

**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS, MEMÓRIA  
E PATRIMÔNIO  
MESTRADO PROFISSIONAL**

**JEFFERSON LEITE RODRIGUES**

**ENTALHES EM MADEIRA DE PEDRO RECROIX: NARRATIVAS DE UM  
PATRIMÔNIO RELIGIOSO PARA ALÉM DO CENTRO-HISTÓRICO**

**Goiás – GO**

**2025**

**JEFFERSON LEITE RODRIGUES**

**ENTALHES EM MADEIRA DE PEDRO RECROIX: NARRATIVAS DE UM  
PATRIMÔNIO RELIGIOSO PARA ALÉM DO CENTRO-HISTÓRICO.**

Relatório técnico para apresentação à banca do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio, Mestrado Profissional, da Universidade Estadual de Goiás - Câmpus Cora Coralina (PROMEP/UEG), como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Miranda Barbosa

Goiás – GO

2025

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

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem resarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data<sup>1</sup>. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do(a)autor(a).

### Dados do autor (a)

Nome completo: JEFFERSON LEITE RODRIGUES  
Email: jeffersonlrodrigues@gmail.com

### Dados do trabalho

Título: **ENTALHES EM MADEIRA DE PEDRO RECROIX: NARRATIVAS DE UM PATRIMÔNIO RELIGIOSO PARA ALÉM DO CENTRO-HISTÓRICO**

Tipo:

Tese  Dissertação

Curso/Programa: Mestrado Profissional em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio (PROMEP)

Concorda com a liberação documento

SIM  NÃO

<sup>1</sup>Período de embargo é de até um ano a partir da data de defesa.

Goiás, 26 de Janeiro de 2026

Documento assinado digitalmente  
**gov.br**  
JEFFERSON LEITE RODRIGUES  
Data: 26/01/2026 17:14:14-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente  
**gov.br**  
RAQUEL MIRANDA BARBOSA  
Data: 27/01/2026 09:22:37-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Assinatura autor(a)

Assinatura do orientador(a)

### **CATALOGAÇÃO NA FONTE**

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

R696e	Rodrigues, Jefferson Leite. Entalhes em madeira de Pedro Recroix : narrativas de um patrimônio religioso para além do centro-histórico [manuscrito] / Jefferson Leite Rodrigues. – Goiás, GO, 2025. 117 f. ; il.  Orientadora: Profa. Dra. Raquel Miranda Barbosa. Relatório Técnico (Mestrado em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2025.  1. Linguagens e artes. 1.1. Arte sacra. 1.2. Entalhes em madeira. 2. Patrimônio artístico cultural - Goiás, GO. 1.1. Religiosidade popular. 1.2. Cultura marginal. I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.
-------	---

CDU: 73.023.1(817.3)

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu

UEG CÂMPUS CORA CORALINA

Av. Dr. Deodato Ferreira de Mora Centro - GOIÁS CEP: 76600000

Telefones: (62) 3936-2161 / 3371-1971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

**ATA DE EXAME DE DEFESA 08/2025**

Ao trigésimo dia do mês de junho de dois mil e vinte e cinco, às catorze horas e trinta minutos, realizou-se a sessão pública de Defesa do Relatório Técnico intitulado "*ENTALHES EM MADEIRA DE PEDRO RECROIX: NARRATIVAS DE UM PATRIMÔNIO RELIGIOSO PARA ALÉM DO CENTRO-HISTÓRICO*" e do produto "*Pedro, Patrimônio afetivo do Mosteiro Anunciação do Senhor...*", do(a) mestrando(a) Jefferson Leite Rodrigues. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores doutores: Raquel Miranda Barbosa – Presidente – (PROMEP - UEG), Robson R. Gomes Filho (UEG-MORRINHOS) e Eduardo Gusmão de Quadros (PROMEP - UEG). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo(a) mestrando(a) e seu(sua) orientador(a). Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o(a) presidente da banca examinadora, Dr.(a) Raquel Miranda Barbosa, proclamou que o Relatório Técnico e o produto encontram-se aprovados (X) ou não aprovados ( ) com as seguintes exigências (se houver):

---

Profa. Dra. Raquel Miranda Barbosa (PROMEP - UEG)

Documento assinado digitalmente



ROBSON RODRIGUES GOMES FILHO

Data: 01/08/2025 12:22:51-0300

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

---

Prof. Dr. Robson R. Gomes Filho (UEG-MORRINHOS)

---

Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros (PROMEP - UEG)

Cumpridas as formalidades de pauta, às 16:49 horas a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora em duas vias de igual teor.



Documento assinado digitalmente

RICARDO OLIVEIRA ROTONDANO

Data: 01/08/2025 15:25:29-0300

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

Goiás-GO, 30/06/2025.

---

Prof. Dr. Ricardo Oliveira Rotondano (Coordenador)

**JEFFERSON LEITE RODRIGUES**

**ENTALHES EM MADEIRA DE PEDRO RECROIX: NARRATIVAS DE UM  
PATRIMÔNIO RELIGIOSO PARA ALÉM DO CENTRO-HISTÓRICO**

Relatório Técnico submetido ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Memória e Patrimônio (PROMEP/UEG), Mestrado Profissional, para fins de Defesa como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em História. Aprovada em 30 de junho de 2025 pela Banca Examinadora composta pelos seguintes docentes:

---

Profa. Dra. Raquel Miranda Barbosa (UEG)  
Orientadora

---

Prof. Dr. Robson Gomes Filho (UEG – Morrinhos)  
Membro Externo

---

Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros (PROMEP/UEG)  
Membro Interno

---

Prof. Dr. Fernando Martins dos Santos (UEG- Quirinópolis)  
Suplente Externo

---

Profa. Dra. Keley Cristina Carneiro (PROMEP/UEG)  
Suplente Interno

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço ao Deus da vida, por tudo aquilo que tem proporcionado em meus dias, e me encaminhado até vivenciar este momento. Aos que vieram antes de mim peço licença, e em gesto de gratidão ofereço este trabalho.

Aos meus pais, Jesus e Vera, expresso a minha eterna gratidão, pelo laço que nos une. Vocês são meu sustento e força motivadora que me faz caminhar em busca de objetivos melhores.

À minha irmã agradeço de forma especial pelas motivações diárias. Seu exemplo me molda e me inspira, seu incentivo me alegra e me dá forças para permanecer caminhando.

Agradeço com muito carinho a minha querida orientadora, Raquel Miranda, que por muitas vezes me sustentou nessa caminhada. Não tenho palavras para agradecer a sua humanidade e parceria. O cuidado e a delicadeza na orientação foram fundamentais para que eu chegasse até aqui, espero poder manter para além da vida acadêmica nossa amizade, pois sem dúvida você é uma grande inspiração profissional para mim.

Sou muito grato ao PROMEP, por tudo que tem feito e fará em minha vida. Agradeço a todos os professores e professoras que passaram pelo programa e com certeza deixaram em mim uma marca. De forma muito especial, agradeço à professora Dra. Keley Cristina Carneiro pelo seu incentivo de sempre, por seus conselhos e por sua amizade sempre atenta.

Agradeço a Pedro Recroix, que com seu exemplo me cativou e me surpreendeu em muito ao realizar esta pesquisa. Acreditava conhecer este homem, sua história e a história do Mosteiro da Anunciação do Senhor da cidade de Goiás, mas fico extremamente grato por todas as experiências e profundidade que este estudo me proporcionou.

Agradeço a todas as pessoas da Comunidade, que desde o início abraçaram junto a mim a pesquisa e se colocaram à disposição. A todos os entrevistados, por todas as conversas e todas as portas abertas, minha eterna gratidão.

Agradeço aos professores Robson Gomes e Eduardo Quadros que, na banca de qualificação, me mostraram caminhos para a conclusão deste trabalho.

Por fim agradeço de maneira muito especial ao Mosteiro da Anunciação do Senhor e seus feitos na cidade de Goiás. Sua proposta de libertação, que outrora

visitou e libertou tantas pessoas desta cidade, hoje me liberta e me inspira a olhar para o mundo de forma libertária. Muito obrigado por me moldar, me formar e contribuir para a construção de quem sou.

## RESUMO

O seguinte relatório técnico tem como finalidade apresentar a pesquisa realizada acerca da vida do monge beneditino Pedro Recroix, sua obra de arte e a história do Mosteiro da Anunciação do Senhor da cidade de Goiás. Entendendo que a obra de arte de Pedro, entalhes em madeira, tem grande expressão popular alicerçada na estrutura da teologia da libertação, este relatório busca contribuir com a população vilaboense ao apresentar narrativas esquecidas sobre a construção da história dessa cidade. Identificadas como narrativas à margem do centro histórico, portanto fazendo alusão a Guimarães Rosa, histórias contadas a partir da terceira margem do rio, este trabalho busca dar voz à comunidade silenciada em território. O Mosteiro da Anunciação do Senhor surge na cidade de Goiás como um grito da teologia da libertação, que busca, por intermédio de uma leitura popular da Bíblia e de um cristianismo que represente a religiosidade popular, apresentar a todos um Deus que se mistura em meio ao povo, um Deus que é servidor e não servido. Obras como *A Trindade*, *A Sarça Ardente* ou *O Sacrifício de Isaque* marcam essa narrativa opcional no mosteiro do qual Recroix fora um dos fundadores. A valorização da história narrada por aqueles que a vivenciaram e compartilharam experiências com Pedro dialoga com o resultado deste trabalho, que se dá na construção coletiva de um possível Reino de Deus vivenciado no meio do povo, não em uma vida futura, mas no aqui e agora. Portanto, perceber rostos latino-americanos nos entalhes de Pedro é perceber que essa obra de arte tem lugar, tem vida e a inspiração está em contemplar a face de Deus naqueles que O rodeiam. Assim, a obra de Pedro Recroix identifica-se de forma libertária com a população que frequentava este mosteiro.

**Palavras-chave:** Pedro Recroix, entalhes em madeira, patrimônio cultural, margens.

## ABSTRACT

The following technical report aims to present the research carried out on the life of the Benedictine monk Pedro Recroix, his artwork and the history of the Monastery of the Annunciation of the Lord in the city of Goiás. Understanding that Pedro's artwork, wood carvings, has great popular expression based on the structure of liberation theology, this report seeks to contribute to the population of Vila Boa by presenting forgotten narratives about the construction of the history of this city. Identified as narratives on the fringes of the historic center, therefore alluding to Guimarães Rosa, stories told from the third bank of the river, this work seeks to give voice to the silenced community in the territory. The Monastery of the Annunciation of the Lord emerges in the city of Goiás as a cry of liberation theology, which seeks, through a popular reading of the Bible and a Christianity that represents popular religiosity, to present to everyone a God who mingle among the people, a God who is a servant and not served. Works such as The Trinity, The Burning Bush or The Sacrifice of Isaac mark this optional narrative in the monastery of which Recroix was one of the founders. The appreciation of the story told by those who lived it and shared experiences with Peter dialogues with the result of this work, which takes place in the collective construction of a possible Kingdom of God experienced among the people, not in a future life, but in the here and now. Therefore, to see Latin American faces in Peter's carvings is to realize that this work of art has a place, has life and the inspiration lies in contemplating the face of God in those around Him. Thus, Pedro Recroix's work identifies itself in a libertarian way with the population that frequented this monastery.

**Keywords:** Pedro Recroix, wood carvings, cultural heritage, margins.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa com a localização do Mosteiro da Anunciação do Senhor.....	20
Figura 2 - Xavier Recroix, pai de Pedro.....	35
Figura 3 - Irene Jacquot, mãe de Pedro.....	35
Figura 4 - Pedro Recroix.....	36
Figura 5 - Vista da Capela do Mosteiro da Anunciação do Senhor, Curitiba - PR.....	37
Figura 6 - Conectando com trabalhadores rurais, Pedro e alguns noviços beneditinos.....	38
Figura 7 - Obra sendo esculpida em madeira.....	40
Figura 8 - Entalhando uma de suas obras.....	41
Figura 9 - Ensinando técnicas de entalhe a visitantes.....	41
Figura 10 - Pedro, Marcelo e Felipe, fundadores do Mosteiro da Anunciação do Senhor em celebração eucarística.....	42
Figura 11 - Momento de oração.....	43
Figura 12 - David Esterly.....	53
Figura 13 - Obra de arte de David Esterly.....	54
Figura 14 - Crucificação segundo Tintoretto, por Grinling Gibbons, cerca de 1671, Dunham Massey, Cheshire.....	54
Figura 15 - Crucificação por Tintoretto, 1965, Sala dell'Albergo.....	55
Figura 16 - A Trindade. Rublev, século XV.....	57
Figura 17 - Quadro talhado em Curitiba (Pedro Recroix).....	62
Figura 18 - Quadro talhado em Curitiba (Pedro Recroix).....	63
Figura 19 - Quadro talhado em Curitiba (Pedro Recroix).....	64
Figura 20 - A Sarça Ardente (Pedro Recroix).....	65
Figura 21 - A Arte Em Madeira; Pedro Recroix e Marcos Moraes – “A Trindade”.....	67
Figura 22 - A Trindade (Pedro Recroix).....	68
Figura 23 - A Trindade (Pedro Recroix).....	69
Figura 24 - A Trindade (Pedro Recroix).....	70
Figura 25 - A Trindade (Pedro Recroix).....	71
Figura 26 - A Trindade (Pedro Recroix).....	72
Figura 27 - Imagem do presbitério da Igreja Santa Rita de Cássia na Cidade de Goiás.....	74
Figura 28 - Detalhe do altar Paróquia Santa Rita (Pedro Recroix).....	75

Figura 29 - Detalhe da Mesa da Palavra da Paróquia Santa Rita (Pedro Recroix).....	76
Figura 30 - Detalhe do Cristo Paróquia Santa Rita (Pedro Recroix).....	77
Figura 31 - Detalhe do Cristo Paróquia Santa Rita (Pedro Recroix).....	78
Figura 32 - Detalhe do Sacrário Paróquia Santa Rita (Pedro Recroix).....	79

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	10
<b>1 UM PATRIMÔNIO ÀS MARGENS DA PATRIMONIALIZAÇÃO CULTURAL VILABOENSE.....</b>	15
1.1 DO AFETO AO PATRIMÔNIO.....	18
<b>1.1.1 Sobre perspectiva e estética: interpretações possíveis.....</b>	23
1.2 ENTRE A FRANÇA E A CIDADE DE GOIÁS: MOSTEIROS CONVENCIONAIS, O MOSTEIRO DA ANUNCIAÇÃO DO SENHOR E A TEOLOGIA DA LIBERTAÇÃO.....	31
<b>1.2.1 O homem, o artista, o religioso: faces de Pedro Recroix.....</b>	37
1.3 ENTALHES NA MADEIRA MIMETIZAM OUTROS MODOS DE VER A FÉ.....	48
<b>2 MADEIRA E O SABER FAZER UMA ARTE SOCIAL COMO BEM CULTURAL.....</b>	53
2.1 TRANSFORMAÇÃO DA MADEIRA EM ARTE.....	54
2.2 A ARTE EM MADEIRA NO MOSTEIRO DA ANUNCIAÇÃO DO SENHOR.....	62
<b>2.2.1 O Pai.....</b>	70
<b>2.2.2 O Filho.....</b>	71
<b>2.2.3 O “A” Espírito Santo.....</b>	72
<b>2.2.4 Identidade do Sagrado em terras Brasilis por Pedro Recroix.....</b>	73
2.3 OBRAS DOS BENEDITINOS NA PARÓQUIA SANTA RITA DE CÁSSIA.....	74
2.4 PRECIFICAÇÃO DE OBRAS DE ENTALHE EM MADEIRA E AS QUESTÕES PATRIMONIAIS.....	83
<b>3 UM PATRIMÔNIO QUE ECOA AS VOZES DO Povo: ORALIDADE, MEMÓRIA E UM PRODUTO COMO REPRESENTAÇÃO.....</b>	87
3.1 O PATRIMÔNIO CULTURAL.....	90
3.2 ENTRE O LÚDICO, O ARTÍSTICO E O LEGAL: IDEALIZAÇÃO, ELABORAÇÃO E APLICAÇÃO DO PRODUTO PATRIMONIAL COMUNITÁRIO.....	99
<b>3.2.1 Da elaboração técnica do curta-metragem.....</b>	100
<b>3.2.2 Metodologia proposta.....</b>	102
3.3 REFERENCIAL TEÓRICO.....	104
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	107
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	109

## INTRODUÇÃO

No vasto e multifacetado universo do patrimônio cultural, há vozes que, por vezes, são silenciadas, restando a estas às margens das narrativas. Este relatório técnico intitulado "ENTALHES EM MADEIRA DE PEDRO RECROIX: NARRATIVAS DE UM PATRIMÔNIO RELIGIOSO PARA ALÉM DO CENTRO-HISTÓRICO", surge como um convite à escuta atenta dessas vozes, que partem das margens do centro histórico da cidade de Goiás, o qual é tombado e reconhecido como Patrimônio Mundial da Humanidade. Trata-se de convite à percepção da arte como caminho para o desvelamento da identidade, ao mesmo tempo que formação para a fé. Em cada entalhe, em cada traço de madeira pacientemente esculpido, reside não apenas uma obra de arte, mas a tessitura de uma espiritualidade profunda, gestada na teologia da libertação vivenciada no dia a dia do povo simples da periferia, onde suas histórias se confundem com a fundação, e vivência do Mosteiro da Anunciação do Senhor. De coração aberto e sensibilidade aguçada que nos propomos trilhar este caminho, buscando reconhecer e valorar esse patrimônio que ecoa a fé, trabalho e a esperança de um povo... Os entalhes de "Pedrão" como era conhecido pelo povo o monge Beneditino Pedro Recroix.

O monge Pedro Recroix, figura central deste estudo (Pierre Joseph Paul Recroix), nasceu no dia 14 de novembro na cidade de Wail na França mudando-se para a Argélia ainda muito criança. Seu pai, Xavier Recroix exercia a função de comandante do exército francês na cidade de Ghardaia na Argélia. Ainda jovem, Pedro retornou à França com sua família, onde pode dar continuidade a seus estudos. Segundo o próprio Pedro, (ARAÚJO, 2013 p.90) ele não era um homem dado a intelectualidade, era o homem do trabalho pesado, um homem do campo, que se encontrava consigo mesmo em meio a natureza. No ano de 1944 foi acolhido como postulante em Madiran (França), em 3 de outubro de 1945 faz sua profissão monástica recebendo o nome de irmão Plácido, em 3 de outubro de 1948 professa os votos perpétuos. Em 1950 no dia 18 de junho, recebe a ordenação sacerdotal em Tournay. No mosteiro de Tournay Pedro era responsável por cuidar do gado, da horta, e foi em meio a esse ambiente que surgiu sua primeira obra de arte, uma imagem de Nossa Senhora lapidada a machado. Mais tarde Pedro entalha um Cristo, que se encontra hoje na Igreja maior da Abadia beneditina em Tournay.

Em 1960 a convite do arcebispo de Curitiba Pedro e outros monges beneditinos embarcam rumo ao Brasil. Em dezembro de 1977 a convite do bispo de Goiás (Dom Tomás Balduino) muda-se para a Cidade de Goiás, onde mais tarde no ano de 1985 funda junto aos monges Marcelo Barros e Felipe Ledett o Mosteiro da Anunciação do Senhor, em um local que se estabelece como um "grito da teologia da libertação". Esse espaço se torna referência para muitos intelectuais, sendo sede para criação de muitos documentos de subsídios formativos vastamente utilizados, como é o caso do Ofício divino das Comunidades. Essa vertente teológica, enraizada em uma leitura popular da Bíblia e em um cristianismo que abraça a religiosidade popular, apresenta, assim como os entalhes em madeira, um Deus que se funde às pessoas, um Deus que serve, e não que é servido. Suas obras – como *A Trindade*, *A Sarça Ardente* ou *O Sacrifício de Isaque* – materializam essa "narrativa opcional" dentro do mosteiro.

A expectativa inicial é a análise de "o belo" entalhado em madeira pelas mãos firmes e expressivas do monge beneditino Pedro Recroix. A obra de Pedro conta com mais de 2.000 exemplares distribuídos em vários continentes. Em sua obra, Pedro, mais do que arte, revela o resultado de uma oração sincera traduzida em matéria por intermédio de mãos calejadas do trabalho manual.

À luz da tradição filosófica helenística, que concebe a arte como elo entre o homem e sua esfera transcendental, buscaremos refletir sobre os entalhes. Na Grécia antiga, Platão afirmava que essa ligação se dá por intermédio da busca pela perfeição humana, a qual acontece na relação que se estabelece entre o mundo inteligível e o mundo sensível. Aristóteles, por sua vez, vai conceber essa arte na busca pela felicidade. Ao entrelaçarmos os pensamentos desses grandes basilares da filosofia helenística, poderíamos afirmar que a arte corresponde à construção de uma felicidade que ultrapassa os nossos sentidos (Antunes, 2014).

As obras de Pedro nos encaminham para essa percepção, a construção de uma perfeita felicidade que se eleva além dos nossos sentidos. Sua arte é profundamente influenciada pela Teologia da Libertação, buscando apresentar um Deus que se mistura ao povo simples, um Deus que é servidor e não servido. Os entalhes de Pedro frequentemente apresentam rostos latino-americanos, com a intenção de que os fiéis contemplam o divino ao verem semelhanças com seus próprios rostos e elementos de sua cultura local. Sua visão artística e espiritual também foi moldada pelo Concílio Vaticano II, que enfatizava uma Igreja progressista,

mais aberta e inclusiva em no cotidiano de suas pastorais sociais. Ele entendia a arte como uma forma de oração, um meio de glorificar a criação divina, suas peças são ricas em simbolismo, mesclando a fé cristã com a imaginação popular latino-americana. Exemplos notáveis de suas obras incluem "A Trindade", "A Sarça Ardente" e "O Sacrifício de Isaque", que marcam essa narrativa opcional do mosteiro. Desta forma a ação evangelizadora da obra de Pedro, se concretiza na especulação do belo extraído do cotidiano e revelado em forma arte, materializado pelas mãos do monge em formas de madeira esculpida.

É constante a utilização da arte no cristianismo com o propósito de levar as pessoas a experimentarem Deus. O livro da Sabedoria, em seu versículo 5, descreve que a beleza de Deus é possível conhecer por intermédio da beleza de suas criaturas e dos seus feitos, assim a ação desse artista teria por fundamento revelar o próprio "Deus" por meio de sua obra. De forma simples, porém, resoluta e direta, Pedro revela, a partir de seus entalhes, seguindo os veios das madeiras essa beleza.

Perceber o patrimônio talhado pelas mãos de Pedro Recroix, demanda a percepção da espiritualidade que é empregada na madeira por ele talhada. O IPHAN, entende ser o patrimônio material "uma coleção de bens culturais categorizados de acordo com sua natureza" (Iphan, 2023). Sendo assim, os bens de natureza material podem ser imóveis ou móveis. Os trabalhos de Pedro se encaixariam nesta última categoria, porém carecem de atenção do poder público e da população em geral, tendo em vista que as obras não fazem parte da divulgação patrimonial da cidade de Goiás. A inserção do Mosteiro da Anunciação do Senhor no roteiro turístico da cidade não é apenas uma questão de visibilidade, mas uma medida fundamental para a salvaguarda desse patrimônio material religioso.

Pedro é o rosto estampado do Mosteiro da Anunciação do Senhor da cidade de Goiás. Essa afirmação não é apenas uma metáfora para se pensar naquele espaço religioso, mas se trata de uma constatação da relevância dos trabalhos de Pedro para aquele espaço de espiritualidade. Ao caminhar pelo Mosteiro da Anunciação do Senhor, é possível enxergar Pedro por intermédio de suas obras, espalhadas por todo o mosteiro. Desde a porta principal, que impacta logo na entrada do Mosteiro, até a igreja, a capela, a hospedaria, enfim, por onde se caminha dentro desse espaço sagrado, se enxerga o rosto de Pedro, o suor do seu trabalho manual e a beleza dos entalhes, resultado de um processo de sensibilidade somado a sua espiritualidade

fluida.

No Capítulo 1, buscamos sistematicamente entender a obra de arte e sua importância para a vida humana. Perceber a obra de arte por intermédio da estética filosófica e da teologia cristã torna-se fundamental para que possamos inteligir a concepção de Pedro acerca da obra de arte, promovendo ao mesmo tempo espanto de admiração e uma pedagogia pé no chão capaz de revelar a todos a face libertária de Deus. A multiplicidade de autores desse capítulo busca ser base não apenas às obras de Pedro, mas quer dar vasão à multiplicidade de olhares que o Mosteiro da Anunciação do Senhor traz consigo, esta casa que mais que um refúgio cristão, buscou ser um espaço de cultivo da espiritualidade, assistência social e revelação de Deus no meio do povo mais simples. Utilizando de autores como Gustavo Gutierrez e Marcelo Barros, buscamos apresentar como essa estética pode contribuir com a visão da teologia da libertação, a qual é fundamental na criação do Mosteiro da Anunciação do Senhor.

No Capítulo 2 deste trabalho, a centralidade está na madeira e nas possibilidades de transformação desta. Utilizando de autores como David Esterly, buscamos, evidenciar a madeira por si mesma. Exemplificada por obras não sacras, a intenção é extrapolar a obra de Pedro e pensar como a madeira pode ser vista como obra de arte. Dessa forma, são apresentadas algumas obras de Pedro, as quais ora aparecem como ornamentos de espaço sagrado, ora como mobília desses espaços. Assim, a expectativa pedagógica de Anunciação do Reino de Deus ultrapassa a mera contemplação e chega à ideia de serviço. Nesse sentido, colocar as obras à disposição sobre a necessidade da comunidade é fazer-se obra de Deus na perspectiva da teologia da libertação.

O Capítulo 3 ganha sentido a partir da pesquisa de campo sobre a história do Mosteiro da Anunciação do Senhor e de Pedro Recroix, que nos é apresentado como artista, monge, místico e, principalmente, humano. Aqui vemos um Pedro integral que se doa à comunidade não só com seu trabalho, mas com sua espiritualidade.

Por fim, esse capítulo se finda com a lúdicodez das obras de Pedro e, por conseguinte, a construção deste relatório técnico e também do vídeo intitulado “Pedro, patrimônio afetivo do Mosteiro da Anunciação do Senhor”, o qual busca sintetizar os depoimentos e marcas da trajetória de Pedro e da construção de suas obras de arte.

Neste relatório, você será levado a um encontro profundo com a alma de Pedro Recroix, um monge beneditino cuja arte em madeira transcendeu a mera estética,

Mais do que uma análise técnica, este trabalho é um convite para desvendar as "narrativas esquecidas" e as "histórias à margem do centro histórico", que ganham voz através de seus entalhes de Pedro. As obras dele são impregnadas de uma espiritualidade fluida e um serviço devotado aos menos favorecidos, revelam Deus que se insere ao povo, no Reino vivido no "aqui e agora". Recroix não apenas esculpiu a madeira, mas moldou a fé e a vida de uma comunidade, integrando arte, espiritualidade e uma profunda busca por justiça social. Convidamos-te, portanto, a mergulhar nas páginas que se seguem e a sentir a beleza, a inspiração e a força transformadora das obras de Pedro Recroix. Permita-se ser tocado por esta história de arte, fé e compromisso humano, descubra os caminhos reflexivos sobre sua arte, as possibilidades da madeira em suas mãos e, sobretudo, as narrativas emocionantes daqueles que conviveram com este mestre, artista, monge, místico e, acima de tudo, um ser humano que se doou por inteiro.

## 1 UM PATRIMÔNIO ÀS MARGENS DA PATRIMONIALIZAÇÃO CULTURAL VILABOENSE

A abrangência do patrimônio cultural se dissocia de análises cuidadosas sobre os bens materiais como portadores de sentidos de imaterialidades quando pensados a partir da identidade, da memória e dos sentimentos de pertença em âmbito individual ou coletivo. Sendo assim, a importância do patrimônio cultural reside em seu papel de preservar a memória coletiva, fortalecendo a identidade cultural e promovendo a coesão social. Segundo Nogueira (2021), o patrimônio cultural é fundamental para a manutenção da diversidade e para o reconhecimento do que nos singulariza enquanto povo. Nesse sentido, para a conservação de uma herança cultural repleta de camadas, cores e texturas, como é o que temos no Brasil, faz-se necessário entender o patrimônio como parte da vida comunitária. Por isso, é correto afirmar que uma educação que vise à valorização das tradições e dos conhecimentos transmitidos de geração em geração é urgentemente necessária ao currículo escolar, desde os primeiros ciclos escolares.

A preservação do patrimônio cultural, seja ele material ou imaterial, enfrenta desafios significativos, especialmente em um mundo cada vez mais globalizado e tecnologicamente avançado. Nesse processo, a urbanização rápida, o desenvolvimento econômico desenfreado, a destruição maciça do meio ambiente, consequentemente das culturas constituintes dela e a falta de políticas públicas efetivas que cada vez mais compromete a existência individual ou em conjunto dos bens culturais.

Patrimônio e conservação são palavras sinônimas. Isso pode incluir desde a restauração de edifícios históricos – *memória cal e pedra* - até a manutenção de sítios arqueológicos ou tradições e práticas do *saber fazer*. Além disso, é fundamental garantir que esses locais sejam acessíveis ao público, promovendo a educação patrimonial e incentivando o turismo cultural de forma sustentável. Cabe enfatizar que a participação da comunidade na preservação do patrimônio é vital, pois são os membros da comunidade que, muitas vezes, possuem o conhecimento e a ligação emocional com esses bens.

Desse modo, a salvaguarda do patrimônio deve focar a transmissão dos conhecimentos e práticas culturais assim como ocorre na conservação física. Isso pode ser feito por meio de programas educacionais, festivais culturais, *workshops* e

outras atividades que promovam a participação ativa da comunidade. A documentação dessas práticas também é fundamental, utilizando tecnologias modernas para gravar e armazenar informações sobre as tradições culturais. A integração entre as iniciativas de preservação do patrimônio é crucial para garantir uma abordagem holística na conservação da herança cultural, bem como da preservação do bem físico. Portanto, a definição e a importância do patrimônio cultural, assim como a distinção entre patrimônio material e imaterial, são pilares fundamentais para a preservação e valorização da herança cultural de uma nação, sem deixar de lado em nenhum momento a relação de dependência entre eles.

O conceito de patrimônio cultural, conforme descrito por Márcia Chuva (2012), é dinâmico e envolve a interação entre os bens materiais e imateriais. A autora argumenta que a divisão entre esses dois tipos de patrimônio é muitas vezes artificial, pois ambos estão intrinsecamente ligados às práticas culturais cotidianas, conforme ela defende na obra, *Por uma história da noção de patrimônio*:

Os valores identificados nos bens culturais, visando a sua patrimonialização, são atribuídos pelos homens e, portanto, não são permanentes, tampouco são intrínsecos aos objetos ou bens de qualquer natureza. Logo, os processos de patrimonialização de qualquer tipo de bem cultural de qualquer natureza devem colocar em destaque os sentidos e os significados atribuídos ao bem pelos grupos de identidade relacionados a ele. Contudo, os instrumentos a serem adotados para sua efetiva proteção ou salvaguarda podem variar e serem aprimorados de acordo com a natureza e o tipo do bem cultural (Chuva, 2012, p.150).

Um exemplo claro dessa interdependência é a Festa do Divino Espírito Santo, uma celebração tradicional que ocorre em várias regiões do Brasil. Essa festa engloba aspectos materiais, como os altares, os trajes e os objetos litúrgicos, e aspectos imateriais, como as músicas, as danças e os rituais. O Iphan reconhece essa festa como patrimônio cultural brasileiro, destacando a importância de preservar tanto os elementos tangíveis quanto os intangíveis que compõem essa manifestação cultural (Iphan, 2020).

A obra de Márcia Chuva é fundamental para entender a evolução das políticas de preservação do patrimônio no Brasil. Em seu livro *Da referência cultural ao patrimônio imaterial: introdução à história das políticas de patrimônio imaterial no Brasil* (2015), ela explora como as políticas públicas têm evoluído para integrar a preservação dos patrimônios material e imaterial. Chuva (2015) destaca que a

institucionalização dessas práticas no Brasil foi um processo complexo, influenciado por diversos fatores políticos, sociais e culturais.

