

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA/ MESTRADO EM
HISTÓRIA**

Antônio Carlos de Oliveira

PAINÉIS RELIGIOSOS EM GOIÂNIA: A ARTE DE WILSON JORGE

GOIÂNIA – GO

2012

Antônio Carlos de Oliveira

PAINÉIS RELIGIOSOS EM GOIÂNIA: A ARTE DE WILSON JORGE

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-GO como exigência para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração:
História Cultural – Cultura e Poder

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Deusa Maria Rodrigues Boaventura

GOIÂNIA – GO

2012

Oliveira, Antônio Carlos.
O48p Painéis religiosos em Goiânia [manuscrito] : a arte de Wilson
Jorge / Antônio Carlos de Oliveira. – 2012.
115 f. ; il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, Departamento de Pós-Graduação em História, 2012.

“Orientadora: Profa. Dra. Deusa Maria Rodrigues
Boaventura”.

Bibliografia: 111 – 115f.

1. Jorge, Wilson 2. Arte sacra. 3. Cultura – Goiás. I. Título.

CDU: 7.046(043)



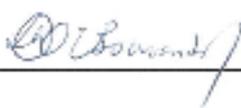
**PUC
GOIÁS**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Av. União Católica, 1005 • Setor Universitário
Cidade Recal, 85 • CEP 74205-010
Goiânia • Goiás • Brasil
Fone: (62) 3346.1070 • Fax: (62) 3346.1072
www.pucgoias.edu.br • prp@pucgoias.edu.br

DISSERTAÇÃO DO MESTRADO EM HISTÓRIA DEFENDIDA EM
13 (TREZE) DE DEZEMBRO DE 2012 (DOIS MIL E DOZE) E
_____ PELA BANCA EXAMINADORA.

1) Dra. Deusa Maria Rodrigues Boaventura / (Presidente) PUC Goiás



2) Dr. Eduardo Gusmão de Quadros / (Membro) UFG



3) Dra. Marcia Metran de Melo / (Membro) PUC Goiás



AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria se concretizado sem o apoio, o incentivo e, em vários momentos, a participação direta de algumas pessoas que devem ser aqui lembradas.

Patrícia Herrero/família, que sugeriu o nome do pintor. Aos amigos, professores, funcionários da Escola Municipal Lions Clube Bandeirante (Bairro Goiá), que me fizeram acreditar ser capaz de fazer o que fiz. O casal Wender/Andra, sem os quais este trabalho não teria sido concluído. A professora Solange, que contribuiu com o seu conhecimento na Língua Portuguesa. A professora Rosimary e Wesley, pelo apoio e incentivo na conclusão do projeto.

Os meus irmãos, Natal/Tereza/Neuza, e família Sandra/Fernanda, que, com palavras incentivadoras e edificadoras, estiveram sempre ao meu lado, acreditando em mim e no meu trabalho.

Os professores Eduardo Quadros, Márcia Metran e a secretária Camila, do Departamento de História da PUC-GO, pela atenção e palavras gentis que a mim sempre dirigiram.

A orientadora Deusa Maria, pois este trabalho foi fundamentado sob as suas palavras, sem as quais teria sido difícil realizá-lo.

Goiânia, Go, Novembro de 2012.

antoniocarlos.joe@gmail.com

RESUMO

OLIVEIRA, Antonio Carlos. **Painéis Religiosos em Goiânia: A Arte de Wilson Jorge**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História Cultural) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2012.

Entre os temas que envolvem a arte, a questão da produção artística, valorizada e segregada nos templos católicos tem sido objeto de estudo de vários profissionais da arte e áreas afins. Entre as várias questões analisadas percebeu-se que a valorização da arte é ocasionada pela sua localização, isto é, quanto mais percebida pelo público, maior o entendimento da mensagem que o artista procurou transmitir. Sendo o mercado da arte o controlador do valor de uma obra artística, muitas vezes o acesso à arte torna-se restrito a poucos observadores. Ficando assim, para a maioria do público inacessível a apreciação de um trabalho artístico autêntico e de qualidade. A partir dessa problemática, o presente trabalho analisou o processo criativo das obras religiosas realizadas nos painéis visíveis nas paredes do templo católico pertencente à Paróquia São João Evangelista, situado na Praça Universitária, na cidade de Goiânia, Go, visível para apreciação do público em geral, neste templo está exposto o trabalho artístico produzido pelo pintor goiano Wilson Jorge. Assim sendo, enfatizou-se a análise dos principais painéis, tais como: a figura de Jesus Cristo no momento da “Transfiguração” e a imagem do apóstolo “São João Evangelista”. Para a realização desta análise, recorreu-se a pesquisa em livros que abordam essa temática, escritos por pesquisadores renomados, depoimento do pintor, fotografias e visita a campo. A partir dos dados e informações levantadas, foi possível revelar a iconografia e a iconologia existentes nos referidos painéis. Esse estudo revelou os principais aspectos artísticos da obra de arte religiosa produzida pelo artista, trabalho este, que possui objetivo específico, isto é, a orientação religiosa direcionada para todos os frequentadores desse espaço.

Palavra-chave: obra de arte religiosa – segregação – análise iconográfica e iconológica.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Antônio Carlos. **Religious painting panels in Goiânia. The art of Wilson Jorge.** Dissertation (Master's Degree Research Paper Strictly in Cultural History) Pontifical Catholic University of Goiás, 2012.

Among the topics involving art, the question of artistic production, valued and secreted in Catholic churches has been studied by various art professionals and related fields. Among the many issues discussed was realized that art appreciation is caused by its location, ie, the more perceived by the public, greater the understanding of the message that the artist sought to convey. Being the art market the controller of the value of an artistic work, very often the access to art works becomes restricted to a few observers. This way, for most of the people, the appreciation of an artwork with authentic quality becomes inaccessible. From this issue, this study analyzed the creative process of religious artworks performed on the panels visible on the walls of the temple belonging to the Catholic Parish St. John the Evangelist, located at the University Square, in Goiania-GO, available to the public appreciation. In that temple is exposed the artwork produced by painter George Wilson, a painter who gathers the recognition of this community. Thereafter, it was emphasized the analysis of the main panels, such as the figure of Jesus Christ at the moment of the "Transfiguration" and the image of the Apostle "Saint John the Evangelist". For the accomplishment of this analysis, it was used the researches in books that deal with this subject, written by renowned researchers, the testimony of the painter, photographs and field visits. Based on the data and information collected, it was possible to reveal the iconography and iconology existing behind those panels. This study revealed the main aspects of the artistic work of religious art produced by artist, this work, which has specific goal, ie the religious orientation directed to all visitors of that space.

Keyword: work of religious art - segregation - and iconographic analysis and iconological analyses.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - São Domingos.....	33
Figura 02 - A Visão de Dom Bosco.....	36
Figura 03 - Encontro de Jesus com Maria.....	39
Figura 04 - Eis a obra de tuas mãos.....	47
Figura 05 - A lamentação do Cristo.....	59
Figura 06 - A deposição.....	60
Figura 07 - A Transfiguração.....	63
Figura 08 - São João Evangelista.....	67
Figura 09 - A Condenação.....	71
Figura 10 - Carrega a cruz.....	72
Figura 11 - Cai pela primeira vez.....	73
Figura 12 - Encontro com Maria.....	74
Figura 13 - Simão Cirineu carrega a cruz.....	75
Figura 14 - Verônica enxuga a face.....	76
Figura 15 - Cai pela segunda vez.....	77
Figura 16 - Encontro com as mulheres.....	78
Figura 17 - Cai pela terceira vez.....	79
Figura 18 - Despojado das Vestes.....	80
Figura 19 - A Crucificação.....	81
Figura 20 - A Morte de Jesus.....	82
Figura 21 - Descida da Cruz.....	83
Figura 22 - O Sepultamento.....	84
Figura 23 - O Cordeiro.....	85
Figura 24 - O Cordeiro/ detalhe da mesa do altar.....	85
Figura 25 - Paróquia São João Evangelista.....	86

Figura 26 - Paróquia São José	93
Figura 27 - Detalhe da Via-Sacra	94
Figura 28 – Detalhe da Via Sacra	95
Figura 29 – São José.....	96
Figura 30 - Catedral Metropolitana de Goiânia.....	97
Figura 31 – Pentecostes/ painel interno.....	98
Figura 32 – Pentecostes/ painel externo	98
Figura 33 - São João Evangelista	99
Figura 34 – Natividade	100
Figura 35 – Anunciação.....	100
Figura 36 – Paróquia Sagrados Estigmas e Santo Expedito.....	101
Figura 37 - Detalhe da Via Sacra.....	102
Figura 38 – Paróquia Nossa Senhora das Graças da Medalha Milagrosa	103
Figura 39 -. Nossa Senhora das Graças da Medalha Milagrosa.....	104
Figura 40 - Paróquia Nossa Senhora de Fátima	105
Figura 41 - Santo Agostinho.....	106
Figura 42 - Paróquia Nossa Senhora Aparecida e Santa Edwiges	107
Figura 43 - Santo Estevão e São Paulo.....	108
Figura 44 - Igreja São Bento	109
Figura 45 - Medalha de São Bento	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	
ARTE RELIGIOSA	15
1.1 Arte Religiosa na Modernidade.....	18
CAPÍTULO 2	
A CULTURA ARTÍSTICA EM GOIÂNIA	25
2.1 A Arte Moderna em Goiânia.....	27
2.2 A Arte Religiosa em Goiânia	34
2.3 Um Artista de Painéis Religiosos: Wilson Jorge	40
CAPÍTULO 3	
OS PAINÉIS RELIGIOSOS DE WILSON JORGE EM GOIÂNIA	45
3.1 A Iconografia Cristã.....	48
3.2 A Representação da Figura de Jesus Cristo na História	55
3.3 A Análise dos Painéis de Wilson Jorge	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
ANEXOS	91
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

O presente estudo teve como objetivo investigar o significado e os aspectos relevantes - formal, histórico, iconológico, iconográfico - dos painéis de Wilson Jorge, pinturas de temática religiosa, expostas nas paredes da igreja da Paróquia São João Evangelista e em outros templos católicos da cidade de Goiânia, Goiás. Seu contexto é o da reflexão sobre a arte religiosa produzida com o propósito evangelizador, contribuindo para a elevação do conhecimento e a ampliação da cultura local.

A partir desse objetivo, o trabalho propôs-se também compreender a relevância doutrinária que essa arte pictórica é capaz de trazer aos seus observadores, através da análise dos painéis do artista goiano e sua relação com o local em que foram produzidos. Para isso, foi feito um levantamento desses painéis para entender a sua arte religiosa dentro da iconografia cristã da modernidade, comparando a sua linguagem artística e, conseqüentemente, a sua linguagem iconográfica e iconológica.

Para melhor compreender os aspectos relevantes existentes nessas imagens religiosas, buscou-se responder as indagações que se seguem.

- Qual a importância do trabalho artístico que envolve a atividade do pintor?
- Em que condições utilizam o espaço religioso para a realização das suas pinturas?
- Qual a ênfase dos aspectos iconográficos e iconológicos dessas obras de arte?
- Qual a importância dos objetivos e da representatividade que o fazer artístico apresenta como relevância doutrinária?
- Existem correlações entre a pintura interna e a externa?
- Como os signos e os ícones religiosos são apresentados pelo pintor?
- Quais as possibilidades dialógicas que os fiéis estabelecem com as obras pictóricas?
- Como entender a iconografia cristã na modernidade?

Assim, para responder essas questões, realizamos uma pesquisa de cunho teórico e empírico. Na pesquisa teórica, foram utilizados como categorias de análise os conceitos de “iconografia e iconologia”, explicitados na teoria de Panofsky (1991), que nos permitiu empreender uma reflexão acerca da representação na pintura de painéis religiosos. Segundo o teórico, podemos compreender que a pintura religiosa é constituída de forma e conteúdo,

campo de observação e leitura na decodificação das figuras que fazem parte da composição dos temas bíblicos.

Também utilizamos os seguintes autores: Aumont (1993) e Hegel (1996), que analisam a imagem e a estética na arte; Arnheim (1996), Panofsky (1991) e Brandão (2010), que analisam a iconografia e a iconologia contidas nas imagens; e Beckhauser (2000) e Heins-Mohr (1994), que abordam a questão da simbologia em geral. Já Cavalcante (1993), Francastel (2011), PX Silveira (1989), Meneses (1998), Polonial (2006) foram utilizados nas questões relativas a Goiânia e ao seu desenvolvimento espacial e cultural.

Objetivando uma melhor contextualização do objeto de estudo, foram ainda realizadas visitas aos templos e fotografadas as imagens religiosas.

Para a operacionalização da pesquisa a partir dessa fonte empírica, utilizamo-nos da entrevista com o artista plástico para captarmos um perfil do seu profissionalismo e, a partir de então, compreendermos a intenção artística e religiosa das suas composições, ou seja, a forma e o conteúdo de suas pinturas através das imagens produzidas e suas mensagens doutrinárias.

A escolha desse recorte de pesquisa foi a produção da arte religiosa de Wilson Jorge efetuada sobre os painéis expostos nas paredes do templo católico da Paróquia São João Evangelista. Todavia, em vários outros templos católicos, observamos também que suas imagens religiosas estão presentes desde o início da construção de Goiânia.

O interesse por esse objeto de estudo pouco explorado surgiu das reflexões ocorridas desde os trabalhos de pesquisas realizados no Curso de Graduação em Artes Plásticas-Licenciaturas, na Universidade Federal de Goiás, quando pudemos observar, nos templos católicos, esse tipo de pintura da arte religiosa e detectar suas dificuldades. O desejo de compreender o processo dessa construção artística transformou-se em um laboratório de experimentação, de pesquisa e conhecimento/ informação sobre painéis compostos a partir de temas bíblicos, que, atualmente, são marcados por uma produção artística multiforme, pois há pintores que se dedicam com mais intensidade à arte profana do que à religiosa. A leitura que fizemos focalizou especialmente a composição localizada na parede de fundo do altar do templo da Paróquia São João Evangelista, que se intitula, “A transfiguração”. Esse trabalho significou uma realização exemplar no profissionalismo/criatividade do artista. Identificamos nele o recorte na história bíblica abordada pelo compositor, o que nos facilitou a compreensão de observador. Nesse contexto, a arte dos painéis religiosos inserida em espaços sagrados enquanto objeto de estudo representa apenas parte da observação que se pode fazer através de

experiências adquiridas quanto ao conhecimento sobre arte em geral. Mas é preciso entender também que o processo de transformação que o culto litúrgico provoca nesse espaço sacraliza a arte ali existente. De maneira que se pode perguntar: quais são as reais intenções do artista em criar arte religiosa dentro de um espaço determinado?

Esta dissertação está organizada em três capítulos e a conclusão. O primeiro capítulo aborda a questão da arte religiosa de modo geral. Naturalmente, a arte é uma manifestação religiosa quando indica valores como gratuidade, liberdade, celebração, diferenciando-se das demais. No entanto, não se divide a arte em religiosa ou profana por acaso, pois a arte é diferente quando se trata da sua utilização. A arte sacra é aquela que participa do culto religioso, objetiva a celebração cristã. É a expressão da consciência comunitária e litúrgica captada pelo artista que a produz. A imagem do culto religioso não chega somente à individualização, mas também à realidade, à essência e ao poder, sendo, portanto, coletiva.

Esse momento do fazer artístico não tem como ser analisado, pois pretende ser a manifestação divina diante da qual o homem emudece, contempla e reza. A arte que se destina ao culto geralmente é composta por temas bíblicos, interage com a celebração litúrgica. Portanto, suas formas e cores são fortes e despreocupadas da tridimensionalidade. Assim sendo, não possui movimentos e trejeitos meramente sentimentais. O artista não aborda no seu conteúdo o desnecessário, mas objetiva o seu trabalho para o essencial, o Mistério.

A arte religiosa na modernidade, isto é, a pintura moderna e contemporânea, difere da pintura clássica justamente por um critério temporal. A pintura contemporânea passa por uma avaliação da própria arte moderna. Contudo, para compreender o que é pintura contemporânea é necessário situar-se no tempo presente. Pensar a temporalidade inerente ao trabalho artístico torna-se, então, uma questão fundamental para entender o lugar efetivo da obra de arte na atualidade (GIANNOTTI, 2009, p. 12).

Sem uma crítica apurada, torna-se difícil uma reflexão sobre a singularidade da experiência artística, pois as fronteiras que a limitam estão cada vez mais confusas. A obra de arte tem sido um dos meios pelos quais o homem revela a sua percepção de tempo e espaço. Essa interação se faz através de uma síntese temporal, que implica na percepção do presente, na memória do passado e na antecipação do futuro.

No segundo capítulo, abordamos a importância de se pensar a cultura artística em Goiânia. Constitui-se em continuidade ao capítulo anterior, levando em conta que, pelos poucos anos de existência da cidade, a história da sua arte religiosa é relativamente curta. No final do século XX e início deste século XXI, desenvolveram-se por aqui, de forma bastante

produtiva, as artes plásticas: pintores renomados goianos tiveram os seus nomes e seus trabalhos reconhecidos nacional e internacionalmente: Frei Nazareno Confaloni, Dirso José Oliveira, Cleber Gouveia e Antonio Poteiro estão registrados na história artística goianiense. O trabalho desenvolvido por esses artistas ainda chama a atenção da sociedade pela sua criatividade.

Há uma ascensão perceptível nas artes plásticas goianas, pois, ultimamente, novos nomes de artistas aparecem reivindicando seus espaços nas galerias de arte, nos jornais ou revistas. Essa realidade faz da cidade de Goiânia um foco para demonstrar o trabalho dos desenhistas, pintores e escultores, artistas em geral. Muitos talentos têm se revelado, causando forte ruptura com a arte anterior produzida.

Embora esse crescimento na produção artística, contudo, é pequeno o número de profissionais que se dedicam à arte religiosa, exatamente pela sua peculiaridade. Para que um artista faça uma imagem representando a forma humana de Jesus Cristo, Maria de Nazaré ou um dos santos do catolicismo é necessário uma interação com a fé que determina a sua atividade artística.

Wilson Jorge (1969), goiano de Pires do Rio-GO, tem dedicado a sua atividade profissional na produção desse tipo arte, em forma de painéis expostos nas paredes dos templos católicos localizados na cidade. Arquiteto e artista plástico atua também em projetos arquitetônicos. Na arte pictórica religiosa é o artista que mais produz em Goiânia.

Assim, o terceiro capítulo detém-se na leitura das obras deste artista goiano. Baseado no raciocínio do escritor Panofsky (**O significado nas artes visuais**, 1991) pudemos fazer uma reflexão acerca da iconografia e iconologia de alguns painéis religiosos produzidos pelo pintor. A iconografia, que se ocupa das imagens ou da representação, auxilia na decodificação das figuras que fazem parte da composição dos temas bíblicos. A leitura das imagens criadas pelo artista, com este conhecimento, fica facilitada e aproxima o observador da obra de arte, facilitando o entendimento da mensagem proposta pela representação que, assim, atinge melhor o seu objetivo. A arte que produz imagem representativa facilita a questão iconográfica, diferentemente da arte abstrata, que a dificulta, razão pela qual os artistas que atuam em imagens religiosas optam pela figurativa, dado o caráter doutrinário que elas mantêm.

A iconologia, ainda segundo Panofsky (1991), aborda a questão da mensagem que a imagem pretende passar para o leitor. Com a capacidade necessária para se fazer uma leitura sobre uma obra de arte, o observador compreende melhor a mensagem que envolve a

composição, que deve fluir com maior facilidade. No entanto, nem todos possuem esse entendimento, de forma que nem sempre a arte atinge o seu objetivo.

A metodologia utilizada nesta dissertação tem como base as análises iconográficas e iconológicas realizadas sobre as pinturas do artista plástico Wilson Jorge, localizadas na parede do templo da Paróquia São João Evangelista, situada na Praça Universitária, nesta cidade. Análise especial foi feita do painel que representa “A transfiguração”, localizado na parede do fundo do templo. Mas foram analisadas ainda: a imagem de São João Evangelista, padroeiro da capela, localizado na parte alta do teto do templo; a “Via Sacra”, em quatorze estações, que completa esse acervo pictórico; além de mosaicos e uma cruz em azulejos.

- CAPÍTULO 1 -

A ARTE RELIGIOSA

A arte, durante todo o tempo do seu desenvolvimento, tem sido a forma pela qual o homem procurou reaproximar-se de sua origem divina, buscando, através da matéria, representar a perfeição, a forma ideal. Segundo John Ruskin¹ (1819-1900), “toda arte terá que ser essencialmente religiosa e toda religião essencialmente artística. Sendo Deus a forma perfeita, a característica da arte é a busca do belo, aproximando a criatura da perfeição divina” (LIMA JR, 1966, p. 11).

Arte religiosa figurativa é a transmissão de um pensamento místico e constitui-se em um ato religioso em forma de símbolo que representa uma linguagem filosófica. Esta representação exprime o sentimento, o fundo religioso do homem. A arte religiosa possui códigos próprios, através da estética da composição formando a figura, cabendo ao pintor definir o seu propósito pela imagem criada. Segundo Capel:

Sem negar a polaridade da representação e não representação da expressão artística, o autor se posiciona ao lado dos que estudam a representação em sua dimensão prática social. Para o estudo das imagens, ele conclui naquilo que considera a posição que admite a polaridade da arte (CAPEL, 2010, p. 171).

