



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

Câmpus Anápolis de Ciências Sócio-Econômicas e Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanidades  
“Territórios e Expressões Culturais no Cerrado”

FERNANDO MARTINS DOS SANTOS

**VEIGA VALLE:**

Da morte do homem ao nascimento do artista (1874-1983)

ANÁPOLIS

2018

FERNANDO MARTINS DOS SANTOS

**VEIGA VALLE:**

Da morte do homem ao nascimento do artista (1874-1983)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades na área interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, na linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais do Cerrado.

Orientador: Prof.º Dr.º Eliézer Cardoso de Oliveira.

ANÁPOLIS

2018

FERNANDO MARTINS DOS SANTOS

**VEIGA VALLE:**

Da morte do homem ao nascimento do artista (1874-1983)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades na área interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, na linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais do Cerrado.

Orientador: Prof.º Dr.º Eliézer Cardoso de Oliveira.

**Banca Examinadora**

---

Prof.º Dr.º Eliézer Cardoso Oliveira  
Presidente/PPGTECCER/UEG

---

Prof.º Dr.º Ademir Luiz da Silva  
Membro/PPGTECCER/UEG

---

Prof.ª Dr.ª Heloísa Selma Fernandes Capel  
Membro/PPGH/UFG

---

Prof.ª Dr.ª Raquel Miranda Barbosa  
Membro/UEG

Anápolis, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

Aos meus pais, amigos e companheiros de luta.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer meus pais (meus vinhos), Adélio da Maria e a Maria do Adélio. Pais que sempre me apoiaram em tudo, que sempre estiveram do meu lado em toda e qualquer caminhada. E neste processo não foi diferente, a cada passo dado, lá eles estiveram comigo.

Essa caminhada também não seria possível se não fosse o professor Eliézer Cardoso, que prontamente em momento de desamparo aceitou meu convite de co-orientação e posteriormente orientação. Professor Éliezer se tornou uma das pessoas que mais admiro, seu intelecto, simplicidade e principalmente generosidade é algo admirável e para se ter como exemplo de vida. Se hoje eu consigo escrever e pesquisar de forma melhor, grande parte disso devo a ele.

Meus agradecimentos a meu irmão, sobrinhos, parentes de forma geral e amigos. Obrigado por tantas vezes escutarem e opinar no processo de construção do trabalho.

Essa pesquisa só possível a generosidade de Elder Camargo de Passos. Desde o primeiro momento que o procurei sempre se mostrou solícito abrindo as portas de sua casa e me repassando todo o acervo que ele acumulou sobre Veiga Valle.

A Fundação Frei Simão Dorvi e dona Maria de Fátima Cansado que em todas as visitas deixou as portas da FECIGO abertas até mesmo fora do expediente.

A Antolinda Baía que autorizou e permitiu fotografar as obras de Veiga Valle que estão em exposição no Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

Ao TECCER pelos momentos proporcionados de grande aprendizagem. Em especial a Debora que em todos os momentos se mostrou pronto e solícita para nos ajudar a resolver todos os problemas e solicitações.

Aos diretores e coordenadores do Colégio Shallon, Colégio Meta e Escola Municipal Donata Monteiro, que sempre entenderam minhas ausências nos momentos de pesquisa.

A Universidade Estadual de Goiás e CAPES (Convênio UEG/CAPES N. 817164/2015) pelo financiamento de parte dos trabalhos de campos

Enfim, agradeço a todos que de uma forma direta ou indireta me apoiaram nessa pesquisa.

Força Sempre (Legião Urbana).

## RESUMO

Joaquim José da Veiga Valle (1806-1874) é considerado o principal artista barroco goiano, por causa de suas esculturas sacras. Contudo, do período que vai da sua morte em 1874 até a década de 1940, quando se efetiva a transferência da capital da Cidade de Goiás para Goiânia, praticamente inexisteram referências às suas qualidades artísticas. A hipótese é que a elite vilaboense, ressentida com a perda da capital, passa a buscar suas raízes para colocar a cidade como sendo berço da cultura goiana. Justamente nesse contexto que vida e obra de Veiga Valle são revalorizadas com a exposição organizada por José Rescala. A partir daí as obras de Veiga Valle são outras vezes expostas e tendo como auge uma exposição no MASP no ano de 1976. Durante todo esse período um trabalho de construção e divulgação das obras de Veiga Valle foi intenso, tendo a OVAT como a principal promotora dos eventos de divulgação e Heliana Angotti-Salgueiro como principal estudiosa de suas obras. Portanto, o tema dessa dissertação é a análise dos fatores que fizeram Veiga Valle, artista silenciado, se tornar o símbolo do barroco goiano.

**Palavras-chaves:** Veiga Valle, tradição vilaboense, símbolo barroco, ressentimento, reconhecimento artístico.

## ABSTRACT

Joaquim José da Veiga Valle (1806-1874) is considered the main baroque artist in Goiás, because of his sacred sculptures. However, from the period from his death in 1874 to the 1940s, when the transfer of the capital city of Goiás to Goiânia took place, there were practically no references to its artistic qualities. The hypothesis is that the vilaboense elite, resentful of the loss of the capital, began to seek its roots in order to place the city as the cradle of the goiana culture. It is precisely in this context that Veiga Valle's life and work are revalued with the exhibition organized by José Rescala. From then on Veiga Valle's works are exhibited at other times and at the height of an exhibition at MASP in the year 1976. Throughout this period, a work of construction and dissemination of the works of Veiga Valle was intense, with OVAT as the main promoter of the publicity events and Heliana Angotti-Salgueiro as the main scholar of his works. Therefore, the theme of this dissertation is the analysis of the factors that made Veiga Valle, a silenced artist, become the symbol of the baroque goiano.

**Keywords:** Veiga Valle, vilaboense tradition, baroque symbol, resentment, artistic recognition.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Casa em que funcionava o Gabinete Literário Goyano, na Cidade de Goiás. ....	21
Imagem 2: Procissão da Nossa Senhora das Dores, na Cidade de Goiás. ....	23
Imagem 3: Matriz de Sant´Anna, Cidade de Goiás. ....	29
Imagem 4: Festa do Rosário na antiga Igreja Nossa Senhora do Rosário, Na Cidade de Goiás. .....	30
Imagem 5: Igreja de São Francisco de Paula, na Cidade de Goiás. ....	31
Imagem 6: Detalhe do teto da Igreja de São Francisco de Paula, pintado por André Antônio da Conceição, em 1869. ....	31
Imagem 7: Teto da Igreja de São Francisco de Paula, pintado por André Antônio da Conceição, em 1869. ....	31
Imagem 8: Igreja Nossa da Boa Morte, na Cidade de Goiás.....	32
Imagem 9: Fachada da Igreja Nossa da Boa Morte.....	32
Imagem 10: Igreja de Santa Bárbara, na Cidade de Goiás. ....	32
Imagem 11: Altar-mor da Igreja de Santa Bárbara.....	32
Imagem 12: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Cidade de Goiás.....	33
Imagem 13: Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. ....	33
Imagem 14: Igreja Nossa Senhora da Abadia, na Cidade de Goiás. ....	34
Imagem 15: Altar-mor da Igreja Nossa Senhora da Abadia, na Cidade de Goiás. ....	34
Imagem 16: <i>Cristo em Agonia</i> . Escultura em madeira, com carnação e pontas em prata, 78,5 cm. Museu de arte sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	36
Imagem 17: Casa onde morou Veiga Valle, no Largo do Rosário, na Cidade de Goiás.....	39
Imagem 18: <i>Nossa Senhora das Dores</i> . Escultura em madeira (roca) com carnação vestimentas em tecido, 154 cm. Museu de arte sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	41
Imagem 19: Elementos característicos do esgrafiado de Veiga Valle.....	42
Imagem 20: <i>Nossa Senhora das Mercês</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 38, 5 cm. Museu de arte sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	43
Imagem 21: Detalhe <i>Nossa Senhora das Mercês</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 38, 5 cm. Museu de arte sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	43
Imagem 22: Joaquina Porfíria da Veiga Jardim. ....	47
Imagem 23: Joaquina Porfíria da Veiga Jardim, adoentada. ....	47
Imagem 24: Henrique Ernesto da Veiga Jardim. ....	48

Imagem 25: <i>Menino-Deus</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 31 cm. Imagem atribuída a Henrique Ernesto da Veiga Jardim, Museu de arte sacra da Boa Morte, na Cidade de Goiás. ....	48
Imagem 26: Altar-mor da Igreja da Boa Morte, na Cidade de Goiás, antes do incêndio de 24 de março de 1921. ....	50
Imagem 27: Peça queimadas no incêndio de 1921, atribuídas a Veiga Valle. Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	51
Imagem 28: Peça queimadas no incêndio de 1921, atribuídas a Veiga Valle. Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	51
Imagem 29: Peça queimada no incêndio de 1921, atribuídas a Veiga Valle. Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	51
Imagem 30: Detalhe da Exposição no Liceu de Goiás, 1940. ....	75
Imagem 31: Capa do programa da Exposição inaugural da EGBA. ....	84
Imagem 32: Obras de Veiga Valle que foram expostas na Exposição inaugural da EGBA. ...	84
Imagem 33: Fac-símile do cartaz do I Congresso Nacional de Intelectuais. ....	85
Imagem 34: Exposição que ocorreu no I Congresso Nacional de Intelectuais. ....	86
Imagem 35: <i>São Miguel Arcanjo</i> , escultura em madeira dourada e policromada, 68,5 cm. Capela do Cemitério São Miguel, Cidade de Goiás. ....	95
Imagem 36: <i>São Miguel Arcanjo</i> , escultura em madeira dourada e policromada, 68,5 cm. Capela do Cemitério São Miguel, Cidade de Goiás. ....	95
Imagem 37: Translado dos restos mortais de Veiga Valle. ....	104
Imagem 38: Translado dos restos mortais de Veiga Valle. ....	104
Imagem 39: Convite da Exposição no MASP. ....	108
Imagem 40: Exposição no MASP. <i>Nossa Senhora do Parto</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 140cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	109
Imagem 41: Exposição no MASP. <i>Nossa Senhora do Parto</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 140cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	109
Imagem 42: Exposição no MASP. . ....	110
Imagem 43: Exposição no MASP. ....	110
Imagem 44: Convite da Exposição no Palácio das Esmeraldas. ....	112
Imagem 45: Exposição no Palácio das Esmeraldas. ....	112
Imagem 46: Exposição no Palácio das Esmeraldas. ....	112
Imagem 47: Exposição no Palácio das Esmeraldas. ....	112
Imagem 48: Exposição no Palácio das Esmeraldas. ....	112

Imagem 49: Detalhe <i>São Joaquim</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 80cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	117
Imagem 50: Detalhe <i>Cristo em Agonia</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 78,5cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	118
Imagem 51: Detalhe <i>São Miguel Arcanjo</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 80cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	118
Imagem 52: Detalhe <i>São Joaquim</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 80cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	119
Imagem 53: Detalhe <i>Nossa Senhora do Parto</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 140cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	120
Imagem 54: Detalhe <i>Nossa Senhora do Parto</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 80cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	120
Imagem 55: <i>Menino-Deus</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 34cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. ....	120
Imagem 56: <i>Santíssima Trindade</i> . Escultura em madeira dourada e policromada, 30cm. Igreja Matriz de Trindade, Trindade-GO. ....	127

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Cronologia dos cargos públicos ocupados por Veiga Valle.....	37
Quadro 2: Obras de Veiga Valle reunidas por Rescala (continua).....	74
Quadro 3: Objetos e obras expostas na Exposição do Centenário da morte de Veiga Valle .	102
Quadro 4: Reportagens analisadas (continua) .....	113

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1 A MORTE DO HOMEM (1874 – 1930).....</b>	<b>19</b>
1.1 Cultura e artes na Cidade de Goiás na segunda metade do século XIX.....	20
1.2 Veiga Valle e a arte sacra .....	35
1.3 O silêncio sobre Veiga Valle em Goiás.....	45
<b>CAPÍTULO 2 A TRANSFERÊNCIA DA CAPITAL E A (RE)DESCOBERTA DO     ARTISTA VEIGA VALLE (1930 – 1954).....</b>	<b>57</b>
2.1 O ressentimento vilaboense com a transferência da capital .....	57
2.2 A busca pelas raízes vilaboenses .....	68
2.3 O trabalho de João José Rescala e os primeiros tombamentos: a (re)apresentação de Veiga Valle aos vilaboenses.....	73
2.4 A 1ª Exposição da Escola Goiana de Belas-Artes (EGBA) e o 1º Congresso Nacional dos Intelectuais.....	80
<b>CAPÍTULO 3 VEIGA VALLE – O SÍMBOLO DO BARROCO GOIANO (1955-1983)     .....</b>	<b>90</b>
3.1 A Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT) .....	90
3.2 O Museu de Arte Sacra da Boa Morte.....	98
3.3 As exposições das obras de Veiga Valle .....	105
3.4 Veiga Valle na academia – o estudo de Heliana Angotti Salgueiro.....	115
3.5 A divulgação do símbolo do barroco goiano.....	123
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>130</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>134</b>
Referências bibliográficas .....	134
Periódicos .....	137
Documentos na fundação Frei Simão Dorvi (FECIGO) .....	139
<b>ANEXOS .....</b>	<b>140</b>
Anexo 1 - Relatório de João José Rescala.....	140

Anexo 2 - Imagem de Nossa Senhora da Abadia no catálogo do IPHAN de obras desaparecidas.....	144
Anexo 3 - Retrato de Veiga Valle feito por sua bisneta, Maria Veiga Jordão .....	145
Anexo 4 - Catálogo da Semana de Arte, na cidade de Pirenópolis (1976).....	146
Anexo 5 - Ofício enviado pelo MASP para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte .....	147
Anexo 6 - Discursos na Exposição no MASP, São Paulo .....	148
Anexo 7 - Capa do catálogo da Exposição no MASP .....	149
Anexo 8 - Capa do catálogo da exposição Características do estilo Veiga Valle .....	150
Anexo 9 - Imagem das obras de Veiga Valle publicada pela revista Cruzeiro .....	151
Anexo 10 - Capa do fascículo Arte no Brasil .....	152

## INTRODUÇÃO

Joaquim José da VEIGA VALLE: o “genial santeiro goiano”, o Aleijadinho goiano, o Fra Angelico brasileiro, o símbolo do barroco goiano, a referência artística goiana do século XIX. Os efusivos adjetivos explicam o interesse por conhecer vida e obra deste que se tornou o principal artista sacro de Goiás. Quando num primeiro contato com as obras de Veiga Valle no Museu da Arte Sacra, na Cidade de Goiás, a primeira coisa que observamos foi o discurso de enaltecimento sobre sua obra, reforçando a ideia de sua grandeza e genialidade como artista.

Uma das etapas para a definição da temática consistiu em pesquisar as principais publicações sobre a vida e a obra do santeiro goiano, em artigos acadêmicos e reportagens, mas principalmente em dois livros basilares: o livro de Heliana Angotti Salgueiro, *A Singularidade de Veiga Valle* (1983) e o de Elder Camargo de Passos, *Veiga Valle – seu ciclo criativo* (1997). Ao analisar as referências sobre o artista, intrigaram-nos as seguintes indagações: como e quando Veiga Valle foi reconhecido regionalmente e nacionalmente como o principal artista barroco de Goiás? Durante a sua vida ou logo após sua morte, ele já era considerado um grande artista pelos contemporâneos?

As primeiras buscas por fontes, em um primeiro momento, consistiram num levantamento de jornais e revistas da segunda metade do século XIX, período em que se podia observar os últimos anos de sua vida e os primeiros após a sua morte. A expectativa era que se encontrasse algum tipo de exaltação e reconhecimento como um artista valorizado em vida, mas principalmente após a sua morte.

Inúmeros periódicos da época foram analisados e nenhuma referência nesse sentido foi encontrada. Para aliviar o desencanto e as expectativas, a busca se estendeu para os periódicos do início do século XX, debruçando-se atentamente sobre cada título que se referia a cultura de Goiás, as exposições, aos nomes mais importantes da história goiana, na esperança de encontrar referências ao “grande artista goiano do século XIX”, mas ele não aparecia. Finalmente encontrou-se uma pequena referência ao artista, na Revista Informação Goyana, de abril de 1921, comentando sobre o incêndio da Igreja da Boa Morte, onde algumas peças queimadas “foram esculpidas pelo maior artista que ainda Goyaz possuiu – o velho e genial Veiga” (A INFORMAÇÃO GOYANA, Vol. IV – n. 9, abril de 1921, p. 71). Essa foi a primeira referência ao artista desde sua morte em 1874. Depois da nota na Informação Goyana, as buscas se tornaram novamente mais motivadoras, mas absolutamente nada foi encontrado em referência as qualidades artísticas de Veiga Valle.

As notícias sobre Veiga Valle e sua arte só voltaram a ser encontradas a partir de 1940, com a exposição organizada por João José Rescala na Cidade de Goiás. A partir desta data, as obras de Veiga Valle passaram a ter maior destaque. Assim surgiram os questionamentos problematizadores: como o principal artista goiano do século XIX e sua obra ficaram mais de 60 anos “silenciados”? Quais as motivações que levaram ao resgate de sua vida e obra? Como se deu toda a caminhada para que se fizesse de Veiga Valle o artista reconhecido que é nos dias atuais?

A primeira hipótese levantada foi que o resgate de Veiga Valle se deu no período da transferência da capital da Cidade de Goiás para Goiânia, pois naquele momento o ressentimento dos vilaboenses com a transferência da capital serviu de incentivo para criar um movimento de valorização e resgate da tradição vilaboense, defendendo a cidade como berço da cultura goiana. Sendo assim, a antiga Vila Boa, além de berço da cultura, também seria o berço da arte goiana, tendo Veiga Valle como seu representante.

Inspirando-se nos pressupostos da história cultural como base teórica, que tem como principal objeto, segundo Chartier, “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16 e 17), procurou-se analisar a construção de Veiga Valle como o artista goiano do século XIX a partir da transferência da capital como um projeto legitimador de poder. Ainda segundo Roger Chartier,

(...) esta história deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica tinha por obrigação de identificar –, dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo. Daí a caracterização das práticas discursivas como produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões; daí o reconhecimento das práticas de apropriações culturais como formas diferenciadas de interpretação. (CHARTIER, 1990, p. 27 e 28)

Portanto, esses apontamentos reforçam a hipótese de que Veiga Valle se ascendeu como artista a partir da transferência da capital.

Sendo assim, um recorte temporal partiu do ano da morte de Veiga Valle, em 1874, até 1983 com a publicação do livro de Heliana Angotti Salgueiro, *A Singularidade de Veiga Valle* (1983). Apesar de aparentar um longo período, tal corte temporal se mostrou necessário, pois a ideia foi analisar o período em que as referências sobre sua vida e obra eram inexistentes, com o surgimento das primeiras tentativas de reconhecimento artístico na Cidade de Goiás diante da

transferência da capital, até o seu reconhecimento nacional como símbolo da arte barroca em Goiás.

Algumas das principais fontes utilizadas foram jornais e revistas que abrangiam esse período, pois expressam projetos coletivos, conotando crenças e valores que eles pretendiam difundir (LUCA, 2005). Para uso proveitoso deste tipo de fonte, deve-se admitir que os periódicos selecionam, ordenam, estruturam e narram de uma determinada forma aquilo que querem que chegue ao leitor de acordo com seus interesses. Conforme Tania Regina de Luca, ao utilizar este tipo de fonte sempre deve

(...) identificar cuidadosamente o grupo responsável pela linha editorial, estabelecer colaboradores mais assíduos, atentar para a escolha do título e para os textos programáticos, que dão conta das intenções e expectativas, além de fornecer pistas a respeito da leitura do passado e de futuro compartilhada por seus propugnadores. Igualmente importante é inquirir sobre suas ligações cotidianas com diferentes poderes e interesses financeiros (...). (LUCA, 2005, p. 140)

Para apresentar como se deu o reconhecimento de Veiga Valle como o principal nome do barroco goiano, o trabalho foi dividido em três partes. No primeiro capítulo, apresentou-se o variado contexto das artes na Cidade Goiás e o modo como arte sacra de Veiga Valle estava inserida nessa sociedade. Com a morte de Veiga Valle em 1874, houve um grande silêncio sobre o artista, embora houvesse vários momentos oportunos para que sua obra fosse lembrada e valorizada.

No segundo capítulo, foi analisada a transferência da capital da Cidade de Goiás para Goiânia, o que provocou na sociedade vilaboense um ressentimento. Justamente neste contexto de mudança é que a sociedade vilaboense efetuara um resgate de suas tradições, descobrindo o valor estético das obras de Veiga Valle depois de um longo silêncio.

Na tentativa de colocar a Cidade de Goiás como berço da cultura goiana, algumas pessoas foram resgatadas e outras esquecidas de acordo com o interesse dos grupos que estavam a frente do movimento, chamados de antimudancistas. Sobre memória se pode amparar em Jacques Le Goff, que afirma que “tornar-se senhor da memória ou do esquecimento é uma das preocupações dos indivíduos que dominam a história” (LE GOFF, 1990, p. 426). É na História que se deve buscar os elementos para salvaguardar tais memórias, por isso a importância do uso das publicações de memória para ilustrar o ressentimento dos vilaboenses com a transferência da capital. Segundo Pollak,

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Este material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-

número de referências associadas. Guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. (POLLAK, 1989, p. 9 e 10)

Neste contexto do resgate dessas obras para fortalecer a Cidade de Goiás como berço da cultura goiana, alguns eventos foram bastante significativos, com os primeiros tombamentos da cidade pelo SPHAN e as primeiras exposições das obras de Veiga Valle (Cidade de Goiás, em 1940; Inauguração da Escola Goiana de Belas Artes, em 1950; e no I Congresso Nacional de Intelectuais, em 1954).

No terceiro capítulo, o tema foi a consolidação de Veiga Valle como o principal nome da arte goiana do século XIX e da arte sacra. O fator decisivo desse reconhecimento foi a criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, onde se reuniu grande parte de suas obras, e a mobilização feita pela Organização de Artes Tradições Vilaboenses (OVAT), que foi a principal responsável pelas exposições das obras de Veiga Valle, tendo como auge a exposição em São Paulo – SP, no MASP. Nesse período surgiu o primeiro estudo acadêmico das obras de Veiga Valle, com Heliana Angotti Salgueiro, o que ajudou ainda mais na divulgação das obras. Com tais exposições, as obras de Veiga Valle foram sendo cada vez mais divulgadas na imprensa regional e nacional. Além destas mobilizações de caráter institucionalizado, é preciso destacar o poder de massificação decorrente do fato de uma das imagens sacras mais visitadas em Goiás e no Brasil, a imagem da Santíssima Trindade, em Trindade – GO, ser atribuída a Veiga Valle.

No decorrer da dissertação, procurou-se demonstrar como se deu essa projeção e essa construção de Veiga Valle como símbolo barroco goiano. Ao refazer esse caminho, e seguindo a sugestão de Pesavento, a História traduz uma experiência do vivido e também do não vivido ou suposto, mas também do desejado. Mesmo tendo a ideia do plausível, a narrativa histórica se propõe como verídica. Tanto para o historiador quanto para o leitor, algo de verdade sobre o passado se encontra no texto. Com isso, pretendeu-se, a partir da experiência histórica pessoal, conseguir resgatar emoções, sentimentos e ideias. (PESAVENTO, 2004)

**CAPÍTULO 1**  
**A MORTE DO HOMEM (1874 – 1930)**

No pranto da saudade um grito demos,  
Que demonstre pesares e aflições,  
Que faça compungir os corações,  
A lamentável perda que tivemos.

O nosso exímio artista aqui perdemos,  
Por quem faremos preces e orações.  
A mais pungente dor, mil emoções  
E prantos com sufrágios minoremos.

Extremosa família, o lastimoso,  
Pranto amargo, que atesta o sentimento,  
Permita Deus que o fala mais ditoso.

Iremos visitar seu monumento,  
Plantar jasmims sobre o chão relvoso  
Carpindo tão funesto apartamento.

(OLIVEIRA *in* CORREIO OFICIAL,  
7 de fevereiro de 1874)

O poema acima se refere a homenagem feita pelo pintor e escultor Cândido de Cássia e Oliveira seis dias após a morte de Veiga Valle. Quando se pensa em arte sacra em Goiás o nome mais lembrado é o do santeiro Joaquim José da Veiga Valle, que nasceu em Pirenópolis, mudou-se para a Cidade de Goiás e se casou com a filha do então presidente da província, em 1841, e permaneceu por lá até o ano de sua morte, em 1874. Veiga Valle já era bastante conhecido na região devido a sua fabricação de santos, mas além de santeiro ele teve vários cargos políticos, bem como uma destacada atuação nas irmandades religiosas. Não se tem a pretensão de se fazer uma nova e mais detalhada biografia sobre Veiga Valle, sendo que três trabalhos biográficos servem como referência para qualquer estudo sobre o artista, que no decorrer da dissertação serão tratados de forma mais específica, sendo eles: o relatório de João José Rescala para o SPHAN (1940), o livro de Heliana Angotti Salgueiro (*A Singularidade da obra de Veiga Valle*, 1983) e o livro de Elder Passos de Camargo (*Veiga Valle – seu ciclo criativo*, 1997). Sendo assim, para melhor análise da hipótese, o ponto de partida será o ano de sua morte<sup>1</sup>. Segundo Reinhart Koselleck, “novas questões em relação ao passado, que nos levam a repensar a história, a observá-la sob outros olhos, a demandar novas investigações” (KOSELLECK, 2006, p. 169) precisam ser feitas, já que novas perspectivas aparecem com o decorrer do tempo.

---

<sup>1</sup> Não foi encontrado nenhum documento oficial sobre a morte de Veiga Valle. A única notícia do ocorrido foi a homenagem prestada pelo Correio Oficial.

Nesta época, o contexto cultural e artístico era muito variado na Cidade de Goiás, que contava com inúmeras festas religiosas e populares, bandas de música, sarais de poesia e teatro. A ideia é demonstrar que uma cidade que muito se vangloriou e se auto afirmou como berço da tradição goiana, por muito tempo teve o seu principal artista do século XIX, “esquecido”, pois logo após a morte de Veiga Valle, não houve manifestações que expressavam o devido reconhecimento e a valorização de suas obras.

### **1.1 Cultura e artes na Cidade de Goiás na segunda metade do século XIX**

Durante muito tempo, o século XIX em Goiás foi visto por alguns historiadores como uma época de decadência e isolamento, devido a mudança socioeconômica causada pelo esgotamento das minas de ouro do século anterior. Essa visão foi muito disseminada pelos governantes da província e pelos viajantes que estiveram na região, tais como: Emanuel Pohl (1810), Saint-Hilaire (1816), D’Alincourt (1818), Cunha Mattos (1823), Burchell (1827), Gardner (1836) e Castelnau (1843). Contudo, a partir do final do século XX, muitos historiadores, dentre eles Nars Fayad Chaul, fizeram uma revisão historiográfica questionando a ideia da decadência e afirmando que, na verdade, Goiás passou por um processo de reorientação produtiva entre o período do ouro e uma economia agrária. É justamente nesta conjuntura que a Cidade de Goiás tem, a partir da metade do século XIX, um eclético contexto cultural e artístico. Um contexto baseado na produção agropecuária, que proveu certa estabilidade social e cultural para a sociedade goiana do século XIX e parte do XX. De acordo com Chaul,

Desta forma, não se deve pensar em colapso econômico ou atraso ou qualquer outra ideia que venha ressuscitar a decadência da economia goiana na transição dos séculos XIX e XX, e no decorrer deste. O que se pode observar é um lento, mas contínuo, fluxo de crescimento econômico nos moldes e possibilidades de Goiás, visando atender às demandas dos centros econômicos mais desenvolvidos que absorviam a produção goiana e aos quais se subordinava em termos de exportação. Sem elevar a pecuária goiana a um patamar que exagera e até mesmo força uma ideia de progresso como forma de amenizar a crise econômica de Goiás após a mineração, temos um exemplo capaz de refutar a representação que se fez, por tanto tempo, da suposta decadência de Goiás. (CHAUL, 2001, p. 100)

A produção agropecuária foi suficiente para garantir uma variedade cultural e artística em Goiás. A produção literária conseguiu avançar principalmente utilizando os jornais como veículo de divulgação de autores regionais, nacionais e clássicos da literatura. Nas festas religiosas, principalmente a Semana Santa, a música sacra era bastante apreciada,

principalmente por meio das bandas e fanfarras. O teatro também estava presente em solo goiano, por meio de peças representadas no Teatro São Joaquim. Nas artes plásticas, o destaque é para as ornamentações das igrejas e para obras escultóricas de Veiga Valle e André Antônio da Conceição.



Imagem 1: Casa em que funcionava o Gabinete Literário Goyano, na Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).

O Gabinete Literário Goiano chegou a reunir mais de 100 sócios, responsáveis por uma contribuição mensal, além de serem os principais doadores de livros. Nele, havia exemplares da literatura nacional e estrangeira, além de obras sobre medicina, advocacia e botânica. O Gabinete foi a primeira biblioteca pública de Goiás e uma das primeiras do Brasil<sup>2</sup>, que, segundo Miriam Bianca Amaral Ribeiro, “dimensiona alguma sintonia das elites regionais em relação aos acontecimentos, as articulações e formas de intervenção política, cultural e ideológica presentes nos centros mais significativos do Império” (RIBEIRO, 2011, p. 191), reforçando a hipótese que, culturalmente, Goiás estava sintonizado com o que acontecia em regiões do Brasil, principalmente na Corte.

---

<sup>2</sup> Os primeiros neste modelo, foram o Real Gabinete Português de Leitura (RJ), em 1837 e Real Gabinete Português de Leitura de Recife, em 1850. (RIBEIRO, 2011)

Além do Gabinete Literário Goyano, existiam na cidade outras sociedades literárias como o Club Literário Goyano<sup>3</sup>, a Associação Literária Xavier de Almeida<sup>4</sup> e o Grêmio Literário Goiano<sup>5</sup>.

Os jornais eram abundantes em Goiás, destacando a *Província de Goyaz (1869)*, *Tribuna Livre (1878)*, *Goyaz (1884)*, *O Libertador (1885)*, *O Publicador Goyano (1885)*, que em suas edições traziam textos de autores brasileiros (como Castro Alves e José de Alencar) e de autores estrangeiros (como Comte, Shakespeare e Dumas). Justamente nos jornais é que se pode observar a diversidade cultural da cidade, uma vez que difundiam, além das notícias locais, as nacionais e internacionais. A quantidade de jornais que circulavam na cidade contradiz o estigma de decadente e atrasada.

Na poesia, o destaque é para Antônio Félix de Bulhões Jardim (1845-1887), considerado o grande poeta romântico em Goiás, responsável pela composição do Hino abolicionista e pelos poemas como “Só”, “*O Goiano da gema*” e “*O meu violão*”. Outro poeta importante foi Joaquim Bonifácio Gomes de Siqueira (1883-1923), conhecido como o “príncipe dos poetas goianos”, autor de “*Noites Goianas*”, “*Alvorada*” e “*Alguns versos*”. E ainda Luiz Ramos de Oliveira Couto (1888-1948), que, já no início do século XX, publicou livros de poesia como “*Violetas*” e “*Lilazes*”.

A Cidade de Goiás, na segunda metade do XIX, era, sobretudo, marcada pelas festas religiosas<sup>6</sup>, católicas, seja as organizadas pela Igreja ou pelas Irmandades<sup>7</sup>. As principais festas religiosas estavam vinculadas às celebrações da Semana Santa, como é o caso da Procissão do

---

<sup>3</sup> O Club Literário Goyano foi fundado em 1885 por Félix de Bulhões e Floriano Florambel. E tinha como principal pretensão discutir assuntos literários e científicos. (RODRIGUES, 1982)

<sup>4</sup> A Associação Literária Xavier de Almeida foi criada em 1894 pela agremiação da mocidade do Liceu. (RODRIGUES, 1982)

<sup>5</sup> O Grêmio Literário Goiano foi criado em 1899, destinado à educação intelectual e cívica de seus membros. (RODRIGUES, 1982)

<sup>6</sup> Apesar de Vila Boa ter uma certa efervescência cultural na parte final do século XIX, boa parte dela era derivada da religião.

<sup>7</sup> De acordo com Moraes, irmandades são “associações cujo objetivo era o de congregar pessoas, que escolhendo um santo protetor comum, passariam a contar com sua proteção especial em meio às lutas terrenas. O compromisso mútuo era o de promover e manter a devoção ao orago dentro de um determinado espaço, não apenas formal ou concreto como capelas e igrejas, mas também como espaço mental que se constituiria quase como um espelho da sua autoimagem, de sua identidade como grupo. Pode-se presumir as principais finalidades ou objetivos das associações religiosas, afirmando que, a par das atividades assistenciais a seus membros, por exemplo, a criação e manutenção de hospitais, hospícios, asilos e orfanatos, e até mesmo, o auxílio financeiro para os funerais e para casamento, elas também os assistiam no âmbito de vida espiritual ou religiosa, verbi gratia, estimulando-as a participar das missas e festas de guarda da Igreja Romana, determinando cuidarem das celebrações em louvor do seu orago, a participar das reuniões da mesma associação, quando fosse o caso, a cumprir as suas demais normas estatutárias e, até mesmo, prepará-los, quando possível, para morrer bem” (MORAES, 2011, p. 25 e 26). As irmandades tiveram uma presença muito forte na Cidade de Goiás desde o século XVIII, sendo as principais: Irmandades do Santíssimo, Irmandades de São Benedito dos Crioulos, Irmandades de Santa Efigênia, Irmandades de Nossa Senhora da Boa Morte, Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e Irmandades do Senhor dos Passos.

Fogaréu<sup>8</sup>. A primeira notícia que se tem da Semana Santa na cidade é de 1745 e desde aquela época pouca coisa se modificou até a primeira metade do século XIX. A Semana Santa se dividia em vários momentos e não necessariamente em uma semana como o nome sugere. Na Semana das Dores, uma ou duas semanas antes da chamada Semana da Paixão (semana que antecede a Páscoa), aconteciam as procissões do Senhor dos Passos e da Nossa Senhora das Dores. A partir da metade do século XIX, essas procissões passaram a serem acompanhadas por motetos<sup>9</sup>, no caso, o *Moteto dos Passos* e o *Moteto das Dores*<sup>10</sup>, sendo acompanhados por coro e alguns instrumentos musicais. No trajeto das procissões, existiam 14 capelinhas denominadas “Passos”, representando os quadros da Via Sacra, onde se parava e cantava os motetos.



Imagem 2: Procissão da Nossa Senhora das Dores, na Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).

<sup>8</sup> Alguns acreditam que a procissão deixou de existir no século XIX, mas estudos recentes nas despesas da Irmandade do Senhor do Passos, mostram “Pagamento ao Farrico” ou “Gratificação ao farrico”, em alguns anos entre 1840 à 1878. Os respectivos anos foram: 1840, 1841, 1843, 1844, 1845, 1846, 1851, 1852, 1853, 1854, 1870, 1871, 1875, 1876 e 1878 (BRITTO, 2008, p.14). A procissão voltou a ser feita em 1966 sendo organizada pela Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT). Nos dias atuais é uma das celebrações mais conhecidas da cidade, reunindo milhares de fiéis e turistas.