O Iphan, desde sua criação, tem desempenhado um papel crucial na preservação do patrimônio cultural brasileiro. O instituto adota uma abordagem holística, reconhecendo que a preservação de um bem material muitas vezes requer a salvaguarda de práticas imateriais associadas. Por exemplo, a preservação de um edifício histórico não é completa sem a manutenção das práticas culturais e sociais que ocorrem nesse espaço. Isso é evidente nas políticas de preservação de cidades históricas como Ouro Preto e Salvador, onde a arquitetura colonial é preservada juntamente com as festividades, as tradições e os modos de vida dos habitantes locais (Iphan, 2020).

A integração entre os conceitos de patrimônio material e imaterial também pode ser observada na prática da culinária tradicional. A gastronomia é um aspecto cultural que envolve receitas (imaterial) e utensílios de cozinha, mercados e cozinhas tradicionais (material). O reconhecimento de pratos típicos como patrimônio cultural exige a preservação tanto das receitas quanto dos métodos de preparo e dos instrumentos utilizados. Chuva (2020) enfatiza que a gastronomia tradicional é um exemplo claro de como o patrimônio material e imaterial estão interligados e são essenciais para a preservação da cultura.

Casos de estudo, como a preservação do samba de roda no Recôncavo Baiano, ilustram essa associação. O samba de roda foi reconhecido pelo Iphan como patrimônio imaterial em 2004, mas a preservação dessa prática inclui também a manutenção dos instrumentos musicais e dos espaços onde as rodas de samba ocorrem. Isso demonstra que a proteção do patrimônio cultural deve abordar tanto os aspectos materiais quanto os imateriais de forma integrada (Iphan, 2020).

Além disso, a globalização e o desenvolvimento tecnológico apresentam novos desafios e oportunidades para a preservação do patrimônio cultural. A digitalização de acervos, por exemplo, permite que documentos e objetos históricos sejam preservados e acessados globalmente, mas também levanta questões sobre a autenticidade e a experiência do patrimônio. Chuva (2020, p153) argumenta que “a digitalização é uma ferramenta valiosa para a preservação do patrimônio, mas não deve substituir a experiência física e sensorial do patrimônio material e imaterial”.

A associação entre patrimônio cultural e material é essencial para uma compreensão completa da herança cultural, uma vez que a integração desses

conceitos permite a preservação de um patrimônio vivo e dinâmico, que reflete a identidade e a história de um povo. As políticas de preservação devem, portanto, considerar essa interdependência, promovendo uma abordagem integral que abranja todos os aspectos do patrimônio cultural.

Neste capítulo, situaremos o leitor sobre aspectos legais e emanados espontaneamente por parte da população detentora do bem cultural como forma de articular análises em torno das obras de arte em madeira produzidas por Pe. Pedro Recroix, entre os anos 1977 E 2009, na Cidade de Goiás - GO. Como a linguagem artística de um francês tornou-se a voz de uma comunidade marginalizada? Essa é a pergunta central que norteia os objetivos desta produção científica.

## 1.2 DO AFETO AO PATRIMÔNIO

O conceito de afeto nos estudos culturais envolve uma complexa relação entre sentimentos, emoções e a maneira como os indivíduos percebem e interagem com seu entorno. O afeto é um elemento crucial para a compreensão do comportamento humano e sua ligação com a cultura. Ele é, essencialmente, a expressão de uma predisposição para a influência, para receber ou produzir um efeito ou mudança, como destaca a etimologia da palavra (Massumi, 2002).

Nessa perspectiva, a relação entre afeto e cognição é fundamental para entender como os indivíduos se adaptam e reagem ao seu ambiente. Jean Piaget (2014), um dos principais teóricos da educação, argumenta que não há dissociação entre os fatores cognitivos e afetivos na conduta humana. O teórico postula que toda ação é uma forma de adaptação que busca o equilíbrio entre o organismo e o meio e, segundo o autor, não há mecanismo cognitivo sem elementos afetivos.

Quando, por exemplo, um aluno resolve um problema de álgebra, ou um matemático descobre um teorema, há no início, um interesse intrínseco ou extrínseco, uma necessidade; ao longo do trabalho, podem intervir estados de prazer, de decepção, de ardor, sentimentos de fadiga, de esforço, de desânimo e outros; no final do trabalho, sentimentos de sucesso ou de fracasso; podem-se juntar a isto, enfim, também os sentimentos estéticos (na coerência da solução encontrada) (Piaget, 2014, p. 39-40).

A propósito, “afeto” pode ser entendido como a força motriz que impulsiona as interações sociais e a preservação do patrimônio. É a partir dessa perspectiva que Clovis Britto (2014) explora a conexão entre afeto e patrimônio. De acordo com o

autor, o afeto é um componente vital na relação das comunidades com seu patrimônio cultural, influenciando diretamente a maneira como esse patrimônio é valorizado e preservado.

Nosso intuito é observar que o patrimônio consiste em um processo de formação identitária, de instituição de sociabilidades e de promoção de laços de afeto a partir de/entre os bens, possibilitando tecer redes de afinidades para além das margens metodológicas e institucionais a que historicamente foram destinados (Britto, 2014, p. 7).

Brian Massumi (2002), em sua obra *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, desenvolve a ideia de que o afeto é uma experiência de intensidades, que envolve a assimilação e revolução contínua de estímulos pelo corpo. Nesse sentido, Massumi (2002) concebe o afeto como uma intensidade da força e duração dos efeitos dos estímulos, um processo que amplifica a consciência do sentir.

O impacto do afeto na proteção do patrimônio cultural pode ser observado em diversas práticas e políticas de preservação. Quando os indivíduos sentem um forte vínculo emocional com um determinado bem cultural, eles tendem a se envolver mais ativamente em sua preservação e promoção. Esse vínculo afetivo é essencial para garantir a sustentabilidade do patrimônio cultural a longo prazo.

Um exemplo prático dessa relação pode ser visto nos esforços de preservação de locais históricos e culturais. Comunidades que têm um forte apego emocional a esses locais são mais propensas a se engajar em atividades de conservação e promoção do patrimônio. Esse engajamento é impulsionado pelo desejo de manter viva a memória coletiva e a identidade cultural, aspectos que estão profundamente enraizados nos sentimentos de afeto.

Ademais, a força do afeto na preservação do patrimônio também pode ser compreendida por meio da perspectiva da fenomenologia do corpo, como discutido por autores contemporâneos. A dança, por exemplo, é uma prática que revela a intensificação do afeto através do movimento. O corpo, nesse contexto, é percebido como um espaço poroso que continuamente se desdobra e se recria por meio de processos de incorporação e desincorporação, uma manifestação física do afeto que influencia a percepção e a ação. Como afirmam Baldi, Araújo e Zanella (2020, p. 89),

(...) a dança, ao trabalhar com corpos, corpos esses que podem de alguma forma produzir movimento, nos informam por meio de seus gestuais que possibilidades encontram, que histórias contam, capazes de na expressão vivida libertar-se das amarras impostas pela sociedade e assim descontinar

novos horizontes. O fazer artístico intensifica e qualifica os modos especiais de operacionalização de conhecimento. Não se deve pensar a dança na escola desconectada do pensamento artístico. O corpo é a matéria física concreta que produz as possibilidades artísticas em dança, as sensibilidades como sentir, perceber, agir, intuir, organizar, entre outras.

A relação entre afeto e patrimônio cultural é multifacetada e profunda, envolvendo a interação de emoções, percepções e ações que são essenciais para a preservação e valorização do patrimônio. Sendo assim, reconhecer essa relação é crucial para desenvolver políticas e práticas de preservação que sejam sensíveis às necessidades e sentimentos das comunidades envolvidas.

O afeto é elemento central na compreensão do comportamento humano e sua relação com o patrimônio cultural. Afinal, o afeto influencia diretamente a maneira como os indivíduos percebem, valorizam e preservam seu patrimônio, sendo um fator determinante para a sustentabilidade cultural. Desse modo, a integração dos conceitos de afeto e patrimônio cultural é essencial para desenvolver abordagens mais holísticas e eficazes na preservação do patrimônio cultural.

O afeto também influencia diretamente a maneira como as políticas de preservação são desenvolvidas e implementadas.<sup>1</sup> Jan Simon Hutta (2020) sugere que os processos de reterritorialização e desterritorialização são intrinsecamente afetivos, sendo que sentimentos como medo e aconchego podem intensificar ou atenuar a relação das comunidades com o espaço patrimonial. O autor argumenta que a “cartografia afetiva” pode oferecer novas perspectivas sobre as relações de poder no contexto espacial, onde o afeto atua como um vetor que molda a interação das pessoas com o território.

Retomando Clovis Britto (2014), a preservação de monumentos históricos em contextos urbanos pode ser observada em muitas cidades e a valorização dos

---

<sup>1</sup> Os usos do espaço estão cheios de encontros e interações em e no espaço. Tais encontros e interações podem ser vistos como inherentemente afetivos no sentido de Espinosa: eles moldam a capacidade de habitar, agir e se apropriar dos espaços. Encontros negativos no e com o espaço andam junto com afetos negativos, que podem ser sentidos e narrados como medo, ansiedade, nojo, vergonha ou culpa, por exemplo. Em contrapartida, os afetos positivos, como alegria, confiança e desejo, resultam em encontros “felizes”, que são facilitadores de tal apropriação. A própria formação do território, bem como sua dissolução, está ligada às variações afetivas: entrar ou sair de um território, participar de sua construção ou destruição são ações que sempre vêm com um certo “sentimento”, ou seja, provocam alegria ou ansiedade, animação ou frustração, raiva ou vergonha. Isso reforça o que chamamos de força constitutiva do afeto: o afeto não é apenas um efeito que é sentido, é também um motivador ou bloqueador dos processos (Hutta, 2020, p.73).

espaços históricos é frequentemente sustentada pelo afeto que os moradores locais sentem por esses lugares. Esse sentimento de pertencimento e orgulho cultural pode levar a uma maior participação comunitária em iniciativas de preservação e revitalização, como observado nos esforços de conservação do sítio histórico de Olinda (Azevedo, 2016).

Outro exemplo significativo é o Programa de Cidades Históricas, que busca integrar a preservação do patrimônio cultural urbano com o desenvolvimento regional. Segundo Correa (2016), o sucesso desse programa depende em grande parte do envolvimento emocional das comunidades locais com os bens culturais. Quando os moradores percebem o patrimônio como parte de sua identidade e história pessoal, estão mais dispostos a apoiar e participar de ações de conservação.

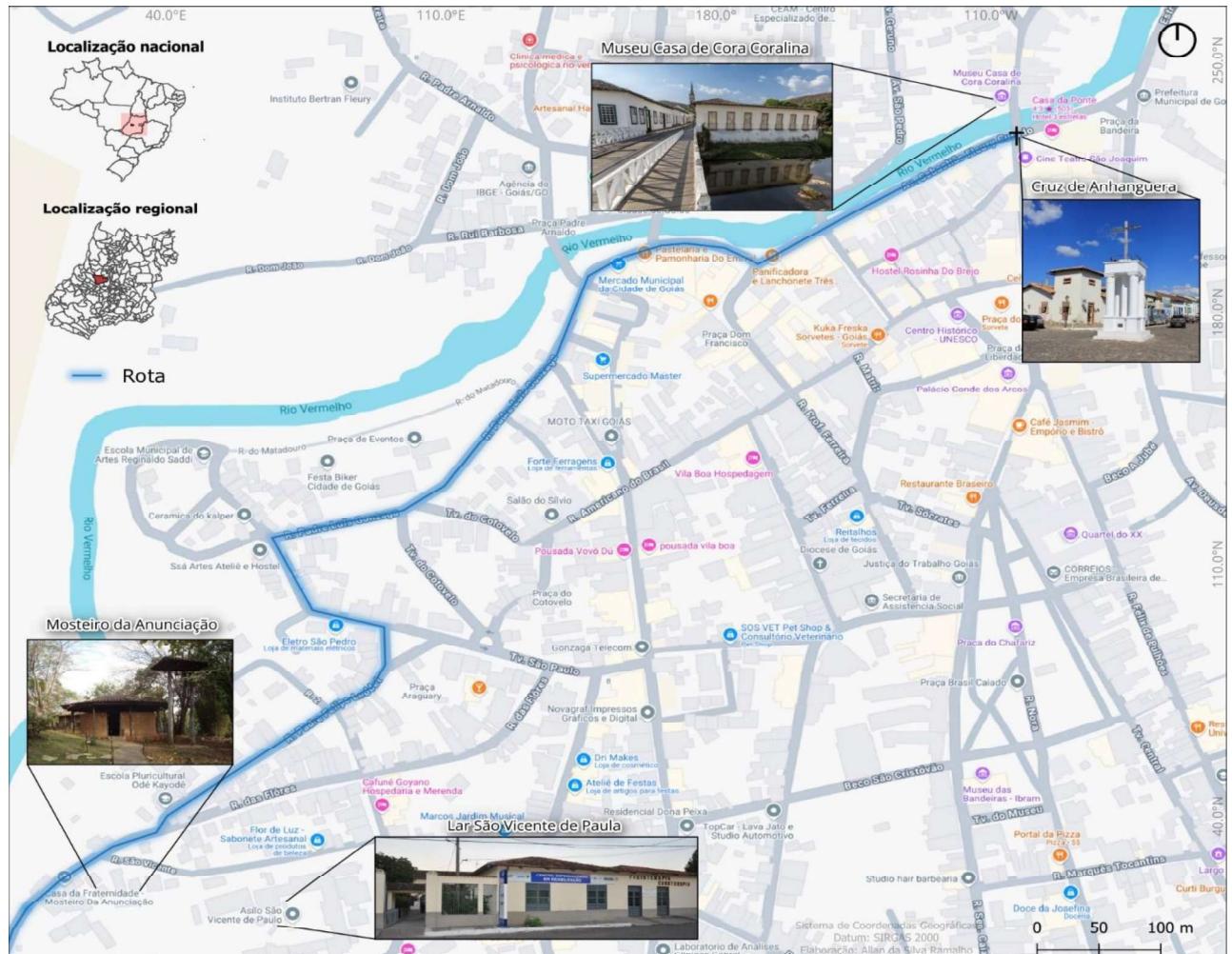
Os casos estudados por Clovis Britto (2020) mostram que o afeto pode ser um catalisador poderoso para a preservação do patrimônio cultural. Em um de seus estudos, Britto (2020) analisa a revitalização de um antigo mercado em Brasília, onde a forte conexão emocional da comunidade com o local resultou em um esforço coletivo para restaurá-lo e transformá-lo em um centro cultural vibrante. O autor destaca que esse tipo de envolvimento comunitário é essencial para a sustentabilidade a longo prazo dos projetos de preservação.

O conceito de patrimônio e afeto, como desenvolvido por Clovis Britto (2020) e outros estudiosos recentes, ressalta a importância do envolvimento emocional das comunidades na conservação do patrimônio cultural. Esse vínculo afetivo não apenas promove a preservação, mas também confere um valor único e insubstituível aos bens culturais, integrando-os de forma mais profunda e significativa na vida cotidiana das pessoas.

Trazemos para a cena a obra de Pedro Recroix porque expor o vínculo afetivo que essas obras estabelecem com a comunidade é nosso principal objetivo. A produção artística de Recroix está intrincada à memória e à lembrança dos “esquecidos” do tombamento mundial, mas preservam sua sensibilidade e identidade no lugar onde residem (não tombado) e se conectam com as representações artísticas de Pedro nos entalhes em madeira. Portanto, o patrimônio afetivo aqui evidenciado está diretamente relacionado à história da comunidade à qual um determinado grupo pertence.

O mapa a seguir exemplifica onde se localiza a comunidade nas proximidades do Mosteiro da Anunciação do Senhor<sup>2</sup> em relação à cidade de Goiás, tombada pela Unesco em 2001.

Figura 1 - Mapa com a localização do Mosteiro da Anunciação do Senhor



Fonte: Google Maps.

O centro histórico da cidade de Goiás se desenvolve no lado direito e superior do mapa, que mostra a realidade atual da cidade, ali simbolizada pela Cruz de Anhanguera e a Casa de Cora Coralina. Esses dois patrimônios registrados

<sup>2</sup> O Mosteiro da Anunciação do Senhor era uma fundação de um mosteiro francês (Tournay) da Congregação de Subiaco, em 1985, na cidade de Goiás, a 130 km de Goiânia, atual capital do Estado de Goiás. A criação do espaço foi inspirada na espiritualidade de São Bento por uma pequena comunidade de monges que buscavam viver inspirados pelo Concílio Vaticano II e, consequentemente, pela Teologia da Libertação. Impulsionados pela partilha da vida com os pobres, partilhavam de igual forma a luta para construir um mundo mais justo e solidário, dispostos a acolher todos os que necessitavam de ajuda, seja física ou espiritual, mantendo o diálogo aberto ao ecumenismo e às relações antirreligiosas.

demarcam o território historicizado como o “lado de lá” (população pobre) e o “lado de cá” (população abastada) do rio, ou seja, essas duas expressões marcam o *status social* do vilaboense.

O Mosteiro fora criado a quase dois quilômetros do centro da cidade, onde naquele período existia um bairro nascente e o loteamento para a construção do setor Rio Vermelho estava em construção. Parafraseando Guimaraes Rosa, trata-se de uma “terceira margem do rio”, uma vez que a cidade começara a se expandir verticalmente, se levarmos em consideração o mapa naquele momento. Cabe ressaltar que os monges e os pouquíssimos moradores daquela região não possuíam *status* de moradores do “lado de lá”, tampouco do “lado de cá” do rio. Iniciava-se ali uma *nova história social* vilaboense.

### **1.1.1 Sobre perspectiva e estética: interpretações possíveis**

A contemplação do “belo” é fundamental na vivência humana. “Todas as religiões e culturas têm expressões de beleza e todo ser humano busca a felicidade, a harmonia, a unidade consigo mesmo e com os demais através de manifestações de arte e beleza. Sentido de beleza é inerente ao ser humano” (Pastro, 2022, p16). É constante a utilização da arte no cristianismo com o propósito de levar as pessoas a experimentarem Deus. A arte cristã revela-se de distintas maneiras, seja por meio de esculturas, pinturas, da literatura ou outras formas que têm por finalidade estabelecer vínculos entre o devoto e Deus.

Ao voltarmos o nosso olhar exclusivamente para as artes visuais, como a escultura (ou a imagem) podemos perceber que essa arte, além de revelar a beleza da obra em si, também é capaz de nos “educar” de acordo com a fé professada por meio dela. Pastro, em sua obra *Arte Sacra* (2002), nos lembra a função estética desta forma de arte diante do cristianismo:

A questão da “imagem” é fundamental na estética cristã, e a estética não é um simples capricho do belo pelo belo... A grande função da arte no cristianismo, mais do que ser simplesmente meio didático, foi, é, e há de ser porta e ponte para o mistério onde se passa do belo contemplado ao belo vivido (Pastro, 2002, p. 1).

Considerando o livro fundamental da fé cristã, a *Bíblia*, podemos perceber que ali a arte também se faz presente, seja na escrita, a qual apresenta uma literatura

diversificada com o propósito de responder os questionamentos dos devotos, nos aforismos bíblicos que possuem a função de educar os cristãos, ou quando a própria escrita revela a necessidade da obra de arte para que se consiga contemplar a Deus. A arte é mencionada na *Bíblia* como uma expressão da habilidade dada por Deus aos seres humanos para criar coisas “bonitas”.

No livro bíblico de *Êxodo* 31,3-6, ao dialogar com Moisés, o próprio Deus designa os trabalhadores dando-lhes dons para que possam produzir de forma bela (que agrada a Deus) a Arca da Aliança a fim de que a beleza contemplada na Arca possa revelar a beleza de Deus.

Eu o enchi do espírito divino para lhe dar sabedoria, inteligência, habilidade para toda sorte de obras invenções, trabalho de ouro de prata de bronze gravuras em pedras de engates trabalho em madeira para executar toda sorte de obras... E dou a sabedoria ao coração de todos os homens inteligentes a fim de que escutem tudo o que ordenei (*Êx 31, 3-6*).

A arte que glorifica a Deus deve ser criativa, inteligente e bem elaborada, refletindo a santidade, o poder e a graça divina. Sendo assim, os artistas têm a missão de elevar a alma do homem para o céu e transmitir a beleza multifacetada de Deus através de sua criatividade e habilidade. A esse respeito, Pastro (2022, p. 16) nos lembra: “O artista sacro está a serviço da divindade, da comunidade, de sua religião e cultura, não de seus próprios propósitos. Coloca o seu dom em função do objetivo maior. Essa é a razão primeira da arte e do artista sacro”.

A obra de Recroix tem em si essa capacidade de fazer com que seu interlocutor transcenda. A arte de Pedro apresenta uma estética própria, a qual, estabelecida nas obras, dita suas próprias regras. Mas o que é mesmo estética? A estética pode ser entendida como um ramo da filosofia, a qual se dedica ao estudo do belo, da arte e do gosto. Seu desenvolvimento pode ser traçado desde a antiguidade clássica até os debates contemporâneos, refletindo a evolução das concepções de beleza e arte ao longo dos séculos. A palavra “estética” deriva do grego *aisthesis*, que significa percepção sensorial, indicando desde seu início uma relação intrínseca com a experiência sensível e emocional.

Na filosofia clássica grega, Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.) deram contribuições fundamentais para a estética. Platão via a beleza como uma manifestação do mundo das ideias, afirmando que a arte deveria imitar a perfeição do mundo ideal. Para o filósofo, a verdadeira beleza estava além do sensível,

manifestando-se, sobretudo, no domínio das formas perfeitas e eternas (Platão, 2000). Por outro lado, Aristóteles abordou a estética de maneira mais prática e terrestre. Em sua obra *Poética* (1997), ele descreveu a arte como uma imitação da natureza, mas destacou a importância da catarse, ou purificação emocional, que a tragédia proporciona aos espectadores (Aristóteles, 1997).

Na filosofia grega clássica, a estética ocupa um lugar central nos pensamentos de Platão e Aristóteles, sendo fundamental para a compreensão das suas ideias sobre beleza e arte. De acordo com Platão, a beleza está intrinsecamente ligada à sua teoria das ideias. Segundo ele, o mundo sensível é apenas uma cópia imperfeita do mundo das ideias, onde reside a verdadeira beleza. Platão argumenta que a beleza no mundo sensível é apenas um reflexo pálido da beleza ideal que existe no mundo das formas (Platão, 1988).

Essa ideia é exposta no diálogo de *O Banquete* (1991), no qual Platão discute a ascensão do amor, partindo da atração física até alcançar a contemplação da beleza absoluta e eterna. A arte, por sua vez, é vista com certo ceticismo por Platão, pois ele acredita que as obras de arte são imitações das imitações, distantes das verdadeiras ideias. O filósofo questiona a capacidade da arte de conduzir à verdade, temendo que as representações artísticas possam desviar a alma da busca pelo conhecimento verdadeiro (Platão, 1991).

Aristóteles, discípulo de Platão, embora concordasse com seu mestre em alguns pontos, ofereceu uma perspectiva distinta sobre a arte e a beleza.

De todos estes factos resultou a generalização da teoria segundo a qual a *Poética* é mais um conjunto de apontamentos para aulas do que uma exposição sistemática sobre a matéria. Tal não obsta a que tenha sido possível distinguir neste Livro I um plano, cujo desenvolvimento se ordena em volta de três partes principais: uma de introdução em que a *mimesis* surge logo como o conceito fundamental em que assenta a atividade poética; outra sobre a tragédia; e outra ainda sobre a epopeia (Aristóteles, 1997, p. 9).

A citação acima foi retirada de sua obra intitulada *Poética* (1997), na qual Aristóteles apresenta a arte como uma forma de “mimeses”, ou imitação, mas com uma função educativa e moral. Para o filósofo, a tragédia, por exemplo, é a imitação de uma ação séria e completa que, através da compaixão e do medo, realiza a catarse das emoções. Aristóteles acredita que a arte pode revelar verdades universais sobre a condição humana, sendo capaz de proporcionar prazer intelectual ao espectador.

Nesse âmbito, o filósofo vê a arte como uma forma de alcançar a verdade por meio da representação, e não como uma mera cópia do mundo sensível (Aristóteles, 2008).

Platão e Aristóteles compartilham a ideia de que a arte é uma imitação, mas divergem quanto ao valor e aos efeitos dessa imitação. Enquanto Platão vê a arte como uma imitação inferior, potencialmente prejudicial, Aristóteles a considera uma ferramenta poderosa para a compreensão e purificação das emoções humanas. Ainda segundo a filosofia aristotélica, a beleza está presente na harmonia, na proporção e na ordem, características que podem ser observadas tanto na natureza quanto nas criações artísticas.

Essas diferenças refletem suas abordagens filosóficas mais amplas. Platão, com sua orientação metafísica, enfatiza a transcendência e a busca pela verdade absoluta. Aristóteles, com sua abordagem mais empírica e prática, valoriza a observação e a experiência concreta. A estética, portanto, serve como um campo no qual essas duas visões de mundo se encontram e se contrastam.

Talvez aqui se encontre a percepção estética de Recroix, uma percepção “pé no chão”, muito perto do “modo de fazer” de “Deus na natureza”. Nesse sentido, a proposta de Pedro estaria no ato de recriar o já criado, ou seja, fazer uma “imitação” da natureza recriando caminhos da visão estética de sua arte.

Na modernidade, Immanuel Kant (1724-1804) revolucionou a estética com sua obra *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). Kant introduziu a ideia de que o juízo estético é desinteressado, ou seja, apreciamos a beleza de algo não por seu valor prático, mas pela pura contemplação. O filósofo também propôs que a beleza é universalmente comunicável, mesmo que o gosto seja subjetivo (Kant, 2003). Essa abordagem filosófica destacou a autonomia da estética como campo de estudo, separado tanto da moral quanto da utilidade prática.

Outro pensamento importante para a estética moderna é o de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Em suas *Lições sobre Estética* (2014), Hegel argumentou que a arte é uma forma de manifestação do espírito absoluto e que cada forma de arte, desde a arquitetura até a música, representa um estágio no desenvolvimento do espírito humano (Hegel, 2014). Para Hegel, a arte tinha uma função teleológica, contribuindo para a autorrealização e a liberdade do espírito. Mais uma vez, a contribuição reflexiva filosófica vai ao encontro do padrão reflexivo de Recroix, o qual impunha a liberdade e o rigor em seu trabalho cotidiano, possivelmente desprovido da consciência de que uma abordagem estética singular se construía às

margens do Rio Vermelho para representar uma população (in)visível aos olhos da tradição.

A estética na filosofia moderna é significativamente marcada pelas contribuições de Immanuel Kant e Friedrich Nietzsche, cujas obras oferecem perspectivas distintas e influentes sobre a natureza da beleza, da arte e do juízo estético. Esses filósofos moldaram profundamente a compreensão contemporânea da estética, cada um a partir de suas abordagens únicas e contextos filosóficos.

Immanuel Kant, em sua obra *Crítica da Faculdade do Juízo* (1993), propõe uma teoria do juízo estético que revolucionou a filosofia da arte e da beleza. Kant distingue entre o juízo estético e outros tipos de juízo, argumentando que o juízo estético é baseado em um sentimento de prazer ou desprazer desinteressado, que não está vinculado a conceitos ou utilidades práticas.

Em todos os juízos pelos quais declaramos algo belo não permitimos a ninguém ser de outra opinião, sem com isso fundarmos nosso juízo sobre conceitos, mas somente sobre nosso sentimento; o qual, pois, colocamos a fundamento, não como sentimento privado, mas como um sentimento comunitário (Kant, 1993, p. 85)

Segundo Kant (1993), o juízo estético é universal, mas subjetivo, porque se baseia na experiência individual do belo, que pode ser compartilhada por todos os seres humanos devido à sua comum capacidade de percepção sensorial. A ideia de sublime, em Kant, também é crucial para sua teoria estética. O sublime refere-se a experiências que transcendem a beleza comum, evocando sentimentos de admiração e reverência diante do vasto, do poderoso ou do infinito. Para Kant, o sublime é uma experiência paradoxal que combina prazer e terror, refletindo a capacidade da mente humana de superar as limitações sensoriais e reconhecer sua própria superioridade racional. A experiência do sublime, portanto, eleva a mente, aproximando-a do conceito de liberdade e moralidade (Kant, 1993).

A influência de Kant na estética moderna é vasta. Sua distinção entre o belo e o sublime e sua análise do juízo estético como uma forma de cognição desinteressada estabeleceram um novo paradigma para a crítica de arte e a teoria estética. Autores contemporâneos, como Paul Guyer, continuam a explorar e expandir as ideias kantianas, investigando como o juízo estético se relaciona com outros aspectos da experiência humana e da prática artística (Guyer, 2014).

No século XX, a estética continuou a se diversificar, com novas abordagens e teorias emergindo. A escola de Frankfurt, com pensadores como Theodor Adorno, criticou a cultura de massa e o impacto da indústria cultural na degradação da arte e do gosto estético. Adorno, em sua obra *Teoria Estética* (1970), argumentou que a verdadeira arte deve desafiar o *status quo* e provocar reflexão crítica, em contraste com os produtos culturais comerciais, que visam apenas ao entretenimento superficial (Adorno, 2009). Nisso, a obra de Pedro é extremamente eficaz.

Friedrich Nietzsche (2007), por outro lado, aborda a estética a partir de uma perspectiva crítica e radicalmente diferente, como é demonstrado em sua fala:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica, mas à certeza imediata da introvisão [Anschaunng] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações (Nietzsche, 2007, p. 24).

Em suas obras, Nietzsche critica a tradição filosófica ocidental, incluindo as concepções de beleza e arte de Platão e Kant. Em *O Nascimento da Tragédia* (2020), Nietzsche argumenta que a cultura ocidental foi dominada por uma visão apolínea da arte, que valoriza a ordem, a harmonia e a racionalidade, em detrimento do dionisíaco, que representa o caos, a paixão e o instinto (Nietzsche, 2020).

Para Nietzsche, a verdadeira arte surge da fusão do apolíneo e do dionisíaco, combinando a forma e a estrutura com a intensidade e a emoção. Ele vê na tragédia grega uma expressão dessa união, capaz de revelar as profundezas da condição humana e de proporcionar uma experiência estética intensa e transformadora.

Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemos-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco. (Nietzsche, 2007, p. 24).

Nota-se que a arte é uma forma de transvaloração dos valores, capaz de desafiar as convenções morais e culturais e de abrir novos horizontes de significado e existência (Nietzsche, 2020).

Nietzsche também critica a noção kantiana de juízo estético desinteressado. Para ele, a arte está intrinsecamente ligada à vida e aos impulsos vitais e não pode ser separada de interesses e desejos. Em suas *Considerações Intempestivas* (2020),

Nietzsche argumenta que a estética deve ser entendida como uma expressão da vontade de poder, uma força criativa e afirmativa que desafia as normas estabelecidas e cria novos valores (Nietzsche, 2020).

A estética nietzschiana tem influenciado profundamente a filosofia contemporânea, especialmente através de sua ênfase na crítica cultural e na transvaloração dos valores. Autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari expandiram as ideias de Nietzsche, explorando como a arte e a estética podem ser formas de resistência e transformação social (Deleuze; Guattari, 2017).

No contexto brasileiro, é relevante mencionar as contribuições de Benedito Nunes, que explorou as intersecções entre filosofia, literatura e arte. Em sua obra *Introdução à Filosofia da Arte* (2020), Nunes discute as influências de Kant e Nietzsche na estética contemporânea e como suas ideias podem ser aplicadas ao entendimento da produção artística brasileira. Nunes argumenta que a arte brasileira, com sua rica diversidade e complexidade cultural, oferece um campo fértil para a aplicação e reinterpretação das teorias estéticas de Kant e Nietzsche, destacando a importância de considerar o contexto histórico e cultural na análise estética (Nunes, 2020).

Além da filosofia, a estética também desempenha um papel crucial nas artes visuais, na literatura e na música. Na arte, a estética não apenas orienta a criação e a apreciação das obras, mas também influencia os movimentos artísticos e suas evoluções. Por exemplo, o Renascimento foi profundamente influenciado pela redescoberta dos ideais clássicos de beleza e proporção, enquanto o Modernismo buscou romper com essas tradições, explorando novas formas de expressão e percepção.

