intensa relação, visto que contribuem para comunicação e entendimento de determinados comportamentos de uma sociedade, tais elementos são assuntos recorrentes em eventos culturais e religiosos, como romarias, festejos e festas populares. Para tanto, consideramos importante apresentar uma rápida introdução relacionada ao que vem a ser um ícone.

Uma necessidade básica da vida em sociedade é o desenvolvimento da comunicação entre uma pessoa e a outra, nesse caso, é necessário construir sentidos, usando linguagens como gestos, palavras e sinais para fazer uma conexão entre uma coisa que está à nossa frente com outra coisa que está ausente, o que se diz e o que se entende, o significante e o significado. A esse processo se dá o nome de signo.

Signo é símbolo, índice e imagem, sempre algo que representa outra coisa e que está presente diariamente no nosso processo de comunicação. Todos os dias somos bombardeados por uma infinidade de signos, podendo ser classificados como imagéticos, textuais, gestuais e sonoros. São placas de trânsito, semáforos, outdoors, fachadas, buzinas e diversos outros

elementos simbólicos, com o objetivo de auxiliar na informação, proporcionando melhor desempenho na comunicação, contribuindo, assim, para o processo organizacional de uma sociedade.

O principal foco da semiótica é o modo como construímos a essência das coisas que estão ao nosso redor, proporcionando significado ao mundo. Isso pode ser feito a partir do signo como algo dotado de sentido, criando interpretações entre os objetos existentes e o nosso pensamento.

O filósofo e semiólogo americano Charles Sanders Peirce, em seu livro *Semiótica*, apresenta uma teoria na qual o signo possui três tipos de relação com o significado, a primeira relação, a *Convencional*, apresenta o signo como um símbolo abstrato, não havendo nenhuma relação direta, apenas uma convenção que pode associar a palavra ao objeto relacionado; exemplo, a palavra *cachorro* associada à *imagem do cachorro*. Não existe semelhança entre a palavra e a imagem, mas ao ouvir a palavra cachorro, naturalmente, pensamos em um cachorro. “Sem dúvida, nada é signo a menos que seja interpretado como signo” (PEIRCE, 2005, p. 76).

A segunda relação, a *Causal*, coloca o signo como um índice quando a relação com o significado é causal ou motivada, por exemplo, o *latido* associado ao *cachorro*, ou seja, quando se ouve um latido, naturalmente subentende a indicação de que existe um cachorro. “Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiências” (PEIRCE, 2005, p. 67).

Na terceira relação, a *Semelhança*, o signo é mencionado como um ícone quando há uma semelhança com o significado, assim, um *desenho de cachorro* associado ao *cachorro*, nesse caso, ao visualizar um desenho, automaticamente fazemos a associação com o objeto representado, portanto, ícone pode ser um signo visual. Na verdade, é a representação de algo que estabelece semelhança com tal significado. Ícones são elementos que contribuem nos diversos campos da sociedade por meio da comunicação, para Peirce (2005, p. 52), um ícone é um signo que se refere ao “Objeto” que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer um tal “Objeto” realmente exista ou não. A foto de um determinado lugar, por exemplo, indica sua existência mesmo não sendo possível sua contemplação visual direta (*in loco*).

No contexto popular, um ícone também pode ser a figura de uma pessoa em destaque que representa determinado segmento de uma sociedade, como no campo artístico, econômico, religioso, político e outros. É comum dizer que Roberto Carlos é um ícone da música popular brasileira, sendo o mesmo que afirmar sua representatividade como o mais significativo cantor desse segmento musical. Também, é possível dizer que o Pelé foi um ícone do futebol mundial

e JK um ícone da mudança política brasileira, dentre outros que poderíamos citar como representantes de diversos segmentos que possuem suas imagens associadas à representatividade em diversos campos sociais.

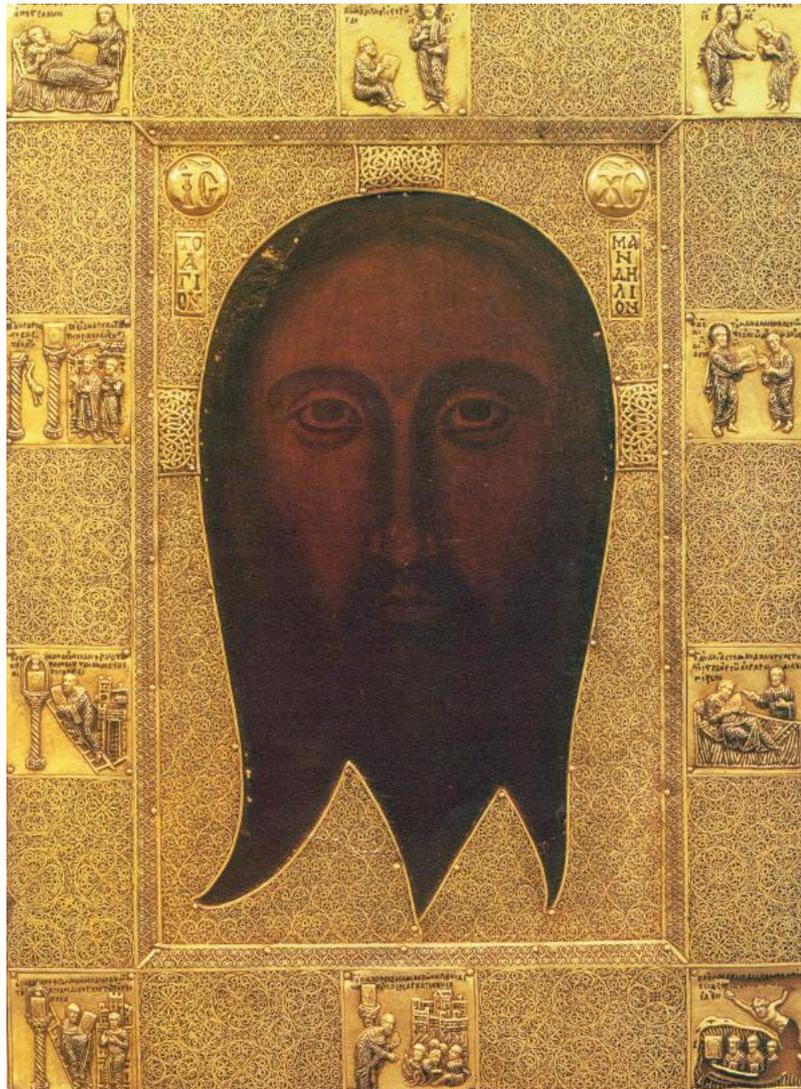
Já no universo da informática, ícone é uma representação gráfica utilizada como esquema para identificar programas (*softwares*) ou executar funções com um computador, dispositivo ou aparelho. O ícone é um elemento de grande contribuição para um sistema operacional, facilitando sobremaneira a identificação do objeto. Atualmente, além da importância funcional, os ícones ganharam relevância também na parte estética e estratégica do programa.

No contexto histórico religioso, ícone é uma representação feita geralmente em pintura ou em relevo. Na sua grande maioria são quadros devocionais exuberantes que representam figuras sagradas, como Jesus Cristo, a Virgem, os apóstolos, santos e mártires. A importância de um ícone religioso se dá a partir do que ele representa, na maioria das vezes, é a materialização ou representação de um sentimento, de uma crença na qual está inserido. Os ícones religiosos podem ser objetos de veneração, sendo elevados à categoria de sagrados, mas também usados como simples ornamento decorativo; são encontrados normalmente em templos e igrejas, bem como em oratórios familiares.

De acordo com Cláudio Pastro e André Tavares, a palavra 'iconografia', de origem grega, significa "comunicar-se, escrever, através de imagens" (PASTRO e TAVARES, 2010, p. 39). E imagem pode ser compreendida como os meios de expressão e representação que os homens produzem em tempos e espaços distintos.

A ideia de ícones como representação imagética religiosa é concebida desde os primórdios do cristianismo, a partir de relatos como a história de “ver ícone” (verdadeira imagem), que segundo Georges Gharib (1997, p. 42), pela tradição oriental apresenta o rosto de Jesus Cristo sobre um pano como o primeiro ícone. Segundo a crença, por volta do ano 30 o Rei Abgar V, de Edessa (atual Urfa, na Turquia), mandou um mensageiro, Ananias, à Palestina com a missão de entregar uma carta a Jesus, pedindo-lhe que fosse curá-lo, pois era leproso e tinha ouvido falar sobre seus poderes de cura. O mensageiro entregou a carta a Jesus na vigília da Paixão. Não podendo se ausentar por causa de sua missão, Jesus lavou o rosto, pressionando uma toalha em sua face e imprimindo-a sobre o manto. Entregou a toalha a Ananias, prometendo que depois um de seus discípulos iria até o rei. Essa seria a origem do *mandylion* (lenço, manto) (Figura 13), imagem aqueropita (não feita por mãos humanas), considerado o primeiro ícone.

Figura 13. Santa Face de Gênova. Conhecido em Gênova como “Santo Mandillo”, termo local que deriva do grego *mandylion*.



Fonte: <https://www.visitgenoa.it/en/holy-face> - Acesso 18 outubro de 2023.

Outro caso sobre os primeiros ícones de Cristo é o “Sudário de Verônica”, um tecido que tem a estampa do rosto de Jesus, cuja história aparece na Sexta Estação da *Via Crucis* (Via Sacra), das quatorze que compõe a Paixão de Cristo. Segundo relatos, a caminho do Calvário, Jesus foi abordado por uma mulher chamada Verônica que, ao vê-lo ensanguentado e desfigurado, em um gesto de querer aliviar seu sofrimento, enxuga seu rosto com uma toalha. No manto de Verônica ficou estampada a face sangrenta de Jesus. Verônica não é mencionada nos evangelhos e seu significado vem do latim ‘ver ícone’ que quer dizer ‘verdadeira imagem’. A Enciclopédia Católica de 1913 diz que

A crença na existência de imagens autênticas de Cristo está ligada à velha lenda do rei de Edessa, Abgar, e o texto apócrifo conhecido como ‘Mors Pilati’ (O Evangelho

da morte de Pilatos). Para distinguir em Roma a mais conhecida e mais antiga destas imagens, ela foi chamada de vera icon (imagem verdadeira), que na língua comum se transformou em ‘verônica’ (CATÓLICA, 2013).

No livro *Santa Verônica e o Sudário história, simbolismo, lendas e estrutura da imagem “verdadeira”*, a autora Ewa Kuryluk afirma

A imagem “verdadeira” era intimamente relacionada à morte e à ressurreição de Cristo. Na *Doutrina de Addai*, o retrato foi obtido exatamente um dia antes da crucificação, enquanto nas lendas medievais ele foi depositado nas mãos de Verônica no último instante. Assim, ambos, tanto o *mandylion* oriental como o sudário ocidental, eram vistos em analogia às roupas fúnebres de Jesus e de seu cadáver. Mas Cristo ressuscitou e a sua mortalha também. O que parecia morto tornou-se animado, o que parecia material tornou-se espiritualizado (KURYLUK, 1993, p. 187).

Posteriormente à crucificação e morte de Jesus, muitos de seus seguidores foram perseguidos e mortos pelo Império Romano, com isso, os cristãos, por mais de trezentos anos se escondiam em galerias subterrâneas conhecidas como Catacumbas, sendo libertos da perseguição apenas no século IV pelo Imperador Constantino. Diversos desenhos e pinturas feitos pelos cristãos foram encontrados nas Catacumbas, dentre eles, imagens icônicas de Jesus, sempre associadas à imagem do bom pastor. Em uma das imagens, Cristo é representado como um homem de barba e cabelos longos, com uma auréola sobre a cabeça, muito próximo à imagem tradicionalmente conhecida. Os trabalhos têm a função além de ornamentar o ambiente interno das Catacumbas, catequizar os cristãos, contando a história de Jesus e seus seguidores.

Foi apenas no Império Bizantino, após o reconhecimento do cristianismo como religião oficial, que se iniciou de fato a desenvolver as pinturas de ícones religiosos, primeiro na região de Constantinopla, posteriormente se expandindo a tradição para diversas outras regiões.

Para o professor pesquisador Paulo Augusto Tamatini, “O ícone bizantino parece ser assim. Para além de ser um objeto material pensado a partir do século III para a projeção de poder e consolidação do pensamento estratégico de Bizâncio através das imagens” (TAMATINI, 2017). Os ícones bizantinos são obras de arte que ganharam um aspecto de grande suntuosidade por causa dos detalhes em joias e pedras preciosas. Ainda segundo Tamatini

A Iconografia bizantina foi um modo de arte que eclodiu no início da Igreja para diferenciar do culto às estátuas dos deuses da mitologia grega e romana. Se as divindades eram representadas por imagens tridimensionais esculpidas em mármore, bronze, ouro ou pedra, as do cristianismo passavam a ser concebidas pela feitura em uma simples tabua rasa de madeira (TAMATINI, 1017, p. 344).

Na cultura cristã, para um iconógrafo produzir um trabalho, deveria ter conhecimento profundo da Sagrada Escritura e da vida da pessoa representada, precisava ser extremamente religioso, ter um procedimento irrepreensível e ainda se dedicar à oração e ao jejum. O nome mais conhecido de artista iconográfico é o russo Andrei Rublev, que produziu diversos trabalhos iconográficos, sendo reconhecido ainda em vida, o que era raro na época. Mesmo sendo o mais conhecido pintor de sua geração, pouco ainda se sabe sobre suas origens, conforme afirma a professora, palestrante e pesquisadora de arte sacra e religião, Wilma Steagall De Tommaso, em seu artigo *O sentido do ícone na ortodoxia e a Trindade de Andrei Rublev*

Há poucos documentos bibliográficos sobre Andrei Rublev. Ele nasceu por volta de 1360. Seu ícone mais célebre foi pintado em 1411 para a Igreja da Santíssima Trindade do monastério que foi fundado por São Sergio Radonej em Zagorsk, hoje, Posad. Esse ícone representa a visita que três homens fizeram a Abraão sob o carvalho de Mambré (TOMMASO, 2016, p. 11).

Os Iconógrafos julgavam ser instrumentos nas mãos do Espírito Santo, acreditavam numa epifania de fato, num momento de união entre o humano e o divino, que o pincel na mão do artista era conduzido pelo “Espírito Santo” e que sua produção traria bênçãos àqueles que se aproximassem com veneração. Para o pesquisador Richard Gomes da Silva, em sua dissertação *A iconografia da arte sacra de Claudio Pastro na Basílica de Nossa Senhora Aparecida*, o ícone é “um elemento pertencente à igreja universal e o fato de ser produzido por um pintor era secundário no tocante à teologia, que via a imagem como veículo de revelação” (SILVA, R., 2019, p. 49). Havia um procedimento inicial observado pelos monges, os primeiros pintores de ícones, eles seguiam algumas determinações da própria igreja como regras para a confecção dos ícones. Segundo o mesmo autor

A mão do iconógrafo tinha que se retrair antes de encontrar o tipo correto e que, devido à sacralidade imagética, não era permitido ao pintor oriental seguir sua própria vontade e nem sua imaginação, pelo contrário, ele deveria observar regras claras de composição, para as quais foram criados modelos que deveriam ser observados, seguidos e imitados (SILVA, R., 2019, p. 49-50).

Esses pintores acreditavam estar a serviço de Deus e que, além do dom, concedido por Ele, era preciso também ter um coração puro e uma vida exemplar. As regras e técnicas “permitiram aos iconógrafos comporem suas formas que, pela sua conexão com a ‘santa tradição’, se tornaria um clássico e inspiraria os artistas nos séculos subsequentes, até os dias atuais” (SILVA, R., 2019, p. 50).

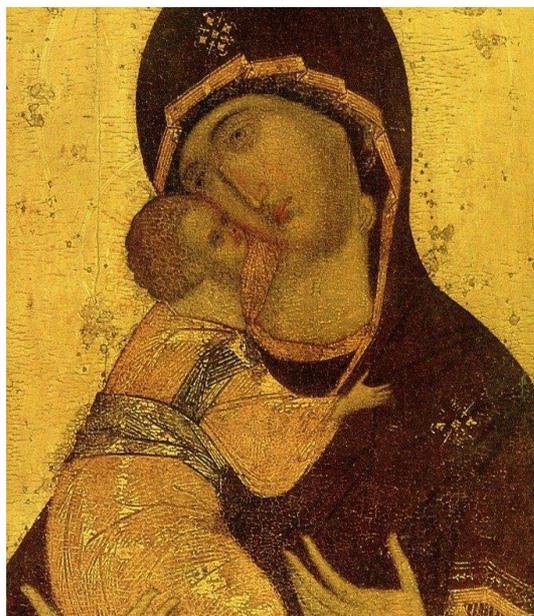
Figura 14. Fragmento de um Ícone do Cristo Redentor, redescoberto em 1919 e atribuído ao mestre Andrei Roublev (c. 1410, Zvenigorod). Em exposição na galeria Tretyakov, Moscou.



Fonte: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8772> - Acesso 18 outubro de 2023.

A figura representada no ícone é sempre vista de frente, pintura plana, sem profundidade, pouca expressão para não apresentar características humanas e reduzir o caráter sagrado. Para o fundo são aplicadas as cores douradas, feitas com finas lâminas de ouro, caracterizando uma cor lisa, reluzente e sem paisagens (Figura 15).

Figura 15. Nossa Senhora da Misericórdia, Andrei Rublev.



Fonte: <https://belygorod.ru/> - Acesso 18 outubro de 2023.

O suporte para pintura do ícone é uma tábua de madeira, preparada com uma tela de tecido, sobre a qual se aplicava uma camada de gesso. A técnica de pintura da época é conhecida como “têmpera”, uma mistura feita com pigmentos e a gema do ovo. Aplicava-se uma camada de tinta sobre o fundo dourado proporcionando uma película, desenhava sobre a camada de tinta e em seguida, com suavidade, cortava com um estilete as espessuras das linhas que contornavam as figuras. Por fim, retiravam as películas cortadas deixando aparecer a cor dourada do fundo, caracterizando uma imagem colorida com contornos dourados.

Uma das características da pintura de ícones daquele período era a perspectiva inversa, onde o ponto de fuga se encontra no olho do espectador reforçando a mensagem de que o lugar do ícone é intermediário entre o fiel e a divindade. Ou seja, ao contrário da perspectiva renascentista, onde o ponto de fuga se encontra na obra e se abre para o observador, nesse caso, é a partir do olhar do espectador que se abre colocando o ícone como uma janela, através da qual o espectador contempla o mundo espiritual. Por causa da perspectiva inversa, os pés das figuras não podem ficar apoiados no solo, mas sobre o ar, como se flutuassem no quadro reforçando ainda mais o caráter espiritual delas (Figura 16), com isso, o espectador se coloca pequeno diante da grandiosidade do mundo contemplado.

Figura 16. “A Trindade”, Andrei Rublev, galeria Tretyakov, Moscou.



Com o passar do tempo, algumas mudanças técnicas foram acrescentadas aos ícones, como a inclusão de paisagens nas pinturas, principalmente após o Renascimento com a descoberta da perspectiva e a utilização do *sfumato*, elemento que possibilita uma espécie de “*dégradè*” na pintura, onde uma tonalidade vai aos poucos se misturando à outra, proporcionando um efeito de volume, profundidade. A ideia de tridimensionalidade aproxima o trabalho de uma imitação da natureza, coisa que não era permitido nas regras iniciais da pintura icônica.

As inovações das técnicas e materiais de produção promoveram influência na mudança visual e conceitual da iconografia em diversos momentos da nossa história. Atualmente, potencializa-se uma imagem simplificada, propondo mais que a contemplação da natureza estética. Busca-se refletir de modo subjetivo sobre a obra artística. Apesar dessas mudanças, alguns artistas iconógrafos de hoje, ainda preferem produzir seus trabalhos buscando inspirações nos conceitos e técnicas desenvolvidos ainda nos primórdios da era cristã.

Walter Wellington é um exemplo de artista iconógrafo atual que trabalha na produção de ícones religiosos em Goiás. Na composição de seus trabalhos, ele usa os métodos e técnicas desenvolvidos a partir de referências bizantinas.

Wellington, que é natural do Distrito Federal, mora e trabalha em Anápolis. Segundo ele, a motivação de ser um artista iconográfico vem de sua relação com a própria igreja. Durante seis anos ele viveu como monge em mosteiros católicos da Ordem Beneditina em Olinda no Pernambuco e São Luiz do Maranhão. Com a rotina de uma vida austera de oração contemplativa, trabalho e muito estudo, ele teve seu primeiro contato com a iconografia bizantina através de imagens em livros e literatura sobre o tema.

Ainda no mosteiro, começou a ter as primeiras aulas de pintura de imagens em suporte plano (tela e madeira), produzindo, ainda como monge, os primeiros murais sacros com a temática bizantina. E, mesmo deixando a vida religiosa, continuou a produção de ícones bizantinos (Figura 17), sendo essa a linguagem artística que, segundo ele, consolidou sua carreira,

O fato de ver nesse tipo de arte uma continuidade da verdadeira arte sacra dos primórdios do cristianismo, me valida e me confere uma autoridade como transmissor de uma arte teológica-litúrgica e espiritual. Isso sempre me motivou a continuar sendo um iconógrafo. Eu me encontro, mostrando Deus pela imagem (SILVA, W., 2023).

Figura 17. Pintura mural de Walter Wellington paróquia Menino Jesus, em Goiânia - GO (detalhe).



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Há uma diferença entre imagem religiosa e ícones sagrados, já que uma pode ser para o uso estético, enquanto a outra é exclusiva para o culto litúrgico. A última exerce influência, ligando visualmente a pessoa à experiência com o sagrado, principalmente na maneira e materiais em que se produz o ícone. No relato do pintor, fica clara a importância que é atribuída ao caráter sagrado unido ao simbolismo das técnicas empregadas,

Eu aprendi a escrever ícones bizantinos, no Mosteiro, com tinta acrílica, mas nos livros eu lia que a técnica original era com têmpera a ovo e havia nisso uma simbologia, e também, a prova da durabilidade secular da técnica (SILVA, W., 2023).

Figura 18. Pintura mural de Walter Wellington na Paróquia Santa Teresinha e São Judas Tadeu, em Santa Terezinha de Goiás - GO.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

Fora do mosteiro, Wellington buscou aprender o verdadeiro modo de escrever ícones, utilizando todos os elementos e seus significados. O suporte, uma tábua de madeira, lembra o madeiro da Cruz. Seu revestimento com tela de algodão sinaliza para o tecido que imprimiu a face sangrenta de Cristo. A preparação com gesso e cola de coelho, aponta para o santo sepulcro, que, em seguida, ressurgiu transfigurada com uma nova imagem.

A tinta é preparada com o pigmento (mineral, vegetal ou de origem animal) adicionado à têmpera (emulsão), uma mistura feita com gema de ovo e vinho branco, ou cerveja clara, ou vodka, ou, ainda, vinagre. Para a pintura, o suporte deve já estar preparado e com o desenho transferido. Em seguida, a aplicação de folhas de ouro (23 kl) e camadas picturais, a partir de pinceladas rápidas e firmes em cores chapadas.

A inserção da escrita na produção de ícones também faz parte da regra. A grafia deve ser em grego ou eslavo, de vez em quando, utiliza-se o vernáculo. Esse processo contribui na identificação do ser representado, da cena construída, ou a nomeação a certos atributos.

Figura 19. Ícone do Pantocrator pintado por Walter Wellington (baseado no modelo de Santa Catarina do Sinai, Egito), têmpera a ovo e ouro, 2023.



Fonte: Acervo pessoal do artista.

A preparação espiritual é um processo indispensável antes de iniciar um ícone. Mas existe também o preparo intelectual, que consiste em estudar minuciosamente o ícone a ser executado. É bom lembrar que o ícone sagrado não é algo inventado na atualidade, portanto, já há uma regra para escrevê-lo. Para Silva (2023) “é necessário entender os movimentos

empregados em sua composição inicial, a perspectiva inversa, os chiasmos presentes, sua história, as possíveis estruturas geométricas existentes e sua simbologia”.

No processo de preparação espiritual, há uma prática do “Jejum dos olhos”, uma espécie de mortificação da visão para purificá-la. Essa preparação consiste em formar o imaginário com imagens do personagem ou cena a ser pintada. As orações vocais também são um item muito importante durante o processo. Como o iconógrafo tem sua vida relacionada às práticas religiosas, ele professa diversas orações diárias, sendo indispensável a “oração do iconógrafo”, que, segundo nosso entrevistado, é proferida com as seguintes palavras

Ó Divino Mestre! Ardoroso artífice de toda criação. Ilumina o olhar do teu servo. Guarda-o em teu coração. Rege e governa a sua mão para que, dignamente e com perfeição, possa representar a tua Santa Imagem. Para a glória, a alegria e a beleza da tua Santa Igreja. Amém (SILVA, W., 2023).