<sup>9</sup> Moteto é um gênero musical no qual se usa um texto distinto para cada voz.

<sup>10</sup> Os motetos são atribuídos a Basílio Martins Braga Serradourada. O *Moteto dos Passos* foi composto em 1855 e cantado pela primeira vez em março de 1856, na Matriz da Senhora Sant’Anna. Já o *Moteto das Dores* estreou em abril de 1856, na Igreja da Boa Morte. O *Moteto dos Passos* era dividido em oito partes: *Pater, Bajulans, Exeamus, Ó vós omnes, Angaria verunt, Filiae, Domine e Salvator mundi*. Já o *Moteto das Dores* era dividido em seis partes: *Virgo Virginum, O vos Homines, Factum est, Dilectus Meus, Quis tibi e Intenderunt arcum* (RODRIGUES.1982, p. 47).

As muitas igrejas da Cidade de Goiás eram os ambientes de desenvolvimento da música sacra, pois, com as Irmandades, os clérigos incentivaram o aperfeiçoamento da música, procurando melhores cantores, instrumentistas, maestro e orquestra. De acordo com Mendonça (1981), vinculados à Igreja surgiram nomes importantes da música goiana, como o Monsenhor Francisco Xavier da Silva, o Padre Laffayette José Godoy, o Conego Jose Iria Xavier Serradourada, o Monsenhor Pedro Ribeiro da Silva e o Padre Cornélio Brom. Além destes clérigos, houve, entre os leigos<sup>11</sup>, nomes importantes para a música, sendo que o maior destaque no período foi José do Patrocínio Marques Tocantins<sup>12</sup>.

Muitas bandas surgiram na época, conferindo prestígio aos seus músicos nos momentos de comemorações públicas e particulares. A primeira delas foi a *Banda da Guarda Nacional*, em 1864 (RODRIGUES, 1982), além de outras militares que vieram no decorrer dos anos como a *Banda da Polícia* e a *Banda do Exército*. Elas tinham uma organizada tabela de preços para eventos, variando os valores de acordo com hora, data e tipo de apresentação. Mas, quando era interesse do governo, nada era cobrado. A primeira banda que não era de responsabilidade do governo foi a *Banda Phil harmônica* (1870), fundada por José do Patrocínio Marques Tocantins, Pedro Celestino Ferreira, Antônio Martins de Araújo e mais 15 músicos-membros. A *Banda da Guarda Nacional* também era responsabilidade do maestro José do Patrocínio Marques Tocantins. A cidade ainda contava com a *Banda de Joaquim Marques*, *Banda de Música Santa Cecília*, *Banda do Senhor dos Passos* entre outras. Além da música sacra, havia na cidade o hábito de se ouvir música popular, que eram o repertório dessas bandas, que tocavam valsas, mazurcas, lanceiros, quadrilhas, tangos, dobrados, sambas, samba-canção, marcha fúnebre, operetas e modinhas.

Os saraus eram mais um dos momentos festivos na cidade, nos quais os músicos se apresentavam de forma individual, em duplas e em grupos. São um forte indício da diversidade artística e cultural na Cidade de Goiás, pois as apresentações programadas mostram um grande grau de erudição na escolha das músicas. O jornal *Tribuna Livre*, de 1880, publicou em suas páginas a primeira parte do programa do sarau que aconteceria no Palácio da Presidência.

---

<sup>11</sup> Basílio Martins Braga Serradourada, Pedro Ribeiro da Silva, Antônio Benedito da Veiga Jardim, Antônio Luiz de Faria Leite, Francisco Martins de Araújo, Pedro Valentim Marques, Joaquim Sant'Anna Marques, Leonor Xavier de Barros e Anna Francisca Xavier de Barros. (MENDONÇA, 1981)

<sup>12</sup> José do Patrocínio Marques Tocantins nasceu em 12 de outubro de 1851, na Cidade de Goiás, filho de escravos, ganhou alforria meses depois de nascer. Foi professor, compositor, cantor e instrumentista, jornalista e mineralogista. Aos 22 anos se mudou para o Rio de Janeiro para estudar mineralogia. Na Corte se envolveu com questões absolutistas, tendo que voltar para Goiás, sendo um dos maiores destaques do movimento na cidade. Se casou com Anna Francisca Xavier de Barros Tocantins (Donana), em 1886. Foi redator-chefe do jornal *O Publicador Goiano*, sendo o responsável pelo artigo de fundo do jornal. Na música se destacou como organizador do coro da Igreja da Boa Morte, a partir de 1870, tendo como principais composições *Lava-pés* e *Salutaris Hostia*. Por complicações de diabete, José do Patrocínio Marques Tocantins, faleceu em 07 de julho de 1889.

**Primeira parte.**

- 1.<sup>a</sup> – Abertura – Potpourri do *Freischutz* de WEBER, arranjado por KUFFNER, PELAS pelas bandas da *Phil'hamônica* do Batalhão 20 reunidas.
- 2.<sup>o</sup> - Ballata < *C'era una volta un príncipe*>>, do *Guarany* de CARLOS GOMES; executada e acompanhada à piano pela Ex.<sup>ma</sup> Sra. D. Josefina de Bulhões.
- 3.<sup>o</sup> - Grande Duo final << *Oh! Terra addio*>> da *Ayda*, de VERDI, cantado pelas Exm.<sup>as</sup> Sr.<sup>as</sup> D. Anna e D. Leonor Xavier de Barros.
- 4.<sup>o</sup> - Romanza – *Alla Stella Confidente* >> de ROBAUDO; cantado e acompanhado pela Exma.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> D. Angela Bulhões.
- 5.<sup>o</sup> - Romanza << *Il Patto*>>, do *Mefistofele*, de ARRIGO BOITO, pela Exm.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> D. Maria de Nazareth X. de Barros.
- 6.<sup>o</sup> - Grande duo << *Cara città natia*>> da *Fosca*, de A. CARLOS GOMES: cantado e acompanhado pelas Exm.<sup>as</sup> Sr.<sup>as</sup> D. Josefina e D. Angela de Bulhões.
- 7.<sup>o</sup> - Aria e coro -<< *Madre, pietosa vergine*>> da *Forza del Destino*, de VERDI; pelas Ex.<sup>mas</sup> Sr.<sup>as</sup> D. Leonor, D. Maria e D. Anna X. de Barros, D. Anna Gabriella, D. Josephina Fleury, M. Xavier de Almeida.
- 8.<sup>o</sup> - Côro << *Noi siamo Zingarelle*>> da *Traviata* de VERDI, pelas Exm.<sup>as</sup> Sr.<sup>as</sup> Anna, D. Maria e D. Leonor X. de Barros, D. Josephina Fleury e D. Anna Gabriella.
- 9.<sup>o</sup> - Strofe de Mephistopheles << *Dio dell'or*>> do *Fausto*, de GOUNOD: pelo Sr. Tocantins.
- 10.<sup>o</sup> - Duo e coro << *Il supplizio*>> do *Il Trovatore*, de VERDI: pelas Exm.<sup>as</sup> Sr.<sup>as</sup> Anna, D. Maria e D. Leonor X. de Barros, D. Josephina Fleury, D. Anna Gabriella e D. Maria X. de Almeida. (TRIBUNA LIVRE, 23 de outubro de 1880, p. 4).

Havia na Cidade de Goiás uma importante participação feminina, principalmente entre as famílias de elite, na prática da música e na participação nos saraus, nos coros nas igrejas e nos recitais, que normalmente ocorriam no Teatro São Joaquim. Algumas se destacavam ao tocar harmônio ou piano, como foi o caso de Maria Cyriaca Ferreira, intérprete e professora de harmônio de grande parte das filhas da elite vilaboense. Outro destaque é Anna Francisca Xavier Barros Tocantins (Donana), aluna de Maria Cyriaca, dona de uma versatilidade artística e cultural. Em sua casa, organizava encontros sociais, nos quais recitava-se poesia e tocava-se música. Contrariando os preceitos patriarcalistas, boa parte das mulheres da elite na Cidade de Goiás tinha certa liberdade de conviver com rapazes, além dos membros de sua família, sendo muitas vezes esses encontros estimulados pelos próprios pais.

Famílias numerosas formavam conjuntos musicais e improvisavam sempre saraus e tertúlias, onde os pais eram os mais interessados no convívio com as filhas com os amigos e irmãos, para tornarem-se desembaraçadas e de raciocínio ágil, podendo expressar seu pensamento adquirido através da leitura. Este ambiente motivado talvez pela razão de as filhas mais bem estabelecidas nunca abrirem mão de sua posição, generalizando as demais, deram a mulher precursoramente um lugar privilegiado. Estimulavam estes proceder, as campanhas feitas através dos jornais bulhonistas sobre a reivindicação de direitos da mulher, combatendo o sistema de educação que a mantinha na ignorância e dependência eterna do sexo masculino, protestando energicamente contra os inveterados e ridículos preconceitos tão prejudiciais à mulher, quão nocivos à família (...). (ROGRIGUES, 1982, p. 34)

Mesmo distante da corte, a elite esforçava-se para manter antenada com os acontecimentos políticos nacionais, como foi o caso da notícia da Proclamação da República no Brasil, em 5 de dezembro de 1889, quando parte da população foi para a porta do Palácio do Conde dos Arcos cantar *A Marselheza*. Como afirma Goyaz do Couto: “ante esse espetáculo empolgante, delirante de civismo, de tamanha profundidade histórica, espontaneamente, foi entoado o hino francês, a gloriosa Marselheza, num impressionante cômico de milhares de vozes” (COUTO, 1958, p. 8).

Desde o século XVIII, há referências sobre o teatro em Goiás, sendo que as peças eram representadas em palcos montados nas praças, igrejas e quartéis. Contudo, foi a partir da metade do século XIX que o teatro se estruturou na capital com a fundação do Theatro São Joaquim<sup>13</sup>, em 1854. No São Joaquim, eram encenadas peças dramáticas<sup>14</sup> e comédias<sup>15</sup>. Eram organizados saraus, shows de ilusionismo, recitais de poesia e algumas reuniões políticas. Havia, na cidade, várias sociedades teatrais que representavam peças no teatro, tais como as apuradas nos jornais da época: a Sociedade Dramática Goyana, a Sociedade Dramática Recreio Artístico, a Sociedade Familiar, P. B. Ensaio Dramáticos, Sociedade Dramática de Goiás, S. D. P. Recreativa e a Sociedade Dramática União Militar. O jornal *O Commercio*, noticiou em 1880 a estreia da Sociedade Dramática,

Foi esta a primeira estréia da Sociedade Dramática, que fundou-se ultimamente nesta Capital sob os auspícios de S. Ex. o Sr. D.<sup>o</sup> Spinola, Presidente desta Provincia, e de outros cavaleiros desta cidade. O espectáculo corréo em geral satisfatoriamente, e agradou sobre maneira ao nosso publico, que falto desde longa data de diversões deste gênero, dêo lugar ás suas expansões. Mais uma vez tivemos de gosar da excellencia e aptidão dramática de alguns dos nossos patricios, ujá exercitados no palco. A concurrencia correspondêu á soffeguidão com em esperada a recita, e parece-nos que nada ficou á dezerar. (O COMMERCIO, 23 de outubro de 1880, p. 3)

Existem inúmeras publicações de memórias sobre a cidade de variadas épocas, com isso se torna viável mais uma forma de ilustrar os períodos estudados. Para isso se parte da ideia de Jacques Le Goff sobre memória, em que “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. (LE GOFF, 1990, p. 423)

<sup>13</sup> O Theatro São Joaquim, foi inaugurado no dia 1 de julho de 1857 no Beco da Lapa, pelo Coronel Joaquim Manuel das Chagas Artiaga. Em 1873, foi comprado pelo governador da Província Antero Cícero de Assis, que mandou instalar nas dependências do teatro a *Tipografia Provincial*.

<sup>14</sup> Alguns dramas noticiados nos jornais foram: *Coração de Mulher*, *Luiz*, *Barba Roxa* e a *Vingança de um escravo*.

<sup>15</sup> Algumas comédias noticiadas nos jornais foram: *O marido-mulher*, *Uma festa na roça*, *O Diabo atrás da porta* e *O Sogro da Rapaziada*.

Um dos momentos significativos de efervescência artística e cultural na cidade de Goiás foi a “Noite abolicionista”, de 28 de agosto de 1887, para comemorar o aniversário de Félix de Bulhões<sup>16</sup>. O evento contou com parte da elite social e intelectual da cidade, sendo marcado por discursos, apresentação teatral e concerto musical. O concerto foi realizado no Theatro São Joaquim e utilizou-se do piano – Pleyel – que Félix de Bulhões mandou trazer de carro-de-boi do Rio de Janeiro para suas irmãs.

Como se nota, o Theatro São Joaquim passou a concorrer com as igrejas, como local de diversão e discussão política e cultural. Demonstrando certo conhecimento das tendências da moda internacional, a elite vilaboense fazia questão de inspirar-se na moda francesa, conforme deixa explícito o relato a seguir:

(...) naquele tempo, as senhoras, a fim de assistirem aos espetáculos, usavam vestidos no mais das vezes importados ou mandados confeccionar em Paris. Nessas ocasiões recamavam-se de joias preciosas e, nos chapéus, não ficavam ausentes as *aigrettes* de brilhantes. Nas mãos cintilavam predarias dos anéis custosos. (...). Aos homens era obrigatório envergar a casaca ou o fraque. Nas mãos, portando luvas, gestos elegantemente estudados, conduziam eles cartolas de pêlo, bengala de unicórnio ou ébano, encimada por castão de metais raros, verdadeiros mimos de ourivesaria. (COUTO, 1958, p. 34)

Apesar de um ambiente favorável à apreciação da música, literatura e teatro, na Cidade de Goiás, na segunda metade do século XIX, o desenvolvimento das artes plásticas foi pouco expressivo (MENEZES, 1998). O maior destaque são as esculturas de José Joaquim da Veiga Valle. Além dele, havia outros artistas, tais como: Benvenuto Sardinha da Costa, que pintou alguns painéis na cidade, em 1861; André Antônio da Conceição, que pintou o teto da Igreja de São Francisco de Paula, em 1869; Cândido de Cássia Oliveira, que era professor de desenho de ornatos e figuras, no Liceu de Goiás, e ainda apresentou a figura de um índio em madeira, em exposição de arte na Cidade de Goiás, em 1875.

Se havia poucos artistas plásticos, havia muitas obras de arte, muitas delas herdadas do século XVIII e estavam nas igrejas da cidade, sendo assim, se mostra importante detalhar suas estruturas, pois elas poderiam ter servido de inspiração artística aos poucos artistas plásticos da cidade. As igrejas da Cidade de Goiás dispunham de peças de prata e ouro que vieram da Espanha e de Portugal, como era o caso de castiçais, cálices, bandejas de lavabos, banquetas,

---

<sup>16</sup> Antônio Felix de Bulhões Jardim nasceu em 28 de agosto de 1845, na Cidade de Goiás, e faleceu em 1887. Foi poeta e jornalista, lutou pela abolição da escravatura. Fundou o “Centro Libertador de Goyaz” e “Club Literário Goiano”. E ainda fundou os jornais: Província de Goiaz, Tribuna Livre, O Libertador e Goiaz. (MENDONÇA, 1981)

salvas coroas, hastes que sustentam pátio, coroas de padroeiros e padroeiras e o Cirineu<sup>17</sup> que sustenta a Cruz do Nosso Senhor dos Passos. A própria arquitetura das igrejas é do barroco colonial, conforme a opinião de Eduardo Etzel que destacou a simplicidade dessa arquitetura:

Daí a criação simplificada de um tipo arquitetônico e a ereção de edifícios de linhas retas; estacas, esteios e baldrames de madeiras resistentes, grossas paredes de taipa ou adobe, frontão reto, torres quadradas e cobertas de telhas e beirais amplos, que protegiam as paredes de terra contra as chuvas. A simplicidade foi uma consequência das condições precárias, vindo a se constituir em estilo pela sua constante e necessária repetição, sobretudo no interior da colônia, onde aquelas condições se mantiveram. (ETZEL, 1974, p. 187)

Uma detalhada descrição das igrejas é importante por mostrar de que modo se constituíam os locais do sagrado, pois era ali que aconteciam as principais celebrações religiosas da cidade. Além desta clara função religiosa, as igrejas possuíam outra função de destaque: eram alguns dos principais locais em que as pessoas da cidade usufruíam do contato com obras de arte.

Apesar da simplicidade, as igrejas da cidade de Goiás possuíam uma imponência a nível local, principalmente se comparadas com as residências à sua volta. A primeira igreja a ser erguida, no ainda arraial de Sant'Ana, foi a capela de Sant'Ana, em 1727. Para que se tenha dimensões mais adequadas, em 1743 a capela foi demolida para que se construísse, no mesmo local e à custa da população, a Igreja Matriz de Sant'Ana<sup>18</sup>. Durante todo o século XIX, a matriz passou por reformas para corrigir rachaduras, mas mesmo assim ocorreram alguns desabamentos<sup>19</sup>. Em 1874, a igreja foi desativada e a catedral foi transferida para a Boa Morte.

---

<sup>17</sup> Cirineu é uma haste que serve de suporte para a cruz, simbolicamente representa Simão Cirineu ou Simão de Cirene, o homem que foi retirado da multidão, pelos soldados romanos, e obrigado a carregar a cruz de Jesus Cristo até o Monte Calvário ou Golgóta, local onde Jesus seria crucificado.

<sup>18</sup> Segundo o Padre Luís Antônio da Silva e Sousa: “A matriz foi erecta em 1743, à custa do povo, desfazendo-se a capela de Sant'Ana que era no mesmo lugar, exigindo para isso um donativo o ouvidor, o que S. M. extranhou ao mesmo, declarando que tinha excedido a sua jurisdição exigindo contribuições, mandando contudo que este rendimento se guardasse em um cofre de tres chaves, e se fizesse a despesa desta obra por ordem da câmara e com a aprovação do ouvidor, enviando a planta para o edifício, por ser muito imperfeita a que tinha na cidade de São Paulo, por ordem de 26 de abril de 1745. S. M. concorreu para esta obra com cinco mil cruzados pelo rendimento dos dízimos, por ordem de 4 de outubro de 1758. A câmara concorreu com oitocentas oitavas de ouro como consta no seu livro 3.º do registro, com condição de serem restituídas se S. M. não aprovasse esta despesa. Também se lhe aplicou o acréscimo do donativo livro que deu o povo de uma arroba de ouro ao Coronel Antonio Pires, para desinfetar a capitania do Caiapó. Caiu seu teto todo no ano de 1759 servindo então de matriz o Rosário, depois de estar muito tempo deixada, a ponto de crescer mato no seu interior, foi concertada pelos devotos”. (*apud* ETZEL, 1974, p. 191-192)

<sup>19</sup> Em 1929, estando em ruínas, contratou-se um projeto para o arquiteto Gastão Bahiana, Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. O projeto deveria aproveitar os alicerces originais. O projeto era grandioso e visava abrigar três vezes mais fiéis do que a catedral do Rio de Janeiro na época. No andamento das obras percebeu-se que os alicerces eram incapazes de suportar o peso das paredes e as torres sineiras. O projeto foi sendo adaptado ao longo de décadas que se seguiram e, quase um século após o desabamento, em 1965, a igreja voltou a realizar os cultos e em 1967 voltou a ser catedral. (TAMASO, 2007, p. 607)

Em sua passagem pela cidade, em 1824, Cunha Mattos fez uma detalhada descrição da matriz, mostrando uma bela ornamentação artística:

A igreja matriz ou catedral da prelazia dedicada a Sant´Ana: é mui espaçosa e tem 9 altares. O altar-mor é obra soberba. Tem colunas de madeira de grandeza notável, e acha-se muito bem dourada. Os altares colaterais são mui asseados, e nenhum deles está em capela funda. Nesta igreja e em todas as outras da prelazia não há catacumbas: os cadáveres enterram-se nas igrejas; e pelos campos há vários cemitérios para a gente pobre, que falece distante dos lugares em que há igrejas.

Há ricas peças de prata nesta igreja, e tem as confrarias do Sacramento, Sant´Ana, Santo Antônio dos militares e empregados públicos; e a do Senhor dos Passos em uma grande capela na parte posterior dos altares colaterais do lado da epístola. (MATTOS, 1874, p. 315)



Imagem 3: Matriz de Sant´Anna, Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos foi construída em 1734, pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, que aceitava somente pretos cativos. Possuía uma decoração simples, com talhas douradas e pintura policromada e o interior com pequenos buquês, porta do sacrário em talha barroca, “as pessoas idosas, que a conheceram, dizem que existia uma sacristia com o forro todo pintado com belos motivos sacros” (PASSOS, 1968, p.

18), e ainda contava “com três altares, capela mor profunda e bem ornada. Há aqui uma irmandade; e nos domingos faz-se um terço que dá volta a cidade. Tem alguma prata e dois campanários”. (MATTOS, 1874, p. 316)<sup>20</sup>



Imagem 4: Festa do Rosário na antiga Igreja Nossa Senhora do Rosário, Na Cidade de Goiás.  
Foto: J. Craveiro (apud TAMASO, 2007, p. 614).

A Igreja de São Francisco de Paula foi concluída em 1761, possuindo uma simples fachada, de estilo colonial, uma com um campanário externo, com armação de madeira e dois sinos. No seu interior tem um arco do cruzeiro, um sacrário de talha muito simplificada; o altar-mor é de linhas simples, mas na parte de cima há duas conchas, acima das cornijas. Em 1869, aproximadamente 108 anos depois da conclusão da igreja, o pintor André Antônio da Conceição foi contratado para pintar o tema da vida de São Francisco de Paula no seu forro, como se vê nas imagens abaixo. Em 1873, passa a abrigar a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, quando a sua imagem foi colocada no altar-mor<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Em 1934, a Igreja do Rosário é demolida e uma nova, em estilo neogótico, é construída.

<sup>21</sup> “Muito embora tenha sido a Igreja de São Francisco edificada e ornamentada para São Francisco de Paula, o Nosso Senhor dos Passos é abrigado no altar-mor; o que indica a força da única irmandade que se preservou em Goiás”. (TAMASO, 2007, p. 619)



Imagem 5: Igreja de São Francisco de Paula, na Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 6: Detalhe do teto da Igreja de São Francisco de Paula, pintado por André Antônio da Conceição, em 1869.  
Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 7: Teto da Igreja de São Francisco de Paula, pintado por André Antônio da Conceição, em 1869.  
Foto: Fernando Santos (2017).

Em 1779, é construída a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, com formato octogonal e, como se vê nas imagens 8 e 9, “a fachada em estilo barroco com frontispício característico e único no gênero entre as igrejas em Goiás” (ETZEL, 1974, p. 192) com três altares, sendo o principal dedicado à Nossa Senhora da Boa Morte e os laterais dedicados à Nossa Senhora das Dores e a Nossa Senhora do Parto. Na sua sacristia, existia um quadro de autor desconhecido representando a Última Ceia.



Imagem 8: Igreja Nossa da Boa Morte, na Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 9: Fachada da Igreja Nossa da Boa Morte.  
Foto: Fernando Santos (2017).

A menor das igrejas coloniais é a de Santa Bárbara, que se situa no alto de uma pedreira. Foi construída em 1780, com paredes lisas, possuindo dois campanários (MATTOS, 1874, p. 317). O seu interior é composto por paredes e arco do cruzeiro liso, como é mostrado nas imagens 10 e 11, com “um único altar de um modesto barroco-rococó, com trabalho de talha no sacrário e na moldura que circunda o nicho central profundo; ao que nos pareceu nunca foi dourado” (ETZEL, 1974, p. 194).



Imagem 10: Igreja de Santa Bárbara, na Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 11: Altar-mor da Igreja de Santa Bárbara.  
Fonte: ETZEL, 1974, p. 192.

Em 1786, foi construída a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, sendo sua fachada bem simples, quase se confundindo com a das residências ao seu redor, diferenciando-se somente

pelo frontão triangular reto e com um óculo. Seu interior é composto por três altares em talha, inspirado numa mistura de barroco e neoclássico e, por isso, acredita-se que foram feitos posteriormente. Como é destacado na imagem 12: “os arcos de sustentação do coro, sendo o arco central com arcada lisa e os laterais com curvaturas que lembram as arcadas góticas e mouriscas” (ETZEL, 1974, p. 193).



Imagem 12: Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 13: Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo.  
Fonte: ETZEL, 1974, p. 192.

A última das igrejas coloniais foi construída em 1790, financiada com esmola do povo, em homenagem a Nossa Senhora da Abadia<sup>22</sup>. A sua fachada tem uma porta de talha almofadada e mais duas janelas. O frontão é formado por uma parte central mais alta que destaca uma pequena cruz de madeira, sendo que suas laterais são mais baixas, com uma pinácula em cada canto. À sua direita há um campanário, onde existia um relógio (MATTOS, 1874, p. 316). No interior da igreja, o teto foi todo decorado com pinturas de autoria desconhecida que representam Nossa Senhora no céu e entre anjos. Para Etzel,

O interior é fascinante: arco cruzeiro de madeira, com capitéis e cornijas de madeiras, tendo o corpo vertical liso de secção triangular. Este arco emoldura a capela-mor onde se vê um altar de barroco simplificado, com 4 colunas lisas e talha enfeitando a vase, incluindo o sacrário todo trabalhado. O nicho profundo é emoldurado por fina talha; no arco superior do retábulo há, além da talha, 4 florões que dão acabamento às colunas. Já no corpo da igreja, destaca-se a beleza da mesa de comunhão, com colunas de recorte e um pequeno confessionário do mesmo estilo. Notável ainda o púlpito, cuja frente é toda enfeitada de talha rendada de pouco relevo (ETZEL, 1974, p.194).

<sup>22</sup> “Para nós, essa igreja é a joia das construções religiosas de Vila Boa, sobretudo pela harmonia de proporções de um barroco modesto mais bem distribuído” (ETZEL, 1974, p.194).



Imagem 14: Igreja Nossa Senhora da Abadia, na Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 15: Altar-mor da Igreja Nossa Senhora da Abadia, na Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).

Como se pode notar, a Cidade de Goiás, a partir da segunda metade do século XIX, possuía uma variada atividade cultural. Havia um interesse pela leitura, aquisição e divulgação de obras literárias. As festas religiosas eram uma presença constante no cotidiano da população, possibilitando uma abertura estética para a música, para o teatro e para as artes plásticas. A música foi um dos primeiros gêneros a ter certa autonomia do campo religioso, já que, nesse período, gêneros musicais laicos iam se firmando e surgiam bandas populares. O teatro São Joaquim tornava-se o catalizador da produção estética da cidade, rivalizando com as igrejas. A quantidade de igrejas, que, mesmo com a simplicidade de sua arquitetura, possibilitava que a população desfrutasse de ornamentos, gerando certo deleite estético.

Essa diversidade artístico-cultural, embora ainda fortemente dependente das igrejas, é um forte argumento contra as leituras que ressaltam a decadência, o atraso ou isolamento cultural de Goiás. Desse modo, mesmo longe da luxuosidade da Corte, a Cidade de Goiás, do seu jeito, teve poesia, música, peças teatrais e exposição de arte. E é justamente neste contexto artístico e cultural que José Joaquim da Veiga Valle produziu boa parte de suas esculturas, destinadas a uma elite ávida por obras artísticas. Além disso, a convivência de Veiga Valle com a elite vilaboense, da qual fazia parte, ajudou-o certamente em sua inspiração criativa, já que teve contato com várias obras de arte. Contudo, sendo atualmente Veiga Valle reconhecido

como principal artista goiano do século XIX, será que ele já era reconhecido como tal em sua época?

## 1.2 Veiga Valle e a arte sacra

Desde os tempos coloniais, a Igreja Católica esforçou-se no sentido de fazer da arte sacra uma ferramenta para a catequese e o convencimento dos fiéis, explorando suas sensibilidades estéticas. As pinturas e esculturas sacras funcionavam como meios de excitação dos sentidos para estimular sentimentos não racionais. Segundo Bosi,

A devoção popular ibérica não dispensava o recurso às imagens: antes, multiplica-as. Por outro lado, valia-se muitíssimo das figuras medianeiras entre o fiel e a divindade, como os anjos bons e os santos, os quais afinal são almas de mortos que intercedem pelos vivos. (BOSI, 1992, p. 72)

A produção ou divulgação da arte sacra no Brasil se deu no contexto do barroco, tendo o seu auge justamente no início do declínio do ouro, no final do século XVIII. Goiás foi uma importante região produtora de ouro, mas não houve condições e infraestrutura social que gerasse alguma opulência, como ocorreu em outras regiões do Brasil. E também teve uma produção do barroco, com características simples, mas com o mesmo propósito de exaltar Deus. Sobre isso, Eduardo Etzel diz:

Concretiza-se, então, o conceito do barroco rico, o conhecido barroco brasileiro, ibérico, e do barroco pobre, manifestação arquitetônica modesta, que entretanto existe e representa a expressão religiosa da arte dos povos que a criaram, na mesma época mas em situações inteiramente diferentes por questões adversas e difíceis; nem por isso deixou de ser barroco, uma extensão do erudito, que representou a melhor maneira que encontraram seus criadores de exaltar de Deus. (ETZEL, 1974, p. 21)

Pensando assim, é justamente no século XIX que surge, para alguns, aquele que é o principal artista da arte sacra de Goiás, Veiga Valle, fruto do barroco goiano e sua arte, como toda arte barroca, como se percebe na imagem 16, pretende-se exaltar a Deus por meio dos excessos (dourados e a representação do sofrimento).



Imagem 16: *Cristo em Agonia*. Escultura em madeira, com carnação e pontas em prata, 78,5 cm. Museu de arte sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).

José Joaquim da Veiga Valle nasceu em 09 de setembro de 1806 na cidade de Meia Ponte (atualmente Pirenópolis). Era filho do capitão Joaquim Pereira Valle e Anna Joaquina Pereira da Veiga, portadores de uma certa influência social e política na cidade. Joaquim Pereira Valle possuía o título honorífico de Capitão da Guarda Nacional, foi vereador e suplente da Câmara Municipal de Meia Ponte, substituiu o padre Manoel Amâncio Luz como juiz municipal, foi nomeado Juiz de Paz do primeiro distrito de Vila e também foi membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento<sup>23</sup> de Meia Ponte.

Ainda não foram encontrados documentos sobre a infância de Veiga Valle. O mais antigo documento sobre Veiga Valle é sua assinatura<sup>24</sup> em uma ata de reunião para a reforma da Igreja Matriz de Meia Ponte em 1º de abril de 1832. Depois disso, seu nome passa a ser citado em documentos oficiais e jornais, o que possibilita fazer um breve retrospecto biográfico. Santeiro é o ofício que atualmente é o mais destacado em sua biografia. Assim como o pai, Veiga Valle participou de algumas organizações políticas e ocupou várias funções públicas, religiosas, jurídicas e militares, tais como:

<sup>23</sup> A Irmandade do Santíssimo Sacramento, chegou em Goiás por volta de 1750, sua finalidade específica era promover o culto ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia. A Irmandade do Santíssimo só aceitava como membros pessoas brancas, como nos mostra Moraes, “Podiam, portanto, fazer parte delas pessoas maiores de doze anos, brancas, de ambos os sexos, casados e solteiros, desde que idôneas, *suficientes e ornadas de bons costumes*, para servirem de exemplo aos confrades”. (MORAES, 2012, p.123)

<sup>24</sup> O documento se encontra no livro *Esboço Histórico de Pirenópolis*, v.2, pág. 522, de Jarbas JAIME.

Quadro 1: Cronologia dos cargos públicos ocupados por Veiga Valle

Ano	Cargo ocupado	Natureza do cargo	Local
1832	Conselho da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional <sup>25</sup>	Política	Meia Ponte
1833	Suplente da Primeira Câmara de Meia Ponte	Política	Meia Ponte
1833	Membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento	Religiosa	Meia Ponte
1837 - 1841	Vereador da Câmara Municipal de Meia Ponte	Política	Meia Ponte
1839 - 1843	Deputado Provincial	Política	Meia Ponte e Cidade de Goiás
1841	Juiz Municipal	Jurídica	Meia Ponte
1858-1859	Deputado Provincial	Política	Cidade de Goiás
1860-1865	Deputado Provincial	Política	Cidade de Goiás
1868	Deputado Provincial	Política	Cidade de Goiás
1870-1871	Deputado Provincial <sup>26</sup>	Política	Cidade de Goiás
---	Alferes da Guarda Nacional <sup>27</sup>	Militar	Meia Ponte e Cidade de Goiás
---	Membro da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos <sup>28</sup>	Religiosa	Cidade de Goiás

Fonte: Arquivos disponíveis na FECIGO.

<sup>25</sup> A Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional, em Meia Ponte, foi fundada, em 22 de janeiro de 1832. De acordo com Vieira “A Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional foi criada, primeiramente, na capital da província de São Paulo, em 29 de março de 1831, com o propósito de contribuir com as autoridades para a manutenção da ordem e da tranquilidade pública. (VIEIRA, 2013, p. 01)

<sup>26</sup> Também concorreu ao cargo em 1871 e 1873, mas não foi eleito (PASSOS, 1997, p. 33).

<sup>27</sup> Não foi encontrado nenhum documento que mostre o ano em que Veiga Valle se tornou alferes, mas em vários documentos oficiais ele é referido com tal patente. Mas a Guarda Nacional foi criada pelo Regente Diogo Feijó, em 1831.

<sup>28</sup> Não foi encontrado nenhum documento que mostre o ano em que Veiga Valle entrou para a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, na Cidade de Goiás. O documento mais antigo é sua assinatura na posse de novos irmãos de compromisso, em 30 de março de 1862 (PASSOS, 1997, p. 33). De acordo com a Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos chegou em Goiás por volta de 1745, pelo vigário João Perestrello de Vasconcelos Spíndola. Para ingressar na Irmandade dos Passos, de acordo com Moraes: “Ao tratar da origem étnica (e confessional) dos irmãos e irmãs, a primeira regra para o ingresso na irmandade, estipulada nos três termos de compromisso, exigia que estes fossem brancos, *sem nota ou infâmia de Direito de fato*. Na hipótese de um pleiteante ser casado com parda, ficaria ao arbítrio dos irmãos admiti-lo ou recusá-lo. Os textos das duas primeiras não entram nos pormenores, simplesmente vetam o ingresso de quem fosse *infamado de cristão novo ou de infecta nação ou pardo*. Na hipótese de que, posteriormente o ingresso, descobrisse-se que um irmão era casado com parda, preta ou *infamada de cristão novo*, ou se viesse a fazer isso, seria excluído da irmandade, mesmo tendo ocupado algum cargo importante (MORAES, 2012, p. 135).

Veiga Valle, com 34 anos, mudou-se da cidade de Meia Ponte para a Cidade de Goiás, em razão do seu casamento com Joaquina Porfíria Jardim, filha do então presidente da província, José Rodrigues Jardim<sup>29</sup>. A união nupcial deu-se a partir do convite, em 1841, de José Rodrigues Jardim para que Veiga Valle dourasse os altares da Matriz de Sant'anna, na capital. Dois meses depois, se casou com Joaquina Porfíria Jardim, a terceira filha do presidente da província, como mostra o documento.