A literatura também é um campo no qual a estética é um elemento central. A teoria literária frequentemente explora como a beleza e a forma afetam a recepção de um texto. O formalismo russo, por exemplo, focou a “literariedade” dos textos, ou seja, aquilo que distingue a linguagem literária da linguagem comum (Jakobson, 1960). Na música, a estética abrange a teoria da harmonia, a estrutura das composições e a experiência auditiva dos ouvintes, sendo um campo essencial para a compreensão das obras musicais e sua evolução histórica.

A obra de Pedro Recroix mostra um ideal estético de beleza que conduz à experimentação de um caminho de contemplação que ultrapassa a mera visualização. Por isso, estabelecer contato com os entalhes em madeira de Recroix carece de uma sensibilidade, para que a interpretação dos entalhes consiga alcançar a beleza

contemplativa presente em cada obra. Portanto, ao entrar em contato com tais obras, pode-se reconhecer os valores da igreja, principalmente quando se coloca em ênfase o Concílio Vaticano II, a capacidade do autor de reconhecer elementos culturais latino-americanos e inseri-los em sua obra e, principalmente, compreender que a obra entalhada na madeira é sempre resultado de oração. Desse modo, toda a teoria estética discutida acima se rende ao encantamento que a obra de arte é capaz de produzir.

Experimentar essa vivência da obra de arte em Pedro Recroix é um movimento para dentro de si, ou seja, estabelecer relação com a própria história. Trata-se de um convite a contar histórias da comunidade que a mantém, uma forma de revisitar as vivências da comunidade interna e externa do Mosteiro da Anunciação do Senhor.

Atento à regra de São Bento, que logo em seu prólogo convida o monge a perscrutar a voz de Deus, o monge beneditino Pedro Recroix faz esse exercício por meio da oração contemplativa, devolvendo como resultado dessa oração seus trabalhos manuais, os quais têm por fundamento o louvor a Deus pela criação do mundo. Seja por imagens que evangelizam, seja pelas obras abstratas nas quais se busca intensificar os veios naturais da madeira, como que uma forma de reinventar a criação divina, as obras que evangelizam trazem em si narrativas de passagens bíblicas esculpidas a partir de características latino-americanas. Como os ícones estão entrelaçados de diversas formas nas obras de Recroix, pensemos em caminhos possíveis para se analisar tais ícones.

A iconologia<sup>3</sup> é um campo de análise das artes visuais, focando a interpretação dos significados simbólicos e culturais das imagens. Enquanto a iconografia se concentra na identificação e descrição dos temas e motivos visuais, a iconologia vai além, buscando entender o contexto cultural, social e histórico que dá origem a esses símbolos. Essa abordagem mais profunda permite que os estudiosos desvendem as

---

<sup>3</sup> A iconologia é o estudo interpretativo e simbólico das imagens, com foco na identificação, análise e interpretação dos significados subjacentes às representações visuais em diferentes contextos históricos, culturais e artísticos. Esse campo vai além da mera descrição das imagens (que é o objetivo da iconografia), explorando o que essas representações transmitem em termos de ideias, valores, crenças e narrativas, levando em consideração os aspectos históricos e culturais nos quais foram criadas. A iconologia busca compreender as intenções dos criadores das imagens e o impacto destas na sociedade. A iconologia foi amplamente desenvolvida pelo historiador da arte Erwin Panofsky, que definiu uma metodologia de três níveis: descrição pré-iconográfica (análise dos elementos visuais básicos), análise iconográfica (identificação de temas e motivos representados) e interpretação iconológica (investigação do significado mais profundo e contexto cultural das imagens) (Unfried, 2014).

camadas de significado que uma imagem pode conter, proporcionando uma compreensão mais rica e completa das representações visuais.

O desenvolvimento histórico da iconologia como campo de estudo remonta ao trabalho de Aby Warburg no final do século XIX e início do século XX. Segundo Forster (1996) “Warburg reformulou muitos fenômenos artísticos em uma nova perspectiva acadêmica” (Forster, 1996, *apud* Warburg, 1999, p. 109, tradução nossa). Esse enfoque interdisciplinar permitiu não apenas decifrar o conteúdo pictórico, mas também entender os processos culturais e históricos subjacentes às obras de arte. Sua investigação ia além da mera análise estética, incorporando aspectos psicológicos e antropológicos para entender as dinâmicas sociais e as relações de poder refletidas nas representações visuais.

Warburg buscava compreender como os símbolos e imagens eram utilizados para comunicar e transformar significados ao longo do tempo, resistindo a classificações e interpretações rígidas. Seu método reconhecia o poder cultural e circular das imagens e defendia que a reutilização de figuras e instituições antigas em períodos posteriores não era apenas uma questão de imitação, mas refletia processos culturais profundos. Sua perspectiva inovadora influenciou significativamente os estudos iconográficos contemporâneos, destacando a necessidade de uma abordagem abrangente e contextual para a análise de imagens.

## 1.2 ENTRE A FRANÇA E A CIDADE DE GOIÁS: MOSTEIROS CONVENCIONAIS, O MOSTEIRO DA ANUNCIAÇÃO DO SENHOR E A TEOLOGIA DA LIBERTAÇÃO

Diferentemente dos claustros monásticos espalhados pelo mundo, a construção do mosteiro<sup>4</sup> da Anunciação do Senhor da cidade de Goiás se alicerçou na simplicidade e vida de oração contemplativa vivenciada em meio ao povo. De acordo com a regra de São Bento, que logo em seu prólogo convida o monge a perscrutar a voz de Deus, e dos fundamentados do Concílio Vaticano II, esse mosteiro foi criado com a intenção de fazer essa escultura profunda que representasse Deus

---

<sup>4</sup> Um mosteiro católico é a casa onde habita monges ou monjas, pertencendo a uma ordem monástica específica, onde se destaca as que utilizam a Regra de São Bento, assim conhecidos como beneditinos. A vida dentro dos mosteiros é caracterizada por práticas de oração, meditação e trabalho. Os monges vivem reclusos em um ambiente de silêncio, dedicando-se a um relacionamento profundo com Deus.

na vida da população pobre da cidade de Goiás. Na América Latina, a Igreja fez uma opção preferencial pelos pobres.

Uma vez percebidas as barreiras marcantes da vida religiosa monástica no padrão europeu, a qual é facilmente vista reproduzida no Brasil e nos países latinos a partir do processo de colonização europeia, como é o caso dos mosteiros de São Bento de Olinda, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro. O Mosteiro da Anunciação do Senhor buscou suas bases estruturais no Concílio Vaticano II, o qual convidava os religiosos a fazerem uma experiência de Deus no meio do povo simples.

A Igreja, sobretudo, deve mostrar-se próxima do povo humilde, mostrando-se solidária na sua pobreza e simplicidade, para que, através dessa proximidade, todos possam fazer uma experiência viva de Cristo, fonte de verdadeira alegria (Gaudium et Spes, 1965, nº 88).

Surge, assim, um mosteiro popular, onde a vida dos monges estava integrada à da população periférica vilaboense. É nesse espaço “contranormativo” que a arte do doravante Pe. Pedro ou Pedrão, como era amplamente conhecido, encontra um ambiente criativo e sacro para efetivo diálogo com o popular. Essas análises nos remetem ao Concílio Vaticano II, realizado entre 1962 e 1965, que foi um evento crucial na história da Igreja Católica, convocado pelo Papa João XXIII.

O objetivo principal do Concílio foi promover uma renovação da Igreja, alinhando-a com as necessidades e realidades do mundo contemporâneo. Esse evento marcou uma guinada na concepção eclesiológica, mudando a perspectiva de uma Igreja fechada em si mesma para uma instituição em diálogo contínuo com o mundo, conforme destaca João Décio Passos (2020) em sua análise sobre o impacto do Vaticano II na renovação e adaptação da Igreja naquela década e até a atualidade.

O contexto histórico do Concílio Vaticano II reflete um período de grandes transformações sociais e culturais no mundo pós-Segunda Guerra Mundial. A Igreja, percebendo a necessidade de se atualizar e responder aos desafios contemporâneos, viu no concílio uma oportunidade para um "aggiornamento" – termo italiano utilizado por João XXIII para descrever o processo de modernização e atualização da Igreja.

Segundo a "RTP Ensina" (2017), o concílio foi inaugurado em 11 de outubro de 1962 e terminou em 8 de dezembro de 1965, sendo dividido em quatro sessões e contando com a participação de mais de 2000 prelados de todo o mundo. Durante esse período, foram elaboradas quatro constituições, nove decretos e três

declarações que abordaram temas fundamentais para a Igreja, como liturgia, apostolado dos leigos, formação sacerdotal e liberdade religiosa.

Entre os principais documentos produzidos pelo concílio, destacam-se a constituição "Sacrosanctum Concilium", que trata da liturgia; o decreto "Ad Gentes", sobre a atividade missionária; e a declaração "Nostra Aetate", que promove o diálogo inter-religioso e cultural. A "Sacrosanctum Concilium" buscou renovar a liturgia da Igreja, tornando-a mais acessível e compreensível para os fiéis, enquanto o "Ad Gentes" incentivou a missão evangelizadora da Igreja em todo o mundo. A "Nostra Aetate", por sua vez, foi um marco significativo na promoção do diálogo e da compreensão mútua entre diferentes religiões, reconhecendo a importância do respeito e da cooperação entre as diversas tradições religiosas (Silva, 2023).

Um aspecto notável do Concílio Vaticano II foi a mudança na percepção da Igreja sobre si mesma e sobre sua relação com o mundo. A eclesiologia conciliar, conforme descrito por Passos (2020), redefiniu a Igreja como o "Povo de Deus", uma comunhão de todos os fiéis unidos em um mesmo corpo, com a missão de ser sinal e instrumento de unidade entre as pessoas. Essa visão contrastava com a antiga concepção de uma Igreja hierárquica e autocentrada, promovendo, em vez disso, uma instituição aberta ao diálogo e ao serviço ao mundo (Paulus, 2020).

Outro ponto central do concílio foi a ênfase na pastoralidade, ou seja, na adaptação das práticas e ensinamentos da Igreja às realidades contemporâneas. Esta abordagem pastoral foi crucial para que a Igreja pudesse enfrentar os desafios modernos e se tornar mais relevante para os fiéis. No entanto, como observa Passos (2020), houve uma distinção entre renovação e adaptação: enquanto a renovação implicava uma reinterpretação profunda e uma nova postura da Igreja no mundo, a adaptação muitas vezes se limitava a ajustes superficiais sem mudar a essência das práticas estabelecidas (Paulus, 2020).

O impacto do Concílio Vaticano II foi vasto e multifacetado, afetando não apenas a teologia e a pastoral da Igreja, mas também sua estrutura institucional e sua relação com a sociedade. As conferências episcopais latino-americanas, como as de Medellín (1968) e Puebla (1979), são exemplos de como o concílio influenciou a Igreja na América Latina, promovendo uma maior ênfase na justiça social e na opção preferencial pelos pobres (Instituto Humanitas Unisinos - IHU, 2020).

A Igreja, com alegria e convicção, aceita a tarefa de promover uma vida cristã mais autêntica, sobretudo entre os pobres e os simples, fazendo-se próxima

do povo de Deus, a fim de que todos experimentem a presença de Cristo, que se manifesta na simplicidade e na humildade do coração. (*Gaudium et Spes*, 1965, nº 3).

Atentos ao Concílio Vaticano II, os monges beneditinos do interior da França provenientes da Abadia de Notre Dame em Tournay foram enviados ao Brasil para a fundação de um novo mosteiro que vivesse à luz das reflexões abordadas pelo Concílio Vaticano II. Uma vez instalados no Brasil, os monges estavam em busca de um trabalho pastoral que refletisse a identidade do povo, morando inicialmente no Paraná.

Após 20 anos de serviços pastorais no Paraná, os monges Philippe Ledet<sup>5</sup> e Pedro Recroix<sup>6</sup> são convidados por Dom Tomás Balduíno<sup>7</sup> a realizarem um trabalho pastoral na Diocese de Goiás. Nesse momento, junta-se a eles o jovem monge brasileiro, pertencente ao Mosteiro Beneditino da cidade Olinda – PE, Marcelo Barros<sup>8</sup>.

Gustavo Gutierrez, na introdução do seu livro *Teologia da Libertação: Perspectivas* (2000), com muito zelo cita a teologia da libertação como sendo “uma

---

<sup>5</sup> Philippe Etienne Marie Ledet nasceu em 30 de agosto de 1916 em Grenoble, na França. Monge beneditino enviado ao Brasil para criar um mosteiro na região de Curitiba. Em 1958 fundou, ao lado de Marcelo Barros e Pedro Recroix, o Mosteiro da Anunciação do Senhor, na cidade de Goiás.

<sup>6</sup> Sobre Pedro Recroix, detalharemos sua biografia adiante.

<sup>7</sup> Dom Tomás Balduíno nasceu em Posse, Goiás, no dia 31 de dezembro de 1922. Ele é filho de José Balduíno de Sousa Décio, goiano, e de Felicidade de Sousa Ortiz, paulista. Seu nome de batismo é Paulo, Paulo Balduíno de Sousa Décio. Foi o último filho homem de uma família de onze filhos, três homens e oito mulheres. Ao se tornar religioso dominicano recebeu o nome de Frei Tomás, como era costume. Em 1965, ano em que terminou o Concílio Ecumênico Vaticano II, foi nomeado Prelado de Conceição do Araguaia. Lá viveu de maneira determinante e combativa os primeiros conflitos com as grandes empresas agropecuárias que se estabeleciam na região com os incentivos fiscais da então SUDAM, e que invadiam áreas indígenas, expulsavam famílias sertanejas, os posseiros, e traziam trabalhadores braçais de outros Estados, sobretudo do nordeste brasileiro, que eram submetidos, muitas vezes, a regimes análogos ao trabalho escravo. Em 1967, foi nomeado bispo diocesano da Cidade de Goiás. Nesse mesmo ano foi ordenado bispo e assumiu o pastoreio da Diocese, onde permaneceu durante 31 anos, até 1999 quando, ao completar 75 anos, apresentou sua renúncia e mudou-se para Goiânia. Dom Tomás, junto à Diocese de Goiás, procurou adequar a Diocese ao novo espírito do Concílio Ecumênico Vaticano II e de Medellín (1968). Fundador da Comissão Pastoral da Terra, o bispo ficou conhecido em todo Brasil por seu trabalho de defesa da reforma agrária e de direitos dos povos indígenas. (Repórter Brasil, 2014).

<sup>8</sup> Nasceu em 1944, no grande Recife, PE, de uma família de operários, sendo ele o primeiro de dez irmãos e irmãs. Ele conta que, depois de certa fantasia infantil, abandonada no tempo da adolescência, decidiu ser monge e padre aos 18 anos. Pediu para entrar no Mosteiro dos beneditinos de Olinda, desde que lhe fosse sempre permitido trabalhar com as pessoas mais pobres e visitar cultos de outras Igrejas e religiões. E, como era a época em que a Igreja se abria a um tempo novo, fez profissão de monge em 1965 no mesmo dia em que, em Roma, se encerrava o Concílio Vaticano II. Talvez por isso o espírito e a mensagem do Concílio foram sempre tão importantes para Marcelo. De fato, ele sempre trabalhou pela renovação da Igreja para que ela se coloque em diálogo com o mundo e a serviço dos mais empobrecidos. Informação disponível em: [www.marcelobarros.com](http://www.marcelobarros.com). Acesso em: 4 nov. 2024.

reflexão a partir do evangelho e das experiências dos homens e mulheres comprometidos como processo de libertação nesse subcontinente de opressão e espoliação que é a América Latina" (Gutiérrez, 2000, p. 23).

A reflexão de Gutierrez toma caminho ao destacar a importância da teologia da libertação nascente de uma experiência múltipla, buscando a abolição da situação de injustiça e subalternidade na qual a população latino-americana estava imersa. Segundo o autor, o trabalho teológico e intelectual dessa face social da igreja culminaria na construção de rotas e compromissos libertadores, os quais, por suas ações, assim como assinalado por São Paulo em Romanos 2, 13-16, mostrariam a fé cristã por suas obras.

O impacto da Teologia da Libertação não se limitou à América Latina. Ela influenciou movimentos similares em outras partes do mundo, adaptando-se a contextos diversos e promovendo uma abordagem inclusiva que abrangia as lutas de mulheres, afrodescendentes, indígenas e outras comunidades marginalizadas. Nesse período, Ivone Gebara e outros teólogos feministas começaram a explorar a interseção entre gênero e teologia, ampliando o escopo da Teologia da Libertação para incluir a perspectiva das mulheres na luta por justiça (Instituto Humanitas Unisinos, 2023).

Apesar das críticas e perseguições, a Teologia da Libertação continua a ser uma força viva dentro da Igreja Católica e além. Ela desafia as comunidades de fé a confrontarem as injustiças sociais e a viverem uma espiritualidade que se compromete com a libertação integral do ser humano e se manifesta culturalmente, inclusive, por meio da arte. É nesse território polissêmico que se encontram as problemáticas e análises deste estudo, guiadas pela produção de arte em madeira de Pedrão, na cidade de Goiás.

A Teologia da Libertação foi profundamente influenciada pelo contexto político da América Latina, onde regimes autoritários e políticas neoliberais intensificaram a exploração e a marginalização das classes trabalhadoras e camponesas (França, 2020). Marcelo Barros, um dos fundadores do Mosteiro da Anunciação do Senhor em Goiás e também escritor, faz alusão ao nascimento dessa visão teológica.

Esta teologia nasceu no sul do mundo, a partir da escuta do lamento e da caminhada dos Pobres. Colocou-se junto à resistência dos povos originários e africanos em sua luta contra os grilhões da tirania e da escravidão, a que foram submetidos pelos europeus desde a violenta conquista deste continente. Essa teologia iniciou o processo pelo qual as igrejas cristãs foram

confrontadas por historicamente terem quase sempre se colocado do lado dos opressores e assim legitimarem rigorosamente a colonização. A teologia da libertação articulou a experiência das comunidades cristãs inseridas no mundo do sofredores. Nasceu da escuta da fé no Deus de Jesus, o abba querido que nos irmana. Levou a sério o grito dos filhos e filhas de Deus, irmãos e irmãs empobrecidos, vítimas da pecaminosa desigualdade social, imposta por um sistema iníquo e opressor. E, principalmente, nas décadas mais recentes, fez ecoar o grito da mãe Terra, tão expropriada pelo latifúndio, pelo agronegócio e muitos extrativismos, nacionais e internacionais, do sistema capitalista neoliberal, cujos tentáculos se tornam cada vez mais globalizados. É uma teologia orada, refletida e expressa a partir do baixo, ou seja, do reverso da história. Alimenta-se da práxis libertadora das pessoas e comunidades que, em situação de cativeiro, encontram a Deus no rosto de todo ser humano primido (Barros, 2022, p. 7).

A interação com as ciências sociais, particularmente com a teoria marxista, permitiu uma análise crítica das estruturas de poder e a elaboração de uma prática teológica que se engajava diretamente na luta contra a opressão. Esse enfoque levou a acusações de marxismo por parte da hierarquia da Igreja Católica, resultando em uma série de conflitos e condenações, como a censura de teólogos e a repressão de movimentos sociais inspirados pela Teologia da Libertação (Revista Zelota, 2023).

A partir da década de 1970, a Teologia da Libertação começou a se manifestar por meio das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), que se tornaram centros de organização e resistência para os pobres. Essas comunidades promoviam a conscientização política e social, encorajando os fiéis a se envolverem ativamente na transformação da sociedade. Esse movimento encontrou um eco nas palavras do Papa João Paulo II, apesar de suas reservas pessoais, que em 1986 reconheceu a Teologia da Libertação como uma abordagem válida e necessária dentro da tradição da Igreja, desde que permanecesse fiel ao evangelho e à doutrina social da Igreja (João Paulo II, 1986). BARROS (2022) faz uma atualização da Teologia da libertação para os dias de hoje, vejamos...

Atualmente, se desenvolvem Teologias da Libertação não apenas cristãs católicos, protestantes e pentecostais mas também, suscitadas no diálogo inter-religioso em outras tradições religiosas abraâmicas, judaicas e muçulmanas de matriz africana, indígena e oriental. Do mesmo modo, essas correntes atuais de teologia de libertação assume a feição e bucal de teologias públicas e que ocupam com autonomia, espaço acadêmico da própria teologia e como disciplina presente no espectro das ciências da religião (Barros, 2022, p.12)

O impacto da Teologia da Libertação não se limitou à América Latina. Ela influenciou movimentos similares em outras partes do mundo, adaptando-se a contextos diversos e promovendo uma abordagem inclusiva que abrangia as lutas de

mulheres, afrodescendentes, indígenas e outras comunidades marginalizadas. Ivone Gebara e outros teólogos feministas começaram a explorar a interseção entre gênero e teologia, ampliando o escopo da Teologia da Libertação para incluir a perspectiva das mulheres na luta por justiça. (Instituto Humanitas Unisinos, 2023).

### 1.2.1 O homem, o artista, o religioso: faces de Pedro Recroix

Pierre Joseph Paul Recroix, nasceu em 14 de novembro de 1922, na pequena vila de Wail, França, filho de Xavier Recroix, um comandante do exército, e Irene Jacquot, uma mulher religiosa e reservada. Desde a infância, Pedro foi imerso em um ambiente que valorizava a disciplina e a fé, o que molda sua personalidade e suas escolhas futuras. Como mencionado por Araújo (2013), parte da infância de Pedro Recroix se deu na cidade de Ghardaia, Argélia, norte da África, ocupada pela França, onde seu pai exercia a função de comandante do exército.

Crescendo em um contexto de incertezas, o início da Segunda Guerra Mundial, em 1º de setembro de 1939, trouxe desafios que fortaleceram seu compromisso com a fé. Em 12 de junho de 1944, Pedro foi acolhido como postulante no mosteiro de Madiran e em 3 de outubro de 1945 fez sua profissão monástica em que recebeu o nome de Plácido, tendo por sua padroeira Santa Teresinha do Menino Jesus. Segundo a tradição beneditina, Plácido teria sido um fiel discípulo de São Bento em Subiaco, daí a inspiração do nome.

Figura 2 - Xavier Recroix, pai de Pedro



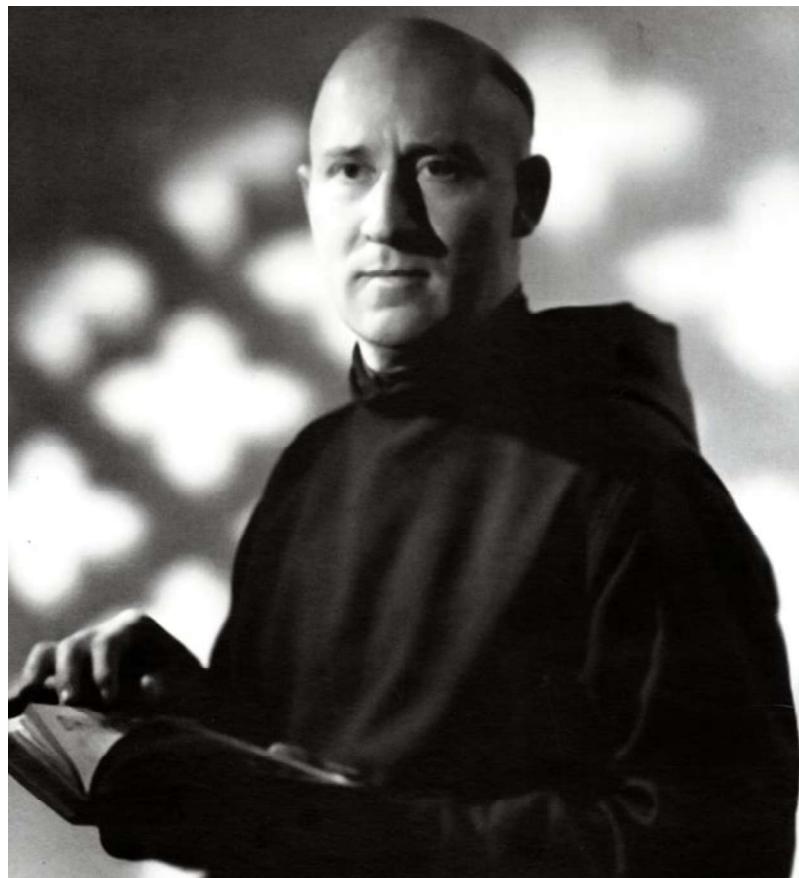
Fonte: A arte em feitio de oração, 2013.

Figura 3 - Irene Jacquot, mãe de Pedro



Fonte: A arte em feitio de oração, 2013.

Figura 4 - Pedro Recroix

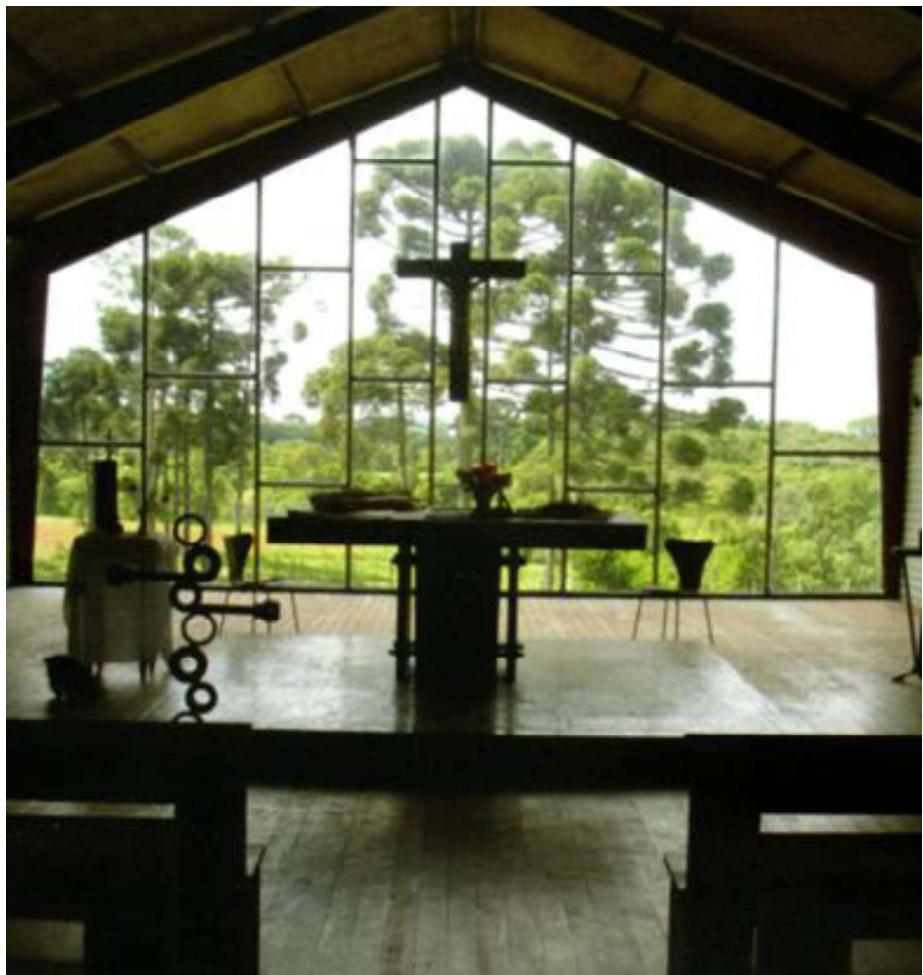


Fonte: A arte em feitio de oração, 2013.

Na foto, o monge beneditino Pedro Recroix está em sua cela na Abadia de Notre Dame, Tournay-França, com o livro das horas em mãos. Segundo o próprio Pedro (Araújo, 2013), ele não era um homem dado à intelectualidade, era homem do trabalho pesado, um homem do campo que se encontrava consigo mesmo em meio à natureza. Em 1950, no dia 18 de junho, recebe a ordenação sacerdotal em Tournay.

No mosteiro de Tournay, Pedro era responsável por cuidar do gado e da horta, e foi em meio a esse ambiente que surgiu sua primeira obra de arte, uma imagem de Nossa Senhora lapidada a machado. Em 1960, a convite do arcebispo de Curitiba, Pedro e outros três monges beneditinos embarcam rumo ao Brasil. Logo após a chegada ao Brasil, Pedro e seus companheiros se instalaram na região rural da cidade de Curitiba, onde fundam o mosteiro da Anunciação do Senhor.

Figura 5 - Vista da Capela do Mosteiro da Anunciação do Senhor, Curitiba - PR



Fonte: A arte em feitio de oração, 2013.

Na imagem da figura 05, vemos a capela do extinto mosteiro da Anunciação do Senhor em Curitiba - PR. A capela é toda construída em madeira, tendo a parede ao fundo feita em vidraça, o que mostra o compromisso dos monges em viver de forma simples. A construção é de uma madeira retirada da própria propriedade e o trabalho de construção foi realizado pelos monges. Já ao fundo da capela, é possível contemplar as belezas da criação divina por meio da natureza. A simplicidade da capela revela a atenção desses beneditinos a atualidade conciliar que a Igreja vivenciava naquele momento.

No Concílio Vaticano II, os monges beneditinos recém-instalados no Brasil foram em busca de um trabalho pastoral que refletisse a identidade do povo. Assim, o trabalho se deu com os agricultores daquela região onde o mosteiro foi instalado. Pedro destaca em entrevista (Araújo, 2013) a sua colaboração para com aqueles agricultores, principalmente no que diz respeito à criação de gado e ao cultivo agrícola.

Dessa maneira, o trabalho dos monges começou a chamar atenção não só da arquidiocese, como também do governo do país, que naquele momento passava pela ditadura militar.

Surgiu, a partir daí, a possibilidade de que os monges viessem para o centro-oeste do Brasil, especificamente para a cidade de Goiás, onde Dom Tomás Balduíno desenvolvia sua função episcopal, tendo todo um cuidado humanista e priorizando o cuidado para com o pobre, o oprimido, o sem lugar. Dom Tomás destaca-se como grande defensor dos direitos humanos e da reforma agrária em nosso país, e a diocese de Goiás é considerada uma grande representante da Teologia da Libertação. Isso porque na cidade de Goiás os monges beneditinos são levados a diversos trabalhos pastorais, sendo possível a fundação de um novo mosteiro que também leva o nome de “Anunciação do Senhor” no ano de 1985.

Figura 6 - Conectando com trabalhadores rurais, Pedro e alguns noviços beneditinos



Fonte: Acervo Fraternidade Anunciação do Senhor.