Ao final, o trabalho é abençoado pelo sacerdote, para que seja usado no auxílio da vida espiritual das pessoas. Por fim, o iconógrafo Walter Wellington afirma acreditar no exercício de sua religiosidade e sua fé por meio do cumprimento de seu ofício como artista sacro. Para Silva (2023), “o artista sacro é chamado a viver aquilo que pinta”.

Na atualidade, os ícones religiosos, além das produções que se utilizam das mesmas técnicas e métodos bizantinos, também podem ser compreendidos como representações mais simples, podendo ser não apenas pinturas e relevos, mas também esculturas em madeira, cerâmica e diversos outros materiais. Normalmente, são representações simbólicas que requerem cultos e honrarias, atraindo devotos em busca de alcançar graças, originando com isso romarias, festas e festejos. Como exemplo de ícone religioso nacional, podemos citar Nossa Senhora Aparecida, que representa a padroeira do Brasil. Uma estátua de santa negra que, segundo a história, foi encontrada por pescadores dentro de um rio. Ainda na época do Brasil colonial, acharam primeiro seu corpo por meio de uma rede de pesca e, em seguida, retiraram também do rio a sua cabeça. “Quando a ergueu, percebeu no seu fundo um objeto escuro: era o corpo de uma imagem de nossa senhora. João Alves atirou de novo a rede e tirou a cabeça da imagem” (PETERS, 2012, p. 27).

Outro ícone nacional com reconhecimento internacional é “Cristo evangelizador do terceiro milênio”, de Pasto (Figura 20). Esse trabalho foi realizado a partir de uma encomenda feita pelo Vaticano, para que fosse realizada uma obra com a imagem de Cristo, representativa para o ano jubilar 2000. “A igreja compreende o costume dos jubileus, pois que se comemora o tempo e, Cristo ao se encarnar, passa a ser o marco do tempo cristão” (TORRES, 2007, p. 103).

Para a confecção desse trabalho, Pastro realizou um círculo de latão banhado a ouro sobre uma base quadrada de madeira. A união das duas formas geométricas é elemento primordial e, na mística de Pastro, significa a perfeição, pois Jesus na sua forma humana é perfeito, sem máculas.

Figura 20. Cristo Evangelizador para o Terceiro Milênio. 1998. Metal dourado e incisão
Diâmetro: 1m



Fonte: <https://construtoresdoreino.wordpress.com/2016/10/30/claudio-pastro-artista-de-deus/c302a0c4d300cd449de022eab6a555fa/> - cesso 27 setembro de 2023.

Em Goiás, os movimentos populares, culturais e religiosos trazem implícitos os valores que a religiosidade e a arte implantaram no decorrer da história. Para Freitas e D`abadia (2019) os primeiros vestígios de festas populares no Estado foram dados por memorialistas e viajantes europeus, que vieram para o Brasil conhecer os costumes, gostos e riquezas materiais.

De acordo com Brandão (2015, p. 42), “essas festas são trocas, entre símbolos e entre gestos e objetos. [...] Essas festas ou festejos têm uma forte união entre a devoção e a diversão, o sagrado e o profano”.

A romaria do Divino Pai Eterno em Trindade, cidade no interior de Goiás, é um dos eventos de maior relevância cultural e religiosa do estado, atraindo mais de 3 milhões de fiéis no período de dez dias. A maior parte dos romeiros faz a caminhada do trevo da capital Goiânia até Trindade, gastando em média 4 horas para percorrer os 18 km, trajeto conhecido como “via dos romeiros”. O principal símbolo e o elemento que deu origem a esta festa é um medalhão em cerâmica, medindo aproximadamente 6 cm, com a imagem em relevo da Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) (Figura 21), que, segundo relatos, por volta de 1840, foi encontrado por um casal de agricultores na região.

Figura 21. Medalhão original de barro cozido, achado pelo casal Constantino Xavier e Ana Rosa, por volta de 1843, quando cultivavam lavoura.



A festa do Divino Pai Eterno, como é conhecida popularmente, em parceria com a prefeitura da cidade, promovem diversas atrações durante o evento, entre elas, os grandes shows musicais com cantores de músicas religiosas e não religiosas. Uma das características do evento é a comercialização de objetos religiosos como terços, medalhas, santos e a réplica do medalhão que originou a festa. Outra característica e um costume tradicional é a aquisição de fitinhas votivas para serem atadas ao pulso, são fitas confeccionadas em tecidos com diversas tonalidades, estampadas em um de seus lados a frase “Divino Espírito Santo, Iluminai-nos”.

Na relação entre fé, ícone religioso, cultura e festas populares é necessário falar de arte, pois as semelhanças se cruzam em determinados aspectos, são frequentes os exemplos de artistas que se apropriam de objetos comuns e religiosos, dando-lhes novos significados em ambientes de museus e/ou galerias de arte. Do mesmo modo, o espaço sagrado de um templo religioso pode estar repleto de obras de arte que foram sacralizadas. A arte, nesse contexto, pode ser entendida como um meio pelo qual se torna visível um sentimento, por meio dela, existe possibilidades de dar formas plásticas à fé.

Existe pontos de convergências entre o ícone religioso e a obra de arte, pois tanto para um, quanto para outro, seu significado não está no objeto, mas no que esse representa. O que faz um santo confeccionado em gesso ser associado a milagres ou, um simples sinal da cruz ser um elemento de proteção para um religioso é algo semelhante ao que atribui a um objeto comum o sentido de arte, faz um urinol de Duchamp³ deixar de ser apenas um objeto industrial e passar a ser também um elemento de composição numa obra de arte. O *status* dado aos objetos os colocam em posição de destaque, atraindo olhares e estabelecendo conceitos que os diferenciam em relação a outros objetos, como sugere Danto,

Pode-se admitir que a identificação de algo como de caráter religioso o exclui pelo menos da órbita das realidades corriqueiras - a água benta não é somente água, por impossível que seja distingui-la da água comum. De forma correspondente, há um paralelo lógico a ser estabelecido entre as fronteiras de certos recintos sagrados (...) e o recinto onde os acontecimentos são oficialmente classificados como arte (DANTO, 2011, p. 49).

No ateliê, um santo é apenas uma peça genérica sendo confeccionada pelas mãos do santeiro, a imagem ainda não possui características que definem a sua identidade. Sobre um altar, exposta no interior de uma igreja, a imagem precisa de elementos que evidenciem qual

³ O urinol de porcelana branco apropriado por Marcel Duchamp em 1917 tornou-se *A Fonte*, obra mais notória do artista e uma das mais representativas do dadaísmo na Europa.

santidade está sendo representada, como cores, texturas, objetos e outros. Nesse contexto, a peça materializa a imagem hipotética de uma santidade, estando passível de ser alvo de orações, súplicas, lamentos e desejos direcionados ao santo. Conseqüentemente, a imagem passa a ocupar um lugar no imaginário afetivo e espiritual dos fiéis. Portanto, os próprios fiéis acrescentam àquela imagem, diversos valores simbólicos como fé, amor e esperança, fazendo-a assumir características específicas de um objeto sagrado.

Um artista poderia colher uma rocha às margens de um rio e trazê-la para o interior de um museu, assim, a essa rocha poderão ser acrescentados elementos simbólicos, como a história do lugar onde ela estava inserida, o contexto em que foi extraída, as observações e previsões do artista, tal qual fazia o artista Frans Krajcberg⁴, que, por sua vez, se apoderava de troncos de madeira calcinados como esculturas em protesto contra a ação humana, danosa à natureza. Exposta, uma rocha assume lugar de destaque, provocando reflexões acerca do sentido de sua própria existência, sua textura, cores e formas e as possíveis leituras que tais elementos proporcionam. Nesse contexto, ao ser colocada em um museu, a rocha ocupa um lugar provocativo, instigando o senso crítico do espectador, onde não mais será vista somente como uma pedra, mas percebida também como elemento base na constituição da obra de arte⁵.

No decorrer da história e na atualidade, encontramos exemplos de objetos de devoção religiosa que ganharam espaços em museus e galerias pelo mundo, sendo expostos como obras de arte. Podemos citar a coleção de Abelardo Rodrigues com uma diversidade de objetos, em sua maioria tridimensionais, destacando-se uma grande quantidade de crucifixos (Figura 22) e iconografias de Nossa Senhora. As peças foram confeccionadas em barro cozido, madeira, marfim, pedra sabão, chumbo e calcita. A coleção de Abelardo Rodrigues foi disputada por diferentes instituições museológicas públicas e privadas e ainda por colecionadores particulares.

⁴ Nasceu na Polônia, em 1921 e faleceu em 2017, no Rio de Janeiro. Escultor, pintor, gravador e fotógrafo, Krajcberg estudou Engenharia e Artes na Universidade de Leningrado. Mudou-se para Alemanha, onde teve aulas com Willi Baumeister na Academia de Belas-Artes de Stuttgart. Chegou ao Brasil em 1948 e, já em 1951, participou da 19ª Bienal de Arte de São Paulo. Considerado um expoente ativista em favor da ecologia, os elementos da natureza e a defesa do meio ambiente marcaram toda a sua obra. Fotografou desmatamentos e queimadas na Amazônia e no Mato Grosso, dos quais utilizou troncos e raízes calcinados em suas esculturas. Usou raízes, cipós e caules de palmeiras associados a pigmentos minerais. Em 2016, trabalhos de Krajcberg foram tema central da 32ª Bienal de São Paulo, sob curadoria de Jochen Volz. Aos 95 anos, a única exigência feita pelo artista para participar da Bienal foi que o evento saísse em defesa das florestas, do território indígena e da vida do planeta.

⁵ Esse exemplo é inspirado no meu próprio trabalho da série “Você primeiro” 2022. Rochas de Quartzito Micáceo, vinho canônico e água benta sobre papel. Dimensões variadas. Acervo do Museu de Artes Plásticas de Anápolis.

Figura 22: Calvário, marfim e pigmento, século XVII (detalhe), acervo do Museu Abelardo Rodrigues, Salvador.



Fonte: <https://eba.ufmg.br/revistapos> - Acesso 27 de setembro de 2023.

É apresentada também com *status* de arte, a coleção Ex-Votos do Museu de Arte da UFC - MAUC, que é composta por peças confeccionadas majoritariamente em madeira, feitas como representação de diversas partes do corpo humano (Figura 23): pés, braços, pernas, cabeças e outros membros que foram atingidos por doenças ou acidentes. Esses objetos foram oferecidos por devotos ao serem curados de tais enfermidades como sinal de agradecimento pelos milagres recebidos. Normalmente, eles são deixados em uma sala conhecida como “sala dos milagres” em igrejas e santuários como testemunhas das graças alcançadas.

Figura 23: Coleção Ex-Votos – Museu de Arte da UFC – MAUC



Fonte: <https://mauc.ufc.br/pt/acervo-colecoes/colecao-ex-votos/> - Acesso 17 de janeiro de 2024.

Em Goiás, um dos maiores exemplos de objetos de devoção que ganhou notoriedade no mundo das artes são as obras de Veiga Valle (1806-1874), um santeiro que teve sua produção artística reconhecida posteriormente à sua morte, cujas peças são atualmente reconhecidas pela UNESCO como um dos bens artísticos que representam a tradição vilaboense, nome que se refere à cidade de Goiás, antiga capital do estado. A maioria de suas obras se encontram no Museu N. Senhora da Boa Morte na cidade de Goiás. Uma de suas primeiras esculturas que ficou famosa foi a imagem do Divino Pai Eterno. Trata-se de uma réplica, em dimensões maiores, do Medalhão de Trindade (Figura 24), que se tornou um dos elementos simbólicos de maior relevância na composição religiosa do imaginário coletivo em Goiás, atraindo romeiros para a festa do Divino Pai Eterno, na cidade de Trindade – GO.

Figura 24. Escultura feita por Veiga Valle como réplica do Medalhão do Divino Pai Eterno.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Divino_Pai_Eterno#/media/Ficheiro:Medalh%C3%A3o_Sagrado_e_Imagem_Milagrosa_Originais_do_Divino_Pai_Eterno.png - Acesso 27 de setembro de 2023.

Veiga Valle trabalhou características próprias para desenvolver esculturas religiosas que estão, segundo a crítica, entre as mais belas do gênero. Seu estilo enquadra, tanto pela técnica quanto pela temática, no barroco do século XVIII. Seus santos foram desenvolvidos em madeira, com entalhes que evidenciam os detalhes e acabamentos, demonstrando conhecimento de estética, equilíbrio e anatomia, dando formas leves e esvoaçantes com suaves movimentos, podendo ser percebidos na imagem de São Miguel (Figura 25). Os traços delicados e angelicais nas feições de suas peças, como o detalhe de Nossa Senhora do Bom Parto (Figuras 26 e 27), também destacam sua habilidade nos finos acabamentos e nas cores de seus trabalhos.

Figura 25: São Miguel – Museu Nossa Senhora da Boa Morte, Cidade de Goiás – GO.
Figura 26: Nossa Senhora do Bom Parto – Museu Nossa Senhora da Boa Morte, Cidade de Goiás – GO.



Fonte: fotografia acervo pessoal.

Figura 27: Detalhe - Nossa Senhora do Bom Parto – Museu Nossa Senhora da Boa Morte, Cidade de Goiás – GO.



Fonte: fotografia acervo pessoal.

Da mesma forma, podemos encontrar obras de arte que se tornaram ícones religiosos; grandes nomes da história da arte têm produções relacionadas à religiosidade e muitos de seus trabalhos se tornaram objetos de devoção como Pietá de Michelangelo, 1498–1499 e As lágrimas de São Pedro de El Greco, 1585 (Figura 28).

No Brasil, diversos trabalhos de Portinari compõem ambientes religiosos como objetos de devoção, tal qual a pintura mural de São Francisco da Pampulha em Belo Horizonte (Figura 29) e os afrescos de Frei Confaloni em Goiás, feitos na igreja de nossa Senhora do Rosário na cidade de Goiás (Figura 30).

Figura 28: As lágrimas de São Pedro. Pintura de 1587 de El Greco no Museu Soumaya.



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/El_Greco_-_Las_l%C3%A1grimas_de_San_Pedro.jpg

Figura 29: São Francisco se Despojando das vestes, 1945. Pintura mural a têmpera. 750 x 1060 cm aprox.



Fonte: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/378660/10/P06.JPG>

Figura 30: 15 painéis na Igreja Nossa Senhora do Rosário - Pintura em afresco.



Fone: Acervo pessoal

Para definir “objetos de devoção como obras de arte”, colocamos os trabalhos pensados e executados para serem expostos apenas em ambientes religiosos, com um fim específico de evangelizar ou testemunhar algum benefício recebido, esses trabalhos, via de regra, foram executados dentro das normas estabelecidas pela própria igreja. Por outro lado, as “obras de arte que se tornaram objetos de devoção”, seriam as produções de artistas que executaram seus trabalhos com liberdade de expressão, fazendo uso de licença poética no processo criativo. Esses artistas, não se submeteram a padrões pré-estabelecidos pela igreja, mas suas produções foram incorporadas aos ambientes religiosos ou aceitas como elementos contribuintes no processo de evangelização.

CAPÍTULO 2

ARTISTAS GOIANOS E RELIGIOSIDADE

2.1 Artistas modernos e religiosidade

A ideia de projetar Goiás no contexto de modernidade atravessa um plano político nacional. A Marcha para o Oeste foi uma proposta conduzida pelo Governo Vargas na década de 1930, que apontava o centro do Brasil como um lugar de promessa. Essa ideia conflui com a edificação de Goiânia, cidade vista como promessa do novo, a capital que dialoga com o ideário de que Goiás possa ser incorporado à nação, por meio do desenvolvimento e do progresso, culminando na construção de Brasília.

A historiadora Aline Figueiredo afirma em seu livro *Artes plásticas no Centro-Oeste* que “Goiânia se implantou como importante polo no Centro-Oeste. Sentiu necessidade do progresso cultural, uma vez conquistado o progresso material, almejando afirmar seus próprios valores” (FIGUEIREDO, 1979, p. 99).

A transferência da capital federal para o centro do Brasil, viria como atrativo para a região, reforçando a construção de uma identidade goiana e a integração do Estado ao resto do país. A esse respeito, o historiador Luiz Sérgio Duarte da Silva, em seu livro *A construção de Brasília: modernidade e periferia*, diz

Os goianos esperavam pela redenção que representaria a transferência, desde que a Comissão Cruls demarcara, em 1894, no Planalto Central, um quadrilátero cercado a região da qual emanavam rios que se dirigiam para as três principais bacias hidrográficas brasileiras. A imagem do coração marcou a construção da identidade goiana. A vida natural, autêntica, essencial, do sertão permitia reforçar a opção prática e realista da nacionalidade que encontra, a si mesma, no seu centro. É como fonte de vitalidade e renovação da brasilidade que Goiás se apresenta na luta mudancista (SILVA, 2010, p. 36).

A proposta de edificação da nova capital do estado como uma cidade moderna, despertou ânimo de instituições culturais, artistas, políticos e intelectuais, que se instalaram na cidade, marcando presença desde sua fundação. A imigração possibilitou a adoção da cultura como uma estratégia política por parte de lideranças, vindo ao encontro da proposta de modernidade, afastando a ideia e a imagem do “atraso”, um peso a ser superado. A esse respeito, a historiadora e pesquisadora Jacqueline Siqueira Vigário em sua tese de doutorado *Diante da sacralidade humana: produção e apropriações do moderno em Nazareno Confaloni (1950-*

1977), afirma “A cidade de Goiânia foi pensada como *locus* do cultural, não somente em seus aspectos físicos, mas a vida cultural foi pensada por políticos e intelectuais da época como premissa e realizações de tais utopias modernas” (VIGÁRIO, 2017, p. 140).

A inauguração de Goiânia reforçou a ideia do novo, contando em suas solenidades comemorativas com representantes da área da cultura, ciência, política e da educação. O evento, que é conhecido como Batismo Cultural⁶, segundo a autora

representou a certidão de nascimento da cidade, fundada a partir de um ato cultural que implementou uma série de medidas. Dentre elas, a criação de instituições culturais de peso que congregaram intelectuais e artistas em torno do projeto político (VIGÁRIO, 2017, p. 141).

Podemos perceber a importância do segmento cultural para a cidade de Goiânia, bem como para o estado de Goiás. Esse espírito inovador, presente nos fundamentos básicos da edificação da nova capital, foi de vital importância para o desenvolvimento intelectual e cultural da época. A criação de periódicos como a Revista Oeste⁷, possibilitou atravessar as fronteiras do Estado divulgando suas poéticas em outras localidades do Brasil. Para Vigário

É de imaginar que, Goiânia nascia com uma missão que ultrapassaria os discursos de isolamento e decadência, a jovem capital nascia sob um tempo de lutas e de conquistas em um complexo projeto político sociopolítico, econômico e cultural, superando o discurso de estagnação e vazio cultural, por meio de esforços do grupo de intelectuais que almejavam destruir a ordem vigente com a circulação desse boletim de comunicação, que significou para nova geração de escritores goianos da época, um espaço novo com possibilidade de divulgação de seus trabalhos (VIGÁRIO, 2017, p. 147).

⁶ Termo utilizado para designar o dia da inauguração oficial de Goiânia, ocorrido em 05 de julho de 1942. Nessa ocasião, a cidade foi palco de realizações culturais que atraíram várias personalidades políticas, artísticas, eclesiais e intelectuais do país, além de convidados ilustres e o público em geral. Dentre os vários eventos e festividades que marcaram a inauguração oficial de Goiânia, a missa campal realizada na manhã do dia 05 de julho pelo arcebispo de Goiás, D. Emanuel Gomes de Oliveira e pelo arcebispo de Cuiabá, D. Aquino Correia, constituiu-se como um momento de relevante significado para o restabelecimento de uma nova aliança entre a Igreja e o Estado em Goiás.

ARAÚJO JÚNIOR, E. D; SILVA, M. C. **Batismo cultural de Goiânia: significados simbólicos e sócio-culturais na relação entre a Igreja e o Estado.** In: **Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão da UFG – CONPEEX**, 3, 2006, Goiânia. Anais eletrônicos do XIV Seminário de Iniciação Científica [CD-ROM], Goiânia: UFG, 2006. n.p.

⁷ Surgiu durante as comemorações do Batismo Cultural em 1942, com a proposta de destacar os valores intelectuais da região e se tornar-se veículo da efervescência sociocultural de Goiânia, a nova capital, que florescia no cerrado. Informações obtidas no site da Biblioteca Nacional. Disponível em: https://acervo.bn.gov.br/sophia_web/Resultado/Listar?guid=1707314841123 Acesso em: 06 fev. 2024.

O otimismo e o espírito de renovação que pairava sobre Goiânia, aliado à promessa de modernidade cultural, foram importantes atrativos para fazedores de cultura. Ainda segundo Vigário

Os avanços estéticos nas artes plásticas contaram com artistas que vieram de diferentes lugares do Brasil e da Europa, dentre os quais Frei Nazareno. A chegada de Confaloni em Goiânia na década de 50 e sua atuação como artista e religioso, complementa e amplia esse processo. Um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes, Frei Nazareno Confaloni foi inserido nesse processo e apropriado como um arauto do moderno pela crítica de arte da época (VIGÁRIO, 2017, p. 152).

Frei Nazareno Confaloni (1917-1977), mestre ítalo-brasileiro, sacerdote e artista, chegou ao Brasil por volta de 1950. Ele foi um muralista comprometido com o processamento histórico-cultural de Goiás. Através de seu trabalho, apresenta relações da arte com a religiosidade, colocando em seus painéis personagens bíblicos com características de cidadãos comuns, que carregam o peso e a tristeza em seus olhares, como as “Marias” representadas pelas figuras de diversas mães de uma sociedade marcada pela dor da existência difícil, numa tentativa de sacralizar o humano e humanizar o sagrado.

Confaloni, o terceiro filho de uma típica família de agricultores, nasceu na Itália em 1917, manifestando, ainda criança, o desejo de ser padre, o que seria realizado mais tarde. Com apenas dez anos de idade ingressou na Escola Dominicana do Convento de San Marco em Florença, onde teve também seu primeiro contato com a arte por meio das aulas de desenhos e pinturas. “Foi por meio do mundo religioso apresentado a Confaloni, que aquilo que já era latente, logo, se fez presente: o território das artes passou a ser para Confaloni um horizonte de tensão entre o sagrado e o humano na busca por um sentido” (VIGÁRIO, 2017, p. 49).

Ainda jovem e imbuído pelo fascínio religioso e a vocação pela pintura, Confaloni frequenta aulas de desenho fora do convento. Estudou pintura com professores da ordem Dominicana e posteriormente, já como padre, frequentou a Academia de Belas Artes de Milão e de Florença. Com o passar do tempo, a experiência de conviver com diversos artistas e a proximidade dos grandes centros de arte, foi adquirindo domínio das técnicas e um amadurecimento artístico.

A princípio apresentava carência de originalidade em suas produções, mesmo com notável domínio das técnicas tradicionais, ainda mais acentuadas pela influência de habitar em ambientes religiosos onde havia obras sacras com formas e conceitos clássicos. Porém, ainda na Itália, estabeleceu contato com diversos artistas, firmando amizade, em especial, com Primo Conti (1900-1988), considerado um dos grandes artistas do Novecento italiano e integrado ao

Futurismo, movimento cultural da época, e que, segundo Vigário (2017), “tornou-se um mestre querido e inspirador para Confaloni”, que mesmo tendo em sua produção principal a arte sacra, entendeu com facilidade os fundamentos da arte moderna.

Nazareno Confaloni chegou ao Brasil em 1950 a convite de Don Cândido Penso, bispo Dominicano da região da Ilha do Bananal desde o final da década de 1930, cuja sede da Prelazia situava-se na cidade de Goiás. Dom Cândido estava em viagem pela Itália, onde conheceu o trabalho do Frei Confaloni, convidando-o a vir ao Brasil com a missão de produzir os quinze afrescos da igreja Nossa Senhora do Rosário na cidade de Goiás, antiga capital do Estado. O gestor cultural, escritor e documentarista Px Silveira, em seu livro *Conhecer Confaloni*, afirma que “com segunda intenção ou não, o fato é que Dom Cândido soube conduzir o convite de forma a que Frei Nazareno aceitasse prontamente” (SILVEIRA, 1991, p. 28).