A três de Mayo de 1841, as seis horas da tarde no Oratório do Exmo. Sr. Presidente da Província José Rodrigues Jardim em minha presença e das testemunhas Idelfonso Ludovico de Almeida e de D. Francisco de Paula Jardim, guardada a forma do Ritual Romano e tomarão as Benções Nupciais, José Joaquim da Veiga, filho do Capitão Joaquim Pereira Valle e D. Anna Pereira da Veiga, com D. Joaquina Porfíria Jardim, filha legítima do Exmo. Sr. Presidente José Rodrigues Jardim e D. Ângela Ludovico D'Almeida, todos dessa paróquia e para constar fiz este termo.  
O cura José Joaquim Xavier de Barros (Certidão de casamento José Joaquim da Veiga Valle e Joaquina Porfíria da Veiga Jardim, 1841. Documento manuscrito. In. FECIGO, caixa I, sobre Veiga Valle).

Na Cidade de Goiás, o casal foi morar na casa nº 3, do Largo do Rosário. Veiga Valle continuou participando ativamente da política, agora com a facilidade de ser genro de um dos homens mais influentes da província, embora isso não fosse suficiente para que se tornasse uma grande liderança política na cidade. De seu casamento com Joaquina Porfíria, nasceram oito filhos: Ângela da Veiga Jardim (1843), José Augusto da Veiga Jardim (1847), Henrique Ernesto da Veiga Jardim<sup>30</sup> (1849), Joaquim Gustavo da Veiga Jardim (1850), Maria Adélia da Veiga Jardim (1854), Antônio Benedito da Veiga Jardim (1855), Manoel da Veiga Jardim (1862) e João Batista da Veiga Jardim (1867).

---

<sup>29</sup> José Rodrigues Jardim (1780 - 1842) foi o primeiro goiano a assumir o cargo de presidente de província (1831 - 1837) e senador (1837 - 1842). Foi José Rodrigues Jardim que publicou o primeiro edital chamando um concurso público para professores interinos nomeando a primeira professora de primeiras letras da província, Maria Romana da Purificação, e ainda criou várias escolas exclusivas para a educação feminina. Em 1837, compra as máquinas da Matutina Meiapontense, levando-as para a Cidade de Goiás, fundando o segundo jornal da província e o primeiro da cidade, o Correio Oficial. Em 1841, era o vice-presidente da província, por consequência de uma viagem do então presidente provincial, José de Assis Mascarenhas, ao Rio de Janeiro. José Rodrigues Jardim ficou no cargo de presidente do dia 1º de março até 13 de novembro do mesmo ano. José Rodrigues Jardim faleceu em 27 de outubro de 1842, quando fazia uma viagem ao Rio de Janeiro.

<sup>30</sup> Henrique Ernesto da Veiga Joaquim era o único que ajuda seu pai na produção das obras, seguindo seus passos. Henrique chegou a fazer o douramento nos altares da Igreja da Boa Morte e grande parte de suas obras foram feitas no Mato Grosso. Falaremos mais sobre Henrique no próximo tópico.



Imagem 17: Casa onde morou Veiga Valle, no Largo do Rosário, na Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).

Uma das maiores discussões a respeito de Veiga Valle é sobre a aprendizagem das técnicas de esculturas, já que pouco se sabe sobre sua infância ou juventude. O que se deve lembrar é que, na cidade de Meia Ponte, existiam várias igrejas, com altares entalhados e dourados, oratórios, anjos tocando trombetas<sup>31</sup>, imagens sacras que vieram de Portugal e Espanha. O que se percebe é que Veiga Valle tinha um ambiente propício para aprendizado e inspiração: “Cresceu Veiga Valle acostumado a ver seu redor um ambiente anteriormente preparado, através das obras existentes nas igrejas de sua terra natal” (CONFALONI *apud* LACERDA, 1977, p. 10), podendo ser a observação dessas imagens uma oportunidade para avaliar a sua técnica.

Rescala, quando faz seu relatório para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1940, afirmou que Veiga Valle teve como mestre em Meia Ponte, “o Padre Amâncio, superando em pouco tempo seu mestre” (PASSOS, 1997, p. 116). Contudo, nenhuma comprovação dessa afirmação foi encontrada, o que leva os principais estudiosos de sua obra a defenderem duas hipóteses: a de que ele foi um autodidata, defendida principalmente por Elder Camargo de Passos<sup>32</sup> (PASSOS, 1997) e a outra é de que não era um autodidata, já

<sup>31</sup> Os anjos tocando trombetas ficavam na Igreja do Rosário e foram feitos em 1776 por Reginaldo Frago de Albuquerque (PASSOS, 1997, p. 122). Mas foram destruídos pelo grande incêndio que ocorreu em 2003.

<sup>32</sup> Por isso, tornamos a afirmar que Veiga Valle foi um autodidata e que, durante sua formação artística, observou, estudou e experimentou várias formas e meios de dar vazão a sua ânsia artística, perscrutando as imagens existentes em Meiaponte e em várias igrejas da redondeza. (PASSOS, 1997, p. 125)

que sua técnica era bem apurada, com uma boa anatomia e precisão nos entalhes, defendida por Heliana Angotti Salgueiro<sup>33</sup> (SALGUEIRO, 1982). Seja como for, as obras de Veiga Valle estão intimamente ligadas à arte sacra, pois eram feitas para este fim. A grande maioria era encomenda de Irmandades ou particulares para algum ritual católico.

No século XIX, a maioria das igrejas na Cidade de Goiás estava precisando de reformas. Obter uma peça de beleza estética, confeccionada por alguém talentoso, seria uma forma de embelezar as celebrações ritualísticas. Sendo uma sociedade muito religiosa e com uma concepção de estética ainda vinculada ao sagrado, o belo pelo belo não era uma prática difundida em Goiás, predominando o belo para Deus. Por isso, a maioria das obras de Veiga Valle estava em posse das igrejas católicas, o que reforça a ideia de que eram feitas para os ritos.

Toda a obra de Veiga Valle está relacionada à arte sacra. Como acontece em Minas Gerais, onde quase toda arte sacra é atribuída a Aleijadinho, em Goiás ela é atribuída a Veiga Valle, chegando a quase 200 peças, mesmo ele tendo recebido encomenda de igrejas de toda a província e até mesmo de outras. O número de peças a ele atribuídas configura certo exagero, pois, como já dissemos, ele só tinha a ajuda de seu filho Henrique Ernesto e os documentos mostram que ele demorava para produzir suas obras, como se evidencia numa carta enviada a ele por um sobrinho de Cuiabá (MT).

Meo Tio e Senr.

Cuiabá, 18 de abril de 1862

Muito estimarei que esta encontre a Vm<sup>ce</sup>., minha Tia, e Primos, no gozo da mais completa saude como desejo. Pelo Silverio, tive o gosto de receber seo estimado favor datado de 10 do pp. mez o qual muito alegrou me pela certeza de que Vm<sup>ce</sup>. E toda familia ficavão bons; e muito estimarei que assim contenuem. Muito senti a não vinda das Imagens, pelo Silverio, as como Vm<sup>ce</sup>. Promete me apromptal-as com a brevidade possível e remeter me, cá fico com o olho no caminho a espera delas. Tenho tambem de pedirlhe p<sup>a</sup>. que apronte com brevidade, uma imagem de Jezus Maria José, que é encomenda de uma m<sup>a</sup>. parenta quem muito desejo servir; e previno a Vm<sup>ce</sup>. que não me peça pouco dinheiro não só pelas outras, como por esta última Imagem; por que do contrario, é Vm<sup>ce</sup>. não dar merecimento ao seo trabalho, o qual não só é de m<sup>ta</sup> delicadeza, como tambem por ser genero que ninguem repara preço. Eu e a Vigi ficamos bons graças a Deos, e m<sup>to</sup>. nos recomendamos a Vm<sup>ce</sup>. m<sup>a</sup>. Tia, e primos; e muita estima sou  
Sobr<sup>o</sup>. E afilhado e am<sup>o</sup> certo

J<sup>m</sup> de Faria Albernaz (*in* PASSOS, 1997, p. 228).

---

<sup>33</sup> Imaginário erudito - conhece anatomia, iconografia, valores espaciais, entalhadura, douração, pintura, esgrafiado, segredos dos materiais -, Veiga Valle pode ser homem de poucas letras, mas é artista consumado. A falta de documentos que desvendem a sua formação artística não se deve levar à conclusão precipitada de uma iluminação súbita, mito redivivo da genialidade. (SALGUEIRO, 1983, p. 74)

Segundo Salgueiro, a maioria das peças não era inteiriça, pois mãos e faces eram esculpidas separadamente. Como a maioria da arte sacra brasileira, também a maioria das obras de Veiga Valle era feita em madeira cedro, uma vez que existia certa dificuldade de encontrar pedras para se esculpir e havia muita madeira disponível, o que explica a abundância de madeira nos ornamentos das igrejas. Mas ele chegou a utilizar outras madeiras como: casca de cajá, maminha de porca, jatobá e bálsamo, sendo os dois últimos para esculpir outras partes do corpo por serem mais fáceis de entalhar. A madeira deveria ser cortada no tempo certo, normalmente na lua minguante, pois sua seiva estaria mais baixa e com os veios quase fechados, o que dificultaria futuras rachaduras. Depois de cortadas, eram depositadas em local seco. (SALGUEIRO, 1983)

A segunda etapa seria a pintura e a carnação<sup>34</sup>. Depois das peças esculpidas e devidamente lixadas, e recoberta com finas camadas de gesso para que fossem retiradas todas as possíveis imperfeições da madeira, que novamente é lixada e limpa. Finas camadas com gesso-crê e cola são feitas a pincel, sempre esperando secar uma para se aplicar a outra. Depois de totalmente seco, fazia-se um polimento.

Como se pode perceber na imagem 18, a maioria da carnação de Veiga Valle é de um rosa pálido ou amarelada, brilhante e luminosa. Segundo uma pesquisa realizada por Elder Camargo de Passos, a composição da tinta para carnação era de caulín, uma argila branca, que se encontra em algumas regiões da Serra Dourada. Depois de triturada, era misturada com tinta, óleo de linhaça e secante (PASSOS, 1997, p. 101).

Na etapa da douração da peça, as folhas de ouro ou prata, sendo as mais utilizadas por Veiga Valle as folhas de



Imagem 18: *Nossa Senhora das Dores*. Escultura em madeira (roca) com carnação vestimentas em tecido, 154 cm. Museu de arte sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Fernando Santos (2017).

ouro (ou pão de ouro, como aparece em seu testamento), eram fixadas nos mantos ou nas regiões que teria esgrafiado. Depois de cuidadosamente coladas, eram espanejadas para tirar qualquer

<sup>34</sup> Esta denominação é dada às partes do corpo que se acham expostas, como: rosto, braços, pernas e pés (PASSOS, 1997, p. 101).

resquício de sujeira, e estando completamente seco, se fazia a brunidura<sup>35</sup>, processo que fazia as folhas de ouro aderirem mais e também servindo como polimento, deixando o ouro mais luminoso.

A última etapa se dava com a pintura e o esgrafiado (ou estofamento). As tintas utilizadas por Veiga Valle provavelmente já eram sintéticas e vinham do Rio de Janeiro, como as folhas de ouro e prata. Mas também não podemos refutar por inteiro que ele não obtivesse pigmentos na região<sup>36</sup>, provenientes de plantas e animais. Uma fina camada de tinta era passada na peça, inclusive por cima das folhas de ouro. Quando a tinta secava, eram feitos os elementos decorativos e, quando fosse o caso, o esgrafiado<sup>37</sup>, que tinha como principais estilos os medalhões ovais, ramagens, buquês de flores, conchas, folhas de acanto, pérolas, palmas e plumagens. Por fim, se envernizava toda a peça com um verniz obtido da resina do jatobá para que se adquirisse mais brilho. Ainda sobre o esgrafiado, Heliana Angotti Salgueiro diz:

É no esgrafiado que Veiga Valle se revela excelente desenhista, conhecedor dos princípios que dispõem os ornamentos numa superfície. Fazia a mão livre um esqueleto da composição com os ornamentos principais; em seguida preenchia os espaços vazios com finos traços regulares e contínuos, em listras horizontais e inclinadas, compondo o desenho (SALGUEIRO, 1983, p. 72).



Imagem 19: Elementos característicos do esgrafiado de Veiga Valle.  
Foto: SALGUEIRO (1983, p. 285).

<sup>35</sup> Para se fazer a brunidura, passava-se um pouco de gordura sobre as partes para que a “pedra de ágata”, apropriada para o polimento, pudesse deslizar melhor. (SALGUEIRO, 1983, p. 66)

<sup>36</sup> Elder Camargo de Passos exemplificou que alguns pigmentos poderiam ser adquiridos na região. Os principais exemplos são: Sangue de drago = vermelho claro; Urucum = Vermelho forte; Açafraão = Amarelo; Caparrosa = Marrom claro; Barbatimão = Vinho. (PASSOS, 1997, p. 103)

<sup>37</sup> Os desenhos são feitos calcando-se com o esgrafito, espécie de estilete, a camada externa tinta seca, de modo que a camada interna, o “pão de ouro” brunido, apareça evidenciando os ornamentos. (SALGUEIRO, 1983, p. 71)

Na composição de suas peças, Veiga Valle obedecia modelos, repetia atitudes e atributos, mostrando que conhecia os códigos iconográficos da arte sacra. Os mantos esvoaçantes em forma de “S” ou “V”, mangas parcialmente superpostas e sucessivas, cabelos partidos ao meio e com grossas mechas que caem pelo ombro, véus que aparentam se movimentar com o vento, a encarnação e o douramento. Como se pode observar nas imagens 20 e 21. Mas isso não era uma novidade, pois a maioria das obras sacras no Brasil tinha tal composição. O que mais se destaca nas obras de Veiga Valle é seu acabamento, sua policromia, como afirma Heliana Angotti Salgueiro: “É muito difícil ver-se numa imagem em madeira (sem policromia) e caligrafia escultórica de um artista, que em geral obedecia a modelos, repetindo atitudes e atributos. É principalmente o acabamento que distingue as imagens, não a entalhadura”. (SALGUEIRO, 1983, p. 61)



Imagem 20: *Nossa Senhora das Mercês*. Escultura em madeira dourada e policromada, 38, 5 cm. Museu de arte sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 21: Detalhe *Nossa Senhora das Mercês*. Escultura em madeira dourada e policromada, 38, 5 cm. Museu de arte sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).

Mesmo que Veiga Valle tenha vivido em uma época em que prevalecia a arte neoclássica, suas obras são mais reconhecidas e classificadas como barrocas. Na verdade, Veiga Valle não seguiu um único estilo artístico, utilizando uma mistura de três estilos, o barroco, o rococó<sup>38</sup> e o neoclássico. Suas características barrocas aparecem principalmente na composição dos temas, dos gestos e na movimentação dos mantos esvoaçantes. Nota-se muito o neoclássico<sup>39</sup> nos traços que compõem a fisionomia dos rostos, que são mais serenos,

<sup>38</sup> No caso, não entenderemos o rococó como uma fase do Barroco, mas sim um outro movimento artístico.

<sup>39</sup> O neoclassicismo foi o estilo predominante na arte ocidental do fim do século XVIII até aproximadamente 1830. O movimento pretendia reviver o espírito das civilizações greco-romanas e reagir ao hedonismo do rococó. Tinham por cuidado aprender as técnicas e as convenções da arte clássica. Justamente por isso, o convencionalismo e

contemplativos e benevolentes, diferenciando-se do barroco, que valoriza o êxtase e o drama. O rococó<sup>40</sup> aparece nitidamente nos ornamentos dos panejamentos, as cores das pinturas são mais claras e luminosas, que reforçam o dourado. Segundo Heliana Angotti-Salgueiro, nas obras de Veiga Valle, existe o que ela chama de “hibridismo” ou “estilo misto”.

Confirmando o hibridismo de muitas imagens, dispositivos formais como as *peanhas* (dos Meninos Jesus, da Nossa Senhora das Mercês e da Nossa Senhora da Conceição) são típicas da escultura profana do século XIX que, no Brasil, ainda está à espera de estudos aprofundados. O estágio da reflexão sobre as categorias de estilo então, limitada à bibliografia dos anos 1960-70, levava-nos a reconhecer linhas da composição como “barrocas” e “neoclássicas” – no entanto não me escapou o fato de estar diante de um “estilo misto”, terminologia que encontrei mais tardes nos textos do século XIX referente às associações ou combinatória própria a um tempo de pluralidade estilística. Pluralidade de que a obra de Veiga Valle é uma manifestação a mais para afirmar que o século XIX é artisticamente complexo e não permite o estabelecimento de normas gerais estilísticas devido à diversidade e natureza de suas linguagens. (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2011, p. 30)

A obra de Veiga Valle girou em torno da arte sacra. Por isso, ele é chamado por muitos de santeiro. Essa expressão remete ao profissional da época colonial que só fazia cópias do que via nas igrejas ou em residências particulares, copiando a prataria, o mobiliário, a escultura e a pintura. Defende-se que Veiga Valle era mais do que um confeccionador de cópias, pois, por mais que repetisse atitudes e atributos típicos da arte sacra, ele destacava-se pelo acabamento e pela policromia de suas criações. Suas obras não se reduzem ao serial, pois ele conseguiu articular soluções completamente pessoais sem perder o respeito à iconografia. Apesar disso, por mais que houvesse admiração pelas obras de Veiga Valle na época em que viveu, ele era mais lembrado como santeiro e não como um artista na concepção do mundo contemporâneo. Aliás, ele só veio a ser concebido como artista no século XX.

A arte sacra de Veiga Valle é composta por uma variedade de santos, destacando as Madonas, representadas principalmente por Nossa Senhora d’Abadia, da Conceição, da Guia,

---

tecnicismo reinaram nas academias de belas-artes. No Brasil, o neoclassicismo é relacionado com a cinda da Família Real portuguesa, em 1808. Oito anos depois de instalada, em 1816, chega no Brasil *A Missão Artística Francesa*, chefiada por Joachin Lebreton. Dela, faziam parte artistas como Nicolas Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret e Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny. Logo o grupo já organizou a *Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios*. Em 1826, foi transformada na *Academia Imperial de Belas-Artes*. Com isso, os artistas refutavam toda e qualquer tendência barroca, influenciando grande parte dos artistas da Corte. “Embora na Corte a temática pictórica oficial se paute pelas cenas históricas, bíblicas e mitológicas, manifestações isoladas nas províncias evidenciam a persistência da pintura e escultura religiosas nas quais o modelo formal neoclássico aparece esporadicamente. É o caso do toreuta pernambucano Manoel da Silva Amorim e do próprio Veiga Valle, que fazem neoclassicismo religioso enquanto a Academia o faz civil, cortesão, profano: a diferença está no objeto e não no estilo”. (SALGUEIRO, 1983, p. 27)

<sup>40</sup> O rococó surge na França na virada do século XVIII e era uma reação aos pesados temas do barroco. Há uma forte predominância de temas inspirados na natureza, cenas eróticas, pastorais, a predominância de linhas curvas e delicadas, as cores são mais suaves, transmitindo maior leveza, elegância e exuberância.

do Bom Parto, do Rosário, da Penha, das Mercês, do Rosário, entre outras. Além das madonas, ele produziu imagens de São Sebastião, Cristo em Agonia, São Miguel Arcanjo, São José de Botas e São Joaquim. Outro destaque é a quantidade de esculturas de Meninos-Deus, elementos fundamentais da tradição vilaboense de se construir presépios.

Os contemporâneos de Veiga Valle o consideravam mais do que um simples santeiro, o que pode decorrer de sua pertença à elite vilaboense. Um indício do respeito que gozava entre seus pares foi um soneto composto pelo pintor e escultor Cândido de Cássia e Oliveira publicado no Correio Oficial no dia 7 de fevereiro de 1874, mostrado como epigrafe deste capítulo. Trata-se de uma das últimas referências a Veiga Valle no século XIX. O mesmo se pode observar na publicação do mesmo jornal sobre sua morte, em 29 de janeiro de 1874.

O do major José Joaquim da Veiga Valle na manhã de 29 do presente  
 Na idade de 68 anos, sucumbio aos prolongados sofrimentos d'uma ciática, que o afligio por mais de oito mezes, reduzindo-o por fim a uma debilidade invencível. Era o finado um dos homens mais circunspectos e respeitados da nossa sociedade, bom catholico, dotado d'um animo inofensivo, e exemplar pai de familia.  
 Sem estudo, dedicou-se por mera curiosidade d'esde moço as artes de estatuaria e pintor, que exerceo com grande proveito, tornando seo nome muito conhecido na provincia inteira e legando-nos obras que abonarião a qualquer profissional.  
 Fica d'elle também o discípulo aproveitável na pessoa de seo filho o Sr. Henrique Ernesto da Veiga.  
 Ocupou por vezes lugares de distinção, sendo eleito por muitos anos sucessivos, membro da assembleia provincial.  
 Deixou inconsolável a virtuosa consorte, a que esteve ligado por mais de trinta anos, e que talvez, não resista ao duro golpe da separação pelo estado de abatimento em que ficou por acompanha-lo desveladamente em tão longa enfermidade; e oito filhos.  
 Sentimos profundamente a perda: o que manifestamos a aquella Exma. Senhora, filhos e genro. (CORREIO OFICIAL, 31 de janeiro de 1874)

Mas após sua morte, houve um grande período de silêncio sobre ele e suas obras, o que durou mais de 60 anos. No próximo tópico, analisar-se-á este eloquente silêncio.

### **1.3 O silêncio sobre Veiga Valle em Goiás**

Diferentemente do que era de se esperar, nos anos imediatamente posteriores a 1874, ano da morte de Veiga Valle, praticamente não se preservou a memória do artista, seja nos jornais, na historiografia ou nos documentos oficiais. Não houve valorização de suas obras, como comumente acontece com a morte de um grande artista. Neste sentido, o objetivo deste tópico é demonstrar que a construção de Veiga Valle como artista símbolo do barroco goiano ocorreu em tempos bem posteriores a sua morte, já no século XX.

O inventário que foi feito a pedido de sua viúva, Joaquina Porfíria da Veiga Jardim, por volta de três meses após a morte Veiga Valle, demonstra que a família tinha várias posses, confirmando sua inserção na elite vilaboense. No inventário, aparecem vários objetos, como: anéis, brincos, rosários, colares e cordões de ouro e prata com brilhantes, diversos aparelhos de porcelana, ferramentas<sup>41</sup> que provavelmente ele utilizava para fazer suas obras, castiçais, semoventes, armas, tachos e uma variedade de livros<sup>42</sup> (muitos deles eram livros religiosos, possível fonte de inspiração). No termo de encerramento, fica ainda mais clara essa ideia, quando se confirma seus e imóveis e propriedades:

Uma morada de casas – numero onze – sitas no Largo do Rozariom com dous lanços, entre as cazas do Capitão Sant’Anna e Joaquim Theoplhilo Corrêa Vianna, com trez janelas e uma porta de frente e quintal feichado avaliada por trez conto de reis.  
Encerramento. E logo fiz este termo de encerramento em que pela dita viúva inventariante foi declarado, que nada mais tinha a descrever e inventariar, pertencentes aos bens do casal; sabe haver na cidade de Meiaponte uma morada de casas pertencentes ao casal. Declara mais que é usufrutuaria de chácara distante desta cidade um quarto de legoa, denominada – Carreiro – por doação especial de sua finada Mãi, e finalmente declara ser a herança devedora da quantia de um conto, setecento e cinco mil cento sessenta e seis, e protestava descrever quaisquer bens que por ventura venhão á sua noticia, debaixo do mesmo juramento, que prestou. Pelos louvados tambem foi dito. (PASSOS, 1997, p. 222)

Joaquina Porfíria da Veiga Jardim, com a morte do marido, teve a incumbência de cuidar dos filhos ainda muito novos e gerenciar o espólio deixado por Veiga Valle. Pouco se sabe sobre sua esposa, se não por dois documentos que se referiam a ela. Um deles é uma procuração de 2 de abril de 1891 para que seu filho Joaquim Gustavo da Veiga Jardim recebesse sua pensão<sup>43</sup> e uma apólice. Já adoentada, por volta de três anos depois, no dia 28 de dezembro de 1894, Joaquina Porfíria da Veiga Jardim falece na Cidade de Goiás como nos mostra seu atestado de óbito.

<sup>41</sup> “Quatorze formões sortidos, em máo estado, a duzentos e quarenta reis cada um, trez mil trezentos e sessenta reis; Uma grosa em máo estado, por quinhentos reis; Uma lima idem, por quinhentos reis; Uma serra grande de máo, por trez mil reis; Um serrote pequeno por oito centos reis; Um enchó já velha, por oito centos reis; Um sepilho em máo estado por mil reis, Um machado grande, bom, por quatro mil reis; Uma pedra de moer tinta de mármore, usada, por um mil reis; Tres ditas de bornir a quinhentos reis cada uma, mil e quinhentos reis; Doze e meio cadernos de pão de ouro, por trinta e seis mil reis; Seis e meio cadernos de prata fino, à quinhentos reis cada um, dous mil sete centos e cincoenta reis” (PASSOS, 1997, p.103, 104 e 220).

<sup>42</sup> “Um jogo de Diccionario francez por quinze mil reis; Um dito do dito portuguez, por cinco mil reis; Um dicionário latim e portuguez, oito mil reis; Seis sellectas latinas por doze mil reis; Um volume de gramática franceza por oito, digo dous mil riez; Um livro de meza de Maria, por quatro mil reis; Dous ditos Avos de Jesus Christo, por treze mil reis; Um manual de Missa já usado, por mil e quinhentos reis; Um livro de Philosophia do verdadeiro Christão, por um mil reis; Um dito, Viagem a Terra Santa, por mil reis; Dous Volumes – Formidorio e Zelinda – Romana, por dous mil reis” (PASSOS, 1997, p. 220 e 221).

<sup>43</sup> “Pela presente procuração faço e constituo meo bastante procurador o meo filho Joaquim Gustavo da Veiga Jardim para o fim especial de receber na Thesouraria Geral de Fazenda a minha pensão do Monte Pio dos Servidores do Estado eassim os juros que se vencerem da minha apólice do valor de 400\$000. Para o que lhe concedo os poderes que por lei me são conferidos” (FECIGO, caixa II, sobre Veiga Valle).

Aos vinte e oito dias do mês de Dezembro de mil oitocentos e noventa e quatro, em a Parochia do Carmos da Cidade de Goyaz, faleceu da vida presente a Dona Joaquina Porfíria da Veiga Jardim, da idade de 71 anos e quatro meses. Viuva do Majór José Joaquim da Veiga Valle, nativa desta capital, recebeu os socorros espirituais, foi encomendada já no Cemitério. (ilegível)

Cônego José Iria Xavier (Atestado de óbito de Joaquina Porfíria da Veiga Jardim, 1894. Documento manuscrito. In FECIGO, na caixa I, sobre Veiga Valle).



Imagem 22: Joaquina Porfíria da Veiga Jardim.  
Foto tirada do acervo de Elder de Camargo Passos.



Imagem 23: Joaquina Porfíria da Veiga Jardim, adoentada.  
Foto tirada do acervo de Elder de Camargo Passos.

Mas é o terceiro filho de Veiga Valle e Joaquina Porfíria, Henrique Ernesto da Veiga Jardim, que seguiu os passos do pai na produção de santos. Apesar da pouca informação sobre Henrique Ernesto, sabe-se que ele era o único que ajudava o pai e também dominava todas as etapas de sua produção artística. Na Cidade de Goiás, ele fez várias imagens. Em 1887, fechou contrato para dourar a Igreja da Boa Morte. Assim como Veiga Valle, Henrique não viveu especificamente de sua arte, como mostra Raquel de Souza Machado: “Henrique cultivava parreira, produzia vinho para consumo familiar e possuía uma casa comercial na Cidade de Goiás, onde vendia máquina de costura, malas de enxovais, entre outras mercadorias” (MACHADO, 2016, p. 106). A seguir uma foto (imagem 24) de Henrique Veiga e um Menino – Deus atribuído a ele (imagem 25).



Imagem 24: Henrique Ernesto da Veiga Jardim.  
Foto tirada do acervo de Elder de Camargo Passos.



Imagem 25: *Menino-Deus*. Escultura em madeira dourada e policromada, 31 cm. Imagem atribuída a Henrique Ernesto da Veiga Jardim, Museu de arte sacra da Boa Morte, na Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).

É importante entender o contexto histórico do período para tentar elucidar se os principais fatos que ali ocorreram tiveram alguma influência no que está sendo chamado de “o silêncio” sobre o artista. O contexto histórico do final do século XIX e início do XX, em Goiás, é marcado pela chamada República Oligárquica ou dos Coronéis. Os coronéis tinham como base de sustentação do seu poder o assistencialismo, o clientelismo, o paternalismo e o uso da máquina pública para garantir seus interesses políticos e pessoais. Este poder se estabelecia com uma espécie de compromisso entre os grupos políticos municipais que eram controlados pelo executivo estadual, o que gerava grande autonomia aos coronéis nos seus denominados domínios. Segundo Francisco Itami Campos, o tripé do funcionamento e estabilidade do coronelismo em Goiás:

Estes três elementos – chefia política municipal, situacionismo estadual e Governo Federal – habilmente coordenadas pela política dos governadores, vão formar o tripé de estabilização do sistema político brasileiro, conhecido também como arranjo coronelístico. Cada um destes parceiros vai ser o co-responsável pelo funcionamento do sistema e a cada um deles cabe vantagens que o compromisso oferece. (CAMPOS, 1983, p. 19)

Conforme demonstrado, Goiás passou por um processo de transição econômica dentro de suas possibilidades. Muito se diz que no período o termo “decadência” foi substituído pelo termo “atraso”, que era muito utilizado pelas lideranças políticas e até mesmo fomentado por eles, como uma forma de permanecer no poder. Segundo Nasr Fayad Chaul, a noção de atraso deve ser visto com ressaltos, pois economicamente “os investimentos dobravam e/ou triplicavam, a cada quinquênio, em prol de seus investimentos e em benefício da arrecadação estatal”; politicamente “a representação goiana no contexto nacional não era desprezível, considerando que um político local – Bulhões – ocupou duas vezes o Ministério da Fazenda” e socialmente “havia um crescimento populacional e urbano e a lenta formação de profissionais liberais, que passaram a nutrir o Estado de ideias e ideais reformadores”. (CHAUL, 2001, p. 142)

Como se pode observar, o período é marcado por um forte jogo político e questões econômicas. Na pesquisa, não foi possível identificar uma mudança ou mesmo uma renovação no âmbito cultural e artístico que tivesse uma valorização como se teve na segunda metade do século XIX. A seguir, tentar-se-á demonstrar alguns fatos importantes que aconteceram em Goiás em que a figura de Veiga Valle poderia ter sido inserida e lembrada, mas não foi o caso. Isso corrobora a hipótese de que, depois da morte de Veiga Valle, em 1874, sua obra ficou praticamente esquecida ou “silenciada” nos meios culturais e intelectuais de Goiás.

Um dos primeiros exemplos que se pode ressaltar do silêncio sobre Veiga Valle é relacionado ao *Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial (RJ)*, que nos anos de 1910 e 1912, em sua seção sobre os estados e seus municípios, destacando a cidade de Pirenópolis, faz uma longa descrição sobre a sua história, descrevendo a riqueza das suas igrejas, dos edifícios públicos, da fauna, flora, relatando personagens importantes para a cidade como: Joaquim Alves de Oliveira, Padre Luiz Gonzaga de Fleury e Padre José Joaquim Pereira da Veiga. Veiga Valle não é citado como uma pessoa importante para a cidade, nem por sua atuação política e nem mesmo pela criação de suas obras sacras (*Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial (RJ)*, 1910, p. 27). Uma hipótese se pode pensar é que neste período Veiga Valle fosse mais visto como um cidadão da Cidade de Goiás que de Pirenópolis, por isso não foi ressaltado como personagens importantes da cidade.

As igrejas na Cidade de Goiás, no início do século XX, estavam em péssimas condições, quase todas em ruínas. A Igreja da Boa Morte exercia a função de Catedral desde 1874 devido ao desabamento de parte da Matriz de Sant’Anna. Em 1888, seus altares foram reformados pelo filho de Veiga Valle, Henrique Ernesto da Veiga Jardim. No dia 24 de março de 1921, em uma quarta-feira da Semana Santa, a igreja sofreu um grande incêndio, que muitos atribuem a um

curto-circuito na instalação elétrica. No incêndio, todo o altar-mor é destruído, assim como as sacristias e ainda mais sete imagens, sendo algumas atribuídas a Veiga Valle. As imagens a seguir mostram o altar antes do incêndio (imagem 26) e algumas peças queimadas (imagens 27, 28 e 29) que são atribuídas a Veiga Valle. No artigo intitulado “*Um dia a Igreja cai*”: a importância cultural dos templos religiosos na cidade de Goiás, Eliézer Cardoso Oliveira, narra os momentos do incêndio:

A população em peso correu ao local para ajudar a debelar o incêndio: Água de chafarizes, dos poços próximos e até do distante rio Vermelho foi utilizada para evitar que o incêndio destruísse completamente a Igreja. Nesses momentos trágicos, destacam-se a inteligência e a coragem de determinados indivíduos (OLIVEIRA, 2014, p. 42).



Imagem 26: Altar-mor da Igreja da Boa Morte, na Cidade de Goiás, antes do incêndio de 24 de março de 1921.

Foto tirada do acervo de Elder de Camargo Passos.



Imagem 27: Peça queimadas no incêndio de 1921, atribuídas a Veiga Valle. Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 28: Peça queimadas no incêndio de 1921, atribuídas a Veiga Valle. Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 29: Peça queimada no incêndio de 1921, atribuídas a Veiga Valle. Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).

Um forte indício de que as obras de Veiga Valle não possuíam um valor estético cultural reconhecido está no fato de as notícias do incêndio na imprensa vilaboense não lamentarem a perda destas obras, sendo que a maioria dos jornais nem noticiou que obras do artista haviam sido queimadas. Essa omissão de um fato de fundamental importância para os padrões do século XXI se vislumbra no Correio Oficial de Goyaz:

#### GRANDE INCENDIO DA IGREJA BOA MORTE

As três horas da manhã de hoje foi a cidade alarmada com o signal de um grande incendio que, mais tarde, se verificou lavrar na Igreja da Boa Morte, uma das mais antigas do Estado.

A população toda se movimentou, procurando casa qual concorrer com os seus esforços para extingui-lo, entre os mais diligentes as praças do Batalhão de Polícia e do 6º de Caçadores, que trabalharam até as seis horas do dia, quando foi abafado por completo.

Os prejuízos são incalculáveis, tendo sido damnificados totalmente o altar-mor, o deposito e a parte interior, compreendendo a sachristia, assim como diversas imagens riquíssimas.