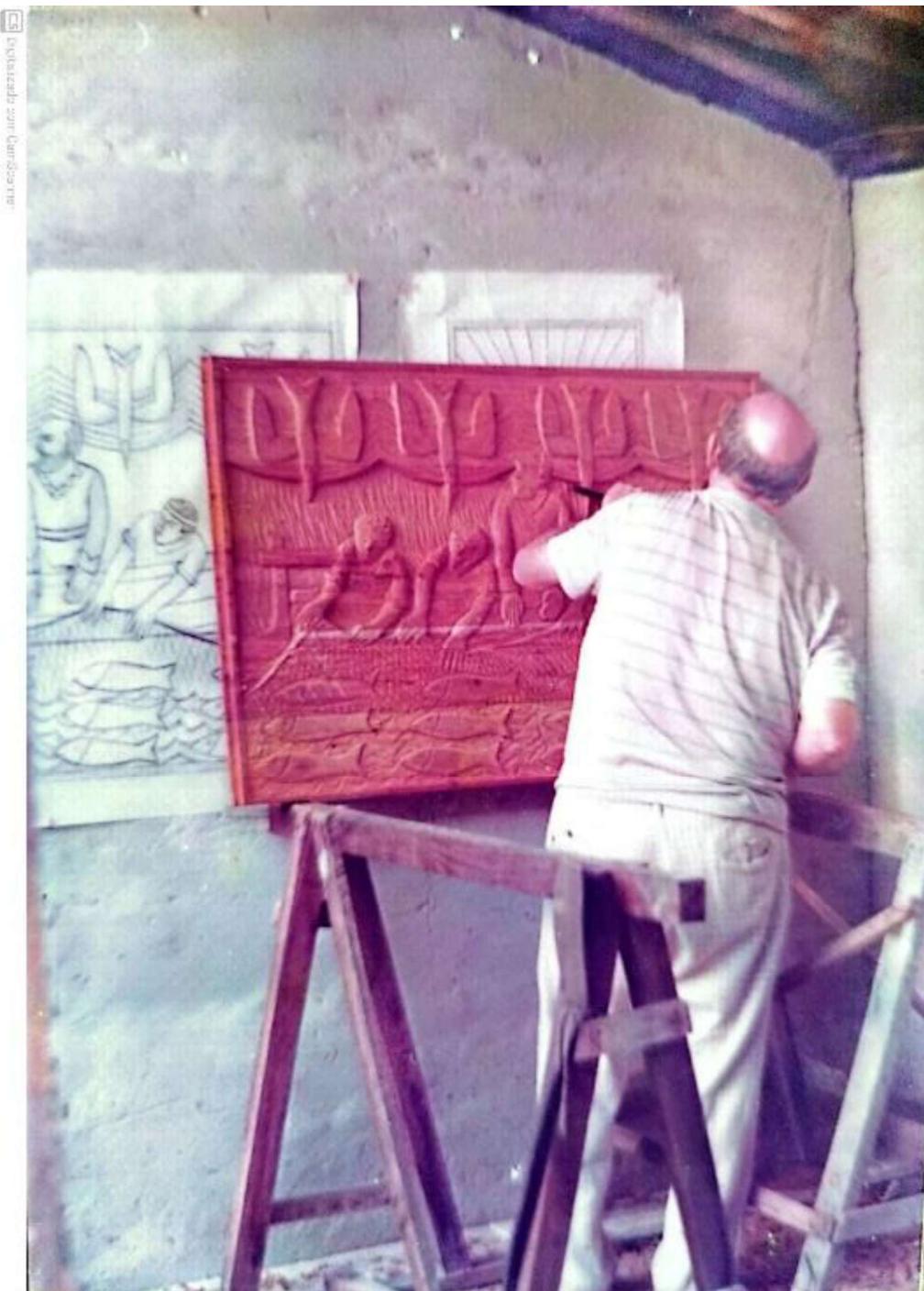
Pedrão passa a ser o rosto estampado do mosteiro da Anunciação do Senhor da cidade de Goiás. Essa afirmação não é apenas uma metáfora para se pensar naquele espaço religioso, mas trata-se de uma constatação da relevância dos trabalhos de Pedro para aquele espaço de espiritualidade. Ao caminhar pelo mosteiro da Anunciação do Senhor, é possível enxergar Pedro por intermédio de suas obras

espalhadas por todo o mosteiro. Desde a porta principal, que impacta logo na entrada do mosteiro, até a igreja, a capela, a hospedaria, enfim, por onde se caminha dentro desse espaço sagrado, enxerga-se o rosto de Pedro, o suor do seu trabalho manual e a beleza dos entalhes, resultado de um processo de sensibilidade somado a sua espiritualidade fluida. Pedro Recroix foi profundamente influenciado pela Teologia da Libertação, movimento que moldou grande parte de seu trabalho na Diocese de Goiás. Esse movimento, central para a Igreja na América Latina, buscava alinhar a fé cristã com as lutas por justiça social, especialmente em prol dos pobres e marginalizados. Pedro integrava esses princípios à sua arte e ao seu trabalho pastoral, criando uma conexão profunda entre espiritualidade e o cotidiano das comunidades locais.

No testemunho visual em foco, o artista e personagem desse estudo atuava diretamente com os camponeses e trabalhadores rurais, promovendo uma visão da Igreja que dialogava com as necessidades reais do povo. Na figura a seguir, observa-se uma de muitas das suas representações que retratavam temas bíblicos incorporados aos elementos da vida e da cultura local, construindo cenas figurativas que aproximavam a liturgia do cotidiano.

A visão artística e espiritual de Pedro foi moldada também pelo Concílio Vaticano II, que enfatizava uma Igreja mais aberta e inclusiva. Ele aplicou esses ideais ao cotidiano de sua missão, promovendo uma espiritualidade acessível e visualmente impactante. Suas obras em madeira, esculpidas com detalhes que remetiam ao contexto cultural brasileiro, representavam uma ponte entre o sagrado e o secular.

Figura 7 - Obra sendo esculpida em madeira



Fonte: Acervo Fraternidade Anunciação do Senhor.

Pedro via a arte como um meio de transcender o material e acessar o espiritual. Ele acreditava que o entalhe em madeira era uma forma de oração, um modo de glorificar a criação divina. O resultado era uma arte impregnada de simbolismo, com peças que capturavam a essência da fé cristã enquanto dialogavam com o imaginário popular latino-americano.

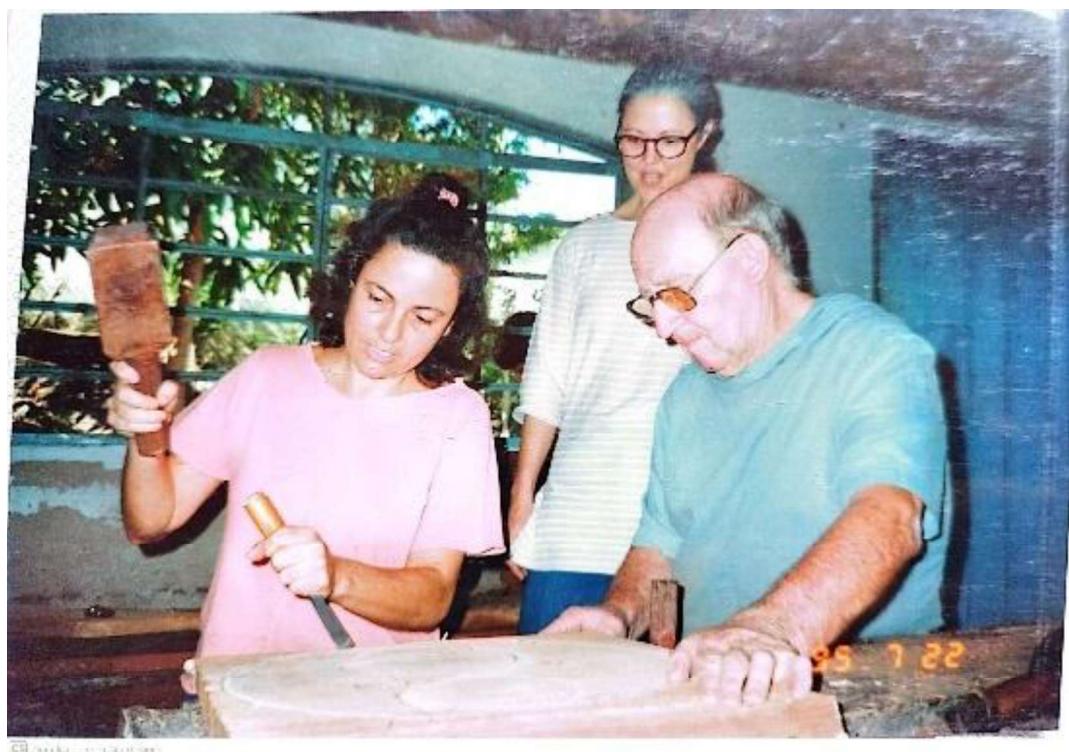
Figura 8 - Entalhando uma de suas obras



Fonte: Acervo Fraternidade Anunciação do Senhor.

Além de sua produção artística, Pedro era ativo no ensino de técnicas de entalhe para jovens e membros da comunidade. Ele acreditava na transmissão de saberes como uma forma de empoderamento cultural e espiritual.

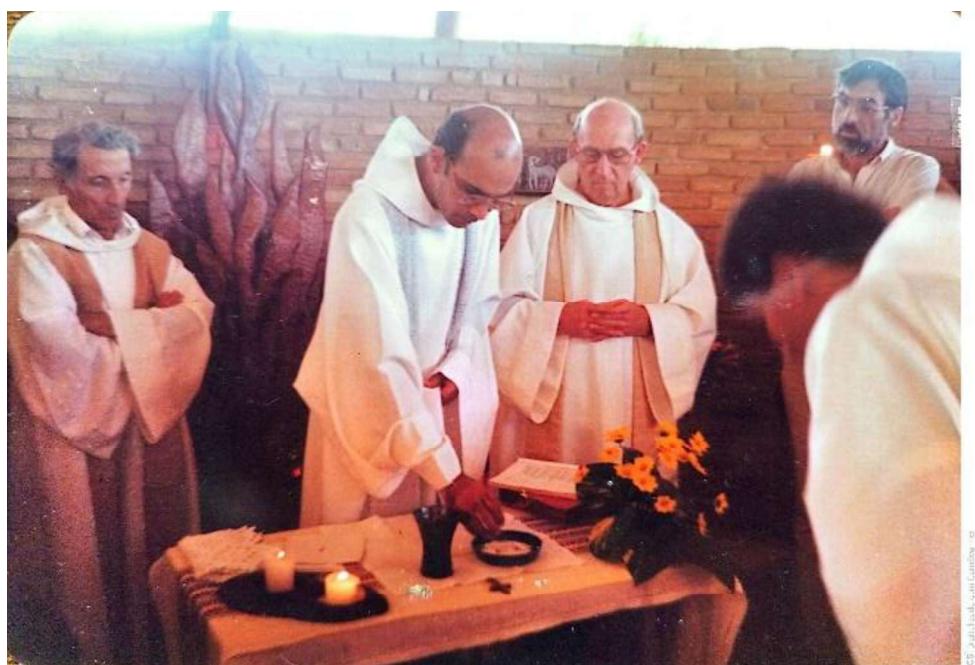
Figura 9 - Ensinando técnicas de entalhe a visitantes



Fonte: Acervo Fraternidade Anunciação do Senhor.

Por meio de oficinas e momentos de partilha, ele ajudava a formar não apenas artesãos, mas também cidadãos conscientes de suas raízes e valores. O trabalho de Pedro Recroix é amplamente reconhecido como um símbolo da integração entre fé, arte e compromisso social. Seu legado perdura tanto nas obras físicas que deixou quanto na memória coletiva das comunidades que ele tocou. Sua vida é um testemunho de como a arte pode ser usada para criar beleza e transformar realidades.

Figura 10 - Pedro, Marcelo e Felipe, fundadores do Mosteiro da Anunciação do Senhor em celebração eucarística



Fonte: Acervo Fraternidade Anunciação do Senhor.

Pedro Recroix dedicou sua vida a cultivar momentos de profunda espiritualidade contemplativa e celebração da fé, integrando os valores monásticos ao cotidiano das comunidades onde viveu e trabalhou. No centro de sua vida estava a vivência dos ofícios litúrgicos, que ele transformava em experiências marcantes de comunhão, oração e reflexão. Suas homilias eram acessíveis, levando o sentido da fé para além das paredes do mosteiro e tocando a vida das pessoas mais simples.

A rotina de oração e trabalho era central para a espiritualidade que Pedro transmitia, inspirada pela tradição beneditina de equilíbrio entre oração, trabalho e contemplação. Ele acreditava que cada liturgia e momento contemplativo que experimentava por meio do seu trabalho era uma oportunidade para fortalecer os laços comunitários e promover um encontro verdadeiro com o divino. Sempre sensível

às realidades locais, Pedro e a comunidade monástica adaptavam os momentos celebrativos incorporando elementos culturais e espirituais que faziam sentido para as comunidades ao seu redor e para os visitantes do Mosteiro.

Como se pode observar na imagem a seguir, Pedro mantinha uma relação paternal com a comunidade. Longe de discursos formais ou moralistas, ele utilizava acontecimentos do cotidiano e exemplos práticos para transmitir a mensagem do Evangelho de maneira clara e impactante. Essas narrações simples, porém profundas, tocavam corações e convidavam todos a participar de uma vivência espiritual autêntica. Sua abordagem era acolhedora, tornando os ofícios e liturgias momentos de renovação espiritual e partilha.

Figura 11 - Momento de oração



Fonte: Acervo Fraternidade Anunciação do Senhor.

Em seu ministério sacerdotal, Pedro se revelou zeloso e dedicado, sempre aberto à criatividade celebrativa das comunidades. Ele fazia das celebrações momentos vivos, nos quais integrava música, arte e a participação ativa da comunidade. Os altares e móveis litúrgicos frequentemente traziam marcas de sua arte em madeira, refletindo o caráter espiritual e comunitário de seu ministério.

Além disso, Pedro via a espiritualidade como algo que vai além do ritual, mas

está profundamente enraizado no dia a dia. Nesse sentido, a espiritualidade que ele vivia e compartilhava estava presente em cada momento: na oração silenciosa ao amanhecer, nos cânticos durante os ofícios e até mesmo no trabalho manual, que ele considerava uma forma de louvor a Deus.

Sua vida espiritual era, ao mesmo tempo, simples e rica, marcada pelo desejo de servir, escutar e transformar. Pedro Recroix deixou como legado uma vivência da fé que não apenas celebrava o sagrado, mas o tornava parte do cotidiano de todos que cruzavam seu caminho. Exatamente por isso, suas partilhas de vida continuam ecoando como um testemunho vivo de devoção e compromisso com Deus e com os menos favorecidos.

Pensando no trabalho de Pedro Recroix, um homem cuja vida e obra deixaram um legado significativo na integração entre espiritualidade, técnica e justiça social uma entrevista. A conversa aborda diferentes momentos de sua trajetória, desde sua adaptação à vida monástica até os desafios enfrentados na transferência para Goiás, passando por sua conexão com movimentos sociais como a Pastoral da Terra e sua vivência prática da espiritualidade de São Bento. A seguir, destacam-se trechos importantes de suas respostas, que refletem sua visão sobre trabalho comunitário, fé e os desafios de sua missão.

Quando questionado sobre o interesse das pessoas em ingressar no mosteiro, Pedro explicou que:

eles não sabiam o que era exatamente. Porque eles conheciam um pouco de vigário, de pároco, só que eles tiveram que aprender como era um mosteiro, experimentar esta atuação, dentro da realidade na qual você vivia. Tive a competência técnica; era uma coisa que fazia você entrar e ser aceito, se você está trazendo técnica nova. Lá realmente nós conseguimos fazer mudanças, rotação de pasto, silagem e também rentabilidade (Araújo, 2013, p. 133).

A resposta mostra a importância de combinar espiritualidade com práticas inovadoras, mas também reflete a falta inicial de entendimento sobre a vida monástica. Sobre o momento que marcou a transferência para Goiás, ele revelou:

A transferência para Goiás... Nós justamente tínhamos feito o erro de colocar melhor o meio rural, enquanto que todos os elementos dinâmicos das famílias fugiam para a cidade, para arranjar emprego. Diziam que o lugar deles não era lá. [...] Como dizem, é um pouco cedo demais para deixar o que se tinha começado. [...] Então, Felipe colocou o mosteiro numa linha que era o oposto daquela do arcebispo. Começou a criar-se conflito e quando vinha o abade, o abade falava com o bispo e o bispo dizia que não éramos monges, éramos comunistas, estávamos fazendo política (Araújo, 2013, p. 134).

A fala de Pedro destaca tanto os desafios institucionais quanto os conflitos políticos enfrentados pelo grupo no contexto de Goiás. Quando indagado sobre seu encontro com Dom Tomás Balduíno, ele afirmou: “Não naquele momento. Eu conheci o pessoal mandado de Goiás. Os padres que criavam, que ajudaram a criar o Partido dos Trabalhadores, a Pastoral da Terra, que falaram para Tomás e Tomás fez a proposta.” (Barros, 2024 p.16) Aqui, Pedro ressalta a ligação com movimentos sociais, mas também aponta o impacto das ideias progressistas na escolha de Goiás como local para o trabalho monástico. Ao responder sobre as dificuldades de recomeçar em Goiás, ele disse:

Isso para mim foi justamente o ponto principal. Perdi meu emprego. Eu era muito realizado, porque era responsável pela agricultura, pelas vacas e porcos. [...] Trabalhava muito, muito. Chegando aqui, tinha que encontrar uma maneira de sobreviver (Araújo, 2013, p. 135).

Essa fala reflete o sacrifício pessoal e o esforço necessário para se estabelecer em um novo ambiente. Sobre as condições precárias vividas na periferia, ele descreveu:

Não. Justamente era esse o problema, nós ficamos por volta de cinco anos procurando qual o lugar para morar e como viver e sobreviver. Então, nesta época fui para Itapirapuã para fazer o papel de vigário, eu que não queria ser vigário, mas fiz o lugar do vigário vivendo numa periferia (Araújo, 2013, p. 136).

Essa resposta destaca a humildade de Pedro ao assumir papéis fora de seu desejo inicial, refletindo seu compromisso com a comunidade. Por fim, quando questionado sobre São Bento, Pedro afirmou:

Bom, a gente o tem como o legislador dos monges, o mestre. Teve muito da vida monástica entre os cenobitas, os eremitas. Fui cenobita. Sim. Está previsto na regra que um monge, depois de muitos anos de formação e provação pode viver como eremita, passar a viver na ermidão (Araújo, 2013, p. 136)

Essa resposta demonstra sua compreensão e vivência com os princípios de São Bento, enfatizando sua espiritualidade profunda. Pedro concebe a possibilidade de viver a vida cenobita mesmo rodeado por outros monges, ainda que esteja em uma comunidade. Diante disso, percebe-se que o retiro espiritual cenobita na vida de Pedro não o afastou de tudo para viver de forma isolada com São Bento e tantos outros, mas foi possível, a partir da diversidade de sua comunidade, enxergar e viver tal realidade.

É perceptível, portanto, a integridade da vida desse monge tão dedicado aos pilares da vida monástica beneditina (oração e trabalho), pilares vividos de tal forma

que, ao contrário da tradição monástica, não foi necessário se isolar para viver sua vocação, mas consegue com seus companheiros fundar e mostrar a possibilidade de um “mosteiro popular”, onde a vida das pessoas desvalorizadas pela sociedade grita como se fosse a voz de Deus.

### 1.3 ENTALHES NA MADEIRA MIMETIZAM OUTROS MODOS DE VER A FÉ

O entalhe em madeira é uma prática antiga que remonta às primeiras civilizações humanas. É a arte de esculpir ou gravar figuras e ornamentos em peças de madeira, criando relevos e desenhos variados. A madeira, como material natural, oferece uma maleabilidade e uma textura únicas que permitem a criação de obras detalhadas e complexas. Segundo Herbert Pohl (1982), o entalhe em madeira se diferencia de outras formas de escultura pela sua técnica específica, que utiliza ferramentas como formões, goivas e facas para remover partes do material, revelando formas e padrões intricados.

A história do entalhe em madeira é rica e variada, com exemplos significativos encontrados em diversas culturas ao redor do mundo. No Egito Antigo, a madeira era utilizada para criar mobiliários, figuras religiosas e sarcófagos ornamentados. Na Europa Medieval, o entalhe em madeira ganhou destaque em igrejas e catedrais, com esculturas de santos e figuras bíblicas decorando altares e púlpitos. No Japão, a tradição do entalhe em madeira é evidente em templos e artefatos religiosos, bem como em objetos do dia a dia, como caixas e utensílios domésticos.

O entalhe em madeira possui um valor cultural e artístico significativo. É uma forma de expressão artística que transcende a funcionalidade do material, transformando a madeira em artefatos de grande beleza e simbolismo. A importância cultural do entalhe em madeira pode ser observada na maneira como diferentes culturas incorporaram essa técnica em suas tradições artísticas e religiosas.

No contexto brasileiro, o entalhe em madeira teve um papel fundamental durante o período colonial, especialmente nas igrejas barrocas de Minas Gerais. Artistas como Aleijadinho, cujo trabalho inclui altares e esculturas detalhadas em madeira, são exemplos notáveis da riqueza cultural do entalhe em madeira no Brasil. Essas obras não apenas embelezam os espaços religiosos, mas também carregam significados profundos e narrativas religiosas que refletem a fé e a devoção da época.

Segundo Brusadin e Quites (2016), a técnica da escultura em madeira com máscaras de chumbo policromadas é um exemplo de como o entalhe em madeira pode ser combinado com outras técnicas artísticas para criar obras de arte únicas e expressivas. Essa técnica, que se originou na Espanha e foi posteriormente exportada para países latinos, como o Brasil, envolvia a colocação de uma máscara de chumbo no crânio de madeira, definindo a fisionomia da imagem e fixando os olhos de vidro.

A arte do entalhe em madeira também desempenha um papel crucial na preservação do patrimônio cultural. Estudos históricos e artísticos sobre esculturas policromadas em madeira ajudam a compreender e preservar esse patrimônio, garantindo que futuras gerações possam apreciar e aprender com essas obras. A investigação de esculturas, como as imagens dos Cristos da Paixão, proporciona *insights* valiosos sobre as técnicas e materiais utilizados, além de destacar a importância da conservação dessas obras.

No Brasil, o entalhe em madeira é particularmente significativo na arte sacra e na produção de móveis coloniais. A influência do estilo barroco, introduzido pelos colonizadores portugueses, é evidente nas igrejas e capelas construídas durante os séculos XVII e XVIII. Essas estruturas frequentemente apresentam altares e púlpitos ricamente decorados com esculturas de madeira entalhada, demonstrando um alto nível de habilidade e detalhamento.

Um exemplo notável é o trabalho do escultor Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, cujas obras incluem uma série de esculturas em madeira policromada e dourada. Sua habilidade em capturar expressões emocionais e detalhes anatômicos em suas figuras religiosas contribuiu significativamente para a arte sacra brasileira. A escultura de São Jorge, feita de chumbo fundido e policromado, é um exemplo de sua maestria e criatividade na utilização de diferentes materiais para complementar o entalhe em madeira.

Cabe enfatizar que o processo de entalhe em madeira requer uma série de ferramentas especializadas, cada uma projetada para realizar cortes e formas específicas. Formões, goivas, facas e plainas são algumas das ferramentas básicas utilizadas pelos entalhadores. A escolha da madeira também é crucial, pois diferentes tipos de madeira possuem características distintas que podem influenciar o resultado da obra. Madeiras mais duras, como o carvalho e o mogno, são frequentemente preferidas para entalhes detalhados, enquanto madeiras mais macias, como o pinho, são utilizadas para trabalhos que requerem menos precisão.

Segundo Herbert Pohl (1982), o sucesso no entalhe em madeira depende não apenas da habilidade manual, mas também do conhecimento profundo das propriedades da madeira e da técnica adequada para cada tipo de corte e detalhe. Nesse processo, a precisão e o controle são essenciais, uma vez que o entalhador deve remover cuidadosamente a madeira para revelar a forma desejada sem danificar a peça.

A arte do entalhe em madeira também é valorizada no campo da educação artística, em que é utilizada para desenvolver habilidades motoras finas, criatividade e compreensão estética entre os estudantes. Sendo assim, a prática do entalhe permite que os alunos experimentem a transformação de um material bruto em uma obra de arte, desenvolvendo uma apreciação pela paciência e pela atenção aos detalhes.

De acordo com Oliveira e Nascimento (2005), a educação artística, incluindo o entalhe em madeira, contribui para a formação integral dos estudantes, promovendo o desenvolvimento de competências culturais e sociais essenciais para a cidadania. Nesse contexto, a inclusão do ensino de artes nas escolas, conforme estabelecido pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, visa promover o desenvolvimento cultural e social dos alunos, permitindo-lhes explorar diferentes formas de expressão artística e estética.

O entalhe em madeira é uma arte multifacetada que combina técnica, tradição e expressão artística. Sua importância histórica, cultural e educativa é inegável, refletindo a habilidade humana de transformar materiais naturais em obras de profunda beleza e significado. No Brasil, a tradição do entalhe em madeira continua a ser uma parte vital do patrimônio cultural, com artistas contemporâneos continuando a explorar e expandir os limites dessa forma de arte.

Além disso, o entalhe em madeira é uma arte complexa que enfrenta vários desafios. Desde a seleção da madeira até a escolha das ferramentas e a aplicação de técnicas tradicionais, cada etapa requer conhecimento especializado e uma compreensão profunda dos materiais e métodos a serem utilizados. Esse tópico aborda os principais desafios enfrentados pelos entalhadores de madeira, explorando a seleção dos tipos de madeira e suas características, as ferramentas tradicionais em comparação com as modernas, e as técnicas tradicionais de entalhe.

A seleção da madeira é uma etapa crucial na marcenaria, uma vez que diferentes tipos de madeira possuem características específicas que influenciam

diretamente a qualidade e durabilidade do produto final. Nesse sentido, as propriedades físicas e estéticas da madeira, como densidade, cor e padrão dos grãos, são determinantes na escolha do tipo de madeira para cada aplicação. Segundo Araújo (2020),

As propriedades físicas e mecânicas das madeiras são muito importantes no que se refere às aplicações a que serão destinadas. Deste modo, aliado a outros aspectos (econômicos, estéticos, durabilidade, trabalhabilidade etc.), de acordo com essas propriedades as madeiras podem ser classificadas e agrupadas em usos a que se mostram mais adequados, por exemplo, estruturas, uso em ambientes internos e externos de habitações, móveis, painéis, embalagens etc. (Araújo, 2020, p. 6).

Em outras palavras, a densidade da madeira é uma característica fundamental que afeta sua resistência mecânica, sendo relevante para aplicações que exigem durabilidade e robustez, como estruturas e móveis pesados. Nesse âmbito, maçaranduba, muiracatiara e pequiá são tipos de madeira com alta densidade e resistência natural a pragas e agentes atmosféricos, características que as tornam ideais para ambientes externos e áreas de alto tráfego (Neto, 2024). A maçaranduba, por exemplo, é muito pesada e dura, com alta durabilidade, enquanto a muiracatiara é conhecida por sua cor marrom-avermelhada e alta resistência, sendo utilizada em pisos e decks.

A escolha da madeira também deve considerar as propriedades mecânicas, como a resistência à compressão e à flexão. Estudos como o de Tavares *et al.* (2024) destacam a importância da avaliação das propriedades mecânicas para a seleção de genótipos superiores de eucalipto, visando ao aproveitamento de múltiplos produtos.

A madeira é um material orgânico natural e biodegradável, de origem vegetal. Ela resulta do tecido lenhoso gerado pelo tronco das árvores, plantas superiores de elevada complexidade anatômica e fisiológica. Sua estrutura decorre da complexa organização das células e dos vasos responsáveis pela sustentação e pela provisão de água e de nutrientes, bem como do armazenamento de bioquímicos da planta. Ainda sofre influências de acordo com a localização geográfica, o clima, o tipo de solo, o grupo e a espécie botânica, condições que determinam as características da madeira, como permeabilidade, textura, propriedades físicas e mecânicas, tratabilidade e trabalhabilidade (Tavares *et al.*, 2024, p. 5).

Quando se trata de técnicas de entalhe, há uma distinção entre o uso de ferramentas tradicionais e modernas. Ferramentas tradicionais, como formões e goivas, permitem um controle manual e detalhado do entalhe, proporcionando

acabamentos personalizados e artesanais. No entanto, ferramentas modernas, como roteadores elétricos, oferecem maior precisão e velocidade, facilitando a produção em maior escala e com menor esforço físico (Nichele, 2024).

A prática do entalhe em madeira é uma arte que exige conhecimento sobre as características específicas de cada tipo de madeira. Madeiras de grão fino, como o mogno, são preferidas para entalhes detalhados devido à sua textura suave e facilidade de trabalhar. Por outro lado, madeiras de grão grosso, como o carvalho, podem apresentar maior resistência, mas exigem ferramentas adequadas para evitar lascamentos e garantir um acabamento de qualidade (Caixeta, 2003).

Além das propriedades físicas, a estética da madeira, como a cor e o padrão dos grãos, desempenha um papel significativo na seleção. A textura e a cor da madeira não só contribuem para a aparência do produto final, mas também podem indicar a idade e as condições ambientais da árvore de origem. Por exemplo, madeiras expostas ao sol tendem a desenvolver uma pátina distinta, enquanto madeiras mais antigas apresentam tons mais profundos (Nichele, 2024).

No contexto da construção civil e do design de interiores, a escolha adequada da madeira é essencial para garantir a durabilidade e a estética desejada. Madeiras como o tauari, com densidade média e alta durabilidade, são versáteis e podem ser utilizadas em diversas estruturas, desde pisos até portas e janelas (Neto, 2024). A seleção criteriosa da madeira, aliada ao uso de técnicas de entalhe apropriadas, resulta em produtos finais de alta qualidade e estética refinada.

## 2 MADEIRA E O SABER FAZER UMA ARTE SOCIAL COMO BEM CULTURAL

Para Pedro, a transformação da madeira em arte era um processo além da mera manipulação de uma matéria natural. Tratava-se da contemplação da obra divina na natureza, uma jornada que envolve criatividade, técnica e uma profunda compreensão das propriedades da matéria-prima. Desde a concepção contemplada da ideia inicial até a execução e o acabamento da peça final, cada etapa é marcada por decisões que refletem a visão do artista e a cultura em que ele está inserido e, sobretudo, como ele pretendia representar sua mensagem.

A madeira, com suas texturas, cores e formas, ofereceu um meio expressivo que moldou, inclusive com outros artistas que usaram essa técnica, infinitas possibilidades, permitindo que artistas ao longo da história criassem obras não apenas para encantar os olhos, mas também para provocar reflexões profundas sobre a condição humana, sobre formas e funções da arte e para invocar a espiritualidade.

Voltando ao contexto das obras de Pedro Recroix, verifica-se a intersecção entre arte, religiosidade e cultura local. Com a perspectiva de evocar múltiplas realidades que dialogam com a espiritualidade e a identidade cultural latino-americana, Recroix torna-se conhecido por sua habilidade em entalhar a madeira, com uma perspectiva singular de expressar nela o resultado de sua oração contemplativa e, sem dúvida, de um trabalho monástico que ganha relevância no Brasil Central. Nesse viés, o capítulo que se segue apresentará algumas de suas obras, como móveis litúrgicos com funções sacras e estéticas de uma igreja em devação a Santa Rita, na Cidade de Goiás.

Suas obras traduzem narrativas visuais que capturam a essência das comunidades e a relação dos fiéis com o divino. A análise dessas obras requer uma abordagem cuidadosa, que considere não apenas os aspectos formais e estéticos, mas também o contexto histórico e cultural em que foram criadas. O desejo de fazer com que os fiéis se aproximasse do divino ao contemplar rostos semelhantes aos seus, além de imagens de nossa cultura, são propriedades marcantes das obras Recroix. Destaca-se, de igual forma, a capacidade de envolver emocionalmente o espectador.

A relação estabelecida entre a história e a memória permeia a obra de Recroix. Nesse sentido, a arte não é apenas uma representação do passado, mas uma forma de dar vida a memórias coletivas, transformando-as em expressões visuais que falam

à comunidade, a qual é levada a refletir sobre a importância de reconhecer as raízes culturais que moldam a sua identidade. Assim, a madeira, enquanto material, torna-se testemunha da história e da espiritualidade, refletindo a capacidade da arte de transcender o tempo e conectar gerações.

A transformação da madeira em arte é um processo rico e multifacetado que envolve a intersecção de criatividade, técnica, contemplação e contexto cultural. Nesse contexto, as obras de Recroix, com sua profundidade simbólica e narrativa sacra, nos convidam a refletir sobre a relação entre arte, história e memória, revelando como a madeira pode ser um meio poderoso de expressão que ressoa com a experiência humana e a espiritualidade.

## 2.1 TRANSFORMAÇÃO DA MADEIRA EM ARTE

A transformação da madeira em arte é um processo complexo que combina criatividade, habilidade técnica e uma compreensão profunda das propriedades da matéria prima. Tal execução envolve várias etapas, desde a concepção da ideia inicial até a execução e acabamento da peça final. Ao longo da história, inúmeros artistas têm explorado as possibilidades estéticas e expressivas da madeira, criando obras notáveis que continuam a inspirar e influenciar gerações.

Os desenvolvimentos criativos e técnicos no entalhe em madeira começam com a seleção da madeira adequada, como discutido anteriormente. Cabe ressaltar que cada tipo de madeira possui características únicas que influenciam a abordagem artística. O cedro, por exemplo, é valorizado por sua textura suave e facilidade de entalhe, enquanto madeiras mais densas, como o carvalho, oferecem durabilidade e uma superfície robusta para detalhes intrincados. Segundo Smith (2020), a escolha da madeira é uma etapa crucial, pois determina não apenas a estética, mas também a durabilidade da obra.