Inicialmente a ideia de vir para Goiás foi uma experiência difícil, tendo em vista que, em toda a sua vida recebeu educação artística nos melhores centros de referências do mundo, além da distância do convívio familiar. Por outro lado, veio ao encontro de seu espírito missionário religioso e do fazer artístico, que, por sua vez, ganharia novas versões temáticas e linguagens próprias a partir do seu convívio com pessoas simples dessa região.

Confaloni é considerado um dos primeiros artistas representantes de correntes estilísticas europeias do século XX em Goiás. Isso proporcionou um grande avanço para o meio artístico goiano, que teria, por meio do Frei artista, contato direto com o que estava acontecendo de mais novo na Europa. Esse fato dispensava a necessidade de deslocamento para os grandes centros nacionais como São Paulo e Rio de Janeiro em busca desse conhecimento, já que era por meio desses estados que havia maiores possibilidades de contato direto com tais referências. Conforme entrevista de Silveira à TV Brasil Central

Confaloni foi pra nós um marco “zero” [...] Confaloni chegou com informação da arte moderna que ele tinha estudado na Academia de Firenze, estava ali em pleno efervescer da arte moderna, [...] o fato de Confaloni ter chegado em 1950, adiantou o relógio da nossa evolução cultural nas artes, [...] fez com que a gente não fosse mais beber da influência de Rio/São Paulo, mas sim, diretamente lá da Europa (SILVEIRA, 2021).

Ainda assim, seu estilo causou estranhamento social. Num lugar onde as pinturas de paisagens, principais produções artísticas da época, contracenavam com os hábitos tradicionais de uma sociedade pacata, implantada no “interior do interior” de um país continental, cujos veículos modernos de informações - embora a proposta de modernidade por meio do progresso avançava a todo vapor - ainda eram promessas. Tais linguagens artísticas viriam a sofrer

constantes atualizações no decorrer do tempo, influenciadas pelo convívio de Confaloni, como artista e missionário religioso, em terras goianas.

Para a execução do seu primeiro trabalho artístico fora da Itália, Confaloni iniciou os estudos dos afrescos da Igreja do Rosário, na cidade de Goiás. Como inspiração para a pintura dos painéis, o artista utilizava as características naturais da região e, para composição dos personagens convidava para posarem como modelos as próprias pessoas de seu convívio. Conforme afirma Vigário,

Com uma linguagem pictórica pensada, comedida, o olhar de suas imagens é sutil e os personagens que se incorporam às paisagens bíblicas são pessoas do próprio local, mulheres, homens, crianças, animais cujos traços fisionômicos nos dão ideia da mistura étnica cultural a qual os brasileiros fazem parte (VIGÁRIO, 2017, p. 64).

“Quinze Mistérios do Rosário” é o título do trabalho feito por Nazareno Confaloni na igreja Nossa Senhora do Rosário na cidade de Goiás. Esses afrescos são divididos em “Mistérios Gozosos, Mistérios Dolorosos e Mistérios Gloriosos”⁸. Em 1951 o artista finalizava os cinco primeiros painéis, porém, a conclusão de todo o trabalho se deu no ano de 1953, quando ele já residia em Goiânia, momento em que o Frei estava envolvido em outros projetos de ordem religiosa e artística na capital, como a “Escola Goiana de Belas Artes”, da qual falaremos mais adiante.

Importante mencionar que, durante a execução dos afrescos na igreja do Rosário, houve um envolvimento direto da sociedade vilaboense, as pessoas eram convidadas a fazer parte como modelos para a composição dos personagens nos painéis. Segundo Vigário (2017), “nenhum pedido foi negado e muitos até se orgulhavam de ter sido tomado como modelo para tal personagem”. Outro fato a ser considerado sobre a participação da sociedade foi o estranhamento sobre a pintura de Confaloni, “Os fiéis se entreolham, jamais teriam visto uma Nossa Senhora daquele jeito, com as mãos soltas como que num gesto teatral ou de dança e o planejamento de sua roupa sugerindo um ventre proeminente” (SILVEIRA, 1991, p. 30). Os personagens bíblicos destorcidos, sem nitidez nos rostos e, o próprio Jesus com uma expressão terrível causavam enormes sustos às pessoas daquela cidade.

⁸ De acordo com Px Silveira, “Os cinco primeiros destes mistérios são os “Gozosos”, que vão da anunciação até o Encontro no Templo. Os cinco seguintes são os mistérios “Dolorosos”, da agonia no Horto até a Morte na Cruz. E os cinco últimos mistérios são os “Gloriosos”, que vão desde a Ressurreição até a Coroação de Nossa Senhora, sendo que os três últimos são passagens que não constam do Evangelho” (SILVEIRA, 1991, p. 29).

Considerando que, era um padre missionário dominicano com visão social e humanitária, formação europeia e vasta experiência artística dos melhores centros de artes do mundo, era de se esperar que nas suas produções de imagens sacras ele apresentasse inspirações a partir do imaginário clássico, com inspiração também, no que para ele seria a inspiração maior: a própria identidade local. Confaloni propõe simplicidade do realismo das formas, com possibilidade de distorção figurativa para ressaltar os sentimentos.

Mostrar por meio de seu trabalho o que era novo aos seus olhos, parecia ser uma determinação do Frei. A linguagem e o estilo de vida simples do povo, os lugares, os sabores, as cores, as paisagens naturais, as festas e festejos em vilarejos e aldeias deixaram fortes impressões, entusiasmando o padre artista. Ele, por outro lado, possuía uma vida agitada na Cidade de Goiás com seu tempo dividido entre o fazer artístico e os deveres religiosos.

Em 1952, conheceu os artistas Luiz Augusto Curado⁹ e Henning Gustav Ritter¹⁰. Influenciado por eles e acreditando estar finalizando sua missão na antiga capital, decide mudar-se para Goiânia. Com o crescimento da nova capital, que acontecia a passos largos, aliado a uma proposta política cultural, havia a necessidade de um ambiente cultural e artístico. A junção daqueles três artistas, apontaria para uma importante mudança de rumo na história das artes plásticas em Goiás. Essa percepção, despertou para o desejo de se instituir uma escola de ensino de artes na cidade.

A ideia de uma escola de arte em Goiânia amadureceu, ganhou forças e, ao final de 1952, abriu-se, extraoficialmente, com três cursos iniciais: pintura, escultura e desenho aplicado. Sendo reconhecida oficialmente pelo Ministério da Educação – MEC, apenas em maio de 1953.

A Escola Goiana de Artes (AGBA), primeira instituição escolar de ensino superior especializada no ensino de arte de Goiânia, foi proposta para funcionar na "Universidade do

⁹ Escultor, gravador e professor, nascido em Pirenópolis, GO, em 1919, falecido em 1996. Em 1952, o professor Luiz Augusto do Carmo Curado, juntamente com Henning Gustav Ritter, que hoje dá nome ao Instituto, e Frei Nazareno Confaloni, idealizaram a Escola Goiana de Belas Artes. Disponível em: <https://acervo.rotas.ufg.br/centrocultural/edna-goya/cochichos/> - Acesso em: 06 fev. 2024.

¹⁰ Nascido em Amburgo em 1904, cursou a Escola de Artes Lerchenfeld, na Alemanha. Com 21 anos aportou no Brasil pela primeira vez no Rio Grande do Sul, voltando para a Alemanha em 1920 para concluir seus estudos. Em 1934 já casado, desembarca em Belém, passando por outros estados do Brasil e pelo Peru, chegou em Goiás em 1949, depois de se naturalizar brasileiro. Professor da Escola técnica Federal e um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes, onde ensinou escultura e modelagem. Faleceu no ano de 1979 em Goiânia, sendo reconhecido também, posteriormente, com a participação na 11ª Bienal de Arte de São Paulo em 1980. Gustav Ritter batiza um Centro Cultural em Campinas – Goiânia. Disponível em: <https://opopular.com.br/gustav-ritter-1.1490890> - Acesso em: 06 fev. 2024. Rogério Borges, Gustav Ritter, o nômade que achou Goiânia. O Popular, Goiânia 03 abr. 2018, modificado em 04 ago. 2023.

Brasil Central", hoje Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Em seu artigo *A recepção crítica na invenção das origens: a iconografia de Nazareno Confaloni e a cultura goiana*, Vigário afirma que

Na ata de fundação, constam os nomes de oito professores que fizeram parte do primeiro corpo docente da Escola, entre os quais, seus idealizadores: Frei Nazareno Confaloni, Luiz da Glória Mendes, José Lopes Rodrigues, Henning Gustav Ritter, José Edilberto Veiga, Jorge Félix de Souza, Antônio Henrique Péclat e Luiz Augusto do Carmo Curado (VIGÁRIO, 2014, p. 132).

Assim como na Cidade de Goiás, a vida do Frei artista ficou entre os fazeres religiosos e os diversos trabalhos de arte, acrescentando, na capital, o processo artístico-educacional. Além do incessante esforço na conquista da EGBA, Confaloni buscava, por meio do seu trabalho, firmar uma identidade nacional e regional aqui em seu novo mundo. Nesse contexto, o artista visual, pesquisador e curador Divino Sobral apresenta, no site *Ermira – Cultura Ideias e Redemuinho*, uma coluna intitulada “*Confaloni e o modernismo goiano*”, em que expõe a obra de Frei sob um olhar histórico-visual do Brasil e da Itália. Segundo ele,

Confaloni soube compreender os caminhos da arte nacional, e que, a partir dessa compreensão, ele soube operar dentro dos quadros da arte brasileira, como um artista que investiu no desvendamento do País e que soube abraçar sua obra para tornar-se artista brasileiro (SOBRAL, p. 3).

Frei Nazareno Confaloni e a nova capital do estado são uma junção que prometia inovações nas artes plásticas em Goiás. A ideia de que um jovem padre artista, munido de conhecimentos modernos com experiência artística europeia, seja incorporado ao grupo de artistas local, veio contribuir com a institucionalização do ensino de arte em Goiás, abrindo novo horizonte e marcando o rompimento com a proposta estilística apresentada até o momento.

Um dos trabalhos de Confaloni que tem grande significado para sua carreira é um painel feito na “Loja Eletromecânica”, no centro de Goiânia. O trabalho foi intermediado pelo artista e amigo, Luiz Curado, que apresentou junto à loja, um projeto feito por Confaloni, tendo em vista que a única exigência por parte da loja é que deveria ser um “painel moderno”. A exigência possibilita-nos a percepção de uma onda efervescente de modernidade que pairava sobre a capital naquela época, na qual o Frei se destacava como representante do segmento artístico. O trabalho foi realizado com a temática “comunicação”, algo bastante diferente para o artista padre, que por sua vez, possuía uma produção relacionada à religiosidade. “Para a

cidade de Goiânia, esta obra adquiriu importância imediata, por ter sido a primeira a ser realizada neste porte e, além do mais, na técnica europeia e milenar do afresco” (SILVEIRA, 1991, p. 35).

Bandeirantes Antigos e Modernos seria o novo projeto pleiteado por Confaloni. Dois painéis com dimensões de 8,10 m x 4,50 m cada (Figuras 31 e 32) foram a proposta apresentada e aprovada, no processo seletivo que buscava escolher um projeto de painel artístico a ser instalado no interior do novo prédio da Estação Ferroviária inaugurada no ano de 1954 em Goiânia. Como artista moderno, Confaloni procurava estar atualizado em relação às mudanças ocorridas no estado, no contexto histórico, político, econômico e sociocultural. Por isso, os afrescos apresentavam dois momentos importantes da história de Goiás: o primeiro painel com cenas de homens trabalhando na formação do espaço, numa época em que ainda se usavam ferramentas simples e rústicas se relacionando diretamente com a natureza. O segundo mostra o momento da tecnologia moderna, com trabalhadores na construção da ferrovia, representando o momento da expansão econômica do estado. Segundo Borela

O enfrentamento simbólico da fronteira, capaz de produzir uma elaboração discursiva sobre aspecto da modernidade, em particular das ideias de progresso e desenvolvimento, é esteticamente apresentado por Confaloni nesta obra, tanto em dimensão de crítica à modernidade quanto de elogio a ela (BORELA, 2010, p. 107).

Figura 31. N. Confaloni (1917-1977), Bandeirantes antigos, painel I. Afresco e Têmpera caseira, 470 x 810 cm. Estação Ferroviária de Goiânia em 1953.



Fonte: Museu Ferroviário, antiga Estação Ferroviária de Goiânia. Tombamento Decreto estadual nº 4.943, de 31 de Agosto de 1998. (VIGÁRIO, 2018, p. 12).

Figura 32. N. Confaloni (1917-1977), *Bandeirantes modernos*, painel II. Afresco e Têmpera caseira, 470 x 810. Estação Ferroviária de Goiânia em 1953.



Fonte: Museu Ferroviário, antiga Estação Ferroviária de Goiânia. Tombamento Decreto estadual nº 4.943, de 31 de Agosto de 1998. (VIGÁRIO, 2018, p. 13).

Os afrescos da Estação Ferroviária vieram reforçar o compromisso e a preocupação de Confaloni com a realidade cultural e social. Essa preocupação social do Frei foi influenciada pela percepção, ao chegar no Brasil, de uma modernidade tardia, associada a uma experiência vivenciada em meio aos costumes locais e às próprias formas de expressões. Seu trabalho reflete uma composição visual com apropriações de elementos presentes no contexto histórico/social do nosso Estado. “É nítida a preocupação social do artista missionário na representação da figura do lavrador em sua dura rotina diária, sem ferir sua dignidade humana, mas alçando-a a um patamar transcendente” (VIGÁRIO, 2017, p. 181).

Outros afrescos viriam em seguida. Frei Confaloni é conhecido como um muralista e isso não é por um acaso, ele produziu uma grande quantidade de afrescos durante sua vida. Além dos afrescos da Estação Ferroviária em Goiânia, podem ser citados também os que foram feitos na igreja matriz de Santo Antônio em Hidrolândia¹¹; o que compôs o espaço da escadaria interna da CELG (antiga Companhia Elétrica de Goiás), em 1961¹² (Figura 33); outro para o

¹¹ Foram uma série de afrescos que posteriormente que conforme Silveira (1991), Sem dúvida, tanto pela inovação espetacular como pela realização, esta Via Sacra se torna um grande marco da arte moderna. Mas infelizmente esse trabalho foi apagado. “No primeiro semestre de 1971, Frei Rodolfo Bianchi, da Ordem dos Capuchinhos, consegue, junto ao então prefeito da cidade, Licardino Batista da Silva, o patrocínio para uma ligeira reforma na igreja. Sem qualquer consulta à comunidade, o Frei manda lixar e pintar de branco a parede inteira da igreja. (SILVEIRA, 1991, p. 42).

¹² O painel foi alvo de vandalismo, sendo totalmente coberto com diversas tonalidades de tintas e recentemente removido pelo poder público. Ele foi dividido em partes, transportado para o MAC, Museu de Arte Contemporânea, onde, posteriormente será restaurado.

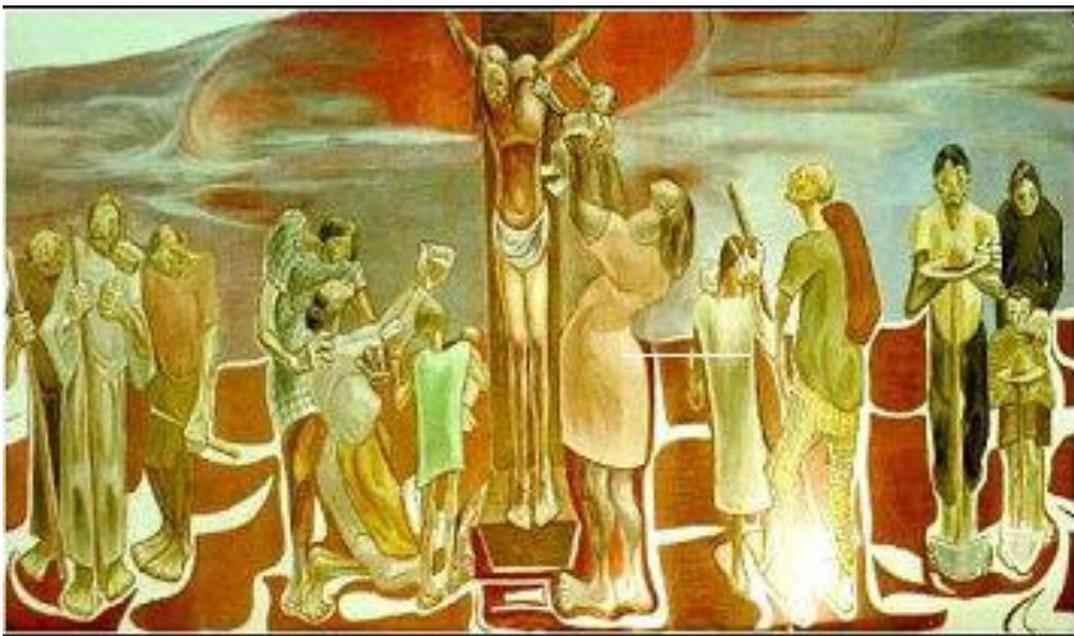
saguão do Aeroporto Santa Genoveva em 1962¹³; na igreja Nossa Senhora das Graças em Araraquara, São Paulo (Figura 34), só para citar alguns.

Figura 33. N. Confaloni (1917-1977), Energia Elétrica: a origem, a inovação e o futuro. Afresco, 9,00 x 3,50 m. Estação da CELG (antiga Companhia Elétrica de Goiás) em 1961.



Fonte: <https://agenciadoradenoticias.go.gov.br/93280-secult-conclui-transferencia-do-painel-de-frei-confaloni>

Figura 34. N. Confaloni (1917-1977), Sacrifício de Cristo, afresco. Igreja de Nossa Senhora das Graças, Araraquara-SP em 1968.



Fonte: https://www.researchgate.net/figure/1968-Frei-Nazareno-Confaloni-Sacrifcio-de-Cristo-afresco-Igreja-de-Nossa-Senhora_fig3_370973209

¹³ Infelizmente esse painel já foi totalmente destruído.

Confaloni retorna à Europa em 1956 para rever os familiares e antigos amigos. Sua primeira viagem de volta à terra de origem depois da chegada ao Brasil. Durante o período que esteve por lá, além dos seus compromissos religiosos e pessoais, ele também se dedicou à produção de trabalhos artísticos. O artista voltou a beber direto da fonte. Ele absorveu toda atmosfera dos movimentos artísticos de lá, que possivelmente lhe renderiam aqui novas experimentações.

Essa viagem foi finalizada em fevereiro de 1958, quando o Frei volta ao Brasil, despertando para o desenvolvimento de novas experimentações logo após sua chegada em Goiás. Influenciado pelas linguagens de movimentos artísticos modernistas como o Cubismo, Futurismo e, em outras viagens, também o Abstracionismo e Expressionismo, ele desenvolve experimentos adicionando tons, formas e temáticas brasileiras/locais. Posto isso, Confaloni apresenta, de forma regionalizada, as linguagens artísticas dos movimentos que vigoravam na Europa. Mais uma vez, o artista ítalo-brasileiro se colocaria como o elo por meio do qual nossa cultura poderia se abastecer de forma atualizada do que estava acontecendo de mais novo na arte europeia.

A importância do trabalho de Frei Confaloni para a arte goiana pode ser percebida, também, por meio desse processo de atualização cultural, em que o próprio Frei trazia em suas viagens o que podemos chamar de “alimentos culturais”. Foram experiências compartilhadas através de técnicas de pinturas em ateliê, conversas informais entre amigos, artistas e conteúdos formais ministrados na EGBA, além de materiais como tintas e pincéis. A influência de sua arte será percebida nas produções de artistas modernos e ainda nas produções atuais.

A década de 1960 foi promissora para a arte em Goiás, com importantes participações de artistas goianos em eventos dentro e fora de estado. Um dos acontecimentos de maior destaque nessa década foi uma exposição no MASP, Museu de Artes de São Paulo, organizada pelo professor Bruno Bardi, com supervisão do diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, que por sua vez, nessa ocasião, pediu e foi contemplado com um dos trabalhos de Confaloni, cedido para compor o acervo do museu. Essa exposição aconteceu em 1966, com a participação de vários artistas goianos, com Nazareno Confaloni fazendo parte desta composição. Essa participação, composta por professores e ex-alunos da EGBA, marca um importante passo da arte goiana no cenário nacional.

Esse foi um período crescente na vida profissional de Confaloni, com muitas exposições individuais e coletivas em Goiás, fora do estado e também do país. Foi um período de novos experimentos e descobertas de tons e detalhes, como as rendas nos véus de suas madonas, além de uma frequente temática sobre a Sagrada Família. Por meio dessa temática,

sobretudo as Madonas, o Frei consegue expressar, de forma ainda mais intensa e poética, os motivos pelos quais fundamentam sua luta como artista e missionário religioso implantado no interior de Goiás. Conforme Vigário:

A percepção da miséria do povo associada às mudanças do Concílio do Vaticano II é nítida em suas obras sacras, em especial em suas madonas. Constatamos como marco estrutural de sua obra as articulações entre o sagrado e o humano. Poder-se-ia concluir que o termo sagrado e humano são aspectos que compõem sua formação religiosa, agregados ao seu espírito artístico, elementos que serão explorados nas tensões entre a maneira como o artista foi apropriado pela crítica de arte e as tensões entre elementos clássicos e modernos em sua estética (VIGÁRIO, 2017, p. 95).

O percurso de construção das Madonas de Confaloni perpassa por toda sua história, como artista e religioso que teve em sua bagagem a formação clássica europeia. A primeira Madona pintada pelo Frei foi em 1935 (Figura 35), quando ele ainda era bem jovem e morava na Itália. Sobre esse trabalho, podemos dizer que sua técnica já era apurada dentro dos preceitos clássicos de pintura europeia, havendo notável inspiração nos renascentistas do Cinquecento, principalmente em Rafael Sanzio. Mas sua mudança para o Brasil, despertou inúmeras percepções por meio do convívio social, acarretando-lhe novas possibilidades de luz, cores e temas, que viriam reforçar sua originalidade enquanto artista.

Figura 35. N. Confaloni (1917-1977), N. S. Perpétuo Socorro, 1935. Óleo sobre tela 30 x 40 cm. Viterbo, Itália

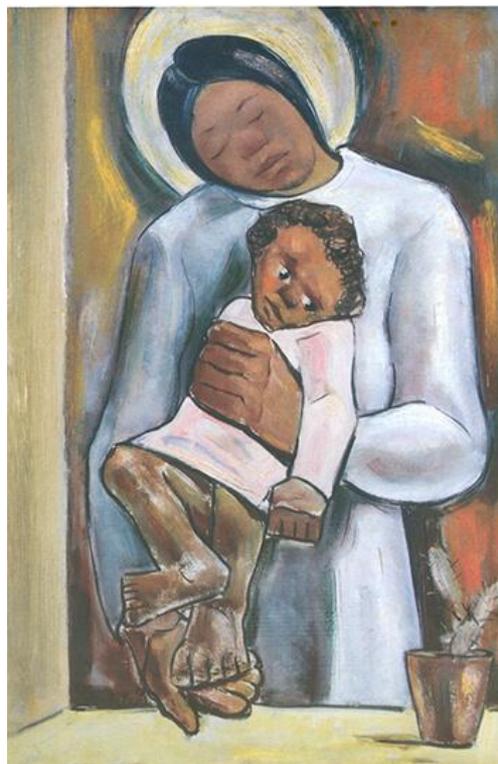


Podemos afirmar que a experiência de estar no interior de um país de terceiro mundo, com uma missão de contribuir no desenvolvimento social, por meio da religião e da arte, proporcionou de forma proeminente a evolução de suas Madonas. Ele acrescentou à prática e à busca pela atualização de seu conhecimento principalmente as influências dos movimentos artísticos europeus com suas constantes viagens para a Europa.

Por meio de suas Madonas, Confaloni insere elementos e temas sociais da região, carregados, por vezes, com tons de denúncia. São imagens de mulheres pobres, sofridas, de mãos calejadas pelo trabalho árduo, com roupas simples e pele desgastada pelo sol (Figuras 36 e 37). Essas mulheres, com características regionais, expressam através de seus olhares tristes o peso da dor de uma vida difícil, mas que, por sua vez, representam a força de mãe, essa força, que tudo pode em amor do seu filho. Mães, que para um artista missionário dominicano, expressam e representam o amor e a entrega da Virgem Maria dos dias atuais.

Figura 36. N. Confaloni, 1969.. Óleo sobre tela 90 x 60 cm. Coleção Particular.

Figura 37. N. Confaloni, Madona com o menino. Óleo sobre tela.