Não se pode precisar o momento em que começou o incêndio e nem qual a causa. (CORREIO OFFICIAL DE GOYAZ, 24 de março de 1921, p. 2 e 3)

Apesar de o jornal lamentar a perda de “imagem riquíssimas”, nenhuma referência fez a Veiga Valle.

No levantamento realizado durante esta pesquisa, só foi encontrada uma citação sobre o incêndio que cita o nome de Veiga Valle, chamado de “velho e genial Veiga” na Revista Informação Goyana:

“A Informação Goyana” se associa aos sentimentos generosos do Ex. Sr, Conde D. Duarte Silva, subscrevendo modesto obulo para acudir ao apelo do mui venerando ex-Bispo de Goyas.

Infelizmente as consequencias do incêndio que destruiu a igreja da Boa Morte são irreparaveis;

Basta dizer que excepto uma imagem, a do Coração de Jesus, todas as demais constitufam um patrimonio artistico da arte goyana, pois foram esculpidas pelo maior artista que ainda Goyaz possuiu – o velho e genial Veiga. (A INFORMAÇÃO GOYANA, Vol. IV – n. 9, abril de 1921, p.71)

A referência às obras de Veiga Valle como “patrimônio artístico da arte goiana” é bastante significativa e destoa de todas as abordagens dos demais periódicos goianos. Tal singularidade se justifica, talvez, pelo fato de *A Informação Goyana* ser uma revista editada no Rio de Janeiro com o propósito de propagandear as qualidades de Goiás para influenciar a mudança da capital para o Planalto Central. Nesse sentido, mais significativo ainda é que, depois dessa breve notícia, a Revista que circulou por longos anos em Goiás (1917 a 1935), não fez mais nenhuma referência a Veiga Valle e suas obras.

O argumento de que Veiga Valle não era considerado um artista simbolicamente significativo nos meios intelectuais e políticos goianos se reforça no contexto das comemorações sobre o Centenário da Independência, no ano de 1922. Nesse sentido, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) liderou as iniciativas para aproveitar o momento e reforçar esse tradicional marco político da identidade nacional brasileira e “a comissão organizadora não poupou esforços para que o evento ganhasse significado cultural e ao mesmo

tempo pedagógico” (SANDES, 2001, p. 133). Um dos pontos altos das comemorações foi a Exposição do Centenário da Independência do Brasil, que aconteceu de setembro a dezembro de 1922, no Rio de Janeiro. Segundo Noé Freire Sandes

Um dos objetivos da exposição foi montar um painel das riquezas de todo o país. O Rio então era visto com cidade cosmopolita e para lá se dirigiam as delegações dos diversos estados brasileiros que deveriam mostrar o que era genuinamente nacional. (SANDES, 2011, p. 130).

O propósito da Exposição do Centenário da Independência do Brasil era que os estados da federação mostrassem suas riquezas naturais e culturais. Cada estado, por meio de uma delegação, escolheria o que seria mais representativo para participar da exposição. Os jornais noticiaram com bastante entusiasmo a participação de Goiás, avaliando que seria uma boa oportunidade para demonstrar seu potencial a nível nacional. Nesse sentido, o jornal *A Imprensa* noticiou que

O nosso Estado, como cellula que faz parte desse todo que se chama o Brazil, não pode furtar-se ao dever de comparecer a esse certâmen que se vae realizar no Rio de Janeiro, levando o seu contingente, embora modesto, para realce da Exposição do Centenário.

Temos vivido até hoje na penumbra, esquecidos de que também fazemos parte da União, relegados sempre para plano inferior, vendo cada passo as nossas aspirações sobrepujadas por outros Estados da União, mais felizes do que nós, que tudo conseguem.

É chegada, portanto, a nossa vez de comparecer perante o concerto dos outros Estados, mostrando-lhes que temos tambem capacidade para o trabalho, que podemos acompanhar o progresso das outras Unidades, que a nossa inteligência em nada é inferior à dos outros e que anseamos pelo progresso como o naufrago que se esforça por apanhar uma taboa a que se agarrar na sua afflicção. (A IMPRENSA, 02 de fevereiro de 1922, p. 2)

Em um texto sobre o Centenário, Hugo de Carvalho Ramos demonstrou grande entusiasmo, propondo que Goiás divulgasse as suas mais representativas expressões culturais, como as cavalladas, as Folias do Divino, congadas e danças tradicionais (quebra-bunda, catiras, cateretês e dança dos camaradas) (RAMOS, 1950). É bastante significativo o fato de que, na lista formulada por Hugo de Carvalho Ramos, um dos mais expressivos representantes da literatura goiana, seja priorizado apenas as danças tradicionais e não aparecesse nenhuma referência às obras de Veiga Valle.

O entusiasmo pela Exposição do Centenário da Independência em Goiás resultou na criação de comissões locais nos municípios para realizar uma espécie de ensaio prévio da exposição na Cidade de Goiás. Contudo, o entusiasmo foi suplantado pelas dificuldades de enviar peças para a exposição, principalmente devido à grande distância com relação ao Rio de

Janeiro. Logicamente, a Revista *Informação Goyana* lamentou a oportunidade perdida de divulgar as riquezas do Estado:

Infelizmente, apesar dos esforços do governo do Estado, faltou aos seus habitantes o dever patriótico de acudir ao chamado do seu governo para disputar com maior e mais belas amostras, o lugar que lhe competir entre as demais circumscrições da República.

Basta dizer, que dos seus 50 municípios, apenas 17 se fizeram representar na Exposição do Centenario – mesmo assim, esquecendo os inúmeros espécimens que atestam as suas inexauríveis riquezas ou possibilidades – talvez por lhes ignorarem o valor deles nas industrias. (A INFORMAÇÃO GOYANA, Vol. VI – n. 4, novembro de 1922, p. 27)

Desconsiderando o conselho de Hugo de Carvalho Ramos, Goiás não enviou para Exposição nada referente a seus aspectos culturais, priorizando elementos referentes à exploração econômica, tais como: minerais, madeiras de lei, plantas medicinais, cereais, produtos farmacêuticos, óleos, cerâmicas, caça e pesca, alguns produtos artesanais e ourivesarias. Apesar do pouco caso com as expressões culturais, o estado de Goiás recebeu mais de 80 prêmios entre menções honrosas, diplomas de honras, medalhas de ouro, prata e bronze. (A INFORMAÇÃO GOYANA, 1922)

Desde o primeiro momento, ficou claro que a intenção do governo goiano e de seus apoiadores na Exposição do Centenário era tentar inserir Goiás nas questões políticas e econômicas do país. Por isso, houve maior valorização de alguns produtos em detrimento a outros. Não se fez um apanhado cultural, como propôs Hugo de Carvalho de Ramos. Provavelmente a Exposição do Centenário da Independência do Brasil seria uma boa oportunidade de apresentar ao Brasil as obras de Veiga Valle, que foi reconhecido poucos meses antes pela revista *Informação Goyana* como “velho e genial artista”. O mais esclarecedor é que suas obras sequer foram cogitadas a participar da exposição.

No levantamento realizado pela pesquisa em jornais e revistas, entre 1874 e 1930, houve vários momentos em que Veiga Valle e sua obra poderiam ter sido referenciadas, mas o que se viu foi um eloquente silêncio.

Mesmo a Revista *A Informação Goyana*, ao fazer uma crítica à reedição do *Apontamentos para o Dicionario Histórico e Geographico de Goyaz*, perdeu uma notável oportunidade para referenciar as obras de Veiga Valle, quando comenta que:

Bella Vista – saibam os dos *Apontamentos* – era aquelles tempos um dos *retiros* de Camillo Brito, retiro de gado esse que se chamava *Suassúpara*. As imagens parochias de Nossa Senhora da Piedade, sob cuja invocação foi creada o arraial foi esculpida, pelo obscuro filho de Bonfim – o Telles “Santeiro” – um emulo, sem duvida, daquele Aleijadinho das Minas Geraes.

Estes chamados “Santeiros” bem merecem capítulo especial nas crônicas do *hinterland*. Basta lembrar o escultor genial da imagem do Senhor dos Passos, que nós os goyanos veneramos na igreja de S. Francisco, onde o Sr. Ramos Jubé ajuda as missas dominicais. (A INFORMÇÃO GOYANA, Vol.III, n. 1, 15 de agosto de 1919, p. 10)

Apesar de a revista fazer uma referência ao “escultor genial”, no caso, Veiga Valle, é significativo o fato de ela referir-se ao obscuro “Telles Santeiro” como êmulo do Aleijadinho.

Outro momento que Veiga Valle poderia ter sido lembrado pela revista *A Informação Goyana* foi uma reportagem intitulada *Terra Velha*, escrito por Moisés Santana. Nela, a revista faz um panorama histórico de Goiás citando vários nomes que, para o autor, foram significantes para a história goiana, como: Bartolomeu Bueno da Silva, Cunha Mattos, Castelnau, Pohl, Alencastre, Comendador Joaquim Alves, José do Patrocínio Marques, Felix de Bulhões e Xavier de Almeida. O nome de Veiga Valle não apareceu entre os ilustres personagens elencados por Moisés Santana. (A INFORMÇÃO GOYANA, Vol. III – n. 9 em 15 de abril de 1920, p. 102)

A mesma revista *A Informação Goyana*, na edição de março a julho de 1924, publicou um longo texto, escrito por Americano do Brasil, sobre o sogro de Veiga Valle, José Rodrigues Jardim. No texto biográfico, enfatiza-se suas atuações políticas e militares e seu papel no desenvolvimento da educação e da imprensa goiana.

Dos poucos filhos de Goyaz que tiveram a ventura de ser detentores da administração, [...]– o nome de José Rodrigues Jardim, coronel de Ordenanças, está destinado a ocupar lugar de honra, destacando-se por assás elevado mérito que a historia não olvidará jamais. [...]

Entretanto, em matéria de governo, ele é um exemplo vivo para as gerações de hoje, ensinando a enfrentar tempestades das paixões partidárias, resolvendo-as em nome dos principios consagrados pela sã politica. (A INFORMÇÃO GOYANA, Vol. VII – n. 1, março de 1924, p. 01)

O texto faz uma exaltação de Rodrigues Jardim, mas em nenhuma parte é citado o fato de ter convidado Veiga Valle para dourar a matriz, da Cidade de Goiás, e que o mesmo se tornou seu genro. Como um dos principais veículos de propaganda de Goiás no Brasil, a revista destacava os nomes considerados relevantes para a história de Goiás, na sua capa em uma pequena biografia. De toda a existência da revista, Veiga Valle nunca foi biografado, aparecendo apenas na ocasião do incêndio da Boa Morte.

Em outros periódicos, também se percebeu o silêncio sobre a importância artística de Veiga Valle. Numa reportagem publicada no jornal *O Democrata*, em 1927, na seção intitulada HEBDOMADAES... sobre o livro “Terra distante”, em que Cordolino de Azevedo refere-se

ao abandono das igrejas da Cidade de Goiás e destaca as decorações internas e nenhuma referência é feita sobre Veiga Valle:

“Uma coisa entristece ss que, cathólicos, percorrem as igrejas da Capital goyana; é a sua pobreza no seu arranjo interno. Será descaso ou indiferença às pompas da liturgia cathólica?” Realmente, quem visita os templos catholicos de Goyaz, fica consternado diante de tanta singeleza e miséria!

Egrejas ha aqui, como a de N. S. d’Abadia, que se acham desprovidas de tudo: paramentos, adornos no altar, castiçaes e outros objetos necessarios ao culto divino. Já tive ocasião de fazer, nestas columnas, um apelo aos catholicos para que voltem as atenções para a Bôa Morte, no sentido de que a nossa querida cathedral provisória seja dotada com seu altar mor, “onde se ostentavam magnificas e brancas, de elegante iraçado e com capiteis ricos, soberbas colunas corynthias engalanadas de festões riquíssimos, obras primas de talha”.

Hoje pelo as vistas dos fies para a pequenina e igreja d’Abbadia, cuja festa tradicional effectuar-se no dia 8 do mez entrante.

Essa egrejinha está necessitando de tudo, não somente de objetos de culto, mas tambem de alguns reparos. (O DEMOCRATA, 19 de junho de 1927, p. 4)

Em 1928, o governo espanhol organizou a Grande Exposição Ibero-Americana de Sevilha, inaugurada em de 12 de outubro. O Brasil foi convidado para participar e criou uma Comissão Organizadora com sede no Palácio do Comércio no Rio de Janeiro. A função da Comissão era coletar e organizar materiais para a Exposição, mostrando o potencial econômico, curiosidades e a cultura do país, afim de fomentar o turismo.

Todos os estados foram convidados para participar da Exposição de Sevilha e cada um organizaria uma delegação para se inscrever em uma das cinco seções existentes na Exposição:

Secção A – para os produtos das industrias extractivas;

Secção B – para os das industrias agricolas;

Secção C – para os das industrias manufactureiras;

Secção D – para os objetos compreendidos nos grupos seguintes: Letras, ciencias e artes. Economia social, Esportes. Estatistica. Forças de terra e mar.

Secção E – para os serviços de caráter oficial. (VOZ DO POVO, 30 de dezembro de 1927, p. 4)

Como se pode observar, a “Seção D” abria possibilidade de demonstrar a arte de Goiás e, com isso, fazer uma referência às obras de Veiga Valle, porém, mais uma vez, isso não aconteceu. A participação de Goiás se restringiu no intuito de divulgar suas riquezas minerais e agropecuárias. (A INFORMÇÃO GOYANA, Vol. XI – n. 12, junho de 1928, p. 95)

A omissão sobre Veiga Vale reforça a hipótese desta pesquisa, que, desde a sua morte, em 1874, ele não era considerado um artista símbolo da arte goiana do século XIX. Esse silêncio sobre o artista perdurará até o início dos anos de 1940, quando sua obra e personalidade começam a ter um destaque nos meios culturais e políticos de Goiás. E é essa descoberta de Veiga Valle o tema do próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2

### A TRANSFERÊNCIA DA CAPITAL E A (RE)DESCOBERTA DO ARTISTA VEIGA VALLE (1930-1954)

A proposta de transferir a capital goiana da antiga Vila Boa para um local que possibilitasse mais crescimento e salubridade já era antiga. Apesar disto, a empreitada só ocorreu na primeira metade do século XX. Para os vilaboenses, a transferência foi traumática, pois perderam o que mais lhes orgulhava: ser o centro político do Estado.

Quando se consolidou a transferência, os vilaboenses se sentiram abandonados e com a sensação de que a cidade poderia desaparecer. Após várias tentativas frustradas de impedir o projeto mudancista de Pedro Ludovico Teixeira, a sociedade e a população se voltaram para seu passado buscando por suas tradições, tentando difundir a ideia de que ali era o berço da cultura goiana.

O presente capítulo mostrará como a representação do artista Veiga Valle foi afetada por este contexto de busca pelas tradições vilaboenses. A partir dos estudos do artista plástico José Rescala, as obras de Veiga Valle se tornaram imprescindíveis para reforçar os primeiros tombamentos na cidade pelo SPHAN. E ainda as exposições e publicações nos anos 50 ajudaram a consolidar sua imagem como o nome mais importante da arte goiana no século XIX.

#### 2.1 O ressentimento vilaboense com a transferência da capital

O assunto mais palpitante neste momento em todo o Estado é a mudança da capital, projectada pelo Interventor Pedro Ludovico para o outro local. No interior do Estado reina um verdadeiro entusiasmo pela idéia, sendo que a maioria é pela transferência da sede do governo. Na capital, entretanto, dous terços são a favor, sendo a maioria contrária composta de grandes proprietários. (A INFORMÇÃO GOYANA, Vol. XVII – n. 4, novembro de 1932, p. 32)

A notícia da revista *A Informação Goyana* representa bem um dos momentos mais marcantes e comentados da década de 30 em Goiás. A ideia da transferência de capital não era nova, justificada pela suposta deficiência climática, dificuldades de comunicação e insalubridade da cidade de Goiás. Desde o século XVIII, no governo do Conde dos Arcos (1749-1755), já se cogitava a possibilidade de mudar o centro administrativo colonial para Meia Ponte (Pirenópolis), mas, como o projeto ficaria muito caro, não foi levado adiante. No governo de Miguel Lino de Moraes (1827 – 1831), a proposta era que a capital se mudasse para a cidade de Água Quente, uma região mais povoada e de comércio intenso. Mesmo não efetivando

nenhum dos projetos, a ideia da transferência da capital permaneceu na mente dos políticos goianos, o que explica o fato de, no artigo 5.º do texto constitucional (no anteprojeto de 1891 e nas reformas de 1898 e 1918), estar explícito que a Cidade de Goiás seria capital enquanto outra causa não deliberasse o Congresso. (CHAUL, 2001, p. 206)

Grande parte dos relatos dos viajantes, governadores ou presidentes da província sugeria que a cidade não tinha possibilidade de crescimento por estar cercada de serras, indefensável de um possível ataque, muita afastada dos principais centros econômicos e políticos e das condições sanitárias. O presidente da Província Rodolfo Gustavo da Paixão, em 1890, fez um dos relatos mais emblemáticos sobre as condições sanitárias da cidade, que, devido à falta de esgotos e a qualidade da água, poderia transformar a região em verdadeira necrópole. De acordo com seu relato,

Espreguiçando-se às margens do rio Vermelho, mas curtindo uma verdadeira sede de Tântalo, visto como a água viscosa deste ribeiro, despejo e lavadouro da população, não é e nem pode ser convenientemente distribuída às casas, porque fornecida pelo único chafariz existente e parcas fontes, carece das condições de abundância e potabilidade; desprovida de bons sistemas de esgotos, capaz de evitar o uso prejudicialíssimo das latrinas perfuradas no terreno, onde as matérias fecais, sem escoamento entram em rápida decomposição e exalam deletérios miasmas, e absorvidos pelo subsolo, bastante permeável, comunicam-se com os poços de serventia, de ordinário abertos nas proximidades daqueles focos de infecção, a decadente Vila Boa, hospeda em seu seio poderosos agentes de destruição, que há de, em breve transformá-la em vasta necrópole, onde a morte campeia com todo o seu cortejo de horrores. (Rodolfo Augusto de Paixão *apud* CHAUL, 2001, p. 205)

Somente na década de 1930, com Pedro Ludovico Teixeira<sup>44</sup>, é que a transferência da capital foi concretizada. Pedro Ludovico assumiu o governo com a Revolução de 1930<sup>45</sup>, quando foi nomeado interventor<sup>46</sup> do Estado de Goiás por Getúlio Vargas, quebrando o ciclo de domínio político da família Caiado.

---

<sup>44</sup> Pedro Ludovico Teixeira nasceu na Cidade de Goiás, em 23 de outubro de 1891. “Pedro Ludovico formou-se pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1916. Retornando a Goiás, começou a exercer a medicina aos 25 anos, iniciando seu trabalho na cidade de Bela Vista. Posteriormente, escolheu a cidade de Rio Verde para clinicar, atendendo também as cidades vizinhas”. (CHAUL, 2001, p. 191)

<sup>45</sup> Tentando romper com o privilégio dos produtores de café- considerando até então pelos governantes nacionais o setor economicamente mais forte do país -, a Revolução de 1930 mesclou setores heterogêneos, como: dissidentes rurais descontentes do Rio Grande do Sul; classe média emergente, ainda não reconhecida socialmente; tenentes desfavorecidos; setores industriais desprovidos de apoio político e econômico. (...). A revolução, que se deu muito mais no plano das grandes cidades, elegeu para o Governo Provisório, após a luta entre os grupos opostos, o gaúcho Getúlio Vargas, representando as forças dissidentes e fortificando a presença dos militares no poder. (GOMIDE, 1999, p. 81)

<sup>46</sup> Oposto aos Caiado, o interventor nomeado em 1930, Pedro Ludovico Teixeira, visava romper os laços com o poder da situação até então. Ligado às influências das transformações cariocas, Ludovico, além de médico, havia se aliado também a outros opositores do grupo “caiadista” que mantivera até 1930, quando foram depostos pelos movimentos da revolução nacional e regional. (GOMIDE, 1999, p. 81)

Quando Pedro Ludovico assume o poder, a mudança de capital passou a ser um dos seus principais projetos de governo, pois funcionava como um símbolo de ascensão ao poder, uma representação do progresso, do moderno, um divisor de águas entre o velho e o novo Goiás. Com tal ideia de trazer o progresso a Goiás, ao mesmo tempo atacava seus principais opositores, já que a Cidade de Goiás era o local que representava o domínio político das oligarquias depostas, e transferir a capital serviu como estratégia de poder de Pedro Ludovico para consolidar sua força política. (CHAUL, 2001, p. 210)

Os principais argumentos utilizados por Pedro Ludovico para a transferência da capital foram muito parecidos com aqueles utilizados pelos governantes anteriores quando cogitaram tal projeto. Argumentava-se acerca da localização geográfica (sítio), o clima, as habitações e a insalubridade. Como se pode ver no relatório publicado no jornal *A Voz do Povo*, em 1931, em que o engenheiro civil Carlos Haas<sup>47</sup> inicialmente descreveu os problemas da Cidade de Goiás como capital e posteriormente foi pontuando como deveria ser caracterizada e onde deveria ser construída e localizada uma capital. De acordo com o relatório:

[...]

De facto, a Cidade não preenche um requisito sequer, dos que um urbanismo moderno são considerados *conditio sine qua non*, para a habitabilidade colectiva. Em tudo colonial, ella é insalubre e sinsaneavel, inacessivel para meios econômicos de transporte e indefensavel contra uma invasão eventual.

[...]

O saneamento da Capital só poderia ser operado mediante sacrifícios monetários tão avultados que as somas despendidas com o mesmo decerto ultrapassariam o valor intrinseco da Cidade. (...)

[...]

A inacessibilidade da Cidade traz em consequência a carestia de todos os produtos manufacturados fora dela, portanto, a vida cara e é assim, directa e indirectamente, o motivo, pela falta de imigração de braços.

[...]

Pelo que aqui ficou ligeiramente exposto, verifica-se, embora usando do máximo optimismo na analyse critica dos items antecedentes, que o local da Capital de Goyaz constitue um empecilio intransponivel e incessante ao seu desenvolvimento e, consequentemente, ao incremento da economia do Pais. (...). Constituiria esta medida uma das bases fundamentais do edificio econômico, a pedra angular para a regeneração administrativa e politica desta grande e ubérrima Unidade e corresponderia ao ideal de ha muito e ansiosamente assegurado pela grande maioria dos Goyanos. (A VOZ DO POVO, Cidade de Goiás, 27 de fevereiro de 1931, p. 3)

Como se vê no relatório, a preocupação com a saúde foi um dos principais pontos na justificativa da transferência da capital. Utilizando-se do “saber médico”<sup>48</sup>, Pedro Ludovico usa

<sup>47</sup> Não se sabe se o relatório foi feito a pedido de Pedro Ludovico ou por conta do próprio Haas. (MENDONÇA, 2012, p. 148)

<sup>48</sup> O médico é chamado para desempenhar uma função importante na administração pública. Os regulamentos da saúde pública atribuem a esses profissionais um conhecimento técnico que detêm. São colocados em destaque no Estado e nas municipalidades, pois através do serviço sanitário, via regulamentos, podem intervir e controlar o

este tipo de “saber” com Goiás. De acordo com Itami Campos, “ele diagnostica, história, analisa e propõe uma política, uma ação. Goiás é examinado como a um doente” (CAMPOS *apud* CHAUL, 2001, p. 192). A cura seria apenas uma: Goiás deveria ter uma capital em que tais problemas não existissem, uma capital moderna que representasse o progresso.

Boatos sobre a mudança da capital já circulavam desde que Pedro Ludovico assumiu o governo de Goiás. Com o relatório do engenheiro civil Carlos Haas, a possibilidade se tornava mais concreta. Nos jornais da Cidade de Goiás, as opiniões sobre a mudança passaram a ser cada vez mais presentes e diversas, sinalizando apoio, repúdio, descrédito ou até mesmo afirmações de que a capital não se mudaria facilmente. Este último caso pode ser observado na reportagem do jornal *A Voz do Povo*, que, um mês depois de ter publicado o relatório de Haas, publicava, como uma notícia privilegiada, que a capital não seria alterada, pois o próprio Pedro Ludovico teria autorizado esta notícia. O que chama atenção é que, no corpo do texto, é afirmado que, caso a transferência acontecesse, a Cidade de Goiás seria provida de benefícios para sua sobrevivência, como mostra a reportagem:

**A Capital não se mudará**

Estamos autorizados pelo ilustre e humanitário Dr. Interventor Federal, que é goyano da gemma e amigo da velha *urbs* de seu nascimento, que a sede da Capital não será transportada, para outro local.

E mesmo que isso se der não será tão cedo, porque o governo tem em mente, em primeiro lugar, prover a velha cidade colonial dos elementos de vida e progresso compatíveis com as necessidades de seus numerosos habitantes.

[...] Tranquillizem-se pois os que se alarmam com o que propala a respeito do importante assumpto. (A VOZ DO POVO, Cidade de Goiás, 27 de março de 1931, p. 3)

A possibilidade de transferir a capital passou a ser uma das principais pautas de discussão política nos periódicos de Goiás. No Congresso das Municipalidades, em julho de 1931, a cidade de Bonfim<sup>49</sup> se colocou como principal candidata à nova capital. Em um artigo na revista *Informação Goyana*, intitulado “Bonfim”<sup>50</sup>, além de fazer uma apresentação das vantagens da cidade como possível nova capital, ainda é feita a sugestão que “deve ser assumpto primordial o da mudança da Capital do Estado para que todos os prefeitos emitam suas opiniões a respeito”.

---

Estado como um todo, os espaços urbanos e rurais, o trabalho e o lazer, a vida e a morte. (CAMPOS *apud* CHAUL, 2001, p. 193)

<sup>49</sup> O prefeito da cidade Mario da Costa Ferreira fez um amplo relatório, que foi entregue a Pedro Ludovico, sobre as vantagens e as disposições do município para ser a nova capital. O relatório foi publicado na revista *Informação Goyana* em três edições, julho a setembro, de 1932.

<sup>50</sup> INFORMAÇÃO GOYANA, Vol. XV – n. 12, julho de 1931, p. 82.

O jornal *A Voz do Povo*, em 1931<sup>51</sup>, fez uma série de artigos defendendo a modernização da Cidade de Goiás e a não necessidade da transferência da capital. Normalmente, o jornal vilaboense rebatia as críticas que justificavam a transferência e enumerava várias sugestões de como a “nova” capital poderia ser construída e mantida na própria cidade, cujas qualidades eram comparadas com outras grandes metrópoles do Brasil ou até mesmo do exterior. Abaixo, uma das primeiras reportagens que o jornal fez sobre a manutenção da capital na Cidade de Goiás e sua modernização:

#### **A mudança da Capital Goyana**

[...]

Não somos dos que procuram cantar as maravilhas invisíveis d’esta cidade, para justificar o seu direito de continuar a ser a Capital do Estado; mas também não somos, d’aquelles que consideram absurdamente impossível, fazer-se um Goyaz moderna, com todos os requisitos de civilizada, em condições de não ter inveja das colegas brasileiras.

[...] Vemos claramente a possibilidade de formar-se em ao lado da velha Goyaz, uma irmã chic, com abastecimento d’água, redes de esgoto, jardins sumptuosos, belas avenidas e panorama invejável; ali mesmo as nossas vistas, em terreno ligeiramente acidentado e próximo das mais ricas fontes, como sóe ser o Bacalhausinho, o Bagagem e mesmo o amaldiçoado Rio Vermelho.

[...] Suprima-se, pois, essa pastaria que contorna a cidade e edifique-se a nova cidade nesses logares (A VOZ DO POVO, Cidade de Goiás, 10 de julho de 1931, p. 1).

Somente em julho de 1932, na cidade de Bonfim (atual Silvânia) é que Pedro Ludovico pronunciou oficialmente que estava sendo estudada, por parte do governo, a mudança da capital (CHAUL, 2001, p. 206), acirrando ainda mais a discussão. Assim sendo, não só Bonfim se prontificou a sediar a capital de Goiás, como outras cidades lutaram pelo título, como: Caldas Novas, Anápolis, Pires do Rio, Formosa, Campinas e Ubatan (hoje Orizona) (MENDONÇA, 2012, p. 149). A própria Cidade de Goiás lutou para continuar sendo capital, seja por meio de sua modernização ou através de uma nova sede na zona baixa do rio Uru.

A partir de 32, na Cidade de Goiás, o tom das críticas aumentou. Alguns criticando cada vez mais a capital e outros contrapondo com a ideia de modernização da cidade e de acusações que Pedro Ludovico queria destruir a Cidade de Goiás por questões políticas. O jornal *A Voz do Povo*<sup>52</sup>, na edição de 12 de agosto de 1932, publicou três artigos justificando a permanência da capital e criticando a proposição de outras cidades para sediá-la. Como mostra o final do artigo de Orestes de Brito:

<sup>51</sup> Nas pesquisas feitas nos arquivos da FECIGO, foram selecionadas como fontes as seguintes edições do jornal *A Voz do Povo* que trata do mesmo assunto: 13 de março de 1931, 27 de março de 1931, 01 de maio de 1931 e 10 de julho de 1931.

<sup>52</sup> Nas pesquisas feitas nos arquivos da FECIGO, foi selecionado como fonte as seguintes edições do jornal *A Voz do Povo* que trata do mesmo assunto: 10 de julho de 1932, 12 de agosto de 1932 e 25 de agosto de 1932.

[...] Apoiando, embora, a idéia de se dar a Goyaz, uma capital digna, continuaremos a estudar o assumpto, dentro das considerações que os merece o governo de Goyaz, afim de conciliar esse ideal com os interesses da população e fazer abortar todas as pretensões de cidades rastacoeras que sonhem em erigir-se capital (A VOZ DO POVO, 12 de agosto de 1932, p. 1).

Em 20 dezembro de 1932, foi publicado no *Correio Oficial* o decreto nº 2.737, que nomeava uma comissão<sup>53</sup>, que faria os estudos necessários para a adaptação ou escolha de um local para se edificar a nova capital. O decreto pegou a população da Cidade de Goiás de surpresa, mesmo assim, alguns acreditavam que a comissão seria apenas um ato político, já que se aproximavam as eleições para a Câmara Federal, uma forma de Pedro Ludovico, aproveitando das ideias mudancistas que crescia nos interiores, ganhar dividendos políticos em relação ao assunto da mudança da capital.

O ano de 1933 foi significativo para o projeto de mudança de capital. Em janeiro, a comissão decidiu que a nova capital seria em um local com água abundante, perto da estrada de ferro, topografia adequada e bom clima. No mesmo mês, o governo autorizou a contratação de empréstimo de, no máximo, seis mil contos de réis para edificar a capital. Em maio, foi assinado o Decreto nº 3359, que estabelecia as bases para edificar a nova capital e, de acordo com o Artigo 1º, “A região do córrego Botafogo, compreendida nas fazendas denominadas Criméia, Vaca Brava e Botafogo, no município de Campinas, fica escolhida para nela ser a futura Capital do Estado”. Em 24 de outubro é lançada a Pedra Fundamental da nova capital<sup>54</sup>. (CÂMARA, 1979, p. 68)

Como já era de se esperar, a reação das lideranças políticas da Cidade de Goiás foi imediata, já que muitos ainda acreditavam e faziam forte campanha para que a cidade fosse modernizada ou que a nova sede fosse construída em suas mediações. Inconformados com o decreto, os comerciantes se diziam os mais atingidos e, sob a liderança do José de Alencastro Veiga<sup>55</sup>, dirigiram um longo memorial ao Interventor Pedro Ludovico, pedindo para revogar o Decreto 3.359, alegando que a cidade tinha todas as possibilidades para ser a capital. Porém, o

<sup>53</sup> Os integrantes da comissão eram: Dom Emanuel Gomes de Oliveira (arcebispo); João Argenta (urbanista), Colemar Natal e Silva e Laudelino Gomes de Almeida (servidores públicos estaduais); Antônio Pirineus de Sousa (Comandante do 6º Batalhão de Caçadores do Exército); Antônio Augusto Santana e Gumercindo Alves Ferreira (comerciantes); Jerônimo Augusto Curado Fleury (engenheiro do estado). (MENDONÇA, 2012, p. 154 e 155)

<sup>54</sup> Antes foi oficiada a 1ª Missa campal pelo padre Agostinho Forster, de Campinas, onde se encontra hoje o Bandeirante, tendo início, em seguida, a roçagem do local por uma centena de trabalhadores braçais, liderados pelo médico Carlos Alberto de Freitas. Depois, dirigiram-se todos os presentes ao local do marco indicativo, onde seria construído o Palácio do Governo, havendo ali a solenidade de lançamento da Pedra Fundamental. (CÂMARA, 1979, p. 80)

<sup>55</sup> José de Alencastro Veiga era dono do maior estabelecimento comercial da Cidade de Goiás. (CÂMARA, 1979, p. 74)

parecer do relator foi contrário à revogação e o manifesto foi arquivado. Ainda assim, a elite vilaboense cogitava quase tudo para tentar impedir a mudança, se não for exagerado um relato do próprio Pedro Ludovico:

Os habitantes de Vila Boa, daquela época, sabem que minha vida esteve em perigo várias vezes, certos que dois homens, em épocas diferentes, foram convidados para me assassinar. Ambos não eram pistoleiros, mas meus desafetos, um pessoal outro político. Tanto um como o outro, depois de três anos, me narraram os fatos. O primeiro, homem inteligente e corajoso, reatou as relações comigo e escreveu, até um poema pela inauguração de Goiânia, já é falecido. O segundo ainda vive e luta, honestamente pela existência. (Pedro Ludovico Teixeira, *apud* CÂMARA, 1979, p. 79)

Os planos e as ações para a mudança da capital continuaram, apesar dos esforços e críticas dos antimudancistas. O ano de 1935 foi marcado pela criação do município de Goiânia<sup>56</sup>, a nomeação de Venerando de Freitas Borges<sup>57</sup> como prefeito, a instalação do município e da comarca de Goiânia e a transferência da residência de Pedro Ludovico para Goiânia, com a intenção de acompanhar pessoalmente o andamento das construções. Novamente, a repercussão foi profunda em Vila Boa e a cada dia a população percebia a inflexibilidade de Pedro Ludovico, passando a admitir que a transferência era um caminho sem volta.

Para melhor entender o ressentimento antimudancista e suas atitudes, pode-se amparar nos estudos de Pierre Ansart sobre a *História e Memória dos Ressentimentos* (2001). Para o autor, a relação entre a História, a memória e os ressentimentos levantam um problema central, entre as relações de afeto e política. Sendo assim, “é preciso considerar os rancores, as invejas, os desejos de vingança e os fantasmas da morte, pois são exatamente estes os sentimentos e representações designados pelo termo ressentimento”. (ANSART, 2001, p. 15)

Segundo Ansart, para analisar a história do ressentimento seria necessário falar de “ressentimentos” e não de um ressentimento que toma dimensões de uma essência universal e ainda refletir sobre a intensidade e o grau dos ressentimentos no indivíduo e principalmente nos grupos (2001).