Ao criar uma imagem religiosa, o autor se posiciona entre o visível e o invisível, determinando, assim, a polaridade que existe na arte. Desse modo, desde o início da História da Arte, a representação e a linguagem religiosa se confundem. “Esse vagar das imagens caracteriza o que poderíamos denominar ainda de processo histórico” (QUADROS, 2009). Segundo Ginsburg (2007), os afrescos historiográficos que procuram comunicar ao leitor, com expedientes muitas vezes medíocres, a ilusão de uma realidade extinta removem

¹ Escritor inglês, crítico de artes do século XIX.

facilmente esse limite constitutivo do ofício do historiador. “Atualmente, no entanto, é cada vez maior o número de historiadores que procuram na produção artística o lugar da história”. (SOARES, 2004, p. 86). Para Chartier, disso decorre:

A dupla tendência para analisar a realidade através das suas representações e para considerar as representações como realidade de múltiplos sentidos. Por outro lado, constata-se a existência de práticas sociais que não poderão ser reduzidas a representações, pois revestem uma lógica autônoma. Resolver esta questão implica tornar operatória a noção de leitura e o conjunto de formas de apropriação as quais permitem pensar simultaneamente a relação de conhecimento, em particular os procedimentos com as fontes, e o conjunto dos atos de relação comprometedores de práticas e de representações (CHARTIER, 1990, p.11).

A pintura religiosa é o tipo de representação que se reveste de uma lógica autônoma, pois a linguagem tende a separá-la da figura comum, tornando-a sistemática, esquemática e convencional. É esta a razão do perpétuo conflito que se observa na arte religiosa, pois esta imagem tem um valor direcionado para a adoração.

A linguagem fixada em símbolos imagéticos religiosos substitui, às vezes, a própria figura do sacerdote, a imagem emocionante dos seres vivos. No decorrer dos séculos, o artista aperfeiçoa o seu trabalho, dando às representações religiosas um caráter humano, introduzindo nelas o seu conhecimento e emoção pessoais. Pela estética, o projeto bruto torna-se gracioso, a graça da imagem se transforma através do talento do artista e das necessidades da multidão religiosa (LIMA JR, 1966).

A imagem religiosa produzida pelo artista deve conter moderação na quantidade, na conveniência e na ordem. O excesso de figuras em um espaço poderá oferecer um amontoado desagradável de se ver. Segundo Barbosa (1976):

Mas além do número moderado, deve haver também uma ordem conveniente na exposição das imagens. Assim, nunca se deve expor uma imagem de Jesus Cristo ou de Nossa Senhora em pé de igualdade com a de outros santos. Mas isto também não significa que devemos ter sempre, dominando toda a igreja, um Crucificado monumental no altar-mor, solução de que se abusou um pouco. O verdadeiro memorial do Calvário está na própria missa, sinal escolhido pelo próprio Cristo, e o

crucifixo do altar poderá ser, com muita propriedade, a própria cruz processional, ali colocada outrora, bem como os candelabros, ao entrar o cortejo para o ofício litúrgico. (BARBOSA, 1976, p. 13).

O número moderado de imagens religiosas deve ser controlado pela Igreja Católica, pois é esta a maior contratante de artistas pintores, de modo que, desde o início da história cristã, a arte representativa religiosa tem o seu espaço garantido. Inúmeros pintores receberam encomendas para as mais variadas obras de arte, que estão nos retábulos, altares, vitrais. Com a técnica de mosaico, óleo, afresco, abordando temas bíblicos diversos, a maioria extraída do Velho e do Novo Testamento, a arte religiosa aborda, em suas cenas, sobretudo a infância de Jesus, seus milagres, crucificação e ressurreição, assim como Maria e os santos protetores, alguns dos quais, podem, inclusive, ter uma capela especial a si consagrada e para qual sempre é necessário um retábulo apropriado (WOODFORD, 1983, p. 55).

Nenhum dos evangelistas descreve a ressurreição de Jesus, apenas afirmam o fato. Isso significa que o artista talentoso e criativo deve imaginá-la e tentar transmitir o acontecimento, produzindo o Cristo em um esplendor de luz, serenamente subindo do sepulcro (WOODFORD, 1983).

É necessária a produção das imagens religiosas, embora a ressalva de não permitir aos artistas realizar figuras insólitas, pois seu projeto deverá ser aprovado pelo bispo do local, segundo o Concílio² de Trento (1545-1563). Atualmente, a preocupação é com a produção de imagens distorcidas, que podem não respeitar a divindade do Cristo (OCHSE, 1960).

É verdade que a arte moderna sofreu uma crise que o pós-guerra ampliou. O artista cristão que deseja considerar a sua obra como uma oração continua sendo, apesar dos seus esforços, o servidor do tempo que foge do galeriano do século. A definição de modernidade é bastante ampla e obtém uma conformação particular dependendo do texto a que se aplica. (CIPIUNIK, 2003, p. 104). “Na pintura, a composição intencional em grande escala não se perturba com as distorções sutis e tessituras infundidas por um traço artístico e nervoso”. (EHRENZWEIG, 1997, p. 73). Para Ochse (1960), é fácil demonstrar que arte não se encomenda, e que as melhores razões dos sábios teólogos são impotentes para criar o talento se Deus não o conceder e se o sopro for contrário (OCHSE, 1960, p. 91).

Cabe ao artista estar sempre retornando às origens das pinturas cristãs, para não divagar demais nas pinturas das imagens produzidas. Na época das pinturas catacumbárias,

² Foi o 19º Concílio Ecumênico, considerado um dos três concílios fundamentais da igreja Católica.

predominavam as representações do Velho e do Novo Testamento, com desenhos simples e o mínimo essencial. Para Marinho:

O pintor, na sua grande maioria, improvisava, muitas vezes utilizava-se de motivos pagãos, dando-lhes, contudo, uma interpretação cristã. Temas tratados de tal modo que só os iniciados no cristianismo conseguiam identificar o seu significado. Pergunta um autor: “poderia se falar de arte? Não há senão uma linguagem clandestina, explicada pelas perseguições, pelo segredo das catacumbas, camuflando os sinais do conhecimento” (MARINHO, 1995, p. 128).

Os artistas pintavam os painéis, paredes, predominando, contudo, os murais. Utilizando-se de técnicas diversas, a principal delas era o afresco, que é caracterizado: pela aplicação de pigmento de cor diluído em água sobre o revestimento fresco; ou tinta obtida misturando o pigmento com gema de ovo, a têmpera, ou utilizando um processo pictórico que consiste no derretimento da cera com a cor desejada, a encáustica. Eram pinturas figurativas e simbólicas, feitas com seriedade e respeito.

A arte religiosa deve ser feita para a modernidade, mas sem aderir a qualquer movimento, como, por exemplo, o hiper-realismo, que não contém uma visão subjetiva da realidade. Suas imagens são “cool”, frias, sublinhando o caráter aborrecido e monótono do ambiente (VICENS, 1979, p. 133). “A aceitação da arte abstrata nas igrejas foi justificada por alguns pela sua capacidade de criar a ambiência sagrada” (BAPTISTA, 2003, p. 1).

A arte religiosa é importante pela beleza e conteúdo. De modo que a perfeição das formas, nesse trabalho, sobretudo do ponto de vista pastoral e missionário, deve ser para atrair o olhar. Deve ser vista com cuidado para se entender a mensagem que ela traz embutida nos seus detalhes. Apenas um relance do olhar basta para que o observador se retire do local indiferente ou decepcionado.

1.1 – A Arte Religiosa na Modernidade

A modernidade trouxe liberdade para o artista, mas manifestar a própria arte é difícil, pois o trabalho de cada um só tem sentido quando consegue comunicá-lo aos outros. A arte só atinge o seu objetivo quando vista e interpretada, quando a linguagem artística do produtor é compreendida pelo observador.

A idade pós-moderna é a liberdade conquistada para se criar segundo a tendência própria de cada um. Não há mais generalização de estilo, pois cada um inventa o seu próprio jeito de trabalhar a arte. Não há mais contradição entre figuração e abstração, porque a obra de arte tornou-se o ponto de um campo ilimitado.

Deste modo, a produção artística deve estar entre as várias expressões nas artes, estar entre o objeto estético e o comercial, pois é entre um e outro que se encontra a energia intensa e estimulante para a fruição da criatividade.

Isso provoca a reinvenção da pintura, seja através da citação das imagens do passado, seja em um futuro realizado com o mesmo propósito de transmitir uma mensagem. É a multiplicidade artística que a torna livre e flutuante, intensifica o imaginário, multiplica os espaços e os meios de produção da arte relacionados com a sua expansão. O espaço tridimensional oferece liberdade completa, a forma estende-se em qualquer direção perceptível, há arranjos ilimitados de objetos e a mobilidade é total. A imaginação não pode ir além dessas três dimensões. (ARNHEIN, 1989).

Essa variação na arte não permite que haja um único tipo de artista, pois cada um possui uma estratégia própria para escolher o seu material, o suporte e a forma que pretende utilizar. Ocupando os espaços até os seus limites ou mesmo transgredindo-os, a arte permite ao artista trabalhar com uma série de fatores que estão na base de uma solicitação cada vez maior de imaginário, devido à abundância das imagens e dos signos que a modernidade oferece. Para Gianotti:

É certo que a arte contemporânea passa por uma reavaliação da própria arte moderna, mas muitos dos seus melhores artistas não continuam a metamorfosear imagens do passado? Talvez a empreitada radical da arte moderna em se diferenciar qualitativamente das outras épocas tenha se esgotado, talvez justamente porque mais tem dúvida a respeito do seu estatuto, visto que, a partir da década de 1960, a arte contemporânea efetivamente se desprende do período moderno. A pintura contemporânea surge como contraponto em relação à arte moderna e um futuro incerto, sua finitude parece questionada a cada instante (GIANNOTTI, 2009, p. 12).

Essa diversificação artística na pintura moderna, entretanto, não altera a filosofia e a estética que caracterizam a arte religiosa. A integração da arte com o cristianismo continua, apesar das transformações sofridas pela modernidade. É interessante notar que a modernidade

não alterou a linguagem universal própria da arte cristã, como a didática compreensível para os mais humildes, os analfabetos e aqueles menos capazes de compreender os raciocínios dogmáticos sem uma tradução em linguagem figurativa.

O artista contemporâneo também procura fixar os fatos dos conhecimentos adquiridos ou por símbolos ou por imagens, ensinando a história e a doutrina do cristianismo. Por exemplo, a imagem reconhecida pela cristandade como a representação de Jesus Cristo sempre foi feita conforme os critérios históricos passados de geração para geração. Todavia, mesmo assim, os recursos que o artista pode utilizar para atrair a atenção do observador, inculcando-lhe a sugestão do amor Divino, continuam sendo utilizados como eram desde o início da história da arte religiosa cristã. Segundo Lima Jr.:

A arte da “imaginária” é por essencialmente histórica e mística, isto é, reproduz pela escultura ou pintura, figuras e fatos pertinentes à vida humana de Cristo, à santidade dos eleitos de Deus, e aos episódios do Velho e Novo Testamento. Os símbolos e alegorias complementam as expressões figuradas de sentimento cristão, sugerindo à mente o que a ela não poderia chegar pela linguagem falada ou escrita nos diversos povos que iam incorporando à cristandade (LIMA JR, 1966, p. 46).

O Sínodo de Arras (França), em 1025, decidiu que “Aquilo que os iletrados não podem aprender pela escrita, deve ser-lhes ensinados pela pintura” (LIMA JR, 1966). Desde então, o trabalho do artista em arte religiosa é utilizado com o propósito doutrinário. A modernidade com as suas variações não alterou o objetivo da pintura nesse tipo de fazer arte.

Sabe-se que o que existem são obras de arte expostas para apreciação pública, mas devem atender às necessidades do observador através da mensagem contida no tema proposto pelo artista. Com os materiais e as técnicas disponíveis, o pintor busca a harmonia e a beleza, que são os elementos indispensáveis em uma obra de arte para criar imagens religiosas com a finalidade determinada da sacralidade. Segundo Ochose, “a arte religiosa é aquela que tem por finalidade construir os templos, ou esculpir as imagens dos deuses. Toda religião comporta um culto. Os objetivos necessários ao exercício do culto entram no ciclo da arte sacra” (OCHSE, 1960, p. 15).

O pintor de arte religiosa que se adapta à sua atividade missionária deve adequar-se também às vicissitudes da vida moderna. A modernidade não altera a preocupação com a

estética no seu trabalho, mas a reduz, voluntariamente, ao estrito necessário, dando primazia à eficiência. Para dar conta desse fenômeno estético, as teorias apoiadas na linguística aproximam o significado do significante”. (GERHEIN, 2008, p.43).

Quando uma pessoa, ao visitar um templo moderno, se depara com uma obra religiosa, o mundo exterior naquele momento fica esquecido. O cristão permanece em contato com a terra. No entanto, ontem como hoje, sabe que está em um lugar diferenciado, carregado de símbolos direcionados para Deus. Conforme Beckauser:

Tomemos, para iniciar, o símbolo da luz e das trevas. Um símbolo nunca poderá ser completamente explicado, exatamente porque está intimamente ligado à vida do homem. Podemos apenas explicar, desdobrar, introduzir no limiar para que a pessoa possa entrar no interior do templo e sentir toda a vivência do espaço. Assim, nunca podemos dizer plenamente o que significam a luz e as trevas (BECKAUSER, 2000, p. 9).

A arte religiosa produzida na modernidade não cessa de unir-se à ideologia da igreja católica dos primeiros séculos. Para o artista, não se trata de uma redução no trabalho, mas de uma expansão ou continuidade da fé provocada pela obra de arte que irá produzir. O apelo de um tema bíblico, sobretudo em um painel, ainda se faz notado em todos os lugares em que se encontra principalmente em um templo. Em um santuário do século XXI, ou em uma capela do século I, a obra de arte religiosa continua com o mesmo propósito que sempre teve na história da cristandade.

As relações da forma imagética com o passado e o presente continuam produzindo o mesmo efeito provocado anteriormente dentro do contexto espacial ou temporal. Para Ostrower:

Através da estrutura formal, a mensagem simbólica sempre articula, além das associações possíveis em cada caso, modos de ser essenciais justamente pelos aspectos de espaço/tempo – que são entendidos como qualificações de vida. Mobilizando-nos as ordenações da forma simbólica rebatem em áreas fundas do nosso ser que também correspondem a ordenações. Trata-se, nessas ordenações interiores, de processos afetivos, ou seja, de forma do íntimo sentimento de vida. São as “nossas formas” (OSTROWER, 1987, p. 25).

No começo do século XX, o desenvolvimento em torno da arte imagética religiosa, ou de modo geral, da arte, pareceu estar subitamente interrompido. Refletia uma visão semelhante à que o homem tinha do mundo como um todo. Desde que transformações ocorreram em vários setores do conhecimento, na arte não foi diferente, pois a tradição do passado foi também contestada e isso se tornou uma motivação para o artista, apesar de suas poucas alternativas de produção.

A despeito do questionamento e rejeição do passado, muitos artistas, apesar do que apregoavam, estavam atuando dentro dos sistemas tradicionais em seus trabalhos. A arte moderna na pintura iniciou-se com os impressionistas, que logo se tornaram retaguarda devido aos movimentos artísticos constantes e sucessivos que aconteceram naquele momento. Os movimentos artísticos modernos foram conceituais e eram exemplificados pelos estilos da obra de arte. Para Smith:

A arte conceitual, como passou a ser conhecida, foi uma das muitas alternativas inter-relacionadas e parcialmente sobrepostas às formas tradicionais e práticas de exposição. Alguns artistas, cujos trabalhos não tardaram em ser incluídos na rubrica de arte processual ou antiformal, continuaram usando materiais, mas desprezaram o objeto, despojando suas obras de estruturas, permanências e fronteiras através de distribuições randômicas, temporárias, “peças disseminadas” interiores e exteriores, de substâncias efêmeras, não rígidas - serragens, recortes de feltros, pigmentos avulsos, farinha, látex, até flocos de milho. Outros aceitaram a permanência, mas desprezaram a mobilidade e o acesso normal propondo e executando gigantescos trabalhos em partes distantes da paisagem (SMITH, 2000 p. 184).

Influenciados por essa variação, os artistas modernos que optavam por imagens religiosas adequaram-se à modernidade criando figuras deformadas, aproximando-se do expressionismo abstrato. Houve certo abandono para com a tela pequena, que tem o cavalete como suporte, optando por fazer trabalhos maiores, na forma de painéis, embora essa mudança tenha sido motivada também por outras considerações práticas e particulares.

Para os pintores expressionistas abstratos, fazer pinturas abstratas ou “aplanar” o espaço pictórico valia pela convicção de que a produção de uma grande arte envolve a materialização do conteúdo significante.

A modernidade pode revelar tipos diferentes de arte, embora ainda esteja para ser descoberta a forma básica da alma da época moderna. Há trabalhos artísticos de difícil compreensão. Deste modo, para May:

Sua pintura não contém coisa alguma a respeito dos seres humanos que eu possa reconhecer. O que esses artistas contemporâneos estão, de fato, tentando dizer é que nós temos que olhar, e frequentemente, o que vemos é um futuro muito desanimador (MAY, 1992, p. 191).

A arte moderna tem pouco ou quase nada a ver com a beleza, que deixou de ser a preocupação do artista. Para ele o que interessa é a interação que a sua obra proporciona ao observador. O artista contemporâneo procura falar do princípio fundamental do amor, do terror, da vida ou da morte.

Os artistas abstratos contemporâneos conseguiram, de algum modo, derivar e imprimir da sua capacidade criativa um vínculo com as formas modificadas e plenas do homem e com o mundo material, acreditando num futuro caracterizado pela “espiritualidade” em todas as relações. “A criatividade é o caminho mental que percorremos para descobrir novas relações entre as coisas”. (BOUILLERCE, 2004, p.13).

O artista que produz a imagem religiosa pode fazer composições abstratas ou figurativas. Caso haja apenas a forma abstrata, ela poderá ficar somente na sua compreensão. Desse modo, a iconologia, a transmissão da mensagem, que é o objetivo principal nesse fazer artístico, poderá ficar prejudicada.

A arte é importante se estiver relacionada com a beleza. O belo é uma necessidade quando compreendido, sobretudo do ponto de vista pastoral e missionário. É impossível, em um breve olhar, tomar conhecimento do conteúdo intrínseco que deve haver na obra de arte religiosa.

A arte religiosa na modernidade, apesar das variações artísticas, não foi de tudo banida da casa do Senhor. Cabe ao artista contemporâneo continuar executando essa obra de arte e repelir o receio da singularidade que a envolve, embora não sejam todos a compreendê-la devido à falta de conhecimento e aceitação. Para Barbosa:

Não há lugar talvez que mais nos leve a pensar e a estremecer, nem que incuta mais timidez, e ao mesmo tempo mais incite os sentimentos da alma. Mas justamente vós, artistas, é que deveis ser os primeiros a repelir do coração o instintivo receio que assalta a quem entra neste cenáculo de história da arte, de religião, de destinos humanos, e recordações, e presságios. E por quê? Porque é justamente, mais que qualquer outro, um cenáculo de artistas para artistas. Deveis, pois, deixar neste momento que a grande onda de emoção, recordações e exaltações, que um templo como este costuma despertar nas almas, vos invada livremente o espírito (BARBOSA, 1976, p. 25).

Um templo católico necessita da obra de arte religiosa. É necessário o trabalho do artista, que, usualmente, segue as tendências estilísticas do seu tempo. O artista reproduz o meio em que vive e, desse modo, cabe a ele adequar-se aos dogmas da igreja católica, que para a Igreja são eternos, diferentemente dos moldes da modernidade, que são passageiros.

- CAPÍTULO 2 -

A CULTURA ARTÍSTICA EM GOIÂNIA

A cultura artística pode ser vista como instrumento interpretativo básico da interação entre arte e sociedade. Entre os conceitos de cultura, destaca-se o de esquema de referência, tais como crenças, opiniões, valores e normas aceitas em comum pelos membros de uma comunidade. Desse modo, enfatizam-se alguns dos significativos componentes culturais que estão relacionados às coisas ou no que se acredita está na natureza ou no homem e que se refletem na arte pictórica (PINHO, 1988, p. 30).

Para a composição deste trabalho, é interessante a contextualização do período histórico inicial da cultura artística no Estado de Goiás, que teve como atores os artistas viajantes atraídos por interesses diversos para esta região central do país.

A mais antiga referência a um nome artístico que está registrado na história da arte no Estado de Goiás é o de Francisco Tosi Colombina, geógrafo e desenhista, autor do primeiro mapa da Capitania de Goiás. Em 1751, registrou a paisagem arquitetônica da cidade de Vila Boa. Também registra-se o nome de Reginaldo Frago de Albuquerque, no século XVIII, pintor e escultor que, em 1756, realizou diversos trabalhos pictóricos religiosos nas igrejas da cidade de Meia Ponte (Pirenópolis). Ainda: Bento José de Souza, no século XVIII, pintor que produziu retábulos para as igrejas em Vila Boa de Goiás; William John Burchel (1781-1863), que foi desenhista e pintor entre 1827 e 1829 e reproduziu as paisagens dos municípios de Bonfim (Silvânia), Meia Ponte (Pirenópolis), Arraial do Córrego de Jaraguá, Vila Boa de Goiás, Arraial da Conceição Nossa Senhora da Natividade, Arraial do Carmo, Porto Real (Porto Nacional) e Cachoeira do Lajeado. São desenhos e aquarelas cujos originais se encontram no acervo do Museu de Johannesburgo, África do Sul (MENESES³, 1998, p. 33).