Fonte: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/obra-de-frei-confaloni-pode-ajudar-redefinir-memoria-coletiva-latino-americana-86344/>

Fonte: <https://www.jornaldotocantins.com.br/editorias/magazine/raridade-encontrada-1.832883>

Essas Marias, que emergem das representações na arte sacra compondo a história da tradição ocidental, apresentadas como símbolos de pureza sobre forma de esplendor com auréolas e panejamentos suntuosos, são transformadas, pelas mãos de Confaloni, em mulheres daqui, da rudeza e simplicidade cotidiana local, apresentadas com simplicidade nos traços e tons terrosos das cores regionais. Eis o ponto alto de sua experiência artística, em que, por meio da estética, o Frei artista consegue ressaltar de forma humanizada o sagrado e sacralizar as formas humanas.

A história de Frei Confaloni é de um homem que nasceu na Europa, tornou-se padre e obteve formação artística nos melhores centros de ensino de arte do mundo, que trouxe para Goiás toda a sua experiência e, ao mesmo tempo, encontrou aqui o substancial para a dignidade e originalidade em suas produções. Essa história dialoga com a proposta reflexiva da tradição cristã em Goiás apresentada no primeiro capítulo, e com a minha produção artística apresentada de forma prática e poética no terceiro capítulo deste trabalho.

2.2 Artistas contemporâneos e religiosidade

Um artista goiano que pode ser percebido como símbolo de transição do moderno para o contemporâneo no estado, aquele que vivenciou o modernismo em suas primeiras produções, conheceu e conviveu com nomes que contam os primórdios da história da arte em Goiás e que, ainda hoje, atua de forma constante no universo artístico, marcando presença nos principais eventos de arte nacionais e internacionais é Siron Franco. Ele se destaca como o artista goiano que ganhou maior projeção em sua carreira, conquistando os mais importantes prêmios nacionais logo nos primeiros anos de sua produção. Produção essa, que ultrapassa os cinco mil trabalhos em uma carreira de sessenta anos.

Gessiron Alves Franco nasceu em vinte e cinco de julho de 1947, na Cidade de Goiás, onde viveu até os três anos de idade quando sua família se mudou para Goiânia em 1950. Na nova capital, foram morar em um bairro de classe média baixa, vivendo ali durante os vinte primeiros anos de sua vida. Desde criança queria ser pintor e aderiu ao nome artístico de Siron, já que em seu convívio todos o chamava dessa forma. Conforme afirma a pesquisadora Joscelina Frazão em sua dissertação *Siron Franco - pinturas em série*, “foi o décimo filho de Constâncio Altino Franco e Semirames França Franco, sendo registrado pelo pai com o nome de Gessiron Alves Franco, o qual só tomou conhecimento quando entrou para a escola, pois todos o chamavam de Siron” (FRAZÃO, 1998, p. 17).

Sua experiência com arte começou muito cedo quando desenhava com carvão no chão, nos muros da cidade e também ilustrava as histórias de assombração que ouvia de sua mãe. Sem nenhuma referência artística em sua família, possivelmente sua vocação teria sido estimulada visualmente pelas produções de Veiga Valle. Conforme apresentado pela pesquisadora Eliane Martins Camargo Manso Pereira em sua dissertação de mestrado *O realismo maravilhoso de Siron Franco: uma arte crítica a mentalidade dominadora na America Latina*, onde o próprio Siron afirma:

Recebi meus primeiros estímulos visuais através da obra de Veiga Valle e de sua obra barroca. Existe uma estatueta de uma negra nua, que dizem ser a sua única obra profana, que é fantástica. Não podemos nos esquecer de que o barroco era sensual e mágico (PEREIRA, 1990, p. 154).

A ideia de uma cidade que emergia no meio do Cerrado trazendo uma proposta de progresso e o desenvolvimento cultural do estado de Goiás foi um fator de suma importância na sua formação artística. Siron cresceu em meio a uma efervescência cultural com a ascensão de diversos artistas e a institucionalização do ensino de arte, por meio da Escola Goiana de Belas Artes. Esse movimento no meio cultural, que vinha desde a década de 1940 com o Batismo Cultural de Goiânia e o surgimento da Sociedade Pró-Arte de Goiaz¹⁴, foi reforçado com a chegada de Frei Nazareno Confaloni em 1952. Conforme apresentado anteriormente, Confaloni foi um padre italiano que possuía formação artística europeia e pôde contribuir, de forma direta, para a atualização da arte goiana no que diz respeito aos movimentos artísticos europeus, sendo também o principal incentivador e fundador da EGBA.

Siron conseguiu, por volta dos 13 anos de idade, frequentar, ainda que de forma não regular, aulas de desenhos e história da arte na EGBA, possivelmente quando conheceu seu primeiro mentor, o Frei Confaloni. Nesse período, ele teve seu primeiro contato com as tintas, aprendendo a lidar com os instrumentos, tendo a função de lavar os pincéis e outros ofícios relacionados. Conheceu também os artistas e professores D. J. Oliveira e Cleber Gouveia, sendo o último aquele que viria a se tornar seu grande amigo e incentivador.

¹⁴ Entidade formada por um grupo de artistas na década de 1940 em Goiânia, liderado por José Amaral Neddermeyer, arquiteto participante da construção de Goiânia, compositor, músico e pintor. A Pró-Arte é considerada o primeiro movimento artístico goiano, fez parte do Batismo Cultural de Goiânia em 1942, organizou uma exposição em 1945. Em 1948, mesmo com um crescente número de participante, desfez-se. Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-G O: UFG, FAV, 2012 ISS N 2316-6479. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2012-32_Modernismo_em_Goia%CC%81s.pdf - Acesso em: 27 fev. 2024.

Os primeiros trabalhos formais de Siron foram paisagens e retratos. Produzia retratos de pessoas da elite social Goiana, mas também aceitava encomendas de madonas, imagens sacras e outros trabalhos gráficos e decorativos para contribuir nas despesas de casa, enquanto desenvolvia suas paisagens e cenas da antiga capital. Até por volta de seus vinte anos, Siron ainda não tinha um estilo definido e nem participado de exposições. Quase não se encontram registros de suas produções até 1967. Segundo Frazão (1998), “quase nada restou dessa produção, pois, até 1967, ele queimava o que fazia no final de cada ano” (FRAZÃO, 1998, p. 22).

Ainda em 1967 Siron faz sua primeira individual em Goiânia, apresentando uma série de desenhos. No ano seguinte, participou da segunda Bienal da Bahia, conquistando o primeiro prêmio, que viria como motivação para sua participação em outras mostras relevantes. Em seguida, ele vai para São Paulo em busca de aprimoramento e descobriu, por meio de experiências adquiridas durante sua convivência em ateliês de artistas ligados ao Surrealismo, a necessidade de buscar nas vivências e no seu universo interior sua própria visão de mundo.

A experiência em São Paulo, portanto, o motivou a uma tendência surrealista e fantástica. Siron volta para Goiânia após participar da coletiva *Surrealismo e a Arte Fantástica*. As figuras disformes, mergulhadas em seu universo sombrio, de tonalidades reduzidas fazem destacar em seu trabalho a percepção dessa experiência, apontada pela crítica como surrealista e fantástica. Porém o compromisso do artista, mesmo nas produções sugestivas à linguagem abstrata, é com a figura.

Siron Franco faz sua primeira individual no Rio de Janeiro em 1972, onde o crítico de arte Walmir Ayala¹⁵ se entusiasma com seu trabalho e o convida para fazer uma exposição inaugural na Galeria Intercontinental no ano seguinte. Exposição essa, a qual o colocaria em cartaz no cenário nacional de arte com rapidez, fundamentação consistente, excepcional capacidade de trabalho e um talento incontestável. “A unanimidade da crítica quanto à qualidade da sua obra configurou-lhe um espaço especial no quadro da arte brasileira” (SAMPAIO, 1987, p. 15).

Siron Franco se firma como o artista da época, com sucessivas exposições e premiações expoentes, como o prêmio de Viagem ao México, que conquistou em 1973 no 20º Salão Nacional de Primavera, em Brasília. A Isenção de Júri no Salão Nacional de Arte

¹⁵ Poeta, romancista, memorialista, teatrólogo, ensaísta, crítico literário e crítico de arte brasileiro. Porto Alegre, 4 de janeiro de 1933 - Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1991). <https://grupoeditorialglobal.com.br/autores/lista-de-autores/biografia/?id=1737> – Acesso em: 26 fev. 2014.

Moderna do Rio em 1974 deu a ele direito a concorrer ao prêmio de Viagem ao Estrangeiro, sendo-lhe conferido logo no ano seguinte. Antes, porém, ainda em 1974, Siron recebe reconhecimento com o prêmio de Melhor Pintor Brasileiro, na Bienal Nacional, e em 1975 consegue o prêmio Internacional de Pintura da Bienal de São Paulo. Em 1980, é agraciado com o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte. Torna-se um representante brasileiro em importantes eventos no exterior e recebe o Primeiro Prêmio da IV Bienal Ibero-Americana, no México.

Mesmo no início da carreira, Siron foi considerado um artista plenamente amadurecido, com uma plasticidade e criatividade que, apesar de apresentar delineações sugestivas do sertão brasileiro, ultrapassava os limites da regionalidade, se legitimando com características universais. “Dono de um ótimo e particular domínio técnico, seu colorido de tons baixos, cinzas e marrons acrescenta uma atmosfera dramática aos seus trabalhos” (FIGUEIREDO, 1979, p. 109). No seu trabalho de ambientes oníricos pode ser percebida uma pintura com manifestações imagéticas simbólicas e perturbadoras ao mesmo tempo. Pessoas monstruosas, animais deformados, distorções, grafismos e números proporcionam muitas vezes identificar suas preocupações.

Seu interesse pela técnica nasceu da admiração dos grandes nomes da história da arte, que ele conseguiu ver de perto no acervo do MASP, quando foi a São Paulo. Porém já os conhecia de livros e por meio de suas reproduções do início de sua carreira. “Os críticos falavam bem da sua pintura e o apontavam como um caso raro, diziam que se tratava de um artista jovem que não havia sido contaminado pelos impulsos da época, mas, ao contrário, descendia dos mestres do passado” (FRAZÃO, 1998, p. 35).

As madonas fazem parte das suas primeiras produções e são talvez as que mais refletem a influência de Frei Confaloni sobre seu trabalho. Elas também proporcionam maior possibilidade de percepção da relação de Siron com um ambiente religioso em que estava inserido desde sua infância. Esse “clima religioso” perpassa pela própria convivência familiar (a mãe foi uma cristã fervorosa e o pai devoto de Santa Luzia), pelas procissões, costumes e brincadeiras nas proximidades de conventos e igrejas locais. O crítico de arte, pintor, desenhista, poeta e professor Marcio Sampaio escreveu no *Suplemento Literário de Minas Gerais- Goiano, brasileiro, universal* que:

Siron Franco viveu ali a infância, absorvendo daquela atmosfera, em si fantástica, todo o "pathos" que lhe é próprio, acentuado pelo extremo insulamento da região. Magia e corrosão, celebração órfica e loucura, solidão e deslumbramentos, Siron Franco teve sua formação marcada pela contingência de sua origem, pela convivência com as personagens delirantes (os loucos, os aleijados, frutos de casamentos

consagüíneos, comuns em regiões e sociedades como a de Goiás Velho) (SAMPAIO, 1987, p. 14).

Esse protagonismo indesejado de tragédias vivenciado pelo menino Gessiron viria, posteriormente, se transformar em conteúdo de criação para o artista Siron. Suas madonas continuavam sendo pintadas, mesmo depois de seu nome ganhar notoriedade nas mídias, cair no gosto da crítica e estar vendendo bem os outros trabalhos. A expressividade dessas personagens diz muito da visão de Siron sobre a sociedade, destacando sob formas distorcidas, os gritos e sua indignação em relação as injustiças sociais.

A estabilidade financeira de Siron possibilitou maior liberdade de expressão na confecção de suas madonas (figuras 38, 39 e 40). Agora, ele não se preocupava em suavizar visualmente as figuras para poder vender bem. “Então, afastou-se o mais longe possível do tratamento convencional e criou figuras horrendas e perturbadoras, mas que, de alguma forma, ainda continham a essência das imagens religiosas” (FRAZÃO, 1998, p. 61). Esse caráter religioso pode ser observado desde posturas das personagens com a face inclinada e sugestões pictóricas de auréolas, hábitos e outros elementos que expressam o sagrado, bem como o uso de atributos reais da iconografia religiosa cristã, como o triângulo da Santíssima Trindade, coração cravejado dentre outros.

Figura 38. Siron Franco, Madona, 1976, 60 x 60 cm. Óleo sobre madeira.



Fonte: http://galeriaclima.com.br/mobile/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=90 - Acesso em: 17 fev. 2024.

Figura 39. Siron Franco, Sem título (pintura nº 33 da série Semelhantes), 1980, 180 x 170 cm. Óleo sobre tela.



Fonte: http://galeriaclima.com.br/mobile/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=90 - Acesso em: 17 fev. 2024.

Figura 40. Siron Franco, Sem título, 1976, 64 x 60 cm. Óleo sobre madeira.



Fonte: http://galeriaclima.com.br/mobile/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=90 - Acesso em: 17 fev. 2024.

A figura 38 apresenta sobre um fundo verde escuro o formato humano revestido com um manto claro a cabeça de animal com olhos humanos. Tendo atrás dessa cabeça um triângulo vermelho com contornos azuis, o qual desce pelos supostos ombros ligado por uma espécie de artéria até a altura do peito esquerdo onde está um coração cravejado. O triângulo, um símbolo da Santíssima Trindade, está como uma auréola, reforçando o caráter religioso da obra, assim como o coração cravejado, comum nas imagens de Nossa Senhora das Dores. Esses atributos da religiosidade cristã, contracenando com o olhar humano sobre uma cabeça animal, lembra o lobo sob a pele de cordeiro, reforçando a ideia de um ambiente habitado pelo sagrado e o profano, assim como na figura 39 onde a imagem de uma mulher segura em seus braços a figura de um animal, evidenciando a ideia do jogo entre o bem e o mal. A doçura de uma suave face e de um gesto angelical, claramente conduzindo-nos a uma sugestiva interpretação da imagem da Virgem contrapõe diretamente ao aspecto diabólico do animal.

A produção de madonas na carreira de Siron diminui sua intensidade no final da década de 1970, porém não desaparece completamente. “Outras figuras de fases posteriores guardam os vestígios destas pinturas, que podem ser vistos nas mulheres da sociedade, nas pinturas da década de 80, e nos perfis sintetizados da década posterior” (FRAZÃO, 1998, p. 62). O artista continua sua produção nas décadas seguintes, conjugando toda sua experiência de retratos e madonas para confecção de novos trabalhos, propiciando recursos que reforçam o poder e a originalidade de sua pintura.

Recentemente Siron pintou uma madona, Nossa Senhora, com traços indígenas (Figura 41), pensada e executada para ser entregue ao Papa Francisco. O trabalho foi encomendado pelo prefeito de Goiânia, Paulo Garcia, que o entregou durante um encontro com o pontífice em julho de 2015 no Vaticano. Conforme foi noticiado, “inicialmente, a inspiração de Siron era Nossa Senhora Aparecida. Mas, antes de iniciar pintura, ficou impressionado com traços indígenas da região do Araguaia, e criou uma Madona Karajá” (CAMAROTTI, 2015).

Figura 41. Siron Franco, Sem título, 2015. Óleo sobre tela.



Fonte: <https://g1.globo.com/politica/blog/blog-do-camarotti/post/papa-recebera-tela-do-pintor-siron-uma-nossa-senhora-com-tracos-indigenas.html> - Acesso em: 18 fev. 2024.

Siron foi uma exceção entre os artistas da época. Sua rápida e consagrada trajetória deveu-se à qualidade e originalidade de suas pinturas. Ele sobreviveu às várias mudanças de mercado, o que para alguns, foi uma demonstração de poder de sua pintura. Siron se firma na atualidade como um dos maiores artistas brasileiros contemporâneos.

Carlos Sena

Outro artista que merece atenção e reconhecimento pela sua atuação no campo das artes em nosso estado é Carlos Sena. Professor, artista, gestor cultural e curador, ele possuía uma produção voltada para as questões sociais e políticas. Foi licenciado em desenho e plástica pelo Instituto de Artes da UFG, mestre em Arte Publicitária e Produção Simbólica pela Escola de Comunicação e Artes da USP e dirigiu a Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e o Centro Cultural da UFG. Tem grande reconhecimento como incentivador de novos artistas e divulgador das artes plásticas em Goiás. Para a produção de seus trabalhos, que abrangia pintura, desenho, objeto, instalação e mídias digitais, buscava inspirações nos diversos campos da sociedade, inclusive em eventos religiosos.

Carlos Sena Passos nasceu em Mairi, Bahia em 1952 e quando ainda tinha seis meses de idade, a família se mudou para a cidade de Nanuque, Minas Gerais, onde ficou até os 19 anos. Desenvolveu uma pré-disposição para arte ainda criança, brincando com seus irmãos e amigos da escola. Desperta para o desenho aos cinco anos sendo percebido por toda a família que comentava sobre seu talento e tecia elogios sobre o que ele fazia. Tais comentários o empolgava fazendo com que mergulhasse cada vez mais na prática e já comercializando seus trabalhos. Conforme afirma o pesquisador Armando Aguiar Guedes Coelho em sua dissertação de mestrado *Carlos Sena: a trajetória de um artista na arte goiana (1980 – 1989)*:

Seu talento para o desenho ultrapassava o reconhecimento dos pais e de toda família. Desde a infância a arte apresentava bons resultados econômicos para o artista. Já aos 11 anos de idade começa a comercializar seus trabalhos. Na adolescência surgiam encomendas para que Sena desenhasse cadernos inteiros contando alguma história (COELHO, 2009, p. 35).

Se sentia solitário em Nanuque, mesmo com os nove irmãos e suas produções de desenhos e brincadeira. Encontrava refúgio no cinema, assistia todos os lançamentos e o que estava em cartaz, acompanhava tudo o que via. Sua relação com o mundo das grandes damas do cinema marcou sua vida e influenciou, posteriormente, sua arte.

Aos dezenove anos Carlos Sena muda-se para Belo Horizonte onde teve os primeiros contatos diretos com o meio artístico e, a convite de sua irmã mais nova, vai para Brasília. Em sua nova cidade, Sena, que já se via como um artista, decide que viveria do seu trabalho e produziria pinturas para vender na Feira da Torre no Planalto Central. O período de aproximadamente um ano que passou em Brasília contribuiu para o aprimoramento de suas técnicas. “Na Capital Federal, pinta em período integral aperfeiçoando o desenho, a pincelada e o domínio das cores e da composição” (COELHO, 2009, p. 39).

Em 1973 o artista Carlos Sena chega a Goiânia, incentivado pela possibilidade de comercializar seus trabalhos na Feira Hippie, enquanto fazia planos de cursar uma universidade. Em Goiás, Sena conviveu com uma boa fase do desenvolvimento cultural, quando despontavam grandes nomes da arte goiana, como Cleber Gouveia, Maria Guilhermina, D.J. Oliveira, entre outros, impulsionado pelo rompimento das fronteiras do cenário artístico nacional por Siron Franco. Na década de 1970, a cidade de Goiânia estava em pleno desenvolvimento, com um crescimento populacional que ultrapassava todas as previsões do planejamento inicial dessa capital quarentona. Conforme afirmam os geógrafos Diego Tarley Ferreira Nascimento e Ivanilton José de Oliveira no artigo *Mapeamento do processo histórico de expansão urbana do*

município de Goiânia-GO, “acrescido ao processo migratório intraestadual, ao êxodo rural e ao crescimento vegetativo, ocasionou um intenso crescimento demográfico, principalmente entre as décadas de 1950 e 1980” (NASCIMENTO e OLIVEIRA, 2015, p. 144).

O mercado da arte se firmava em Goiás naquele período, principalmente nas artes plásticas, com diversas galerias de artes, salões e prêmios importantes. Goiânia já oferecia, para os apreciadores de arte, um roteiro de algumas exposições, um importante salão, como o Concurso Nacional de artes de Goiás, conhecido como *Salão da Caixego* e o Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás. Esse, que de certa forma supria a ausência da antiga Escola Goiana de Belas Artes da década de 1950, incorporada, posteriormente encerrada, passando a dedicar-se ao ensino de arquitetura da Universidade Católica de Goiás em 1972.

Carlos Sena buscava se firmar em Goiânia pintando telas e vendendo na Feira Hippie, enquanto estudava para entrar no curso de artes. Mesmo vendendo bem seus trabalhos na feira, não conseguia cobrir seus custos, então começou a fazer pinturas em camisetas para ajudar nas despesas. Carlos chegou a montar uma loja de camisetas para melhor comercialização de seus trabalhos, mas no ano de 1978 decidiu fechá-la, pois havia sido aprovado no vestibular para licenciatura em desenho e plástica pelo Instituto de Artes da UFG. Recebeu o Prêmio Incentivo no 2º *Concurso Estudantil da UFG* por meio de uma pintura. “Já no segundo ano do curso de licenciatura em 1979, se dedicando fervorosamente à produção em ateliê, recebe o convite para ser monitor no Instituto de Artes, o que lhe garantiu um salário e o pagamento de suas despesas” (COELHO, 2009, p. 43-44).

Com sua efetiva dedicação aos estudos e uma produção acirrada, Sena conseguia tecer uma boa participação nos eventos culturais em Goiás. Eram convites para mostras coletivas e individuais, seleção em salões e premiações diversas. Tudo isso, ainda no final da década de 1970 e nos anos que se seguiram, em uma década promissora na carreira do artista.

Com uma sequência de participações em salões e uma técnica amadurecida, Carlos Sena ganhara importância no meio artístico, vendendo bem, atraindo elogios e olhares da crítica.

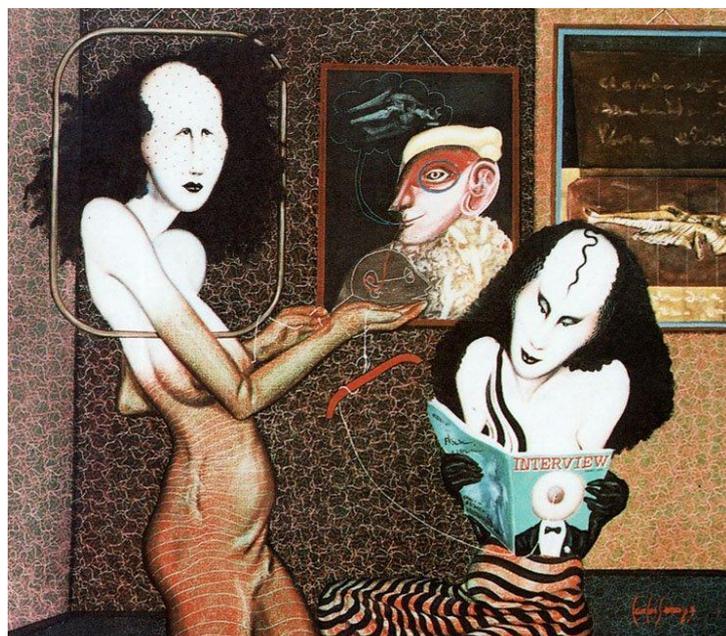
Na década de 1980 Sena continuava sua ascensão, sendo selecionado para o *V Salão Nacional de Artes Plásticas do Rio de Janeiro*. O Salão, que era organizado pela Funarte, foi considerado um dos mais importantes do Brasil, apresentava mostra com os mais renomados nomes de artistas brasileiros. Aos 31 anos de idade, Sena conquistou o *Prêmio Revelação nas Artes Plásticas* promovido pelo jornal *Folha de Goiás* em 1983. Esse era um Prêmio de reconhecimento, que acontecia anualmente escolhendo em diversas áreas de atuação os “Mais de Goiás”. Em seguida, no Salão do Cinquentenário de Goiânia, Centro Municipal de Cultura,

hoje MAG, Sena recebia o 2º Prêmio de Pintura e Prêmio Aquisição pelo Melhor Conjunto de Obras.

O trabalho de Sena virou grife, a imagem de suas “damas” ganhou circulação também fora das telas, sendo estampadas em camisetas. A Dijon, grife especializada em moda masculina, lançava sua coleção de verão em janeiro de 1984 com estampas de artistas goianos. “Então, neste ano, não seria de todo impossível cruzar com alguém pelas ruas e se deparar com uma das “Divas” estampadas em suas camisetas” (COELHO, 2009, p. 56). As representações da figura feminina no imaginário ficcional foram o tema central do trabalho de Sena naquele período. Essa natureza figurativa expressa a dor, a angústia, a solidão, o sexo e a luxúria como elementos de composição visual da obra. Mulheres glamorosas, como as damas do teatro e as divas cinematográficas, numa espécie de metamorfose. Com cabeças enormes desproporcionais aos corpos, carregam nos semblantes expressões melancólicas e tristes, demonstrando numa gestualidade toda essa carga de sentimentos.