Ao se fazer uso da memória dos ressentimentos, alguns questionamentos podem ser levantados, tais como: que memória o indivíduo guarda de seus ressentimentos? Que memória conserva dos ressentimentos daquele de quem foi vítima? Que memória foi conservada dos ressentimentos de um grupo e dos ressentimentos dos quais foram vítimas? (ANSART, 2001).

---

<sup>56</sup> Decreto nº 327.

<sup>57</sup> Decreto nº 510.

E para isso se deve distinguir quatro possíveis atitudes que atravessam a memória individual e as memórias coletivas, ao mesmo tempo. Sendo elas: a tentação do esquecimento, a tentação da repetição, a tentação da revisão e a tentação da reiteração. (ANSART, 2001)

Na tentação do esquecimento “o indivíduo não esquece os fatos dos quais foi autor ou vítima, mas esquece-se ou, ao menos, aferra-se bem menos às lembranças dos ressentimentos” (ANSART, 2001, p. 31). Na tentação da revisão, coloca-se em uma espécie de batalha os sofrimentos experimentados reivindicando posições de tomadas de decisões, criando uma “organização de processos confusos, onde as diferentes versões da história e as diferentes memórias pessoais e familiares opuseram-se” (ANSART, 2001, p. 32). Com a tentação da intensificação o ressentimento é reiterado e exacerbado. Na tentação da rememoração “as associações não aceitam o esquecimento e organizam manifestações simbólicas para afirmar sua identidade; alimentam a suspeita contra as negligências de que se consideram vítimas” (ANSART, 2001, p. 32). Se pode observar aspectos dos quatro elementos das memórias do ressentimento no grupo antimudancista na Cidade de Goiás.

Em seu livro *Os Tempos da Mudança*, o jornalista Jaime Câmara<sup>58</sup>, faz um pequeno relato do que viria pela frente em relação ao ressentimento dos vilaboenses em relação a mudança da capital

O autor, que participou anonimamente de vários acontecimentos relativos à mudança, vivendo o drama de muitas famílias, sentindo a dor de velhos e moços, a angústia de velhos e moços, a angústia e amargura dos vencidos, algumas vezes, suplantou os vencedores. A mudança era o determinismo histórico e o Interventor Pedro Ludovico, como o comandante de um navio em momento de procela, não tinha olhos para ver o desespero de ninguém, não sentia a dor indizível dos que perderiam tudo, nem ouvia o choro doído dos que compreendiam a mudança como um mal irreparável. (CÂMARA, 1979, p. 67)

Aos poucos, os órgãos oficiais eram retirados da Cidade de Goiás e transferidos para Goiânia. O ano de 1937 é marcado pela transferência do legislativo e judiciário e ainda a transferência definitiva da capital da Cidade de Goiás para Goiânia. Somente em 5 de julho de

---

<sup>58</sup> Nasceu em 16 de julho de 1906, em Baixa Verde (RN). Transferindo-se em 1930 para a Cidade de Goiás (GO). Foi funcionário da Loteria Estadual e depois revisor da Imprensa Oficial. Em 1935 fundou a J. CAMÂMARA & CIA com Henrique Pinto Vieira uma firma comercial para explorar o ramo gráfico, onde em 1937 comprou a parte do sócio e transferiu a firma para Goiânia, passando a ter seus irmãos Vicente Rebouças Câmara e Joaquim Câmara Filho, fundando a J. CAMÂMARA & IRMÃOS. Em 3 de abril de 1938, fundou o jornal O POPULAR. Foi Secretário da Agricultura (1956), Secretário da Viação e Obras Públicas (1957), prefeito de Goiânia (1958), Diretor do Banco do Estado de Goiás (1960), incorpora a Radio Anhanguera ao GRUPO JAIME CAMÂMARA (1961), fundou a Federação do Comércio do Estado, juntamente com um grupo de amigos e a Faculdade de Ciências Econômicas (1962), inaugura a Tv Anhanguera a primeira retransmissora do sinal da rede na região (1963), Deputado Federal (1968), membro da Academia Goiana de Letras (1970). (CAMÂMARA, 1979). Jaime Câmara, faleceu em 29 de outubro de 1989.

1942 é que foi feito o Batismo Cultural de Goiânia, solenidade em que a cidade foi oficialmente inaugurada. Pedro Ludovico, em vários momentos, prometeu que a cidade não seria abandonada e que a “promessa feita é de deixar aqui algumas centelhas do progresso ou algum sinal de vida e incentivos”, como mostra a reportagem do jornal *A Voz do Povo* em 16 de maio de 1933. Além do Lyceu continuar na cidade, ainda foi prometido o incentivo para “boas estradas para a ponta dos trilhos e para o porto de Leopoldina” e facilitar a navegação no Araguaia. Como mostra a reportagem do jornal *Lavoura e Comércio*<sup>59</sup>.

- E a velha capital, não será resguardada por medidas que visem a sua proteção?  
 - Perfeitamente. Tenho promessa formal do general Espirito Santo Cardoso (ministro da guerra), de destacar para ali um batalhão do Exército, do qual deverá ser embarcada já um companhia, com a incumbência de fazer os preparativos para o alojamento da tropa. Por minha parte, deixarei na atual capital goiana uma companhia de polícia, a Escola Normal, o Liceu Goiano e outras repartições que estimulem a sua vida e que lhe emprestem importância. A velha capital, além disso, será favorecida por outros meios tendentes a evitar seu parecimento (LAVOURA E COMÉRCIO, Uberaba, 7 de dezembro de 1932)

Quando todos pensavam que mais nada poderia ser feito contra a Cidade de Goiás, mais um ato de Pedro Ludovico pegou a cidade de surpresa. Em 1937, iniciaram-se as campanhas eleitorais para a presidência da república e o ex-governador de São Paulo, Armando Sales de Oliveira, era o preferido das pessoas da cidade, que tinham a esperança que se fosse eleito poderia voltar a capital ou ao menos retirar Pedro Ludovico do poder. Para diminuir a oposição que os antimudancistas estavam fazendo, Pedro Ludovico suspendeu a autonomia da cidade, que a transformou em “Estância Balneária”<sup>60</sup>, com isso a população não poderia mais escolher seu prefeito, já que o mesmo seria nomeado pelo governador. Difundiu-se a ideia de que a intenção de Pedro Ludovico era acabar com a cidade e que a população não deveria esmorecer, mas lutar por ela. Como bem mostra a reportagem do jornal *A Razão*,

O município mais antigo e mais tradicional foi transformado, por capricho político, em estância hidro-mineral.

Não se pejaram os representantes do povo, alguns nascidos à margem do Rio Vermelho, de contribuir para esse achincalhe, próprio dos espíritos vingativos e intolerantes; não se recordaram de sua meninice, quando olhavam confiados para a altivez da Serra Dourada, que é bem o símbolo altaneiro desta Velha cidade.

Preferiram esquecer que sua terra, embora perdendo, conformada, o cetro governamental, tinha as mais heroicas tradições de civismo, que não podiam ser destruídas por uma lei, nem pela maldição de alguns filhos.

<sup>59</sup> *Lavoura e Comércio*, Uberaba, 07 de dezembro de 1932 (MENDONÇA, 2012, p. 193)

<sup>60</sup> Lei nº 116, de 12 de junho de 1937. “Art. 3º - O município de Goiaz passará a constituir, desde a data da publicação desta lei, estância hidromineral, para todos os efeitos de direito” In: *Legislação Goiana*, Goiaz, ano II, junho de 1937, n. 12, p.352 (MENDONÇA, 2012, p.324)

[...] Porém, por mais que o façam, por mais que o queiram esmagar, das próprias águas sairão altaneiros, os cânticos da vitória de um eleitorado consciente, que saberá protestar contra o impiedoso massacre desta terra bendita que ainda tem filhos que a sabem estremecer (Jornal A Razão, Cidade de Goiás, 1937 in CAMARA, 1973, p. 248)

A história da mudança da capital, para os vilaboenses, demonstra uma memória carregada com uma certa mágoa. Como mostra a entrevista colhida por Cristina Helou Gomide,

As casas fecharam quase inteiras (...) ficô como se fosse acaba a cidade.  
[...] Ele arrancava tudo. As repartições jugava o documento na rua. Foi mal feito essa mudança. Por isso que o povo tinha raiva dele. Povo daqui num gostava de vê o Ludo...vico. (Dona A. *apud* GOMIDE, 1999, p. 151)

A mudança da capital atingiu em cheio as pessoas da Cidade de Goiás, pois em razão da nova capital muitos dos seus símbolos estavam sendo desconsiderados e até mesmo destruídos. Durante todo o período, elas passaram por um “cotidiano de espoliação”<sup>61</sup> (TAMASO, 2007, p. 99). A transferência do Liceu<sup>62</sup> em 1937 para Goiânia foi um exemplo deste cotidiano de espoliação. O colégio, que, em alguns momentos, fora comparado ao Colégio Pedro II no Rio de Janeiro, por isso, um dos motivos de orgulho da população vilaboense. Além disso, um dos maiores temores da população era um retrocesso educacional e cultural, já que Goiás conseguiu atingir um patamar no campo intelectual acima da média estadual (MENDONÇA, 2012), pois era a única do estado a dispor dos três níveis de ensino, o primário, secundário e o superior.

Um dos momentos mais tristes para a cidade foi a despedida da Banda da Polícia Militar, que tocou em alvorada no dia de sua mudança, gerando comoção naqueles que foram assistir sua saída. Em uma entrevista concedida à pesquisadora Izabel Maria Tamaso, em 2001, Olímpia de Azeredo Bastos, na época da entrevista com 80 anos, faz o seguinte relato:

Eu me lembro da saída ... como que chama ... primeiro saiu o Liceu. Foi saindo as repartições todas. O último foi do Fórum. A hora que saiu o Fórum... foi um caminhão e os músicos tocando e o povo chorando ouvindo aquela música, aquele dobrado, que eles saíram tocando, e o povo chorando... aí na porta, todo o mundo. Eu tinha treze anos, acho...quatorze. Os músicos eram daqui de Goiás... da banda [...]. Puseram

<sup>61</sup> O termo é usado pela autora para se referir aos bens e as repartições públicas no período da transferência. “Entendo que durante o período de transição, o vilaboense foi sendo testemunha de um cotidiano de espoliação, uma vez que vivenciou, dia após dia, os serviços públicos sendo *carregados* da cidade de Goiás: o hospital, o Liceu de Goiás, o Grupo Escolar, as Faculdades de Direito, Farmácia, a Escola Técnica, a Delegacia Fiscal, a Administração dos Correios e Telégrafos, o Batalhão da Polícia Militar, a Banda da Polícia, etc. Sofreu o vilaboense com as ações políticas que os sobressaltava, transformando o cotidiano da cidade. Havia sempre a dúvida e o medo pairando no ar, o que mais será *carregado* daqui?”. (TAMASO, 2007, p. 99)

<sup>62</sup> Desde ensino infantil, até o ginásial, o normal, o técnico e o universitário; nenhuma escola pública ficou em Goiás. (TAMASO, 2007, p. 102)

aqueles bancos e eles sentados no banco tocando, e o povo chorando! (Olímpia de Azeredo Bastos *apud* TAMASO, 2007, p. 96)

A cidade ficou praticamente vazia, muitos precisaram se mudar para Goiânia, pois eram funcionários públicos, outros se aposentaram compulsoriamente, famílias foram separadas, o comércio passou a registrar cada vez resultados mais baixos. Casas foram abandonadas e tomadas pela vegetação, muitas tiveram janelas e portas arrancadas, outras foram ruindo, algumas derrubadas, em alguns momentos era preciso colocar fogo devido às baratas e ratos, como relata Bernardo Élis: “Até o fogo, pois é, até fogo começaram a tacar em algumas casas abandonadas, as quais eram muitas, tantas que não havia como combater os ratos, as baratas, os cães, e gatos abandonados (...)” (ÉLIS *apud* MEDONÇA, 2012, p. 327 e 328). As praças das igrejas passaram a servir de pasto para cavalos.

A forma que a capital foi transferida fez gerar medo, angústia e incerteza, uma “situação crítica” (TAMASO, 2007) se ampara em Giddens (1985) para explicar tal situação dentro da ideia da transferência da capital, que é aquela na qual ocorre a “ruptura e o ataque deliberadamente sistemático às rotinas habitais da vida”, produzindo “um alto grau de ansiedade, uma eliminação de respostas socializadas associadas a segurança da administração do corpo e uma estrutura previsível da vida social”. Essa ideia pode ser exemplificada em crônica da escritora vilaboense Nice Monteiro Daher, que era adolescente na época:

Junto a tudo o triste rever dos caminhões enfileirados, esperando o alongar da manhã que começava em que eles carregariam o fim da visão nunca esquecida – a Mudança da Capital.

Nós adolescentes daquela época trazíamos no coração a angústia nunca esquecida também, procurando entender os passos dos homens que, para construir uma cidade, pisava tão agrestes, na sensibilidade da outra.

Sempre eu ali passava, imaginava que Vila Boa era uma velhinha abandonada, sentada nas escadas do Palácio, com as mãos trêmulas mergulhadas nos cabelos brancos, olhos chorosos que não queriam ver os caminhões levando pedaços do seu corpo transformado nos escombros, sobras de sua alma molhada de amargura.

Trouxeram tudo. Carteiras velhas de todas as escolas, mesas quebradas, famílias chorosas, corpos sofredores carregando emoções nascidas na Cidade de Bartolomeu Bueno. Somente ficaram conosco as queridas Irmãs Dominicana e nossos lindos santos do Veiga Valle. (DAHER *apud* TAMASO, 2007, p. 103)

Com a transferência concluída, a cidade não poderia continuar no marasmo e esperar que sua “morte” fosse inevitável e posteriormente decretada. Foi justamente neste ambiente de ressentimento e situação crítica que a cidade conseguiu se reerguer, utilizando daquilo que os vilaboenses mais se orgulhavam: sua cultura e tradição. Para se valer dessa tradição, um intenso movimento de resgate histórico trouxe à tona personagens “silenciados” como foi o caso de Veiga Valle e suas obras, constituindo isto um dos pontos centrais do próximo tópico.

## 2.2 A busca pelas raízes vilaboenses

O ressentimento dos vilaboenses pela espoliação sofrida com a transferência da capital foi um dos momentos mais decisivos de sua história. Isto se registrou principalmente devido à forma autoritária que a capital foi transferida, a conta-gotas, sendo que, a cada dia, uma surpresa ocorria, criando um certo sentimento de vazio. De acordo com Jaime Câmara, que morava na cidade na época da transferência: “a cidade traumatizou-se, sentiu-se chocada e ferida e em seus melindres, assim como se houvessem destruído algum de seus monumentos históricos ou que alguma de suas ruas antigas se visse destruída pela fúria de abalo sísmico”. (CÂMARA, 1979, p. 66)

Para Ansart, o ressentimento viabiliza uma solidariedade coletiva que opera movimentos e conseqüentemente conduzem a ação (2001). Mas, para isso, seria necessária uma reflexão sobre os sentimentos e emoções que levaram a tal ressentimento, que pode ser: inveja, ciúme, o rancor, a maldade e o desejo de vingança. E o que mais se encaixa no caso da Cidade de Goiás foram a experiência de humilhação, experiência do medo e a experiência do amor-próprio ferido (ANSART, 2001). Sendo assim, se mostra necessário observar com cuidado o papel daqueles que se pode chamar de “provocadores de ressentimento” que, no caso da transferência da capital em Goiás, seriam os membros do grupo chamado de antimudancista. A atitude deste grupo fica claro em outro ponto que se deve enfatizar, que segundo Ansart,

não apenas os sentimentos e afetos dos indivíduos, mas, de forma complementar, as representações, as ideologias, os imaginários, as crenças (e, portanto, as religiões), os discursos, que presumimos desempenhar papel relevante no devir dos ressentimentos. (ANSART, 2001, p. 20)

As lideranças do movimento contra a mudança ficaram conhecidas como antimudancistas. Segundo o jornalista Jaime Câmara (*apud* TAMASO, 2007, p. 94), conclamaram os vilaboenses para defender sua cidade e preservar sua tradição. O texto a seguir, apesar de extenso, merece a transcrição, pois revela um sentimento de luta, de pertencimento e uma ânsia de que a morte da cidade parecia ser eminente. O texto dizia:

Esta cidade é nossa. Aqui nasceram nossos filhos, aqui lhes constituímos o patrimônio material e cultural. A nós vilaboenses, os nossos antepassados no-la entregaram, para que construíssemos sua grandeza sobre o sacrifício que dormiu com eles, para sempre nos séculos.

[...] Ela nos foi entregue, não para que deixássemos que interesses políticos a arrasassem [sic], mas para que, imbuídos de uma coragem varonil, que é lícito esperar de nós, a defendêssemos à custa de qualquer sofrimento. (...) Se não nos levantarmos

contra o despotismo da mudança é concorrermos para a morte de nossas tradições e de todo o nosso patrimônio cultural e material.

Ainda que fiquemos sozinhos nessa luta desigual, ainda que nos chamem de ridículos, ainda que nos chamem de interesseiros, ainda que sejamos espezinhados pelo poder discricionário dos donos do mando, lutemos para que nossos filhos não se envergonhem de nossa passividade. A nós nos cabe defender nossas tradições, nossas inteligências e nossa dignidade, porquê tudo devemos à generosa fertilidade dessa abençoada terra.

[...] Um povo culto não dobra a cerviz aos jugos de qualquer natureza, nem se acovarda às ameaças de qualquer espécie.

A mudança da Capital representa a paralização de todo nosso desenvolvimento, enfim a morte de nossa querida Vila Boa. (CÂMARA, 1973, p. 227 e 228)

A principal estratégia para minimizar o sentimento de perda e abandono era reverter a imagem da Cidade de Goiás, vinculada ao atraso, à insalubre e à degradação. Para isso, difundiu-se a ideia de que a cidade era o berço da cultura e a da intelectualidade goiana, a matriz geradora da história das tradições goianas. Foram, portanto, os antimudancistas que criaram uma nova imagem para a cidade, o que pode ser melhor compreendido a partir do conceito de imaginário: “Entende-se por imaginário um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” (PESAVENTO, 2004, p. 43). E é justamente este tipo de construção que foi feita na antiga Vila Boa.

Uma das primeiras tentativas para sensibilizar os vilaboenses para a sua história e tradição foi feita através do Comitê Pró-Goiás<sup>63</sup>, quando o professor Luiz do Couto chamou a cidade de “Panteon venerável, onde jazem filhos ilustres que, na política, na ciência, e nas armas ergueram muito alto o seu símbolo de gloriosas tradições e de um passado venerando e imorredouro” (Luiz do Couto, s.d. *apud* CÂMARA, 1973, p. 208). O professor ressalta aos vilaboenses “que essa era a sua glória, esse o seu orgulho, uma vez que até os forasteiros que a visitavam, não se cansavam de admirar-lhe o alto grau de civilização e cultura” (CÂMARA, 1973, p. 208). O Comitê Pró-Goiás não conseguiu reverter a mudança da capital, mas criou um novo imaginário para dar sentido identitário aos habitantes de Goiás.

Incentivar a preservação da tradição envolve iniciativas para criar os lugares de memória. De acordo com Pierre Nora, os lugares de memória surgem para se criar uma ideia de pertencimento, se tornar algo interno, psicológico. Afinal, a memória de uma pessoa, quando busca seu passado, é feita sob a perspectiva de algo que já passou e acaba usando o presente como principal referência. “A passagem de memória para história obrigou cada grupo a

---

<sup>63</sup> A diretoria do Comitê ficou composta dos srs. Henrique Pinto Vieira, presidente, Josino Ferreira Porto, vice, Osvaldo Socrates do Nascimento, 1º Secretário, Danton Abrantes, 2º Zabulon de Castro. Tesoureiro, diretores – Gercino Monteiro e Alfredo Nasser. (CÂMARA, 1973, p.209)

redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história” (NORA, 1993, p. 17). A Cidade de Goiás precisava de algo parecido para manter sua sobrevivência, já que foi desprovida de um de seus maiores referenciais simbólicos quando deixou de ser capital.

Nas pesquisas feitas nos jornais vilaboenses, a primeira vez que a imagem de cidade tradicional foi vinculada à Cidade de Goiás apareceu no *Correio Oficial*, em 24 de fevereiro de 1937, na reportagem de Guimarães Lima, denominada “Goiaz, cidade tradicional”. Neste artigo, o autor reconhece a importância de Goiânia, mas também dá dignidade à tradição da antiga capital. Como mostra parte do artigo:

[...] Goiaz e Goiânia dão-se mãos para o progresso vertiginoso da pátria Anhanguera. Elas se entendem e se estimam. Porque, se Goiania é filha do patriotismo, Goiaz é filha da tradição.  
 [...] Efetivamente Goiaz como nossas primitivas cidades, não foi construída de acordo com os planos da urbanização. Não obstante a isso, ela será sempre uma terra querida. Ontem teve seu apogeu; hoje, tem a sua encantadora tradição. (CORREIO OFICIAL, Cidade de Goiás, 24 de fevereiro de 1937, p. 1)

A discussão entre mudancistas e antimudancistas reverberava no cotidiano da imprensa vilaboense. Quando a mudança se tornou inevitável, os artigos da imprensa vilaboense vislumbraram duas perspectivas para o futuro da cidade. A primeira era inserir o município nas políticas de desenvolvimento nacional. Já a segunda estimulava a ideia da Cidade de Goiás enquanto pioneira e depositária da tradição do Estado (GOMIDE, 1999).

Os homens elaboram formas cifradas de reproduzir o mundo, criando palavras e imagens que dizem mais do que foi explicitamente mostrado. É dentro dessas dimensões de análise da história cultural que se tenta encontrar as representações e os sentidos que eles constroem a sua realidade e pautam a sua existência. Segundo Pesavento,

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que nos mostram ou anunciam, carregam sentidos ocultos, que construídos social e historicamente se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexões. Há, no caso do fazer ver por uma imagem simbólica, a necessidade da decifração e do conhecimento de códigos de interpretação, mas estes revelam coerência de sentido pela sua construção histórica e datada, dentro do contexto dado do tempo. (PESAVENTO, 2004, p.41)

No jornal *Cidade de Goiaz*<sup>64</sup> se encontravam as principais representações dessa busca pela tradição vilaboense. Foi ele que garantiu a presença da imprensa na cidade e fez um importante papel de estimular os vilaboenses a não perderem a esperança, o otimismo e a

---

<sup>64</sup> O jornal *Cidade de Goiaz*, foi fundado em 19 de junho de 1938, por Garibaldi Rizzo e José Saggi.

autoestima. “Não poderia esmorecer, nem demonstrar abatimento. Havia que conservar a altivez dada pela diferença originária”. Para esta função, o jornal contava com nomes importantes da intelectualidade, política e artística da época, tais como: Octo Marques, Nice Monteiro, Luiz do Couto, Goiás do Couto, João Perillo, José Saddi e Garibaldi Rizzo<sup>65</sup>.

Já na sua primeira edição, em 16 de junho de 1938, grande parte das notícias já colocavam em destaque a importância da cidade devido ao fato de aglutinar a intelectualidade e ser o berço da cultura goiana. Isto se pôde destacar especificamente em duas reportagens: a primeira do editor do jornal, Goiás do Couto, e a segunda de Nice Monteiro, que reforçam a ideia da cidade como berço da cultura goiana. No texto de Nice Monteiro:

**Bom dia, “Cidade de Goiaz”**

[...] Goiaz não podia continuar sem um jornal que a irmanasse às outras cidades cultas do Estado. O descaso em que marchava a imprensa em nossa cidade, contrastava, singularmente, com a aureola de centro de intelectualidade adquirida através dos tempos pelos mérito de grandes inteligências que aqui se formaram.

[...] Quando a cidade de Goiaz se vê desprovida de um de seus fatores de progresso, há um desabrochar de esforço que faz surgir, do deserto que o pessimismo nos traz, um abencerragem do ideal, estimulado naquele pensamento de Ingenieros: “somente aqueles que ousam cravar sua pupila no sol sem temer a cegueira, poder ver sua luz pela frente”. (CIDADE DE GOIAZ, 19 de junho de 1938, p. 01)

Na íntegra do texto, Nice Monteiro ainda lamenta a mudança da Banda de Música da Polícia, mas fica evidente que jornal tinha como uma das principais pretensões minimizar a sensação de tristeza e ressentimento, trazendo um novo ânimo para cidade, ao mostrar a sua importância como centro intelectual, quando se refere “a aureola de centro de intelectualidade”. Algo incomum até aquele momento.

A cidade de Goiás, em vários momentos, foi descrita por suas belezas naturais, por suas festas religiosas, por seu simbolismo e importância como capital do Estado. Mas, é a partir da transferência da capital que se enfatiza a sua importância como berço da cultura goiana. Um dos primeiros relatos, nesse sentido, foi uma publicação do jornal *Cidade de Goiaz*, numa pequena nota sobre o aniversário da cidade que completava 222 anos, quando faz a seguinte homenagem: “Completando, portanto, hoje 222 anos da descoberta de Goiaz, rendemos, nestas linhas, a nossa homenagem a Cidade, berço da civilização e cultura do nosso Estado”. (CIDADE DE GOIAZ, 26 de julho de 1939, p. 1)

Nas pesquisas em jornais, a primeira manifestação encontrada referindo a Cidade de Goiás como monumento histórico foi num embate entre os jornalistas do *Cidade de Goiás*, D. L. de Sant’anna e Lacerda de Athayde, em 1939. Ao saber que Lacerda de Athayde solicitou a

---

<sup>65</sup> TAMASO, 2007, p. 97.

Pedro Ludovico que lavrasse um decreto considerando a Cidade de Goiás como Monumento Histórico do Estado, Sant'Anna faz um longo artigo acusando Athayde de “um enamorado da nossa terra<sup>66</sup>” e continua o artigo explicando que “a categoria de Monumento histórico dá-nos a ideia de intangibilidade”, que a cidade não precisava de tal elevação, uma vez que “a Cidade de Goiaz precisava sentir as influências do modernismo, engrandecer-se mais, reconstruir-se”. Alegava-se que este tipo de coisa faria a cidade parar no tempo e que o caminho deveria ser outro. E encerra dizendo que “as nossas tradições constituem um patrimonio moral, todavia cultivar as tradições não significa estacionar. Por isso saberemos cultua-las, prosseguindo: PARA FRENTE E PARA O ALTO” (CIDADE DE GOIAZ, 20 de agosto de 1939, p. 1).

A resposta de Lacerda de Athayde foi publicada em dois números em um longo artigo intitulado *Goiaz, cidade histórica do Brasil*

[...] A minha intenção teve como único fim elevar à altura que merece esse torrão sagrado, donde se geraram as maiores glórias históricas deste Estado donde se irradiaram todas as outras cidades e donde saíram os maiores talentos que não só glorificaram Goiás como também o Brasil.

[...] Colocar uma corôa histórica sobre uma cidade que merece, não é entravar o seu progresso, não é diminuí-la, ao contrário é perpetuá-la perante os olhos de todos os brasileiros.

[...] O decreto ainda não foi publicado e portanto o Sr. D. L. Santana foi muito precipitado nas suas apreciações que só serviram para causar ressentimentos perante as almas bem intencionadas que sonham ver essa terra de poesias, de bondades e de glórias como: - CIDADE HISTÓRICA DO BRASIL. (CIDADE DE GOIAZ, 02 de setembro de 1939, p. 1 e 4)

No número seguinte, o próprio jornal teve que se pronunciar e dar por encerrada a rusga entre D. L. de Sant'anna e Lacerda de Athayde, esclarecendo a posição de cada um deles e que o jornal só tomaria uma posição depois que o decreto fosse publicado: “Esperemo-lo para estuda-lo, visto ser, tudo que dissermos por agora sobre êle, inoportuno, prematuro, a prioristico, exteril”. O decreto para elevar a cidade a “Monumento Histórico do Estado” não foi publicado, mas a ideia e a campanha continuaram, o jornal da *Cidade de Goiaz* teve um importante papel nessa divulgação e incentivo.

Muitas vezes, tradições que parecem ou são consideradas antigas, na verdade, são recentes ou às vezes são inventadas. De acordo com Eric Hobsbawn e Terence Ranger, se entende por “tradição inventada”

---

<sup>66</sup> O jornalista faz um critica a um artigo de Athayde intitulado “*Mãe, adotiva*”, em que ele faz um longo texto comparando a cidade como uma mãe e exaltando as belezas da região. O texto foi publicado no jornal *Cidade de Goiaz*, em 06 de agosto de 1939.

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente: uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado. (HOBSBAWN e RANGER, 2008, p. 9)

“Inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição” para se ter “uma continuidade em relação ao passado” foi o que propiciou buscar a “tradição vilaboense”. Na medida em que se tem uma referência a um determinado passado histórico, essas tradições inventadas devem ser vistas como reações a novas situações. No caso de Goiás, esse algo novo foi a mudança da capital, que acabou destituindo ou debilitando a sociedade com a perda de referencial simbólico valorizado socialmente. Para contornar a situação, uma nova tradição é inventada já que “sempre se pode buscar no passado os elementos para inventar as tradições” (HOBSBAWN e RANGER, 2008, p. 14) e foi o que a sociedade vilaboense fez.

### **2.3 O trabalho de João José Rescala e os primeiros tombamentos: a (re)apresentação de Veiga Valle aos vilaboenses**

Na busca pela tradição vilaboense, Veiga Valle foi um dos personagens resgatados com a finalidade de enfatizar que a cidade desde o século XIX já tinha um ambiente artístico e cultural bem mais desenvolvido e diversificado que outras regiões da província. Depois de tantas discussões na imprensa local, a partir dos anos 40, a valorização das tradições vilaboenses e a imagem da cidade como berço da cultura vai se consolidando cada vez mais.

Em 1940, chega à Cidade de Goiás, a serviço do SPHAN, o pintor e restaurador João José Rescala<sup>67</sup>, para fazer um inventário dos bens artísticos da cidade, catalogando imóveis públicos e civis, possíveis candidatos a monumentos históricos. Sua presença foi noticiada na imprensa local:

Em missão do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, para fazer o tombamento das construções históricas e Coloniais do Estado de Goiaz. Acha-se, entre nós, o artista pintor que obteve o prêmio de viagem pelo Brasil<sup>68</sup> o sr. J. Rescála. (CIDADE DE GOIAZ, 10 de março de 1940, p. 1)

<sup>67</sup> João José Rescala nasceu no Rio de Janeiro em 1910, era pintor, restaurador e professor de Teoria, Conservação e Restauração da Pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Em busca de um melhor direcionamento à arte que vinha praticando, Rescala frequentou o Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes, aliou-se a um grupo de alunos que propuseram a formação de um movimento em prol ao modernismo carioca: O Núcleo Bernadelli. (BALTIERI, 2014)

<sup>68</sup> O prêmio era dado pelo Salão Nacional de Belas Artes e primeira vez que Rescala ganhou foi em 1937, apresentando a obra intitulada “Retratos de Meus Pais”. (BALTIERI, 2014)

Em depoimento para a *Revista Goiana de Artes*<sup>69</sup>, em dezembro 1982, João José Rescala narra que iniciou catalogando a “parte arquitetônica da cidade, anotando as mais antigas, as igrejas” e justamente nas igrejas passou observar que algumas esculturas eram muito semelhantes, “indicando ter sido feitas por um artista só”. Ele foi em busca de informações sobre o artista e, por meio de um dos descendentes e do então prefeito, Dr. Edilberto Veiga, descobre que as imagens eram de autoria de Veiga Valle. Conversando com vários outros descendentes, descobriu um artista completamente desconhecido, “nem o povo do lugar sabia quem era Veiga Valle. No Brasil não havia conhecimento da existência deste artista goiano”. (RESCALA, 1982)

O depoimento acima de João José Rescala reforça a hipótese de que Veiga Valle não era reconhecido localmente como um artista, nem mesmo era lembrado ou conhecido, como foi mostrado no último tópico do capítulo anterior.

Para que os vilaboenses pudessem ter conhecimento das obras de Veiga Valle, João José Rescala, com o apoio do prefeito Edilberto Veiga, organizou a primeira exposição das obras de Veiga Valle na Sucursal do Liceu de Goiás em março de 1940. Para a exposição, algumas imagens foram retiradas das igrejas e outras foram cedidas por particulares. Em algumas entrevistas<sup>70</sup>, João José Rescala disse que reuniu cerca de 40 obras, mas em seu relatório ele colocou apenas 25, como mostra a tabela abaixo<sup>71</sup>.

Quadro 2: Obras de Veiga Valle reunidas por Rescala (continua)

<b>Peça</b>	<b>Proprietário</b>
1 – Nossa Senhora do Parto 2 – Nossa Senhora das Dores 3 – São Joaquim	Igreja da Boa Morte
4 – Senhor Morto 5 – Nossa Senhora d’Abadia 6 – Menino Jesus 7 – Santa Barbara (em madeira <sup>72</sup> )	Igreja Nossa Senhora d’Abadia
8 – Nossa Senhora da Conceição (em madeira)	Dr. Pedro Pinheiro de Lemos

<sup>69</sup> Revista Goiana de Artes, 3(2); jul./dez. 1982.

<sup>70</sup> Revista Goiana de Artes, 3(2); jul./dez. 1982.

<sup>71</sup> A tabela foi confeccionada de acordo as informações contidas no Relatório que Rescala fez sobre Veiga Valle, inclusive a ordem e descrição. O documento se encontra na FECIGO (Caixa II, sobre Veiga Valle).

<sup>72</sup> Não recebeu carnação e policromia.

9 – São Miguel	Cemitério São Miguel
10 – Santa Barbara	Igreja de Santa Barbara
11- São Jeronimo	
12 – São José	Henrique Veiga
13 – Nossa Senhora da Conceição	
14 – São Francisco (mascara)	
Todos ainda em madeira; foram os últimos trabalhos	
15 – Crucifixo	Tenente Benjamim Serra Dourada
16 – Santo Antonio	
17 – Menino Jesus	Julio de Alencastro Veiga
18 – São João Batista	Dona Maria Godoy
19 – Nossa Senhora da Conceição	
20 – Nossa Senhora da Conceição	Dona Benedita de Inhóla
21 – Nossa Senhora das Mêrces	Dona Terezinha Veiga Jardim
22 - Nossa Senhora da Conceição	Veiga Jardim
23 – Nossa Senhora de Santana (grupo)	Dona Maria Péclat
24 – São Joaquim	
25 – Santo Antônio	Dona Anathilde de Bastos Xavier

Fonte: Relatório de João José Rescala (conclusão).

A seguir uma foto da Exposição feita no Liceu de Goiás, em 1940:



Imagem 30: Detalhe da Exposição no Liceu de Goiás, 1940.  
Fonte: Revista da Semana, 1940.

Por mais que os vilaboenses já estivessem acostumados com as imagens nas igrejas e nas suas casas, a exposição foi fundamental para o reconhecimento do seu caráter artístico, pois elas saíram do caráter de sagrado e ganharam uma configuração estética. É a partir deste momento, com a exposição organizada por João José Rescala, que Veiga Valle passa a sair do seu “silêncio” e inicia o seu processo de reconhecimento como artista, integrando-se aos lugares de memória da paisagem vilaboense.