Também Francisco Castelnau, que foi geógrafo e desenhista, desceu o Rio Araguaia em 1844, registrando as paisagens da Ilha dos Martírios. André Antônio da Conceição, em 1870, foi pintor e trabalhou no forro de algumas igrejas nos locais por onde passou. Entre os

³ Pintor, cursou a Escola Goiana de Belas Artes da UCG. Foi professor de Desenho e Plástica na Escola Goiana de Artes e Arquitetura da UCG, de 1963 a 1986.

nomes artísticos mais recentes, consta o de Oswaldo Verano, em Anápolis; Caetano Soma, na década de trinta em Goiânia; Robin McGregor e Rescala na Cidade de Goiás. Em Pirenópolis, juntamente com Elder Rocha Lima, estão os nomes de Elin Dutra e Otávio Costa; e Dirso José de Oliveira e Frei Nazareno Confaloni, em Goiânia. Todos compõem os nomes dos artistas pintores que trabalharam para a formação da cultura artística no Estado de Goiás até o início da segunda metade do século passado (MENESES, 1998, p. 34).

A arte literária, musical e cênica apresentou o seu desenvolvimento no século XIX, nas principais cidades do Estado: Vila Boa de Goiás e Pirenópolis. A arte escultural ficou restrita aos nomes de Joaquim José da Veiga Valle e de Sebastião Epifânio, no século XIX, na Cidade de Goiás (MENESES, 1998).

O pensamento cultural goiano define-se com a construção da cidade de Goiânia como a nova capital do Estado de Goiás. Cidade projetada por Atilio Correia Lima e Urbano de Godói, hoje, segundo Bernardo Élis:

A jovem capital de Goiás hoje é uma bela cidade, uma das mais encantadoras do Brasil, assentada num altiplano de suaves inclinações, cercada de matas e águas potáveis abundantes. Quem chega à cidade se impressiona com a sua luminosidade, pelo azul do seu céu sempre primaveril, pelas larguezas dos amplos horizontes que se desdobram a perder de vista num círculo perfeito pouco acima da linha do olhar. É uma cidade aberta para o alto, de avenidas, ruas e praças largas, banhada de sol e de vento do planalto, onde moureja uma população sadia e substancialmente jovem. Goiânia sempre foi o domínio dos jovens (ELIS, 1976, p. 75).

A cultura artística produzida em Goiânia é feita de romances, crônicas poesias, pintores, cantores, músicos, escultores e arte culinária. É importante destacar também que muitos desses artistas trabalham a expressão corporal através da dança e da música sempre colocando o nome da cidade nos mais variados noticiários artísticos. A produção artística contemporânea está preocupada com as questões da arte e da vida que surgem na atualidade (SENNA⁴, 2008, p. 46).

⁴ Artista plástico, mestre em Arte Publicitária pela ECA/USP, professor da faculdade de Artes Visuais da UFG, diretor do Espaço Cultural da Pró-reitoria de Extensão e Cultura da UFG.

Para que aconteça a expressão artística cênica em Goiânia, a cidade conta com vários teatros que exibem um pouco dessa atividade. O Teatro Goiânia, que foi construído na década de 40, é um dos prédios mais antigos da cidade. O Centro Cultural Martin Cererê realiza eventos culturais, como musicais, teatros, dentre outras atividades. No Centro de Convenções de Goiânia, onde está localizado o Teatro Rio Vermelho, com capacidade para mais de duas mil pessoas, acontecem vários eventos culturais durante o ano todo, tornando a capital goiana o polo cultural do Estado.

O acervo cultural goiano, de modo geral, está reunido nos vários museus espalhados pela cidade de Goiânia. O Museu de Arte Contemporânea, inaugurado em 1988, exhibe e estimula o trabalho artístico pictórico. O Museu de Arte de Goiânia foi o primeiro museu público municipal de artes plásticas na região Centro-Oeste. O Museu Pedro Ludovico Teixeira, antigo lar do fundador da cidade, foi transformado em museu desde 1987. Há ainda o Museu Zoroastro Artiaga, na Praça Cívica, entre outros localizados nesta cidade.

A cultura artística goianiense também está exposta ao ar livre pelo Monumento às Três Raças, projetado pela artista plástica Neuza Moraes⁵, simbolizando a miscigenação dos elementos negros, brancos e índios que trabalharam na construção da cidade. O Monumento à Paz Mundial abriga terra de vários países. Localizado no Bosque dos Buritis, foi construído pelo artista plástico goiano Siron Franco. O Relógio da Avenida Goiás, inaugurado em 1942, tornou-se uma referência para os goianienses. A arquitetura dos primeiros edifícios da cidade construídos em Art Déco é patrimônio tombado pelo IPHAN (Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional) em 2003. Manter esse patrimônio cultural artístico em Goiânia é um dever do poder público, da iniciativa privada e do povo goianiense. Sem a união desses três segmentos, tudo o que foi construído no passado deixará de existir (BARRETO, 2007, p. 10).

2.1 A Arte Moderna em Goiânia

No ano em que completa setenta e nove anos de existência, Goiânia continua crescendo e transformando-se em uma metrópole regional. O cotidiano urbano acelerado, a rápida circulação de informações, o crescimento cultural composto por pessoas talentosas para a arte faz com que a cidade deixe de ser uma promessa para se tornar uma realidade.

A arte plástica goianiense é formada por um número significativo de artistas com os mais diversos talentos e dentro das mais variadas tendências, conseguindo participar dos

⁵ Escultora goiana que projetou o Monumento em 1968.

diferentes circuitos artísticos local, nacional e internacional. Nomes como o de Siron Franco⁶, que redimensiona em um mundo irreconhecido o bicho metafísico, o homem; Selma Parreira, cuja pintura manifesta um compromisso com a representação; Vanda Pinheiro, cuja técnica de gravura proporciona-lhe oportunidade para as mais diversas experiências; Omar Souto, com sua arte ingênua, primitivista; Antonio Poteiro, que, com poesia e candura, coloca na tela crianças brincando; estes, entre outros, representam o cenário das artes plásticas goianas (SILVEIRA, 1985).

A cidade de Goiânia, que surgiu no meio do cerrado com um propósito definido, ou seja, ser a capital do Estado divide a história de Goiás em dois períodos: antes e depois de sua existência. Com o aparecimento de Goiânia, isto é, a partir de 1933, ocorre uma nova situação, uma transformação da mentalidade e da rotina do povo goiano. Surge uma nova sociedade interessada no progresso local, com um dinamismo crescente e consciente determinando o crescimento da cidade.

A sociedade goianiense formou-se com migrantes e imigrantes, quando pessoas de vários locais do país acorreram para a cidade em construção. No início, era a dificuldade que prevalecia em todos os setores. No entanto, para os determinados pioneiros, todas as barreiras foram superadas. Segundo Borges:

As ideias são como as sementes: germinam sempre que encontram condições favoráveis. Crescem, enraízam, avigoram-se e firmam no seio da terra-mãe. Resistem aos cataclismos e neutralizam as forças negativas que as procuram aniquilar. Permanece longo tempo adormecido nas consciências, latejam no pensamento das gerações, até que, um dia, surgem da penumbra do tempo e conquistam o espaço (BORGES, 1985, p. 6).

Com o espaço conquistado, a ocupação foi rápida e crescente. O crescimento da cidade é perceptível e isto quer dizer que pessoas com formação das mais variadas origens compõem sua sociedade. Entre tanta disponibilidade para o ato de construir, estão os artistas, que, para confirmar a contemporaneidade da cidade, procuram trabalhar dentro dos padrões modernistas da arte.

⁶ Pintor, escultor, ilustrador, desenhista gravador e diretor de arte. Construiu o Monumento à Paz Mundial, concluído em 1968, de 5 metros de altura e 50 toneladas de peso: possui terra de 17 países dos cinco continentes.

Entretanto, Goiânia foi construída por pessoas que também produziram outro tipo de cultura, isto é, expressaram-se por meio de romances, crônicas e poesias. Produziram quadros, painéis e esculturas. A música, a dança ou o teatro tiveram os seus pioneiros na cidade.

Os primeiros artistas plásticos que a sociedade goianiense conheceu trouxeram consigo o pensamento modernista da época. A nação estava vivendo o clima da Semana de Arte Moderna, acontecida no ano de 1922, na cidade de São Paulo. Quanto aos arquitetos, a construção dos primeiros edifícios da cidade de Goiânia foi projetada dentro dos moldes da Arte Déco. Pensaram no que havia de melhor no estilo arquitetônico do momento.

O movimento Arte Déco, acontecido em São Paulo, não foi a primeira manifestação da arte moderna pictórica em Goiânia, mas da arte arquitetônica. Em 1925, na cidade de Paris (França), houve a Exposição Internacional de Artes Decorativas Modernas, durante os meses de abril a outubro. Essa exposição mostrou as últimas tendências estilísticas do “design” e da decoração que influenciaram a arte brasileira e internacional de modo geral. Na arquitetura não foi diferente, pois vários edifícios no mundo foram erigidos dentro do estilo ditado por essa exposição, que teve o seu auge na Europa entre os anos de 1914 até 1945. Nessa época, a América também aderiu a esse fazer arquitetônico. O Brasil sofreu essa influência artística e muitos prédios foram construídos nesse estilo francês, que é linear e geometrizado (BARRETO, 2007, p.13).

A ideia proposta na exposição sofria a influência direta da indústria da aparelhagem moderna que estava aparecendo no mundo. As invenções como o rádio, o cinema inspiraram os construtores e esse novo “design” da forma aparece em quase todos os objetos (BARRETO, 2007). A forma linear geometrizada teve como referência a cultura Mesopotâmica, Egípcia, Maia. Mesmo a alta costura e os desenhos criativos das novas invenções, como o avião, o navio, o carro e a locomotiva, seguiram essa tendência. Simplificando, o nome da exposição francesa Art Déco veio para substituir o da Art Nouveau, que já estava em decadência. Segundo Barreto:

O Art Déco é um estilo de design e decoração que influenciou a arquitetura mundial. Surgiu na Europa e teve seu ápice entre 1914 e 1945, que corresponde ao período entre as duas guerras. Essa arquitetura, no entanto, não ficou restrita apenas ao velho continente, e se espalhou pelas Américas, chegando inclusive ao Brasil, onde foi responsável por influenciar muitas construções (BARRETO, 2007, p. 13).

A construção da cidade projetada para ser a nova capital do Estado seguiu essa tendência da Arte Déco nacional e internacional. Esse momento de efervescência política e cultural ficou caracterizado nos primeiros acontecimentos da cidade. Goiânia foi construída sob o efeito do que havia de mais moderno na época. De modo que as primeiras manifestações de modernidade na cidade foram as suas construções no estilo Art Déco. Esse trabalho ainda pode ser visto nos edifícios localizados no centro da cidade. Embora tenha caído no esquecimento, nas últimas décadas tem sido valorizado através de estudos e divulgação desses estudos.

As artes plásticas tiveram suas representações através dos artistas com ideias modernistas que para cá vieram com os pioneiros da construção da cidade, para expor os seus talentos. Influenciados pelos ideais da Semana que deu início ao modernismo no Brasil, os primeiros pintores realizaram os seus trabalhos dentro da linguagem modernista que vigorava no momento. Eram pessoas de lugares diversos acreditando no que a cidade poderia vir a ser. Para Almeida:

O modernismo, ao alastrar pelo Brasil, se bem que tardiamente, chegou também em Goiás. Em virtude do meio (somos um Estado mediterrâneo e, na época, isolado, por motivos óbvios, do resto do Brasil), o Movimento de 22 demorou vinte anos para florescer entre nós, opondo-se então, de modo geral, à literatura que se fazia aqui (ALMEIDA, 1983, p. 14).

Entusiasmados pelos acontecimentos políticos e culturais vigentes na época, os artistas que buscavam a autenticidade na sua maneira de trabalhar começaram a pintar suas primeiras obras modernas, fugindo do padrão antigo de fazer artístico. Os primeiros moradores, pioneiros na construção da cidade, pessoas com hábitos tradicionais, aceitaram os trabalhos dos novos artistas, embora não entendessem as figuras pintadas de maneira deformada. A modernidade estava chegando através dos artistas, mas a sociedade ainda não estava preparada para receber essas ideias diferenciadas das que conhecia.

No início da segunda metade século XX, a construção da capital federal no Planalto Central possibilitou a expansão e a interligação do Estado de Goiás aos demais estados da

federação. A construção da capital do Brasil relativamente perto de Goiânia acelerou o processo de modernização da região central do país. Conforme Gianotti:

A derradeira fase da “Marcha para o Oeste” foi concretizada durante o governo de Juscelino Kubitschek, quando é retomada a política de integração territorial. A construção da rodovia Belém – Brasília permite ao Estado goiano realizar uma integração com suas próprias microrregiões, antes afastado pela ausência de via de acesso e, ao mesmo tempo, proporciona a integração de Goiás com outros mercados regionais. A construção dessa rodovia significa um “salto” para a nova etapa de inserção de Goiás na integração do capitalismo nacional (GIANNOTTI, 2012, p. 73).

A unificação do espaço econômico brasileiro e os avanços dos meios de transporte colaboraram para a formação da cultura artística em Goiânia. No entanto, na arte pictórica, a formação foi lenta, porém decisiva. Entre os pioneiros, contavam também os artistas que eram pessoas com ideais pedagógicos e, segundo Goya⁷:

Em 1949, chegou a Goiânia o escultor e marceneiro Henning Gustv Ritter, que veio ensinar desenho mobiliário na Escola Técnica Federal de Goiás. Por volta de 1937, veio de Pirinópolis Luiz Augusto do Carmo Curado, articulador de movimentos artísticos, importante presença para o ensino e animação das artes e ainda, o responsável pela introdução da xilografia de ensino superior privado (GOYA, 2010, p. 5).

A partir de 1950, a arte moderna em Goiânia é incentivada com a construção de outras escolas, desta vez para crianças, com o objetivo de desenvolver as habilidades artísticas. Em 1952, surge a Escola Goiana de Belas Artes, cujo interesse era orientar os alunos sobre as características do modernismo.

Deste modo, a modernidade se confirma na cidade através das pessoas que por ela se interessam, vindo de vários lugares. O crescimento urbano torna-se uma constatação, pois o

⁷ Licenciada em desenho e Plástica, Bacharel em Artes Visuais com Habilitação em gravuras.

projeto da cidade, que era para comportar cinquenta mil habitantes, já estava superado logo no início da segunda metade do segundo século passado. Entre esses pioneiros, havia os pintores, cujo interesse era orientar a população sobre a religião católica, na época predominantemente local. Entre esses artistas pioneiros, dois nomes se destacaram na construção da pintura religiosa: Frei Nazareno Confaloni e Dirso José Oliveira.

Com os seus traços e cores diferenciados, confirmando a ruptura da arte do passado em Goiás, podem ser avaliados conforme Gombrich:

É excitante procurarmos abrir caminhos através deste espantoso labirinto de formas sinuosas e acompanhar os espirais desses corpos inextricavelmente entretecidos. É ainda mais espantoso constatar que o resultando não é confusão e que os vários padrões se correspondem rigorosa e mutuamente para formar uma complexa harmonia de desenho e cor. É difícil imaginar como pôde alguém ter pensado em tal trama e tido a paciência e perseverar para levá-la a termo (GOMBRICH, 1972, p. 117).

A arte moderna em Goiânia tem o seu espaço garantido na produção dos seus artistas, tanto nos que de fora vieram e continuam vindo para cá, como daqueles que aqui nasceram. O progresso alcançado nos últimos anos contribuiu para a confirmação do modernismo. Apesar disso, ainda existe muito preconceito sobre as figuras modernistas pintadas pelos artistas plásticos. Evidentemente, se a arte moderna religiosa atingir o seu objetivo, terá o seu valor, mas, se a técnica e a estética não forem bem executadas, estará fadada ao desaparecimento, assim como tantas outras obras de arte moderna que sequer conseguiram visibilidade.



Figura 01 - São Domingos, por Frei Nazareno Confaloni. Afresco de 4 m x 1.8 m, localizado na Paróquia São Judas Tadeu, Setor Coimbra, Goiânia-Go.

Foto: Antonio Carlos Oliveira, 2012.

2.2 A Arte Religiosa em Goiânia

O plano do governo federal para povoar a região Centro-Oeste deu certo. A “Marcha para o Oeste” se tornou uma constatação com a construção de duas capitais importantes relativamente perto uma da outra, Brasília e Goiânia, que concluíram o objetivo do seu projeto. Os espaços vazios deixaram de existir para dar lugar a migrantes e imigrantes de vários lugares, de perto ou distantes. A expansão do capitalismo, que buscava novos mercados para comprar e vender, circular mercadoria, e a questão da segurança nacional também deram certo. (POLONIAL, 2006, p. 78).

O espaço geográfico goianiense foi ocupado por pessoas de formação cultural diversificada, e nem todos com a mesma religião. Assim, os pioneiros que vieram para a região de Goiânia para trabalhar na construção da cidade construíram o seu local para cultuar Deus.

A arte religiosa está associada à construção dos templos, pois é na parede desses locais que o artista plástico que trabalha com essa temática expõe seus trabalhos. Embora a industrialização tenha generalizado a obra de arte religiosa, produzindo estampas impressas em larga escala, a construção de templos garante a pictórica religiosa em suas paredes. O crente reúne-se em assembleia para os seus cultos, revelando ali um espaço humano. Esse lugar é denominado igreja, a Nova Jerusalém, onde os fiéis se reúnem em nome de Jesus Cristo. Desse modo, o templo acopla sentido também com a representação da figura de Deus. Fazer arte religiosa é entrar na atmosfera do “celebrar” e todos celebram. (PASTRO, 1993, p. 99).

A produção de arte religiosa em sua modalidade pictórica, a partir do advento da modernidade, alterou o seu modo de ver e de fazer arte. A produção artística religiosa dos pioneiros artistas plásticos residentes na cidade de Goiânia representa a confirmação do movimento modernista de 22 nesta cidade. O trabalho de Frei Nazareno Confaloni exposto na parede do templo da Paróquia São Judas Tadeu, no Setor Coimbra, exemplifica esse momento com as suas figuras deformadas, porém carregadas de forte conteúdo religioso. Para Figueiredo:

Realizou volumosa obra, prevalecendo o temário religioso em lances expressionistas. Focalizou diretamente a figura humana, seu sofrimento, fé, miséria. Confaloni não deixou uma obra alegre nem exasperada. Deixou, entretanto, uma obra sã, com sentimento religioso. Quanto à forma, sempre procurou fugir do

acadêmico e nem sempre conseguiu escapar. Aliás, Confaloni era todo modernista e apoiava iniciativas arrojadas, comum na política desenvolvimentista (FIGUEIREDO, 1985, p. 240).

Embora com uma produção artística religiosa menor, outro pioneiro nesta cidade que optou pelo tema bíblico foi o paulista Dirso José de Oliveira, o DJ Oliveira. Em 1995, deixou registrado o seu nome nos anais da arte goianiense através do painel “A Visão de São João Bosco”, na frente do colégio Maria Auxiliadora, na Praça do Cruzeiro, no Setor Sul, nesta cidade. De acordo com Mota:

Todos hão de convir que exista em DJ Oliveira a alta consciência do “fazer pictórico” quando constrói a sua obra, a segurança no uso de símbolos e sugerência; sua técnica é sustentável por si mesma e a sua versatilidade coloca o crítico em situação de perplexidade, face a alta capacidade de o artista construir obras que, à medida que o tempo passa, oferecem novos ângulos intrínsecos contribuindo para o enriquecimento de um processo cultural do qual o artista é um dos seus mais fecundos fatores sempre merecedor de atenção críticas daqueles que, no futuro, mostrarão, da maneira mais completa possível, o perfil do acervo artístico com todas as suas implicações (MOTA, 1985, p. 104).

Esses artistas trabalharam em painéis internos e externos. O painel é um tipo de pintura que é caracterizado pelo tamanho proporcional à parede, que é o seu suporte. Não são todos os pintores que se propõem a fazer esse trabalho, pela dificuldade que ele oferece. O tamanho do suporte parede, geralmente, é maior do que uma tela, demandando um esforço do artista para a sua realização. Do exercício dos movimentos motores e dos impulsos inconscientes, nasce a experiência formal primeira; então, a pura percepção sensorial se cristaliza em conceito visual. (PEDROSA, 1981).



Figura 02- A Visão de Dom Bosco, 1995. Painel externo de DJ Oliveira. 21 m x 4 m, azulejo queimado. Praça do Cruzeiro, Setor Sul, Goiânia.

Foto: Antonio Carlos Oliveira, 2012.

O material utilizado e a movimentação para distribuí-lo sobre o painel exigem domínio e dedicação. A pintura sobre um suporte maior depende muito do conhecimento do artista sobre o espaço utilizado. O estudo é indispensável: “O adepto não se pode formar sem isso”. (DURVILLE, 1995, p. 126). Segundo Dabul:

A atividade de pintar painel sobre parede facilita a pintura sobre tela, contudo há pintor que prefere o painel pela visibilidade que ele oferece. Visto como portador de um modo de pintar valorizado e colocado a soltura do corpo, resultado de algo espontâneo e não mecânico (DABUL, 2001, p. 120).