Desse modo, o processo criativo frequentemente começa com a inspiração e a concepção do design. Muitos entalhadores desenham esboços preliminares ou modelos em argila antes de começar a trabalhar na madeira. Esse planejamento inicial é essencial para visualizar a forma final e identificar possíveis desafios técnicos. Segundo Russell (2018), a criação de modelos tridimensionais permite que o artista antecipe a interação entre volume e espaço, facilitando a transição do conceito para a realidade (Russell, 2018).

Uma vez definido o design, o processo técnico de entalhe envolve várias etapas. A talha direta é uma técnica tradicional na qual o artista esculpe a madeira sem a utilização de moldes ou guias, confiando inteiramente em sua habilidade e experiência. Essa técnica permite uma liberdade criativa e uma expressão mais intuitiva. Esterly (2013) enfatiza que a talha direta é um diálogo constante entre o artista e a madeira, em que cada corte revela novas possibilidades e desafios.

Além das técnicas manuais, ferramentas modernas têm sido integradas ao processo criativo, oferecendo novas possibilidades e aumentando a eficiência. Sendo assim, ferramentas elétricas, como esmeris e serras rotativas, permitem a remoção rápida de grandes volumes de madeira, enquanto ferramentas de precisão, como canetas de entalhe elétricas, facilitam a criação de detalhes finos. Pye (2016) destaca que a combinação entre técnicas tradicionais e ferramentas modernas pode enriquecer o processo artístico, proporcionando um equilíbrio entre habilidade manual e tecnologia (Pye, 2016).

Internacionalmente, artistas como David Esterly têm sido celebrados por suas contribuições ao entalhe em madeira. Esse renomado entalhador e autor é conhecido por suas esculturas altamente detalhadas que frequentemente imitam formas naturais como flores e folhas. Seu livro *The Lost Carving* (2012) detalha seu processo criativo e técnico, enfatizando a importância de uma abordagem meditativa e disciplinada para alcançar níveis elevados de perfeição artística. Nas imagens das figuras 13 e 14, há uma representação do artista e uma amostragem de suas obras:

Figura 12 - David Esterly



Fonte: *The Lost Carving: A Journey to the Heart of Making* (2012).

Figura 13 - Obra de arte de David Esterly



Fonte: *The Lost Carving: A Journey to the Heart of Making* (2012).

Outro exemplo notável é o trabalho de Grinling Gibbons, cujas esculturas em madeira do século XVII ainda são admiradas por sua complexidade e realismo.

Figura 14 - Crucificação segundo Tintoretto, por Grinling Gibbons, cerca de 1671, Dunham Massey, Cheshire



Fonte: <https://www.vam.ac.uk/articles/grinling-gibbons-an-introduction>.

Tomando como metodologia de análise as contribuições de Freitas (2012), podemos perceber na arte de Grinling Gibbons<sup>9</sup> (1648-1721), na sua dimensão semântica (significados atribuídos à imagem), que o seu tema principal é a “crucificação” de Jesus, imagem e episódio central da iconografia cristã. Inspirado na obra *Crucificação*, de Tintoretto<sup>10</sup>, datada de 1565, Gibbons apresenta o cenário imagético da crucificação e morte de Jesus.

Figura 15 - Crucificação por Tintoretto, 1565, Sala dell'Albergo



Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Jacopo-Robusti-Tintoretto/318145/A-crucifica%C3%A7%C3%A3o.html>

Carregada de simbolismos, a obra retrata cenas diversas em uma única tela esculpida. Sendo assim, os elementos visuais (como a cruz, Cristo, os dois ladrões e as figuras ao redor) têm significados específicos e reconhecíveis diante das propostas evangélicas do cristianismo, mesmo que em momentos diversos possa verificar-se a liberdade do artista.

Ao contrário dos textos bíblicos, a cruz de Jesus é a primeira a ser erguida. A grande quantidade de cavalos reafirma a masculinidade, virilidade e poder do exército romano. Além da representação literal, a obra pode evocar conceitos mais amplos, como sacrifício, redenção e dor, e a postura dos personagens pode transmitir emoções, como tristeza, desespero ou esperança. Assim como na pintura original, o entalhe apresenta um cuidado especial (polimento ou cera) logo acima da cruz central,

<sup>9</sup> Grinling Gibbons (1648 -1721) é o mais celebrado entalhador de madeira da Grã-Bretanha, seu nome é sinônimo de um estilo perene de decoração que transformou os interiores de muitos dos maiores palácios, igrejas e instituições do país.

<sup>10</sup> Jacopo Tintoretto, nascido em 1518, foi um dos maiores pintores da escola veneziana e, provavelmente, o último grande pintor do Renascimento Italiano.

trazendo ao interlocutor a ideia de iluminação, reverenciando o crucificado como o “Cristo”.

Nesse cenário, notam-se passagens bíblicas, como a narrada pelo Evangelho de Jo 19, 25-27, quando Maria é entregue ao “discípulo amado”, ou Jo 19, 29, que narra que, após reclamar de sede, um dos soldados oferece a Jesus uma esponja embebida de vinagre. A obra pode ser contextualizada dentro de uma tradição iconográfica que inclui outras representações e histórias bíblicas que narram a crucificação, mostrando, assim, que o artista se torna livre para representar reflexões tanto de Tintoretto quanto dele mesmo, refletindo a evolução do tema ao longo da história da arte.

Na dimensão social (contexto histórico e cultural em que a obra foi criada), podemos afirmar que os entalhes de Gibbons podem ser interpretados como uma reinterpretação Tintoretto, o que indica um contexto de renovação do interesse por temas religiosos durante o período barroco, quando a arte buscava envolver emocionalmente o espectador. A obra contemplada, ainda inacabada por John Evelyn (1620 – 1706), torna-se a grande responsável pela fama de Gibbons. Em seu ateliê, produzindo provavelmente por encomenda, essa obra representa a grande guinada na carreira dele, tirando-o da situação de artesão e reverenciando-o como artista. Desse modo, a obra de Gibbons pode dialogar com outras representações da crucificação, tanto de Tintoretto quanto de outros artistas, refletindo uma tradição visual que influencia a percepção do tema, servindo como catequese àqueles com quem toma contato.

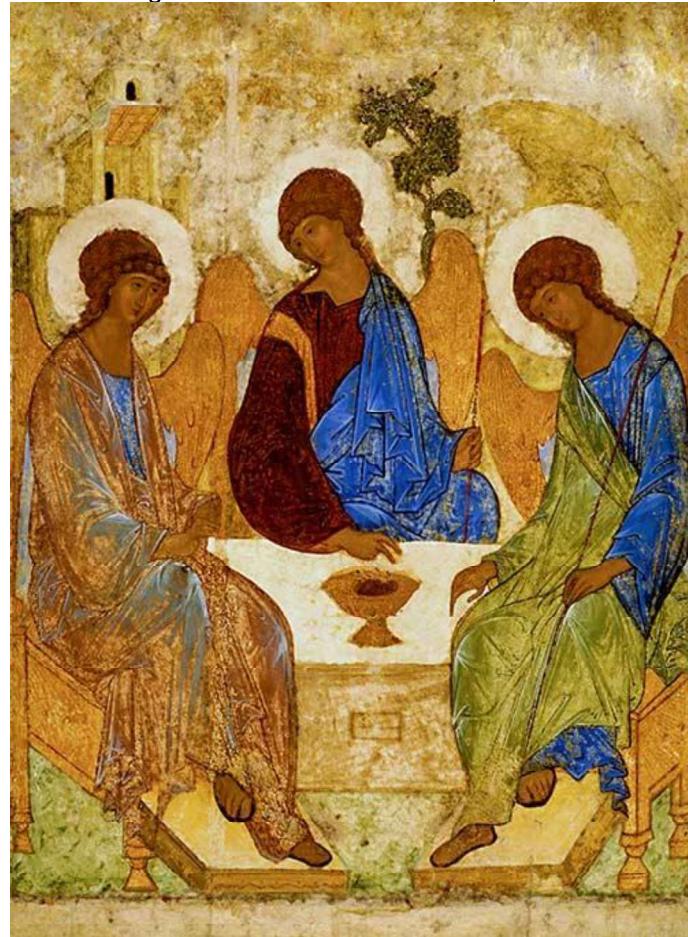
Na dimensão formal (estéticas e técnicas da obra), a disposição dos personagens, a profundidade, o uso do espaço e a relação entre os elementos visuais são cruciais. A obra pode apresentar uma composição dinâmica, as texturas (profundidade, polimento) utilizadas por Gibbons podem ser analisadas para entender cenas principais e secundárias, bem como suas contribuições para a atmosfera complexa que a obra e sua narrativa apresentam. Ao mesmo tempo, as texturas podem intensificar a sensação de dor e sacrifício, ou ainda dar uma sensação de realismo e profundidade.

Gibbons é conhecido por suas ornamentações em igrejas e palácios britânicos, sendo que suas esculturas detalhadas de flores, frutas e folhagens criam um efeito tridimensional impressionante. Segundo Esterly (1998), o legado de Gibbons demonstra a capacidade da madeira de ser transformada em obras de arte que

transcendem o tempo, combinando habilidade técnica com uma visão artística ousada. A transformação da madeira em arte é, portanto, um processo que exige tanto criatividade quanto habilidade técnica. A madeira, com suas características únicas, oferece um meio expressivo que pode ser moldado em formas infinitas, refletindo a visão e a habilidade do artista. Nesse processo, a integração de técnicas tradicionais com ferramentas modernas permite que os artistas continuem a inovar, criando obras que são tanto um tributo à tradição quanto uma exploração de novas possibilidades.

Para introduzir uma das expressivas estéticas do artista, é preciso apresentar uma obra inspiração que, possivelmente, tenha sido referência nas escolas artísticas e âmbito religioso frequentado por Pedro durante sua formação.

Figura 16 - A Trindade. Rublev, século XV



Fonte: <https://pt.aleteia.org>.

Segundo a tradição cristã, a Trindade não pode ser retratada fielmente, uma vez que não se pode representar o que não é visível. A segunda pessoa da Trindade,

o filho, é uma exceção à regra uma vez que Ele, o verbo encarnado no Seio da Virgem Maria, se torna carnal entre os homens e, portanto, visível.

Ainda a esse respeito, a tradição afirma que não é possível representar iconograficamente a Trindade porque a ideia de haver três pessoas não quer dizer que sejam personificações distintas. Nesse viés, a teologia bíblica clássica entende que o *Pai* é *Deus*, o *Filho* é *Deus* e o *Espírito Santo* é *Deus* e, desta maneira, se aplica à concepção de que o *Pai* pode ser o *Filho* ou ser o *Espírito Santo*. Por outro lado, não é possível que o *Filho* seja o *Pai* e o *Espírito Santo*, tampouco o *Espírito Santo* não pode ser o *Pai* ou muito menos o *Filho*. Essa característica ganha destaque na obra do monge russo Rublev<sup>11</sup>, o qual, ao retratar a Santíssima Trindade, escolhe a passagem bíblica que remete à hospitalidade de Abraão para “individualizar” as três pessoas da Trindade.

A obra do monge russo Andrei Rublev, datada do século XV, é uma representação visual do livro de Gênesis sobre a passagem conhecida popularmente como “A hospitalidade de Abrão”.

O senhor apareceu a Abraão nos Carvalhos de Mambré, quando ele estava assentado a entrada de sua tenda, no maior calor do dia. Abraão levantou os olhos e viu três homens de pé diante dele. levantando-se do mesmo instante da entrada de sua tenda, veio-lhes ao encontro e prostrou-se por terra ponto meu senhor disse ele se encontrei graça diante de vossos olhos, não passeis Avante sem vos de terdes em casa de vosso servo vou buscar um pouco de água para vos lavar os pés descansar um pouco sobre esta árvore eu mostrarei um pouco de pão, assim restaurarei as vossas forças para prosseguirdes o vosso caminho; porque é para isso que passagens perto de vosso servo. Eles responderam “faze como dissetes”. Abraão foi depressa a tenda de Sara: “depressa disse ele a massa três medidas de farinha e coze pães”. correu em seguida ao rebanho e escolheu um novilho terno e bom, e deu a um criado que o preparou logo. Tomou manteiga e leite e serviu aos peregrinos juntamente com o novilho preparado, conservando-se de pé junto deles, sobre a árvore, enquanto comiam. e disseram-lhe: onde está Sara, tua mulher? “Ela está na tenda respondeu ele”. Ele disse-lhe: “voltarei a tua casa dentro de um ano, e esta época; e Sara tua mulher terá um filho”. Ora, Sara ouvia por detrás, a entrada da tenda. (Abraão e Sara eram velhos de idade avançada e Sara já tinha passado da idade) ela pôs se a rir secretamente: “Velha como sou -disse a consigo- Conheceria ainda o amor? E, o meu senhor, também é já entrando em anos” O senhor disse a Abraão: “Porque esse riu Sara, dizendo: ‘Será verdade que eu teria o filho, Velha como sou? Será porventura isso uma coisa muito difícil para o senhor? Em um ano, a esta época, voltarei a tua casa e Sara terá um filho. Sara

---

<sup>11</sup> “**Santo Andrei Rublev**, um nome que ressoa com profunda reverência no mundo da arte sacra e entre os fiéis da Igreja Ortodoxa. Sua vida, embora envolta em mistério, é um testemunho do poder transcendente da fé expressa através da arte. Nascido na Rússia do século XV, Rublev tornou-se um monge e dedicou sua vida à criação de ícones que não apenas representavam a santidade, mas também a beleza celestial”. Disponível em: <https://guiadossantos.com.br/santo-andrei-rublev/>. Acesso em: 30 out. 2024.

protestou eu não ri - disse ela- pois tinha medo. Os homens levantaram-se e partiram (Livro de Gênesis,18,1-16)

Segundo Kwasniewski (2019), a obra de Rublev está impregnada de detalhes, os quais narram a estrutura misteriosa da Trindade, bem como a história da salvação para o povo cristão por intermédio do Deus trino. Como dito anteriormente, a Trindade se refere ao Deus trino, que se revela por intermédio das três pessoas, que estão diretamente ligadas à ideia de Deus, trata-se de uma assembleia perfeita, a assembleia dos três. A imagem de Rublev está muito próxima de quem a vê, mostrando desta forma a presença do Deus trino em quem a contempla.

De maneira imediata, é possível perceber a ausência de Abraão, de Sara e do criado narrado nas escrituras. A identificação direta apenas dos três viajantes, levam-nos a interpretar que Rublev identificara na figura dos três viajantes anjos, os quais assumem a representação da própria Trindade. Percebe-se nesta representação que todos possuem o mesmo tamanho, mostrando, assim, a unidade da Trindade, bem como as ausências de hierarquia diante dessa Assembleia dos três. Kwasniewski (2019) recorda que outra característica importante de se ressaltar é a transposição da tenda de Abraão para um lugar aberto para representar a promessa de uma grande nação que culminaria no plano salvífico.

À esquerda da imagem 16 está a representação do *Pai*. Logo ao fundo é possível perceber um templo exuberante que, possivelmente, era o lugar dedicado à adoração e contemplação da triade sagrada segundo a fé cristã. Ao meio, a segunda pessoa da Trindade, o *Filho*, contrasta com uma árvore que pode ser interpretada como Carvalho de Mambré, conhecida como “Árvore da Vida” e de onde se atribui ter sido o lenho para construir a cruz do sacrifício de Cristo. Por fim, a pessoa à direita, representa o *Espírito Santo*, que curva delicadamente sua cabeça para um lado oposto ao Filho, simbolizando reverência ao *Pai*. A imagem na figura 16 ratifica a representação existente na figura 15, incluindo o artista em cena durante a concepção dessa obra inspirada, conforme a concepção dos ortodoxos.

Nas minúcias dessa imagem, percebe-se no centro da mesa uma tigela com a cabeça do novilho abatido oferecido como alimento e sacrifício. Segundo Kwasniewski (2019), a tigela é a representação do poço de Jacó ou a representação da doação incondicional da vida ofertada pelo *Pai*, consumado pelo *Filho* em favor da humanidade.

Curiosamente, é posta a percepção de uma mesa quadrangular, estética que nos possibilita imaginar que o expectador é convidado a se assentar e comer junto a esta Trindade. O número quatro na numerologia bíblica tem seu sentido na criação de Deus, na realização da totalidade das coisas. Em outras palavras, o artista convida o observador que contempla a obra, se sentar à mesa, pois, a concretude da divindade se faz perfeita perpassando pela humanidade de cada um de nós.

## 2.2 A ARTE EM MADEIRA NO MOSTEIRO DA ANUNCIAÇÃO DO SENHOR

O trabalho comunitário é descrito na santa regra como forma de buscar a santidade por meio da convivência, sendo a oração uma ferramenta fundamental no espírito beneditino, o qual busca encontrar no irmão a face do Cristo. A regra afirma: "Todos os monges têm a cumprir obedientemente o que lhes é confiado, de modo que o trabalho seja uma expressão de vida e de amor ao próximo" (RB, 48:9). Essa orientação mostra que o trabalho, assim como a oração, tem valores fundamentais na vida beneditina, uma vez que estes são os referenciais para a contemplação de Deus.

Atentos à regra de São Bento, que indica ser o trabalho um ato a ser realizado com dedicação a fim de que se possa criar uma unidade e espírito de serviço comunitário na construção de uma vida comunitária fraterna recorremos à afirmação: "Que todos trabalhem com alegria e com dedicação, para que o labor seja expressão de humildade, simplicidade e amor ao próximo" (RB, 31:17).

A partir desse princípio, é possível perceber a atenção de Pedro Recroix à santa regra, tendo em vista que este alude para além do plano físico e material do trabalho, mas entende ser o trabalho do monge a manutenção e o crescimento espiritual da própria comunidade. Nesse sentido, próximo ao ano de fundação do mosteiro da Anunciação do Senhor, na cidade de Goiás, na primeira turma de noviços ingressantes nesta casa, estava <sup>12</sup>Marcos Antônio Ribeiro Moraes, um jovem do

---

<sup>12</sup> Marcos Antônio Ribeiro Moraes Nasce no dia 25 de julho de 1966, em Carmo do Rio Verde-Goiás. Filho de Maurilio Ferreira de Moraes e Lenir Ribeiro de Moraes. O caçula de cinco Filhos. Conheceu o mosteiro em 1984, por ocasião de uma assembleia diocesana, quando participou representando a Pastoral da Juventude de sua paróquia. Seu pai era dentista, com grande habilidade em próteses, Marcos começou a trabalhar em arte vendo seu pai modelar e esculpir as próteses. No Mosteiro trabalhou lado a lado com Pedro Recroix nos entalhes em madeira e desenvolveu um belíssimo trabalho multicultural em cerâmicas, valorizando as culturas de diversas partes do mundo. Atualmente Marcos é professor na PUC GO. Atua como psicanalista em consultório. Há cerca de dez ano iniciou-se em um terreiro de Candomblé, na periferia de Salvador - BA, nesta comunidade de matriz africana, onde passa alguns períodos do ano, vem retornando paulatinamente a prática em escultura e modelagem em cerâmica.

interior do Estado de Goiás, mais precisamente da cidade de Carmo de Rio Verde. Pedro o acolhera com grande entusiasmo, fazendo deste inicialmente um aprendiz e em pouco tempo um grande parceiro na construção do seu trabalho monástico, o qual aqui nós reconhecemos como patrimônio material da comunidade.

A prática do trabalho do ancião Pedro e do noviço Marcos mostra, nesse contexto, a promoção de igualdade na cooperação e no sentimento de pertencimento a essa comunidade, aspectos estes vivíssimos dentro da proposta comunitária da regra de São Bento, que ensina: "Nada deve ser feito com esforço excessivo, mas com dedicação, para que o trabalho seja uma fonte de paz, não de atrito" (RB, 48:4). Dessa forma, o trabalho comunitário torna-se uma escola de virtudes humanas e cristãs, onde o esforço conjunto gera frutos de fraternidade, esperança e solidariedade.

Marcos assim descreve a relação desenvolvida por ele e Pedro:

Eu o respeitava muito e ele me respeitava muito também. A gente tinha um carinho muito grande um pelo outro... Ele era um homem forte. E ele precisava daquela força, porque ele passava, pelo menos, oito horas por dia entalhando, quando ele tinha saúde. Mas, no final da vida dele, diminuiu um tanto (entrevista com Marcos Ribeiro no dia 14/03/2025).

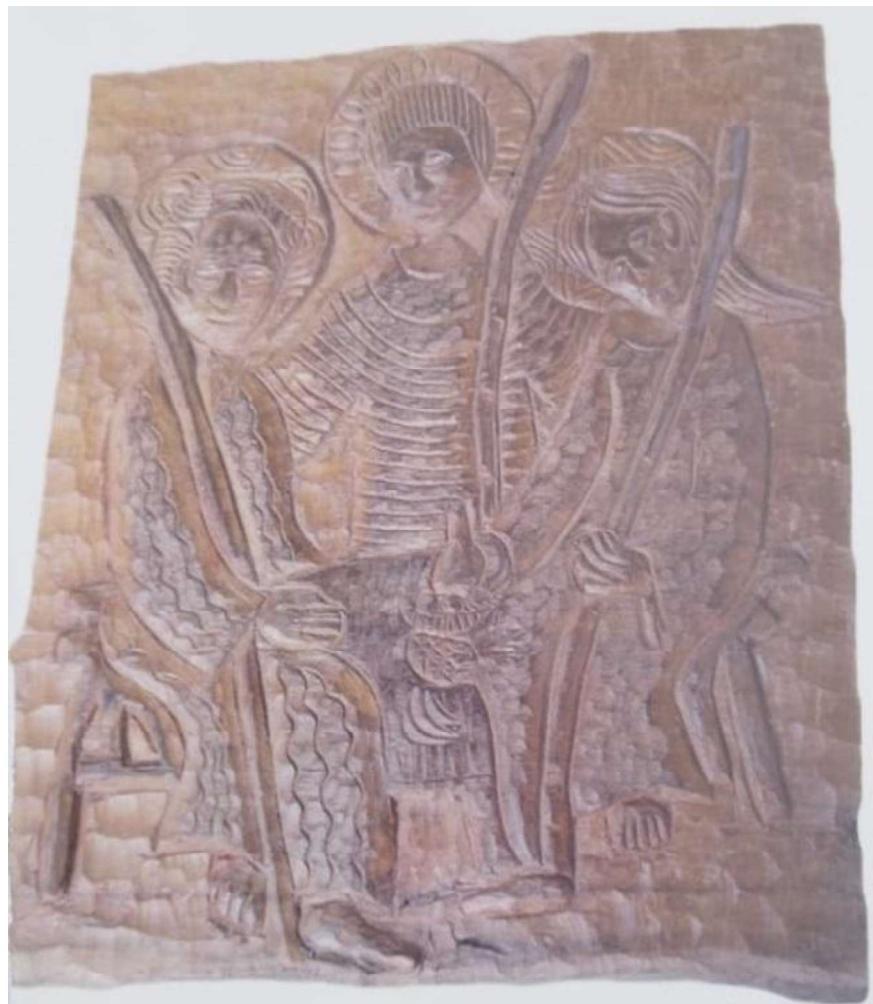
É perceptível na reflexão sobre o trabalho beneditino o quanto essa prática é capaz de amadurecer não apenas tecnicamente, mas também espiritualmente a vida do monge beneditino. Ao mesmo tempo que Marcos amadurece e desenvolve a sua intelectualidade na arte, Pedro amadurece os seus traços, deixando-os mais leves e mais fluidos ao trabalhar a madeira. Assim, é possível perceber que o mestre foi capaz de ensinar, mas também foi capaz de aprender. Essa relação gerou grandes obras de arte, sendo que, das obras de Pedro Recroix, talvez a "Trindade" ganhe maior destaque por sua beleza e profundidade espiritual.

Essa obra nasce de uma oração comunitária, gerada na espiritualidade e materializada a quatro mãos. Entretanto, a obra não teria existência sem a sensibilidade teologal de Marcos, gerada a partir da vivência naquele mosteiro popular e desenhada a partir de sua habilidade artística, tampouco sem as habilidades técnicas de um mestre que respeita e entende o sentido do trabalho comunitário no seu dia a dia e, no esforço de cada martelada, confia a sua oração junto ao seu irmão. Assim, Pedro, junto a Marcos, dá vazão a esta notável obra de arte.

A gente sempre trabalhou juntos, mas é uma inspiração que nasce de nós dois, do próprio mosteiro, da própria mística espiritualidade que se vivia no mosteiro. Agora, o desenho é meu e o entalhe dos rostos a gente fez juntos, mas quem leva mais na direção do que ficou menos naif, mais elaborado no acabamento de nariz, boca, olhos, aquele é mais o meu estilo. A gente fez muita coisa juntos, passava muito tempo juntos, trabalhando no ateliê, as manhãs, praticamente todas... Pedro era uma rocha que, sabendo lidar com ela, sempre saía um bom mel... ao longo dos anos, vivi 18 anos com o Pedro, a gente nunca brigou (entrevista com Marcos Ribeiro no dia 14/03/2025).

Conforme aponta Marcos Moraes, a obra de Pedro Recroix sempre estava voltada para sua liberdade em trabalhar com imagens abstratas. Quando o trabalho necessitava de imagens humanas, sempre havia a intervenção de Marcos, porém não é possível observar em alguns trabalhos de Pedro enquanto ainda morava em Curitiba o seu jeito genuíno de talhar rostos. A imagem abaixo representa a Santíssima Trindade, a mesma que posteriormente foi feita em parceria com Marcos Moraes no Mosteiro de Goiás.

Figura 17 - Quadro talhado em Curitiba (Pedro Recroix)



Fonte: A arte em feitio de oração, 2009.

Na imagem (figura 17) são perceptíveis traços mais rudimentares, enquanto na Trindade feita em parceria com Marcos, esses traços, como diria o próprio Marcos, são carregados de leveza, de modo que os rostos são afilados com uma característica um tanto voltada para a arte bizantina. Outras obras de Pedro Recroix trazem essa mesma característica antes da intervenção de seu confrade nas obras desenvolvidas. Vejamos mais alguns exemplos:

Figura 18 - Quadro talhado em Curitiba (Pedro Recroix)



Fonte: A arte em feitio de oração, 2009.

Figura 19 - Quadro talhado em Curitiba (Pedro Recroix)



Fonte: A arte em feitio de oração, 2009.

**A ARTE EM MADEIRA; O TEU AMOR ME QUEIMA SEM ME CONSUMIR... PEDRO RECROIX**

Figura 20 - A Sarça Ardente (Pedro Recroix)



Fonte: A arte em feitio de oração, 2009.

Inspirado na narrativa da sarça ardente, o discurso teológico é fortalecido a partir da convivência humilde experimentada com a população do setor Rio Vermelho. Nesse contexto, refletir sobre a sarça ardente é desnudar os pés diante de Deus; assim como outrora fizera Moisés, é ouvir atentamente a voz de Deus de forma a se apaixonar e consumir-se pelo projeto teológico experimentado naquele espaço periférico. A esse respeito, o trecho bíblico nos orienta da seguinte forma:

O anjo do Senhor apareceu-lhe numa chama (que saía) do meio de uma sarça Moisés olhava: a sarça ardia, mas não se consumia. Vou me aproximar, disse ele consigo, para contemplar esse extraordinário espetáculo, e saber por que a sarça não se consome. Vendo o Senhor que ele se aproximou para ver, chamou do meio da sarça: Moisés, Moisés! Eis-me aqui! respondeu ele. E Deus: não te aproximes daqui. Tira as sandálias dos pés, porque o lugar em que tu te encontrares é uma terra santa (Êx 3, 2-4).

É perceptível o cuidado de Deus, que escuta o clamor do povo oprimido e age com misericórdia. Por intermédio de Moisés, Deus age de forma a libertar seu povo da escravidão e de todas as formas de aprisionamento. Ainda no capítulo 3 do livro de *Êxodo*, Ele assim se revela: "Eu vi o sofrimento de meu povo, ouvi seu clamor e desço para libertá-los" (*Êxodo* 3:7). Essa palavra revela o intenso zelo de Deus pela libertação de Seus filhos, uma ação que se manifesta inicialmente na libertação do povo de Israel da escravidão no Egito, culminando na data celebrada na Páscoa judaica.

A Páscoa judaica, celebração que rememora a libertação do povo de Israel por meio do sacrifício do cordeiro e a passagem do anjo destruidor (*Êxodo* 12), simboliza a esperança e nova vida. Essa festividade anuncia a esperança de libertação definitiva, que encontra seu cumprimento na pessoa de Jesus Cristo, chamado pelo evangelista João como o "Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo" (Jo 1:29).

Essa conexão reforça a ideia de que a libertação que Deus promove é sempre precedida por um clamor de sofrimento, ao mesmo tempo em que aponta para a revelação de Cristo, o Cordeiro Pascal, cuja morte na cruz é a maior expressão de libertação e amor divino para toda a humanidade (Jo 19:36). Assim como o cordeiro na Páscoa antiga representava a salvação do povo de Israel, Jesus é o Cordeiro que salva toda a humanidade, inaugurando uma nova aliança de misericórdia e liberdade, liberdade esta expressa em forma de libertação teologal manifestada na América Latina e em todo mundo como teologia da libertação. Em entrevista, Dom Eugenio Rixen, bispo emérito da diocese de Goiás, descreveu sua experiência com essa obra de Pedro Recroix da seguinte maneira:

...no centro da Capela a Sarça ardente, lembra a história de Moisés, que foi para o deserto adentro. Um dia ele viu uma sarça que queimava sem se consumir e uma voz que dizia eu vi o clamor do meu povo, eu vi a sua miséria, eu conheço seu sofrimento, eu desci junto a esse povo para erguer esse povo, libertar esse povo e levá-lo para a terra prometida...essa é a espiritualidade do mosteiro da anunciação aqui em Goiás (Entrevista com Dom Eugênio Rixen no dia 04/04/2025).

Ao compreender essa dinâmica de libertação e redenção, a espiritualidade se aprofunda na certeza de que Deus continua atuando em nossa história, ouvindo nossos clamores, descendo ao nosso sofrimento através de Seu Filho e promovendo a libertação definitiva não apenas do corpo, mas também do espírito. Assim, a vivência no Mosteiro da Anunciação do Senhor experimentada na sarça presente na capela

revela a confiabilidade no Deus que permanece presente, estando sempre atento às dores e às buscas por libertação de seu povo. Ele também inclina seus ouvidos atentamente ao ouvir o clamor do seu povo, o Deus que libertou, liberta e sempre libertará seu povo.

Figura 21 - A Arte Em Madeira; Pedro Recroix e Marcos Moraes – “A Trindade”



Fonte: Acervo do autor (2024).

Ao analisar a obra “Trindade”, é inevitável buscar pontos de proximidade e afastamento da obra de Rublev. Essa obra e tantas outras obras de Pedro Recroix se encontram no Mosteiro da Anunciação do Senhor na cidade de Goiás, lugar que oferece uma imersão religiosa baseada em uma experiência estética, artística, social e sacra, simultaneamente. No aspecto social, destaca-se uma outra compreensão sobre quem é o povo vilaboense, e o que se pode evidenciar é que ele se personifica para além dos símbolos do centro histórico. Nessa perspectiva, o reconhecimento da obra de “Pedrão”<sup>13</sup> pode ser compreendida como mais uma referência do patrimônio

<sup>13</sup> Pedro Recroix, conhecido pela comunidade como Ir Pedro, Padre Pedro ou simplesmente Pedrão.

material da comunidade vilaboense, sendo que essa apropriação por parte da população incluiu o Mosteiro da Anunciação do Senhor na rota turística, ampliando o escopo cultural da cidade de Goiás a partir de outras narrativas.

Mais que uma releitura, a obra de Pedro narra a história do povo, transformando as memórias em obras de arte.

Longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma a outra. A memória é a vida, sempre carregadas por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas de formação sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinhas revitalizações (Nora, 1993, p. 9).

Ao contemplar os entalhes é perceptível essa relação entre a história narrada e o afeto estabelecido de forma piramidal, entre Pedro e comunidade e Deus. Buscaremos detalhar nas páginas seguintes essa relação, analisando em detalhes as latências dessa obra que muito revela o sagrado a partir de uma visão social latino-americana.

### 2.2.1 O Pai

Figura 22 - A Trindade (Pedro Recroix)



Fonte: A arte em feitiço de oração, 2009.