O jornal a *Cidade de Goiás*, dias depois, lança uma nota sobre a exposição, já colocando Veiga Valle como um grande artista da região, mas reconhecendo que ele vivia no esquecimento. De acordo com a reportagem:

**José da Veiga Valle**

Realizou-se, no dia 30 p.p., a exposição retrospectiva de alguns trabalhos do maior artista do cinzel, que o nosso Estado já teve em todos os tempos, José da Veiga Valle, cujo nome permanecia no esquecimento, mas graças a inteligência brilhante do pintor J. Rescala, fez com que a cidade reerguesse a sua memória á altura a que tem direito. As suas obras que na escultura ou nas artes plásticas feita a mais de um século, encheu de admiração os grandes conhecedores da arte. (...). (CIDADE DE GOIAZ, 21 de abril de 1940, p. 1)

As primeiras informações que se tem sobre a vida e a obra e de Veiga Valle foram recolhidas por João José Rescala nos arquivos da cidade, integradas ao seu relatório<sup>73</sup> (no Anexo 1, consta o relatório na íntegra) para o SPHAN. No relatório, ele trouxe informações biográficas e explicações sobre a produção e qualidade de suas obras. Em sua avaliação:

Veiga Valle foi um produto da época e do meio que viveu, foi um fiel interprete de seu século [...]. Considero-o um verdadeiro mestre na arte de encarnar e, como dourador, chegava a detalhes incríveis”; “Foi nos trabalhos, ainda em madeira, que pude admira-lo como verdadeiro escultor, um grande técnico possuidor de apurada sensibilidade. (RESCALA, 1940, p. 1)

João José Rescala pretendia divulgar as obras de Veiga Valle para o meio intelectual goiano, mas acabou frustrado por não ter despertado o almejado interesse para as obras do artista. Isso fica evidente em seu relato sobre a exposição em Goiás:

Retiramos as imagens das igrejas e realizamos a exposição. Na época pensei que os intelectuais goianos se interessariam pelo conhecimento e divulgação de um artista de destaque que foi Veiga Valle, mas isso não aconteceu. Eu, é que dei entrevistas em São Paulo e outra no Rio, falando sobre o artista goiano. Bem mais tarde é que fizeram uma exposição em Goiânia e aí foi que a sua divulgação começou a tomar vulto. (RESCALA, 1983, p. 185)

---

<sup>73</sup> Cópia do relatório de José Rescala se encontra na FECIGO (Caixa I, sobre Veiga Valle)

Em dezembro de 1940, numa entrevista à Revista da Semana, João José Rescala se coloca na posição de descobridor do artista goiano:

[...] - Estou satisfeito com a descoberta que fiz. Creio ter sido útil ao meu paiz querido e às artes em geral. Quero agradecer a bôa vontade dos filhos de Goyaz, principalmente do seu Prefeito, que sempre me acompanhou, pondo á minha disposição tudo que necessitava. Breve voltarei lá! Desta vez, entretanto, não irei descobrir artistas: vou vêr se alguém me descobre (REVISTA DA SEMANA, 07 de dezembro de 40, p. 11 e 12).

Também em dezembro de 1940, uma outra reportagem baseada nos relatos de João José Rescala foi publicada na Revista “Ilustração”, de São Paulo, intitulada “Um grande escultor brasileiro”. O artigo informa sobre a descoberta de João José Rescala e da exposição feita na cidade, engrandecendo o artista.

J. Joaquim da Veiga Valle, o autor daqueles trabalhos escultóricos, foi uma figura modesta que viveu anonimamente trabalhando, tendo assim passado despercebido do nosso mundo artístico. Talhando diretamente em cedro, imagens Santas que qualquer grande escultor do mundo assinaria. Veiga Valle foi simplesmente extraordinário como escultor. (Revista Ilustração, dezembro de 1940, *apud* PASSOS, 1997, p. 234)

A visita de Rescala à Cidade de Goiás foi de grande importância para reforçar e valorizar a tradição vilaboense. O seu grande feito foi ter quebrado o silêncio sobre Veiga Valle, apresentando-o como artista à sociedade, oferecendo aos vilaboenses um trunfo para reivindicarem o título de “berço da cultura goiana”. Com João José Rescala, Veiga Valle “renasce” como artista. Sua obra passa a ser imprescindível para as raízes vilaboenses.

Com a visita de João José Rescala na cidade, a ideia de valorização das tradições vilaboenses vai se consolidando nas décadas de 1940 e início da década de 1950. Logo após o Batismo Cultural de Goiânia, em 1942, a Cidade de Goiás, a cada dia, ganhava novos valores, alterando a sua percepção para os seus moradores de “cidade degradada” e consolidando a imagem de “cidade histórica”. Essa nova valoração das tradições vilaboenses foi um requisito para o reconhecimento da cidade como patrimônio histórico.

No ano de 1942, um membro do Departamento Administrativo do Estado de Goyaz, Moisés Costa Gomes, fez um parecer em processo da Interventoria Federal para que se concedesse um empréstimo à Cidade de Goiás sugerindo ao presidente Getúlio Vargas a “elevação de Goiaz a Monumento Histórico”. (TAMASO, 2007, p. 120)

Após a visita de Rescala e a Exposição das peças de Veiga Valle, reacendeu na imprensa local o debate sobre a conveniência de a cidade tornar-se patrimônio histórico. O jornal *O Repórter*, de Uberlândia, publicou, em 30 de janeiro de 1943, um artigo escrito por Pedro

Bernardo Guimarães, intitulado “Vila Boa – Monumento Histórico<sup>74</sup>”. O jornal *Cidade de Goiás* se diz “contrário à sugestão de tornar a velha capital um monumento histórico”, mas “não podemos nos furtar ao dever de agradecer quem usou de tão desvanecedoras palavras sobre a terra de Anhanguera”. No artigo reproduzido na íntegra pelo jornal *Cidade de Goiás*, é feita uma série de apontamentos sobre a arquitetura e a história da cidade, além de várias comparações da cidade com Ouro Preto, que o destino de “Vila Boa” deveria ser o mesmo, ser reconhecida como Monumento Histórico, como mostra parte da reportagem:

[...] Como Ouro Preto, considerado monumento histórico em gesto de reconhecimento do presidente Vargas, para conservar suas capelas unidas de seus castelos de granito, também Vila Boa terá o mesmo galardão da gente sentimental de Goiás.

[...] Porque dar a Vila Boa o reconhecimento de monumento histórico, é fixar na expressão de um símbolo emocionante do sentimento patricio e (*ilegível*) de gratidão na síntese de um núcleo que serviu de vértice a concepção realizadora dos heroicos fundadores de Goiás (CIDADE DE GOIAZ, 11 de abril de 1943, p. 1).

Para muitos intelectuais vilaboenses, a cidade, reconhecida como Monumento Histórico, voltaria a ser valorizada na sociedade goiana. Segundo François Choay, “monumento, vem do latim *monumentum*: advertir, lembrar. Traz emoção, toca, evoca uma memória” (CHOAY, 2001). O monumento não é criado e já pensado nessa função, pois são as pessoas que lhe empregam tal função. Neste sentido, os argumentos para o reconhecimento do centro histórico da cidade de Goiás levavam em conta os seguintes aspectos: políticos, sendo a primeira capital; arquitetônicos, com as igrejas, algumas casas e órgãos do governo; culturais, com o berço da cultura goiana, devido sua literatura, teatro e música; e estéticos, resgatando as obras de Veiga Valle.

No Brasil, os primeiros embates sobre a preservação do patrimônio histórico<sup>75</sup> se deram na década de 1920. Já em 1923 foi aprovada no Congresso Nacional a inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil<sup>76</sup>, com intuito de preservar os imóveis públicos e privados que tinham alguma relevância nacional, priorizando seu lado artístico ou histórico. No ano de 1925, o governador de Minas Gerais criou um anteprojeto que ampliava a preservação da história anterior às instituições, prédios urbanos e sítios arqueológicos. Em

<sup>74</sup> (*Cidade de Goiás*, 11 de abril de 1943, p.01)

<sup>75</sup> De acordo com François Choay: “Patrimônio Histórico. A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos. (...) ‘patrimônio histórico’ tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e a mentalidade” (CHOAY, 2001, p. 11).

<sup>76</sup> O projeto foi de autoria do deputado Luiz Cedro (GOMIDE, 1999, p. 92).

1925, outro projeto foi enviado para o Congresso Nacional em que se decidia que todos os imóveis e móveis de valor histórico e artístico fossem considerados patrimônios históricos e artísticos nacionais, sendo eles da União, dos Estados, dos Municípios e particulares. A guarda e conservação do patrimônio seria feita pelos municípios, sob a supervisão da Inspetoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e das repartições semelhantes nos Estados. (GOMIDE, 1999, p. 93)

A pedido do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, em 1936, o escritor Mário de Andrade fez um anteprojeto que acrescentava que a proteção do patrimônio brasileiro ficaria a cargo do Serviço do Patrimônio Artístico e Nacional (SPAN), que seria o responsável por determinar, organizar, conservar e propagar o patrimônio artístico<sup>77</sup>, sendo que cada região criaria sua comissão para escolher as obras do Estado a serem tombadas. Mas, os tombamentos só iriam acontecer com a autorização do SPAN central.

Para dar uma nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública, foi criada a Lei nº 378 e nela se fez referências ao patrimônio, englobando os aspectos históricos, criando o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)<sup>78</sup>, e os Estados coordenados pela União, deveriam criar museus estaduais e municipais. Nos primeiros tombamentos do SPHAN, foi priorizado o período colonial brasileiro, principalmente o barroco, sempre ligados à história oficial. (FUNARI e PELEGRINI, 2014)

A Cidade de Goiás se encaixava bem na perspectiva de tombamento do SPHAN em priorizar o período colonial e o barroco, já que a maioria da arquitetura do centro histórico da cidade era colonial e as obras sacras de Veiga Valle eram barrocas.

A primeira visita de um membro do SPHAN, o pintor José Rescala, na cidade, aconteceu em 1940 e, como foi mostrado no tópico anterior, fez algumas descrições da arquitetura da cidade e uma exposição das obras de Veiga Valle. Somente em 1948 é que o SPHAN mandou um novo funcionário à cidade, o arquiteto Edgar Jacintho da Silva, para fotografar as principais igrejas, casas e monumentos públicos. O trabalho feito por Rescala anos antes será fundamental para os estudos prévios, inclusive sendo uma das recomendações feitas para Edgar Jacintho antes de iniciar seus trabalhos (TAMASO, 2007). No seu relatório prévio de Edgar Jacintho

---

<sup>77</sup> Segundo Gomide: “Neste anteprojeto, a definição de patrimônio engloba obras de arte puras ou aplicadas, popular ou erudita, de caráter particular ou não. Inclui-se aí, entre as formas de arte patrimonial, a “arte histórica”. Esse tipo de arte seria aquela o qual se reflete ou se comemora a evolução nacional. Como parte da história ‘tombável’, temos monumentos (ruínas, fortes, igrejas, etc), iconografia nacional (com valor histórico de mais de 30 anos), iconografia estrangeira referente a nossa história (mapas, gravuras, porcelanas, entre outras) e, por fim, a brasileira, referente a qualquer impresso que se reporte ao Brasil desde 1850”. (GOMIDE, 1999, p. 103)

<sup>78</sup> O acervo do patrimônio também englobaria: bibliografias, arquivos, bens arqueológicos, etc. E deveriam serem expostos em museus. (GOMIDE, 1999)

para o SPHAN, foram observadas as características tradicionais que predominavam na arquitetura da cidade e a descrição dos monumentos de maior importância, o Chafariz da Boa Morte, a Antiga Casa de Câmara e Cadeia<sup>79</sup>, a Igreja da Nossa da Abadia e o Palácio do Conde dos Arcos.

Não ocorreu o tombamento histórico de toda a cidade como queriam muitos vilaboenses na época. Mas, seguindo a orientação de Alcides da Rocha Miranda, que era o Chefe da Secção de Arte da Divisão de Estudos e Tombamento (DET), algumas igrejas, conjuntos paisagísticos e uma peça de Veiga Valle, também fossem incluídos no Livro do Tombo (TAMASO, 2007). Já no final do mesmo ano de 1948, iniciou-se a deliberação dos tombamentos para a inscrição nos Livros do Tombo. Porém, os tombamentos ocorreram formalmente pelo SPHAN durante a década de 1950 e, neste período, foram tombadas pelo órgão: a Igreja de São Francisco de Paula, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Igreja de Nossa d'Abadia, Igreja da Boa Morte, Acervo Arquitetônico e Paisagístico do Antigo Largo do Chafariz, Acervo Arquitetônico e Paisagístico da Antiga Rua da Fundação, Antiga Casa de Câmara e Cadeia, Antigo Palácio dos Governadores (incluindo um brasão real e dois bustos) e uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, de Veiga Valle.

A fase que corresponde aos estudos para os primeiros tombamentos foi de muita relevância para que se firmasse a ideia de que Veiga Valle era o principal nome da arte goiana do século XIX, principalmente por uma de suas peças ter sido tombada. Com isso, a cada dia ele se tornava uma figura indispensável para representar a tradição vilaboense.

#### **2.4 A 1ª Exposição da Escola Goiana de Belas-Artes (EGBA) e o 1º Congresso Nacional dos Intelectuais**

Com os primeiros tombamentos, a defesa da tradição vilaboense foi consolidada e Veiga Valle passou a ser o principal artista goiano do século XIX. Na década de 1950, essa posição veio a ser reafirmada através de dois eventos artísticos que aconteceram na nova capital goiana, sendo eles: a 1ª Exposição da Escola Goiana de Belas-Artes (1953) e o 1º Congresso Nacional dos Intelectuais (1954). Em ambos eventos, peças de Veiga Valle foram expostas.

Na nova capital de Goiás, o ambiente cultural era cada mais eferescente. A cidade também já contava com o Liceu de Goiânia, a Escola Técnica Federal, a Escola Normal, o

---

<sup>79</sup> Neste relatório, Edgar Jacintho já sugere que a Antiga Câmara e Cadeia seja transformado em museu. (TAMASO, 2007, p. 123)

Grupo Escolar Modelo e com a Academia Goiana de Letras. A nova capital passava a viver cada vez dentro dos conceitos da modernidade, como mostra o arquiteto Gustavo Neiva Coelho:

Implantada dentro desses conceitos de modernidade, desenvolvimento e progresso, a cidade de Goiânia tem, em um primeiro momento, a arquitetura, como carro-chefe do seu desenvolvimento cultural e artístico. A modernidade da Art Déco [...]. E é essa visão de modernidade que vai desencadear um processo de discussão e consequente avanço cultural no sentido de tentar aproximar Goiânia dos grandes centros culturais do litoral brasileiro. Nesse momento surgem edifícios do porte do Teatro Goiânia e da Estação Ferroviária, além de monumentos como o coreto da Praça Cívica [...]. Eventos culturais traziam até Goiânia nomes do primeiro escalão da literatura nacional, como Monteiro Lobato, e Jorge Amado, e mesmo internacional, como o Prêmio Nobel chileno Pablo Neruda. (COELHO, 1998, p. 35)

Oficialmente, o primeiro grande evento cultural feito em Goiânia foi o seu Batismo Cultural<sup>80</sup>, em 1942, que foi marcado por um variado programa cultural, de considerada importância tendo em vista que, “através de Goiânia o País volta-se para Goiás” (DOLES e MACHADO, 1998, p. 38). Com o Batismo Cultural de Goiânia e seus ilustres visitantes, os artistas locais passaram a se reunir com maior frequência para discutir o que estava em pauta no contexto cultural do Estado e do Brasil e ainda mostrar o que estavam produzindo. Foi neste contexto que surgiu a primeira escola de arte do estado, a Sociedade Pró-Arte de Goyaz, em 1945.

A Sociedade Pró-Arte de Goiás foi liderada pelo músico, escultor e arquiteto José Amaral Neddermeyer<sup>81</sup>, que contou com a participação de outros artistas, como José Edilberto Veiga<sup>82</sup> e Jorge Félix<sup>83</sup>. Mesmo tendo como principal atração a música, foi aberta pela Pró-Arte uma pequena escolinha de artes, onde os três principais nomes do movimento davam aulas gratuitas e ao ar livre<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup> No Batismo Cultural, a cidade se viu tomada por uma série de eventos significativos: a reunião dos Conselhos Nacionais de Geografia e Estatística, a Exposição-Feira de Animais, a Semana Ruralista e o 8º Congresso Brasileiro de Educação. Inaugurou-se o Cineteatro Goiânia, com a apresentação da peça *Colégio Interno*, que trouxe a atriz Eva Tudor, no papel principal. Foi também apresentado o filme *Divino Tormento*, estrelado por Janet MacDonald e Nelson Eddy. Coroando esse *pot-pourri* de eventos, a Orquestra Sinfônica de Goiás, apresentou-se no Palácio das Esmeraldas sob a regência do maestro Joaquim Edson de Camargo, músico de saudosa memória para todos que conhecem a história musical do Estado. (DOLES e MACHADO, 1998, p.38)

<sup>81</sup> Pintor, escultor, músico e arquiteto, nasceu em São Paulo em 1894 e faleceu em Goiânia em 1951. Arquiteto formado pela Universidade Mackenzie em 1918, fez curso de escultura no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, SP, e mudou-se para Goiânia na década de 30 para projetar e chefear a execução e de obras da nova capital. Em, 1942 quando do Batismo Cultural de Goiânia, organizou e participou da 1ª Exposição de Artes Plásticas da Cidade. (MENEZES, 1998, p. 151)

<sup>82</sup> José Edilberto da Veiga Jardim. Nasceu na Cidade de Goiás em 1906 e faleceu em Goiânia em 1975, onde foi professor do Liceu de Goiânia. Pintor e exímio desenhista. (MENEZES, 1998, p. 151)

<sup>83</sup> Jorge Félix de Sousa. Nascido na Cidade de Goiás em 1908, faleceu em Goiânia, onde residiu desde o início da capital (...). Era arquiteto, formado pela Universidade Brasil, e foi aluno da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, com especialização em Modelagem e Aquarela. (MENEZES, 1998, p. 150)

<sup>84</sup> A escolinha que funcionou, de 1948 a 1949, chegou a ter cerca de 20 alunos, e normalmente as aulas aconteciam na Praça Cívica em frente ao Palácio das Esmeraldas, mas logo o governador cedeu duas salas no Museu Estadual

Mesmo não conseguindo um grande volume de produção para criar uma nova cena artística, a Sociedade Pró-Arte de Goiás se organizava para fazer uma exposição<sup>85</sup> por ano, que ocorreu entre 1945 a 1947, com a principal intenção de demonstrar o que os artistas goianos estavam produzindo naquele momento. A Pró-Arte não teve uma vida longa no cenário artístico de Goiânia, mas, devido aos artistas ligados a ela, o movimento foi a semente do que viria a ser o ambiente artístico na cidade.

A experiência da Pró-Arte foi importante para gerar uma certa inquietude entre os artistas goianos. De acordo com Amaury Menezes: “Neddermeyer, Veiga, e Jorge Félix, da Pró-Arte, mais Peclat<sup>86</sup>, Ritter, sob a liderança de Luiz Curado<sup>87</sup>, continuavam planejando a fundação de uma escola de artes” (1998, p. 41). Já em 1950, Luiz Curado e Ritter planejavam criar uma escola infantil para desenvolver as habilidades voltadas para desenho e instrução artística, tentando associar teoria e prática. Os dois artistas queriam implementar novos conceitos artísticos na arte goiana, que ainda era dominada por uma arte conservadora. De acordo com Edna de Jesus Goya,

Curado e Ritter sonhavam imprimir em Goiás as inovações da Arte Moderna, mediante um ensino mais avançado. Apesar de a Semana de Arte Moderna de 1922 ter marcado a modernidade no Brasil, estabelecendo novos parâmetros para o ensino da arte (na escola primária, secundária e superior), nas escolinhas de arte do Brasil da década de 50, ainda prevalecia um espírito mais conservador, voltado para uma linha mais clássica, mais próxima da orientação da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). (GOYA, 2010, p. 2023)

Em 1950, chegou à Cidade de Goiás o frei dominicano Nazareno Confaloni. O frei foi convidado por Dom Cândido Penso para pintar afrescos na Igreja do Rosário, onde foram feitos quinze painéis e o altar-mor representando os Mistérios do Rosário. Por ter feito um estilo de pintura mais contemporânea, a população local, que não estava acostumada com o novo estilo, considerava-o como “pintor louco” e que pintava “cristos horríveis”. (FIGUEIREDO, 1979, p. 94)

---

de Goiás.

<sup>85</sup> Em 1945 a Pró-Arte realizou uma mostra denominada “I Exposição de Pintura, Escultura e Arquitetura”, com apenas 10 trabalhos. O evento repetiu-se em 1946 com 17 participantes e 67 trabalhos. Em 1947 haviam 25 participantes e 145 trabalhos. (FIGUEIREDO, 1979, p.93)

<sup>86</sup> Antônio Henrique de Peclat (Peclat Chavannes). Nasceu em 27-7-1913 na Cidade de Goiás e faleceu em Goiânia em 1988. Pioneiro na nova capital, mudou-se para Goiânia em 1937 para lecionar desenho no Lyceu de Goiânia. Entre 1941 e 1944 residiu no Rio de Janeiro, onde estudou na Escola Nacional de Belas-Artes (MENEZES, 1998, p. 214)

<sup>87</sup> Luiz Augusto do Carmo Curado. Nasceu em 1919, na cidade de Pirenópolis/GO e faleceu em Goiânia em 28-7-1996. Escultor, gravador e principalmente professor (...). Fundador da EGBA, como os outros artistas eram poucos afeitos aos problemas administrativos, teve no professor Luiz o coordenador das atividades didáticas e pedagógicas da Escola, em prejuízo do seu trabalho como artista plástico. (MENEZES, 1998, p. 167)

Sabendo da presença desse novo pintor na Cidade de Goiás, Luiz Curado foi ao seu encontro para conhecer seu trabalho e conseguir sua adesão para o movimento idealizado por ele e Gustav Ritter. Seu primeiro passo foi tentar conseguir a transferência de frei Confaloni<sup>88</sup> para Goiânia, que logo foi concedida pelo bispo.

Com Luiz Curado, Gustav Ritter<sup>89</sup> e frei Confaloni, foi concebido o projeto de criar uma instituição de ensino superior, a Escola Goiana de Belas Artes, fundada em 1º de dezembro de 1952. A instituição teve como professores-fundadores Luiz Curado, Gustav Ritter, frei Confaloni, Antônio Peclat, José Edilberto da Veiga e Jorge Félix de Sousa.

A Escola Goiana de Belas Artes só teve sua inauguração em março de 1953. Seu funcionamento ocorreria em prédio cedido pela viúva de Neddermeyer, Dona Ruth, na rua 9, no centro de Goiânia, tendo Luiz Curado como diretor, e ainda exercendo funções didático-pedagógica e artísticas.

Para este ano, foi oferecido um “Curso de Preparação” ao exame de habilitação. Para o ano seguinte, era constituído de três matérias: Desenho Artístico e Pintura, que era ministrada por frei Confaloni e Peclat; Desenho Geométrico, que era ministrada por José Edilberto da Veiga e Modelagem, ministrada por Gustav Ritter.

Ao mesmo tempo que se fez a inauguração da EGBA, também foi feita a abertura da 1ª Exposição Coletiva dos Professores da EGBA, no *hall* de entrada da escola. Para essa exposição foram levadas algumas peças de Veiga Valle. Esta foi a primeira vez que suas peças foram retiradas da Cidade de Goiás para se fazer uma exposição. A seguir, o cartaz da exposição inaugural da EGBA (Imagem 31) e das peças de Veiga Valle que fizeram parte da exposição (Imagem 32).

---

<sup>88</sup> Frei Giuseppe Nazareno Confaloni. Nasceu em Grotte do Castro, Viterbo, Itália, em 23-1-1917, e faleceu em Goiânia em 4/6/1977. Ainda na Itália, ordenou-se sacerdote da Ordem Dominicanos em 1939. Veio para o Brasil em 1950, fixando residência na Cidade de Goiás, onde pintou os 15 afrescos da Igreja do Rosário (MENEZES, 1998, p. 200).

<sup>89</sup> Henning Gustav Ritter. Nascido em Hamburgo/Alemanha, em 10-3-1904, faleceu em Goiânia em 22-10-1979. Iniciou seus estudos de arte em Hamburgo, em 1935 veio para a América do Sul (Peru) e ano seguinte para o Brasil, naturalizando-se brasileiro em 1947. Em Goiânia, foi professor de carpintaria na Escola Técnica Federal de Goiás (MENEZES, 1998, p. 222).

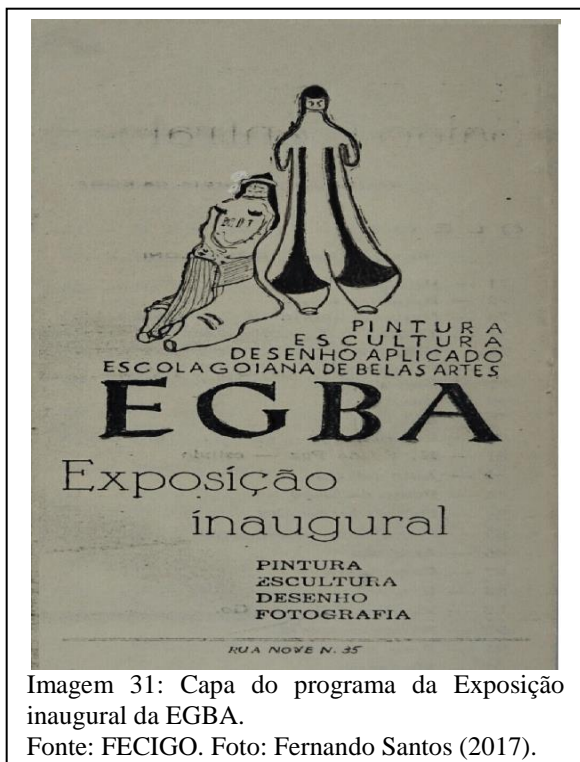


Imagem 31: Capa do programa da Exposição inaugural da EGBA.  
Fonte: FECIGO. Foto: Fernando Santos (2017).

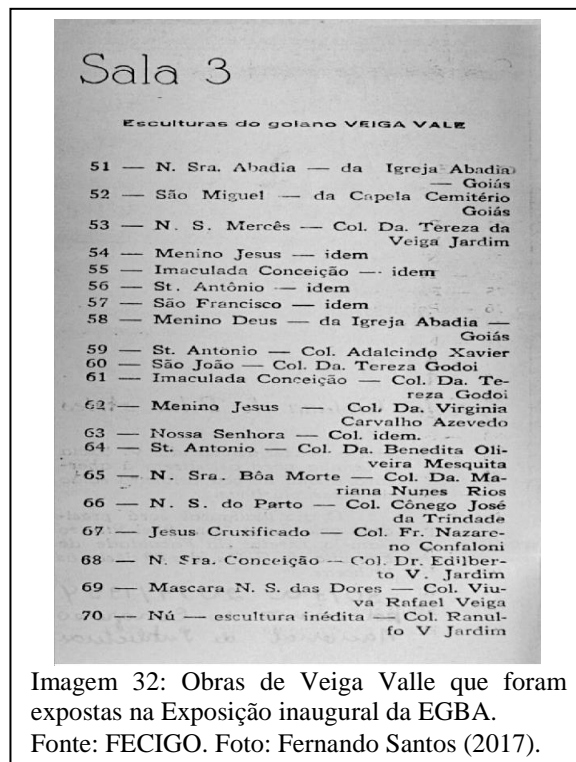


Imagem 32: Obras de Veiga Valle que foram expostas na Exposição inaugural da EGBA.  
Fonte: FECIGO. Foto: Fernando Santos (2017).

O fato se mostra importante para o reconhecimento de Veiga Valle como o principal artista goiano do século XIX, sendo que em uma exposição de temas mais ligados ao modernismo brasileiro e de inovação artística, ele foi rememorado como um artista importante para a arte goiana.

Neste clima de inovação e valorização artística, no ano de 1954, Goiânia vivenciou um dos eventos mais audaciosos: o “I Congresso Nacional de Intelectuais”, realizado entre os dias 14 e 21 de fevereiro, que foi “resultado da reação de intelectuais goianos ao isolamento cultural da jovem metrópole do oeste”. (FIGUEIREDO, 1979, p. 94)

O Congresso foi organizado por Xavier Júnior, presidente da Academia Goiana de Letras (AGL) e teve apoio da Associação Brasileira de Escritores (ABE). De acordo com Boletim de preparação para divulgarem suas diretrizes e metas, alguns dos temas propostos foram: Defesa da cultura brasileira e estímulo ao seu desenvolvimento, preservando-se as características nacionais; intercâmbio cultural com todos os povos; problemas éticos e profissionais dos intelectuais; salvaguarda das fontes e dos elementos populares da cultural.

O Congresso contou com nomes importantes da intelectualidade goiana, brasileira e da América Latina, entre escritores, poetas, professores, músicos, cineastas, atores, jornalistas e artistas plásticos. Com destaque para Pablo Neruda (Chile), René Deprestes (Haiti), Jorge Amado e Mario Barata. Sobre esta consideração e as motivações do Congresso ter sido feito em Goiânia, o escritor goiano Gilberto Mendonça Teles, escreveu:

A história desse “I Congresso Nacional de Intelectuais”, realizado em Goiânia em 1954, pode ser assim resumida: Derrubada a Ditadura e finda a Guerra mundial, começam a agitar-se os escritores brasileiros, em vários Estados. Em Goiás a consequência imediata foi a criação de uma secção da ABDE<sup>90</sup>, em 1945. Nesse mesmo ano, realizou-se em São Paulo o “I Congresso Brasileiro de Escritores”, promovido pela ABDE. (...). Por ocasião do “IV Congresso Brasileiro de Escritores”, realizado em Porto Alegre, um dos nossos representantes, Domingos Félix de Sousa, mesmo contra seus companheiros (Bernardo Élis, D. Amália Hermano, etc), se bateu para que o “V” congresso se realizasse em Goiânia, no que foi atendido. Mas, por essa época, com a infiltração de ideias comunistas na Associação Brasileira de Escritores, houve uma cisão em São Paulo, imitada depois nos outros Estados, criando-se mesmo novas instituições. Então, para que se unissem, não somente os escritores, mas todos os intelectuais brasileiros, em vez de se realizar em Goiânia o “V Congresso Brasileiro de Escritores”, programou-se o “I Congresso Nacional de Intelectuais”, que conseguiu atingir os seus objetivos. (TELES, 1983, p.135)

A programação do Congresso era composta por teatro, música, literatura e artes plásticas. A Escola Goiana de Belas-Artes foi convidada para participar da comissão organizadora e ser responsável pela exposição artística. Luiz Curado e frei Confaloni ficaram encarregados de coletar material, entre pinturas, esculturas e gravuras pelo interior de Goiás e fazer o convite a artistas de outros estados e Gustav Ritter ficou responsabilizado por criar o cartaz do evento (Imagem 33) e tomar outras providências.



Imagem 33: Fac-símile do cartaz do I Congresso Nacional de Intelectuais. Fonte: FECIGO. Foto: Fernando Santos (2017).

<sup>90</sup> Associação Brasileira de Escritores.

A exposição contou com mais de 300 obras<sup>91</sup> de artistas goianos e de outras regiões do país. O Congresso tinha como uma das suas características pensar as inovações de uma arte definida como modernista. A exposição contou com várias seções, como a dos indígenas Carajás, expondo suas cerâmicas, ornamentos e armas; arte popular com peças de Maria Beni<sup>92</sup> e Sebastião Epifânio<sup>93</sup>, e também peças de ex-votos da Sala de Milagres de Trindade. Uma das seções que mais chamou a atenção dos visitantes, principalmente das delegações estrangeiras, foi a que estava exposta 20 peças de Veiga Valle (imagem 34), intitulada “Esculturas do Goiano Veiga Valle”. Como mostra um artigo escrito por Luiz Curado, para a revista *Renovação*: “(...) Congresso Nacional dos Intelectuais propagou ainda mais o nome de Goiás sobretudo através dos trabalhos do inspirado artista. As muitas delegações estrangeiras ao Congresso se extasiaram ante as obras de Veiga Valle”. (CURADO *in* RENOVAÇÃO, 1955, p. 182)

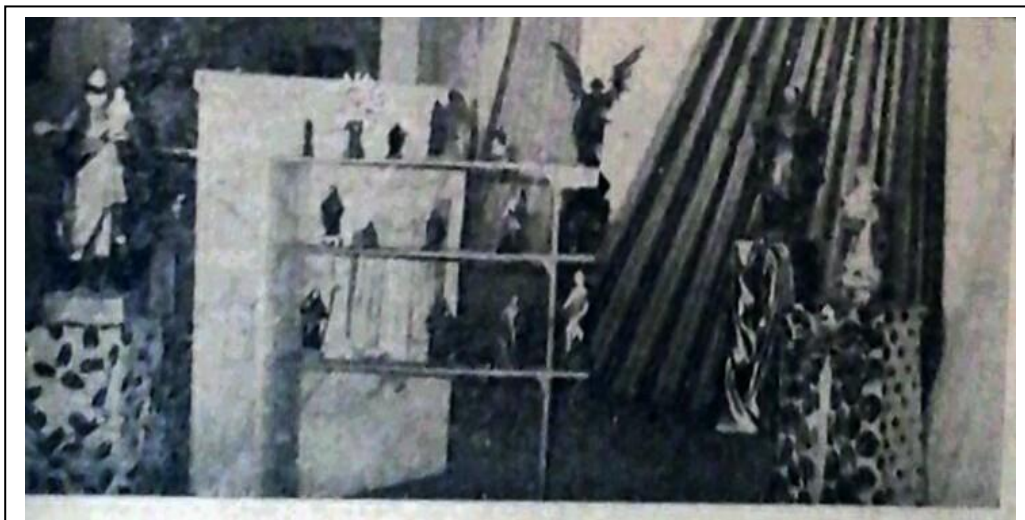


Imagem 34: Exposição que ocorreu no I Congresso Nacional de Intelectuais.  
Fonte: RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, ano III, nº 1.

O Congresso propiciou que a arte de Goiás fosse demonstrada para grande parte do Brasil. Sobre a exposição artística no Congresso ser de características modernistas, mas ter cedido espaço a artes mais tradicionais, foi importante principalmente para a afirmação de Veiga Valle como o principal artista goiano do século XIX.