A arte religiosa em Goiânia não conta com muitos pintores. O painel externo possui uma vantagem sobre o interno, ou seja, está exposto fora, e isto quer dizer que está sendo visto por todos. Desse modo, a circulação da mensagem é maior. A desvantagem é a ação do tempo. O trabalho realizado no painel externo está sujeito à depredação e ao vandalismo. As exposições ao sol e às intempéries também danificam as pinturas, que deverão ser feitas com materiais apropriados para que possam resistir sem danificar-se.” “As mudanças são tanto físicas como químicas, em razão dos agentes atmosféricos”. (BATTIOLI, 1996, p. 43).

Atualmente, há em Goiânia um pintor primitivista, ou ingênuo, para os franceses “naif” e para os ingleses “naive”, Omar Souto. Goiano do Distrito de Heitoraí, município de Itaberaí, este artista compôs uma “Via Sacra” em painéis externos na Rodovia 060, entre Goiânia e Trindade, com uma distância de 18 km. São quatorze estações que decoram a “Rodovia dos Romeiros”. Para Ramos:

O movimento de arte moderna no Brasil, donde nasce o sentido de nacionalidade e brasilidade genuína, com as etapas do Pau Brasil e Antropofagia, tem muito a ver com a arte natural primitiva. Nas telas de Tarsila aflora esta vocação natural espontânea, que define o espírito brasileiro, mesmo em contato com as máquinas e outros avanços tecnológicos, próprios da nossa época (RAMOS, 1983, p. 26).

A principal característica deste estilo artístico está na não elaboração, caso em que a natureza bruta é valorizada. No trabalho elaborado, cultivado, está a adulteração. O pintor Omar Souto representa este movimento no cenário artístico goiano. Ele compõe, sem dúvida alguma, a galeria dos artistas primitivistas, ou da arte ingênua, na atualidade.

Na pintura ingênua, está a simplicidade, a franqueza sem afetação ou malícia. Ela está no desejo de alguém se expressar através da pintura. Desconhece os processos e as técnicas utilizadas, procura imitar as artes que estudam e têm conhecimento das práticas da pintura. Segundo Marinho:

Os artistas que estudam e automatizam as práticas da chamada pintura erudita são imitados pelos pintores ingênuos, que tentam representar, com a maior fidelidade possível, a realidade que os envolve. Involuntariamente, contudo, pela falta de técnica e de conhecimento, aliada a uma rica imaginação e à singeleza de sua

sensibilidade (quase sempre deturpada pela permanente tendência de imitar os eruditos) acabam deformando a realidade que se propõem a retratar, geralmente pelo excesso de minúcia, verdadeiramente dispensáveis, e a exagerada liberdade de expressão (MARINHO, 1995, p. 308).

Na pintura ingênua predomina, em maior proporção, o universo do sonho em relação com a realidade. É uma expressão artística compreensível, com cores alegres, havendo certa semelhança com a arte produzida pelas crianças. O que caracteriza a pintura ingênua é o sentido de felicidade e a preservação do lado puro e simples que há nas pessoas.

A religiosidade do povo goianiense está expressa nas artes religiosas que há no acervo artístico pertencente à igreja católica, que, desde o início da história cristã, tem sido o mais generoso dos mecenas. Os temas compostos, geralmente, são extraídos do Novo Testamento, de modo especial a figura de Jesus Cristo, sua vida e os principais momentos dos eventos que cercaram a sua crucificação. Mas tem sido representada também a imagem das pessoas que, para os católicos, foram santificadas. Para Woodford:

Mas as imagens de devoção para as quais não havia texto bíblico, especialmente a figura da Virgem Maria (a Madona), e a figura do Menino cercado por santos eram também populares, assim como as imagens de santos individuais, alguns dos quais podiam ter uma capela especial a eles consagrada e para a qual era necessário um retábulo apropriado (WOODFORD, 1983, p. 55).

Pela quantidade de produção artística religiosa que há na cidade, embora haja poucos pintores dessa temática, nota-se o respeito e a admiração que o povo tem por essa arte. As pinturas ilustram a história com clareza. Mesmo assim, alguns a percebem com intensidade, outros pouco a notam. Há mesmo aqueles que sequer a veem. Isso também é uma das particularidades da arte religiosa.

Um exemplo da religiosidade do povo goianiense está no fato verificado pelo pintor Omar Souto quando pintava a décima quarta estação da “Via Sacra”, na galeria aberta que compôs entre Goiânia e Trindade. Um senhor desceu de sua caminhonete e ajoelhou-se para fazer ali uma oração (PX SILVEIRA, 1989, p. 62).



Figura 03: O encontro de Jesus com Maria, por Omar Souto.

Foto: Antônio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.

O resultado final, além do padrão agradável representado na atitude do observador, registrou a ação e o vigor do artista no momento em que trabalhava a obra religiosa em questão. Pode-se gostar ou não, mas, uma vez percebida, não se sabe a reação que se pode ter diante de um trabalho artístico religioso.

Devido à religiosidade que há no povo goianiense, os artistas sempre são convidados a pintar, embora não sejam todos a aceitar o convite. Trabalhar com imagens religiosas exige muito mais do que habilidade e dedicação. É necessário ter fé na imagem que está sendo produzida, além da arte em si.

Nem todo artista se sente capaz de captar a essência e a forma de uma imagem religiosa com habilidade e talento tanto quanto o pintor que possui credibilidade naquilo que faz. A composição, com as suas cores e formas, sai através das mãos do artista a partir daquilo que está dentro dele.

A arte religiosa composta pelos artistas goianienses sempre seguiu uma tradição técnica para a sua realização. Atualmente, no entanto, emprega-se, com ótimos resultados, além do “afresco” sobre a parede, o azulejo queimado. Além da estabilidade, durabilidade e resistência que esse material contém, ele pode ainda ser substituído no tamanho que se desejar. Os artistas goianienses que se propõem a fazer imagens religiosas já há algum tempo optaram por essa maneira de pintar, de modo que a sua arte poderá ser contemplada por muito mais tempo.

2.3 - Um Artista de Painéis Religiosos: Wilson Jorge

Na arte, toda figura é simbólica. Ao invés de manter a sua significação primária, apresenta outra coisa com a qual possui afinidade. Os símbolos são representações da realidade que unem os opostos através de sinais. A igreja, sendo a assembleia convocada, une-se dentro do maior símbolo construído pelo homem, a igreja de pedras ou o templo. Dentro desse espaço, o artista pratica a sua arte religiosa utilizando-se da simbologia, promovendo a união, a oração e o culto. No espaço que contém a sua arte, a liturgia acontece, tornando-a sagrada, o mistério da fé. Segundo Eliade:

O templo recebeu uma nova e importante valorização: não é somente uma “*imago mundi*”, mas também a reprodução terrestre de um modelo transcendente. O judaísmo herdou essa concepção paleoriental do Templo como cópia de um arquétipo celeste. É provável que tenhamos nessa ideia uma das últimas representações que o homem deu à experiência primária do espaço sagrado em oposição ao espaço profano. Por isso nos é necessário insistir um pouco nas perspectivas abertas por essa nova concepção religiosa. Lembremos o essencial do problema: se o Templo constitui uma “*imago mundi*”, é porque o Mundo, como obra dos deuses, é sagrado. Mas a estrutura cronológica do Templo permite uma nova valorização religiosa: lugar santo por excelência, casa dos deuses, o Templo resantifica continuamente o mundo, uma vez que o representa e o contém ao mesmo tempo (ELIADE, 1992, p. 56).

A arte pictórica religiosa, presente nas paredes dos templos com os principais temas bíblicos, é sinal da presença do Invisível entre nós. Esta arte deverá ser feita por pessoas adequadas e com o conhecimento das normas artísticas direcionadas à sacralidade. Sendo o ícone um sinal de divindade, não pode ser reproduzido aleatoriamente, multiplicado em formas diversas. A imagem de santo restringe-se à pintura ou à escultura. O seu refinamento artístico, oriundo do fazer da arte helênica, é a afirmação consciente de que toda matéria foi restaurada com o mistério da fé de quem a fez. É, portanto, continuadora do dogma e foge das formas idolátricas (PASTRO, 1999, p. 169).

O pintor utiliza todos os requisitos possíveis e imaginários para compor o seu trabalho, de modo que a iconografia e a iconologia deste trabalho possam auxiliar na compreensão do

observador na questão doutrinária da Igreja Católica. Esta capacidade do artista de formalizar uma imagem racional é o que o faz ser chamado de gênio, ou seja, aquele que tem o poder geral da criação artística, assim como a energia necessária para exercer tal poder com eficácia (HEGEL, 1999, p. 319).

O artista, para atingir o patamar da genialidade, não basta ter só o talento, mas realizar o seu trabalho com perfeição, possuir o dom para a generalidade da arte, sentir dentro de si a inspiração e exteriorizá-la através das suas obras. Esta característica, normalmente, nasce com o artista, mas é necessária a sua dedicação constante para que possa melhorar o seu desempenho.

O pintor, sendo um dos que professam as belas artes, deve revelar a atração pelo que faz, devendo ser, portanto, astuto, capaz e habilidoso, percebendo o que escapa aos demais para reproduzi-lo em termos estéticos. De modo que o observador, ao olhar uma imagem e compreendê-la, ficará com ela gravado no subconsciente, encontrando, na própria natureza, a mensagem transmitida pelo artista através do seu trabalho. Fazer arte, portanto, é uma operação mental (GIANNOTTI, 2009, p.48).

Geralmente, a obra de arte conta com a participação do observador, com a sua capacidade de completar o sentido do trabalho artístico, mas cabe ao artista induzir o olhar de quem vê a sua obra. Utilizando-se de regras e técnicas da pintura, atinge o seu objetivo, que está na mensagem proposta pela composição.

O artista procura, na sua imaginação, as imagens coerentes com o projeto do seu trabalho, mostrando para o público as formas das figuras para ele verdadeiras, relativas ao assunto proposto. De maneira que tais figuras devem ser visíveis e reconhecíveis. O público, ao perceber a imaginação criativa do artista, compreende a obra artística através da visão de quem a compôs.

Na Antiguidade, o trabalho do artista era considerado artesanato, não ocupava um elevado lugar na sociedade. A escultura e a pintura eram artes desprezíveis e quem as praticava eram os artesãos. A poesia e a teoria musical eram praticadas por homens cultos. Segundo Osborne:

Entre as boas coisas algumas são louváveis, a saber, as que são úteis por si mesmas, as artes teóricas são boas e respeitáveis, as artes práticas são apenas louváveis. Numa generalização muito ampla, consideravam-se artes práticas as que supõem uma habilidade manual, e artes teóricas as que julgavam pertencentes ao espírito, dependentes do exercício da razão ou da aquisição do conhecimento (OSBORNE, 1970, p. 40).

Geralmente, toda arte é boa, devendo ser, portanto, respeitada, assim como a pessoa do artista, que, para poder envolver-se com a atividade criativa, deverá possuir um talento específico a que venha dedicar-se. Arte e artista são elementos inseparáveis. A obra de arte, depois de concluída, é como um filho de quem se corta o cordão umbilical e segue o seu próprio caminho. Compõe uma dinâmica que envolve a obra, o artista e o público que a contempla (OSBORNE, 1970, p. 69). O verdadeiro artista produz a obra com a finalidade de atrair a atenção através da forma que é manifestada pelo ritmo harmônico que deve haver no seu trabalho. O poder de se expressar, causando a atenção, é o que diferencia a obra de arte de outra produção artística inferior.

O artista encontra prazer no que faz e isso promove a motivação e a energia do seu processo produtivo. Para aquele que trabalha com prazer, a vida é uma aventura criativa, caso contrário, é uma luta pela sobrevivência e este não é o caso de um pintor goiano, que demonstra prazer e capacidade na sua arte, Wilson Jorge, que, atualmente, possui uma produção artística nos principais templos católicos localizados na cidade de Goiânia.

Na arte de pintar obra sacra e religiosa, este arquiteto e artista plástico soube dar continuidade aos trabalhos dos artistas pioneiros da cidade nessa temática. Na sua dedicação à arte religiosa e com a sua criatividade para compor as cenas bíblicas, consegue a atenção e o interesse dos observadores e dos contratantes.

Formado em arquitetura pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás em 1985, quando esta instituição de ensino ainda se chamava Universidade Católica de Goiás, o artista plástico Wilson Jorge tem contribuído muito com a cultura artística da cidade de Goiânia. Atualmente, é o responsável pelo projeto arquitetônico e pelas obras de arte da Paróquia Nossa Senhora da Aparecida e Santa Edwirges, no Setor Nova Suíça, nesta cidade.

Nasceu na cidade goiana de Pires do Rio em 27/06/1962 e, com um ano de idade, veio com a sua família para a capital. Volta mais tarde para o interior e só retorna, definitivamente, em 1969. De dentro de uma família com formação católica, cresceu observando imagens religiosas e vitrais nos templos que frequentava. Nessa época, começou a rabiscar os primeiros desenhos do que mais tarde viria a ser a sua profissão.

Percebemos, assim, que o seu talento para o desenho e a pintura é inato, mas optou pelo Curso de Arquitetura para a sua formação acadêmica, profissão que desempenha paralelamente à de artista plástico, sempre incentivada pelos seus pais.

Em Goiânia, já ministrou curso de arquitetura, desenho arquitetônico e pintura, além de uma oficina de pintura mural em afresco durante o XVI Festival de Música e Artes

Plásticas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás.“ Começou profissionalmente expondo os seus trabalhos em desenho para o qual desenvolveu uma técnica denominada” esferografia”, que é o desenho feito com a caneta esferográfica.

Com o desenho, conseqüentemente, veio a pintura, com obras em aquarela, acrílica e óleo. Além da pintura de cavalete, dedica-se também à pintura mural em afresco e azulejo queimado. Essas técnicas foram por ele utilizadas para pintar os murais do templo da Paróquia São José, no Setor Sul, em Goiânia, Go. Este trabalho se estendeu por quatro anos (1986/1990).

Ainda em Goiânia, possui obras em acervos particulares, no Museu de Artes de Goiânia, na Aliança Francesa e nos seguintes templos: Paróquia de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Paróquia Nossa Senhora de Fátima, Paróquia dos Sagrados Estigmas e Santo Expedito, Paróquia Sagrada Família (Nossa Senhora das Graças da Medalha Milagrosa), Paróquia São José, Paróquia São João Evangelista, Catedral Metropolitana de Goiânia. Atualmente, está compondo as obras artísticas dos painéis e vitrais do templo da Paróquia Nossa Senhora Aparecida, nesta cidade.

A inspiração para as suas composições está nas suas leituras bíblicas. A concepção das figuras religiosas, geralmente, está na varredura mental que faz das que já foram feitas, adequando-as ao tema proposto, conforme as exigências do contratante. A partir do Concilio Vaticano II (1962), uma das instruções eclesiásticas orienta que a figura do Cristo seja feita mostrando-O vivo. De qualquer forma, a jovialidade é a tônica das suas composições.

Tem preferência pela construção dos painéis internos, pois estes estão protegidos das intempéries e estão, também, fora do alcance da ação do vandalismo. A pintura mural em afresco resiste mais à ação do tempo do que outro tipo, desde que esteja em condições adequadas de conservação. A técnica de azulejo queimado possui maior durabilidade. Um exemplo é o painel que está no átrio do templo da Paróquia São José, denominado “Eis a Obra de Tuas Mãos” (1998 – 2004).

Ganhou bolsa de estudo em 1992 para cursar conservação e restauração do patrimônio arquitetônico no Centro Europeu para Conservação do Patrimônio Arquitetônico, em Veneza (Itália). No local, realizou afresco com um colega belga e outro equatoriano.

Em referência a pintores pré-renascentistas, e mesmo renascentista, as figuras que pinta possuem efeitos de claro/escuro e perspectiva, para realçar o realismo das suas composições. Este foi o estilo que o artista desenvolveu no decorrer de sua carreira de pintor,

embora possamos perceber um pouco do Estilo Bizantino (século IV-VIII), talvez uma referência à sua descendência árabe e aos ícones da Igreja Ortodoxa.

Para ele, pintar figuras maiores é interessante porque muita gente as vê. Desse modo, há mais informação, educação e evangelização. Ele sente-se bem quando as pessoas, religiosas ou não, se dizem “tocadas” pelo seu trabalho. O retorno produzido pelo efeito das imagens nas pessoas faz com que se sinta gratificado, realizado na obra de arte que faz.

Com bastante desenvoltura na exposição das suas ideias, confessa ser admirador do trabalho dos pintores italianos: Fra Angélico (Guido de Pietro – 1387-1455), Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano di Vanni Felipepi – 1445-1510). Na sua juventude, gostava de copiar o trabalho desses artistas, o que o ajudou a desenvolver o seu estilo próprio, o seu modo de pintar as imagens religiosas. Artista autêntico, aceita opiniões no seu trabalho, desde que o seu estilo e criatividade não sejam tolhidos. Pela falta de profissional para atuar nessa área, ele gostaria de convidar alunos da Faculdade de Arquitetura/Artes Plásticas para que a pintura muralista, com a técnica em afresco, não seja extinta.

Wilson Jorge declarou-se admirador do pintor DJ Oliveira (Dirso Jose de Oliveira) devido à preferência deste por murais e obras públicas, o seu domínio da linguagem pictórica, seu estilo e originalidade. Estes são fatores fundamentais, pois caracterizam um pintor neste gênero artístico.

Diz Wilson Jorge: “não houve um momento em que descobri a pintura. Nasci e cresci com ela, pintando e desenhando. Sinto o corpo e a alma em harmonia, munido pelo desejo de deixar fluir a emoção e a beleza. O que contemplo depois disto me faz compreender melhor o pensamento de Michelangelo”. “A boa pintura aproxima-se de Deus e une-se a Ele” (WILSON JORGE, Entrevista, 2012).

- CAPÍTULO 3 -

OS PAINÉIS RELIGIOSOS DE WILSON JORGE EM GOIÂNIA

Entre as figuras retratadas, de modo geral, a mais discutida e representada é a de Jesus Cristo. Os artistas, desde o início da era cristã, procuram retratar essa imagem que já se encontra em diversas pinturas das catacumbas romanas, demonstrando o seu interesse desde então. A habilidade artística do retrato faz com que as pessoas possam reconhecer a figura de Jesus através das imagens representadas com clareza na arte pictórica. Para Pesavento:

Imagens dotadas de poder mágico de fazer crer, de parecer verdade, de se substituírem ao real, de serem capazes de inverter as relações sociais, fazendo com que os homens vivam por e no mundo das representações (PESAVENTO, 2004, p. 26).

A arte é representativa e, assim sendo, a representação de Jesus é o símbolo da eternidade divina. As representações artísticas são simbólicas, enigmáticas, necessitando da compreensão de quem as vê. O artista, ao contrário, aborda o seu trabalho com um conteúdo já preparado, já formado, que não deixa lugar para a dúvida e a hesitação (HEGEL, 1996, p. 485). De modo que, para Mallow:

Alguns cristãos acreditam que Jesus é o símbolo definitivo: representa o Céu e a Terra, por meio da sua natureza divina e humana: é Fogo e Ar por causa da sua descida ao Inferno e Ascensão ao Céu, que são simbolizados pela tumba e pela sua ressurreição (MALLOW, 2009, p. 66).

A pintura da imagem de Jesus é o contrário da expressão subjetiva, pois requer identificação, exigindo do pintor dedicação e humildade. Era comum, outrora, o pintor jejuar e fazer exercícios espirituais em preparação para iniciar o seu trabalho. A pintura do ícone

sagrado requer estilo especial não sendo, portanto, uma simples imitação naturalista da vida. É teologia visual, isto é, são as Sagradas Escrituras na forma pictórica (KALA, 1995).

É por isso que, nas igrejas, os ícones são colocados no átrio. De fato, na iconografia, a técnica do desenho assemelha-se à da caligrafia. A imagem precisa ser moldada por meio de configuração sutil e padrões geométricos (KALA, 1995, p. 17).

O átrio localiza-se na entrada do templo, logo após o limiar, espaço pertencente a Deus, onde Ele manda e as pessoas se sentem protegidas e acolhidas. Local sacralizado, forte e significativo, reservado ao culto religioso, faz a sua diferença dos outros locais, profanos, desestruturados, inconsistentes e amórficos (ELIADE, 1992, p. 25).

É esse espaço determinado ao culto que os artistas produtores de imagens religiosas utilizam para compor a figura de Jesus. Os escritos evangélicos não fazem menção a respeito da característica física da sua pessoa. No século II, surgiu a alusão ao culto da imagem praticada pela seita cristã. No século III, começaram a aparecer os primeiros testemunhos escritos sobre a existência de imagens de Cristo (GHARIB, 1997). As pinturas eram feitas conforme o conhecimento sobre os deuses gregos, isto é, sem a barba, segundo KALA:

As primeiras imagens de Cristo datam do século III e foram encontradas nas catacumbas de Roma. Os mosaicos do século V, em Ravena, retratam-no como uma figura de Apolo, imberbe, embora alguns mosaicos do fim do século IV, em Roma, já o descrevam com barba. Do século VI em diante, Cristo é sempre apresentado barbado e com as mesmas feições, como o majestoso e solene Pantocrator, “aquele que mantém a existência de todas as coisas”. Veste roupa grega e segura um livro adornado com joias, aberto ou fechado, enquanto abençoa com a mão direita (KALA, 1995, p. 63).