A imagem da primeira pessoa, que representa o Pai na obra de Pedro, encontra-se no centro da tela. O Pai é representado por uma figura indígena, fazendo alusão à origem de nossa sociedade brasileira. Faz-se importante refletir o indígena como nosso ancestral maior, aquele que acolhe os demais ao longo da história, mesmo que por vezes a contragosto.

Ao contrário da obra original, aqui se percebe uma acolhida paterna, uma vez que a figura central abre os braços e acolhe as demais pessoas da Santíssima Trindade. Vale ressaltar, ainda, a falta do plano de fundo, o qual é substituído por croquis. Nesse caso, pode-se compreender a madeira como aquela que, com sua vida, é capaz de contar a história de salvação, pois é obra do criador transformada em arte pela criatura. Existe envolto à cabeça um esplendor que diz respeito à santidade desta pessoa da Trindade, o qual é talhado com imagens que se assemelham a folhas, mostrando a ligação direta desta pessoa com a natureza. O olho voltado para a esquerda está diretamente ligado ao olho da segunda pessoa da Santíssima Trindade.

## 2.2.2 O Filho

Figura 23 - A Trindade (Pedro Recroix)



Fonte: A arte em feitio de oração, 2009.

A representação da segunda pessoa da Trindade, o Filho, é feita com a indicação de uma pessoa africana. Pedro quer mostrar a revelação de Deus em todos e para todos. Nesse sentido, a Trindade ou Deus não é um privilégio de alguns, Ele se revela a todos de igual maneira, sendo sensível à história de cada criatura por ele

criada. O Deus aqui representado é o mesmo narrado no livro de Ex 3, 7: “eu sou o Deus que vê o sofrimento de meu povo, ouço o seu clamor e desço para libertá-los.” Ao olharmos com tranquilidade, percebemos que esta figura é acolhida pelo lado direito, e tem seus olhos voltados diretamente para os olhos da figura que representa o Pai na Trindade. A roupa desta segunda pessoa é talhada com pequenos grafismos quadriculados, os quais remetem à identidade de ornamentos gráficos dos povos africanos.

Envolto à sua cabeça, temos um esplendor que revela a sua dignidade trinitária representada por grafismos afro. A riqueza de detalhes alcança a definição dos cabelos crespos, bem como o nariz achatado e lábios grossos. Essa é a única figura que não apresenta ornamentos no pescoço. O Filho, na imagem da figura 23, está sentado em uma cadeira com três pernas, mostrando a completude da Trindade, que não necessita de nenhum complemento, uma vez que por si mesma é perfeita. Essa assembleia “dos três” encontra perfeição em si e serve de exemplo a todas as comunidades. A unidade trina é a perfeita, esse é o sentido do número 3 na Bíblia: perfeição.

### 2.2.3 O “A” Espírito Santo

Figura 24 - A Trindade (Pedro Recroix)



Fonte: A arte em feitio de oração, 2009.

O “A” Espírito Santo representado por Pedro condiciona a figura da terceira pessoa da Trindade a uma imagem feminina. Esta, por sua vez, tem olhos fitados na segunda pessoa da Trindade, o Filho. Percebe-se aqui, com jogos de olhos, um círculo

perfeito entre os olhares das três pessoas talhadas por Pedro. Ao contrário da representação de Rublev (figura 16), em que as duas pessoas olhavam e faziam uma pequena reverência à primeira pessoa, na obra de Pedro as três pessoas se reverenciam entre si. Ao contrário das duas outras representações, a imagem do Espírito Santo não possui relevo em sua túnica. Assim como a segunda pessoa, essa terceira é abraçada pela imagem central retratada.

Aqui, percebemos na obra a inserção da mulher como meio de salvação em uma igreja com características tão patriarcas. O destaque feminino na obra Trindade mostra a ênfase que a mulher ganha na leitura da Teologia da Libertação a partir do Concílio Vaticano II, aqui muito bem retratado.

#### 2.2.4 Identidade do Sagrado em terras Brasilis por Pedro Recroix

Figura 25 - A Trindade (Pedro Recroix)



Fonte: A arte em feitio de oração, 2009.

De forma geral, poderíamos afirmar que a obra acima mencionada busca pensar a revelação da Santíssima Trindade a partir do local onde Ela está inserida. Pensar no Deus que se revela ao seu povo à sua maneira e transformar essa reflexão, que é sinônimo de silêncio e oração, na identidade artística talhada em madeira, é uma forma de educar a comunidade cristã acerca da formação de sua identidade. Sobre essa categoria de análise, Hall postula: “a identidade social torna-se legítima para a preservação a partir do patrimônio material, uma vez que a salvaguarda do patrimônio material necessariamente precisa passar pela imaterialidade” (Hall, 2019, p. 3).

Estar atento às características próprias latino-americanas e por meio da contemplação revelar a sua arte em estado de oração encaminha a inspiração de Pedro na busca por uma brasiliade, o que revela com grande maestria nesta obra.

Figura 26 - A Trindade (Pedro Recroix)



Fonte: A arte em feitio de oração, 2009.

Ao centro da imagem temos esta brasiliade estampada. Enquanto na obra de Rublev na centralidade está a segunda pessoa da Trindade e logo a sua frente o seu destino como novo Cordeiro a ser imolado para salvação de toda a humanidade, estando atrás a Árvore da Vida que lembra a Cruz (destino a ser trilhado para a salvação da humanidade), na imagem talhada por Pedro temos como figura central a imagem da primeira pessoa, o Pai, e logo a sua frente o oferecimento da brasiliade representada pela moringa de água e pela cesta de frutas, revelando qual é o lugar a que essa comunidade perfeita, a Santíssima Trindade, pertence. Esta é uma revelação íntima da brasiliade com a espiritualidade da Teologia da Libertação inserida no lugar onde viveu o autor.

### 2.3 OBRAS DOS BENEDITINOS NA PARÓQUIA SANTA RITA DE CÁSSIA

Conforme mencionado anteriormente, contemplar a beleza na obra de arte é fundamental para a vivência humana. O espanto, admiração, contemplação e reflexão que a obra de arte é capaz de provocar no ser humano é que a qualifica como método eficaz de acesso ao transcendental. As obras de Recroix possuem essa capacidade, de trazer ao expectador múltiplas realidades, sejam elas de cunho espiritual, por sua capacidade de evangelizar, ou pelo poder de educar culturalmente, uma vez que estão imersas em uma cultura específica, a latino-americana. Essa imersão reflexiva a qual

somos levados pelas obras de Recroix são carregadas de uma mescla entre a religiosidade e a cultura local em que se insere.

Nesse âmbito, buscaremos analisar o conjunto litúrgico da Paróquia Santa Rita de Cássia, localizada no bairro João Francisco da cidade de Goiás. A análise a que nos propomos é simples, porém exige cuidados epistemológicos ao revelar as múltiplas faces desse conjunto litúrgico entalhado por Pedro. Padre Pedro, como era conhecido na comunidade, atendeu essa comunidade durante anos como sacerdote, rezando missas e dispensando os sacramentos. O conjunto a ser analisado é composto por uma mesa da palavra, um altar e um crucifixo na parede.

A proposta da análise estará alicerçada na ideia de uma abordagem tríplice de análise de imagem da obra de arte, apresentada por Arthur Freitas, doutor em História pela Universidade Federal do Paraná, em seu artigo “História e imagem artística: uma abordagem tríplice”, em que assume uma postura de análise da obra de arte que perpassa por três dimensões, sendo elas a formal, a semântica e a social. Para Freitas (2004, p. 8), “forma é o resultado de uma intenção produtiva, de uma prática ‘plástica’, ou seja, de uma atividade somática que transforma a matéria com vistas à espacialidade visual-tátil”. Nesse sentido, a dimensão semântica das imagens artísticas refere-se aos significados atribuídos às obras de arte, considerando os contextos culturais, históricos e simbólicos que influenciam a interpretação das imagens. Desse modo, a análise não se restringe apenas aos elementos visuais, mas também se concentra nos significados formais, temáticos e simbólicos presentes nas obras.

A dimensão semântica, no entanto, nasce dos significados atribuídos pelo sistema de referências e valores de um observador concreto - nasce, enfim, da construção subjetiva de um conteúdo. Desse modo, quando um conteúdo é atribuído por um intérprete a uma forma visual contextualizada, a imagem deixa de ser entendida como pura forma ou fato social, e passa a funcionar como uma relação de atribuição, ou seja, como um signo (Freitas, 2004, p. 14).

Já a dimensão social, de análise de imagem artística, está ligada à ideia de que a obra de arte se insere em um contexto sociocultural específico, e é justamente esse contexto sociocultural que vai dimensioná-la; enquanto reflexão de questões diretamente ligadas às ideias políticas, econômicas e sociais levam em consideração a delimitação do período histórico.

A compreensão do funcionamento de uma imagem artística depende não somente do relato de sua circulação e dos seus efeitos, como aqui se propõe, mas sobretudo de uma integração dialética entre essa rede de

acontecimentos sociais e as propriedades basicamente visuais de cada imagem (Freitas, 2004, p.12).

Figura 27 - Imagem do presbitério da Igreja Santa Rita de Cássia na Cidade de Goiás



Fonte: Foto Padre Dênis Divino.

A imagem mostra o presbitério entalhado por Pedro. Colocando a nossa atenção no altar, buscamos analisá-lo a partir das categorias apresentadas acima. Em sua dimensão formal, podemos perceber uma obra quadrada, que apresenta traços de uma árvore com cachos de uva (figura bíblicamente apresentada em diversas passagens), obra que preserva a cor natural da madeira, não sendo os entalhes pintados. Os traços são firmes e alegóricos, pois sabemos que uma parreira não se estrutura como uma árvore de tronco central e firme. No que diz respeito à possível

análise semântica da obra, recorremos aos textos bíblicos, os quais nos auxiliaram no entendimento de tal obra.

Eu sou a Videira; vós, os ramos. Quem permanecer em mim e eu nele, esse dá muito fruto; porque sem mim nada podeis fazer... Não fostes vós que me escolhestes, mas eu vos constituí para que vades e produzais fruto, e o vosso fruto permaneça. Eu assim vou constituí, a fim de que tudo quanto pedirdes ao Pai em meu nome ele vos conceda. O que vos mando é que vos ameis uns aos outros. (Jo 15, 05.16-17)

Figura 28 - Detalhe do altar Paróquia Santa Rita (Pedro Recroix)

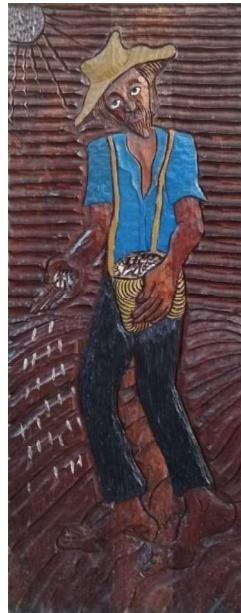


Fonte: Acervo do autor (2025).

O trecho acima citado mostra a predileção de Deus pela comunidade, e o dever desta seguir os preceitos cristãos. Por fim, ao buscar analisar a sua dimensão social, refletimos ser essa arte uma dimensão da vida comunitária, entendida como uma árvore que possui muitos galhos e é capaz de dar muitos frutos. A comunidade que recebe essa obra é uma comunidade simples que utiliza matéria-prima simples para o seu espaço de culto, porém muito preocupada com a beleza desse espaço e com as referências que esse espaço deve trazer. Portanto, os entalhes de altar falam por si só e evangelizam por si, uma vez que o devoto deve conhecer e praticar o Evangelho com sua vida.

Ao lado esquerdo do altar está a Mesa da Palavra, também construída em madeira com espaço para colocar a Bíblia, lecionários, evangeliário e outros livros bíblicos que sejam necessários durante a celebração. Ao contrário do altar, a imagem contida nesse móvel está pintada com cores fortes, e a figura central é de um agricultor de meia idade jogando semente na terra e demonstrando esforço no seu trabalho.

Figura 29 - Detalhe da Mesa da Palavra da Paróquia Santa Rita (Pedro Recroix)



Fonte: Acervo do autor (2025).

Essa descrição se refere à dimensão formal, atentando-se ao que é visível na obra. A dimensão semântica da obra está também embasada em uma passagem bíblica, a qual nos faz refletir sobre a palavra de Deus, palavra esta que é semeada nesse espaço e, logo ao lado direito e centro do presbitério, no altar cresce como árvore grande, cheia de galhos, capaz de dar muito frutos. A passagem bíblica a qual a imagem da mesa da palavra se refere é conhecida como “Parábola do Semeador”, que pode ser encontrada em Lc 8, 4-15; Mt 13,1-23 e Mc 4,1-25.

Havia se reunido uma grande multidão: eram pessoas vindas de várias cidades para junto dele. Ele lhes disse esta parábola: saiu o semeador a semear a sua semente e, ao semear, parte da semente caiu à beira do Caminho; foi pisada, e as aves do céu a comeram. Outra caiu no pedregulho e, tendo nascido, secou, por falta de umidade. Outra caiu entre os espinhos; cresceram com elas os espinhos, e sufocaram-na outra, porém caiu em Terra Boa; tendo crescido, produziu fruto cem em pôr um. Dito isso, Jesus acrescentou alterando a voz: Quem tem ouvidos para ouvir ouça...

A parábola do semeador não se encerra com a história contada por Jesus. Na sequência, Ele é questionado por um discípulo que lhe solicita que explique a parábola. Jesus, então, explica que as sementes são a palavra de Deus e os terrenos o coração das pessoas que ouvem essa palavra. Por fim, a dimensão social desta obra mostra a predileção de Deus pelos mais simples, como é o caso do agricultor, e que as obras divinas que são narradas por meio da sua palavra se fazem realidade na vida cotidiana das pessoas. Como o agricultor semeia, cultiva e colhe os frutos

do seu trabalho, assim também Deus cultiva no coração do devoto a sua palavra e a faz crescer e dar bons frutos.

Figura 30 - Detalhe do Cristo Paróquia Santa Rita (Pedro Recroix)



Fonte: Acervo do autor (2025).

O Cristo na parede, atrás do altar, tem uma característica especial: apesar de estar de braços abertos, simbolizando a cruz, trata-se do Cristo ressuscitado. Em sua cabeça é possível perceber uma áurea ou esplendor dourado, lembrando a sua ressurreição, e não a tradicional coroa de espinhos do Cristo morto. A obra apresenta o Cristo vestido com uma túnica festiva decorada com imagens que lembram as culturas indígenas e amerígenas, e não um Cristo seminu cheio de feridas pelo corpo, resultado do açoitamento que sofrera. Seus pés estão soltos e não cruzados como o que crucificado possui; o rosto latino-americano está sorrindo e olhando para os céus.

Essa descrição formal já capta o sentido da obra de Pedro, ou seja, a ideia de um Deus presente na comunidade, e não o Cristo estabelecido numa cruz cheia de sofrimento. Nessa direção, a simbologia do Cristo ressuscitado lembra que o espaço celebrativo deve ser um espaço de alegria, onde se celebra a vida por intermédio de seus dons, os quais são doados por Deus por intermédio de sua palavra que se faz semente na vida do seu povo pela Eucaristia, que é celebrada no altar. Nesse contexto, a Eucaristia pode ser compreendida como uma árvore forte cheia de ramos e galhos que dá bons frutos sobre a observação do próprio Cristo, que não mais está morto, mas vivo e abraça toda a comunidade. Na dimensão semântica de análise do

Cristo, poderíamos citar a passagem bíblica onde Jesus se revela ressuscitado primeiramente às mulheres.

Não está aqui: ressuscitou como disse. Vinde e vede o local onde ele repousou. Ide depressa e dizer aos discípulos que ele ressuscitou dos mortos.... Elas se afastaram prontamente do túmulo com certo receio, mas ao mesmo tempo com alegria, e correram a dar a Boa Nova aos discípulos. Neste momento, Jesus apresentou-se diante delas (Mt 28, 6-7a, 8).

A passagem da ressurreição de Cristo, narrada por todos os evangelistas, pode ser encontrada em Mc 16,1-8; Lc 24,1-12; Jo 20,1-18; Mt 28,1-15. Essas passagens bíblicas representam a centralidade da fé cristã que está na ressurreição de Cristo. Por fim, a dimensão social dessa imagem está na leitura da alegria do Cristo que se faz presente em comunidade, de seus braços abertos capaz de acolher a todos e cada um que o procura e circunda o espaço celebrativo; o Cristo festivo, que com alegria acolhe a todos que vem a seu encontro.

Figura 31 - Detalhe do Cristo Paróquia Santa Rita (Pedro Recroix)



Fonte: Acervo do autor (2025).

Ao lado esquerdo do presbitério, localiza-se uma pequena capela dedicada ao Santíssimo Sacramento. Tradicionalmente, a Igreja Católica solicita que seja feito um espaço particular onde o sacrário ganhe local de destaque, e transmita sacralidade e dignidade, propício à oração e à meditação dos fiéis.

O sacrário, também conhecido como tabernáculo, é um receptáculo sagrado onde a Sagrada Eucaristia é conservada na Igreja. Sua principal função é garantir a adoração e a preservação da presença real de Cristo nas espécies eucarísticas, estando estas disponíveis aos fiéis doentes que se encontram impossibilitados de irem

à missa. Fica, portanto, sob a responsabilidade do sacerdote ou ministro eucarístico levar aos doentes a Eucaristia.

Figura 32 - Detalhe do Sacrário Paróquia Santa Rita (Pedro Recroix)



Fonte: Acervo do autor (2025).

Assim como o altar e a Mesa da Palavra, o sacrário também foi entalhado pelas mãos de Pedro, carregando em si um profundo sentido de evangelização e amor ao sagrado. O sacrário corresponde a uma caixa de madeira quadrada com uma grande abertura em sua frente em forma de arco. Entalhada na madeira, esta representação bíblica pode ser interpretada como duas passagens distintas: a primeira remete a Deus, que dá de comer a seus filhos em forma de “maná,” o pão que cai do céu. Essa interpretação é possível porque, nos entalhes, a mão que dá de comer vem do alto, revelando um Deus que, com atenção e amor, “vê o sofrimento de seu povo, ouve o seu clamor e vem a seu socorro.” (Ex 3, 7). “Moisés disse: Este é o pão que o senhor vos manda para comer. Os israelitas comeram o Maná durante 40 anos até sua chegada a terra habitada como era Maná até que chegaram aos confins da terra de Canaã” (Ex 15b, 35).

A segunda chave interpretativa parte de um texto bíblico que se aproxima mais dos detalhes entalhados por Pedro. A passagem bíblica encontra-se nos evangelhos

de Marcos e Mateus e é conhecida popularmente como a multiplicação dos pães e peixes. Na narrativa bíblica, após caminhar com Jesus por três dias, uma grande multidão encontrava-se faminta, e tendo apenas sete pães e alguns peixes, Jesus é capaz de alimentar toda a multidão.

Jesus, porém, reuniu os discípulos e disse-lhes: tenho piedade desta multidão: eis que há 3 dias está perto de mim e não tem nada para comer. Não quero despedi-la em jejum, para que não desfaleça no caminho. Disseram-lhes os discípulos: de que maneira procuraremos neste lugar deserto bom bastante para saciar tal multidão? Pergunta-lhes Jesus: Quantos pães tendes? sete e alguns peixinhos- responderam-lhe. Mandou, então, a multidão assentar-se no chão, tomou os sete pães e os peixes e abençoou os pontos depois os partiu e os deu aos discípulos para que os distribuíssem a multidão. todos comeram e ficaram saciados... (Mt 15,32-37; Mc 7,31-37).

Aqui vale refletir que a multiplicação acontece como o fenômeno da divisão, ou seja, quando cada um coloca em comum tudo aquilo que se tem, ninguém passa fome. Assim, a multiplicação encontra-se na partilha, de modo que quando todos resolvem partilhar o que possuem, a ninguém falta nada, pois a graça de Deus é capaz de preencher todas as lacunas da vida de uma pessoa. O milagre de Jesus está em sua ação de graças, em agradecer pelo que se tem.

Ao voltarmos nossa atenção para o conjunto da obra feita por Pedro nesta igreja, é possível verificar uma conexão extraordinária da comunicação bíblica estabelecida nestas obras. O semeador, presente na Mesa da Palavra, é aquele que coloca a semente na terra na esperança de que a sua semente dê bons frutos e que estes sejam capazes de alimentar a sua grande família. Nos textos bíblicos, o semeador é o grande responsável pelo trigo, matéria fundamental do pão que sacia a fome.

Além disso, o semeador pode ser interpretado também como o próprio Cristo que planta por intermédio da palavra evangélica o seu amor no seio da sua família, que é a própria comunidade pertencente à paróquia. O fruto do trabalho humano é o desenvolvimento da parreira, representada no altar, lugar de sacrifício eucarístico, é a grande responsável pelo vinho que sacia e traz alegria à vida do homem, diz respeito à videira que dá bons frutos de acordo com o terreno onde é semeada. O altar é lugar onde o vinho se torna verdadeiramente o sangue de Cristo.

Ao percebermos a Mesa da Palavra que semeia o trigo e o altar que produz as uvas, vemos claramente a presença da Eucaristia, Pão e Vinho ofertados à comunidade como sinal do Cristo ressuscitado, o mesmo Cristo que se encontra ao

fundo da parede como o Ressuscitado. De igual forma, vemos o mesmo Cristo que se encontra no Tabernáculo como reserva eucarística. Conforme percebemos na última citação bíblica, é somente com a capacidade da partilha da comunidade que Jesus pode chegar aos doentes, sendo, portanto, uma partilha de tempo e amor. Assim, é perceptível como o trabalho desenvolvido por Pedro não se trata de algo isolado, mas a composição de um trajeto do plano de salvação segundo o catolicismo.

## 2.4 PRECIFICAÇÃO DE OBRAS DE ENTALHE EM MADEIRA E AS QUESTÕES PATRIMONIAIS

A precificação de obras de entalhe em madeira é um aspecto complexo que exige uma compreensão abrangente de vários fatores econômicos, artísticos e técnicos. Esse processo não apenas reflete o valor intrínseco da madeira e o esforço envolvido na criação da peça, mas também considera o contexto cultural e histórico da arte do entalhe. As práticas e métodos de precificação podem variar amplamente, dependendo de fatores como a complexidade do trabalho, a experiência do artesão e o mercado-alvo.

Uma abordagem sistemática para a precificação de obras de entalhe em madeira deve começar com a análise dos custos diretos e indiretos associados ao projeto. Os custos diretos incluem materiais, como tipos específicos de madeira, que podem variar em preço dependendo da sua raridade e qualidade. O custo da madeira é um componente significativo no cálculo do preço, sendo necessário considerar o tipo de madeira utilizada, como o mogno, o carvalho ou a noqueira, que podem ter valores muito distintos (Gonzaga, 2006). Além disso, o custo dos acabamentos, como vernizes e tintas, também deve ser considerado.

Já os custos indiretos envolvem fatores menos tangíveis, como o tempo e a habilidade do entalhador. A complexidade do design e a quantidade de horas necessárias para concluir a peça afetam diretamente o preço final. Segundo Rodner e Thomson (2020), a especialização e o nível de detalhamento exigidos no entalhe influenciam significativamente o valor da obra. Sendo assim, a obra de entalhe mais detalhada e tecnicamente desafiadora exige mais tempo e técnica, o que pode aumentar o custo.

Outro aspecto crucial na precificação é o valor histórico e cultural da peça. De acordo com Farias (2019), obras que têm uma significativa relevância cultural ou

histórica podem comandar preços mais elevados devido à sua importância no patrimônio cultural e artístico. Além disso, a reputação do artista pode impactar o valor da obra. Artistas com uma sólida carreira e reconhecimento no mercado tendem a estabelecer preços mais altos, refletindo a percepção de valor agregado que eles trazem à obra (Rosatti, 2023).

Além dos custos diretos e indiretos, é fundamental considerar a concorrência e as condições do mercado. O mercado de arte e artesanato é influenciado por tendências e demandas específicas, que podem variar ao longo do tempo e entre diferentes regiões. A análise de mercado ajuda a definir um preço competitivo e a ajustar a precificação com base nas expectativas dos compradores (Camargo, 2018). É também importante analisar o preço de obras similares, considerando fatores como o tamanho, a complexidade e a qualidade da peça.

A precificação deve também levar em conta os aspectos legais e contratuais envolvidos. De acordo com Rosatti (2023), contratos bem elaborados que estabeleçam claramente os termos de pagamento e os direitos autorais são essenciais para evitar disputas e garantir que o preço acordado seja justo para ambas as partes. Esses contratos frequentemente incluem cláusulas sobre o uso futuro da obra e os direitos do artista, que também podem impactar o preço final.

Outro ponto relevante é a conservação e manutenção da obra. A preservação da qualidade do entalhe e a longevidade da peça podem exigir cuidados especiais, que devem ser considerados no custo total. Segundo Butz (1984), a manutenção adequada pode garantir que a peça permaneça em boas condições, o que é um fator importante para os colecionadores e investidores.

Além das considerações práticas e econômicas, a precificação deve refletir o valor artístico e a singularidade da peça. O entalhe em madeira é uma forma de arte que muitas vezes envolve técnicas tradicionais e um profundo conhecimento do material, o que confere à obra um valor estético único. Esse valor artístico é subjetivo e pode ser difícil de quantificar, mas é um elemento essencial na determinação do preço final.

A importância de uma abordagem equilibrada na precificação de obras de entalhe em madeira é fundamental para garantir que todos os fatores relevantes sejam considerados. Por isso, uma análise abrangente que leve em conta os custos materiais e de mão de obra, a reputação do artista, o valor cultural e histórico, as

condições de mercado e os aspectos legais e contratuais pode ajudar a estabelecer um preço justo e realista para as obras.

Diante disso, torna-se necessário, ao pensar na precificação, entender que a obra é de igual maneira pertencente à construção do valor superlativo e imaterial do patrimônio, conforme discutido por Márcia Chuva (2019) e José Reginaldo Gonçalves (2019). Essa construção revela-se como um processo intrinsecamente ligado à apropriação e à vivência comunitária, de maneira que a obra de arte será valorada a partir da relevância afetiva que esta tem para a comunidade, uma vez que é a comunidade que reconhece, ou não, o valor patrimonial da obra.

A comunidade, sendo a grande guardiã do valor das obras de Recroix, é de igual maneira a responsável por dar vida às obras, uma vez que estas dependem da memória e afeto da comunidade para ser valorada ou entendida como patrimônio. Chuva (2015) argumenta que a noção de referência cultural é fundamental para as políticas de preservação do patrimônio imaterial no Brasil, destacando que a referência cultural organiza hoje a grande maioria das políticas de preservação do patrimônio cultural de natureza imaterial em nosso país. Essa afirmação se confirma quando:

A noção de referência cultural organiza hoje a grande maioria das políticas de preservação do patrimônio cultural de natureza imaterial no Brasil, destacando que a construção de sentidos e significados atribuídos a esses bens é um reflexo da identidade coletiva das comunidades que os detêm" (Chuva, 2015, p. 2).

Essa referência não é apenas um conceito abstrato, mas um reflexo das práticas e das vivências das comunidades que se apropriam de seus bens culturais. Gonçalves (2017) complementa essa perspectiva ao discutir como as comunidades reivindicam sua identidade e seu espaço no domínio público. Nessa perspectiva, ele observa que

Precisamos dos patrimônios para sermos percebidos pelos outros e nos percebermos a nós mesmos como indivíduos ou grupos sociais. A apropriação do patrimônio cultural, especialmente em espaços como a igreja, permite que as comunidades construam uma narrativa coletiva que reafirma sua identidade e seu lugar na sociedade (Gonçalves, 2017, p. 42).

Destaca-se aqui a importância do reconhecimento formal do patrimônio, mas também se evidencia como a apropriação cultural do bem se torna um meio de construção de identidade e pertencimento. O questionamento, portanto, seria: as

obras de Recroix necessitam do reconhecimento governamental para serem um patrimônio da comunidade? Ou o contrário? A valorização da obra pela comunidade torna-a patrimônio?

A partir desses questionamentos, percebemos que é nesse espaço (comunitário) que as memórias coletivas são compartilhadas e reforçadas, permitindo que a comunidade se conecte com suas raízes e tradições. Assim, o mosteiro não é apenas um local de culto, mas um espaço onde a identidade coletiva é reafirmada e a memória é preservada. Nesse sentido, as obras de Pedro se tornam elos que comunicam a capacidade de levar o fiel a contemplar o transcendental, visto nas obras com rostos populares. O espaço físico do mosteiro torna-se, então, o local de guarda dessa memória, traduzida em obra de arte. A esse respeito, Chuva (2015, p. 18) lembra: “A referência cultural não pode ser reduzida aos bens de natureza imaterial, pois ela também se manifesta em práticas, espaços físicos e lugares socialmente construídos, que são fundamentais para a construção de um sentido de pertencimento.

Portanto, a construção do valor superlativo e imaterial do patrimônio se dá através da apropriação comunitária, que transforma bens culturais em símbolos de identidade e pertencimento. Nesse processo, a precificação se torna subjetiva e não apenas atrelada a materiais e técnicas, uma vez que essa dinâmica é essencial para a valorização do patrimônio imaterial que, como afirma Chuva (2019) e Gonçalves (2019), deve ser reconhecido e celebrado como parte fundamental da identidade cultural da própria comunidade.

Perceber o valor das obras de Pedro para a comunidade e o quanto esta as reconhece como patrimônio comum é um caminho que o próximo capítulo tentará expressar, por meio da voz comunitária.

### 3 UM PATRIMÔNIO QUE ECOA AS VOZES DO POVO: ORALIDADE, MEMÓRIA E UM PRODUTO COMO REPRESENTAÇÃO

A herança cultural deixada pelo Mosteiro da Anunciação do Senhor é vasta e cheia de entrelinhas, sotaques, culturas, tradições e muita abertura à pluralidade. As pessoas que viveram nesse espaço trazem em si esse traço da pluralidade, que pode ser percebida desde as relações estabelecidas por essa casa até a sua vivência litúrgica. Com a intenção de abraçar a pluralidade e transformá-la em espiritualidade, o mosteiro propõe uma liturgia que expresse a vivência do povo onde se insere.

Marcelo Barros, em sua obra *Deslumbramentos nos encontros e desencontros da vida*, narra um pouco dessa opção vivenciada no mosteiro popular da cidade de Goiás. Desde a decisão de sair de Curitiba e mudar-se para Goiás, os três monges (Felipe Ledett, Pedro Recroix e Marcelo Barros) experimentaram uma vida conturbada e cheia de incertezas, e Marcelo narra que para Pedro em especial:

Plácido<sup>14</sup> dizia só saber fazer uma coisa na vida: criar vacas e se extremamente inseguro em se inserir, aos 55 anos, em um contexto novo de vida urbana. É verdade que nos últimos anos de Curitiba, tinha descoberto a vocação artística trabalhava a madeira e fazia lindas talhas reconhecidas internacionalmente (Barros, 2024, p190).

Já em terras vilabenses, no ano de 1977, os religiosos foram incumbidos de atividades diversas, de acordo com as necessidades da diocese apresentadas pelo bispo. Assumiram funções de pároco, conselheiro episcopal, assessores da Comissão Pastoral da Terra, comunidades eclesiais de base, vigário episcopal, entre outras funções.

Em Goiás moraram com o bispo no centro diocesano de pastoral, em uma casa de aluguel no bairro João Francisco, em uma casa alugada na Rua das Flores para, enfim, no ano de 1984, iniciarem a construção do mosteiro em um terreno cedido pela então diretora do Asilo São Vicente de Paula, Irmã Aspásia, freira dominicana de Montreuil. O local de construção do mosteiro era nos fundos do asilo, onde antes havia uma antiga vacaria desativada.

---

<sup>14</sup> Plácido, nome onomástico de Pedro Recroix (nome monástico recebido no noviciado ainda em Tournay) “Plácido que nunca se sentiu bem com esse nome monástico que recebeu no noviciado em Tournay, decidiu retomar seu nome de batismo: Pierre. Em Goiás, ninguém o conheceu como Plácido e sim como Pedro e mesmo Pedrão, que era o modo como as pessoas o chamavam.

A decisão de não começar logo o mosteiro e sim seria na realidade a partir de situações provisórios, como morar com o bispo nos primeiros tempos e depois, alugar casa no bairro de periferia, nos permitia sentir a vida e ver como poderia ser a nossa inserção (Barros, 2024, p189).