<sup>91</sup> Alguns nomes que tiveram obras expostas foram: Carlos Seliar, Oswaldo Teixeira, Georgina de Albuquerque, Quirino Campofiorito, Sérgio Milliet, Mario Zanini, Djanira, Rebolon Gonçalves, Bruno Giorgi, Mestre Vitalino, Luiz Curado, Gustav Ritter, frei Confaloni, entre outros. (MENEZES, 1998, p.44)

<sup>92</sup> Maria Fleury. Nasceu em Pirenópolis em 1919. Escultora e ceramista, trabalhava com entalhes em madeira e figuras em cerâmica, representando as cenas folclóricas e religiosas da cidade, principalmente as celebres cavalhadas de Pirenópolis. (MENEZES, 1998, p.179)

<sup>93</sup> Escultor de temática sacra, era, no início do século, na Cidade de Goiás, segundo o pesquisador Elder Camargo de Passos, conhecido entalhador e criador de presépios, numa temática e estilo bastante ingênuo. (MENEZES, 1998, p. 234)

Um dos melhores balanços que se pode fazer da seção “Esculturas do Goiano Veiga Valle”, do “I Congresso Nacional de Intelectuais”, está nas reportagens contidas na *Revista Renovação*, de janeiro de 1955. Antes de entrar propriamente no Congresso, foi feita uma reportagem que cita trechos da aula inaugural da EGBA, em 1954, ministrada pelo professor Jordão de Oliveira, da Escola Nacional de Belas-Artes, defendendo que as peças de Veiga Valle são tidas como magníficas e que deveriam ser tombadas o mais rápido possível.

Nêle, não só o escultor, mas também o pintor se integra na valorização dessas imagens magníficas, sem a menor descaída. Não sabemos como tanta distinção, tanta nobreza se permitem a um artista solitário, vivendo em um meio onde não lhe era possível convivência de maiores estímulos. O Patrimônio precisa, sem demora, tomba essas obras e o Estado de Goiás evitar sua fuga. (OLIVEIRA in RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.11)

Na mesma revista, em um artigo feito por Regina Lacerda, intitulado *O que foi a Exposição do Congresso Nacional de Intelectuais*, a escritora e folclorista, então secretária da EGBA, na época, fez todo o retrospecto da organização e da realização do Congresso, mostrando algumas reportagens nacionais e até mesmo internacionais sobre o evento. Regina Lacerda afirmou que o “ponto alto” do evento foi a exposição organizada pela EGBA, mas que nem tudo foram flores, pois os donos das obras de Veiga Valle ficaram com ciúmes das peças. Isso demonstra que as peças do agora “artista” desvincularam-se do caráter sacro e também ganharam status de obra de arte. Sobre a exaltação dos ânimos dos donos das obras de Veiga Valle, Regina Lacerda escreveu:

Se algum trabalho foi calmo e facilitado pelo conforto da Cidade, outros tiveram outro aspecto. O tempo das chuvas dificulta as viagens e o ciúme dos donos das esculturas de Veiga Vale foram dois problemas difíceis de se contornar. Não faltou exaltação de ânimos por parte de alguns possuidores de obras daquele mestre, resultando improfícua uma viagem a uma das mais tradicionais cidades do Estado. (LACERDA in RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p. 23)

Também na *Revista Renovação*, o frei Nazareno Confaloni publicou um artigo intitulado *Encontro de épocas artísticas*, no qual apresentou um balanço das obras expostas na exposição da EGBA, no Congresso, ressaltando principalmente as obras dos índios carajás e da arte popular. Contudo, para ele, o ponto alto da produção artística em Goiás deu-se com Veiga Valle, já que suas obras possuíam “pujança barroca”, a “delicadeza de um quatrocentos florentino” produzidas com “técnica e a sabedoria compositiva dos grandes mestres das boas épocas da Europa”. Frei Confaloni ainda criticou o mau estado de algumas peças e sugeriu que se devia fazer com urgência um Museu Veiga Valle, para que sua obra não desaparecesse. De

acordo com o frei, “temos o dever de ampará-lo. Sendo o artista de maior destaque da terra goiana, é um dos melhores no plano nacional”. (CONFALONI *in* RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p. 24 e 29)

Em outro artigo publicado na Revista *Renovação*, escrito pelo artista e diretor da EGBA, Luiz A. Carmo Curado, intitulado *VEIGA VALLE – o Fra Angelico brasileiro*, apresentou-se uma biografia do artista, baseada no relatório feito por Rescala, em 1940. O artigo relata que um Menino-Deus, feito por Veiga Valle, foi encomendado pelo bispo da Cidade de Goiás, Dom Cláudio José Gonçalves Ponce Leão, e enviada para Roma de presente para o papa Pio IX, porém essa história nunca foi confirmada.

Ele explicou que o título de “Fra Angelico brasileiro” foi dado por frei Confaloni no primeiro momento em que admirava pela primeira vez as peças de Veiga Valle, na Cidade de Goiás. Curado ainda fez uma comparação entre o artista goiano e o mineiro Aleijadinho, destacando as semelhanças existentes em suas obras, como: “precisão extraordinária do talho”, “as curvas sensuais do barroco”. Porém, destacou suas diferenças:

Mas há também entre eles uma grande discordância que vale assinalar: o artista de Vila-Rica contou certamente com a sorte de um ambiente propício. O nome de sua cidade, originário da riqueza exuberante da região, evoca famosos solares da fidalguia portuguesa que tantos ensinamentos e obras de arte trouxe do Velho Mundo, e que, naturalmente, muito contribuíram para o aperfeiçoamento de Antônio Francisco Lisboa.

[...] Aleijadinho é estrela de primeira grandeza na constelação de artistas da sua terra; Veiga Vale é astro único nos céus da arte goiana. Entretanto, se aquele é mundialmente conhecido o nome deste até então não pertence à história. (CURADO *in* RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.28)

O professor Luiz Curado também reafirmou a ideia de se criar um Museu Veiga Valle e que, sendo assim, a EGBA se dispunha a empenhar o projeto. Curado foi uma das primeiras pessoas a fazerem um estudo mais elaborado sobre Veiga Valle e foi ele quem destacou a beleza e as especificidades do acabamento e especialmente do esgrafiado nas peças. Além disso, foi ele quem reforçou a ideia de que Veiga Valle seria um autodidata ou um inspirado. No artigo, ele escreveu que “se não ousamos afirmar ter sido Veiga Valle um gênio pelo menos temos que admitir que possuía uma fecunda inspiração genial, palpitante em suas obras”. (CURADO *in* RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p. 28)

O ressentimento da transferência da capital motivou os vilaboenses a fazerem um resgate de suas tradições, criando a ideia de que a Cidade de Goiás seria o berço da cultura goiana. O “redescobrimento” das obras de Veiga Valle por Rescala, sendo apresentado como um artista que trabalhou por muito tempo na cidade ajudou a consolidar essa ideia do berço

cultural. Pode-se concluir que Rescala apresentou aos vilaboenses um artista que há muito tempo estava silenciado e que, a partir daquele momento, tornava-se um importante elemento para a representação que os vilaboenses buscavam para consolidar sua tradição.

As exposições em Goiânia e os textos dos professores da EGBA na Revista *Renovação* se tornaram importantes porque foi a partir deles que Veiga Valle teve sua obra apresentada ao meio artístico e intelectual de Goiás e, com isso, teve sua imagem confirmada como sendo o principal artista goiano do século XIX.

### CAPÍTULO 3

#### VEIGA VALLE – O SÍMBOLO DO BARROCO GOIANO (1955-1983)

A partir dos anos 1940 e 1950, as obras de Veiga Valle já eram reconhecidas e sua importância como artista regional que ajudava na afirmação da tradição vilaboense era inquestionável e imprescindível. Nas décadas seguintes, um intenso trabalho foi feito por organizações da Cidade de Goiás para que suas imagens fossem reconhecidas regionalmente e nacionalmente. Nesse sentido, pretendiam-se que novas fronteiras fossem abertas, para que sua obra fosse divulgada como sendo a do principal artista barroco de todos os tempos de Goiás.

O presente capítulo mostra como se deu esse novo processo de divulgação, liderado pela Organização Vilaboense de Arte e Tradição (OVAT), responsável por organizar as principais exposições das obras de Veiga Valle e de auxiliar na criação e organização de um espaço que reuniria parte de sua obra, o Museu de Arte da Boa Morte. A motivação dos “ovatianos” era divulgar as obras do artista para reforçar a tradição vilaboense e estimular o aumento do turismo na cidade.

Com isso, as obras de Veiga Valle foram expostas e divulgadas em outros locais além da Cidade de Goiás, participando de eventos fora do estado, como as exposições realizadas na Bahia e Brasília e a famosa exposição em São Paulo – SP, no MASP.

Com a consolidação do nome Veiga Valle como “símbolo do barroco goiano”, aumenta o interesse dos acadêmicos por sua vida. Assim, no início dos anos 1980 foi feito o primeiro estudo acadêmico da obra veigavalliana, por Heliana Angotti Salgueiro, o que contribuiu para divulgar ainda mais sua obra.

A partir dos anos 1960, ocorre uma ampla divulgação de sua obra na mídia, tornando-se uma presença constante em jornais, revistas e programas televisivos. Contudo, no âmbito da cultura popular, o que foi mais decisivo para a divulgação do artista Veiga Valle foi a romaria do Divino Pai Eterno, em Trindade (GO), sendo que a imagem para culto se acredita que foi feita pelo artista goiano, remontando uma discussão sobre a sua autenticidade, que será feita no último tópico do presente capítulo.

#### **3.1 A Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT)**

A potencialidade turística da Cidade de Goiás era discutida desde a época da transferência da capital e os primeiros tombamentos reforçaram ainda mais tal ideia. Em 1965, foi criada a Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), com o propósito de

organizar, pesquisar, valorizar e divulgar a tradição cultural e artística da Cidade de Goiás. No livreto de comemoração dos 40 anos da OVAT, Elder Passos de Camargo, um dos membros fundadores, explica as motivações que levaram um grupo de intelectuais<sup>94</sup> da cidade a criar a tal organização:

Na década de sessenta nós criamos a OVAT, Organização Vilaboense de Artes de Tradições, que era um grupo de pessoas ligadas à cultura e à arte e começamos a planejar o que seria Goiás para o futuro. De que ela poderia viver? Nós partimos a pesquisar e ver que o passado de Goiás era um passado muito rico em tradições, em arte, em cultura, em história. Desde a fundação até 1937, a vida do Estado desenvolveu aqui dentro. Então, quer queira, quer não queira, isso já é um ponto fantástico. E nós tínhamos vários prédios que estavam abandonados, que estavam deixados, emprestados a órgãos públicos, a escolas, a “n” coisas. Nós começamos a fazer um levantamento histórico. Vimos que o futuro era o passado. (CATALOGO, 2005, p. 7)

O interesse em valorizar o passado e as tradições da cidade acontecia desde a mudança da capital, principalmente com os chamados antimudancistas, sendo que os membros fundadores da OVAT se consideravam herdeiros dos antimudancistas (DELGADO, 2003, p. 418). E o turismo seria um dos principais caminhos para que a Cidade de Goiás continuasse “viva” e lembrada como berço da cultura goiana o que pode ser notado no final do depoimento, quando Elder afirma que o “futuro era o passado”. E é justamente nesse ensejo de planejar o futuro através do passado que a OVAT se coloca e se torna a principal guardiã da memória da cidade, como fica demonstrado em seu livreto de comemoração de 40 anos: “É fundamental reconhecer uma Goiás antes e outra depois da OVAT. Uma Goiás que recria e preserva suas tradições visando unicamente perpetuar a identidade goiana”. (CATALOGO, 2005, p. 4).

Com sua pretensão de guardiã e divulgadora da memória da Cidade de Goiás, a OVAT efetivou inúmeras pesquisas e estudos sobre temas atualmente denominados de “cultura imaterial” (TAMASO, 2007, p. 314), especificamente sobre a história, a vida cultural, as artes e o artesanato. No seu primeiro momento foi priorizada a principal festa religiosa da cidade, a Semana Santa. E em 1966, a OVAT reestrutura as comemorações da Semana Santa na cidade, como a Semana dos Passos e das Dores (quando ocorrem procissões com as imagens de Nosso Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores), cerimônias como: o Lava-Pés e a Adoração da Cruz e ainda dramatizações como a Procissão do Enterro e a Procissão da Ressurreição.

---

<sup>94</sup> Os membros fundadores da Organização Vilaboense de Artes e Tradições, foram: Antônio Carlos Bastos Costa Campos, Elina Maria da Silva, Elder Camargo de Passos, Erlande da Costa Campos, Eudes Pacheco Santana, Goiandira Ayres do Couto, Humberto do Nascimento Andrade, Hecival Alves de Castro, Joiza Pereira de Oliveira, Joice Pereira de Oliveira e Neuza Maria de Velascos. (CATALOGO, 2005)

Porém, foi no mesmo ano que se reintroduziu aquela que é tida como a maior manifestação religiosa da Cidade de Goiás, a Procissão do Fogaréu, que ainda hoje é o maior chamariz turístico da cidade. A Procissão do Fogaréu tem como pais simbólicos Goiandira Ayres do Couto e Elder Camargo de Passos, responsáveis por pesquisar como a procissão era efetivada antigamente e planejar a sua configuração atual. Em uma longa entrevista à antropóloga Isabel Tamaso, em 2002, Elder descreve como foi concebida a procissão:

o Rio de Janeiro também levantou a Semana deles antiga. Então, através do Jornal O Globo, eu fazia a comparação das coisas que existia no Rio de Janeiro e as coisas que existia em Goiás. (...) Achamos o Fogaréu, achamos as atas da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, em que pagavam o farricoco. (...) Aí começamos a fazer um estudo através das atas das Irmandades como é que realizavam as coisas. Aí fomos levantando. Bom, aí criamos a Procissão do Fogaréu em... o primeiro ano dela foi em sessenta e seis. Nós criamos a OVAT em sessenta e cinco, fizemos um estudo... a primeira procissão saiu em sessenta e seis com três farricocos. (Elder Camargo de Passos *apud* TAMASO, 2007, p. 627)

Goiandira do Couto, que também participou da entrevista, relata como resgataram a figura do farricoco, o principal apelo estético da procissão. Mesmo sendo uma longa entrevista, seria importante destacar alguns pontos para reforçar a ideia da OVAT como guardiã e divulgadora da tradição vilaboense. Goiandira afirma:

Começou assim. Élder chegou aqui e nós dois começamos, porque nós dois sempre mexemos como história. Ele tem uma notícia, uma notinha. (...) no arquivo do meu pai, coleções de jornal completo, tirava tudo aquilo e ia passar tudo a limpo e arrumava. De dia Élder vinha pra cá, sentava ali na máquina e eu do lado lá. Eu falando e ele escrevendo. (...) Então aí, ele... aí nós vamos fazer a Semana Santa né? (...) E ele veio e eu falei “vamos brigar pra fazer algo diferente”, “vamos”...”ah, fazer o farricoco!” (...) Os farricocos, eu tirei do dicionário, que ele é feito na Espanha. (...) Aqueles guardas romanos... eu olhei na Bíblia, prendendo Cristo, aqueles homens, aí eu desenhei tudo aquilo, tirei cópia de tudo, fiz tudo aquilo... “aqui Élder” (...) Aí vamos levar pra Dom Abel, sentar e concordar em fazer isso. Ele concordou. (...) Agora, costurar? “Eu costuro!”, falei, eu sou modista, eu era costureira, então vamos fazer. (...) Aquele capacete que tem, buscamos em Goiânia, era de carnaval. Eu dei umas pinturas, modifiquei pra ficar aquilo. (...) Aí eu fui lendo as histórias e fazendo as roupas tudo de acordo. E as tochas era pedaço de pau (...). Nós íamos nesses lugares que tinha pensão e pedia latinha de petit-pois, ervilha, pedia aquelas latinhas e batia com prego e pregava aquelas latinhas. E eu... Élder “vamos pintar”. Pintava uma a uma aquelas latinhas. (...) aí Elder que idealizou como ao por dentro. (...) E as roupas eram guardadas aqui em casa. Eu que guardava. (...) Eu passava, eu arrumava tudo. (Goiandira Ayres do Couto *apud* TAMASO, 2007, p. 272)

Como mostrado, a primeira grande realização da OVAT foi o levantamento histórico e a reestruturação da Semana Santa em Goiás, com a reintrodução da Procissão do Fogaréu, em 1966. A OVAT foi responsável também pela reabertura do Gabinete Literário Goiano (1968) e por organizar eventos comemorativos, como o sesquicentenário (150 anos) da elevação de

Vila Boa a Cidade de Goiás (1968), do centenário da morte de Veiga Valle (1974), dos 250 anos da fundação da Cidade de Goiás (1977), dos 125 anos do Teatro São Joaquim (1982); foi responsável pela criação de corais como o Coral 26 de Julho e Vocalistas Goyazes (1967) e ainda promovia vários recitais; confeccionou *folders* turísticos e catálogos comemorativos. Confirmando sua ligação com o turismo na cidade, em 1970, ela auxilia na montagem do roteiro de visitação do Museu das Bandeiras, Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Palácio Conde dos Arcos, Igreja da Abadia, do Carmo e São Francisco. (CATALOGO, 2005)

Como visto, a OVAT cria datas comemorativas, resgata espaços na cidade e muda sua fun o inicial. Elege alguns personagens como referências culturais e silencia sobre outros. Sobre essa manipula o da memória, Clóvis Britto faz a seguinte observa o:

Não narrar alguém ou algo   um mecanismo eficaz de instituirlos como “mortos” metaforicamente, de conferir uma identidade a partir da não identifica o. Soma-se a esse fato, o reconhecimento de que a memória se pauta em um jogo entre lembranças e esquecimentos e, no âmbito individual, na disputa entre o que ser lembrado, narrado, fabricado. Questões que desembocam em embates de uma política da memória que permeia a constitui o das narrativas. (BRITTO, 2013, p. 19)

E um dos nomes escolhidos pela OVAT para ser uma referência cultural da cidade veio a ser Veiga Valle, tornando-se a maior responsável pela cataloga o e divulga o de suas obras, contribuindo para o seu reconhecimento como principal artista goiano do século XIX. Segundo Tamaso, “antes da emergência de Cora Coralina na década de 80, Veiga Valle era o grande nome da cultura local” (TAMASO, 2007, p. 357).

Por mais que a OVAT lutasse para se firmar como principal guardiã da tradi o e cultura vilaboense, a partir de 1967 a Organiza o encontra um dos seus principais percalços, que foi a chegada na cidade de um novo bispo, Dom Tomás Balduíno e seu propósito de instalar na cidade a chamada “Igreja do Evangelho”<sup>95</sup>. Uma igreja que se aproximasse mais dos problemas sociais, que não tivesse tanta pompa e rituais como na Igreja de Tradi o<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Segundo Pessoa, as principais bases da Igreja do Evangelho surgiram no Concílio do Vaticano II e nas suas adapta es na segunda Conferência do Conselho Episcopal Latino-americano (CELAM), em Medellín, Col mbia, em 1968. Onde os bispos pensaram a realidade geográfica em que “conjugam-se a fome, a miséria, as enfermidades generalizadas e a mortalidade infantil, o analfabetismo e a marginalidade, profunda desigualdade das rendas e tensões entre classes sociais, surtos de violência e escassa participa o do povo na gestão do bem comum”. Por isso os bispos concluíram que sua a o não podia mais ser destinada a salvar almas, mas “o homem todo e todos os homens”. (PESSOA, 1990, p. 120)

<sup>96</sup> A “Igreja de Tradi o”, que se quis a todo custo erradicar, significava a existência de católicos que sempre reivindicaram os sacramentos e missas, permanecendo ainda no egoísmo, domina o, ganância e falsas caridades. “Igreja do Evangelho” era o compromisso com a evangeliza o, dando especial aten o aos pobres e oprimidos. (PESSOA, 1990, p. 130)

Com a chegada de D. Tomás Balduino, as celebrações já não teriam tanta ostentação, desestimulando celebrações como os terços, folias e algumas procissões<sup>97</sup> (PESSOA, 1990). A Igreja Católica, agora se preocupando mais com temas sociais, iria contra o trabalho da OVAT que era resgatar as tradicionais celebrações litúrgicas, algo que seria fundamental para sua proposta de fortalecimento do turismo na cidade.

Em entrevista dada a Isabela Tamaso, em 2002, o então presidente da OVAT na época relata como era a relação com Dom Tomás Balduino e as dificuldades enfrentadas pela Organização:

(...) Goiás tinha as igrejas cheias, lotadas, as missas... todas as festividades! No passar desse determinado... desse período que eu falo... ditadura religiosa, porque foi verdadeira ditadura, porque você não tinha direito... Era um diálogo monólogo, entende? Eles chamavam você para dialogar, mas só monologavam, não interessa o que você falava. Aí eles vieram até determinado tempo; quando eles viram que não conseguiam mudar certas atitudes, o que eles fizeram? Eles aderiram. Eles aderiram? Ótimo, nós somamos. (Elder Camargo de Passos *apud* TAMASO, 2007, p. 631)

Em contrapartida, Dom Tomás acusava a OVAT de pretender tornar as celebrações religiosas algo independente da Igreja, tratá-las somente como manifestações culturais (TAMASO, 2007). E um dos momentos que mais geraram conflitos foi a Semana Santa, que a OVAT pretendia manter com todo o ritual tradicional e Dom Tomás era acusado de destoar do momento com seus sermões, que eram feitos de acordo com as novas ideias da Igreja do Evangelho. Em entrevista concedida para Paulo Brito do Prado, em 2013, Dom Tomás dá a sua versão dos conflitos com a OVAT

(...) O pessoal achava que o Bispo [...] do Concílio [...] ia jogar aquilo por terra e começar um tipo de celebração moderna atualizada da Igreja eles não aceitaram isso e já preventivamente já se posicionaram contra mim, e eu deixei claro desde o início que a minha posição era de total respeito pela tradição ibérica que marcava a Semana Santa e eu achava muito bonito, muito rico como arte (...) bom do ponto de vista das igrejas não tinha problema, eu tinha plena consciência do valor histórico (...) ao mesmo tempo a utilização religiosa que isso cabia ao bispo, a igreja [...] mas você não pode tocar, não pode edificar que aí já atribuição do órgão público e essa consciência foi crescendo em Goiás e a gente apoiou muito né? Porque a minha presença na Semana Santa era na linha de valorizar aquelas [...] aqueles motetos, aquelas [...] aquelas estações da procissão do encontro e tal e [...] e teve a pregação isso eu não abri mão, deu problema, deu problema porque o pessoal achou bom e tal, mas aquele sermão estava fora de contexto [risadas]. (Dom Tomás Balduino *apud* PRADO, 2013, p. 195)

---

<sup>97</sup> A Igreja do Evangelho não significou, na verdade, uma mudança da Igreja enquanto instituição, mas uma troca de alianças: de Igreja associada à “classe dominante”, passou a uma Igreja à “classe dominada”, em oposição à “classe dominante”. (PESSOA, 1990, p.132)

Para a divulgação das obras de Veiga Valle, o “desentendimento” entre a OVAT e o bispo foi positivo, uma vez que a OVAT queria mostrar as riquezas artísticas da cidade e Dom Tomás Balduino desejava implantar uma nova forma de celebração litúrgica que envolvia a “retirada dos santos das igrejas”. (TAMASO, 2007)

Uma oportunidade para isso ocorreu em 1971, quando três obras de Veiga Valle (São José de Botas, Santa Luzia e São Sebastião) foram furtadas<sup>98</sup> da Igreja do Rosário. No mesmo ano, as imagens foram recuperadas em Belo Horizonte e quando chegaram a cidade de Goiás, foram recebidas com festa e um grande cortejo de carro. Estas e outras peças sacras foram enviadas para o Museu de Arte Sacra. Segundo pesquisa de Tamaso (2007), com a justificativa do roubo, Dom Tomás Balduino fez vários requerimentos de transferência de peças das igrejas filiadas à diocese para o museu. Da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, foi requerido um turíbulo de prata, uma candeia de prata, uma naveta de prata, uma taça de prata, duas surelas de prata, um vaso de óleo dos enfermos e um pequeno quadro de Nossa Senhora das Dores. Da capela de São João Batista do Ferreiro, foi requisitada a imagem de São João do Desterro. E ainda foi requisitada a imagem de São Miguel, que ficava na capela do cemitério local para exposição no museu. Com a justificativa de que outros casos de furtos poderiam acontecer, a população foi aceitando passivamente a retirada das obras das igrejas.



Imagem 35: *São Miguel Arcanjo*, escultura em madeira dourada e policromada, 68,5 cm. Capela do Cemitério São Miguel, Cidade de Goiás. Foto: Arquivo FECIGO, caixa I, sobre Veiga Valle



Imagem 36: *São Miguel Arcanjo*, escultura em madeira dourada e policromada, 68,5 cm. Capela do Cemitério São Miguel, Cidade de Goiás. Foto: Arquivo FECIGO, caixa I, sobre Veiga Valle.

<sup>98</sup> Em 1977 houve um novo grande roubo de peças sacras, agora na Igreja de São Francisco de Paula, onde 20 peças de foram levadas, como: turíbulo de prata, lampadários, resplendores, etc., mas nenhuma imagem. No ano de 1994, foi roubada na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, uma imagem de Nossa Senhora da Abadia, atribuída a Veiga Valle. (TAMASO, 2007, p. 674). A imagem da Nossa Senhora da Abadia se encontra no catálogo de peças desaparecidas no site do IPHAN (Anexo 2).

Em entrevista concedida a Isabela Tamaso, em 2002, Dom Tomás justifica a retirada dos santos das igrejas da cidade

Bom, isso se deu, um pouco, a gente foi forçado pelos fatos. O interesse pelas imagens era do povo, mas não era só... Era dos colecionadores, do pessoal que começou a praticar cultos perigosos né? E esse foi o motivo determinante para a transferência, sobre forma de custódia, para um lugar seguro; porque era algo que tinha valor inestimável, além do valor... assim volitivo do povo né... o valor venal também era alto. E nós fomos obrigados a isso né? Não, não... a gente via de outra forma... era aqui e acolá foi apontando aqui e acolá: Mossâmedes, então Barra, Rosário, Abadia. (TAMASO, 2007, p. 670)

A transferência das imagens sacras para os museus minimizava o risco de furto e ajudava na implementação da Igreja do Evangelho. A transferência das obras recebeu o apoio da OVAT que, como forma de intensificar o turismo na cidade, desejava a reunião de parte da arte sacra da cidade, no Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

O esforço de artistas e intelectuais da OVAT, na divulgação das obras de Veiga Valle, pode ser melhor compreendido a partir do termo “homem-memória” de Pierre Nora, pois “menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem a necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memórias”. (NORA, 1993, p. 18)

Um dos membros da OVAT com maior destaque na preservação e divulgação das obras de Veiga Vale foi Elder Camargo de Passos. De acordo com a introdução do seu livro *Veiga Valle – Seu Ciclo Criativo* (1997), seu contato com as obras de Veiga Valle se deu precocemente, quando ainda era criança e participava das celebrações litúrgicas nas igrejas da Cidade de Goiás. Isso estimulou o seu interesse em “as coisas da Cidade de Goiás”, despertando sua “alma artística” (PASSOS, 1997, p. 17), já que ele compunha, cantava, pintava, participava de teatros, recitais e corais, foi jornalista, radialista e seresteiro. Devido sua atuação no campo cultural da cidade, Elder foi um dos idealizadores da fundação da OVAT, em 1965. Com a abertura do Museu de Arte Sacra da Morte, em 1969 (tema que será abordado no próximo tópico), a OVAT se responsabilizou pela catalogação e montagem do museu, propiciando a Elder Camargo um contato direto com as obras de Veiga Valle. Quando o Museu foi aberto, era Elder quem recebia os visitantes e que nestas visitas “havia as vezes pessoas entendidas em arte que faziam comentários e críticas das obras expostas, o que era sempre assimilado por nós”. (PASSOS, 1997, p. 19)

Em 1970, num estudo que foi solicitado pela disciplina de Plástica da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro<sup>99</sup>, Elder, como um dos

<sup>99</sup> Segundo a nota de esclarecimento contido na obra de Elder Camargo de Passos, um primeiro estudo foi realizado

colaboradores, teve condições de pesquisar com maior aprofundamento as obras de Veiga Valle.

Elder Camargo passou a escrever sobre Veiga Valle e, à frente da OVAT, tornou-se o seu principal divulgador. Na maioria dos seus escritos, mostrou-se um entusiasta ao exaltar Veiga Valle e suas obras. Numa de suas primeiras publicações, um livreto intitulado *Obras de arte da cidade de Goiás* (1968), foi feito um levantamento e uma descrição das principais obras de prataria, ourivesaria, esculturas, pinturas e arquitetura e ainda dos artistas do século XIX (André Antônio da Conceição, Ignácio Pereira Leal e João da Conceição de Jesus, Henrique da Veiga e Cincinato da Mota Pedreira) e do século XX (Octo Marques, Antônio Peclat, Goiandira Ayres do Couto e Benedito Dias). Contudo, é sobretudo Veiga Valle quem o autor mais exalta as qualidades artísticas, qualificando-o como “genial”, responsável por peças de “valor inigualável”, comparáveis as do artista mineiro Aleijadinho.

Na escultura, a nossa cidade, possui incalculável número de obras, principalmente do genial escultor meiapontense, José Joaquim da Veiga Valle, que dedicou-se apenas a fazer peças sacras, de valor inigualável.

(...)

O seu nome, inexplicavelmente, não é divulgado no cenário artístico nacional como devia, apesar de suas obras, segundo os entendidos, igualem-se às do mestre mineiro Aleijadinho, que tantas glórias trouxe à escultura brasileira. (PASSOS, 1968. p. 21)

Com o processo de divulgação das obras de Veiga Valle nos anos 70, Elder Camargo passa a ministrar palestras sobre a vida e obra do artista goiano em eventos e exposições sobre suas obras. Em uma de suas palestras<sup>100</sup>, proferida no Colégio de Aplicação, no dia 27 de abril de 1972, em decorrência da Exposição “Veiga Valle”, Elder Camargo, com o tom de entusiasmo, coloca a obra de Veiga Valle como superior a obras de Aleijadinho, como se pode ver no trecho abaixo

Veiga Valle foi o iniciador do movimento artístico em Goiás, e que iniciador! Pois segundo pessoas entendidas no assunto, o seu acabamento e talhe são superiores ao mestre mineiro Aleijadinho, levando-se em consideração um século de diferença entre um e outro e a evolução da técnica.

Existem em Goiás outros artistas e que também merecem serem estudados e catalogados futuramente, para também integrarem ao acervo cultural de Goiás, sem

---

entre 1965 e 1969, no qual “constava do plano da primeira pesquisa levantar monumentos arquitetônicos e esculturas ornamentais do Estado de Goiás, evitando repetições inúteis. Entre as obras estudadas avultou pelo valor artístico a do escultor José Joaquim da Veiga Valle, quase desconhecido em todo o Brasil. O contato direto com as imagens desse eminente santeiro, que se dedicou exclusivamente à escultura religiosa, evidenciou a necessidade de complementar as pesquisas realizadas”. (PASSOS, 1997, p. 249)

<sup>100</sup> Parte dos discursos e palestras de Elder Camargo de Passos se encontram na FECIGO (FECIGO, caixa II, sobre Veiga Valle)

deixar de exaltar a principal figura artística que é Veiga Valle, o santeiro goiano. (Discurso de Elder Camargo no Colégio de Aplicação em 27 de abril de 1972)

Muito embora alguns dos estudos de Elder Camargo sobre Veiga Valle tenham sido questionados, deve-se destacar que, ainda hoje, é reconhecidamente como um dos principais conhecedores da obra de Veiga Valle, sendo citado em livros e estudos sobre o artista goiano. Um bom exemplo foi Eduardo Etzel, no seu livro sobre o Barroco brasileiro e suas representações em Goiás:

Veamos-nos dos trabalhos e observações de um destes novos intelectuais de Goiás, para comentar a obra do notável artista goiano José Joaquim da Veiga Valle. Em sua “História de Goiás”, Elder Camargo de Passos assim se refere ao artista: “José Joaquim da Veiga Valle, natural de Meia Ponte (Pirenópolis), foi um dos mais importantes pintores e escultores goianos, destacando principalmente na escultura. (...) Veiga Valle foi homem culto e artista erudito. Camargo Passos conseguiu catalogar, até hoje, cerca de 180 imagens desse artista e continua no afã de lhe fazer a biografia completa. (ETZEL, 1974, p.225)

Portanto, a OVAT, tendo à frente Elder Camargo, foi fundamental para que as obras e a vida de Veiga Valle fossem incorporadas pela elite cultural vilaboense e o seu plano de implementar o turismo na cidade. Veiga Valle se torna naquele momento o nome mais importante da cultura e arte vilaboense e para que suas obras fossem apreciadas, como obras de arte e não somente como peças sacras, precisavam ganhar uma nova ressignificação e estar reunidas em único local: o Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

### **3.2 O Museu de Arte Sacra da Boa Morte**

Durante toda sua história, a ligação da Cidade de Goiás com a religiosidade foi algo muito forte. Como foi mostrado no Capítulo 1, as principais representações artísticas na cidade estavam ligadas de forma ou outra ao sagrado, uma das matrizes culturais da tradição vilaboense.

Mesmo as peças de Veiga Valle tendo sido expostas em locais laicos em nas décadas de 1940 e 1950 (Lyceu de Goiás, em 1940; 1ª Exposição da Escola Goiana de Belas Artes, em 1953; 1º Congresso de Intelectuais, em 1954), após o término do evento, elas voltavam ao seu local de origem (igrejas, casa de particulares, seminários, cemitério, etc.), exercendo prioritariamente uma função sacra<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Um dos autores que ajuda a compreender o aspecto simbólico dos artefatos sagrados é Geertz, em que os

De acordo com Walter Benjamim (2011), a reconstrução de uma história da arte só seria possível a partir do confronto de dois polos, que seria o seu valor de culto e o seu valor de exposição, e a variação do peso que se concede a cada um deles. No caso das obras de Veiga Valle, o seu valor inicial era mensurado pelo valor de culto, por isso, a presença em igrejas e em altares nas residências particulares. Esse predomínio de uma funcionalidade sagrada nas obras de Veiga Valle começou a modificar com a construção do Museu da Cúria, em 1958, e principalmente com a criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, em 1968. Com isso, foi aumentado a possibilidade de exposição das peças, pois “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 2011, p. 173). Com a construção dos museus, as obras de Veiga Valle passaram a ser vistas mais com uma funcionalidade estética do que litúrgica. Ainda de acordo com Walter Benjamim

(...) assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais artísticas. (BENJAMIN, 2011, p. 173)

É justamente neste contexto de uma valorização artística que o primeiro museu de arte sacra foi criado na Cidade de Goiás, que já tinha o título de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. E justamente as obras de Veiga Valle que vai justificar parte da ideia de a cidade ter um local específico para apreciação estética do patrimônio artístico, que, até então, encontrava-se disperso pelas inúmeras igrejas e casas particulares.

No ano de 1957, o antiquário José Nobrega comprou inúmeras imagens sacras na Cidade de Goiás e em sua redondeza, inclusive algumas de autoria de Veiga Valle<sup>102</sup>. O fato foi relatado ao bispo da cidade, Dom Cândido Penso, que foi até o antiquário e comprou de volta uma grande parte das obras. Na tentativa de proteger as obras, foi criado o Museu Diocesano de Arte Sacra (também chamado de Museu da Cúria), em 1958. O fato é narrado em crônica de Nice Monteiro Daher

Certo dia, um deles entrou pelo Hotel Municipal com um saco cheio de imagens antigas. Os olhos de Altair de Camargo Passos sofreram com a visão e sua sensibilidade gritou um S.O.S. que alcançasse D. Cândido Penso. E alcançou. (...) D.