O cristianismo sempre questionou o homem Jesus Cristo e a igreja católica, por sua vez, sempre procurou responder a isso através dos Concílios realizados para examinar a sua natureza humana e divina. O ícone do Pantocrator expressa as características humanas do homem divinizado.

Do Pantocrator, aquele que tudo rege, é representado apenas o busto, mas pode ser também meio busto ou corpo inteiro, sentado no trono e caracterizado pela auréola crucífera. O livro na mão esquerda pode trazer o versículo “Eu sou a luz do mundo”. O rosto é alongado, sobrancelhas arqueadas, olhos grandes e abertos voltados para o espectador, o nariz

longo e delicado, barba longa e bigode caído, cabelos ondulados sobre os ombros. As vestes são as usadas na sua época, túnica, manto e as sandálias (GHARIB, 1997, p. 94).



Figura 04 – O Cristo Pantocrator. Detalhe do painel “Eis a obra de tuas mãos”, por Wilson Jorge. Tamanho: 13 m x 2.8 m. Azulejo queimado. Localizado no átrio da Paróquia São José, na Praça do Cruzeiro, Setor Sul, Goiânia, Go. Inaugurado em 2004.

Foto: Antonio Carlos do Oliveira.

A descrição do Pantocrator está nas mais variadas representações, mas sempre no local do culto: no lugar onde a Igreja reúne-se. A composição dessa assembleia cristã forma o mais significativo símbolo da cristandade, as pessoas. Segundo o Vaticano II, “Cristo está presente em sua Igreja na pessoa do ministro, pois aquele que agora se oferece pelo ministério dos sacerdotes é o mesmo que outrora se ofereceu na cruz” (BECKAUSER, 2000, p. 42).

A Igreja necessita da imagem para a sua orientação doutrinária. A sua produção artística não é gratuita; ela sempre foi fabricada para determinados fins, individual ou coletivo. Para a igreja católica, a finalidade é coletiva, religiosa, dogmática e ideológica. A produção imagética possui o domínio simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade (AUMONT, 1993 p. 78).

3.1 – A Iconografia Cristã

Panofsky (1991) entende a iconografia como a descrição das imagens: provêm do grego “eikon”, retrato, e “grapho”, escrita. Constitui a descrição do conhecimento sobre figuras produzidas pela pintura, escultura ou artes plásticas de modo geral. É um termo que utiliza para designar o significado das imagens ou formas representadas em obras de arte.

Nesse sentido, o vocábulo também nomeia a disciplina da história da arte que se dedica à identificação, descrição, classificação e interpretação das temáticas figurativas compostas pelos artistas. Compreende-se que, até o final do século XVI, a iconografia referia-se, especialmente, ao significado simbólico das imagens dentro de um contexto religioso. A partir desse contexto, o termo passou a referir-se ao estudo da história e da significação de qualquer grupo temático em arte.

A questão da imagem é fundamental na ética cristã e a estética não é um simples capricho do belo pelo belo. Em uma obra de arte ou em um edifício cristão, existe um universo de eloquência. O altar, as torres, as cúpulas, os vitrais e as pinturas não estão expostos por acaso e ao acaso (PASTRO, 2002, p. 6).

Por mais simples que seja uma descrição sobre uma obra de arte religiosa, os elementos forma e conteúdo estão unidos, pois são intrínsecos à pintura. A iconografia descreve a imagem de modo a classificá-la através do seu tema específico, do seu tempo e lugar. Um trabalho iconográfico torna-se necessário para estabelecer a data, a origem ou mesmo a autenticidade de uma pintura, fornecendo base para uma interpretação posterior.

Para Panofsky (1991), a interpretação é uma incumbência da iconologia, pois, se o sufixo “grafia” remete ao retrato, o sufixo “logia” remete à interpretação, que ocorre mais na síntese do que na análise. Assim, para ele, uma análise iconológica constitui-se em três etapas distintas, como se segue.

O primeiro momento, denominado pré-iconográfico, tem como função a identificação e a enumeração das formas reconhecidas como carregadas de significados, ou seja, o mundo dos motivos artísticos. A análise formal constitui-se na combinação dos motivos com a composição.

O segundo momento é denominado de interpretação iconográfica, ou seja, o domínio daquilo que se identifica como imagem, tema, história ou alegoria. Por exemplo, figuras

sentadas ao redor de uma mesa, posicionada adequadamente para uma refeição, indicando “A Última Ceia”.

O terceiro momento é identificado como a camada da essência, ou significado intrínseco, isto é, o conteúdo. Este é dado pela determinação dos princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa, qualificado por uma personalidade com o conhecimento do assunto e condensado em uma obra de arte. O pesquisador, no entanto, deverá investigar outros elementos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais do período ou país sob investigação. Segundo Panofsky:

Concebemos assim as formas puras, os motivos, as imagens, estórias e alegorias como manifestações de princípios básicos e gerais, todos esses elementos como sendo o que Ernest Cassirer chamou de valores “simbólicos”. Enquanto nos limitarmos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta de uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a última ceia, tratamos a obra de arte como tal e interpretamos sua característica composicional e iconográfica e propriedades a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular, tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais”. A descoberta e interpretação desses valores “simbólicos” (que muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem até diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição à “iconografia” (PANOFSKY, 1991, p. 53).

Assim, as formas puras, os motivos, as imagens, histórias e alegorias são manifestação do princípio básico, e a interpretação de todos esses elementos como valores simbólicos são o objeto da iconologia.

Porém, em qualquer camada, a identificação e a interpretação dependerão do equipamento subjetivo e, por essa razão, terá que ser suplementado e corrigido por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição. Ao descrevermos um grupo de treze homens sentados numa certa disposição e pose em um

ambiente específico, estamos localizando os motivos e os aspectos formais, ou o momento pré-iconográfico.

Ao afirmar que tal descrição representa a última ceia de Jesus Cristo, está sendo feita uma abordagem do ponto de vista pré-iconográfico. No primeiro momento, trabalha-se com a questão intrínseca da obra e, quando se compreende que tal pintura pode vir a ser um documento da personalidade do artista, Leonardo da Vinci, ou da época renascentista (século XV), ou ainda de uma atitude religiosa particular, a obra de arte adquire um sintoma de algo que se expressa em uma variedade de outros sintomas. Para FRANCASTEL:

A obra de arte é, com efeito, um lugar em que se cruzam elementos oriundos do domínio da percepção sensível - do real - e uma forma, isto é, um sistema imaginário, arbitrário, mas coerente, porque gerador de leis de causalidade. O real, o percebido e o imaginário estão presentes, mas nenhum é exclusivo. Os objetos, as obras são elementos convencionais que não se identificam com nenhuma dessas categorias de valores; e eles são necessariamente inadequados a toda definição extraída unicamente da consideração de um só desses tipos de pensamento ou de conhecimento ainda que engajado parcialmente em cada um deles (FRANCASTEL, 2011, p. 88).

De forma que uma análise necessita definir o objeto figurativo, pois ele traz o real, o perceptível através dos traços, a iconografia, tanto quanto a mensagem, o imaginário, a iconologia (termo originário do grego, “eikon”, imagem, e “logos”, discurso).

O estudo da iconologia torna-se auxiliar indispensável da iconografia para que se possa compreender o significado da obra artística. O termo iconologia é utilizado para denominar o estudo cultural da obra de arte, ou mesmo testemunhar a cultura de uma civilização. Um método para decodificação e análise dos significados conceptuais que a obra de arte traz em si. Constitui, atualmente, via de acesso para a investigação formal e social e serve também de instrumento para inserir a obra no seu devido lugar, ou seja, na história e cultura.

A palavra iconografia indica imagem escrita, ou a descrição da mesma. A iconologia refere-se à interpretação, estando, assim, além da descrição e adentrando no mágico mundo da abstração, do conteúdo contido na imagem. Interpretação iconológica requer mais que

familiaridade, pois os conceitos específicos são oriundos de fontes literárias (PANOFSKY, 1991, p. 62).

Para Brandão:

Para se compreender uma mensagem é necessário que os dois elementos da comunicação – o emissor e o receptor – possuam, evidentemente, um código comum, para que se possam estabelecer relações mínimas de compreensão. Isto não é válido somente ao se fazer uso da linguagem verbal, mas também para toda comunicação humana, seja por meio de gestos, sinais, olhares ou imagens (BRANDÃO, 2010, p. 11).

Ao transpor a análise superficial, a iconologia torna-se parte integrante do estudo da arte, pois não se limita ao mero levantamento estatístico preliminar. É necessário mais do que ver para conhecer um trabalho de arte: buscar a sua relação com o artista que a produz, uma vez que este deve estar com o seu nome ligado ao seu trabalho, enquanto a sua obra de arte existir.

Segundo Hegel:

Mas a obra de arte, como produto do espírito, exige uma atividade subjetiva criadora que faz dela um objeto de intuição para os outros e um apelo à sensibilidade alheia. É a imaginação do artista que constitui esta atividade subjetiva criadora. Deste modo, nos resta falar agora da obra de arte como terceiro aspecto do ideal, mostrar que a obra de arte faz parte da interioridade subjetiva e que, antes de ser uma realidade tangível e visível, tem de amadurecer na subjetividade criadora, no gênio e no talento que lhe dão a forma definitiva (HEGEL, 1996, p. 315).

No momento da construção da imagem pictórica, não há no artista a preocupação com os estudos posteriores, focalizando apenas o belo artístico que produz. No entanto, os estudiosos com conhecimento iconográfico e iconológico podem compreender melhor o que vem a ser uma obra de arte.

É comum a falta de definição para a arte, seus limites e sua área de extensão, por serem variáveis no artista, no tempo e no espaço. Esses elementos tornam a arte praticamente

indefinida. “A reprodução do real, tal como fora concebida na Antiguidade Clássica, dá lugar a uma representação quase abstrata do tempo e do espaço” (EVERARD, 1995, p.103).

Há maneiras diferentes de conceituar a arte. O academicismo considerava a arte da pintura relacionada aos valores espirituais, proporcionando através destes o acesso do espectador à composição artística. Esse era um detalhe importante cultivado pelo criador. Hoje, sendo a arte o campo do exercício privilegiado da perfeição formal, o artista deve estar capacitado a demonstrar seu domínio da forma através da habilidade, mas sabendo ultrapassar os limites estabelecidos para a arte que compõe, determinando que somente um conhecedor poderá fazer uma leitura da sua obra e interpretar a sua linguagem.

Na verdade, na contemplação e execução de uma pintura, deve-se considerar a efetiva diversidade que existe nesse processo, como estilo artístico, material e suporte determinado. Se generalizado o conceito de interpretação, podem-se desvirtuar muitas das suas afirmações. “A teoria da interpretação só atinge o seu sentido mais completo quando ligada à noção do estilo como modo de formar” (ECO, 1986, p. 29).

A arte tem poder terapêutico e isso já havia sido percebido pelos povos antigos. Mas continua provocando catarse em seus admiradores. O desenho ou uma pintura de uma imagem religiosa expressa uma mensagem através do seu conteúdo. No entanto, na atração visual que a arte é capaz de realizar, estão o talento, a habilidade e a criatividade do pintor que consegue proporcionar o estado extático em quem observa sua obra de arte e se deixa por ela levar. Segundo Barbosa:

A arte é um rio profundo cujas águas profundas irrigam a humanidade com um saber outro que não o estritamente intelectual, e que diz respeito à interioridade de cada ser. A vida humana se confunde, em suas origens, com as manifestações artísticas: os primeiros registros que temos de vida inteligente sobre a terra são, justamente, as manifestações artísticas do homem primitivo. É este imbricamento que acaba por definir a essência do ser humano (1999, p. 12).

Ao examinar uma imagem, esta provoca uma empatia que mantém preso o olhar do observador. Um painel com uma simples imagem contém a força atrativa que a simplicidade oferece. Essa luta dialética é o que faz o observador compreender o conteúdo intrínseco à composição, através dos seus riscos, traços e cores compondo o tema bíblico.

Esse tema, que é abordado por poucos pintores, exige do artista uma interação com a religião. Não são todos os artistas que se interessam em pintar imagem religiosa devido à complexidade de conteúdo que envolve conhecimento histórico e, principalmente, fé naquilo que se faz. O artista que se propõe a fazer esse tipo de trabalho expõe, através de sua arte, a sua interioridade.

As pinturas religiosas do arquiteto e artista plástico Wilson Jorge têm a espiritualidade e o belo como elemento principal de orientação da fé dos frequentadores do espaço que contém o seu trabalho. O seu estilo artístico se difundiu, principalmente, em Goiânia, onde se encontra a maior parte do seu trabalho artístico e cuja tradição cultural religiosa é bastante evidente.

Através desta pesquisa foi possível entender a importância da sua obra artística na parede de alguns templos católicos localizados nesta cidade. Devido à sua competência profissional, sempre recebeu convites para dar continuidade à criação de sua atividade pictórica e vai expandindo cada vez mais a sua obra artística religiosa.

Sua obra, colocada no local onde acontece o culto, deixa de ser objeto religioso decorativo para se tornar arte sacra. O culto sacraliza a arte e o espaço. E o conhecimento sobre o espaço sagrado surge através da manifestação da sua diferença em relação ao espaço profano. Na história da religião, desde a mais antiga, pode-se notar o grande número de manifestações da realidade sagrada, praticada e percebida através dos objetos nela utilizados. Conforme Eliade:

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo, o espaço apresenta roturas, quebras: há porções de espaço qualitativamente diferente das outras. “Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés: tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa (Êxodo, 3:5). Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos (ELIADE, 1992, p. 25).

Nesse sentido, a delimitação do espaço sagrado e a utilização da imagem religiosa como elemento de catequese se tornaram as principais atribuições do pintor Wilson Jorge. O fato de que existe, marcadamente, diferença de estilo entre os outros poucos pintores

existentes nesse tipo de fazer arte e, mais ainda, a dificuldade para encontrar pessoas interessadas a fazê-la é outro elemento diferenciado em relação ao pintor de arte profana.

Por outro lado, podem-se considerar as pinturas desse artista como sendo de boa qualidade devido à grande procura que ele tem de seus contratantes. Assim, sua obra de arte vai se expandindo, embora a falta de mão de obra qualificada ou de mãos talentosas que possam auxiliá-lo.

Wilson Jorge tem consciência de que a pintura, além de ser considerada a mais elevada e expressiva forma de arte, é uma das mais complexas ciências. Exige um conhecimento para o qual nem sempre é suficiente a perfeição técnica obtida em longos períodos de dedicação. Sabe que, é preciso ir mais longe, estudar para adquirir e manter o conhecimento sobre a sua obra de arte.

A maturidade no desenvolvimento artístico se adquire com a dedicação do fazer e no decorrer do tempo. Há pessoas que, na mais tenra idade, começam a dar os primeiros passos e, ainda com idade avançada, se surpreendem aprendendo sobre a arte que praticam. A pintura artística torna-se mais fácil quando conhecemos os meios e os métodos que possibilitam a sua realização (MEDEIROS, 1979).

O aprendiz na pintura não deve esmorecer, mas entender que o caminho é longo e árduo e a realização só virá com a dedicação ao que faz. Com a paciência na assimilação da técnica, o difícil e impossível se transformarão em agradável tarefa. Os primeiros ensaios, indispensáveis e bem observados, devem fornecer os meios de bem conduzir ao sucesso. Cada esboço, por insignificante que seja, constitui lição que será aproveitada no futuro. O pintor Wilson Jorge disponibiliza-se a orientar os interessados no fazer arte sobre painéis religiosos. O segredo são a espera, a dedicação, a paciência.

Ele tem o cuidado e a pertinácia de reproduzir várias vezes o mesmo assunto até dar-se por satisfeito, compreender perfeitamente o que então estava procurando descobrir. Tem o cuidado de se concentrar e observar e, antes das primeiras pinceladas, entrar em processo de reflexão, que dura por longo tempo. O toque do pincel definitivo e com franqueza são os que produzem a agradável impressão de sua obra.

O que pintar ou como pintar é um assunto próprio de cada artista, conforme a sua personalidade. No entanto, há várias razões para pintar telas ou painéis, ou ainda imagens religiosas, uma vez que Deus prodigaliza o artífice ao nascer com esse talento. O fazer arte não deve ser menosprezado, uma vez que novas mentalidades deverão ser o atributo principal

do artista plástico, no propósito de alcançar uma nova infraestrutura que possibilite a elevação cultural da sociedade em que está inserido.

É necessário defender a estética, o equilíbrio e a harmonia da obra de arte, se é que realmente há a pretensão da sua emancipação absoluta. As grandes aspirações ultrapassam os pequenos interesses, criando condições para que o magnífico potencial criativo se torne realidade. Assim sendo, há o sentimento do benefício próprio conjugado ao esforço do artista e ao desejo de equilibrar sua estética, ampliar seus trabalhos e ser soberano em sua arte.

3.2 - A Representação da Figura de Jesus Cristo na História

A figura de Jesus Cristo, pela variação nas suas formas dada pelos artistas, foi a mais utilizada em toda história da cristandade. Em muitos momentos, causou polêmicas, mas, nas artes plásticas, essa figura tem lugar garantido há séculos. A sua execução inspirou grandes pintores nas suas composições. Se a pintura fica com a imagem de Jesus muito desfigurada, pode causar incompreensão ou o ridículo. A representação de Jesus Cristo é um tema interessante, desperta a curiosidade de todos, pesquisadores ou religiosos.

A missão de revelar a feição desse líder religioso ficou para os pintores, que, no decorrer dos séculos, procuraram a melhor forma de representá-lo. Uma das primeiras representações é um desenho do século III, a de um homem crucificado, adorado por um outro. Por ser considerada idolatria, a representação de imagens efetuada pelos primeiros cristãos era realizada através dos símbolos, tal como a luz, as iniciais do nome de Jesus ou uma âncora. Outro símbolo comum era o pão e o peixe. (LIMA JR, 1966, p. 48).

A representação humana do líder começou a ser aceita pelos cristãos a partir do século III, quando foi utilizada para divulgar o catolicismo. Desse modo, as imagens passaram por diversas encenações: da figura de um Cristo Juiz até ao suplício. Mas há um senso comum entre os artistas: a imagem de Jesus, normalmente, tem um rosto com expressão suave, olhos claros, barba fina e cabelos ondulados sobre os ombros. O progresso eletrônico, no entanto, o reproduz com um rosto arredondado, cabelos negros, pele amorenada e barba grossa. (GHARIB, 1997).

A imagem central do cristianismo, Jesus Cristo nasceu em Belém, no tempo do rei Herodes. No início da história da cristandade, entendeu-se que a tarefa de decorar os templos seria difícil, mas deveria ser tratada com seriedade. A escultura estava descartada devido à sua aproximação com o paganismo. Segundo Gombrich:

Mas, embora todos os cristãos devotos pusessem objeções às grandes estátuas copiadas da vida real, suas ideias sobre a pintura diferiam bastante. Alguns as consideravam úteis porque ajudavam a congregação a recordar os ensinamentos que haviam recebidos e mantinham viva a memória desses episódios sagrados. Esse ponto de vista foi adotado, principalmente, na parte latina ocidental do Império Romano (GOMBRICH, 1972, p. 95).

Os pintores procuraram, então, na representação dos seus trabalhos, fazer a composição com a figura de Jesus, a dos seus seguidores e os fatos narrados no Novo Testamento. Assim como o líder religioso, muitos dos seus adeptos sofreram o martírio. A tarefa dos artistas foi, e tem sido repassar para o crente essa situação através das cenas imaginadas, da expressão facial e corporal. Deve realizar uma situação a mais próxima possível da perfeição. Referindo-se apenas ao aspecto subjetivo, por mais artístico que este seja não terá o acórdão completo do observador se causado pela violência de algum fato narrado, como o suplício na cruz. Para Hegel:

A representação deste processo negativo ainda precisa, por isso, de outro elemento que ultrapassa essa tortura do corpo e da alma, orientando-se para a conciliação afirmativa. É a conciliação do espírito consigo mesmo, fim das atrocidades sofridas e suportadas. Neste aspecto, são os mártires os guardiões da divindade que defendem da brutalidade da força exterior e da barbárie da descrença; é para ganhar o reino dos céus que suportam a dor e aceitam a morte, e por isso sinais reconhecíveis se devem manifestar a força, a coragem e a perseverança que os animam. No entanto, e apesar da sua beleza espiritual, essa interioridade da fé e do amor não é prova de uma saúde espiritual difundida através do corpo, antes constitui uma interioridade nascida da dor e que, até na sua transfiguração, ainda se embebe de uma atmosfera de sofrimento que se transmite à sua representação artística (HEGEL, 1996, p. 600).

Inúmeros pintores recebem encomendas que incluem, geralmente, a representação de Jesus Cristo. A imaginação do artista sempre esteve no Novo Testamento, sobretudo na descrição dos milagres realizados durante a sua vida pública e os eventos que viveu, como a

crucificação e a ressurreição. Um dos assuntos também popularmente utilizados pelos artistas pintores é a Natividade, que consta no Evangelho de São Lucas. (WOODFORD, 1983).