Dados os primeiros passos na construção do mosteiro, a cidade, curiosa sobre esse movimento, foi se “achegando” e se iniciou um lindo processo de acolhida mútua, principalmente na construção de relações entre os monges e os moradores dos bairros iniciantes próximos, como os setores Rio Vermelho e Aeroporto.

O setor Rio Vermelho leva esse nome porque é abraçado pelo rio com o mesmo nome, o qual corta a cidade ao meio, gerando não apenas uma divisão territorial, mas em igual medida uma divisão social. A esse território que segue o percurso do rio extrapolando o centro e não se encaixa na divisão social da cidade, inspirados por Guimarães Rosa, aqui chamaremos de “terceira margem do rio”.

Já o setor Aeroporto recebe esse nome, porque, em sua localidade, estava em funcionamento o antigo aeroporto da cidade, inclusive, o local onde atualmente funciona a capela Nossa Senhora Aparecida era um antigo hangar onde D. Tomás Balduíno guardava seu avião.

A grande transformação acontece quando esse modo simples de viver prende a atenção não só dos mais simples, mas principalmente destes. A vida comunitária começa a se expressar não só com os monges e noviços que habitavam esta casa, mas de igual forma com a comunidade externa, com vizinhos e amigos que cotidianamente se faziam presentes na vida dos monges Beneditinos.

Assim, a partir desta vivência comunitária, para além dos moldes canônicos, transformam-se a liturgia e a espiritualidade também em uma experiência comunitária e revolucionária, pois, atenta ao Concílio Vaticano II, a Teologia da Libertação é fonte inspiradora dessa nova forma de vivenciar o monarquismo, introduzindo em uma situação popular inserida na vivência da Comunidade Eclesiastes de base, Comissão Pastoral da Terra, Conselho Indigenista Missionário e tantas outras frentes que comungavam dessa esperança da unidade cristã.

Na benção da Capela e inauguração do mosteiro, Dom Tomás Balduíno nos deu encargo que esperava de nós: que fôssemos monges da igreja dos pobres e, como monges nos inseríssemos na caminhada da Libertação... Desde o começo, ficou claro que devemos superar a noção de Liturgia das Horas como “o peso da nossa servidão” como dizia a regra beneditina. Deus não é senhor de escravizado. Nem a oração poderia ser ofício de vestais condenados a morrer, se não tivesse aceso o fogo sagrado (Barros, 2024, p. 203).

Marcelo Barros afirma que nunca foi a intenção dos três (Marcelo, Felipe e Pedro) fundar um mosteiro nos moldes tradicionais, mas sim uma casa que servisse de apoio para eles e pudessem abrigar os jovens que se interessavam pelo seu estilo de vida monástica. Isso é possível notar na própria relação estabelecida na vida do mosteiro, que não tinha um “prior”, mas um coordenador, o qual organizava estruturalmente as atividades, cargo ocupado por mais de 20 anos por Marcelo Barros. Outra função da casa era servir de ponto de apoio para as famílias dos assentamentos que vinham para Goiás e não tinham onde ficar. Portanto, a casa, deveria ser simples e com a cara do povo para que este pudesse se sentir à vontade durante a sua estadia.

As liturgias, sempre rezadas com o povo, mostravam a fidelidade dos monges beneditinos inseridos na comunidade de Goiás em revelar a face de Deus por meio da cultura popular. Dessa maneira, a liturgia era sempre contextualizada e, nesse processo, buscava-se mais que uma perfeição litúrgica, buscava-se a perfeição do cultivo da espiritualidade. As celebrações dessa forma contextualizada faziam com que, desde os mais simples aos mais eruditos, todos conseguissem entender o que se celebrava e por quê.

Para além desse processo de enculturação da liturgia, a fim de facilitar a sua compreensão, buscava-se comunhão com outras identidades religiosas em horários específicos de ofícios da comunidade. Padre Fernando Costa, que durante muito tempo viveu como monge beneditino nesta casa, recorda que os ofícios estavam distribuídos de forma a rezar com outras culturas da seguinte forma:

Segundas-feiras rezava em comunhão com o hinduísmo e o budismo de forma alternada; terças-feiras rezava em comunhão com as tradições afro; quartas-feiras rezava em comunhão com todos os que buscavam a paz Inclusive ateus; quintas-feiras rezava em comunhão com as tradições indígenas; as sextas-feiras rezava em comunhão com os Islã; aos sábados rezava em comunhão com todos os judeus; e por fim aos domingos a oração estava voltada para a comunhão entre todas as igrejas cristãs (entrevista com Pe. Fernando Costa no dia 12/03/2025).

Assim, é possível perceber que, para além de uma busca de vivência ecumênica no chão da humanidade, o mosteiro também caminhava a passos largos ao encontro de uma comunicação inter-religiosa, uma vez que facilmente extrapolava as barreiras da religião, identificando no outro o seu semelhante e unindo-se a ele

para formular o modelo único de espiritualidade, para, assim como no livro de *Êxodo*, poder ouvir o clamor do povo que grita por libertação.

### 3.1 O PATRIMÔNIO CULTURAL

Conhecer as entrelínhas da história do Mosteiro da Anunciação é conhecer a vida da comunidade que o circunda bem como a vida dos monges que fizeram parte dessa história. Em entrevista, Dona Felícia Antônio dos Reis, moradora do Setor Rio Vermelho há mais de 40 anos e frequentadora assídua do mosteiro, reconhece que esse espaço mudara a sua vida de várias formas, desde pequenas atividades feitas em comunidade até a construção de casas em mutirão, houve muitas atividades que marcaram a história de Dona Felícia e de tantos outros. Ela recorda de Pedro com muito carinho e com palavras simples fala do seu agradecimento a esta comunidade e a Pedro:

Pedro era muito importante na minha vida. Eu gostei muito dele, sinto muito a sua falta... Ele me ensinou muitas orações, rezei muito com ele; as vigílias, as pregações e os conselhos dele... Sempre quando entro na capela e vejo a sarça, me recordo de Pedro, para todos os lugares que olho aqui me recordo dele (entrevista com Felícia dos Reis no dia 18/03/2025).

Dona Maria Rita lembra com saudade como foi o primeiro contato que fizera com o Pedro e o mosteiro da Anunciação do Senhor de Goiás. De Pedro lembra do entusiasmo e humor, de suas mãos fortes e de seu trabalho com a madeira. “Eu lembro dele talhando essa sarça que está na capela, e tem uma pequena lá em casa que ele fez para mim...” (entrevista com Maria Rita Pitaluga). Maria Rita se recorda com carinho da explicação de Pedro sobre o significado da sarça e da espiritualidade de Pedro em sua oração constante “Pai, em nome de Jesus, dai-me teu espírito.”

Ela relembra as muitas celebrações realizadas, os ensinamentos que recebera para ocupar o cargo de ministra da Eucaristia e como se sentia feliz nas liturgias, que, nas palavras dela, eram completamente diferentes das orações de outras igrejas católicas que ela frequentava. Mais uma vez é possível perceber na simplicidade da fala a preocupação dos beneditinos em fazer com que a liturgia alcançasse de fato a vida das pessoas e que não se tornasse apenas meras repetições de fórmulas de orações, mas que fosse reflexo da vivência no dia a dia do povo.

Eugenio Rixen, bispo emérito da diocese de Goiás, se recorda da primeira experiência que tivera com Pedro. Ainda Padre morando no interior de São Paulo, ele

buscava renovar as suas esperanças e espiritualidade sacerdotal, quando foi convidado a conhecer esse mosteiro popular na cidade de Goiás. Ao chegar ao mosteiro, é apresentado a Pedro, que fica responsável por diálogos e retiro espiritual que viveria nesta casa. Eugênio se recorda com muito carinho que a partir daquele momento acontece uma revolução em sua vida, onde Pedro o inspira a abrir-se para a espiritualidade de uma forma completamente diferente. Em entrevista ele narra:

no início de 1990... eu fiquei quatro meses aqui nesse Mosteiro da Anunciação, aqui em Goiás. Tinha ouvido falar de Marcelo Barros, eu queria um mosteiro diferente, comprometido com a realidade, próximo dos pobres, e me falaram que em Goiás, no Mosteiro da Anunciação, ia encontrar isso. Na minha época o mosteiro era muito simples, tinha vários monges, dos mais conhecidos. Logo tinha o Marcelo Barros, que era o prior, tinha o Padre Felipe, que era o vigário-geral da diocese, tinha muito contato com Dom Tomás, e trabalhava muito aqui na diocese, assessorando e substituindo Dom Tomás no que era necessário. E principalmente tinha o Padre Pedro. Logo que eu cheguei, foi no início de fevereiro de 1990, percebi logo que o Marcelo Barros não tinha muito tempo, ele tinha muitas assessorias fora do mosteiro, e ele mesmo me indicou o Padre Pedro Recroix para me acompanhar na minha caminhada espiritual aqui no mosteiro. ...E quem participava aqui? Esse povo que vivia em volta desse mosteiro. Então esse grito, o melhor que Deus falou a Moisés eu vi o clamor do meu povo, eu vi a sua miséria, eu conheço seu sofrimento, desci junto desse povo. É a espiritualidade do mosteiro da anunciação aqui em Goiás (entrevista com Dom Eugênio Rixen no dia 22/02/2025).

Do Pedro religioso, Eugênio lembra com muito carinho das orações e dos ensinamentos alimentados pela obra *O peregrino Russo*, por meio da qual aprende a oração de Jesus. Posteriormente, quando designado bispo da diocese de Goiás, Eugênio convida Pedro para diretor espiritual, função que exerce até a sua morte em 2009.

Ele me aconselhou algumas leituras, e uma das leituras que me aconselhou era a oração de Jesus do peregrino russo. O peregrino russo era alguém que caminhava muito e procurava ficar na presença de Jesus o tempo todo. Recitava o tempo todo, Senhor Jesus, Filho de Davi, tem piedade de mim, pecador. É uma frase da Bíblia que se encontra na cura do cego Bartimeu, mas também se encontra na oração do publicano e do fariseu que vão rezar no templo... (entrevista com Dom Eugênio Rixen no dia 22/02/2025).

Quanto ao Pedro artista, o bispo emérito destaca as duas de suas maiores obras, assim como o poder revolucionário destas. Nesse contexto, entram em destaque também a mística e espiritualidade, bem como as técnicas envolvidas na construção de ambas. Destaca-se, portanto, “A Trindade”, construída a partir do trabalho comunitário junto a Marcos Moraes e “A sarça”, que orna a capela menor do

mosteiro, lembrando sempre do Deus que revela seu amor aos eleitos a partir do diálogo com a chama que queima sem se consumir.

no centro da Capela Sarça ardente, que lembra a história de Moisés, que foi para o deserto adentro. Um dia ele viu uma sarça que queimava sem se consumir e uma voz que dizia eu vi o clamor do meu povo, eu vi a sua miséria, eu conheço seu sofrimento, eu desci junto a esse povo para erguer esse povo, libertar esse povo e levá-lo para a terra prometida. Acho que o Padre Pedro fala muito mais através do testemunho, que ele não era um grande intelectual, pelo contrário, mas o testemunho de vida, a pobreza... aqui era um mosteiro que não era distante do povo. Pelo contrário, o povo foi construído aqui no meio, num bairro pobre da cidade de Goiás (entrevista com Dom Eugênio Rixen no dia 22/02/2025).

A partir dessa perspectiva patrimonial, as talhas trabalhadas por Pedro na atualidade resguardam a história desse grande místico popular acolhido pela cidade de Goiás no ano de 1977. Pensar nos trabalhos de Pedro é visibilizar a possibilidade do divino encarnado na madeira, contemplada por Pedro e manifestada enquanto arte ao mesmo tempo erudita e popular, falando a vida das pessoas.

Nesse sentido, Graça Fleury recorda, no vídeo, como conheceu os monges e o Mosteiro da Anunciação do Senhor e de seu trabalho, principalmente ao lado de Pedro, vendendo os seus trabalhos na feira hippie em Goiânia. A convivência com Pedro fora tão transformadora que Graça, emocionada, transmite o Pedro humano, religioso e artista. Do religioso, ela recorda a sua abdicação das coisas terrenas de forma a contemplar ainda no plano material a vivência do projeto divino; do humano, ela se recorda que ele gostava de jogos e não lidava muito bem com a perda, e do Pedro artista ela conta do silêncio e da maestria que uma pessoa que apesar de não ter estudado profundamente a arte, conseguia transmitir de forma inigualável é uma “finesse” artística.

...através dos irmãos de Taizé, que é uma comunidade que existe no sul da França, Michel Bergman e Thiago, eu fiquei sabendo dos três monges que viriam pra cá, pra Goiás... E o Pedro era de jogar. A gente vinha aqui pra casa mãe, na chácara, e a gente jogava. Ele adorava um jogo chamado senha, porque era um raciocínio lógico-matemático muito interessante. Ele ganhava demais da gente. Ele era melhor do que muitos de nós. E aí o que aconteceu foi que um belo dia eu ganhei todas dele. Ele ficou furioso, ele ficou muito bravo. E eu falei, mas Pedro, o que é isso? Cadê a sua santidade aí? Sua “padrequice”? Você é padre, você é monge, não pode ficar bravo assim não. E ele era muito interessante.... E outra coisa que me marcou muito é sobre a questão do trabalho dele. Como é um trabalho autodidata, é de uma rara finesse. Talvez se ele tivesse estudado nas melhores escolas da Europa, ele não tivesse desenvolvido esse trabalho tão erudito. Eu queria muito ajudar o mosteiro e não tendo a possibilidade de ajudar financeiramente, eu ajudava com o meu trabalho. Então eu combinei com eles que eu iria vender as talhas de Pedro na feira hippie, no momento que ele estava com muitas talhas. Aí

eu levei todas para minha casa e ia vendendo devagarzinho na feira hippie, na avenida Assis Chateaubriand (entrevista com Graça Fleury no dia 11 de março de 2025).

Em entrevista, Dayane, recorda-se do padre Pedro já com uma idade avançada, mas que se dispunha a ensinar a comunidade o seu ofício. Foi na condição de aprendiz que Dayane conviveu de forma diária com ele. Em suas recordações, ela narra com carinho os ensinamentos sobre como olhar para a madeira e entender as formas, como a madeira se comunica com o artesão. Segundo ela, seria o anúncio constante de Pedro que dizia ouvir a madeira, sendo vir dela a forma de ser talhada. Essa foi uma frase recorrente em todos os aprendizes de Pedro.

O mestre que ensina é também exigente, possui desejo claro sobre seu trabalho. Pedro desejava que o aprendiz seguisse diretamente os seus passos, principalmente a partir da obediência; talvez a vida monástica o transformara nessa pessoa que buscava dos seus pares essa obediência. Segundo Dayane, lidar com a multiplicidade de ideias ou a possibilidades múltiplas de enxergar a madeira nem sempre era muito fácil para ele. Pedro é aquela voz que liga a oração ao seu trabalho e quer ensinar isso a todos.

E aí, aqui dentro eu conheci o Pedrão, o padre Pedro. E o Pedrão, quando eu já estava com uns 12 anos, mais ou menos, na pré-adolescência, ele me convidou para vir talhar na madeira. E aí tinha Eliane, que era minha melhor amiga e minha prima, e a gente aceitou o convite, viemos. Então, a gente passava a tarde toda aqui com o Pedrão. Começava assim por volta de 1 ou 2 horas da tarde, a gente chegava da escola, almoçava e vinha... A gente sempre usava, de início, madeira reciclada... a primeira coisa que a gente fazia era saber como que funcionava o movimento de cada formão. O Pedrão, ele era uma pessoa muito alegre, era uma pessoa muito bacana e quando a gente fazia alguma coisa que não era do agrado dele, no sentido de mudar de percurso do desenho, ele chamava a gente de malandro, malandro, malandro. E ele era muito divertido, mas era muito teimoso também... E o Pedrão, ele gostava muito de explicar pra gente e tinha sabedoria em falar (entrevista com Dayane Aguiar no dia 24/02/2025)

A entrevista mais desafiadora talvez seja a de Gabriel de Souza, uma vez que Pedro falecera quando ele tinha apenas 12 anos. Gabriel, hoje um jovem adulto, racionaliza sua convivência com Pedro e relembra pequenos intervalos no fim da tarde vivenciados com Pedro e um presente muito simples, porém muito simbólico que marca sua vida. O fato de ganhar pequenos “toquinhos”, pequenos pedaços de madeira que seriam provavelmente descartados, é uma forma de lembrar do incentivo de Pedro ao contato com a madeira.

E todo dia, ele sempre me dava um pedaço, um toquinho de madeira, eu levava pra casa. O significado, eu não sei porque não, mas eu era criança, né? Eu levava. E eu sempre ficava brincando com esses toquinhas de madeira. Cada dia era um diferente. Talvez que era algum resto de madeira aí que ele me dava (entrevista com Gabriel de Souza no dia 18/03/2025).

Ao mesmo tempo, Gabriel se recorda de Pedro e do contato com a oração, orações essas que também experimentava junto a sua família e na comunidade ciclo bíblico que o mosteiro atendia. O monge responsável por essa comunidade era o padre Pedro. Mais do que ganhar pedaços de madeira, Gabriel se recorda de ganhar conselhos e ensinamentos sobre a vida cristã, talvez nesse sentido Pedro se tornara o primeiro grande catequista de Gabriel e, de certa forma, da comunidade que se reunia todas as quintas-feiras para fazer a leitura do Evangelho e partilhá-lo com a vivência comunitária. Isso traz para Gabriel o sentido único da presença de Pedro, aqueles “toquinhas” de madeira que outrora faziam parte de suas brincadeiras diárias hoje possuem um sentido afetivo patrimonial que é inigualável. Portanto, mais uma vez há de se recordar que o patrimônio cultural ou patrimônio afetivo está diretamente ligado ao afeto que se tem diante daquele objeto.

E ele era quem passava os ensinamentos, vamos dizer assim, que a gente tinha que fazer. Qualquer dúvida que a gente tinha, a gente perguntava pra ele. E, assim, eu acho que os ensinamentos que ele deixou foi bastante importante. Porque foi o que manteve a comunidade viva até hoje (entrevista com Gabriel de Souza no dia 18/03/2025).

Lúcia, de maneira afetiva, relembra o período em que morou no mosteiro, recordando da chegada de Marcelo, Fillipe e Pedro na comunidade Santa Rita, do bairro João Francisco e de sua experiência enquanto oblata beneditina que vivenciou dentro do mosteiro alguns anos de sua vida. Ela recorda com afeto da convivência entre os oblatos e os monges, longe da hierarquia tão conhecida e disputada da vida religiosa beneditina.

No Mosteiro da Anunciação do Senhor, na cidade de Goiás, monges, oblatos e comunidade dividiam trabalhos comuns na casa. Lúcia fala de seu momento como aprendiz de Pedro, da rigidez do mestre e das primeiras experiências pensando no afeto que Pedro colocava em cada obra, e por isso cada obra ultrapassava qualquer valor monetário atribuído a ela. Toda obra talhada por Pedro, seja por ele só ou por ele e seus aprendizes, trata-se, portanto, de obras de valores inestimáveis, porque estão diretamente ligadas à pessoa de Pedro e ao afeto produzido por ele por meio de seu trabalho manual e espiritualidade.

Quando eles chegam em Goiás, eles chegam com uma proposta tanto quanto inovadora, da Teologia da Libertação. Eu era muito novinha naquele tempo. Não era uma pessoa que tinha tanta formação para entender todo esse processo... eles começaram a construir, montar o mosteiro. Fizeram pequenas construções, uma capela pequenininha, onde eram celebradas as missas. E a missa naquela capela do mosteiro, não é tão grande, é um espaço pequeno, mas ela ficava lotada... E era um momento muito importante. E o mosteiro foi crescendo, foi expandindo, teve que aumentar a capela, aumentou o espaço, aquele lugar cresceu demais. E realmente, a gente chegava lá, a gente assistia uma celebração. Ela não deixava a gente voltar para casa como a gente chegava. Ela mexia tanto com a gente, deixava a gente tão questionador sobre as nossas práticas, sobre as nossas ações. Era uma igreja que nos inquietava, não deixava a gente incomodado com a vida. E o mosteiro aqui de Goiás, ele propunha ser um mosteiro diferente, inserido no meio dos pobres, ele é um mosteiro numa região do Setor Rio Vermelho, que hoje não está tão pobre como na época, mas na época era muito difícil, as pessoas tinham muitas necessidades e o mosteiro estava ali de portas abertas para aquele grupo ali... Ai de quem não recebesse alguém ali de braços abertos, todos que moravam lá tinham muito essa preocupação... (entrevista com Vera Lúcia no dia 12/03/2025).

Dona Maria Aparecida se recorda de Pedro com muito carinho. Os momentos de aconselhamento e de conversa fraterna talvez sejam as maiores lembranças que a afetam. O apelido que Pedro atribuiu a ela: Jararaca. Primeiro lhe causa espanto, mas posteriormente lhe causa alegria, sabendo o significado desse apelido, sendo meramente por ser uma pessoa mais séria, como se ela estivesse sempre brava pronta a atacar, assim com a Jararaca. Isso não correspondia à realidade, mas o humor ácido de Pedro sempre trazia em si essas caricaturas.

Cheguei, assisti a primeira missa no pé do Jatobá, e o Pedrão estava presente. Já gostei muito dele, ele que batizou a minha filha, ele fez a primeira comunhão da minha filha. E também eu tanto gostei que o meu primeiro neto, eu dei o nome de Pedro, em homenagem a ele, e ficou muito feliz... e logo ele pegou intimidade comigo, ele pôs apelido em mim de Jararaca. Durante as partilhas, ele fazia questão de levantar, e vinha com um pedacinho de biscoito, do bolo e pôr na minha mão. Come aí Jararaca. No meio da igreja, em todo lugar, ele me chamava de Jararaca. Eu o tinha como um pai, muito conselheiro, muito bom amigo, e é isso (entrevista com Maria Aparecida Jubé no dia 18/03/2025).

Padre Fernando Costa também se recorda desse humor de Pedro extremamente francês, mas se recorda também da acolhida e do carinho que Pedro tivera para com ele. Padre Fernando fora recebido no Mosteiro, onde fez toda a sua formação iniciática como monge beneditino e se tornou monge nesta casa, e hoje é pároco na cidade de Itapirapuã. Fernando fala com muito carinho primeiro de como foi cuidado por Pedro ao ingressar na vida beneditina e posteriormente como ele cuidou de Pedro nos seus últimos anos de vida.

O monge faz destaque especial à obra de Pedro, relembrando como outros a Santíssima Trindade. Ele demonstra estima especial pela obra “o sacrifício de Isaque”, obra que foi feita especialmente para ele. Após a morte de Pedro, com a iniciativa de memorial, Fernando fez a doação da obra para o memorial. Nessa obra mais uma vez recordamos a filiação do mosteiro e da espiritualidade de Pedro como aquele que se doa em sacrifício assim como Isaac. Na obra nós temos o rosto de Isaque carregando o feixe de lenha para o sacrifício, recordando da caminhada da comunidade também rumo ao seu sacrifício na esperança da libertação cotidiana.

O Padre Pedro era muito disciplinado nas orações e a convivência com ele foi então de aprendizado, especialmente no método da oração de Jesus, a meditação pessoal e a sua espiritualidade. O que me marcou na convivência com Pedro era observar a sua simplicidade, o seu jeito muito simples de viver e de forma evangélica e profética, vivendo esse espírito de pobreza, uma fidelidade à proposta monástica... Das obras do Pedro, tem duas que me chamam a atenção, sempre a sarça, por todo o simbolismo e como a sarça também acompanhou o Pedro. Outra obra que foi a meu pedido, que ele esculpiu, ficou por um tempo na minha casa, depois eu levei para o memorial, que é o Sacrifício de Isaac. Uma adaptação do desenho do Claudio Pastro, em que tem a mão de Deus sobre uma criança segurando um feixe de lenha, representando então a passagem do Sacrifício de Isaac (entrevista com Fernando Costa no dia 12/03/2025).

Mário Carabelli viera ao Brasil de imediato como parte de um projeto de Marcelo Barros de trazer ou de formar uma comunidade laica junto aos monges do mosteiro e permanece no Brasil até a atualidade. Portanto, Mário viu o mosteiro em suas diversas faces, convivendo diariamente com os monges em todos os aspectos de convivência, sendo leigo inclusive. Durante bons anos foi o responsável pela economia da comunidade, mesmo não sendo monge.

Sobre Pedro, ele se recorda da franqueza e da espiritualidade das orações durante a madrugada, e da escolha da vida simplória sendo um monge eremita em meio aos outros. Mário afirma não ser nenhum crítico artístico, mas recorda dos traçados e dos significados da Santíssima Trindade de forma a relembrar da convivência de Pedro e de Marcos enquanto trabalhava esta obra de arte.

Mesmo como leigo, participava a pleno título à vida da Comunidade monástica (cinco orações do dia, refeições, roteiro da louça), cuidava das leituras ecuménicas do Ofício de meio dia, participava do Capítulo, cuidava do noticiário do Mosteiro (em português e em italiano), traduzia artigos e livros de Marcelo para o italiano. Desde janeiro 1996 me foi confiada a tarefa de economista... Marcelo me apresentou a ele durante minha primeira visita a Goiás, em agosto de 1993. Me falou de uma sua segunda conversão a uma vida semi-eremítica no seio da comunidade; participava das orações das refeições da Comunidade, trabalhava no seu ateliê. Morava na sua toca que

deve ter sido não mais de 9 metros quadrados, dormindo numa tabua colocada no chão. Entre aquelas a caráter figurativo, acho que a melhor seja a Trindade (1994) colocada em cima do poço batismal da igreja do mosteiro. Inspirada pela Trindade do monge e santo russo Andrei Rublev, substituiu o rosto dos três anjos em visita a Abraham, com os rostos das três etnias que constituem o povo brasileiro (entrevista com Mário Carabelli no dia 19/02/2025).

Hugo, hoje bispo da Igreja Anglicana no estado do Mato Grosso, se recorda de como era a convivência com os monges. De nacionalidade Argentina, ele se faz memória de sua experiência no Mosteiro nos anos de 1990, a qual se “chocava” muito com as disparidades litúrgicas, sendo ele monge beneditino de um mosteiro tradicional, ao chegar em Goiás para fazer a experiência de um mosteiro popular. Hugo ficava impressionado com as propostas litúrgicas, ele se recorda de maneira especial de um casamento que não seguia o rito extremamente tradicional da igreja católica, mas seguia a vontade e os ensinamentos da população, e isso o escandalizava de forma profunda.

Em conversa com Pedro sobre o assunto, que à época era o seu diretor espiritual, Pedro dizia que se ele não se convertesse ao Evangelho do pobre, ele não teria lugar ali. Portanto, ele se lembra com muito carinho e muito respeito dessa conversão ao pobre, dessa liturgia que fala da vida da comunidade, que posteriormente o levou a outros caminhos, como a Igreja Anglicana, e atualmente ainda é o norte da sua vivência e experiência pastoral com o Evangelho. De acordo com Hugo, a proposta do Reino de Deus só faz sentido se inclinarmos os nossos ouvidos a ouvir o clamor do seu povo para depois o libertar, afinal, não existe libertação sem ouvir aquele que será libertado.

Chego no Mosteiro de Goiás em 93 e vem para morar já de imediato. O mosteiro popular era a experiência de ter um contato direto com a vizinhança, né, de uma maneira de ser um pouco... Isso aí um pouco se traduzia também na experiência do irmão Carlos de Foucault, né... Não era um rito tradicional. Era um rito próprio da comunidade. Feito da comunidade, pela comunidade e com a comunidade. que isso é diferente de, às vezes, quando nós vemos uma igreja que transporta as coisas. Aqui não se transportavam as coisas. Aqui se pensavam comunitariamente as coisas (entrevista com Dom Hugo no dia 12/03/2025).

Peço licença para escrever em primeira pessoa, contribuindo também para a construção da memória deste grande personagem de nossa comunidade, Pedro Recroix. Das experiências vivida com Pedro, ainda jovem, nas minhas memórias seu sorriso sempre acolhedor e destacava-se por sua fidelidade aos momentos de

atividade tanto pessoal como comunitário. Recordo-me que, ao ir para a escola no período da manhã, sempre me encontrava com Pedro que se dirigia ao centro Diocesano de pastoral para fazer o seu exercício de natação diária. Por vezes, conversamos um pouco pelo caminho e, por outras Pedro simplesmente falava bom dia e seguia o seu caminho. Ele era assim; de convicções e por vezes a minha juventude não me deixava entendê-las. Quanto a participação dentro da casa, integrei o grupo de jovens, trabalhávamos com encenações bíblicas, atividades para a comunidade, conferências ligadas à Pastoral da Juventude Nacional, enfim foram diversos os momentos marcantes ao lado de Pedro e de toda a comunidade. Pedro estava sempre ligado à população periférica nos encontros de leitura bíblica que fazíamos. Um dia Pedro estava presente no ciclo bíblico, a participação de uma senhora me marcou profundamente.

Normalmente nos reunimos as terças-feiras à noite para fazer a leitura do Evangelho Nesse dia em especial a leitura feita foi do Evangelho (Mt 20,1-16) Parábola dos operários da Vinha; onde a narrativa era do Senhor da Vinha e buscava trabalhadores para colher os frutos, e em praça pública ele pela manhã, ao meio-dia, a metade da tarde e pouco antes do fim do dia, ele levou trabalhadores a sua vinha. O que tem de revolucionário nessa leitura é que ao final do dia este pagou a todos os que contratou a mesma quantia. Me recordo que estávamos na casa de “Dona Mariinha”, uma senhora já de idade avançada. Mariinha fazendo referência a sua baixa estatura, já curvada pela idade. No momento de partilha da palavra Pedro nos fazia pensar sobre o Deus que se revela a todos desde maior até mais pequeno e fez essa relação com a leitura nos falava do amor incondicional de Deus. Naquela noite mais surpreendente foi o relato de Dona Marinha ao interpretar o evangelho ela dizia mais ou menos assim: eu tenho filhos e um deles não gosta de trabalhar, ele é muito beberrão. (Ainda me recordo dessa expressão utilizada por ela que para mim sou tão estranho naquele momento) o que trabalha me ajuda com as despesas da casa porque a minha aposentadoria é pouca. Eu como mãe não teria coragem de negar comida meu filho. Portanto aquele que trabalhou o dia inteiro, ou aquele que não trabalhou tanto assim, quando chegar no meu fogão vai ter comida de forma que os dois possa comer e ficar satisfeito. Eu não posso amar mais o meu filho que trabalha do que o outro, o meu amor pelos dois é igual por isso a comida que eu ofereço também é igual.

Esse testemunho de Dona Marinha me marca de forma profunda porque naquele dia todos ficamos boquiabertos com a capacidade popular das pessoas em vivenciar e interpretar as escrituras. Esse era o trabalho desenvolvido pelos monges nas comunidades, fazer com que as pessoas conseguissem identificar com a vida as leituras evangélicas.

Finalizo agradecendo ao mosteiro e a todos os monges que por lá passaram de forma especial a Pedro que com seu exemplo e silêncio assim como dona Mariinha atualizava o evangelho para a vida de todos.

### 3.2 ENTRE O LÚDICO, O ARTÍSTICO E O LEGAL: IDEALIZAÇÃO, ELABORAÇÃO E APLICAÇÃO DO PRODUTO PATRIMONIAL COMUNITÁRIO

Conforme já exemplificado nas páginas anteriores por meio do trabalho de Pedro Recroix, conseguimos identificar a intersecção entre arte e contemplação religiosa. Essa contemplação só é possível perceber a partir de uma estrutura lúdica, sendo este um conceito fundamental para entender como os seres humanos aprendem. Assim, na obra de Pedro, o lúdico ultrapassa as barreiras visuais, identificando por intermédio do afeto seus ensinamentos acerca da espiritualidade ou, em outras palavras, da experimentação divina.

Se, por um lado, a lúdicode, que é entendida como um jogo, uma brincadeira, deve ser vista como uma atividade natural da aprendizagem humana, as obras de Pedro, ao ensinar sobre as narrativas bíblicas ou abstratas, apresentam a capacidade de “brincar” com as escrituras, assim como de “brincar” com a criação divina na natureza, traduzindo-a em entalhas de madeira. Estudiosos de métodos pedagógicos de ensino-aprendizagem, como Vygotsky (1984), vão entender a lúdicode como um constituinte da vida infantil, a qual desempenha um papel indispensável na formação do caráter, contribuindo para a organização da inteligência e emoção nos relacionamentos e no crescimento moral das crianças.