O universo simbólico de sua pintura pode ser interpretado como a materialização do processo imaginário surgido desde seu período de formação. Os personagens do cinema, o fantástico universo da magia circense, as fantasias de carnaval e as brincadeiras estão implícitos nas composições das “Divas” (Figura 42) de Sena. O processo pictórico perpassou por uma delicada feitura, com diversas camadas de tinta transparente, chegando a ultrapassar vinte demãos, como se fazia na veladura renascentista.

Figura 42. Carlos Sena, Posto em Cena, 1983. Óleo sobre tela. Coleção MAG.



Fonte: <https://carlossenaarte.blogspot.com/2009/03/carlos-sena.html>

A pintura acima apresenta duas figuras humanas, femininas, caracterizadas como mulheres de vidas noturnas, sendo que uma das figuras está sentada lendo uma revista, enquanto a outra, de pé, se confunde com o reflexo de um espelho, pendurado ao lado de duas telas que fazem parte da composição cenográfica na parede ao fundo. Esse trabalho propõe uma reflexão acerca do momento em que ele foi feito, a década de 1980. Aquele período foi decisivo para Carlos Sena, um momento de reconhecimento profissional e de transição para uma nova fase de sua carreira, da qual falaremos mais à frente.

Carlos Sena, na pintura *Posto em cena*, aprisiona, como se pretendesse eternizar um determinado período daquela década. Os quadros que compõe o cenário são referência a Siron Franco e Cléber Gouveia, os dois artistas de maior representatividade na época. Isso pode ser compreendido visualmente, a partir dos elementos pictóricos propostos nas telas. Sena ainda coloca pendurada ao lado desses quadros, sua própria criação, numa espécie de metalinguagem em que a imagem do espelho também seria um quadro compondo o cenário, sendo ao mesmo tempo a figura humana do primeiro plano que está em pé. Por meio desse processo, Sena apresentava, sob um olhar crítico, o cenário artístico goiano, se colocando também como um artista reconhecido expondo e vendendo ao lado dos grandes nomes da época.

A revista Interview que é lida por uma das personagens da pintura de Sena era conhecida pela sua relação com a moda, com os acontecimentos sociais e apresentava fotos de celebridades. É um detalhe da pintura o qual Sena retrata as peculiaridades de um momento da vida social da cidade, os glamorosos eventos de vernissages, os prêmios, os reconhecimentos, o crescimento populacional e o desenvolvimento econômico que Goiânia vivia.

A vida profissional de Carlos Sena sofreria significativas alterações a partir desse momento. Essa desconstrução da figura humana apresentada em sua obra, a partir da década dos anos 1980, aponta, para as diversas experimentações com a inserções de objetos da cultura popular e regional, gerando composições mais tensas com ar de expressionistas. A utilização de spray com máscaras de estêncil, possibilitou uma pintura experimental com uma forte expressão de uma arte mais livre. Tal arte, que parece se preocupar menos com a questão mercadológica, apontava para uma perspectiva de aproximação à conceitualização; a esse respeito Coelho afirma que

Uma mudança brusca e radical é observada em algumas obras. A expressividade latente da nova produção encerra o puro e limpo ato do primor detalhista da fase anterior, o que faz estas obras do segundo período ainda carregar seu poder estético e ainda possuir o fôlego da ruptura. Ruptura esta, que além de se ausentar do circuito

mercadológico, fez o próprio artista enterrar o seu passado formal e desenvolver todo um novo pensamento estético (COELHO, 2009, p. 152).

Para Divino Sobral (2016), Sena passou a desenvolver, dentro do contexto da arte contemporânea, pesquisas em arte, mas que rompessem de forma total com sua produção anterior. Sobra (2016) disse em uma entrevista intitulada *Arte com muita paixão*, concedida para a jornalista, Valbene Bezerra, publicada no site *Ermira – Cultura Ideias e Redemuinho*, que

Ele enjoou do mercado de artes. Os anos 1980, quando estava no auge, foi muito rico para as artes plásticas. Mas muito predador. Carlos vendeu todas suas pinturas. Sempre viveu de arte. Só que entendia que o que havia era uma exploração do artista. Quem comercializava pegava sua comissão e pronto. Não se falava mais do artista, tampouco de sua obra. Havia um processo de diminuição do artista (SOBRAL, 2016, 05/set.).

O que veremos a seguir, são trabalhos que foram realizados pelo artista durante um processo de desconstrução e que, contribuiu para a formulação da arte que desenvolveria até o fim da sua vida. Conseguiremos por meio das Figuras 43, 44 e 45 perceber uma sequência de ações, pelas quais possibilitou Sena fazer uma transição entre a nova figuração e a expressão abstrata. Um processo em que ainda se faz presente a figura humana, mas aos poucos sua forma vai se dissolvendo pela expressividade da composição. Veremos, o processo de atuação do artista no sentido de transformar em traços livres todas convenções da arte tradicional.

Figura 43. Carlos Sena, *A primeira*, 1985. Óleo sobre tela. Coleção particular.



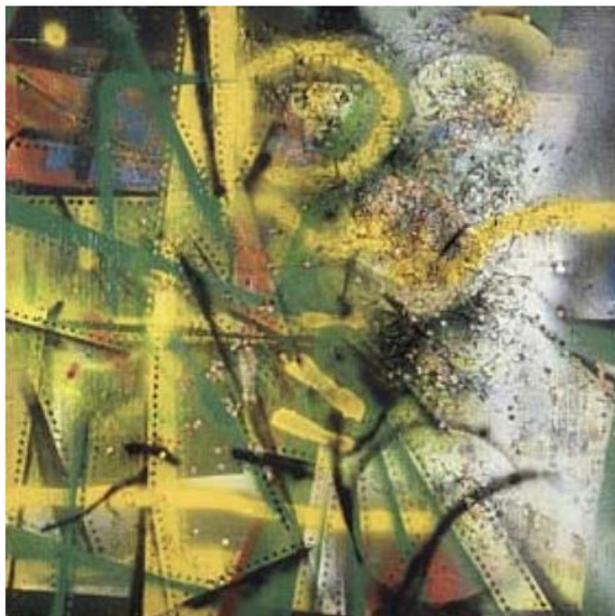
Fonte: (COELHO, 2009, p. 153).

Figura 44. Carlos Sena, Posto em Cena, 1983. Óleo sobre tela. Coleção MAG.



Fonte: (COELHO, 2009, p. 154).

Figura 45. Carlos Sena, Posto em Cena, 1983. Óleo sobre tela. Coleção MAG.



Fonte: (COELHO, 2009, p. 155).

As produções de Carlos Sena que se seguiram foram em suportes diversificados, sendo mais comuns os bidimensionais, sem o uso da tinta óleo, mas utilizando recursos tecnológicos. A mudança nos materiais, nas técnicas, nos suportes e na concepção iconográfica de seus novos

trabalhos ainda perpassa pelo seu imaginário pessoal. “As divas, o cinema, a noite, o glamour decadente e claro, em companhia a estes já citados, os elementos da cultura popular. Tanto nas obras da década de 80 quanto nas manipulações visuais que vemos hoje, Sena preserva a relação com o ícone” (COELHO, 2009, p. 163).

A apropriação de imagens e objetos industriais como poética se tornou uma prática recorrente como estratégia, para a composição e formalização de trabalhos artísticos desde Marcel Duchamp. Mas, a partir da segunda metade do século XX, essa prática se estende para inúmeras possibilidades de pesquisa, popularizada pelas ações de Andy Warhol. Assim como o conhecimento, a arte contemporânea assume em si mesma seu ser em obra. Sobre esse assunto, o professor, filósofo e pesquisador Celso Favaretto em seu artigo *Entre luzes e sombras, a arte contemporânea*, publicado na *Poliética, revista de ética e filosofia política*, afirma que

Neste evoluir que vai abrir o campo do contemporâneo, a dissolução dos limites entre as artes, e dos limites entre obra de arte e evento ou acontecimento - como na arte ambiental, na performance, nos objetos e não objetos, nas instalações, intervenções, etc.- vai se impondo uma concepção de arte centrada na intersecção do conceitual e do processual, com destaque da figura do artista, como aquele que propõe operações a serem desenvolvidas (FAVARETTO, 2020, p. 19).

Nesse contexto, o artista passa a ser aquele que manipula os códigos, gerando um novo ponto de vista em relação ao objeto. Em outras palavras, o artista se apropria de um objeto industrial, desenvolvido para ocupar uma função específica do cotidiano e o coloca de outra forma, em um novo ambiente, passando a ser visto como arte. Divino Sobral no texto *Carlos Sena: apropriação poética do cotidiano*, feito para o catálogo da exposição *Carlos Sena: Objeto In-Direto* (2004), publicado no seu blog pessoal (divinosobraltextos.blogspot.com), afirma que “o questionamento sobre os limites entre o que é e o que não é arte é enredado no processo de estetização do real, da vida e do cotidiano” (SOBRAL, 2010). É nessa circunstância que Sena desenvolve seus trabalhos. Assumindo o lugar de mediador, em que sua investigação possibilita a criação de uma diversidade de linguagens plásticas, utilizando elementos industriais do consumo humano que ele mesmo recolhia como vasilhames, sacolas de plástico, pequenas tampas, latinhas de alumínio, embalagens, vidros, cartões e diversos outros objetos; era isso que ele utilizava para montar suas instalações.

Carlos Sena se apropriava daqueles objetos que, a princípio, seriam descartados e por meio de sua manobra os inseria no circuito de arte, redesenhando sua trajetória e dando-lhes novos significados. Ele lançava mão dos elementos transitórios e, de certa forma, os aprisionava, como se eternizasse um determinado momento de sua história. Segundo Sobral,

Ao apropriar-se da materialidade dos objetos de consumo e da visualidade da linguagem publicitária, apreende algo da essência do mundo contemporâneo: a descartabilidade que a tudo atinge, a fugacidade que afeta sujeito e objeto, a efemeridade que apaga a memória. Entretanto, sua manobra suspende o objeto da obsolescência, dá-lhe outra existência e concede-lhe uma memória, fixando pontos de contato entre o efêmero e o permanente, entre o vulgar e o singular (SOBRAL, 2010).

Um dos trabalhos realizado por Carlos Sena é uma série confeccionada a partir de latinhas de alumínio, tanto de refrigerante como de cerveja. A produção com esse material, que teve início nos anos 90, perpassa por diversos formatos de criação que vai de esculturas a instalações. Um exemplo dessa produção é o trabalho *Metal Sculpture* (Figura 46), uma instalação com onze peças em formato cilíndrico e expostas na vertical, sobre uma base branca, uma ao lado da outra. Cada peça é formada por diversas latinhas acopladas umas nas outras, em sequência, envolvidas com várias camadas de fitas tiradas de outras latinhas. A textura do objeto se mistura às imagens e tonalidades dos rótulos, que coberto pela trama, se transforma numa aparência mesclada entre cores e relevos.

Figura 46. Carlos Sena, *Metal Sculpture*, 1998. Embalagens metálicas. Dimensões variadas. Acervo. MAPA – Museu de Artes Plásticas de Anápolis.



Fonte: Catálogo da Exposição Novas aquisições - MAPA.

A formalidade do processo de produção que Sena dispõe passa pelo manuseio dos objetos, desde seu recolhimento às alterações feitas pelo artista. Alguns objetos sofrem

modificações alterando sua forma inicial, enquanto outros, são apresentados com sua formação quase sem mácula. São coisas resgatadas, em sua maioria, da cultura popular e religiosa. “Tudo isso é submetido a tratamentos que estetizam e historicizam os objetos, uma vez que são derivados de práticas do circuito de arte e sobre elas se instaura um caráter reflexivo” (SOBRAL, 2016).

A próxima imagem (Figura 47) é uma instalação da década dos anos 2000, com elementos impressos e emoldurados. Produtos midiáticos, confeccionados a fim de contribuir na comunicação, tendo como objetivo, facilitar a vida do cidadão das grandes metrópoles.

São cartões postais, cartões de créditos, imãs promocionais, panfletos, anúncios de shows, serviços de entrega, dentre outros. Essas imagens efêmeras e produtos com datas de validade são elementos característicos da cidade de Goiânia do início dos anos 2000. No conjunto de objetos apresentados pelo artista, se percebe um jogo estético de formas e cores, em que os elementos se complementam, como pequenas peças de mosaico exibindo uma estampa multicolorida de um espaço temporal.

Figura 47. Carlos Sena, *Muito prazer*, Goiânia, 2003. Flyers, cartões, imãs de geladeira etc. em molduras de gesso. Acervo UFG.



Fonte: <https://carlossenapassos.blogspot.com/> - Acesso em: 21 fev. 2024.

O processo reflexivo proposto pela investigação de Carlos Sena, caminha pelo universo religioso, onde o artista se apropria de elementos da cultura religiosa para execução de seus trabalhos.

A ação expositiva é a manobra pela qual o artista promove a “transformação” de um objeto comum em um elemento de destaque, tal objeto adquire valores simbólicos que o aproximam do sagrado. Nessa perspectiva, apresentamos o trabalho *São Pedro atendei a nossa*

prece (Figura 48). A imagem faz referência à falta de chuva e à seca, discutindo questões ambientais por meio da associação de elementos e argumentos poéticos da cultura popular. Posteriormente, esse trabalho foi escolhido como referência para a identidade visual do 24º FICA, Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental 2023, no qual Sena foi o artista homenageado.

Figura 48. Carlos Sena, São Pedro atendei as nossas preces, 2003. Dimensões variadas. UFG.



Fonte: <https://acervo.rotas.ufg.br/centrocultural/wp-content/uploads/sites/11/tainacan-items/542/1641/sa%CC%83o-pedro-atendeis-nossas-preces.jpg> – Acesso em: 26 de fev. 2024.

Sena também realizou uma série, que faz uso direto de elementos da cultura religiosa, *Faça três pedidos* (Figura 49), confeccionada com fitinhas votivas do Divino Pai Eterno de Trindade. O trabalho consiste em diversas tramas de 40 x 40 cm cada e expostas em diversos suportes, de forma interativa, cujo objetivo é que os espectadores dissolvam as tramas, retirando fitas e atando-as aos pulsos.

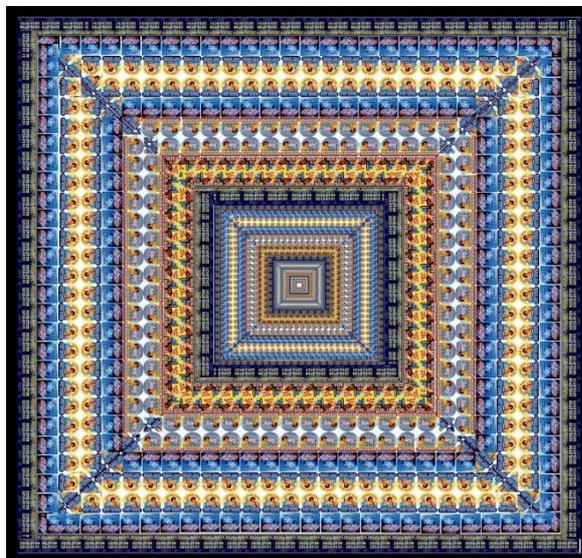
Figura 49. Carlos Sena, Faça 3 pedidos, 2010. Trama de fitas votivas de Trindade, 40 x 40 cm. UFG.



Fonte: <https://carlossenapassos.blogspot.com/> - Acesso em: 26 fev. 2024.

Sena trabalhou com o auxílio das novas tecnologias, gostava de computadores e os utilizava em suas produções. Com as ferramentas digitais desenvolvia suas pinturas através das manipulações virtuais, diversos trabalhos foram feitos por meio desse processo. Dois trabalhos são referência desse processo, *Infinitus, II* (Figura 50) e *N. Sra. Afro/aparecida* (Figura 51).

Figura 50. Carlos Sena, *Infinitus, II*, 2005. Da série *Infinitus, II*, 2002. Imãs de geladeira digitalizados, impressão lamda-print. 80 x 80 cm. Trama de fitas votivas de Trindade, 40 x 40 cm. UFG.



Fonte: <https://carlossenapassos.blogspot.com/> - Acesso em: 26 fev. 2024.

Figura 51. Carlos Sena, N. Sra. Afro/aparecida, 2012. Lamda-print. 220 x 200 cm. Trama de fitas votivas de Trindade, 40 x 40 cm. UFG.



Fonte: <https://carlossenapassos.blogspot.com/> - Acesso em: 26 fev. 2024.

Sena faleceu no dia 16 de maio de 2015, deixando uma ausência irreparável no meio artístico, também no mundo acadêmico. Sua atuação como professor não poderia deixar de ser mencionada, tendo em vista a admiração e o respeito deste pesquisador que aqui escreve, que carrega a honra de ter em sua formação, acadêmica e artística, a marca do ensinamento profissional e humano do artista, professor e amigo Carlos Sena.

CAPÍTULO 3

POÉTICA ARTÍSTICA E RELIGIOSIDADE

3.1 A produção de uma obra de arte: materiais, texturas, cores e formas

Sou artista plástico, mas também professor de arte, as duas atividades são complementares. Na execução de qualquer projeto, a aplicação de algumas medidas técnicas deve ser tomada como princípio básico de prevenção e qualidade: os planos, cálculos, formas e dimensões são elementos fundamentais. A concepção artística não é diferente, há uma inserção de atividades que promovem reflexões acerca da sua utilidade. A arte se torna útil à medida que proporciona reflexão a respeito do ambiente em que está inserida.

Como arte-educador da Secretaria Estadual de Educação, tive uma curiosa experiência sobre a importância da arte. Numa turma do ensino médio, logo no primeiro encontro, perguntei se alguém gosta de arte e se ela proporciona alguma influência em sua vida. As respostas foram diversas e alternadas entre quem gosta e quem não gosta, mas em um dado momento, alguém diz não ver nenhum sentido na arte, que sua vida nunca dependeu dela e que não consegue entender a existência dessa disciplina nos colégios.

Para comentar a resposta, comecei falando sobre o cotidiano, as coisas que fazem parte da nossa vida diária. Afirmei que, para confeccionar uma roupa de uso pessoal como a que vestimos, é necessário planejar, fazer um desenho, um projeto e que o trabalho de um designer de modas contribui nesse sentido. Para que haja uma sala de aula como a daqueles alunos, organizada com os mobiliários adequados, seria preciso projetar, pensando no modelo, na resistência dos móveis, nas dimensões e nas tonalidades. Normalmente, o profissional para esse trabalho é um designer de interiores. Outro exemplo que me veio à memória naquele momento, foi a construção de um edifício, como o prédio daquele colégio; quem desenha sua planta com desenhos arquitetônicos e faz o projeto é o arquiteto. Para o carro, o desenhista mecânico. O relógio precisa ser projetado por um designer de joias e, todas essas profissões são segmentos da arte.

Comentei sobre a importância da arte para o conhecimento e sua relação com cada disciplina do curso. Com história, por exemplo, a relação se dá por meio das imagens, fotografias, desenhos, pinturas, esculturas e diversas outras formas de expressão que ilustram e ancoram o contexto escrito. Muitas imagens que estão nos livros foram feitas por artistas em campo, às vezes no exato momento do ocorrido, o que reforça a importância dessas imagens

como documentos visuais e dos artistas como autores que contam nossa história dedicando à promoção do conhecimento através do seu trabalho. O pintor, gravador e desenhista romântico Francisco Goya foi um dos que tiveram a missão de retratar cenas da guerra. Através do seu trabalho, podemos perceber em detalhes os horrores que só a guerra consegue nos proporcionar.

Sobre o Brasil, os livros estão recheados de histórias e imagens que desde a missão artística francesa do século XIX proporcionam uma riqueza visual impressionante. Os artistas foram trazidos da Europa com a missão de difundir a arte em nosso país, ensinando e formalizando o ensino de belas artes. Eles promoviam viagens pelo interior do país retratando e descrevendo cenas do cotidiano da sociedade, documentavam a natureza, fauna, flora, os costumes dos povos originários e toda riqueza natural e cultural.

Em geografia os livros estão repletos de informações visuais dos biomas, fronteiras, com desenhos das linhas imaginárias do globo terrestre e mapas que ilustram nossa posição geográfica. Nossos primeiros desbravadores e as diversas outras missões sempre foram acompanhados por artistas munidos de seus lápis e papéis nas mãos.

Entre as formas que constituem o estudo da Matemática, a arte aparece de maneira espontânea nessa relação. Começa com um ponto, depois, uma sequência deles formando a linha, posteriormente as duas formas básicas da geometria: o círculo e o quadrado. A relação da arte com a matemática aparece nas produções de diversos artistas da nossa história, desde as proporções e simetrias que orientavam as produções figurativas de artistas do renascimento, aos que trabalham suas formas e conceitos dentro do abstracionismo geométrico.

Uma obra de arte deve ser observada, lida, interpretada e compreendida. Por isso, a relação da arte com a língua portuguesa se dá de forma intensa e constante, com impossibilidade de rompimento. É comum, ao repetir algo diversas vezes para alguém e este não entendendo, perguntar ironicamente se é preciso desenhar.

A arte reproduz a beleza estética da poesia, ela assume a imagem que se lê no texto e o texto é a descrição de uma imagem. Essa relação propõe um alto poder de conhecimento, ampliando a percepção e o olhar crítico do indivíduo. A arte e a ciência são duas fórmulas que se complementam. À ciência cabe a missão de responder questões, para a arte, a missiva responsabilidade em formulá-las.

Enquanto expressividade, a arte pode se manifestar em qualquer ambiente. Essencialmente, existe um lugar, um espaço com iluminação, temperatura, tonalidades e todos os signos que contribuem para a boa relação entre ela e o observador: a sala de exposições e galerias, nelas a apresentação de uma obra de arte deve ser observada com os olhos do

espectador que utiliza, por meio desse olhar, todo seu repertório, seu gosto, suas experiências e seu conhecimento. É por meio desse processo que o diálogo será promovido.

A estética é a janela que proporciona ao espectador adentrar o mundo do proponente. Nesse mundo, onde o tempo não existe, pode haver conexões que geram novas possibilidades de entendimentos, com experiências de uma vida inteira em questão de minutos. Ao sair da janela, a projeção do próximo passo não será mais do mesmo espectador.

Abaixo do Sol, Acima da Terra, esse é o título da minha exposição individual que ficou em cartaz de 22 de julho até 27 de outubro de 2023, na Galeria de Arte Antônio Sibasolly na cidade de Anápolis - GO. Nessa exposição, foi apresentado um conjunto de obras produzidas a partir de 2015, quando começa minha pesquisa sobre religiosidade e arte contemporânea, investigando a técnica da *assemblage*¹⁶ e seus desdobramentos.

O tema da mostra permeia a religiosidade e a arte contemporânea, possibilitando uma reflexão sobre o sagrado e o profano, levantando questões sociais a partir de eventos e elementos religiosos. Numa perspectiva em que a religião pode ser entendida também como um segmento social, ela se insere nesse meio com proposições reflexivas sobre questões físicas e espirituais da própria sociedade.

A mostra apresentou trabalhos produzidos a partir de elementos da religiosidade como vinho canônico e água benta, tais materiais são usados como pigmentos sobre papel, num aquarelado figurativo em que se destaca o realismo por técnicas tradicionais desenvolvidas e aplicadas no decorrer da história da arte.

Há uma sobreposição de camadas que começa com a diluição do vinho em uma grande porcentagem de água benta. Perpassa pelo processo de acúmulo das tonalidades, provocado pela diminuição da água e aumento do vinho, destacando a formação visual de volumes. E finalizando com a aplicação do vinho puro, que acontece somente em alguns detalhes, reforçando a luminosidade e sombreamento do trabalho.

A aplicação do vinho canônico sobre o papel promove uma tonalidade amarelada, próxima da cor gerada por uma oxidação, diferenciando o trabalho em relação às tonalidades comuns existentes. Esteticamente é uma cor bonita, sem nomenclatura definida, que possibilita a sensação de suavidade no ambiente. Essa tonalidade adquirida propõe uma reflexão a respeito

¹⁶ Termo francês, uma linguagem das artes: colagem ou composição artística feita com materiais ou objetos diversos. Trazido à arte por Jean Dubuffet em 1953. No processo da minha produção, são construídas composições de objetos sobrepostos, registradas e transferidas para o papel por meio do desenho, caracterizando um desdobramento indireto da *assemblage*.

da espiritualidade, lembrando das impressões aqueropitas, muito citadas e discutidas no decorrer da história.