Durante a Idade Média (379 -1453), dos conventos surgiram numerosos manuscritos ilustrados com a figura de Jesus, que serviam de modelos para a construção dos murais. A Igreja continuava como produtora e consumidora da arte, que era utilizada para a orientação dos fiéis. A pintura medieval possuía mais veracidade que a de épocas anteriores, principalmente as bizantinas, que eram rígidas e severas. Os pintores românicos eram mais coloristas e utilizavam símbolos religiosos nos seus trabalhos. O simbolismo foi representado pela maioria dos pintores: das pinturas nas catacumbas, para homenagear os cristãos falecidos, até a arte contemporânea, para a decoração dos templos católicos. Segundo Mallon:

Um símbolo é diferente de um sinal. Um sinal indica um caminho, enquanto um símbolo sempre guarda algo mais do que seu significado imediato. O significado potencial de um símbolo é muito maior do que ele aparenta à primeira vista. Um símbolo representa uma ideia ou conceito abstrato, o qual pode não ser fácil de colocar em palavras (MALLON, 2009, p. 4).

Na pintura Românica, séculos XI – XII, a preocupação dos pintores, além da beleza da imagem, estava na propagação do cristianismo. Santo Agostinho via na pintura a utilidade de educar os analfabetos e não um prazer para os olhos. Se todos soubessem ler, a obra de arte religiosa seria desnecessária (MARINHO, 1995, p. 157).

A representação da figura humana de Jesus no Renascimento (1400- 1600) adquire nova orientação para o observador, novo modo de ver provocado pela burguesia transformando a arte. Da Itália, o movimento se espalha pela Europa, mantendo, porém, algo em comum, ou seja, o estilo dos artistas. Leonardo da Vinci (1452 – 1519) utilizou a figura de Jesus na sua composição para a Santa Ceia como ponto de convergência para o olhar do observador. Para esse artista, a pintura criava a ilusão de uma terceira dimensão, utilizando a perspectiva.

O Barroco (1600-1750) surgiu com o declínio da Renascença. A pintura tornou-se mais cativante para conquistar os fiéis. A imagem de Jesus começou a ser utilizada para a ornamentação nos templos. Nesse período de mudanças, a educação religiosa, perdendo a sua influência, faz surgir uma arte racional e serena. Para Marinho:

Já no Barroco pode-se imaginar a predominância de uma linha oblíqua, despertando um sentimento de instabilidade, criando uma tensão de movimento, em direção ao observador. É uma composição diagonal, com formas simples, realistas, em cores fortes e um claro escuro contrastante. As curvas predominam e há mais liberdade e espontaneidade na execução, trazidas nas pinceladas, acumulando tinta e provocando no observador uma dramaticidade intuitiva (MARINHO, 1995, p. 201).

Durante os movimentos sucessivos do Barroco na arte, a figura de Jesus Cristo, representação Divina entre os homens, confundiu-se com as figuras das pinturas profanas, que tinham outros objetivos que não a religiosidade. Para os artistas, a representação sempre foi realizada através da forma, e continua sendo utilizada para as composições, com linhas e cores. O conteúdo descrito pela composição tenta assimilar a realidade da forma figurativa do homem Jesus. Para Cavalcante:

Assim é que deve ser entendida a forma, em outras palavras, o poder de expressão que o artista confere, instintiva ou intuitivamente, às linhas e cores e não a simples destreza ou correção de desenhar, de pintar, a fidelidade com que imita a realidade (CAVALCANTE, 1963, p. 47).

Se a arte é o espaço onde o pensamento se expressa, pelo menos fora do constrangimento do privilégio do sentido utilitário, então é a ela que recorreremos na hora de enfrentar os conceitos cristalizados. Sua irreverência frente aos sistemas historicamente efetivados é a marca da sua capacidade de redimensionar os princípios estabelecidos e oferecer perspectivas de criação e invenção para o pensamento (REZENDE, 2001, p. 31).

A irreverência artística na arte pictórica está no desenvolvimento do mesmo tema sob formas e em épocas diferentes. Exemplo disso é o tema da pós-morte de Jesus, que é visto pela maioria dos pintores focalizando a dor de Maria e a presença de amigos no momento derradeiro.

No século XIV, o pintor Giotto di Bondone (1266-1337) abordou o tema “velório” com o corpo de Cristo sendo abraçado por sua mãe. O pintor não estava interessado em pintar

a cena como poderia ter acontecido. O corpo ficou entre figuras justapostas com a ideia de profundidade no plano. João, o evangelista, ficou situado em último plano do painel. Se tentarmos imaginar aqui a distância entre as figuras agachadas no primeiro plano e São João, sentimos imediatamente que existe ar e espaço entre elas, e que todas podem se movimentar. Essas figuras em primeiro plano mostram até que ponto a arte de Giotto era inteiramente nova sobre todos os aspectos (GOMBRICH, 1972, p. 153).



Figura 05 – A Lamentação do Cristo. Detalhe do Mural de Giotto na Capela Dell’ Arena, em Pádua, provavelmente concluído em 1306.

O pintor Rafael Sanzio (1483-1520), no século XVI, focalizou o mesmo tema em óleo sobre madeira com o título “A Deposição”. A pintura reflete a influência das obras de outros pintores renascentistas, com o corpo de Cristo sendo carregado e a presença de Maria amparada em um momento de muita dor. (MARTINDALE, 1966, p. 81). “A dor permanece

na luz do plano Divino que, na sua tragicidade, revela-se essencialmente como mistério de amor”. (CRESPI, 1999, p. 83).



Figura 06 – A Deposição, por Rafael. Pintura sobre madeira, 1.84 m x 176 m, galeria Bhuguese, Roma 1507.

Essas observações ajudam a dar perspectiva ao acontecimento, mostrando as reações das pessoas envolvidas no fato. O acontecimento não foi um caso isolado, mas parte de uma reação mais ampla que os artistas desejaram mostrar. A fonte utilizada, a Bíblia Sagrada, por não ser exclusiva de uma época, continuou e continua a inspirar outros artistas de períodos diferenciados na história da arte.

3.3 – Análises dos Painéis de Wilson Jorge

Uma obra de arte terminada, com a composição definida e a imagem coerente com o tema, é o ponto de partida para sua posterior interpretação. O produto acabado de uma figuração, a forma, estabiliza-se no processo, definindo a sua própria conclusão.

Nesse momento, a obra de arte se abre a várias perspectivas interpretativas. A compreensão e a interpretação do objeto artístico verificam-se retomando o seu processo formativo, o movimento da sua construção e não somente através da sua contemplação estática. Segundo Eco:

A própria contemplação resulta da conclusão da interpretação. E interpretar consiste em colocar-se no ponto de vista do produtor, em percorrer de novo o seu trabalho feito de tentativas e interrogação do material, acolhimento e escolhas de pontos de partida, não organizados ainda. Adivinha o resultado que eles postulam também o intérprete não se deixa dominar pela obra tal como se fisicamente se lhe depara no final de um processo. Mas colocando-se no início do processo, procura apreender a obra como deveria ser, confrontando com esta forma ideal, a “forma formante”, que se lhe torna clara, pouco a pouco, a obra tal como na verdade é, a “forma formada”, para julgar as semelhanças e diferenças (ECO, 1986, p. 28).

A obra de arte durante a sua execução tem a capacidade de se tornar superior entre as demais. Poderá vir a ser uma “obra prima”, devido ao estímulo e à criatividade pelos quais é movida. Em uma leitura simples não há um salto imediato que determine a sua qualidade, mas somente se determina uma diferença de complexidade e empenhamento que são também interpretadas.

Esta polaridade em uma obra de arte permite ao formador e ao intérprete uma infinidade de interpretações. Ao compor uma imagem, o artista a torna acessível a várias interpretações. Uma obra de arte perdura através das leituras que dela se faz.

Pode-se fazer uma análise sobre uma imagem pintada por Wilson Jorge na parede de fundo do altar do templo da Paróquia São João Evangelista. Esta obra servirá para que se faça uma descrição iconográfica e levantar alguns aspectos da imagem que ela representa.

“A transfiguração”, segundo a tradição, ocorreu no Monte Tabor. Para a simbologia cristã, o monte significa lugar de encontro entre o céu e a terra, da ascensão humana e da aparição divina. Todos os povos, assim como muitas cidades, têm os seus montes sagrados. As etapas da ascensão mística podem-se compreender sob a imagem da subida em um monte. Na arte cristã, podem-se constatar, após pesquisas pormenorizadas, três significados simbólicos principais: o monte como ligação entre o céu e a terra, o monte santo como o centro do mundo e uma imagem deste, e o templo em conexão com o monte (HEINZ-MOHR, 1994, p. 256).

Em geral, há uma cadeia simbólica sagrada que, partindo de Deus, atinge o homem através do monte. Ter acesso a esse lugar significa aproximar-se do mundo celeste, o ponto culminante da caminhada histórica (SCHLESINGER, 1983, p. 256).

“Este é o meu filho amado, Nele encontro o meu agrado. Essa voz veio do céu e nós próprios a ouvimos quando estávamos com Ele no monte santo” (II PEDRO, 1: 17-18), diz-nos a Bíblia Sagrada.

Passados uns oito dias, Jesus tomou consigo Pedro, Tiago e João e subiu ao monte para orar. Enquanto orava, transformou-se o seu rosto e as suas vestes tornaram-se resplandecentes de brancura. E eis que falavam com Ele dois personagens: eram Moisés e Elias, que apareceram envoltos em glória, e falavam da morte Dele, que se havia de cumprir em Jerusalém. Entretanto, Pedro e seus companheiros tinham se deixado vencer pelo sono; ao despertarem, viram a glória de Jesus e os dois companheiros em sua companhia. Quando “estes se apartaram de Jesus, Pedro disse: Mestre é bom estarmos aqui”. (LUCAS, 9:28 - 36). A Igreja Católica comemora esse acontecimento no dia seis de agosto.

A festa da Transfiguração já era comemorada pela igreja católica primitiva do oriente desde o início da cristandade, mas, no ocidente, só foi introduzida no calendário cristão no século XV. A plenitude da vida em Jesus não se encerra em si, mas inclui toda a criação. Esse fato se deu no Monte Tabor, símbolo de confluência entre o Céu e a Terra, sendo Cristo o intercessor. A glória de Jesus manifestou-se aos apóstolos para que, quando o vissem crucificado, entendessem que o seu sofrimento foi voluntário. A Transfiguração abriu a perspectiva da eternidade no tempo, antecipando a segunda vinda de Jesus (KALA, 1995, p. 52).



Figura 07 - Transfiguração, por Wilson Jorge. Painel principal em afresco, ano 2009, no templo São João Evangelista, localizado na Praça Universitária, em Goiânia, Go. Dimensões de 7 m x 7,75 m. Na pintura, Jesus aparece ladeado por Moisés e Elias. Há a presença dos apóstolos João Evangelista, Pedro e Tiago.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira.

Desta obra fazemos a leitura iconográfica que se segue.

- a) É utilizada a técnica do afresco.
- b) Um homem em pé, mão espalmada e olhar fixo no vazio, envolto em uma figura geométrica oval.
- c) Seu rosto transmite a paz, sua barba delinea o seu rosto, os seus cabelos estão soltos sobre os ombros.
- d) Sua mão direita está direcionada para o lado e a mão esquerda voltada para a frente.
- e) Usa uma túnica branca e um manto branco sobre os ombros.
- f) Podem-se perceber os seus pés usando sandálias.
- g) Está ladeado por duas outras figuras em pé, pelo lado direito e esquerdo, com os rostos de perfil e os corpos em semiperfil.
- h) Suas mãos estão ocupadas com objetos pertinentes às próprias imagens.
- i) Suas vestes são, respectivamente, vermelhas e verdes com o manto claro sobre os ombros.
- j) Em primeiro plano, três figuras em posições diversas: uma sentada, outra ajoelhada e a terceira semideitada.
- k) Suas túnicas são, respectivamente, verde, azul e vermelho, com os mantos alternando as mesmas cores.
- l) A linha do horizonte define o céu com muitas nuvens e a terra, onde estão localizadas as imagens.
- m) A redução no tamanho das figuras define a perspectiva existente no cenário.

O corpo de Jesus está envolto em uma túnica e capa brancas que simbolizam a celebração desde os tempos dos romanos. Representam a pureza e a virgindade e são usadas na liturgia cristã durante o Natal e a Páscoa (MALLOW, 2009, p. 281).

Em sua cabeça, há uma auréola cruciforme, simbolizando a irradiação da luz sobrenatural: prefigura a luz espiritual dos corpos glorificados. A cruz é o símbolo da terra e o mais totalizante dos simbolismos fundamentais, pela intercessão de duas linhas com o centro formando quatro segmentos, base de todos os símbolos de orientação (SCHLESINGER, 1983, p. 116). Compõe, assim, a história dos signos e dos símbolos exibidos nos lugares expressivos e as sensibilidades difusas, ancoradas sobre a obra de criação. A alegoria e a emblemática valorizam as ferramentas mentais, misturando os objetos, as práticas, as configurações e os

sonhos. (FALCON, 2006).

Na beleza plástica existente e percebida através das características descritas, a obra de arte chama a atenção pela suntuosidade contida, pois as suas dimensões são de 7,00 x 7,75 metros. A singularidade da cor quente, contrapondo-se à cor fria; a figura central com branco e pouco uso do neutro preto para contrastar; traços sinuosos caracterizando a pintura renascentista - este é o estilo do pintor Wilson Jorge.

As imagens representam a forma humana de Jesus Cristo, de Moisés, Elias e os apóstolos João, Pedro e Tiago. Segundo Lima Jr.:

Essa representação foi feita seguindo uma concepção espiritual e critérios históricos, procurando dar-se aos sentidos uma ideia dos atributos morais dos representados, de sua atuação na vida material, seu significado na comunidade cristã (LIMA JR, 1966, p. 46).

Há uma imagem de São João Evangelista no templo, que, segundo o pintor, foi de difícil realização, devido à sua localização na parte alta do teto da construção. A concepção e a execução da pintura de teto são mais complexas que os painéis das paredes. É um serviço que exige uma divisão de tarefas sob a orientação do pintor (ARAÚJO, 2006).

João, o Evangelista, foi o mais jovem dos apóstolos de Jesus Cristo. Autor do quarto e último Evangelho Canônico, foi o apóstolo amado por Jesus e irmão mais novo de Tiago Maior, também apóstolo. Foi o único a acompanhar Jesus até a hora da morte e a quem foi confiada a sua mãe, Maria.

Nasceu em Batsaida (Galileia), filho do pescador Zebedeu e de Maria Salomé. Ele e seu irmão, Tiago, sentaram-se ao lado de Jesus na última ceia. Esteve na Antioquia, no Concílio dos Apóstolos. Após a perseguição dos cristãos em Jerusalém pelos romanos, transferiu-se para Samaria, onde desenvolveu o seu trabalho evangelizador. Mudou-se para Éfeso, onde dirigiu muitas igrejas e escreveu o quarto Evangelho. Escreveu epístolas, três delas com mensagens sobre vida eterna e comunhão com Deus, através de Jesus. Durante o governo de Domiciano, João foi exilado na Ilha de Patmos, no Mar Egeu (MALTESE, 1962).

O Evangelho escrito por João enfoca a vida espiritual de Jesus. Os primeiros fragmentos do quarto Evangelho foram encontrados no Egito, que acredita-se tenha sido visitado pelo apóstolo. Morreu solteiro, em 103, na cidade de Éfeso, onde foi sepultado.

O Evangelho de João é diferente dos outros três Evangelhos. Enquanto os demais enfatizam muitos milagres e palavras de Jesus Cristo, este conta apenas sete milagres aos quais dá o nome de sinais. Conta também alguns discursos e aponta mais para a questão da meditação como forma de se atingir a catequese. O Evangelho de João desperta e alimenta a fé, para que o homem tenha a vida. Orienta para a função messiânica de Jesus, aquele que revela Deus para o homem, e procura mostrar a função de Cristo entre os homens através dos sete sinais, que salientam a importância da fé.

Com o seu irmão Tiago foi apelidado Boanerges por Jesus, quer dizer, ‘filhos do trovão’. Foi um dos três apóstolos que assistiram à ressurreição da filha de Jairo e à Transfiguração no Monte Tabor. Seu Evangelho foi escrito entre os anos 80 e 100 e distinguiu-se dos demais pelos seus longos discursos teológicos (MALTESE, 1962, p. 25). A figura desse apóstolo é lembrada pela Igreja Católica no dia vinte e sete de dezembro.



Figura 08 - São João Evangelista, com detalhe da Mão de Deus Emanando o Espírito Santo, por Wilson Jorge. Afresco medindo 4 m, realizado em 2009, localizado no teto da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira.

A figura está carregada de símbolos para que possamos melhor compreender a condição do apóstolo no contexto religioso cristão. Assim, através da sua descrição iconográfica, é possível levantar os aspectos que se seguem.

- a) A técnica utilizada é o afresco.
- b) Um homem em pé cujo olhar se perde no vazio.
- c) Seu rosto transmite paz, humildade; seus cabelos rentes ao pescoço revelam o costume da sua época.

- d) Sua mão direita segura uma pena.
- e) A mão esquerda segura rolos de pergaminhos.
- f) Sua túnica verde contrasta com a capa vermelha.
- g) Seus pés, usando sandálias, estão separados.
- h) No lado direito, rente ao corpo, semiescondida pela figura, há uma águia.
- i) Há uma auréola amarela ao redor da cabeça da imagem.
- j) Acima da imagem, dentro de um círculo, uma mão segura uma ave.

Através da leitura iconográfica, constata-se ser uma figura de cunho religioso, conforme a indumentária e a parte simbólica que a envolvem. Devido ao aspecto figurativo e iconográfico, pode-se entender que seja a imagem de São João Evangelista.

O pintor utilizou símbolos para melhor representar o apóstolo. E através da iconologia pode-se compreender melhor a mensagem contida na obra de arte. A palavra, ou a imagem, é sempre simbólica caso haja mais do que contém a figura no primeiro olhar. Vivemos em um mundo simbólico. Os símbolos religiosos, ricos e expressivos, fazem parte da cultura religiosa por serem inseparáveis da maneira como o homem se relaciona com a divindade, especialmente em comunidade (SCHLESINGER, 1983).

Assim sendo, a cabeça da figura está sob um círculo amarelo indicando a irradiação da luz sobrenatural. Esse símbolo deriva dos cultos solares. Materializa a aura, que é a glória envolvente do ser divinizado (SCHLESINGER, 1983, p. 55).

A pena que está na mão direita significa que a atividade da figura representada é a de escrevente, por isso, utilizada em algumas figuras bíblicas, principalmente nos evangelistas (HEINZ-MOHR, 1994, p. 287). A mão direita contém rolos de pergaminhos, geralmente representados nas mãos dos profetas e escritores dos Evangelhos. Nos pergaminhos, estão escritos os nomes das obras do Novo Testamento a eles atribuídas. Quanto a João, consta que contém: o Quarto Evangelho, as Três Epístolas e o Livro do Apocalipse (MALTESE, 1962). Ao lado direito da figura consta uma águia semiescondida, símbolo do apóstolo. Segundo Heinz-Mohr:

Rainha das aves, a águia era, conforme imaginação universal, o mais forte de todos os pássaros, voava muito alto e possuía o olhar mais aguçado. Os raios do sol não logravam ofuscá-la. Manifestava-se assim, aos diversos povos (assírios, babilônios, persas), como símbolo da altitude espiritual portadora

da majestade divina. A linguagem simbólica da bíblia fala com frequência da águia como símbolo da velocidade, da força e renovação (HENZ-MOHR, 1994, p. 12).

Os pés separados da imagem representam a expressão do poder e da realeza, sendo para os antigos gregos símbolos da força da alma. Para a cultura religiosa do ocidente, caracteriza o respeito ao homem. É a imagem da mutação e do movimento, análoga às asas em sua direção para o alto (SCHLESINGER, 1981, p. 293).

Acima da figura, há uma mão soltando uma pomba. Na arte cristã, a mão simboliza a primeira pessoa da Santíssima Trindade, o Pai. A Pomba simboliza a terceira pessoa, o Espírito Santo, que vem inspirar o escritor hagiógrafo João.

A capa vermelha representa o sangue, o calor, o poder, a paixão e o perigo. Para os asiáticos, é a cor da sorte, simbolizando a força da vida. Na Idade Média, essa cor era restrita à nobreza. Para o cristianismo, a cor do pecado e do desejo descontrolado e, para a Igreja Católica, a cor do Espírito Santo. A capa sobre a túnica verde, na tradição cristã, simboliza o triunfo da vida sobre a morte. É a cor da liturgia durante a Epifania e, para os domingos, depois da festa de Pentecoste, a da vinda do Espírito Santo (MALLOW, 2009, p. 280).

João, o Evangelista, tem o seu nome citado nos momentos importantes da vida de Jesus Cristo. Homem de confiança e por Ele amado, foi o único a acompanhá-lo no caminho da crucificação até o Gólgota, pela Via Sacra. Sua imagem é representada pelos artistas no momento final da vida de Jesus, na hora da sua morte.

A “Via Sacra”, contada em quatorze estações, foi o caminho percorrido por Jesus Cristo para a sua crucificação e morte. Carregando a própria cruz, o instrumento para a sua morte, segundo a tradição, caiu três vezes e foi auxiliado apenas uma vez por Simão, de Cirene. Foram poucos os companheiros que o seguiram nesse momento, com exceção de sua mãe, Maria, entre outras poucas mulheres. Os evangelistas indicam apenas um nome masculino que seguiu Jesus nessa hora: João, o filho de Zebedeu, o apóstolo que Jesus amava.