Partindo da perspectiva de Vygotsky (1984), podemos entender a lúdicode na obra de Pedro Recroix como aquela que ultrapassa a barreira da infância e alcança todas as idades, uma vez que esta obra revela em sua estrutura a capacidade de transformação do invisível no visível, a este invisível chamamos o transcendental Deus. Antunes (2004) vai entender que a atividade pedagógica, quando incorporada

de maneira adequada, transmuta em atividade natural, causando impacto positivo na aprendizagem.

É esse impacto que conseguimos perceber de forma linear em todas as entrevistas, segundo as quais as obras de Pedro sempre têm algo a contar ou a ensinar, sendo reconhecidas como fonte lúdica do ensinamento divino. Portanto, a obra de Pedro revela-se de forma intensa, sendo que o mestre produz conhecimento de revelação lúdica a todos aqueles que entram em contato com sua obra. Desta forma, a obra de Pedro encontra lúdicodez na inspiração Divina que esta carrega em si.

Conforme já mencionado, o artístico na obra de Pedro apresenta uma função pedagógica ao ensinar as virtudes da espiritualidade da teologia da libertação. Essa inspiração perpassa a margem da imaginação e estaciona-se na capacidade do afeto. Nesse sentido, a interação artística, que é capaz de causar em todos espantos de admiração, está condicionalmente ligada a cada obra entalhada. Assim, o pensamento do produto desse trabalho baseia-se em devolver à comunidade, de forma espontânea e lúdica, aquilo que é próprio dela, em outras palavras, devolver à comunidade a história contada por ela mesma e o afeto que esta reproduz diante das obras de Pedro Recroix.

### **3.2.1 Da elaboração técnica do curta-metragem**

Metodologicamente, o produto foi pensado de forma a entregar à comunidade uma visão geral da obra de Pedro, portanto, alguns recortes na captura de informações foram escolhidos, a fim de dar fluidez à narrativa.

A coleta dos dados foi feita por meio de entrevistas, as quais foram gravadas e arquivadas. Os participantes foram escolhidos porque fizeram parte da comunidade interna ou externa do hoje extinto Mosteiro da Anunciação do Senhor. O recorte principal é o fato de que os entrevistados conviveram com Pedro Recroix. Dessa maneira, a entrevista aconteceu com leigos, religiosos e sacerdotes que fizeram parte dessa história.

Uma vez identificados os participantes, foi realizada a entrevista guiada pelas perguntas norteadoras, as quais tiveram a intenção de narrar a história de vida e desenvolvimento da técnica de talhar a madeira. Nesse contexto, o pesquisador escolheu pessoas que conviveram com Pedro em diversas fases. As perguntas foram

iguais para todos os participantes. A entrevista aconteceu de forma que os participantes ficavam livres para falar de suas experiências com Pedro, tendo em mãos as perguntas norteadoras. Dois participantes optaram por não gravar vídeo da entrevista, um deles gravou áudio e o outro respondeu às perguntas e mandou por e-mail. As perguntas utilizadas foram as seguintes:

1. Qual o seu nome completo?
2. Qual a sua idade?
3. Como conheceu o Mosteiro da Anunciação do Senhor?
4. Como era sua participação na comunidade?
5. Como conheceu Pedro Recroix?
6. Conviveu com Pedro?
7. Conte um momento que esteve com Pedro que te marcou.
8. Que acha das obras de Pedro?
9. Escolha uma obra e diga o pensa dela (para aqueles que serão entrevistados no Memorial Pedro Recroix).
10. Quer deixar uma mensagem?

Ao final da coleta de dados as entrevistas foram transcritas de forma a facilitar a construção de um roteiro para contar a história da vida e da obra de Pedro Recroix. Como dito anteriormente, a pesquisa buscou pessoas que conviveram com Pedro em sua diversidade de idades, essa diversidade compôs a construção linear do vídeo. Foram escolhidos entrevistados sobre a história, a convivência, a construção da obra de arte, em alguns casos ao se tratar de padres e religiosos, a construção da ideia de teologia da libertação estruturada no Mosteiro.

Ao iniciar a pesquisa, vislumbrava-se a narrativa da história da fundação do Mosteiro da Anunciação do Senhor, bem como a vida de Pedro Recroix após sua chegada na cidade de Goiás. Essas narrativas se cruzaram com o desenvolvimento das técnicas artísticas de Pedro, suas parcerias, seus aprendizes e, de igual forma, com o cultivo de sua espiritualidade e, consequentemente, a espiritualidade da Teologia da Libertação vivenciada nesse espaço. Nesse processo, foi notório o quanto o convívio com esse mestre da arte e da espiritualidade inspirou e continua inspirar as pessoas.

De imediato, ao iniciar a pesquisa, tínhamos por objetivo analisar as obras de

Pedro, desde aquelas presentes no Memorial Pedro Recroix e em todo o Mosteiro da Anunciação do Senhor, porém o objetivo fora tomando outros caminhos, como o do registro como patrimônio a nível municipal. Por se tratar de uma grande extensão de obras, optou-se por uma catalogação minuciosa, a qual exige um tempo superior à defesa desse relatório técnico. Assim, o reconhecimento da obra de Pedro como patrimônio da comunidade vilaboense transforma-se em via de incentivo para o conhecimento dessa arte.

Mapear e registrar o patrimônio material religioso produzido por Pedro Recroix fora do centro histórico da cidade de Goiás. Fomentar por intermédio da visitação a manutenção do memorial Pedro Recroix, no prédio do antigo Mosteiro da Anunciação do Senhor. Perceber a influência do mosteiro na comunidade do setor Rio Vermelho, a partir da organização das comunidades eclesiais de base (cebs) e do discurso, e ação ecumênica proposta por esta casa religiosa, por intermédio de narrativa das pessoas da comunidade externa ao Mosteiro.

O vídeo produzido busca portanto sintetizar da experiência de Pedro na comunidade. construído na plataforma capcut, o vídeo traz textos introdutórios sobre o mosteiro e imagens da cidade de Goiás com narração do Mestrando, mesclado a essas informações depoimento das pessoas entrevistadas dando linearidade aquilo que se propõe no vídeo, uma análise curta da obra “o sacrifício de Isaque”, análise essa que não aparece no relatório técnico mas apenas no produto final e por fim fotos que se apresentam na expectativa de demonstrar por imagem os momentos celebrativos e afetivos vivenciados nessa comunidade.

### **3.2.2 Metodologia proposta**

O processo de emancipação do conhecimento perpassa pelo conhecimento de nossa história. Para tanto, esta pesquisa intentou, por intermédio de metodologias diversas, narrar a história de Pedro, fazer análises de algumas de suas obras de arte (entalhes) e narrar parte da história do hoje extinto Mosteiro da Anunciação do Senhor e da comunidade que o circunda. Para atingir esse objetivo, foram utilizadas algumas abordagens, como a história oral, a micro-história, a história sensorial e a história vista de baixo.

O professor José da Assunção Barros, em seu livro *Campo da história: especialidades e abordagens* (2009), orienta acerca da dificuldade em enquadrar as

pesquisas de historiadores dentro de uma abordagem com prática historiográfica, tendo em vista que as abordagens se completam e interagem entre si. Segundo Souza (2009) história oral ou sensorial são classificações da história que remetem ao tipo de fontes com as quais lidam ou às abordagens que os historiadores utilizam para tratar essas fontes (a entrevista, a seriação de dados, dentre outros).

Ainda de acordo com Souza (2009), a micro-história é relativa ao campo da observação. Tema abordado pelo historiador, trata-se de uma micro realidade. Por fim, sobre a história vista de baixo, Souza (2009) sinaliza uma inversão de perspectiva em relação à tradicional historiografia que partia do poder dominante. A pesquisa em questão adquire essas abordagens, tendo em vista a obra específica de “Pedrão” para narrar a historicidade recente da cidade de Goiás, que ultrapassa o centro histórico.

Na primeira parte deste trabalho, foram utilizadas as metodologias de análise documental e bibliográfica no levantamento de dados, tais como; período histórico da vida de Pedro Recroix e fundação do Mosteiro da Anunciação do Senhor, bem como as estruturas necessárias à criação desse cenário. No segundo momento, foram apresentadas e interpretadas algumas obras. Em um terceiro espaço, foram apresentadas narrativas de uma pesquisa qualitativa, por meio de entrevistas, cujos objetivos foram descrever, sistematizar e interpretar as percepções da comunidade sobre a história de Pedro, do mosteiro, das obras de arte produzidas por ele e a contribuição dessas obras e história para a periferia vilaboense, para Goiás e o mundo.

As entrevistas, em sua maioria, foram realizadas no prédio do extinto Mosteiro da Anunciação do Senhor, ou em lugares que fossem mais convenientes para o entrevistado, garantido ambientes confortáveis e seguros. Foram entrevistados ex-monges beneditinos e demais religiosos, padre, bispos e leigos que passaram por essa casa e conviveram com Pedro Recroix e com a comunidade. Houve a utilização de recursos audiovisuais nesse processo, bem como na apresentação da pesquisa realizada.

A metodologia de análise de dados se deu de forma a transcrever as entrevistas e reconhecer em cada uma delas traços fundamentais que apresentassem a história que se busca investigar. O resultado de tal catalogação foi um vídeo cheio de experiências e afetos apresentados à comunidade.

### 3.3 REFERENCIAL TEÓRICO

Pensar no patrimônio material religioso entalhado pelas mãos de Pedro, como já dito anteriormente, é extrapolar o racional. No início, as obras retratavam questões concretas que circundavam nossa realidade ou paisagens bíblicas. Com o passar do tempo, Pedro se atentou à própria madeira e passou a seguir seus veios, criando peças abstratas imitando a criação do próprio criador, assim como ele mesmo dizia. Dessa forma, podemos afirmar que o patrimônio artístico extrapola a matéria e o pensamento. A esse respeito, Jorge Cole (2012, p. 67) argumenta:

O que é um patrimônio? Algo que se situa entre a matéria e o pensamento, que pode estar só em um desses termos. [...] Para aprofundar a questão, é preciso mergulharem alguns aspectos que se encontram no cerne da arte, noção que tem poderes particulares, únicos.

Nessa perspectiva, a arte seria capaz de produzir sujeitos pensantes em volta de si mesma. Esse pensamento, especificamente nas talhas de Pedro, se estrutura a partir das ideias religiosas de base cristã, a qual, por sua vez, emitirá suas significações no silêncio da vida contemplativa, realidade daquele espaço religioso. Assim, a materialidade da obra de Pedro gera uma escuta, iniciada com o próprio Pedro, ao trabalhar a sua obra e transportá-la para todos aqueles que entram em contato com ela por intermédio da admiração.

O artista está na gênese da obra como um demiurgo na gênese da criação do seu mundo. Mas o mundo que ele instaura passa a viver por si só [...] É muito interessante termos certos dados biográficos do criador, o que nos ajuda a entender a gênese da obra, mas, passado esse ponto, a obra começa a falar por si só (Cole, 2012, p. 69).

Nesse prisma, refletir sobre o patrimônio material entalhado por Pedro é rememorar de forma afetiva a historicidade do Mosteiro da Anunciação do Senhor, ou seja, as vidas que circundaram, participaram e fizeram história nesse espaço. As obras de Recroix hoje são o elo entre essas pessoas que foram intimadas pelo afeto à vida comunitária. Nora assim distingue a memória da história:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência de que tudo se opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...] (Nora, 1993, p. 9).

A memória é carregada por grupos, e é por isso que a obra de Pedro está para além dos entalhes. A obra de Pedro está enraizada na memória de cada pessoa que teve contato com ela. Pedro ainda vive em pensamento e se faz presente na memória daqueles com quem conviveu. Ao olhar para o acervo material exposto no memorial Pedro Recroix, é impossível não se afetar pela memória desse grande homem. Como dito anteriormente, nas obras de Pedro, mais que as mãos habilidosas de um grande artista, podemos verificar a simplicidade, a conversão da oração e contemplação de Pedro na materialidade dos entalhes.

A abstração contida na obra de Pedro serve-nos como enriquecimento de uma dialética da lembrança, dialética esta que perpassa pelo inconsciente, de modo a fazer com que as formas insusceptíveis de nossa memória sejam vulneráveis aos usos de manipulações, até mesmo do esquecimento. Diante disso, a recusa de que essa memória se transforme em esquecimento, tornando-a o enrijecer da história, se esvai com a intencionalidade de que muitas memórias possam e tenham a possibilidade de falar de um único ser, seja pelo carisma de Pedro ou por sua capacidade artística.

Pollak (1989) nos mostra que a memória pode ser relatada de formas diversas, sendo possível expor um mesmo fato de diversas maneiras. Dessa forma, a experiência do indivíduo e o modo com o qual este acomodou tal memória é a base da transformação da memória em palavras.

Uma memória enquadrada, uma história de vida conhecido por meio da entrevista oral, esse resumo condensado de uma história social individual, é também suscetível de ser apresentada de números maneiras em função do contexto no qual é relatada. Mas assim como no caso de uma memória coletiva, essas variações de uma história de vida são limitadas. Tanto no nível individual como no nível do grupo, tudo se passa como se coerência e continuidade fossem comumente admitidas como sinais distintivos de uma memória crível e de um sentido de identidade assegurados (Pollak, 1989, p. 13).

Tomando como experiência o livro *Pedro Recroix: arte em feto de oração* (2013), utilizando a memória afetiva pessoal e dos entrevistados, busca-se estruturar de forma sistematizada um catálogo com as obras de Pedro, oferecendo como diferencial os comentários em cada obra de arte. Cabe ressaltar que tais comentários não necessariamente precisam dizer sobre a estética sistematizada pensada ao construir a obra, ou ainda uma leitura da estética da obra, mas, sobretudo, que sejam comentários capazes de dizer do impacto desta obra na vida de quem comenta.

Pensa-se que tais comentários possam vir de algum entrevistado (pessoas da comunidade do setor Rio Vermelho) ou alguém que há muito convivera com Pedro.

Como o próprio Pedro afirmou por diversas vezes em entrevista, no livro acima citado, ele não era afeito à intelectualidade costumeira dentre os monges e nos grandes claustros. Pedro era um homem simples, de mãos pesadas e calejadas do trabalho diário; é na simplicidade da fala e de comentários que esse trabalho busca se solidificar.

Enquanto teoria, este projeto necessitou de pesquisas feitas dentro do arquivo nos acervos disponíveis acerca da fundação do Mosteiro da Anunciação do Senhor, arquivos estes que foram encontrados na cidade de Goiás, na biblioteca que em partes ainda se encontra no prédio do extinto mosteiro. Foi feito contato com a Abadia de Tournay na França, porém não houve trocas de documentos que favorecessem a pesquisa.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste relatório técnico, enfatizamos a importância e análise de algumas das obras de Pedro Recroix. Tece-se algumas considerações construídas a partir de observações, desdobramentos, encantos, memórias e afetos vivenciados a partir do contato com essas obras de arte. Em primeira instância, é preciso enfatizar que é impossível não se encantar pela proposta de arte libertadora desse monge beneditino.

Conforme mencionado na pesquisa de campo e em entrevistas, é impossível ter contato com a obra de Pedro e não ter nenhuma reação diante dela, pois as obras nos convidam à ação. Nesse sentido, essas obras moldam não só o caráter, mas nossa intelectualidade, espiritualidade e experiência de vida. Portanto, pesquisar as obras de Pedro é entrar em contato com o mundo do catolicismo popular, realizado no setor Rio Vermelho da cidade de Goiás, bairro que se encontra à parte do centro histórico patrimonializado, que grita a necessidade e vontade de narrar também a sua história nesse território tão aclamado pelo patrimônio que é a cidade de Goiás.

Com esta pesquisa, foi possível perceber o quanto a comunidade que se localiza à margem do patrimônio histórico da cidade de Goiás também possui poesias, alegrias e afetos a serem narrados. Possibilitar, portanto, voz a esta comunidade é estar atento ao chamado do Mosteiro da Anunciação do Senhor que, inspirado em Éxodo 3, busca viver o chamado Divino, “que vê o sofrimento do seu povo, ouve o seu clamor, e desce a libertá-los”. Essa teologia da libertação forjada na frágua do divino amor, quer condicionar a todos a experiência de Deus, que não aprisiona ninguém em religiões, credos ou quaisquer outras formas de entendimento humano, mas busca, acima de tudo, por intermédio da espiritualidade, fazer-se presente no meio do povo.

No primeiro capítulo deste texto, buscamos apresentar caminhos reflexivos que nos levasssem a entender o que é obra de arte, desdobramentos estéticos, artes sacras ou visões filosóficas da estética artística para que, dessa forma, pudéssemos entender a concepção de arte entalhada em madeira pelas mãos habilidosas de Pedro.

O segundo capítulo, de forma estrutural, faz a opção por algumas obras de Pedro, onde se destacam a Trindade, a sarça e os cristos, feitos principalmente por encomenda. Nessa etapa, buscamos analisar tais obras sob a teoria de Freitas (2004), que visualiza o formal, o semântico e o social. Este último ganha destaque especial em todas as obras de Recroix.

O terceiro capítulo traz em sua essência o resultado de pesquisas de campo, onde a história da vida e obra desse monge beneditino é contada por pessoas que conviveram com ele, valorizando a história oral. O patrimônio afetivo construído pelas mãos de Pedro se revela como patrimônio capaz de ensinar pelo silêncio contemplativo, tão valorado pela vida beneditina. A sua arte revela a natureza humana, condicionada pela territorialidade que esta ocupa.

Esta pesquisa, portanto, nos leva a compreender o patrimônio afetivo, religioso, sacro e contemplativo revelado pelas mãos de Pedro, o qual fomenta discussões que precisam ganhar espaço principalmente aquelas sociais. Partindo da obra por si mesma, bem como pela infinidade de possibilidades de se educar que estas trazem si, essas talhas são fonte de contemplação, não apenas aos cristãos, mas também anunciam em si a grandeza cultural capaz de abarcar todas as pessoas por intermédio da ludicidade pedagógica impregnada em cada obra, que resulta da contemplação.

Sendo assim, conhecer a história do Mosteiro da Anunciação do Senhor narrada neste terceiro capítulo, nos leva a perceber que na terceira margem do território vilaboense existem histórias ainda silenciadas, as quais se fazem urgente serem publicadas. Desse modo, visitar o Mosteiro da Anunciação do Senhor da cidade de Goiás, bem como o Memorial Pedro Recroix nele inserido, torna-se para os visitantes uma oportunidade de defrontar com as obras desse artista, as quais pessoalmente são capazes de revelar-se de forma surpreendente.

Cabe aqui enfatizar que as imagens feitas das obras jamais conseguirão captar a espiritualidade obtida em cada uma delas. Parafraseando o próprio Pedrão: “meu trabalho é resultado de minha espiritualidade transformada em obra de arte”

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ALMEIDA, M. de. **A linguagem do brinquedo**. São Paulo: Paulinas, 1998.
- ANTONY. **A Voz dos Sem Voz: A Teologia da Libertação e a Luta pela Justiça Social**. 2024. Disponível em: <https://religiao.app/a-voz-dos-sem-voz-a-teologia-da-libertacao-e-a-luta-pela-justica-social/>. Acesso em: 31 jul. 2024.
- ANTUNES, C. Brincadeiras e atividades lúdicas. *In*: SANTOS, M. S. (Org.). **Educação e ludicidade na infância**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- ARAÚJO, Celso. **Pedro Recroix**: arte em feitio de oração. 2.ed. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2013.
- ARAUJO, H. J. B. de. Caracterização do material madeira. *In*: SEABRA, G. (org.). **Educação ambiental: o desenvolvimento sustentável na economia globalizada**. Ituiutaba, MG: Barlavento, 2020. p. 31-44. Disponível em: <http://www.alice.cnptia.embrapa.br/alice/handle/doc/1120281>. Acesso em: 3 ago. 2024.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- AZEVEDO, Paulo Ormindo de. PCH: a preservação do patrimônio cultural e natural como política regional e urbana. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 24, n.1, p.237-256, jan./abr. 2016.
- BAGGIO, A. T. Imagens que pensam, que sonham, que sentem. Uma proposta ousada? **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 25, p. 211-216, jun. 2013.
- BALDI, Neila Cristina; ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de; ZANELLA, Andrisa Kemel (Orgs.). **Processos criativos, formativos e pedagógicos em dança**. Salvador: ANDA Editora, 2020.
- BELTING, Hans. **An Anthropology of Images**. Princeton: Princeton University Press, 2018.
- BOFF, Leonardo. **Ecologia**: grito da terra, grito dos pobres. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- BOFF, Leonardo. **Teologia da Libertação**: História e Controvérsias. São Paulo: Editora CRV, 2020.
- BOFF, Leonardo; BOFF Clovis. **Como fazer teologia da libertação**. Petrópolis: Vozes, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **L'illusion biographique**. Actes de la Recherche en Sciences Sociales (62/63):69-72, juin 1986.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

BRITO, Clovis. **Estudos sobre patrimônio e afeto**. Brasília: Universidade de Brasília, 2020.

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença; QUITES, Maria Regina Emery. A técnica da escultura em madeira. **Visualidades**, v. 14, n. 1, p. 188-215, jan-jun 2016.

BUTZ, Richard. **How to Carve Wood**. Taunton Press, 1984.

CAIXETA, R. P. et al. Propriedades e classificação da madeira aplicadas à seleção de genótipos de *Eucalyptus*. **Revista Árvore**, v. 27, n. 1, p. 43-51, jan. 2003.

CALDEIRA, Rodrigo Coppe. **Concílio Vaticano II – Experiências e contextos**. Belo Horizonte: Paulus Editora, 2024.

CAMARGO, J. L. M. de. **A influência da arte na educação de crianças e adolescentes**. 2018. 75 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

CARVALHO BRITTO, Clovis. A terceira margem do patrimônio: o rio Vermelho e a configuração do habitus vilaboense. **Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, Maringá, v. 18, n. 3, p. 975-1004, 2014. Disponível em:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305533071002>. Acesso em: 1º ago. 2024.

CHUVA, Márcia. Da referência cultural ao patrimônio imaterial: introdução à história das políticas de patrimônio imaterial no Brasil. In: REIS, Alcenir; CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 34, p. 147-165, 2012.

CHUVA, Márcia. Patrimônio Cultural em perspectiva decolonial: historiando concepções e práticas. In: Alice Duarte (ed.), **Seminários DEP/FLUP**, v. 1. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras/DCTP, p. 16-35. Disponível em: <https://doi.org/10.21747/9789898969682/seminariosv1a1>. Acesso em: 28 nov. 2024.

CIFELLI, Gabrielli. **Imagem, representação e o uso turístico do patrimônio mundial**. 2015. 337 f. Tese (Doutorado) — Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

CONCÍLIO VATICANO II. *Gaudium et Spes*, 1965, nº 3. In: **Concílio Vaticano II: Constituição Pastoral Sobre a Igreja no Mundo Contemporâneo (Gaudium et Spes)**. Brasília: Paulinas, 2014.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. 15. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

COLI, Jorge. Materialidade e imaterialidade. **Revista do Patrimônio Histórico e artístico nacional**, n. 34, p. 66-77, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Numero%2034.pdf>. Acesso em: 20 set. 2024.

CORREA, Sandra Magalhães. O programa de cidades históricas: por uma política integrada de preservação do patrimônio cultural urbano. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 24, n.1, p.15-57, jan.-abr. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2017.

ESTERLY, David. **The Lost Carving: A Journey to the Heart of Making**. Duckworth, p. 1-160, 2013.

FARIAS, Edson; FERNANDES, Dmitri; COUTO, Bruno (Orgs.). **Arte e cultura nas ciências sociais**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019.

FIGUEIREDO, Betânia. **Patrimônio Imaterial em Perspectiva**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

FRANÇA, Diego Pessoa Irineu de. **Teologia da Libertação e Práxis: Memórias Territoriais de Lágrimas e Luta pela Terra na Região de Guarabira**. São Paulo: Editora CRV, 2020.

FREITAS, Artur. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 3-21, jul./dez. de 2004. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/issue/view/301>. Acesso em: 5 set. 2024.

GEBARA, Ivone. Teologia da Libertação e as mulheres. **Revista Sociedade e Cultura**, v. 23, 2019.

GONZAGA, L. A. Madeira: uso e conservação. **Programa Monumenta**, Brasília, p. 1-247, 2006.

GUTIÉRREZ, Gustavo. **Teología de la Liberación: Perspectivas**. Lima: CEP, 2020.

GUYER, Paul. The Aestheticist Movement. In: **A History of Modern Aesthetics**. Cambridge University Press, 2014.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: Leçons sur l'Esthétique**. Paris: Gallimard, 2014.

HUTTA, Jan Simon. Territórios afetivos: cartografia do aconchego como uma cartografia de poder. **Caderno Prudentino de Geografia**, v. 2, n. 42, p. 63-89, 2020.

IHU. **Breve história do Vaticano II: notas sobre o concílio e sua recepção na América Latina**. Instituto Humanitas Unisinos - IHU, 2024.

**INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. 50 Anos de Teologias da Libertação: Memória, Revisão, Perspectivas e Desafios.** São Leopoldo: IHU, 2023.

**IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:** diretrizes para a preservação do patrimônio cultural. Brasília: IPHAN, 2019.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. *In: Formalismo Russo.* São Paulo: Cultrix, 1960.

**JOÃO PAULO II, Papa. Carta aos bispos da Conferência Episcopal dos Bispos do Brasil.** Vaticano, 9 abr. 1986. Disponível em:  
[https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1986/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_19860409\\_conference-episcopale-bresil.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1986/documents/hf_jp-ii_let_19860409_conference-episcopale-bresil.html). Acesso em: 2 ago. 2024.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo.** São Paulo: Abril Cultural, 2003.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LIBANIO, João Batista. Teologia em revisão crítica. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 11, n. 32, p. 1328-1356, out./dez. 2013. Disponível em:  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4740521.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2024.

MENEZES NETO, A. J. A Igreja Católica e os Movimentos Sociais do Campo: a Teologia da Libertação e o Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra. **Caderno CRH**, v. 20, n. 50, p. 331-341, maio 2007.

MITCHELL, W. J. T. **What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images.** Chicago: University of Chicago Press, 2019.

NETO, M. P. **Seleção de Madeira:** Orientações para escolher o tipo adequado para cada aplicação na construção. Madeira Total. Disponível em:  
<https://www.madeiratotal.com.br>. Acesso em: 3 ago. 2024.

NICHELE. **O guia completo para identificar tipos de madeira.** Serraria Nichele. Disponível em: <https://www.serrarianichele.com.br>. Acesso em: 3 ago. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo.** Trad. J. Guinsburg. 2. ed. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos; RAMOS, Vagner Silva. Patrimônio e cultura popular. *In: CARVALHO, A.; MENEGUELLO, C. (Orgs.) Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, p. 177-179, 2020.

- NOGUEIRA, L. A. **Patrimônio Cultural: Conceitos e Importância**. São Paulo: Editora Cultura, 2021.
- NORA, PIERRE. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, SP, 10, p. 7-28, dez.1993.
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- OLIVEIRA, E. C.; NASCIMENTO, M. V. do. **Introdução à Arte-Educação**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- OLIVEIRA, M. B.; RIBEIRO, D. L. Patrimônios Afetivos: um novo recurso para o turismo em Morro Redondo - RS, Brasil. **Revista Rosa dos Ventos – Turismo e Hospitalidade**, v. 11, n. 4, p. 847-860, out.-dez., 2019.
- PANOFKSY, Erwin. **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- PAIXÃO, Dom Gregório; WORRINGEN, Ir Úrsula. (Orgs). **A regra de São Bento**. Bahia: Edições São Bento, 2004.
- PASTRO, Claudio. **Arte Sacra**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- PASTRO, Claudio. **O Deus da beleza, a educação através da beleza**. São Paulo: Editora Paulinas, 2022.
- PASSOS, J. D. **Reflexões sobre o Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 2020.
- PELEGRI, Sandra. Patrimônio Imaterial. *In: CARVALHO, A.; MENEGUELLO, C. (Orgs.) Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, p. 71-73, 2020.
- PEREIRA, D. O ‘roubo das urnas’: a relação do patrimônio arqueológico salvaguardado e os coletivos humanos. **Habitus**, v. 17, n. 1, p. 39-52, 2019.
- PIAGET, Jean. **Relações entre a afetividade e a inteligência no desenvolvimento mental da criança**. Trad. C. J. P. Saltini; D. B. Cavenaghi. Rio de Janeiro: Walk Editora, 2014. (Curso ministrado na Sorbonne, em 1953-54).
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PLATÃO. **O Banquete**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- POHL, Herbert. **Entalhar em Madeira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Revista Estudos Históricos**. RJ, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- POLLETO, I. (Org). **Uma vida a serviço da humanidade: diálogos com Dom Tomás Balduíno**. São Paulo: Loyola, 2002.

PYE, Chris. **Chris Pye's Woodcarving Course & Reference Manual**: A Beginner's Guide to Traditional Techniques. Fox Chapel Publishing, p. 1-160, 2016.

RODNER, Victoria; THOMSON, Elaine. The art machine: dynamics of a value generating mechanism for contemporary art. **Arts Marketing: An International Journal**, v. 3, p. 58-72, 17 maio 2013.

ROMEIRO, Artieres Estevão; VECCHIA, Ricardo Bazílio Dalla; KRASTANOV, Stefan Vasilev. (Orgs.) **Estética na Antiguidade**. Centro universitário Claretiano (CEUCLAR). Batatais, SP: Claretiano, 2016.

ROSATTI, G. C. Circuitos de valorização, comercialização e colecionismo de "móvels de autor": o reconhecimento internacional do design brasileiro. RBCS, **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, p. 1-19, 2021.

RUSSELL, Tanya. **Modelling and Sculpting the Figure**. Herbert Press, p. 1-128, 2018.

SANTOS, Francieli Lunelli. Nota de leitura. **Revista de História Regional**, v. 13, n. 1, p. 141-143, 2008.

SANTOS, R. F. Preservação do Patrimônio Cultural: desafios e perspectivas. Rio de Janeiro: Editora Patrimônio, 2020.

SBARDELOTTI, Emerson. Teologia da Libertação: 50 anos de uma experiência pé no chão! **Encontros Teológicos**, Florianópolis, v. 36, n. 2, p. 391-412, maio-ago. 2021. Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/papa/news/2021-06/mensagem-do-santo-padre-para-o-vdia-mundial-dos-pobres.html>. Acesso em: 17 jun. 2021.

SILVA, N. D. **Concílio Vaticano II** – O que foi? História, Principais Decisões, Impacto e mais. Gestão Educacional, 2024. Disponível em: <https://www.gestaoeducacional.com.br/artigo/concilio-vaticano-ii-historia/>. Acesso em: 31 jul. 2024.

SMITH, P. H. et al. The Matter of Ephemeral Art: Craft, Spectacle, and Power in Early Modern Europe. **Renaissance Quarterly**, v. 73, n. 1, p. 78-131, 2020.

SOUZA, Luiz Alberto Gómez. **Do Vaticano II a um novo Concílio?** O olhar de um cristão leigo sobre a igreja. Cidade de Goiás, Editora Rede da Paz, 2024.

TAMASO, I. M. **Em Nome do Patrimônio**. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília, Brasília. Brasília: UnB, 2007.

TAVARES, S. F. et al. **Classificação, formação e características da madeira**. Projetar e construir com madeira. São Paulo: Blucher, 2024. Disponível em: [https://repositorio.usp.br/directbitstream/b8e6bb94-a073-4e64-9cc7-b2f2358e8d34/PROD002277\\_3188353.pdf](https://repositorio.usp.br/directbitstream/b8e6bb94-a073-4e64-9cc7-b2f2358e8d34/PROD002277_3188353.pdf). Acesso em: 3 ago. 2024.

TIRAPELI, Percival. Patrimônio Religioso. In: CARVALHO, A.; MENEGUELLO,

C. (Orgs.) **Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, p. 79-81, 2020.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.** Paris, 2006. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/convention>. Acesso em: 31 jul. 2024.

VASQUES DA CUNHA, Martim. **A Poeira da Glória.** São Paulo: É Realizações, 2015.

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente.** São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WARBURG, Aby. **The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance.** Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.