A exposição ocupou toda a parte superior da galeria, um ambiente composto por cinco salas, sendo duas maiores e três menores e ainda um espaço central que dá acesso a todas elas, de modo que não havia uma orientação sequencial para a visita. O texto curatorial, disponibilizado como anexo ao final deste, sugeria dispensar atenção especial aos detalhes estéticos e conceituais dos trabalhos, apontando ainda, para uma observação da sequência temporal dos trabalhos para melhor compreensão e acompanhamento da produção.

Os trabalhos foram distribuídos na galeria segundo uma visão curatorial que levou em consideração, em certa medida, uma ordem espacial e cronológica. Nesse caso, as salas pequenas foram ocupadas pelos bidimensionais, os quadros emoldurados, que em sua maioria são os trabalhos mais antigos. Naquelas que são as menores salas da galeria, estavam expostos a maioria dos trabalhos, uma proposta que propicia dinâmica de movimento na expografia. Para as salas maiores foram dispostas as instalações e o vídeo, numa perspectiva em que, a proporção espacial demandada pelos trabalhos evidenciava a necessidade do espaço ofertado.

A identidade visual dessa exposição (Figura 52), é uma composição exposta numa parede vermelha no piso inferior, ao lado da escada usada como acesso para entrar na galeria. Nessa composição, há uma base branca de madeira medindo 150 cm X 40 cm, fixada como prateleira na parede abaixo do nome. Sobre essa base, foram dispostas doze mãos com parte do antebraço, feitas com resina de poliéster transparente e fixadas na vertical, como se houvesse a intenção de suplicar. Tais mãos foram produzidas tendo como modelo as mãos de romeiros do Divino Pai Eterno em Trindade – Goiás. Trata-se de um trabalho feito para compor a mostra *Dialetos* em 2012 e aproveitada como identidade visual para essa exposição.

Figura 52. Identidade visual da exposição.



Fonte: Acervo pessoal.

Iniciaremos a descrição das obras bidimensionais, sendo a primeira sala composta por quatro trabalhos das séries *Ver ícone* e um da série *Rogai por nós*. Eles estão dispostos de forma que, ao adentrar à sala, percebe-se dois na parede direita, dois na esquerda e um na parede da frente. Os quadros possuem dimensões variadas e são feitos com vinho canônico, água benta e aquarela sobre papel (Arches), colados em foam (com cola de PH neutro) e anexados em molduras de caixa com vidro. A figura 53 apresenta a sala sobre o ponto de vista da porta de entrada, não sendo possível nesta imagem a visualização de todo o ambiente.

Figura 53. Panorâmica da primeira sala.

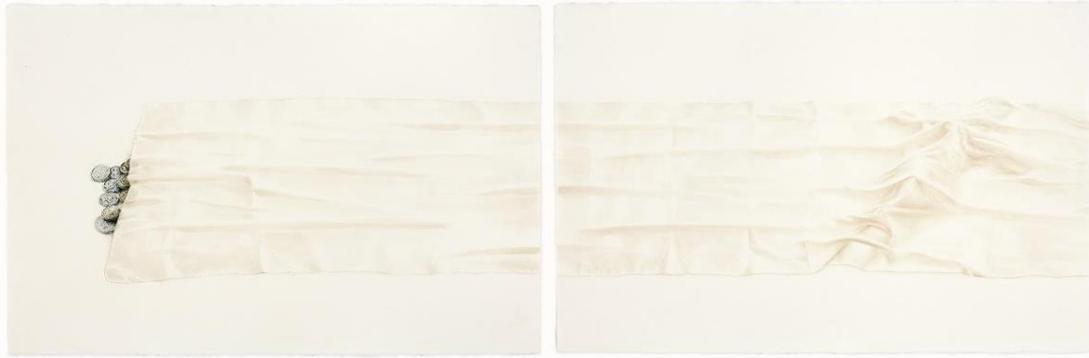


Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

O primeiro trabalho nessa sala é um díptico, exposto na horizontal acima da linha dos olhos. Da esquerda para direita, o trabalho apresenta a imagem de um tecido pintado com vinho canônico e água benta, descobrindo algumas moedas, que por sua vez foram pintadas com tinta aquarela. O tecido termina no outro quadro, cobrindo um crucifixo (Figura 54), de modo que se pode perceber as marcas dos relevos. É importante ressaltar a dualidade implícita nesses trabalhos a partir da materialidade, também da proposta de serem apresentados como dípticos (separados).

O vinho canônico e água benta são apresentados como elementos da ritualística católica contrapondo à tinta aquarela, trazendo a reflexão sobre o sagrado e o profano, reforçando ainda mais o conceito de dualidade.

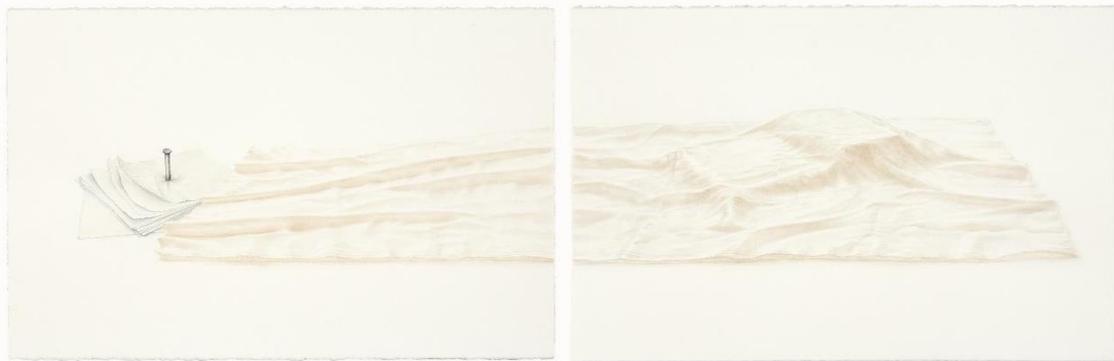
Figura 54. S/título da série “Ver ícone” 56 x 76 cm cada, 2015.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

O segundo díptico, exposto na horizontal abaixo da linha dos olhos e do primeiro trabalho, forma um conjunto de quatro quadros. A imagem do tecido começa em um quadro descobrindo um maço de folhas de papel em branco cravado com um prego ao centro. E termina no outro quadro, cobrindo um livro sagrado (Figura 55), de forma que se pode perceber suas marcas e a impressão dos relevos.

Figura 55. S/título da série “Ver ícone” 56 x 76 cm cada, 2015.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

Na parede da esquerda, assim como na direita, há um conjunto com dois trabalhos dípticos, um acima e outro abaixo da linha dos olhos com as mesmas dimensões, expostos também na horizontal. Para a composição do primeiro (Figura 56), da esquerda para a direita, a pintura de um tecido dobrado e duas pegadas humanas. As pegadas saem de onde está o tecido rumo ao segundo quadro, de modo que metade da segunda pegada está no primeiro e metade no outro, que, por sua vez, apresenta a sequência das pegadas o atravessando horizontalmente até sangrar na margem direita.

Figura 56. S/título da série *Ver ícone* 56 x 76 cm cada, 2015.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

O próximo trabalho (Figura 57) apresenta a imagem de um tecido cobrindo um terço, deixando as marcas aparentes e a ilusão dos relevos, proporcionada pela aplicabilidade técnica da matéria prima sobre o suporte. No outro quadro, do tecido são descobertas duas pérolas em formatos de joias, um par de brincos. As cores das joias se aproximam das cores do tecido, porém não são feitas com vinho canônico e água benta como o tecido, mas com a tinta aquarela.

Figura 57. S/título da série “*Ver ícone*” 56 x 76 cm cada, 2015.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

O trabalho na parede frontal nessa sala (Figura 58), diferente dos demais, é mais recente, foi o primeiro feito com cena composta por mais de uma pessoa. Nele há a imagem de três pessoas em pé e uma deitada. Como nos outros, o tecido constrói as figuras destacando os relevos e os formatos das pessoas. Ou seja, os personagens não estão representados aqui, eles são retirados para que o espectador formule sua cena. É um episódio religioso, uma estação da via sacra, imagem forte onde Jesus é pregado na cruz. Nesse contexto, pode ser atualizada, por exemplo, para uma típica cena de violência no trânsito, onde há uma pessoa caída enquanto as outras a observa.

Figura 58. S/título da série “Rogai por nós” 140 x 100 cm, 2023.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

O próximo ambiente é composto por oito trabalhos (Figura 59), onde um é políptico. Nesta sala, a maioria dos trabalhos são da série *Rogai por nós*, que apresenta uma proposição discursiva em que relaciona a religiosidade à política. A disposição é a seguinte: três trabalhos na parede da esquerda, três na direita, um na parede frontal e um na parede da porta.

Figura 59. Panorâmica da segunda sala.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

Apresentando uma sequência da esquerda para a direita, o primeiro trabalho é um quadro que figura um santo coberto com um tecido (Figura 60). Observando uma característica de todos os trabalhos das duas séries *Ver ícone* e *Rogai por nós*, a imagem do manto, que cobre o santo ou qualquer outro elemento, é sempre feita com vinho canônico e água benta. Já os objetos que contracenam com ele - nesse caso, a pedaço do santo que está descoberto - são pintados com tinta aquarela.

Figura 60. S/título da série “Rogai por nós” 76 x 56 cm, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

O segundo, é a imagem de um tecido preso por dois pregos nas extremidades superiores, tendo ao centro a figura de uma coroa de espinhos com algumas pontas atravessando o manto (Figura 61). As pontas dos espinhos e os pregos são feitos com tinta aquarela.

Figura 61. S/título da série “Rogai por nós” 76 x 56 cm, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

O próximo trabalho é a imagem de outro santo coberto, nesse caso, o santo está totalmente envolvido pelo manto sem mostrar detalhe algum que denuncie o seu corpo (Figura 62). Portanto, para esse trabalho foi usado apenas o vinho canônico e a água benta.

Figura 62. S/título da série “Rogai por nós” 76 x 56 cm, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

Na parede da direita estão mais três trabalhos de santos cobertos (Figuras 63, 64 e 65), sendo dois totalmente e um parcialmente. A imagem dos santos cobertos propicia ao espectador a possibilidade de dialogar com o trabalho usando seu próprio repertório. Como foi falado anteriormente, a impossibilidade de identificação do santo coberto dá margem para o espectador adicionar qual figura ele quiser. A partir de uma prática comum existente no ambiente religioso, em que o fiel suplica ao santo que rogue por ele, o trabalho rompe as paredes da religiosidade possibilitando ao espectador adicionar uma figura na qual ele pode, com um gesto semelhante ao fiel, direcionar súplicas.

Figura 63. S/título da série “Rogai por nós” 100 x 70 cm, 2021.

Figura 64. S/título da série “Rogai por nós” 100 x 70 cm, 2021.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

Figura 65. S/título da série “Rogai por nós” 100 x 70 cm, 2023.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

O trabalho na parede da porta apresenta três imagens distintas (Figura 66). Na primeira aparece um tecido pendurado, completamente preso por dois pregos nas extremidades superiores e encravados por um punhado de espinhos. Na segunda, o tecido está subindo, os pregos que o prendia estavam caídos. Na terceira, mais da metade do manto já não aparece no quadro, os pregos e os espinhos estão caídos sobre a base. Esse trabalho apresenta um

movimento de ascensão dos tecidos na diagonal, na medida em que eles sobem, os objetos externos ficam caídos no chão.

Figura 66. S/título da série “Ver ícone” 95 x 85 cm, 2017.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

Na parede frontal está o trabalho políptico (Figura 67) composto por quatro quadros, em que é apresentada uma sequência de movimento de um tecido sendo rasgado. O pano está amarrado por cordas em cada uma das duas extremidades superiores, de maneira que cada corda puxa para seu lado. Na primeira imagem, ele está tensionado prestes a dar início a sua divisão, na segunda começa a ser rasgado, na terceira continua seu rompimento e, por último, o tecido é deixado dilacerado quase por completo.

Figura 67. S/título da série “Ver ícone” 76 x 56 cm cada, 2018.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

O próximo ambiente foi a menor sala dessa exposição, com apenas um trabalho exposto (Figura 68). Um quadro fixado sobre a parede frontal pintada de vermelho contribuiu para que o espaço também dialogasse com o trabalho e o espectador. A imagem é um tecido cobrindo um crucifixo destacado no meio do quadro.

Figura 68. S/título da série *Rogai por nós*. 140 x 100 cm. 2018



Fonte: acervo pessoal

A sala seguinte teve, em uma das paredes, a projeção de um vídeo de nove minutos ocupando toda a superfície. Próximos ao vídeo, distribuídos um em cada parede das laterais, estão dois estandartes feitos com tecido de algodão cru, cujas bordas são decoradas com rendas douradas e estão presos com cordas de sisal sobre um mastro de madeira. Em cada um deles, destaca-se a imagem de um santo coberto pintado com vinho canônico e água benta. Na outra parede, a instalação com um tecido de linho branco com manchas pendurado no centro de uma parede vermelha, com diversas pedras sobre uma base abaixo do linho (Figuras 69 e 70).

Figura 69. Vídeo *Pedras molhadas no vinho* e estandartes. Dimensões variadas, 2023.



Fonte: acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

Figura 70. Instalação *Pedras molhadas no vinho*. Dimensões variadas, 2023.



Fonte: acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

No meio desse ambiente havia um banco em que a pessoa podia sentar-se, de um lado para assistir o vídeo e do outro para ver a instalação. Esse elemento, proporcionava ao

espectador um certo descanso físico e normalmente configurava o espaço como o último a ser visitado, mesmo não tendo orientação prévia.

3.2 A concepção de uma obra de arte: conceitos e sentidos

A concepção de uma obra de arte é como projetar um mundo. Da parte do artista, há uma demanda de tempo, de pesquisas e de produções. Ele insere todos os detalhes, trabalha nas formas, cores e texturas, produz o som, os movimentos e os oferece ao público. A obra do artista visual é semelhante a um livro, cuja utilidade só será percebida com a leitura.

Sobre meu trabalho, a narrativa é composta por iconografias religiosas do catolicismo, apresentando elementos dessa ritualística em um campo subjetivo, criando uma linha tênue entre o sagrado e o profano. Para reforçar a poética, é usado vinho canônico e água benta como matéria prima na confecção dos trabalhos. Para o processo, é utilizado um tecido que cobre elementos da ritualística católica, como estátuas de santos, terços e crucifixos. Em seguida, com a utilização de vinho canônico e água benta sobre papel, a imagem é reproduzida. Em destaque no aquarelado, é criado o volume e a rugosidade do linho que cobre as peças.

Após envolvidas no tecido, a gestualidade dessas imagens sacras passa a se conectar com um universo imagético mais amplo, dialogando com as cenas diárias da sociedade contemporânea. Paulo Henrique Silva, curador da mostra, afirma que

Em uma perspectiva própria e sutil, Valdson lança mão de elementos iconográficos cristãos, assim como signos terrenos. Apesar do figurativismo presente em seus trabalhos, ele incorpora em seu repertório imagético, desde o material utilizado para a produção, como água benta e vinho canônico, representações provocativas sobre a natureza da fé, da materialidade e do sagrado, construindo narrativa para além de questões regionalistas (SILVA, P., 2023, p. 1).

O tecido de linho branco, utilizado para cobrir os objetos na composição dos meus trabalhos, tem sua importância na história social, cultural e religiosa. Ele é confeccionado com fibras vegetais e conhecido como o mais antigo tecido vegetal da história humana, sendo constatados vestígios de sua existência em construções de moradias pré-históricas. De acordo com estudos arqueológicos de Soares et al. (2018), a observação microscópica do tecido, permitiu identificá-lo como sendo de origem vegetal, mais precisamente de linho. Afirmando ainda que

[...] fragmentos de fios do tecido, com o peso de 8 mg, foram datados pelo radiocarbono (AMS) na Universidade de Toronto, obtendo-se a data TO-4770

3950±60 BP, que calibrada indica que o tecido terá sido manufaturado em meados ou no terceiro quartel do III milénio a.C. (SOARES, RIBEIRO, OLIVEIRA, BAPTISTA, ESTEVES E VALÉRIO, 2018, p. 74).

Mesmo sem uma data exata em que o homem começou a tecer as fibras do linho, registros comprovam que os povos egípcios da Antiguidade já trabalhavam em seu cultivo. O linho fazia parte das vestimentas dos faraós, dos rituais de mumificação e era usado como uma forma de moeda. Por ser associado ao sagrado, acreditava-se que o uso do puro linho significava luz e pureza.

De lá pra cá, as tramas do linho marcaram presença de forma muito próxima à humanidade, às vezes realçando as principais cenas nesse enredo. Com seus fios resistentes e duradouros, além das vestimentas pessoais, também é utilizado em diversas confecções, tais como roupas de cama, toalhas de mesa, panos de cozinha, tecidos para estofado, sacos, velas de barcos, redes de pescas cordas e muitos outros.

O valor do linho como elemento que, para os egípcios, aproximava-se do sagrado, confirma sua relação com a religiosidade. Mas sua inserção ganha mais força por meio do simbolismo Judaico/Cristão. Ele aparece em diversas citações bíblicas no Antigo e no Novo Testamento como exemplo de pureza, principalmente em ambientes sagrados, o Tabernáculo, lugar de culto mais sagrado para os Israelitas era ornado com cortinas feitas de linho,

1 Farás o tabernáculo com dez cortinas de linho fino retorcido de púrpura violeta, púrpura escarlate e de carmesim, sobre as quais alguns querubins serão artisticamente bordados. 2 Cada cortina terá vinte e oito côvados de comprimento e quatro côvados de largura: terão todas as mesmas dimensões. 3 Cinco dessas cortinas serão juntas uma à outra, e as cinco outras igualmente (ÊXODO, 26:1-3, p. 127).

O linho aparece nas revelações, em que os escolhidos para a vida eterna serão adornados “com linho fino”, como no episódio onde os sete anjos seguravam as mãos no passado e no futuro da humanidade usando puro linho branco. E ainda, nas diversas ocasiões em que ele se faz presente como elemento que acentua a importância de uma cena, fazendo relevante sua atuação no contexto sagrado das citações bíblicas.

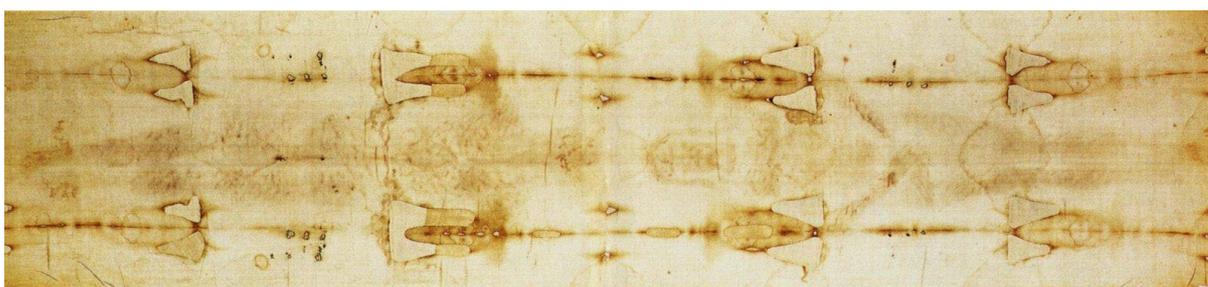
Na religião cristã, sobretudo no catolicismo, o linho também atua como sinal de pureza, ocupando um lugar de destaque em sua principal celebração. Denominados “linhos litúrgicos”, o conjunto de peças de tecido utilizados na celebração da missa - a toalha do altar, o corporal, a pala e o purificador - são elementos tradicionais da ritualística, que até o século XX eram confeccionados com o puro linho branco (essa exigência tornou-se flexível na

atualidade, competindo essa decisão à Conferência de Bispos de cada região). Hoje, a recomendação maior é de que sejam duráveis e prestem bem para o sagrado.

De ornamentação sagrada, peças raras sobre o altar em celebrações e indumentária de personalidades, às vestes comuns, o linho percorreu de perto todo esse processo. Como vestimentas pessoais, ele esteve presente em campo, de forma cruenta, nas cenas de maior relevância histórico-religiosas. Envoltos nos que condenam e ao lado dos condenados, no glamour dos opressores e sobre a pele dos oprimidos. Nele, ficariam estampadas as marcas de personagens com os quais dividiu o mesmo cenário.

O linho é um dos elementos de relevância presente na principal cena do cristianismo. Não há confirmação oficial do Vaticano ou de fontes científicas, mas a crença popular atribui as marcas presentes no chamado Sudário de Turim ou “Santo Sudário” (Figura 71) como sendo resultado da crucificação de Cristo. Ele é apresentado como o tecido que cobriu Jesus após a sua crucificação e morte, deixando estampadas as marcas de seu corpo, estando conservado até os dias de hoje. As primeiras referências de um possível sudário se encontram na própria Bíblia. O evangelista afirma que “José tomou o corpo, envolveu-o num lençol limpo de linho” (Mateus, 27:59, p. 1321). Esse episódio ainda é narrado por outros evangelistas, que relatam também a visita que os apóstolos Pedro e João fizeram ao túmulo de Jesus após a ressurreição, encontrando os lençóis dobrados.

Figura 71. Sudário de Turim, também conhecido como Santo Sudário



Fonte: <https://sindone.org/telo/index.html> - Acesso 06 de novembro de 2023.

O Santo Sudário é motivo de estudos e pesquisas por especialistas em diversas áreas do conhecimento. As informações logradas por tais pesquisadores ultrapassam o contexto religioso, adentrando ao campo da antropologia, física, história, química, das artes, biologia entre outros.

O professor e pesquisador Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão, em seu artigo *O Sudário de Turim: entre a história da arte e a datação do Carbono 14* publicado na Revista *Lumen Et Virtus*, afirma que

A partir do século XIX, o Sudário de Turim deixa sua obscuridade e, por meio da fotografia, adentra no século XX, como um dos objetos mais analisados e estudados de que se tem notícia, seja pelo número de técnicos, artistas, teólogos e cientistas envolvidos, seja pelo número de horas que se dedicou ao antigo tecido de linho (BRANDÃO, 2014, p. 191).

Brandão aponta para a importância da história da arte como um campo de pesquisa sobre o Sudário de Turim. Ele apresenta as obras de arte - nesse caso, as produções iconográficas da crucificação e morte de Jesus Cristo - como elementos que possuem características específicas de uma época e que, por meio das quais, é possível encontrar referências que possam ser relacionadas ao Santo Sudário, “A arte, como reflexo da sociedade que a compõe, também tem seu próprio tempo” (BRANDÃO, 2014, p. 205).

O tecido dispõe sua participação de forma efetiva na história da arte. Em produções escultóricas no período clássico, sob o domínio técnico da anatomia humana, o drapeado promove a suntuosidade e a beleza das formas contracenando com deuses da mitologia grega. Em diversos casos, sua contribuição se dá como suporte de equilíbrio das imagens. O panejamento envolve braços e pernas dos personagens, proporcionando sustentação, já que esses membros se rompiam com facilidade por serem as partes mais frágeis da escultura, devido à espessura.

Nos quadros do renascimento, o panejamento destaca o movimento e a beleza estética dos personagens. Como na leveza e sensualidade das ninfas, que em Botticelli flutuam como o vento em cenas mitológicas e na dramaticidade das madonas sobre os temas religiosos. Como vestes cobrindo os corpos ou desnudando-os caído ao chão, o tecido adquire autonomia, como figura, torna-se um personagem comandando a história. “Quando um corpo se despe dos véus, o tecido adquire, não menos do que a carne, uma autonomia visual e uma ‘vida’ própria” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 50).

Em distintos momentos da história, o tecido se faz presente contribuindo de forma reflexiva nas composições estéticas das produções artísticas. Na contemporaneidade, o tecido é usado como elemento de apreciação visual, absorvido pelo potencial criativo do artista que, por meio de sua linguagem, promove discussões acerca das possibilidades utilitárias do material.