Nesse momento solene da história da cristandade, a esse apóstolo, João, foi-lhe confiada a guarda da mulher que também era por Ele amada, a sua mãe, Maria. A “Via Sacra” é encerrada com a Ressurreição de Jesus após o terceiro dia da sua morte. A Igreja Católica recorda esse fato durante a Semana Santa, que ocorre, geralmente, na primeira semana do mês de abril. Dentre as vias sacras produzidas por Wilson Jorge, podemos citar a que está exposta no templo São João Evangelista.

As pinturas seguem o mesmo estilo artístico do pintor, que procura enfatizar as mãos em todas as estações da Via Sacra. Nesse enfoque, o artista procurou demonstrar a sua utilidade na caminhada, como orientação de todos os movimentos de Jesus. Até o oitavo século da era cristã, a mão foi único símbolo usado para representar Deus e, diversas vezes, é citada na Bíblia Sagrada. A figura da mão simboliza o poder e a força de Deus e a sua providência para toda criação (SCHLESINGER, 1981): “Meu Senhor começaste a mostrar a teu servo tua grandeza e a força de tuas mãos” (Dt: 3: 24).



Figura 09 - A Condenação, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco produzido em 2009, localizado na parede lateral interna esquerda do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.
Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 10 – Carrega a cruz, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna esquerda do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 11 – Cai pela primeira vez, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna esquerda do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 12 – Encontro com Maria, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna esquerda do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia-Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.

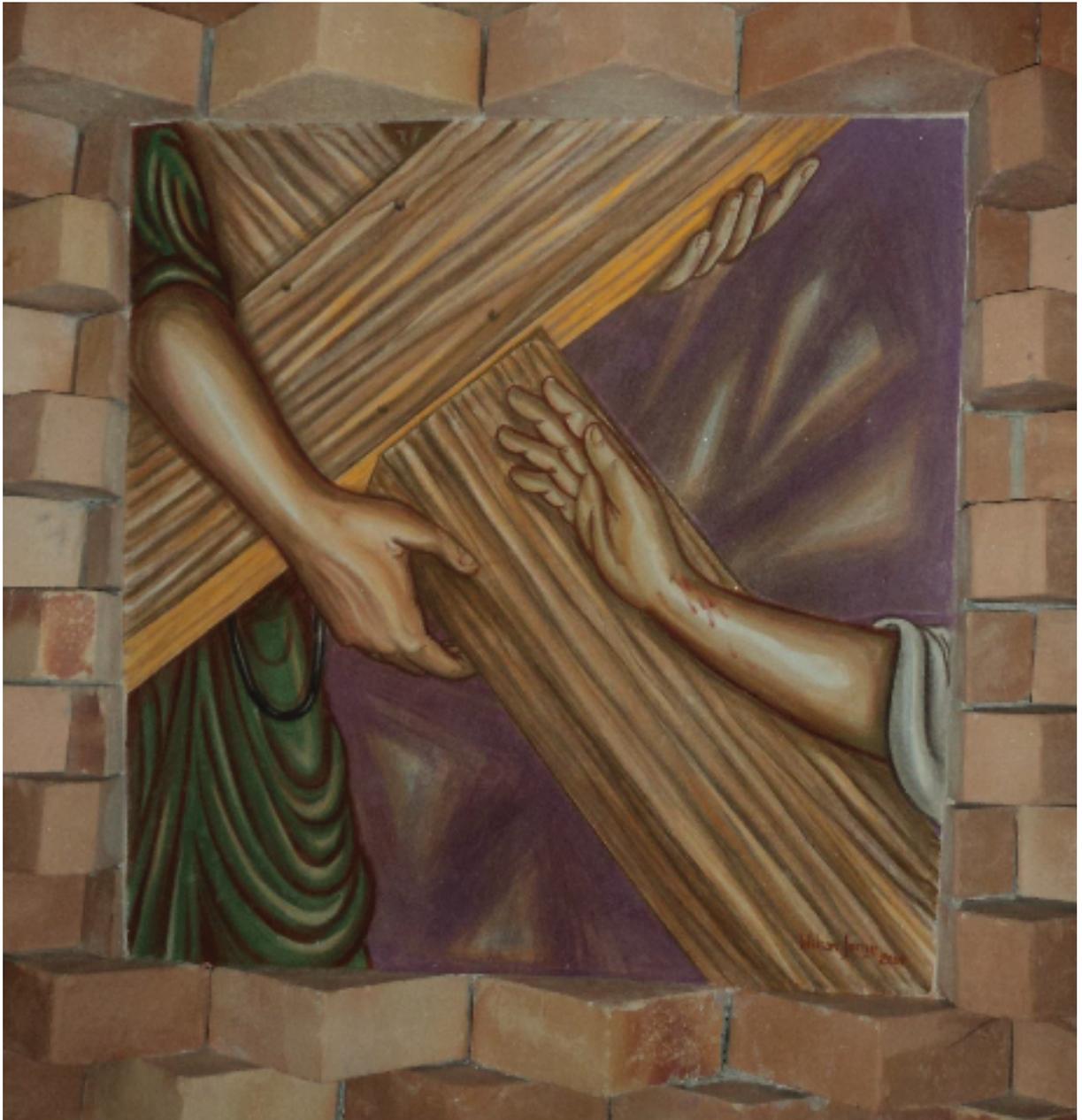


Figura 13 – Simão Cireneu Carrega a Cruz, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna esquerda do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.
Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 14 – **Verônica Enxuga a Face**, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna esquerda do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 15 – Jesus Cai Pela Segunda Vez, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna direita do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 16 – Encontro com as Mulheres, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna direita do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 17 – Cai Pela Terceira Vez, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna direita do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 18 – Despojado das Vestes, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna direita do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 19 – Crucificação, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna direita do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.

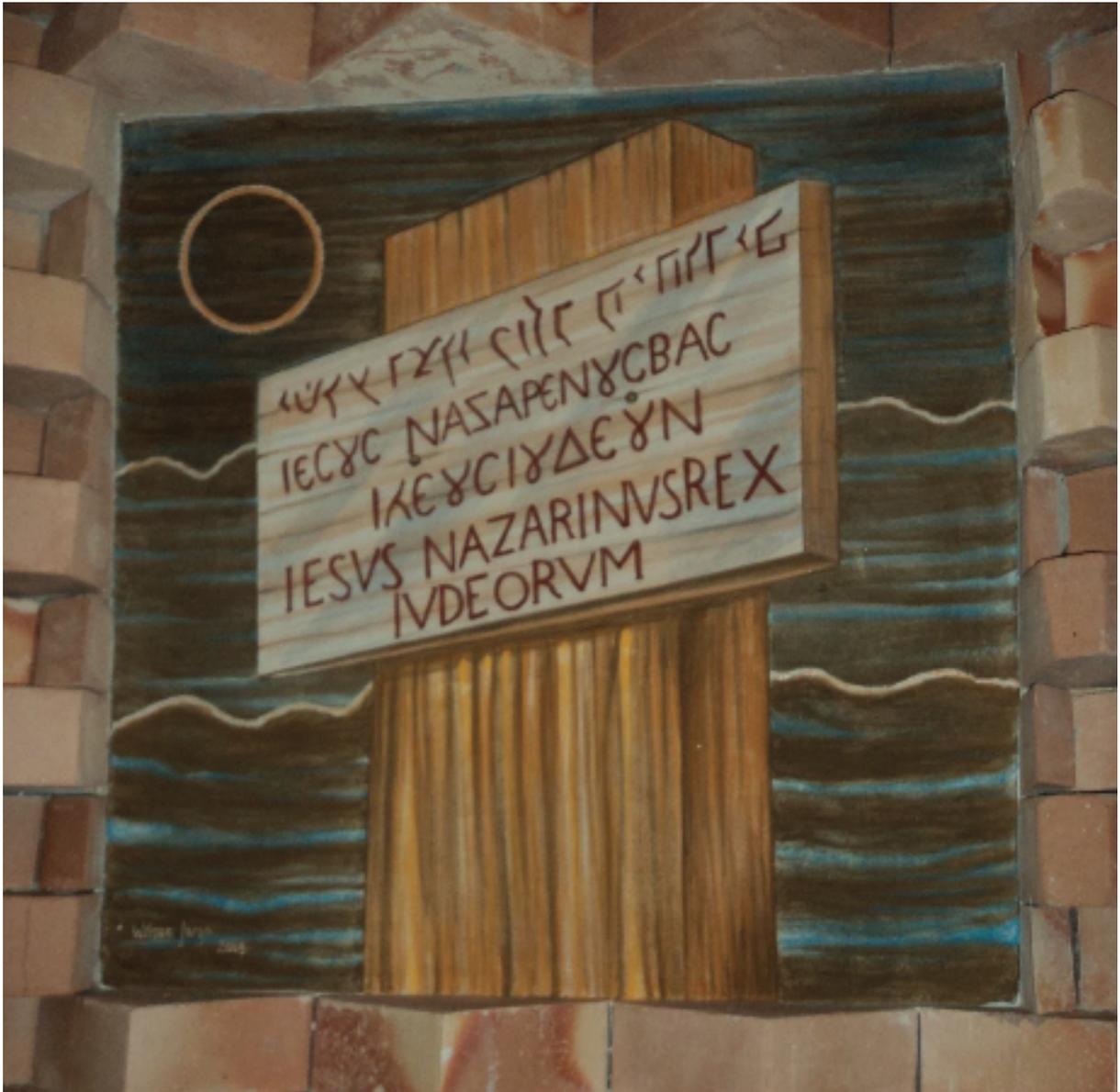


Figura 20 – A Morte de Jesus, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna direita do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 21 – Descida da Cruz, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna direita do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 22 – O Sepultamento, por Wilson Jorge. Dimensão: 40 cm x 40 cm. Afresco de 2009, localizado na parede lateral interna direita do templo da Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 23 – O Cordeiro. Mosaico de Wilson Jorge, ano 2009, Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.



Figura 24 – “O Cordeiro” [detalhe da Mesa do Altar], por Wilson Jorge. Azulejo queimado. Ano de 2009, Paróquia São João Evangelista, em Goiânia, Go.

As obras do pintor Wilson Jorge acima citadas estão expostas no templo da Paróquia São João Evangelista localizado na Praça Universitária Goiânia – Goiás.



Figura 25 – Paróquia São João Evangelista. Praça Universitária, esquina com a Primeira Avenida, lote 43, Setor Universitário (área II da PUC – GO), em Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das mais expressivas formas de arte é a pintura, embora nem sempre seja bastante a perfeição técnica obtida após longo aprendizado pelo artista. Este precisa ir além, estudar e procurar a perfeição. O artista nunca deve esmorecer, mas lembrar-se sempre de que o caminho é árduo, mas a realização deverá chegar pela paciência e a determinação.

Os grandes mestres do passado tiveram que enfrentar os mesmos problemas e as mesmas dificuldades. O difícil e impossível transformam em agradável tarefa numa questão de tempo. Os primeiros ensaios de um artista plástico, indispensáveis e bem observados, fornecerão os meios de bem conduzir o artista ao sucesso. Cada esboço, cada croqui, por insignificante que sejam, constituem uma parte utilizada na obra terminada (MEDEIROS, 1979, p. 154).

O conteúdo existente em um painel religioso está situado num contexto histórico e social. Dessa maneira, o pintor Wilson Jorge apresenta os seus trabalhos traçados no percurso da história da arte cristã. Expressa nas suas imagens elementos comprometidos com a realidade religiosa, assumidos nos seus momentos de convivência com a construção das suas imagens. Percebe-se que o tempo contextualizado foi o próprio de cada figura. A autonomia da arte moderna implica a sua inclusão no processo tempo e espaço.

Retomando a história da arte, esta acompanha a história da civilização. No decorrer da história do homem, os movimentos artísticos sempre espelharam as circunstâncias da época e a mentalidade dos povos. Foram às obras artísticas os testemunhos autênticos de todas as grandezas e debilidades das sociedades que floresceram ou decaíram no mutável cenário histórico. Desse modo, a pesquisa representa um inestimável auxílio na reconstituição e na compreensão dos mais remotos acontecimentos (MARINHO, 1995, p. 9).

Para o desenvolvimento da pesquisa, embora tenha sido escassa a bibliografia, tentou-se perceber, entre as concepções teóricas e as suas peculiaridades, uma visão global daquilo que de fato interessava à análise do objeto em estudo. A análise de cada obra pictórica produzida pelo pintor e a apreciação de cada um de seus momentos contextualizados tornou pertinente o trabalho desenvolvido de forma atraente, interessante e enriquecedora.

Nesse sentido, o presente estudo buscou entender a valorização da arte religiosa, especialmente a produzida no templo católico da Paróquia São João Evangelista pelo pintor Wilson Jorge. Procurou enfatizar, nessa perspectiva, a simbologia utilizada em sua produção dentro desse espaço religioso e as tendências de valorização advindas desse processo.

As reflexões aqui apresentadas a partir das interrogações colocadas inicialmente mostraram-se importantes para compreender e entender a importância da arte religiosa e sua questão doutrinária.

Tais reflexões deram origem ao argumento ou problematização desse trabalho, que buscou analisar e compreender a importância desses trabalhos artísticos a partir do interesse da igreja católica como provedora e detentora dessas obras de arte em seus acervos. Este trabalho buscou mostrar, por intermédio da definição de alguns conceitos, em especial da arte religiosa, os fatores que geram a valorização de arte.

Quanto à hipótese, existe na pintura religiosa realizada nas paredes dos templos católicos uma tarefa que demanda competência e técnica. A obra artística é feita para ser exposta ao público, exigindo, portanto, competência e conhecimento de quem a faz. Curiosamente, a obra artística religiosa não se expressa em trabalhos de formação inicial, existindo daí um déficit de profissionais nessa área. Dado que é importante que o artista transite em diferentes áreas do conhecimento e especialmente tenha o conhecimento prévio de sua atividade no âmbito acadêmico, não como complementar, mas na definição de sua obra artística, a capacitação é-lhe sempre necessária, pois os recursos e projetos desempenham em sua atividade uma função fundamental.

A sucessão dos capítulos - a arte religiosa, a cultura artística em Goiânia e os painéis religiosos de Wilson Jorge em Goiânia - possibilitou a reflexão do objeto em estudo para que pudessemos recolher as análises deste trabalho de pesquisa, consolidando sistematicamente as nossas reflexões.

A valorização da arte religiosa está na criatividade do artista, que transparece na imagem produzida com os símbolos coerentes, direcionando-a para a mensagem desejada. Apoiado nesses valores e no conhecimento da obra, pudemos formular uma apreciação comparativa entre uma figura e outra, nas obras artísticas do pintor, possibilitando-nos, assim, identificar o seu estilo artístico, determinar as suas ideias para compreender a formação do contexto religioso que ele configura em quaisquer dos seus temas expostos.

Sobre as características do pintor, podemos dizer que está explicitamente exposta nos seus trabalhos espalhados pelos principais templos católicos da cidade. A reflexão sobre suas obras de arte caracteriza a interpretação ou visão de mundo de cada observador, sendo este o atestado de competência do artista.

Ao longo desse trabalho, pôde-se perceber a tendência do estilo artístico pré-renascentista de Wilson Jorge em sua relação com a chamada pintura moderna, que

caracteriza a totalidade de suas obras. A pintura de vanguarda, no entanto, exagerada na sua diversidade às vezes até vaga ou contraditória, e que só pretende efeitos decorativos, não está na essência artística desse pintor. Nas reflexões relacionadas a essa perspectiva, observamos que as suas obras possibilitam o enriquecimento dos espaços sagrados, orientam e determinam uma religiosidade que eleva o seu trabalho ao nível da sacralidade.

Na realidade, o pintor coloca a sua religiosidade no seu trabalho. Sua sólida convicção religiosa impulsiona a sua ação artística. Segundo Marinho:

Os espiritualistas acreditam que há, no íntimo de cada pessoa, algo sagrado, uma luz, uma essência que possibilita a sua integração a um Ser Superior. Embora os materialistas, também acreditem na existência dessa força que impulsiona não para Deus, mas para a autorrealização das potencialidades biológicas de cada um, para o seu desenvolvimento e a sua integração social. (1995, p. 325).

Para que se possa bem concluir este trabalho é necessário salientar o prestígio adquirido pelo pintor Wilson Jorge como artista plástico especializado nas produções de imagens religiosas e o seu reconhecimento pela sociedade goianiense.

Nesse sentido, valoriza-se o pintor pelo privilégio de atingir uma posição única na maioria das produções artísticas religiosas, sublimando a sua autoestima. Antes da conquista das estrelas, deve-se valorizar o homem, criar um novo mundo onde predominem a paz e a fraternidade (MARINHO, 1995).

A especialidade do pintor na produção de ícones religiosos destaca-o de outros artistas. Às vezes, o mundo da arte e da moda apoderam-se da iconografia, designando para uma figura artística qualquer o termo ícone, embora essa palavra diga respeito somente às imagens religiosas em geral. Essa pintura, que é utilizada nos retábulos ou painéis, tem lugar proeminente na vida e no culto religioso das igrejas.

Assim, os ícones podem ser grandes ou pequenos. O pintor em questão prefere as imagens maiores, devido à sua visualização, destacando-se no lugar em que foram produzidas. Suas figuras foram pintadas em lugares determinados de modo que possam ficar protegidas, evitando, assim, a sua deteriorização.

Compreende-se que, na simbologia cristã, os ícones sagrados representam a realidade transcendente e servem de ponto de referência para a meditação. Essa situação da arte religiosa provoca um duplo aspecto: ela participa ao mesmo tempo da natureza do modelo e

permite-nos entrar em contacto com a sua realidade superformal. Nesse sentido, torna-se o ícone uma imagem evocadora e libertadora (SCHLESINGER, 1983).

Entre os artistas plásticos de modo geral, o pintor Wilson Jorge dedicou-se à iconografia cristã e desenvolveu uma arte simbólica e didática como meio de educar a fé, decorar e celebrar os lugares de culto nos templos onde a igreja reúne-se para o momento de adoração.

Beckhauser (2000) afirma que, entre os símbolos que representam o Criador, os mais significativos são as pessoas. Destacando-se das demais, há aquelas que se sobressaem pela sensibilidade, pela criatividade, e esse é o artista. Compreendemos que, para o artista, o importante é inspirar-se na realidade concreta: o artista “deve inspirar-se não no reservatório das abstrações gerais, mas na vida; é que a missão da arte não é exprimir pensamentos, como a filosofia, mas formas exteriores e reais” (HEGEL 1996, p. 317).

ANEXO

ENTREVISTA COM O PINTOR WILSON JORGE



Entrevistei o artista, que gentilmente me recebeu no seu ambiente de trabalho, na construção do templo da Paróquia Nossa Senhora Aparecida e Santa Edwiges, no Setor Nova Suíça, em Goiânia. Foi no dia 15 de agosto de 2012, às 15: 00.

-Você é goianiense?

-Não, sou goiano de Pires do Rio, nasci em 27/06/1962. Com um ano de idade minha família veio para Goiânia, mas retornamos ao interior para voltarmos definitivamente em 1969.

-Quando você percebeu a sua vocação para a arte?

-Desde criança, quando eu ia para a igreja e ficava observando as imagens e vitrais e comecei a rabiscar as primeiras figuras religiosas.

-Você fez artes plásticas?

-Fiz arquitetura aqui em Goiânia, na UCG-GO, mas, sob o incentivo da minha família, acabei me tornando artista plástico. Hoje atuo nas duas profissões, sendo que uma complementa a outra. Tenho trabalhado em projetos de arquitetura nas diversas áreas, atualmente mais com igrejas. Eu e a minha equipe estamos trabalhando na construção da Paróquia Santa Edwiges e Nossa Senhora Aparecida.

-Quais são os trabalhos produzidos por você nas artes plásticas?

Atualmente, tenho trabalhado com pinturas murais, seja em afresco ou azulejo, destinadas ao interior das igrejas. Trabalho também com projetos de vitrais e execução de mosaicos. Paralelo a isto, o óleo e acrílico também fazem parte dos meus trabalhos desenvolvidos em ateliê. O desenho é a base de toda a minha obra, seja como preparatório ou estudo, ou como obra acabada.

-Onde busca a inspiração para as suas composições?

-Geralmente na Bíblia, no Novo Testamento. As leituras que faço é que promovem a minha inspiração. Procuro fazer uma varredura mental das leituras já feitas para poder compor os meus trabalhos. Segundo as instruções do Concílio Vaticano II, a partir de 1962, é de que a figura de Jesus Cristo seja feita mostrando-O com vida.

-Seus painéis geralmente são internos. Por quê?

-Sim, eu prefiro fazer os meus trabalhos internos para que possam ficar mais protegidos da ação do tempo e do vandalismo. E nas igrejas por terem um caráter didático e atingirem um grande número de pessoas.

-Qual é o seu estilo artístico?

-Penso que tenho influências dos artistas italianos pré-renascentistas e renascentistas, que tento trazer para uma linguagem mais atual e pessoal dentro da iconografia tradicional. A minha formação de arquiteto me dá um grande apoio no meu trabalho e talvez isso tenha influenciado para a elaboração dos murais dentro de um contexto arquitetônico.

-Você só faz pinturas de imagens religiosas grandes?

-Não, mas prefiro esse tipo de trabalho, pois promove uma visão maior e, assim, mais orientação para o observador. Gosto quando as pessoas dizem que se sentem “tocadas” pelo meu trabalho.

-Quais são os artistas plásticos que você admira?