Em minha perspectiva, a aplicabilidade do tecido desperta curiosidade e atenção sob a ótica do velar e desvelar. O ato de cobrir um objeto usando do tecido atenta para a ocultação de uma imagem e ao mesmo tempo, a revelação de outra. E num processo metalinguístico, o tecido se torna, ele próprio, a matéria prima de uma nova figura. Existe ainda a formação de uma

terceira imagem, utilizando o vinho canônico e água benta na reprodução imagética sobre o papel. Paulo Henrique Silva reforça essa percepção sobre meu trabalho, afirmando que

Ramos produz trabalhos que ressignificam a utilização da imagem do objeto, tecido. Ora encobrendo com um tecido de linho branco artefatos como uma réplica da coroa de espinhos utilizada na crucificação de Cristo, resultando em imagens que criam uma relação de velar e desvelar de sua verdadeira forma, ora representando uma sequência de tecidos que se partem ao meio, tencionados por cordas de sisal, insinuando uma possível ruptura de conceitos cristalizados no imaginário coletivo (SILVA, P., 2023, p. 2).

Como exemplo, as figuras 72 e 73 apresentam imagens de trabalhos da série *Rogai por nós* que compõe a mostra. A escultura coberta, apresentada dessa forma, convida o observador a uma reflexão sobre a verdadeira função da imagem. Originalmente o santo é exposto sobre o altar no interior de uma igreja, motivo de veneração e súplicas de fiéis que rogam serem atendidas suas necessidades. Nesse novo formato e fora do ambiente religioso, o personagem dá lugar a algo indefinido. Sob o olhar do espectador, poderia ainda atender seus anseios e súplicas? O santo poderia ser substituído por um líder, um político, alguém com poder de intercessão que possa suprir as necessidades rogadas pelo cidadão?

Figura 72. Processo: Imagem de santo coberta por tecido.

Figura 73. Finalizado: Da série “Rogai por nós”, Vinho Canônico e água benta sobre papel.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

O trabalho assume a responsabilidade de alterar a forma do que é cultuado, apresentando, com isso, novas possibilidades de ver a própria cultura. É a arte que, a princípio, nos envolve de tal maneira, que muitas vezes perdemos o sentido, o rumo de nossas ideias e, quando tudo nos parece confuso, surge o novo. O sentido renasce como uma força propulsora, impulsionando-nos a refletir sobre a nossa própria vida. São as possibilidades de representações da nossa atualidade, que por meio da arte podemos viajar nas infinitas formas que refletem o contexto social em que estamos inseridos. A arte nos faz pensar.

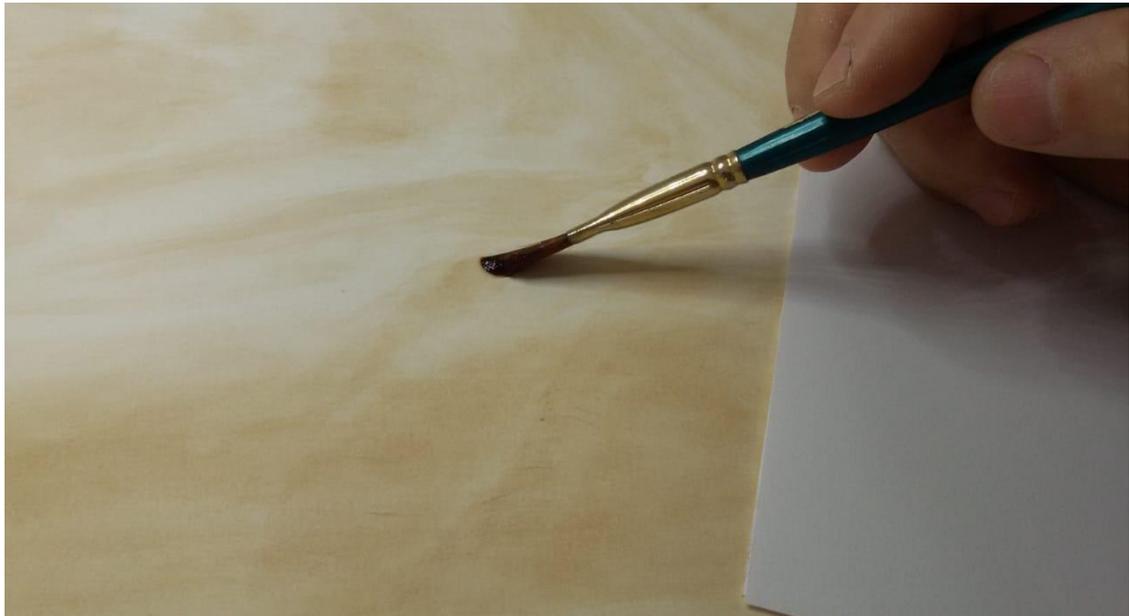
Alguns elementos usados como matéria prima na execução dos trabalhos fazem parte da composição ritualística católica. O vinho canônico é utilizado na celebração da missa (o principal culto do catolicismo), destacando sua importância na relação com o sangue de Cristo que acontece durante a transubstanciação¹⁷. Esse elemento líquido, licoroso, alcoólico, produzido de acordo com as regras determinadas pela igreja, possui uma imensa carga simbólica, sendo associado - por meio do ritual - a uma aliança eterna entre Deus e homem. Como pigmento, o vinho se transforma em imagens que transcendem os rituais religiosos, ganhando espaço e promovendo reflexões também em outros campos da sociedade, como político, social e cultural.

A utilização do vinho canônico na construção estética convida-nos a adentrar ao campo da subjetividade, em que o reflexo da existência pessoal determina o processo de relação entre o observador e a imagem observada. A suavidade dos movimentos pictóricos em que o vinho percorre a superfície (Figuras 74 e 75), promovendo nuances, volumes e formas, faz pensar na gestualidade ritualística da transubstanciação. Esse evento que o transforma de uma matéria à outra, mudando totalmente seu significado, também aqui se concretiza.

Nas próximas duas figuras serão apresentados detalhes do processo de produção em que o vinho, esse elemento líquido sem forma, sob o prisma da arte, se transforma em figura, imagem sobre a qual serão lançados diferentes olhares e novas percepções.

¹⁷ “Pela consagração do pão e do vinho opera-se a mudança de toda a substância do pão na substância do Corpo de Cristo Nosso Senhor e de toda a substância do vinho na *substância* do seu Sangue; esta mudança, a Igreja Católica denominou-a com acerto e exatidão *transubstanciação*.” (Catecismo da Igreja Católica No. 1376 e Denzinger-Schönmetzer No. 1641).

Figura 74. Pincel com vinho canônico e água benta sobre papel, detalhe (processo).



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 75. Pincel sendo molhado no vinho canônico (processo).



Fonte: Acervo pessoal.

A água benta, como elemento importante na religiosidade, é um sacramental¹⁸, considerado, portanto, um canal de bênçãos que conduz ao Pai. O sacerdote abençoa a água, lembrando sua importância vital e social na nossa história, em que a água é sinal de vida e purificação, que uma nova humanidade nasceu a partir das águas do dilúvio; a liberdade do povo de Israel em relação ao Egito veio através das águas do Mar Vermelho e pelas águas do Batismo, fomos sepultados e ressuscitados para uma vida nova. Como diluente no meu processo de produção, a água benta se mistura ao vinho canônico, suavizando as tonalidades e destacando a luz. Talvez, com isso, proporcionando a percepção da espiritualidade sob suas formas plásticas.

Há uma cumplicidade entre água e vinho, como no mistério da transformação, em que um complementa o outro para que juntos se tornem sangue. A imagem passa a ser o todo por meio dessa junção, em que esses elementos se jogam como oponentes sobre o campo do imaginário, promovendo diálogos na formação da estética. A materialidade desses elementos na minha produção convida-nos a uma reflexão acerca da nossa atual realidade, numa visão de coexistência entre o profano e o sagrado, que, de forma alguma, excluem suas contradições e complexidades. Nesse sentido, Paulo Henrique Silva afirma

Abaixo do sol, acima da terra aponta para o lugar onde o sagrado e o profano se entrelaçam: o mundo físico, palco das experiências humanas, sujeitas às leis naturais, aos ciclos e às vivências comuns da humanidade. É abaixo do sol e acima da terra que nascemos, crescemos, sonhamos e enfrentamos nossos medos (SILVA, P., 2023, p. 1).

Algumas normas e regras pré-estabelecidas determinaram as produções de muitos artistas no decorrer da história da arte, mas o rompimento de paradigmas é um dos principais mecanismos que a movimentam. As propostas de mudanças e inovações são incentivos reais nas grandes tomadas de decisões que marcaram nossa história. A conquista da liberdade de expressão abriu caminho para novos experimentos no campo das artes. Diferente dos movimentos modernistas, em que havia uma preocupação com as regras, técnicas e formas, a

¹⁸ “Sinal sagrado, pelo qual, à imitação do sacramento, é significado efeito principalmente espiritual, obtido pela impetração da igreja. Pelo sacramental o homem se dispõe a receber o efeito principal dos sacramentos e são santificadas as diversas circunstâncias da vida.” (Catecismo da Igreja Católica No. 1997, p. 455). Os sacramentais podem ser coisas: água, velas, cinzas, terços, crucifixos, escapulários, imagens dos santos, da Virgem, etc. E podem ser ações: compreende diferentes bênçãos e exorcismos, que são concedidos através dos bispos e sacerdotes.

característica da arte contemporânea se expande para a possibilidade de que tudo pode se tornar arte.

Partindo do pressuposto de que, o conceito e o processo de produção de um trabalho têm relevância tanto quanto, ou mais, do que sua própria estética, o uso de novas materialidades, bem como, a apropriação de objetos e elementos já existentes, passou a ser uma atitude comum nas produções de artistas atuais. A proposta da arte contemporânea rompeu com alguns aspectos da arte moderna, abandonando paradigmas e implantando valores para a constituição de uma nova mentalidade, ao mesmo tempo em que abriu espaço para novas perspectivas, diversidade estilística, técnicas e abrangência de linguagens, como instalações, videoarte, performance etc.

Uma das maiores referências nacionais e mundiais na utilização da liberdade de expressão no meio artístico é Hélio Oiticica, artista que marca a transição da arte moderna para a contemporânea no Brasil. Em seus trabalhos Oiticica utiliza uma diversidade de materiais e suportes não convencionais, como areia, madeira, pedras, plantas, tecidos, entre outros, apresentando uma nova maneira de ver a arte, ele coloca o espectador como participante da obra. Para Oiticica, “a antiga posição frente à obra de arte já não procede mais - mesmo nas obras que hoje não exijam a participação do espectador, o que propõe não é uma contemplação transcendente, mas um ‘estar’ no mundo” (OITICICA, 2019, p. 40). Ainda segundo ele

Neste século a revolução que se verificou no campo da arte está intimamente ligada às transformações que acontecem nessa relação fundamental da existência humana. Já não quer o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação. Os campos da sensibilidade e da intuição se alargaram, sua visão do mundo se aguçou tanto na direção de uma concepção microcósmica como na de outra macrocósmica (OITICICA, 2019, p. 29).

Nesse contexto, a utilização de novos suportes e diferentes materiais se justifica com a proposição de que na arte contemporânea a apresentação assume o lugar de representação. Essa perspectiva propõe que a inclusão de tais materiais nas produções artísticas atribua verossimilhança à obra de arte a ser vivenciada pelo observador (participador).

A busca de novas materialidades caracteriza o processo de criação e inspiração na concepção de trabalhos pela maioria dos artistas atuais. No meu caso não é diferente. Com a intenção de apresentar uma proposta que possibilita ao espectador experimentar uma relação de proximidade e veracidade com a temática religiosa, adentrei ao processo, lançando mão de elementos da própria ritualística. O uso do vinho canônico e água benta, como matéria prima na construção do meu trabalho, propõe uma relação direta e verdadeira com o ambiente de

atuação desses elementos. Trata-se dos próprios materiais usados na ritualística católica, não de uma representação deles aqui colocada.

A materialidade contribui na construção da autenticidade do trabalho numa perspectiva benjaminiana, em que “a autenticidade de uma obra é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testamento histórico” (BENJAMIM, 1987, p. 168). Para Benjamin, o que constitui a autenticidade de uma obra é o aqui e agora dela, segundo ele

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, essa existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela se ingressou (BENJAMIM, 1987, p. 167).

A autenticidade do trabalho contribui na constituição da aura, “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a apreciação única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIM, 1987, p. 170). A unicidade de uma obra de arte tem sempre um fundamento teológico, uma função ritualística. Sabemos, por exemplo, que as mais antigas obras de arte surgiram a serviço de rituais, primeiro de magias, depois religiosos.

Os trabalhos que na atualidade apresentam elementos da ritualística religiosa e são expostos em ambientes não religiosos despertam uma promoção reflexiva espontânea entre o observador e a obra. Essa reflexão e troca de sensibilidade em um ambiente expositivo neutro, desperta para a percepção de novas possibilidades, em que a influência acontece a partir da relação pessoal com o trabalho apresentado.

Coloco essas possibilidades por meio de um dos trabalhos da série *Rogai por nós* que compõe a exposição *Abaixo do sol, acima da terra*. Esse trabalho, um quadro com dimensões de 140 cm X 100 cm (um pouco maior em relação aos demais apresentado na mostra), apresenta a imagem de um tecido cobrindo um crucifixo (Figura 76). Ele está exposto sobre a parede ao fundo (somente ela pintada de vermelho), como único trabalho numa sala branca de aproximadamente 5 m X 3 m.

Ao entrar na sala, a projeção do olhar para frente nos convida a uma aproximação do trabalho exposto. De modo que, para se aproximar do quadro, é necessário percorrer o comprimento da sala, proporcionando ao espectador uma percepção a partir do espaço. Os poucos passos dados da porta de entrada à parede do quadro, proporcionam uma experiência diferente a cada espectador, que nesse processo interativo, se torna participador.

Alguns espectadores durante a exposição apresentaram diferentes relatos sobre o que vivenciaram em relação à espacialidade desse trabalho. Na maioria dos relatos, o espaço lhes proporcionava a sensação de estar em um ambiente considerado sagrado. Para uns, era evocada uma paz interior e para outros, seria como se tivesse de fato dentro de um ambiente religioso.

É importante dizer que o espaço expositivo é neutro. Porém, a forma como se dispõe a apresentação dos trabalhos pode proporcionar diálogos entre o ambiente e o observador, possibilitando percepções e sensações de estar em outro ambiente. Nesse caso, cada espectador disponibiliza seu próprio repertório, sua experiência de vida nesse processo de comunicação, onde a fatura é resultado dessa troca.

Figura 76. Panorâmica ambiente expositivo, *Abaixo do sol, acima da terra* com o trabalho s/título da série *Rogai por nós*.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

A imagem no quadro (Figura 77) nos convida a pensar sobre o corpo. A crucificação, uma cena de violência, talvez a mais forte contra o corpo humano, ao ser coberta com um tecido provoca reflexões sobre os dias atuais, podendo se expandir para além da religiosidade. A cena dialoga com outros tipos de violências praticadas contra o corpo, como exploração sexual, violência doméstica, trabalho análogo à escravidão e diversas outras violências que têm o corpo como fonte de exploração.

Figura 77. S/título da série *Rogai por nós*.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

Outro ambiente dessa exposição que proporcionou reflexões acerca da espacialidade, foi a sala com a instalação *Pedras molhadas no vinho*. Numa parede, estava a projeção de um

vídeo de nove minutos, em que aparece um tecido sendo apedrejado com pedras molhadas no vinho (Figura 78), na outra extremidade da sala, estava o próprio tecido de linho exposto sobre uma parede vermelha, pendurado com cordas de sisal, assim como no vídeo enquanto era apedrejado. No chão, abaixo do tecido, uma base branca com todas as pedras que foram usadas durante a gravação (Figura 79).

O vídeo começa com o tecido branco pendurado com duas cordas de sisal presas em suas extremidades superiores, uma puxa para a direita e outra para a esquerda, de forma que o tecido fica verticalmente ao centro da projeção. Em frente a um cenário terroso com um enorme barranco e uma ausência de vegetação, ele se destaca e por um instante percebemos um tecido limpo, alvejado, como um pano estendido no varal. Sua imagem demonstra pureza, podendo também ser associado à figura humana, como fundamentado por Didi-Huberman no livro *Ninfa moderna*, no qual apresenta o tecido fora do corpo como uma autonomia visual e detentor de “vida” própria.

Por alguns instantes o tecido permanece assim, incólume no meio da tela, de repente, um movimento brusco é provocado por um arremesso de pedra que o acerta em cheio, deixando uma grande marca. O som ambiente nos proporciona ouvir nitidamente o barulho da pancada e, num misto de espanto e decepção, parece-nos ouvir também um sufocado grito de dor. Essa é a primeira de uma série de pedradas que o atinge. Ao ser alvejado com uma sequência de arremessos, altera-se a forma do seu drapeado. O apedrejamento se intensifica como chuva de pedras, provocando movimentos sequenciais no tecido em que hora parece chorar contorcendo-se de dor, hora como se fosse passos de dança.

Ao final, em silêncio, um pano quieto, dependurado ao centro inferior, com uma parte sangrando ao se esconder fora da tela. A sua imagem, um panejamento triste, amarrotado e totalmente coberto pelas marcas das pedradas. É como o suplício da ninfa warburgueana¹⁹, citada por Didi-Huberman, que percorria pelos quadros renascentistas, caiu no limiar da representação moderna e saltou para um vídeo contemporâneo encontrando aí o seu declínio.

Ao assistir ao vídeo o espectador se coloca de fora, de onde as pedras são arremessadas. Nesse contexto, há uma cumplicidade e o espectador pode assumir o lugar de um dos atiradores de pedras, já que em meio a tantos, não será percebido. É possível apontar,

¹⁹ Como se refere às obras de Abraham Mortz Warburg mais conhecido como Aby Warburg (Hamburgo, 13 de junho de 1866 - 26 de outubro de 1929) foi um historiador de arte alemão, célebre por seus estudos sobre o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano. Fundou a Biblioteca Warburg, mais tarde transformada no Instituto Warburg. Seu principal tema de pesquisa foi o legado da Antiguidade Clássica, com foco em sua transmissão ao longo dos séculos, nas mais variadas áreas da cultura ocidental, por meio da Renascença.

também para a reflexão acerca da injustiça social, em que os golpes de violência são as privações dos direitos assegurados.

Figura 78. Vídeo *Pedras molhadas no vinho*. 2023.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

Figura 79. Instalação *Pedras molhadas no vinho*. Dimensões variadas, 2023.



Fonte: Acervo pessoal, fotografia Paulo Rezende.

O mesmo tecido que hora estava no vídeo, está agora fisicamente presente como na última cena; marcado, amarrotado e danificado pela violência das pedradas, ele está pendurado frente a uma parede vermelha. Essa instalação, que complementa e leva o mesmo nome do vídeo, convida o espectador a refletir sobre sua condição enquanto participante no trabalho. As pedras que estão sobre a base branca, como se tivessem acabado de cair, são as mesmas arremessadas contra o tecido. Cada uma delas foi jogada por alguém, portanto, a do espectador também pode estar lá.

Considerações finais

Diante da problemática exposta sobre arte e religiosidade em Goiás, reconhece-se a importância de compreender esse envolvimento, à medida em que a construção da nossa sociedade se baseia em princípios com dimensões culturais e religiosas. A influência é perceptível quando se observa que, faz parte do universo de criação de artistas locais, a busca por inspirações nos eventos culturais e religiosos para produção de seus trabalhos.

Consideramos que, a atividade artística inspirada em eventos culturais e religiosos determina a continuidade dessa relação. Apesar do processo de modernização, que muitas vezes implicam em alterações nos instrumentos, a arte consolida a continuação de eventos religiosos, bem como o surgimento de novas formas de expressões dessa tradição cultural em nosso estado.

Para essa pesquisa foram observados referenciais teóricos na perspectiva de estabelecer compreensões essenciais da arte. Descobrimos que não é possível defini-la tão somente a partir de aspectos sensoriais, porque a arte é um campo aberto que se recria constantemente. Não obstante, a arte pode ser compreendida como uma “instituição” e sua definição não deve ser resumida apenas ao objeto, mas considerando seu sentido e sua relação com outra coisa. Deixando evidente que a instituição mencionada se trata de algo que foi constituído, pode ser chamada de “mundo da arte”.

No que concerne às proximidades na relação entre a arte e a religiosidade, podemos assumir o entendimento de que, tanto a arte como a religião possuem referenciais os quais se assemelham no campo das sensações, das simbologias e dos sentimentos e que, existe pontos que se convergem em determinados aspectos. O que proporciona *status* de sagrado a um objeto, confere legitimidade a uma obra de arte.

A porosidade conceitual entre os dois campos, arte-religiosidade, se traduz no trânsito entre objetos que vão do mundo da arte para o religioso e vice-versa. Obras de grandes nomes da história da arte ocupam lugares de destaque em templos e igrejas, ganhando status de sagradas e se transformando em objetos de devoção religiosa. De modo igual, encontram-se objetos específicos da ritualística religiosa que ganharam notoriedade no mundo das artes, sendo destaque em ambientes expositivos como galerias de arte e museus.

Reconhecemos o valor da história da arte em nosso estado e que, por meio da produção de artistas regionais, se pode compreender os diversos períodos de nossa cultura. Os movimentos artísticos goianos possibilitaram o desenvolvimento de uma identidade regional, tendo o artista como protagonista no processo de construção dessa identidade. Entendemos ser importante a identificação dos principais momentos da história da arte em Goiás e sua relação

com a religiosidade. Para tanto, foram apresentados três artistas que desenvolveram e desenvolvem suas produções, a partir de elementos que caracterizam cada momento dessa história.

Frei Nazareno Confaloni (1917 – 1977) teve um papel importante em nossa história, sendo o artista que implantou o modernismo em Goiás. Sua atuação possibilitou uma vantagem para a arte no estado, ao passo que ele foi um mediador entre os movimentos artísticos europeus e o nosso estado. Nesse contexto, Goiás não precisava mais buscar nos grandes centros brasileiros, como São Paulo e Rio de Janeiro, informações do que estava acontecendo na Europa.

Confaloni, um padre artista que encontrou em Goiás o cenário de inspiração para o desenvolvimento de suas vocações. Teve sua produção voltada para temática social e religiosa, despertando reflexões e levantando questionamentos. Retratava, com cores regionais, a vida simples e sofrida de uma sociedade marginalizada, como se quisesse, por meio do seu trabalho, fazer uma aproximação da criatura com seu criador, numa manobra de humanizar o sagrado e sacralizar o humano. Ele estimulou a produção artística local institucionalizando o ensino da arte em Goiânia e influenciou toda uma geração de artistas alcançando até os dias de hoje.

Siron Franco (1947) pode ser entendido como o artista que, por meio de seu trabalho, fez a transição do moderno para o contemporâneo. Genuinamente goiano, nasceu na cidade Goiás, se mudando para Goiânia ainda criança. Foi aluno de Confaloni e pintou ao lado de grandes nomes dos primórdios de nossa história da arte. “A pintura de Siron Franco contribuiu incisivamente para a afirmação da arte goiana” (FIGUEIREDO, 1979, p. 109). Desenvolveu pesquisas que perpassam por diversos campos da sociedade como meio ambiente, religião, cultura e política.

A qualidade e originalidade de sua pintura determinou seu reconhecimento junto à crítica, que o consagrou logo nos primeiros anos de sua carreira. Siron propõe um olhar crítico do cotidiano, observando principalmente o lado absurdo dos fatos. “Ao trabalhar essas ideias ele as coloca num cenário rico de implicações, onde o efeito pictórico fala mais alto” (FIGUEIREDO, 1979, p. 109). Particularmente dotado de um ótimo domínio técnico e uma atmosfera dramática em seus enredos, ele foi uma exceção da época, sobreviveu a várias mudanças de mercado, se firmando na atualidade como um dos maiores artistas brasileiros contemporâneos.

Carlos Sena (1952 – 2015) teve a ousadia de fazer a implementação do conceitual na história da arte em Goiás. Incentivou o desenvolvimento institucional sobre pesquisa em arte, possibilitando a inserção de curadoria, que se efetivou a partir da década de 1990. Sena foi

professor universitário, gestor cultural, curador, incentivador da arte contemporânea e apoiador de novos artistas goianos.

Nascido na Bahia, Sena veio para Goiás na década de 1970, onde consolidou sua carreira produzindo pinturas que destacavam a figura feminina no imaginário ficcional, uma composição visual que expressavam a dor, angústia, solidão, o sexo e a luxúria. São mulheres glamorosas, como as damas do teatro e as divas cinematográficas, numa espécie de metamorfose. Essas figuras, carregam no semblante expressões melancólicas e tristes, demonstrando numa gestualidade toda essa carga de sentimentos.

Seu trabalho ganhou reconhecimento da crítica, destacando Sena como um nome de peso no cenário das artes em Goiás ao receber os melhores prêmios regionais. Desse modo, teve seu reconhecimento expandido em âmbito nacional, expondo ao lado de importantes nomes da arte. Porém, no final dos anos 1980, Sena abandonou radicalmente a pintura, se dedicando à docência e pesquisa em arte. Assumiu um lugar de mediador, cuja investigação possibilitou a criação de uma diversidade de linguagens plásticas, utilizando elementos industriais do consumo humano recolhidos por ele mesmo. Trabalhou com o auxílio das novas tecnologias, gostava de computadores e os utilizava em produções, desenvolvendo “pinturas” através de manipulação digital.

Entendemos a importância de se conhecer os conceitos de contemporaneidade na arte, discutindo sua manifestação no cotidiano das pessoas através de elementos simples, como a roupa que se veste, o carro que se usa, a arquitetura, diversos outros que possibilitam a expressão direta da arte na convivência diária das pessoas. Destaca-se a necessidade da existência de ambientes específicos para a apresentação da arte como essência, tais ambientes conhecidos como museus e galerias de arte, possuem iluminação, temperatura e cuidados estratégicos para a manutenção e preservação da obra de arte.

Por meio dessa pesquisa, percebemos a importância da produção atual como incentivo para a continuidade da tradição cultural local. Destacamos como exemplo de religiosidade e arte contemporânea da atualidade em Goiás a produção deste pesquisador por meio da exposição *Abaixo do sol, acima da terra*, realizada em 2023, na qual foram apresentados desenhos, pinturas, vídeo e instalações, produzidos a partir de elementos específicos da religiosidade, como o vinho canônico e a água benta. Para tanto, aprofundamos no processo de execução dos trabalhos, conhecendo as técnicas, as formas, cores e texturas. Nesse procedimento, exploramos também o conceitual, adentrando à poética, discutindo a concepção, conceitos e sentidos dos trabalhos.

Sobre esse assunto, o pesquisador e artista visual Talles Lopes produziu uma análise crítica onde afirma:

Percebo que, a obra de Valdson Ramos introduz elaborações complexas de maneira muito sutil. Os trabalhos surgem a partir do gesto simples e delicado que o artista faz, de cobrir imagens sacras com tecidos, ocultando a imagem popularmente conhecida das entidades, enquanto destaca detalhes geralmente ignorados como as pontas dos dedos de seus pés humanos. Esse jogo que Ramos faz, que oscila entre o visível e o oculto, por um lado nos faz pensar nas formas clássicas de representação, que privilegiaram o rosto como principal parte do corpo na representação da figura humana. É curioso como na obra de Valdson Ramos, nossa atenção se desloca da parte superior (cabeça) para a parte inferior do corpo, que quase nunca é considerada pelo nosso olhar, desnaturalizando a maneira como lemos as imagens. Por outro lado, me interessa como esse jogo entre mostrar e esconder, também faz pensar sobre a super visibilidade de determinadas visões de mundo diretamente relacionadas à essas imagens sacras, em detrimento a uma série de narrativas historicamente invisibilizadas. (LOPES, Talles. Citação produzida especialmente para dissertação. Maio de 2024).

Por fim, constatamos a importância das produções artísticas locais como fonte de pesquisa, conhecimento e manutenção da nossa cultura. Percebemos que a relação da arte com a religiosidade ultrapassa a superfície de opiniões individuais, suscitando um processo de imersão nas questões coletivas, promovendo contribuições na base de sustentação cultural de nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

FONTES

ALVES, Leonardo Marcondes. **O signo**: elementos semióticos de Peirce. *Ensaios e Notas*, 2016. Disponível em: <https://wp.me/pHDzN-38G>. Acesso em: 20 out. 2023.

ARAÚJO JÚNIOR, E. D; SILVA, M. C. **Batismo cultural de Goiânia**: significados simbólicos e sócio culturais na relação entre a Igreja e o Estado. In: **Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão da UFG – CONPEEX**, 3, 2006, Goiânia. **Anais eletrônicos do XIV Seminário de Iniciação Científica** [CD-ROM], Goiânia: UFG, 2006. n.p.
https://projetos.extras.ufg.br/conpeex/2006/porta_arquivos/pibic/21061109-EdsonDominguesdeAra%C3%BAJ%C3%BAJ%C3%BAJ.pdf - Acesso em: 05 fev. 2024.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual** / Ricardo Basbaum. 2. Ed. – Porto Alegre, Zouk, 1016.

BECKER, Howard S. **Truques da escrita**: Para começar e terminar teses, livros e artigos / Howard S. Becker: tradução Denise Bottmann; revisão técnica Karina Kuschnir. 1º ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais das ciências**: por uma sociologia clínica do campo científico / Pierre Bourdieu: texto revisto pelo autor com a colaboração de Patrick Champagne e Etienne Landais; tradução Denice Barbosa Catani. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

DENNETT, Daniel C. **Tipos de mentes**: Rumo a uma compreensão da consciência / Daniel C. Dennett: tradução Alexandre Tort; revisão técnica Marcus Pinto. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 1997. 140 p.

PASTRO, Cláudio. **O Deus da beleza**: a educação através da beleza / Cláudio Pastro. São Paulo: Paulinas, 2008. 129 p.

PEREIRA, Nancy de Melo Batista. **A gravura como poética** / Nancy de Melo Batista Pereira. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2019. 126 p.

SEIDEL, Marisa Frohlich. **Arte Contemporânea: Arte e Vida**. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento, Ano, 01, Vol. 07, p. 52-62. Agosto de 2016. ISSN:2448-0959 <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/arte-contemporanea-arte-e-vida> - Acesso em: 09 de novembro 2023.

BIBLIOGRÁFICAS

ARCURI, Isabela Guedes. **Arte e experiência em Luigi Pareyson** / Isabela Guedes Arcuri. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação e Ciência e Religião, 2014, 174 p. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/488> - acesso em: 07 jan. 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura história e cultura.** (Obras escolhidas; v. 1). Tradução Sérgio Paulo Rauanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERTAZZO, Lucia. Environmental Activism in actions and installations by Siron Franco, 1986-2008: Art as broadcasting strategy. 2009. 346 f. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

BÍBLIA, A. T. Êxodo. In: **Bíblia Sagrada.** Tradução Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). 205ª Edição. São Paulo – SP: Editora Ave Maria, 2014.

BÍBLIA, N. T. Mateus. In: **Bíblia Sagrada.** Tradução Monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica). 205ª Edição. São Paulo – SP: Editora Ave Maria, 2014.

BORELA, M. A. **Goiânia e modernismo de fronteira: surgimento de um mundo artístico em Goiás.** In.: SILVA, Ademir Luiz da; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. **Goiânia em mosaico: Visões sobre a Capital do Cerrado.** 1ed. Goiânia: PUC-GO, 2015, v., p. 279-313.

_____. **Experiências modernas nas artes plásticas em Goiás: fronteira, identidade, história (1942-1962).** 2010. 146 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

BORGES, R. **Gustav Ritter**, o nômade que achou Goiânia. O Popular, Goiânia 03 abr. 2018, modificado em 04 ago. 2023. Disponível em: <https://opopular.com.br/gustav-ritter-1.1490890> - Acesso em: 06 fev. 2024.

BRANDÃO, A. J. S. **O Sudário de Turim: entre a história da arte e a datação do Carbono 14.** Revista Lumen Et Virtus Vol. V nº 10, p. 169-207. 2014. Disponível em: https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_10/PDF/SUDARIO_DE_TURIM_JackBrandao.pdf - Acesso em 04/11/2023.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **De um lado e do outro do mar: festas populares que uma origem comum aproxima e que um oceano e um cerrado separam.** In: OLIVEIRA, M. F. et al. **Festas, religiosidades e saberes do Cerrado.** Anápolis: Editora UEG, 2015. p.25-72.

CAMAROTTI, Gerson. **O blog do Camarotti.** Goiânia, 18 de julho de 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/blog/blog-do-camarotti/post/papa-recebera-tela-do-pintor-siron-uma-nossa-senhora-com-tracos-indigenas.html> - Acesso em: 18 de fev. 2024.

CAPEL, H. S. F., VIGÁRIO, J. S. **cena política e quadro operário: sentidos contramodernos em Eli Brasiliense e Nazareno Confaloni.** Revista Escritas vol. 10 nº 1 (2018) ISSN 2238-7188 p. 3-22. 16 out. 2018. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/6038> Acesso em: 06 fev. 2024.

CARDOSO Junior, Hamilton Matos; BRITO, Priscilla Fabiane. **Identidade religiosa em Goiás: Um Relato De Experiência Da Festa Em Devoção A Nossa Senhora Da Penha, Guarinos/Go.** Revista Temporis [Ação] (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 17, N. 01, p. 344-358 de

415, jan./jun., 2017. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/3847> Acesso em: 3/10/2023.

CAVALCANTE, Ana Elizabeth Lisboa Nogueira. **Expressões de religiosidade na arte contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2009. 121 p. <http://tede2.unicap.br:8080/handle/tede/277> - Acesso em: 07 jan. 2024.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**: Uma filosofia da arte. Pg. 49. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 540 p.

DENNETT, Daniel C. **Quebrando encanto**: a religião como fenômeno natural / Daniel C. Dennett: tradução Helena Londres. São Paulo: Editora Globo, 2006. 430 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa Moderna**: Ensaio sobre o panejamento caído. Lisboa: KKYM, 2016.

DROOGERS, André F. **Religião e Arte**: Como as imaginações artísticas e religiosas diferem? 2 de outubro de 2013. Disponível em: <<https://www.andredroogers.nl/religiao-e-arte/>>. Acesso em: 18 de out. de 2022.

DURKHEIM, Èmile, **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália / Èmile Durkheim; tradução Paulo Neves – São Paulo: Martins Fontes, 1996 – (coleção tópicos). p. 16.

FARAGO, Jason. **Porque os museus são as novas igrejas**. Entrevista para a BBC Culture <https://www.bbc.com/culture>. 16 julho 2015. Acesso em: 05 out. 2023.

FAVARETTO, Celso. **Entre luzes e sombras, a arte contemporânea**. Politética, revista de ética e filosofia política. São Paulo, v. 8, n. 1, pp. 11-25, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/view/51941/33949>.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá, Edições UFMT/MACP, 1979.

GHARIB, Georges. **Os ícones de Cristo**: história e culto; tradução José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 1997.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução por Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p. 15

GONSALVES, Luiz Davi Vieira. **A teatralidade na obra de Siron Franco**: uma relação entre história, teatro e artes visuais (1988 a 1999). 2012, 171 p. (Dissertação) Mestrado em Ciências Humanas e da Terra – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012.

HUGO, Victor. **O Corcunda de notre-dame**. Edição comentada e ilustrada. São Paulo: 2013. 496 p.

KANT Emmanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução por Valério Rohden e Antônio Marques. 2 ed. Forense Universitária. 1995. P. 49

KURYLUK, Ewa. **Santa Verônica e o sudário: história, simbolismo, lendas e estruturas da imagem verdadeira** / Ewa Kuryluk; tradução de Inês Antônia Lohbauer. São Paulo: IBRASA, 1993. (Coleção Gnose; v.39). p. 320

NASCIMENTO, D. T. F., & OLIVEIRA, I. J. de. **Mapeamento do processo histórico de expansão urbana do município de Goiânia-GO**. (2015). *GEOgraphia*, 17(34), 141-167. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2015.v17i34.a13715> – Acesso em: 04 mar. 2024.

OLIVEIRA, Talles Lopes de. **Análise crítica sobre o processo criativo de Valdson Ramos**. Citação produzida especialmente para dissertação. Maio 2024.

OITICICA, Hélio. **Experimentando o experimental**. Organização e projeto gráfico Marcos Lacerda e Sergio Cohn. Lisboa: Oca, 2019. 98 p.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEREIRA, Eliane Martins Camargo Manso. **O realismo maravilhoso de Siron Franco: uma arte crítica a mentalidade dominante na América Latina**. 336 p. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1990.

PETERS, José Leandro. **Nossa Senhora Aparecida no discurso da igreja católica no Brasil (1854 – 1904)**. Dissertação (Mestrado em história) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012. p. 159. <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/1648> - Acesso em: 07 jan. 2024.

RAMME, Noeli. “**A estética na filosofia da arte de Arthur Danto**”. *Artefilosofia*. n 5. UFOP. 2008. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/719> - Acesso em: 23 out. 2023.

REIMER, Haroldo. **Liberdade religiosa na história e nas constituições do Brasil**. São Leopoldo: Oikos, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. Pioneira, 2000.

SAMPAIO, Marcio. **Goiano, brasileiro, universal**. In: Suplemento Literário de Minas Gerais, Artes plásticas, nº 1.080 - sábado, 18 de julho de 1987.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. **A construção de Brasília: modernidade e periferia**. 2ª edição. Goiânia: Ed. UFG, 2010, 133 p.

SILVA, Paulo Henrique. **O sagrado e o profano na obra de Valdson Ramos**. Catálogo da Exposição “Abaixo do sol, acima da terra”. Anápolis 2023. 08 p.

SILVA, Richard Gomes da. **A iconografia da arte sacra de Claudio Pastro na Basílica de Nossa Senhora Aparecida**. Dissertação (Mestrado em artes) – Instituto de Artes, Universidade

do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019, 208 p.
<http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/7432> – Acesso em: 28 dez. 2023.

SILVA, Walter Wellington Barbosa da. **Entrevista sobre produção de iconografia.** Entrevista concedida em 06 de novembro de 2023.

SOARES, António M. Monge; RIBEIRO, Maria Isabel M.; OLIVEIRA, Maria José; BAPTISTA, Lília; ESTEVES, Lília; VALÉRIO, Pedro. **Têxteis arqueológicos pré-históricos do território português: identificação, análise e datação.** Revista Portuguesa de Arqueologia Centro de Ciências e Tecnologias Nucleares (C2TN), Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa, Campus Tecnológico e Nuclear, Estrada Nacional 10 (km 139, 7), 2695-066 Bobadela LRS, Portugal. V. 21, p. 71-82. 2018. Disponível em: [file:///C:/Users/Valdson/Downloads/Dialnet-TexteisArqueologicosPrehistoricosDoTerritorioPortu-7302615%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Valdson/Downloads/Dialnet-TexteisArqueologicosPrehistoricosDoTerritorioPortu-7302615%20(1).pdf) - Acesso em: 03 nov. 2023.

TAMANINI, P. A. **Os ícones e seus signos: a aplicabilidade das imagens nas pesquisas e estudo da história do Império Bizantino.** In: História: Questões & Debates, Curitiba, volume 65, n. 1, p. 337-358, jan./jun. 2017.

TOMMASO, Wilma Steagall De. **O sentido do ícone na ortodoxia e a Trindade de Andrei Rublev.** *Anais Dos Simpósios Da ABHR*, (2). Recuperado de <https://revistaplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/1331> - Acesso em: 04 jan. 2024.

TORRES, Marília Marcondes de Mores Sarmento e Lima. **O Cristo do terceiro milênio: a visão plástica da arte sacra atual de Cláudio Pastro.** Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo, 2007, 228 p.

VALE, Paulo Pires do. **O lugar de Deus na arte contemporânea (I).** Secretariado nacional da pastoral da cultura de Portugal, 2015. Disponível em: https://www.snpcultura.org/o_lugar_de_Deus_na_arte_contemporanea.html. Acesso em: 18 de outubro de 2022.

VIGÁRIO, Jacqueline Siqueira. **Diante da sacralidade humana: produção e apropriações do moderno em Nazareno Confaloni (1950-1977).** Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2017. 420 p. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8519> Acesso em: 16/01/2024.

_____. **O pensamento sócio-histórico de Caio Prado Júnior como chave de leitura da obra pictórica de Nazareno Confaloni: possíveis diálogos.** Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens (Periódico acadêmico da Universidade de Goiás). Anápolis. v. 02 n. 02, p. 172-192, 2017. ISSN 24481793. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/issue/view/426> Acesso em: 31/01/2024.

_____. **A recepção crítica na invenção das origens: a iconografia de Nazareno Confaloni e a cultura goiana.** Revista Aedos (Periódico acadêmico da Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PPGH-UFRGS). Porto Alegre. nº14, v.6, Jan./Jul. 2014 p. 128 ISSN: 1984-5634. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/about/contact> Acesso em: 31/01/2024.

ANEXOS

Texto curatorial

O sagrado e o profano na obra de Valdson Ramos

Em sua segunda exposição individual, Valdson Ramos apresenta um conjunto de obras resultantes de sua atual pesquisa, iniciada em 2015, quando produziu os primeiros trabalhos da série "Ver Ícone", o que, por sua vez, retomava as investigações com a técnica de *assemblage* e seus desdobramentos. A instalação "Sem título, de 2012", que ilustra a identidade visual da exposição, composta por mãos de resina de poliéster e fitas religiosas da tradicional festa do Divino Pai Eterno de Trindade – GO, de fazer artesanal e moldadas em mãos de diferentes pessoas que percorreram em procissão a via dos romeiros rumo à festa do Divino – trajeto entre Goiânia e Trindade –, revela o interesse do artista em incorporar às suas narrativas poéticas questões estabelecidas entre o sagrado e o profano.

A narrativa poética que Valdson elabora em seus trabalhos é impregnada da iconografia religiosa, sobretudo católica e seus desenhos feitos com água benta, vinho canônico e aquarela buscam traduzir o uso político da religiosidade como instrumento de opressão e manipulação. O conjunto de trabalhos escolhidos para integrar a mostra apresenta elementos iconográficos da igreja católica em um campo subjetivo, criando uma linha tênue entre a representação do sagrado e do profano. Além disso, abordam outras questões inerentes ao ser humano contemporâneo - que ultrapassam a obra de Valdson Ramos - instigam o fruidor a refletir sobre a crise subjetiva da aquisição de bens materiais e valores espirituais.

A iconografia da Igreja Católica tem sido uma presença recorrente na arte ao longo dos séculos, sua influência também se estende à arte contemporânea, abrangendo uma gama variada de temas como eventos bíblicos, figuras divinas e, mais recentemente, até ações e posicionamentos dos cleros papais. Essa influência é frequentemente abordada de maneira crítica e subversiva, explorando questões sociais, políticas e culturais, bem como questionando a autoridade e os dogmas instituídos pela Igreja ao longo da história.

Em uma perspectiva própria e sutil, Valdson lança mão de elementos iconográficos cristãos, assim como signos terrenos. Apesar do figurativismo presente nos trabalhos, ele incorpora em seu repertório imagético, desde o material utilizado para a produção, como a água

benta e o vinho canônico, representações provocativas sobre a natureza da fé, da materialidade e do sagrado, construindo narrativas para além de questões regionalistas.

“*Abaixo do sol, acima da terra*” aponta para o lugar onde o sagrado e o profano se entrelaçam: o mundo físico, palco das experiências humanas, sujeitas às leis naturais, aos ciclos e às vivências comuns da humanidade. É abaixo do sol e acima da terra que nascemos, crescemos, sonhamos e enfrentamos nossos medos. Seja por meio dos trabalhos que têm a rocha como elemento central e referência alusiva à pedra angular, ou obras que remetem a passagens bíblicas e elementos iconográficos que estabelecem possíveis relações entre o espiritual e o material, Ramos nos convida a ver o sagrado e o profano não como esferas mutuamente exclusivas, mas sim, como coexistentes em um mesmo lugar, com suas contradições e complexidades.

A exposição apresenta trabalhos das séries "Ver Ícone", "Rogai por Nós" e "Sem Título", além da instalação "Pedras Molhadas no Vinho" e os trabalhos "Você Primeiro" e "Conhecereis a Verdade", premiados no 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Goiás, realizado em 2022, no Museu de Arte Contemporânea de Goiás - MAC, Goiânia/GO.

Na "Série Ver Ícone", o artista lança mão de narrativas criadas a partir de imagens que remetem ao Santo Sudário, tecido de linho que, segundo a Igreja Católica, teria sido usado para enxugar o rosto de Cristo e, supostamente, utilizado para cobrir seu corpo após a crucificação. Independentemente da veracidade histórica, é considerado pelos fiéis um dos maiores símbolos da iconografia cristã. Assim como retratado ao longo da história da arte por diversos artistas, com camadas pictóricas suaves, mas claramente visíveis as formas do rosto de Cristo encobertas. Ramos produz trabalhos que ressignificam a utilização da imagem do objeto, tecido. Ora encobrendo com um tecido de linho branco artefatos como uma réplica da coroa de espinhos utilizada na crucificação de Cristo, resultando em imagens que criam uma relação de velar e desvelar de sua verdadeira forma, ora representando uma sequência de tecidos que se partem ao meio, tencionados por cordas de sisal, insinuando uma possível ruptura de conceitos cristalizados no imaginário coletivo.

Nos trabalhos da "Série Rogai por Nós", o artista problematiza questões como a veneração cega, a instrumentalização da religião para fins políticos ou comerciais e a produção de imagens sacras em uma escala industrial. Apesar das técnicas de produção terem se desenvolvido muito ao longo do tempo, a confecção das imagens ainda segue processos semelhantes aos de séculos atrás. As estátuas, produzidas em sua maior parte em gesso, são feitas a partir de uma mesma forma, diferenciando-se apenas pelas vestes e ornamentos.

Ao cobrir parcialmente ou quase totalmente as imagens de santos e santas para registro e produção das obras, Ramos questiona o sistema industrial em que o objeto sagrado perde sua representatividade e individualidade, além de ser comercializado ou utilizado como símbolo de poder. Os trabalhos da série instigam a refletir sobre o papel das imagens sacras na sociedade atual, gerando questionamentos sobre a relevância das representações religiosas, sobre como são vistas e interpretadas na contemporaneidade.

Também faz parte da série a instalação "Pedras Molhadas no Vinho". O trabalho, composto por vídeo, tecido de linho, cordas de sisal e pedras molhadas em vinho, com dimensões variáveis, remonta a uma performance realizada pelo artista e colaboradores, em um barranco de uma área destinada à extração de argila para cerâmica, em um bairro periférico de Anápolis. A presença das cordas de sisal e dos mastros de madeira utilizados como estrutura para esticar o tecido, como uma espécie de estandarte, durante a gravação do vídeo garantiu a disposição adequada do tecido para o arremesso das pedras após serem submersas no vinho, além de remeter a elementos de conexão e ancoragem. A instabilidade aparente existente nos mastros de madeira fincados sobre a superfície argilosa sugere reflexões acerca de questões estruturais existentes nas regiões periféricas, onde as minorias, em seu dia a dia, são metaforicamente apedrejadas.

A série "Sem Título", composta por seis trabalhos com imagens de moedas e medalhas, reafirma a pesquisa poética do artista sobre possíveis relações estabelecidas entre o poder, a exploração e a influência religiosa. Peças cobiçadas por colecionadores e numismatas devido ao valor histórico e econômico, representam o acúmulo de riqueza e de controle financeiro. A representação de imagens sacras em medalhas da Igreja Católica ao longo da história, evidencia não só a valorização da fé, mas o valor político e econômico do objeto dentro do próprio contexto religioso.

Completam a exposição as obras "Você Primeiro", instalação composta por desenhos e rochas de quartzito micáceo, e "Conhecereis a Verdade", objetos - rochas de quartzito micáceo, resina de poliéster e tinta. Em ambos, Ramos utiliza pedaços de rochas coletados às margens do Rio das Almas, em Pirenópolis, GO. Essa cidade histórica foi marcada pela atividade de extração de minérios e explorada por suas riquezas minerais, como o ouro e a prata.

Em "Você Primeiro", Valdson dá continuidade à pesquisa com pedras iniciada na produção do trabalho "Pedras Molhadas no Vinho". No entanto, diferentemente dessa obra, em que as pedras são empunhadas nas mãos e lançadas, remontando praticamente a uma cena de apedrejamento, Ramos busca, nos fragmentos do minério, o conceito de valor monetário, riqueza. A obra propõe possíveis relações e reflexões sobre a violência colonial presente nas

relações sociais estabelecidas durante o período da extração de minérios, especialmente a mão de obra escrava.

"Conhecereis a verdade" apresenta-se como uma obra intrigante no conjunto de trabalhos que compõem a mostra, incitando reflexões sobre história, estética e identidade. Composta por dois objetos de grandes semelhanças, aparentemente iguais, o trabalho conduz o fruidor a um exercício sistêmico e analítico de tentar descobrir o porquê de duas rochas iguais estarem lado a lado. Apropriando-se da frase bíblica "E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará" para dar título à obra, Ramos nos convida a refletir sobre a desnaturalização das narrativas coloniais e a complexidade de construir uma identidade cultural autêntica em meio a um contexto histórico marcado por invasões, exploração e mitos.

Paulo Henrique Silva

Curador da mostra

Anápolis, junho de 2023