-Admiro o trabalho de Giotto, Fra Angélico, Botticelli, Perugino - eram esses pintores italianos que eu gostava de copiar quando era criança. Sou admirador aqui em Goiás do DJ Oliveira, talvez pelo fato de este pintor também ter desenvolvido uma arte muralista.

-Você aceita opiniões sobre o seu trabalho?

-Sim, desde que não interfiram demais no meu modo de trabalhar ou nas composições que faço. Há uma falta de interesse muito grande nos pintores para fazer esse tipo de pintura. Eu gostaria de convidar alunos do curso de artes plásticas ou mesmo da arquitetura para poder repassar esse tipo de técnica, o afresco sobre painel.

**OUTROS TEMPLOS QUE ESTÃO EXPOSTOS PAINÉIS DO ARTISTA PLÁSTICO
WILSON JORGE:**



Figura 26 – Paróquia São José, Praça Comendador Germano Roriz setor sul Goiânia.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.

Dentro desse templo contém a seguintes obras de arte:



Figura 27 – Detalhe da Via sacra, Afresco 1988, medindo 2,00 m x 1,30 m.

Foto: Wilson Jorge.



Figura 28 – Detalhe da Via sacra, Afresco 1988, medindo 2,00 m x 1,30 m.

Foto: Wilson Jorge.



Figura 29 – São José, por Wilson Jorge, 2.5m x 0.8m. Óleo sobre tela, localizado no altar mor.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 30 – Catedral Metropolitana de Goiânia, Praça Dom Emanuel, S/n – setor central, Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.

Dentro desse templo contém a seguinte obra de arte:

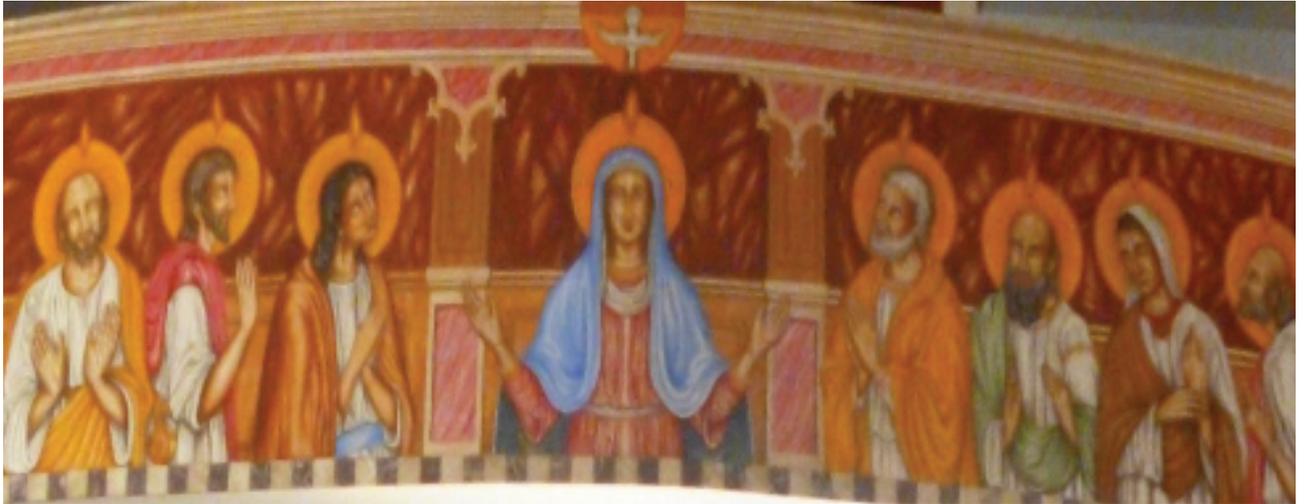


Figura 31 – Pentecostes, Afresco, por Wilson Jorge, painel interno, ano 2007.

Foto: Antonio Carlos.



Figura 32 – Pentecostes. Banner na fachada externa da Catedral Metropolitana de Goiânia por Ocasão do Sínodo de 2012 (encontro dos Bispos), painel externo.

Foto: Antonio Carlos.



Figura 33 – São João Evangelista, Vitral, 2003, por Wilson Jorge.

Foto: Wilson Jorge.



Figura 34 – Natividade, Rosácea com vitral, 2003, por Wilson Jorge.

Foto: Wilson Jorge.



Figura 35 – A Anunciação, Rosácea com vitral, 2003, por Wilson Jorge.

Foto: Wilson Jorge.



Figura 36 – Paróquia Sagrado Estigmas e Santo Expedito, por Wilson Jorge, rua C, 148 – Jardim América Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.

Dentro desse templo contém a seguinte obra de arte:



Figura 37 – Detalhe da via sacra, por Wilson Jorge, Azulejo queimado, 2007.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.

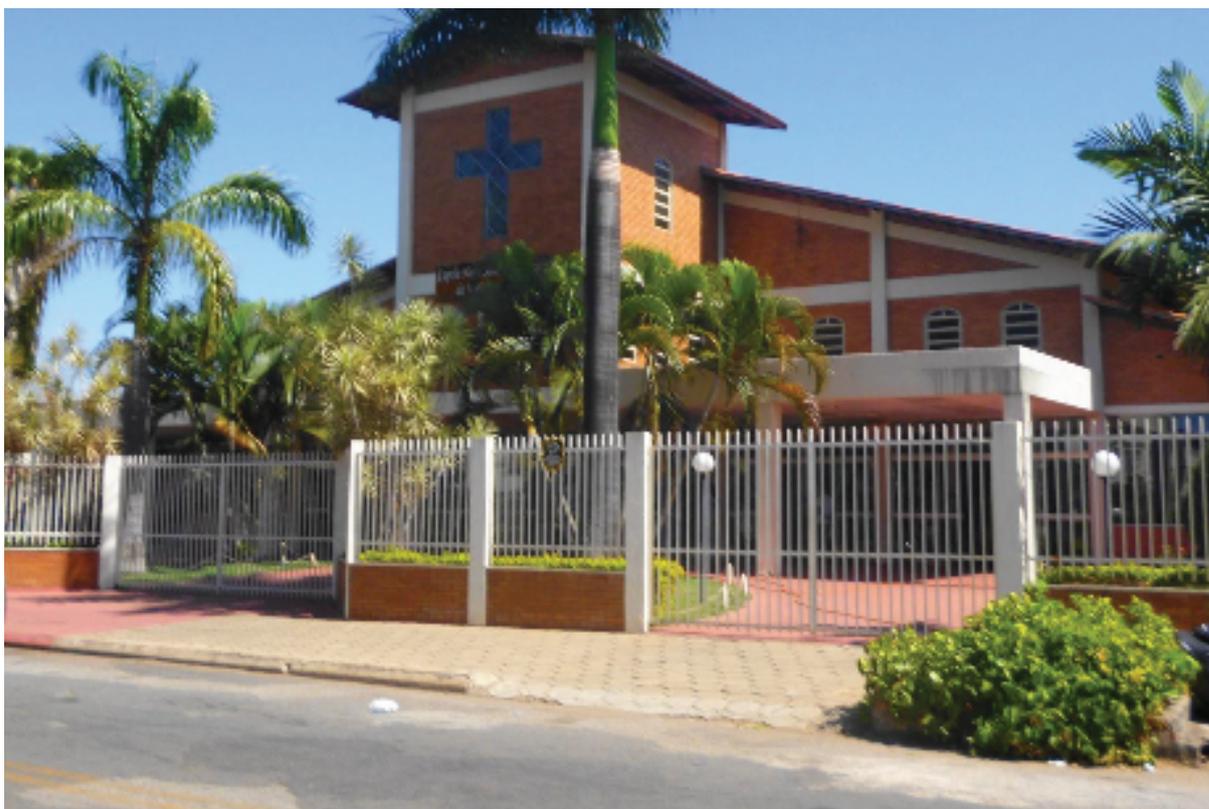


Figura 38 – Paróquia Nossa Senhora das Graças da Medalha Milagrosa, Rua Natal e Silva setor morada nova.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.

Dentro desse templo contém a seguinte obra de arte:



Figura 39 – Nossa Senhora das Graças da Medalha Milagrosa. Cerâmica esmaltada 2005, por Wilson Jorge, altar mor.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 40 – Paróquia Nossa Senhora de Fátima, por Wilson Jorge, Avenida Pires Fernandes, Quadra 42, Setor Aeroporto Goiânia.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.

Dentro desse templo contém a seguinte obra de arte:



Figura 41 – Santo Agostinho, por Wilson Jorge, 1.94 m x 1.35 m. Óleo sobre tela 2005, localizada na parede interna direita do templo.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 42 – Paróquia Nossa Senhora Aparecida e Santa Edwiges, rua C – 252. Setor Nova Suiça Goiânia, Go.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.

Dentro desse templo contém as seguintes obras de arte:

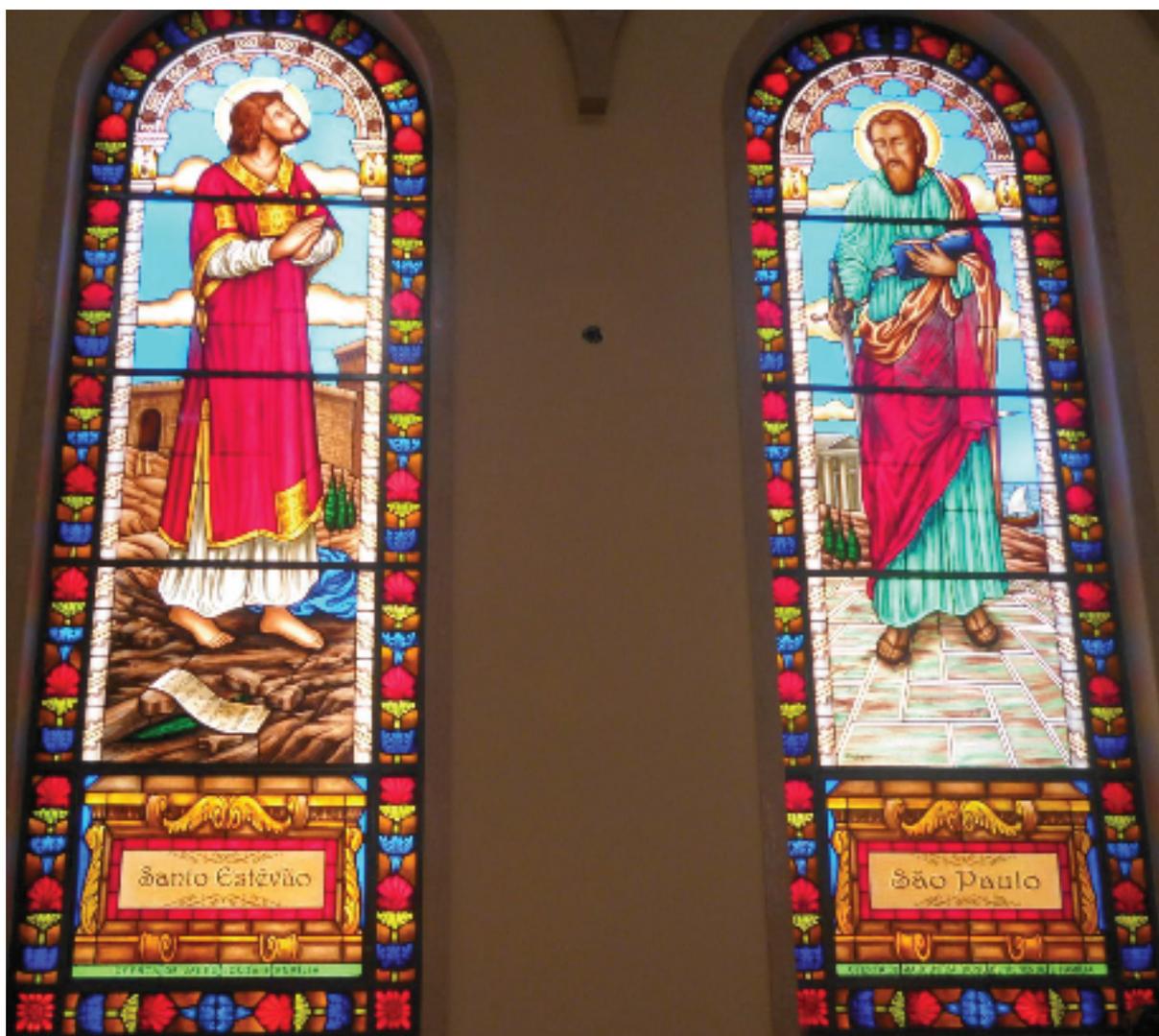


Figura 43 – Santo Estevão e São Paulo. Vitrais 2012, por Wilson Jorge, localizado na parede interna lateral direita do templo.

Foto: Antonio Carlos de Oliveira, 05 de agosto 2012.



Figura 44 – Igreja de São Bento. Projeto de arquitetura e mosaico por Wilson Jorge, localizada na Rua Abel Rodrigues Chaveiro, Mineiros, Go, concluído em 1999, e inaugurado em 11/07/2000.

Foto: Wilson Jorge.

Dentro deste templo esta localizada a seguinte obra de arte:



Figura 45 – Medalha de São Bento. Mosaico, 3 m de diâmetro piso do presbitério Igreja São Bento Mineiros, Go, inaugurada em 2000.

Foto: Wilson Jorge.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Alberto Felipe. História cultural e história das ideias. *Revista Brasileira de Estudo Pedagógico*. Brasília. v. 88. n. 220 p. 476. Set/Dez. 2007.
- ARAUJO, Maria Lucília Viveiros. O painel do forro. *Revista de História e Estudos Culturais*. v. 3, ano III, n. 3, 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>> Acesso em: 06 Fev. 2012.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: PIONEIRA. USP. 1986.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas São Paulo. Papirus, 1993.
- BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no estudo da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARBOSA, Dom Marcos. *Arte sacra*. Rio de Janeiro: Presença Edições. 1976.
- BARRETO, Amanda. *Art Decó: depoimento e imagens*. Goiânia: R&F LTDA, 2007.
- BAPTISTA, Ana Paola P. A crise da civilização e o Cristo terrestre: iconografia cristã e arte moderna. *Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: RJ. v. 16, n. 2, 2003.
- BATTIOLI, Luciana Pellizzi. *Em defesa das obras de artes*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.
- BECKHAUSER, Alberto O. F. M. *Símbolos litúrgicos*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BRANDÃO, Antonio Jackson de Souza. A imagem nas imagens: leituras iconológicas. *Lumen Et Virtus. Revista de Cultura e Imagem*. São Paulo: Selinunte: n. 2, mai. 2010.
- BORTOLINI, José (Edit).. *Bíblia sagrada edição pastoral*. São Paulo: Paulus, 1990.
- BOUILLERCE, Brigitte. CARRÉ, Emmanuel. *Saber Desenvolver a criatividade na vida e no trabalho*. São Paulo: Larousse, 2004.
- CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. Retórica da ironia e estética moral nos “caprichos” de GOYA. In: PATRIOTA, R; RAMOS, A. F.; CAPEL, H. S. F. *Criações artísticas e representações na história*. Goiânia: PUC, 2010.

CATEDRAL, Metropolitana de Goiânia. *História da Catedral*. Disponível em: <<http://br.olhares.com/catedralmetropolitanagoiania>> Acesso em: 30 Abr. 2011.

CAVALCANTE, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CIPINIUK, Alberto. *A Face pintada em pano de linho: molduras simbólicas da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: PUC, 2003.

CRESPI, Franco. *A experiência religiosa na pós-modernidade*. São Paulo: Universidade do Sagrado Coração - EDUSC, 1999.

DURVILLE, Henri. *A Ciência Secreta. As grandes correntes iniciáticas através da história*. São Paulo: Pensamento. v. 4, 1995.

ECO, Humberto. *A Definição da arte*. São Paulo: Martins Fonte, 1986.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1997.

ELÍADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EVERARD, M. Uupjohn; PAUL, S. Wingert; JANE, Gaston Mahler. Os inícios da arte cristã. In: *História mundial da arte*. São Paulo: Martins Fontes. p. 80-103, 1965.

FALCON, Francisco José Calazans. História cultural e história da educação. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro: v. 11, n. 32, p. 328 - 339, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágios*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2008.

GHARIB, Georges. *História e culto*. São Paulo: Paulus, 1997.

GIANNOTTI, Carlos Hugo. *A construção do espaço Centro-Oeste: do sertão dos Garcias ao Chapadão do Céu*. Goiânia-GO, KELPS, 2012;

- GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade, 2009.
- GINSBURG, Carlo. *O. Fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOMBRICH, Ernest. H. *História da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.
- GOYA, Edna. de Jesus. *O ensino superior de artes plásticas em Goiás*. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br>>. Acesso: em 25 Mai. 2011.
- HENIS – MOHR, G. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: WMF, 1996, p. 317.
- ISKANDAR, Jamil Ibrahim. *Normas da ABNT: comentadas para trabalhos científicos*. Curitiba: Juruá, 2011.
- JORGE, W. Arte Cultura. Dedicção à arte sacra. *Revista PUC Notícias*. Disponível em: <<http://www.2ucg.br>> Acesso em: 17 Mai. 2011.
- JUNIOR, Augusto de Lima. *A arte religiosa*. Belo Horizonte: São Vicente, 1966.
- KALA, Thomas. *Meditações sobre os ícones*. São Paulo: Paulus, 1995.
- LAKATOS, Eva Maria. *Metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2000.
- LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1965.
- MALLON, Brenda. *Os símbolos místicos: um guia completo para os sinais mágicos e sagrados*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.
- MALTESE, Giuseppe. *Trópicos bíblia: dicionário bíblico*. São Paulo: Gegraf, 1962.
- MARINHO, Otto Julio; MARINHO, Zita. *O homem e suas pinturas: generalidades e comentários*. Belo Horizonte: Vila Rica: Reunida, 1995.
- MARTINDALE, Andrew. *O mundo da arte. O renascimento*. Rio de Janeiro-RJ; José Olímpio Editora, 1966.

- MEDEIROS, João. *Manual do pintor*. São Paulo: Arma, 1979.
- MENDONÇA, Alzino Furtado, RIBEIRO, Cláudia Regina, NUNES, Eliane Prudente. *Trabalhos acadêmicos: planejamento, execução e avaliação*. Goiânia: ALFA, 2008.
- MEIHY, José Carlo Sebe Bom. *Manual de história oral*. São Paulo: Loyola, 1998.
- MENEZES, Amaury. *Da caverna ao museu: dicionário das artes plásticas*. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.
- MOTA, A. V. B. DJ Oliveira. In: SILVEIRA PX. *Arte hoje: o processo visto por dentro*. Goiânia: Marco Zero, p. 101, 1985.
- MELLO, Marcia Metran de. *Goiânia: cidade de pedras e de palavras*. Goiânia: UFG, 2006.
- NEISTEIN, José. *Feitura das artes*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- OCHSÉ, Madeleine. *Uma arte sacra para o nosso tempo*. São Paulo: Flamboyant, 1960.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et all. *Pós-modernidade*. Campinas: UNICAMP, 1988.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Culapita, 1970
- OSTROWER, Perla Fayga. *Universo da arte*. 6. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- PACHECO, Ana Maria. *Memória roubada*. Goiânia: UEG: Centro de formação artística, 2002.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. S.Paulo: Edit. Perspectiva, 1981.
- PESAVENTO, Sandra Jatahi. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- POLONIAL, Juscelino Martins. *Terra do anhanguera: história de Goiás*. Goiânia: Editora Kelps, Leart Editora, 2006.
- QUADROS, Eduardo Gusmão de. Derrida revoluciona a história. *Revista de Hist. e Rdt. Cultural*. Goiânia-GO, v. 6, n 4, p. 4, Dezembro, 2009.

REZENDE, João. A tarefa da arte: apontamento para o redimensionamento do conceito de trabalho. *Revista Poiesis. Estudo de ciências da arte*. Niterói: v. 3, p. 31, ano 3, 2001.

SÃO JOSÉ, Paróquia. *Histórico da Paróquia*. Disponível em: <<http://www.goiasnet.com>> Acesso em: 10 Ago. 2011.

SCHLESINGER, Hugo. PORTO, Humberto Pe. *Crenças, seitas e símbolos religiosos*. São Paulo: Paulinas, 1983.

SOARES, Terezinha Rodrigues Prado. História, arte e comunicação transitando na mesma órbita e sem colisão. *Revista da Sociedade Científica de Estudo da Arte*. Arte e Cultura da América Latina. v. XII n. 1. São Paulo: 2004.

SILVA, Tadeu Tomaz. (org.). STUART, Hall.; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 8. ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2008.

SILVEIRA, PX. *A arte no altar. Movimento do artista Omar Souto visto por PX Silveira*. Goiânia: UCG, 1989.

TARDY, Michel. *O professor e as imagens*. São Paulo: Cultrix, 1976.

VICENS, Frances. *A arte abstrata e a arte figurativa*. Rio de Janeiro: Salvat editora do Brasil, 1979.

VIGÁRIO, Jaqueline Siqueira. *Nazareno Confaloni: entre linhas, traços e cores*. Goiânia: PUC, 2011.

_____: *Olhares, traços e sensações: uma abordagem da história da cultura visual*. 159 f. dissertação. Goiânia: UCG, 2010 (Dissertação de Mestrado).

UNIVERSITÁRIA, Paróquia Goiânia. *Histórico da paróquia*. Disponível em: <<http://www.ucg.br/paroquiauniversitaria/home/secao.asp>>. Acesso em: 20 Out. 2011.