---

símbolos sagrados servem para sintetizar o “ethos de um povo” (é o tom, o caráter e qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético). Sendo que são formações tangíveis de noções (no caso significados), abstrações de experiência fixada em formas perceptíveis, atitudes e crenças. (GEERTZ, 1989)

<sup>102</sup> Não se tem informação de quais obras de Veiga Valle teriam sido vendidas.

Penso ficou com as imagens comprando-as e começou um pequeno museu no Convento Dominicano. (DAHER, 1990, p. 50)

A inauguração do Museu Diocesano de Arte Sacra aconteceu no dia 11 de maio de 1958, na comemoração dos 10 anos de episcopado de Dom Cândido Penso. A elite cultural vilaboense ficou tão tocada pelo mecenato do bispo, que várias homenagens lhe foram conferidas. O bispo ganhou a naturalização de brasileiro, título de cidadão vilaboense, Te Deum em ação de graça, missa celebrada pelo arcebispo metropolitano de Goiânia, Dom Fernando Gomes dos Santos.

O museu localizava-se em uma sala nos fundos da Igreja de Sant'Ana, sendo que, inicialmente, as peças em exposição eram pratarias e vestimentas do clero, dos séculos XVIII a XIX, como: alfaias, gomil, âmbula e porta santos óleos, lampadário, tocheiros, custódia, pálido, etc. A maioria era proveniente das igrejas que compunham a diocese. Não se tem informação se, naquele momento, alguma obra de Veiga Valle foi colocada em exposição no museu.

No ano de 1967, é nomeado como bispo diocesano da Cidade de Goiás, Dom Tomás Balduino<sup>103</sup>, que, no mesmo ano, fez uma série de mudanças estruturais e religiosas, sendo concluída parte da reforma da Igreja de Sant'Anna. Com isso, o novo bispo decide retornar a sede da catedral para a recém igreja reformada, desocupando a Igreja da Boa Morte, que vinha desempenhando o papel de catedral desde de 1874.

Sendo a Igreja da Boa Morte tombada como patrimônio artístico e histórico, é solicitado junto ao SPHAN uma ampla reforma<sup>104</sup>, que se inicia em 1968. Nesta reforma é retirado o altar-mor e foi fechado o nicho onde se encontrava a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, além da troca de janelas e esquadrias.

Como o Museu Diocesano de Arte Sacra na Igreja de Sant'Anna já havia acumulado um grande número de peças e quase não havia espaço para visitação pública, no final de 1968, foi proposto por Elder Camargo de Passos e Antolinda Baía Borges que se transferisse o Museu da Cúria para Igreja da Boa Morte, pois ali se poderia aproveitar os altares em talha e pintados dando um melhor aspecto para a exposição e disposição das peças sacras. A proposta foi aceita de imediato por Dom Tomás Balduino e, em 1º de dezembro do mesmo ano, o acervo foi transferido para a Igreja da Boa Morte. No dia 22 do mesmo mês foi criado o Conselho

---

<sup>103</sup> Dom Tomás Balduino nasceu em Posse, Goiás, no dia 31 de dezembro de 1922. Fez o Seminário Menor – Escola Apostólica Dominicana – em Juiz de Fora, MG. cursou filosofia em São Paulo e Teologia em Saint M<sup>A</sup>ximin, na França. Em 1957, foi nomeado superior da missão dos dominicanos da Prelazia de Conceição do Araguaia. No ano de 1965, ano que terminou o Concílio Vaticano II, foi nomeado prelado de Conceição do Araguaia. Em 1967, foi nomeado bispo diocesano da Cidade de Goiás, onde permaneceu até 1999. Dom Tomás faleceu em 2 de maio de 2014 em Goiânia.

<sup>104</sup> A última reforma do Museu de Arte Sacra da Boa Morte ocorreu em 2015, realizando manutenções em suas instalações, recuperação das esquadrias, repintura e substituição do reboco.

Diocesano do Museu<sup>105</sup>, sob a presidência do bispo Dom Tomás Balduino. Goiandira do Couto, Elder Camargo e Antolinda Baía foram designadas para a montagem da exposição do museu.

No mês de fevereiro de 1969, o museu passa a chamar Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Um convênio foi firmado com o DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a Diocese de Goiás para a criação e instalação do museu. Em 4 de outubro de 1969, foi feita a inauguração oficial do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, com a presença da comunidade e de autoridades locais.

Em um primeiro momento a exposição do museu era composta apenas pelo acervo do Museu da Cúria, mas o convênio entre o DPHAN e a Diocese preconizava o envio de peças das igrejas filiadas à diocese para o museu. Segundo Tamaso

A partir de então teve início o processo de transferência das imagens das igrejas do município de Goiás, em custódio do Museu de Arte Sacra. Segundo percepções de vários vilaboenses, este é momento no qual começam a *carregar os santos para o museu*. (TAMASO, 2007, p. 669)

A retirada das obras de Veiga Valle do seu contexto sagrado foi fundamental para que se consolidasse a funcionalidade estética em detrimento da litúrgica. O Museu de Arte Sacra da Boa Morte passa a ser um “lugar de memória”, tanto no resguardo das obras do principal artista goiano do século XIX quanto da tradição vilaboense. De acordo com Pierre Nora “museus, arquivos, cemitérios e coleções (...) são marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões de eternidade” (NORA, 1993, p. 13). Ainda de acordo com Nora, os lugares de memória são três: material, simbólico e funcional. Material devido seu conteúdo demográfico. No caso funcional, seria por hipótese, já que garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e a também a sua transmissão. E simbólica por definição, já que é caracterizada por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno grupo onde a maioria não participou. (NORA, 1993)

A maioria das peças de Veiga Valle foi levada para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte já na década de 70, tornando o local com a maior quantidade de suas obras reunidas. Com o apoio da OVAT, o museu passou a fazer uma ampla divulgação de sua obra. Não se fez um “Museu Veiga Valle” como foi sugerido por frei Nazareno Confaloni (conforme demonstrado no Capítulo 2), mas parte de suas imagens sacras foram reunidas e colocadas dentro de uma igreja, que se transformou em museu para abrigar especificamente este tipo de obra. As obras

---

<sup>105</sup> O Conselho Diocesano do Museu era composto por: Dom Tomás Balduino, Monsenhor Angelino Fernandez, Frei Simão Dorvi, Regina Lacerda, Goiandira do Couto, Antolinda B.Borges e Elder Camargo de Passos. (Catálogo de comemoração dos 15 anos do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1984)

de Veiga Valle tornaram-se referência do museu, como fica bem evidente numa reportagem do jornal Cinco de Março, sobre a exposição do centenário da morte de Veiga Valle

O Museu da Boa Morte foi instalado onde antes era a Igreja da mesma denominação. Apesar de ali estarem sendo conservadas as antiguidades da Paróquia local, a impressão que deixa ao visitante é que tudo ali é obra de Veiga Valle, o extraordinário escultor santeiro (...). (CINCO DE MARÇO, 11 a 17 de fevereiro de 1974, s/p)

O Museu de Arte Sacra da Boa Morte passa a ter como uma espécie de “carro chefe” de seu acervo as obras e o nome de Veiga Valle, principalmente quando foi criada a segunda exposição das obras de Veiga Valle na Cidade de Goiás, comemorando o centenário de sua morte.

A exposição ocorreu nos dias 27, 28 e 29 de janeiro de 1974. Para a ocasião vários objetos pessoais de Veiga Valle, documentos, mobiliário e as obras já existentes no museu foram selecionadas para a exposição. A seguir, uma tabela com os objetos e as obras expostas na Exposição do Centenário da morte de Veiga Valle.

Quadro 3: Objetos e obras expostas na Exposição do Centenário da morte de Veiga Valle

	<b>Descrição da peça exposta</b>	<b>Período</b>
1	Dalmáticas e estolas em tecidos adamascado	Séc. XIX
2	Oratório revestido com pintura a ouro, doado ao presídio de Santa Leopoldina (Aruanã) pelo Gal. Couto Magalhães em 1865	Séc. XIX
3	Imagem de São João Batista (Veiga Valle)	Séc. XIX
4	Pia para água benta em granito trabalhado	Séc. XVIII
5	Imagem de São Benedito (Veiga Valle)	Séc. XIX
6	Turíbulo, navetas e coroas em prata de origem portuguesa	Séc. XVIII
7	Missal sobre tecido adamascado com fios de ouro	Séc. XIX
8	Castiçal em madeira cedro torneada	Séc. XVIII
9	Ostensório em prata	Séc. XVIII
10	Mitra bordada em fios de ouro com pedras semi-preciosas, cruz de prata, Báculo, senoflexório e solidéu	Séc. XVIII e XIX
11	Grupo de pequenas imagens de Veiga Valle	Séc. XIX
12	Oratório particular com pintura de Nossa Senhora da Conceição e Sant'Ana	Séc. XIX
13	Pinturas de músicas barrocas goianas	Séc. XIX

14	Peças em prata de origem portuguesa e goiana	Séc. XVIII e XIX
15	Lampadário em prata trabalhada	Séc. XVIII
16	Altar com trabalho de talha pintado em ouro “feito” por Veiga Valle	Séc. XIX
17	Imagem em roca de Nossa Senhora das Dores (Veiga Valle)	Séc. XIX
18	Imagem de Cristo em Agonia (Veiga Valle)	Séc. XIX
19	Castiçais em prata trabalhada de origem portuguesa	Séc. XVIII
20	Sacras em prata trabalhada de origem portuguesa	Séc. XVIII
21	Imagem de São Sebastião (Veiga Valle)	Séc. XIX
22	Imagem de Santa Luzia (Veiga Valle)	Séc. XIX
23	Imagem de Nossa Senhora da Penha (Veiga Valle)	Séc. XIX
24	Capa de asperge em tecido adamascado	Séc. XIX
25	Imagem de São Miguel (Veiga Valle)	Séc. XIX
26	Imagem de Sant´Ana (Veiga Valle)	Séc. XIX
27	Imagem de Santa Bárbara (Veiga Valle)	Séc. XIX

Fonte: CATÁLOGO, 1974.

Dentro das comemorações do centenário, ocorreram apresentações musicais e mostra de trabalhos de artistas descendentes<sup>106</sup> de Veiga Valle, com destaque para sua bisneta Maria Veiga Jordão, que pintou dois retratos do artista (Anexo 3 um dos retratos pintados) e a fala da bisneta do artista e primeira dama da cidade na ocasião, Lucy Veiga Godinho. Os organizadores do evento pretendiam demonstrar que a veia artística de Veiga Valle foi herdada pelas gerações seguintes, como justifica o catálogo da exposição, “a apresentação de números artísticos por seus familiares, mostrando a continuidade da arte nos seus múltiplos aspectos nas outras gerações”. (CATÁLOGO, 1974, s/p)

No último dia da exposição, uma missa cantada pelos descendentes de Veiga Valle em comemoração ao centenário da morte de Veiga Valle foi celebrada na Igreja de Sant´Anna por Dom Tomás Balduino. Após a missa, ocorreu a transladação dos restos mortais do artista para uma cripta funerária dentro do Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

<sup>106</sup> Segundo informação repassada por Elder de Camargo de Passos ao jornal Cinco de Março, mais de 60 descendentes de Veiga Valle, estavam na cerimônia e vieram de várias partes do país. (CINCO DE MARÇO, 11 a 17 de fevereiro de 1974, s/p)



Imagem 37: Translado dos restos mortais de Veiga Valle.  
Foto: Arquivo FECIGO, caixa II, sobre Veiga Valle.



Imagem 38: Translado dos restos mortais de Veiga Valle.  
Foto: Arquivo FECIGO, caixa sobre Veiga Valle II.

Mesmo com pouca visibilidade fora da Cidade de Goiás, a exposição serviu para consolidar ainda mais imagem de Veiga Valle como tradicional artista goiano. A divulgação promovida pela OVAT visava implementar o turismo cultural na cidade e as obras de Veiga Valle reunidas em um museu possuíam um valor estratégico.

### 3.3 As exposições das obras de Veiga Valle

A partir do final dos anos 1960 e ainda mais nos anos 1970, as obras de Veiga Valle foram reunidas e expostas fora da Cidade de Goiás e inclusive fora do Estado, em forma de exposição, de fotografias, de palestras e de seminários. Tal movimentação foi fundamental para reconhecimento e afirmação de Veiga Valle como o principal nome da arte goiana no século XIX.

A primeira vez que as peças de Veiga Valle foram retiradas do estado de Goiás foi no 1º Festival do Barroco Luso brasileiro, na cidade de Salvador (BA), de 16 a 25 de setembro de 1968. O convite para participar do festival foi feito para a folclorista vilaboense Regina Lacerda. No artigo publicado em 6 de outubro de 1968 no jornal Folha de Goiaz e intitulado *O barroco de Goiás na Bahia*, a folclorista descreve o telegrama que a convidava para participar do festival para apresentar as obras de Veiga Valle. Lacerda viu no convite a oportunidade de divulgar a obra do artista barroco goiano:

Na suprema ignorância do que me aguardava por traz dessa simples mensagem, e entusiasmada pela oportunidade de mostrar aos entendidos de arte do país que em Goiás, no século passado, existiu um grande escultor barroco orgulho de nossa terra, respondi que aceitava a incumbência de “companhar” as peças a serem ali apresentadas e que aguardava maiores detalhes. (LACERDA, 1968, p. 6)

Uma das maiores dificuldades encontradas pela folclorista foi conseguir convencer os donos das obras de Veiga Valle que as emprestassem para a exposição, pois a grande maioria ficou receosa de que elas sofressem danos ou até fossem roubadas.

Mesmo com a recusa de grande parte dos proprietários, Regina conseguiu reunir quatro obras de Veiga Valle para exposição: São João Batista, Nossa Senhora da Abadia, de propriedade de Maria Godoi; Menino-Deus, de propriedade da própria Regina Lacerda e São José de Botas, de propriedade do Museu da Cúria. Além dessas peças, foram levadas fotografias de outras obras de Veiga Valle.

Mesmo enfrentando dificuldades para o transporte e segurança das peças em Salvador, a exposição com o título “*O Barroco de Goiás*”, realizada na Capela do Solar do Unhão, teve uma boa repercussão segundo o relato da organizadora:

E a impressão causada pelo nosso Veiga Valle perguntará agora os goianos. Posso dizer que foi de surpresa e encantamento. Pouca gente sabe da existência desse ilustre brasileiro na história da arte barroca do Brasil, por isso foi o maior entusiasmo que estudaram as criações do escultor goiano. Analisaram seus planejamentos, discutiram seus anjinhos, estudaram o estofamento primoroso feito pelo próprio escultor, coisa

não muito comum entre os artistas da época, pois muitas vezes um era o escultor outro o pintor e dourador. (LACERDA,1968, p. 6)

Essa primeira exposição fora de Goiás foi um marco de início de uma série de exposições que serão realizadas na década quando Veiga Valle se firma como o principal representante da cultura vilaboense até aquele momento.

Em Brasília, em abril de 1970, na ocasião da Exposição do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a obra de Veiga Valle, Nossa Senhora do Parto, foi exposta, juntamente com peças de Aleijadinho (Cristo flagelado) e Francisco Xavier de Brito (Nossa Senhora do Rosário). A presença de Veiga Valle nesse seleto grupo de representantes do barroco brasileiro indica o seu reconhecimento artístico em nível nacional. A notícia da exposição foi dada pelo jornal Correio Brasiliense

(...) está sendo apresentada, ao lado do “Cristo Flagelado” de Aleijadinho, e da “Nossa Senhora do Rosário”, de Francisco Xavier de Brito, escultores sacros do século XVIII, uma das principais obras de Veiga Valle, representante de nossa torêutica do Século XIX, como seja a imagem de “Nossa Senhora do Parto”, que pertenceu a antiga igreja da Boa Morte.

(...) Veiga Valle não teria dado às suas obras a força de expressão que caracteriza as de Aleijadinho e Francisco Xavier de Brito. Todavia, essa técnica não desmerece de modo algum o valor extraordinário desse artista sacro, o qual, sendo um mestre na talha, na encarnação e na douração, foi, indiscutivelmente, o maior santeiro do Século XIX. (CORREIO BRASILIENSE, 9 de abril de 1970, p. 14)

Em março de 1972, uma exposição de artistas goianos<sup>107</sup> foi realizada no Colégio de Aplicação, organizada pela Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Goiás. Nos documentos encontrados na FECIGO foi identificado que três peças de Veiga Valle foram expostas: duas Nossa Senhora (sem especificação de qual Nossa Senhora se tratava) e um Menino-Jesus. Na ocasião, a palestra de Elder Camargo de Passos mapeou um levantamento genealógico e “traços identificadores do artista”.

Uma outra ocasião que as peças de Veiga Valle foram expostas foi na Semana de Arte em Pirenópolis (GO), entre os dias 4 a 10 de abril de 1976. O evento apresentou os nomes importantes da cidade, como: Tônico do Padre, Padre Gonzaga, Vigário Nascimento e Veiga Valle. O evento contava com palestras, mesas-redondas, declamação de poesia, músicas e exposições artísticas. No catálogo (Anexo 4) se pode ver que as obras de Veiga Valle foram expostas no Consistório da Igreja Matriz, mas não especifica quais obras foram expostas e se as mesmas foram provenientes da Cidade de Goiás ou de Pirenópolis. Neste evento, no dia 8,

---

<sup>107</sup> Participaram da exposição nomes como: D.J. Oliveira, Divino Jorge, Peclat, Ritter, Siron, entre outros. O documento sobre a exposição se encontra na FECIGO (Caixa II, sobre Veiga Valle)

Elder Camargo de Passos proferiu uma palestra sobre Veiga Valle, intitulada “Um Escultor Goiano”.

O grande momento das exposições das obras de Veiga Valle ocorreu em 1978, quando suas peças foram expostas no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Essa exposição foi organizada para comemorar o 250º aniversário da Cidade de Goiás. Em meados de fevereiro de 1978 foi publicada uma carta endereçada a José Mendonça Teles<sup>108</sup> e nela se cogita a criação da exposição e da importância para a divulgação nacional de obras de Veiga Valle, sendo o MASP, local de exposição de artistas de renome nacional e internacional

A exposição, se puder ser feita, já tem lugar designado pelo Prof. Bardi: será no local mais nobre da América Latina, ou seja, na Pinacoteca do Museu de Arte, onde acha a maior coleção de telas da América Latina (Rubens, Rembrandt, Renoir, Cezanne, etc). Assim, o Veiga Vale ficaria junto dos grandes artistas mundiais, o que mostraria a quem não o conhece, que ele é também uma glória da arte mundial. Enfim, seria uma consagração, além da grande propaganda em torno do seu nome. (O POPULAR, 18 de fevereiro de 1978, s/p)

A ideia da exposição foi sendo colocada em prática e contava com a organização de três órgãos paulistas (a Ordem Nacional dos Bandeirantes Mater, o MASP e a Academia Paulista de História) e três goianos (a Ordem Nacional de Bandeirantes, o Museu de Arte Sacra da Boa Morte e a OVAT).

Em documento (Anexo 5) enviado pelo MASP para a diretoria do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, a entidade paulista detalha quais serão suas obrigações e entre elas está a de fazer uma ampla divulgação do artista, conforme se percebe nos seguintes pontos do documento

1 – O MASP designou a sua Pinacoteca, onde se acha em exposição permanente o seu acervo de obras de arte, portanto o seu local nobre, para nele ser realizada a exposição das obras de Veiga Vale, juntamente com objetos antigos e mostra de fotografias da Cidade de Goiás, dando assim uma visão de conjunto da obra e do ambiente onde o artista desenvolveu seu trabalho.

(...)

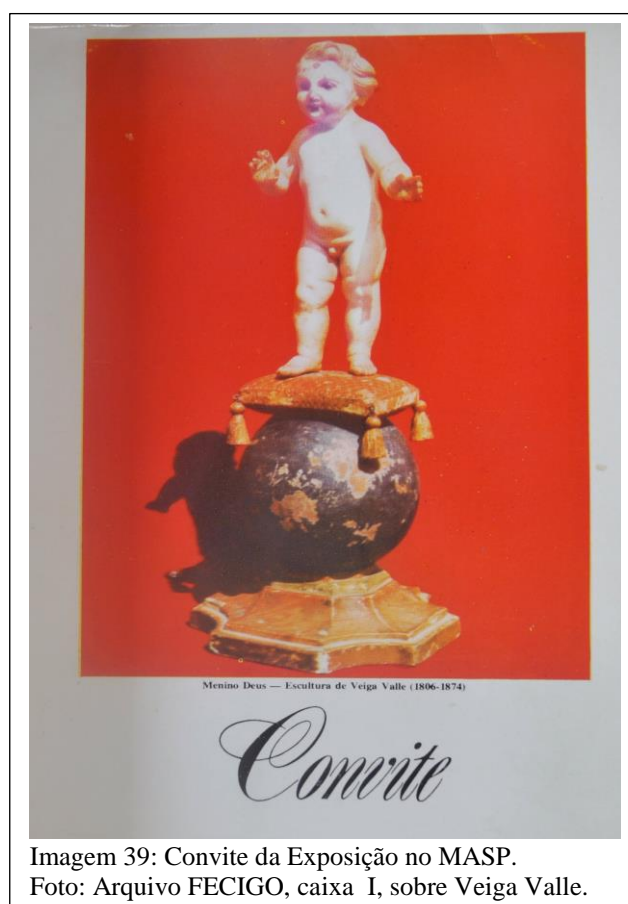
5 – O MASP diligenciará no sentido de a promoção ter a maior repercussão a fim de tornar mais conhecida a obra de um dos grandes artistas plásticos nacionais. (OFICIO, 1974, p. 1)

A exposição foi intitulada “*A Cidade de Goiás e o escultor goiano Veiga Valle*”, ocorrendo entre os dias 14 de setembro a 15 de outubro de 1978<sup>109</sup>. Na sua abertura, estavam presentes nomes como: Irapuan Costa Júnior (governador de Goiás), Lúcia Vânia (1ª Dama do

<sup>108</sup> O artigo foi encontrado nos arquivos sobre Veiga Valle na FECIGO (Caixa II), o mesmo não se encontra completo, então não possível identificar o autor da carta endereçada por José Mendonça Teles.

<sup>109</sup> Na capa do Catálogo da Exposição foi estampada a imagem de Nossa Senhora do Parto (Anexo 7).

estado de Goiás), Manoel Rodrigues Ferreira (presidente da Ordem Nacional dos Bandeirantes Mater), Hélio Moura Umbelino Lobo (prefeito de Goiânia), Antolinda Baia Borges (presidente do Museu de Arte Sacra da Boa Morte), Regina Lacerda (folclorista goiana) Elder Camargo de Passos (presidente da OVAT), Tito Lívio (presidente da Academia Paulista de História), Pietro M. Bardi (Diretor do MASP), entre outros. Na cerimônia de abertura vários presentes discursaram, Elder Camargo de Passos foi responsabilizado pela parte que falava sobre a vida e as obras de Veiga Valle (Anexo 6).



No dia seguinte, 15 de setembro de 1978, de acordo com o catálogo evento, a exposição foi aberta ao público no MASP. No edifício Terraza Martini (Avenida Paulista, 2073 – 16º andar, Conjunto Nacional), houve uma noite de autógrafos de escritores de Goiás e seus recém lançamentos, como: José Mendonça Teles (*Vida e obra de Silva e Souza* – com adição de novos documentos), Regina Lacerda (*Vila Boa – História e Folclore*), Modesto Gomes (*Um rio dentro dos olhos*), Lena Castello Branco Ferreira (*Arraial e Coronel*), Acary de Passos Oliveira (*Roncador-Xingu: Roteiro de uma expedição*), Miguel Jorge (*O Caixote*) e Gilberto Mendonça Teles (*Poemas Reunidos*).

Em 16 de setembro de 1978, o evento se concentra na cidade de Santana do Parnaíba, cidade que nasceu o bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva. O momento principal foi uma missa cantada na cidade na Matriz local, tendo posteriormente apresentação de grupos regionais paulistas. E no dia seguinte teve um recital de músicas goianas, com interpretação de Elder Camargo de Passos e ao piano Brasilete Ramos Caiado.

Foram levadas para São Paulo 15 obras de Veiga Valle<sup>110</sup> que ficaram expostas no salão nobre da pinacoteca, em oito vitrines. Além das obras de Veiga Valle, também foram expostos mapas e desenhos (que vieram de Casa de Insua, Portugal, datadas de 1751) que mostram o trajeto de Anhanguera na “conquista” de Goiás e desenhos históricos da Cidade de Goiás. Além disso era exposto 50 painéis de fotografias da Cidade de Goiás, tiradas por Pierre Leblond, e especialmente coloridas para o evento. Além das 15 obras expostas nos museus, outros 150 slides eram projetados para apresentar outras peças de Veiga Valle.

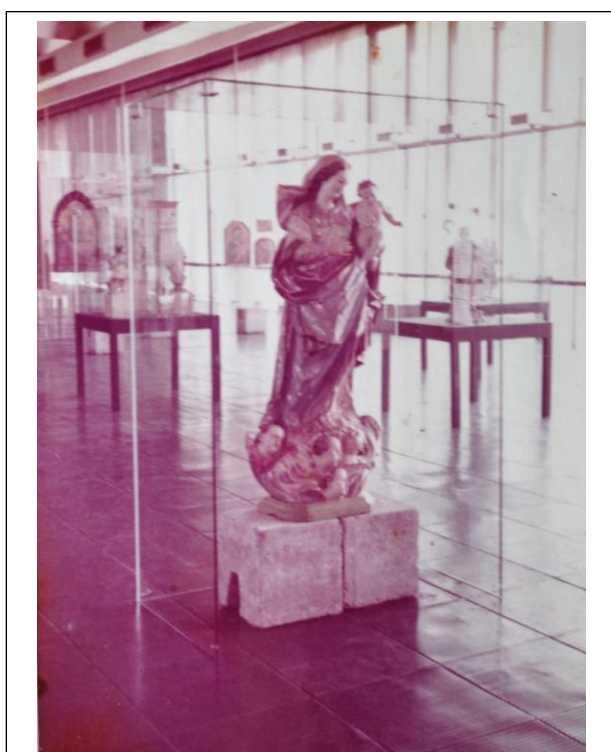


Imagem 40: Exposição no MASP. *Nossa Senhora do Parto*. Escultura em madeira dourada e policromada, 80cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Arquivo de Elder Camargo de Passos.

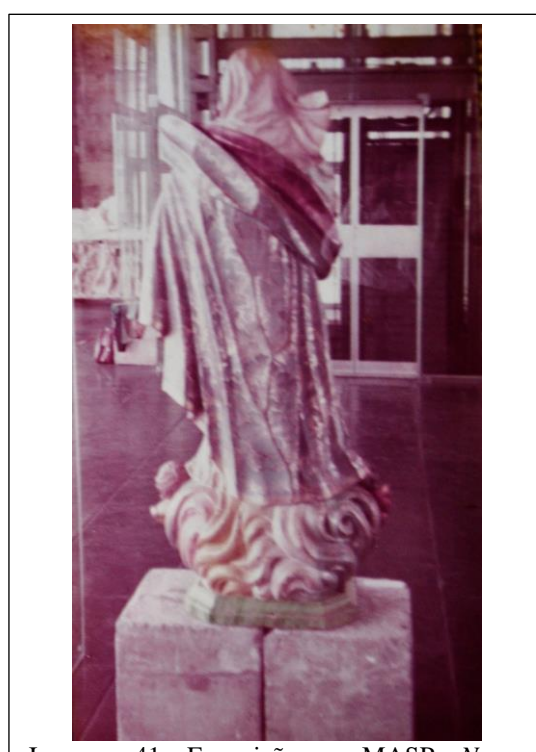


Imagem 41: Exposição no MASP. *Nossa Senhora do Parto*. Escultura em madeira dourada e policromada, 80cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Arquivo de Elder Camargo de Passos.

<sup>110</sup> As obras de Veiga Valle expostas no MASP foram: São João Batista, Cristo em Agonia (crucifixo), duas Nossa Senhora da Abadia, dois São José de Botas, Nossa Senhora do Pilar, dois São Miguel Arcanjo, Nossa Senhora do Parto com Menino, Nossa Senhora da Penha, São Joaquim, Menino-Deus, Sant'Ana e um oratório de viagem (relatório do Museu de Arte Sacra da Boa morte para o MASP, FECIGO, caixa II sobre Veiga Valle).



Imagem 42: Exposição no MASP.  
Foto: Arquivo de Elder Camargo de Passos.



Imagem 43: Exposição no MASP.  
Foto: Arquivo de Elder Camargo de Passos.

A exposição “*A Cidade de Goiás e o escultor goiano Veiga Valle*” teve ampla divulgação na imprensa paulista, sendo Veiga Valle representado como um grande artista, o melhor que Goiás já apresentou na sua história. Se pode destacar três reportagens que afirmam tal ideia. A primeira, publicada no jornal O Estado de São Paulo, avalia do seguinte modo o artista goiano:

#### MASP TRAZ O MESTRE DA ESCULTURA DE GOIÁS

(...) o Museu de Arte de São Paulo abre hoje uma exposição do escultor goiano Veiga Vale, com as 20<sup>111</sup> valiosíssimas esculturas sacras do artista existentes no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, em Goiás (...).

Além das peças de Vale, considerado o maior artista plástico goiano de todos os tempos, a exposição mostrará 50 fotografias coloridas da Cidade de Goiás e reproduções fotográficas, em painéis. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 14 de setembro de 1978, p. 19)

Uma outra reportagem que se pode destacar foi a do jornal Última Hora, em 15 de setembro de 1978, que destaca o “autodidatismo” do artista e o compara com Aleijadinho, colocando-o entre os melhores artistas que o país já teve.

#### GOIÁS APRESENTA SEU MAIOR ESCULTOR AOS PAULISTAS

Considerado um autodidata, de pequeno grau de instrução (equivalente ao 3º ano do primeiro grau), sem nunca ter saído de Goiás, Veiga Valle demonstrava através de suas obras um grande conhecimento de anatomia e equilíbrio. Suas imagens sacras em madeira (cedro) figuram entre as de maior importância na história da arte brasileira. Os críticos o colocam na mesma categoria de Aleijadinho, em importância, muito embora os respectivos estilos sejam diferentes.

(...)

Com essa exposição, os organizadores pretendem sanar esses entraves, e assim tornar o nome de Veiga Valle, conhecido o suficiente no país, para que ele seja enquadrado no rol dos grandes escultores brasileiros, tendo assim sua enorme criatividade e importância reconhecidos. (ÚLTIMA HORA, 15 de setembro de 1978, p. 15)

<sup>111</sup> Na verdade, não foram 20 obras de Veiga Valle expostas e sim 15 obras, como se pode ver na referência anterior.

Com a exposição ainda acontecendo no MASP, mais uma reportagem foi feita pelo jornal O Estado de São Paulo, no dia 22 de setembro de 1978, intitulada de *Goiás, sua História e sua Estética*, comparando Veiga Valle com Aleijadinho, “Se Minas Gerais tem o Aleijadinho. Goiás quer provar agora que também possui um importante escultor como é Veiga Valle” (*O Estado de São Paulo*, 22 de setembro de 1978, s/p). Integrando a matéria sobre Veiga Valle, pequeno artigo de Jacob Klintowitz destaca a importância do artista goiano para o barroco brasileiro.

#### VEIGA VALLE, O BOM BARROCO GOIANO

O nosso barroco colonial seguidamente tem características particulares, com certa rudeza de aparência, uma solução formal menos elaborada e a contribuição de uma vida cotidiana e popular. É possível dizer que no barroco brasileiro os modelos são, com frequência, os da existência terrena. Veiga Valle tem um surpreendente requinte na sua elaboração e é o escultor de uma cidade importante, uma cidade do ouro (...). (O ESTADO DE SÃO PAULO, 22 de setembro de 1978, s/p)

A exposição no MASP foi de grande importância para a divulgação de Veiga Valle, pois, pela primeira vez, um considerável número de suas obras foi reunido em um local que não fosse Goiás. O mais significativo é que não foi em um lugar qualquer, mas em dos mais importantes museus de arte da América Latina, local que abrigou os maiores expoentes da arte mundial.

A exposição no MASP chamou atenção das autoridades estaduais e contou com sua participação o que não ocorreu nas exposições anteriores, como foi o caso da exposição do centenário da morte de Veiga Valle.

Terminando a exposição no MASP, dias depois foi montada uma nova exposição, agora em Goiânia, no Palácio das Esmeraldas, entre os dias 24 e 31 de outubro de 1978, com o nome de *A Cidade de Goiás e o escultor goiano Veiga Valle*. Na exposição as obras expostas foram as mesmas do MASP e ainda contou com alguns documentos históricos do Arquivo Frei Simão Dorvi (FECIGO), como mostram as fotos a seguir:



Imagem 44: Convite da Exposição no Palácio das Esmeraldas.  
Foto: Arquivo de Elder Camargo de Passos.



Imagem 45: Exposição no Palácio das Esmeraldas.  
Foto: Arquivo de Elder Camargo de Passos.



Imagem 46: Exposição no Palácio das Esmeraldas.  
Foto: Arquivo de Elder Camargo de Passos.



Imagem 47: Exposição no Palácio das Esmeraldas.  
Foto: Arquivo de Elder Camargo de Passos.



Imagem 48: Exposição no Palácio das Esmeraldas.  
Foto: Arquivo de Elder Camargo de Passos.

A abertura do evento contou com alguns intelectuais goianos, artistas, políticos e alguns familiares de Veiga Valle. Na ocasião discursaram Belkiss S. Carneiro (diretora da Fundação Cultural), Elder Camargo de Passos (Presidente da OVAT), Maria Lucy Veiga Teixeira (em nome da família de Veiga Valle) e o governador Irapuan da Costa Júnior. Durante os discursos foi muito exaltado o sucesso da exposição no MASP e a referência de Veiga Valle ser um dos melhores artistas barroco do país. Como se pode observar na nota do jornal O Popular

Inúmeros convidados tiveram oportunidade de apreciar e admirar, no Salão Nobre do Palácio das Esmeraldas, a valiosa exposição de obras do artista sacro Veiga Valle, considerado um dos melhores do País, no estilo Barroco. Também ali se encontram os riquíssimos arquivos do Frei Simão Dorvi, despertando as atenções gerais. (O POPULAR, 26 de outubro de 1978, s/p)

Durante o período que as obras de Veiga Valle ficaram em exposição no MASP e em seguida no Palácio das Esmeraldas, foram muitas reportagens e notas sobre o artista goiano, na pesquisa feita para essa dissertação foram encontradas as seguintes reportagens:

Quadro 4: Reportagens analisadas (continua)

<b>Jornal/Local</b>	<b>Título</b>	<b>Data</b>
O Popular (GO)	A Cidade de Goiás vai ser mostrada em São Paulo	18/02/1978
Opção (GO)	Veiga em São Paulo	20 a 26/08/1978
Folha de São Paulo (SP)	Goiás e Veiga Valle	08/09/1978
Folha de São Paulo (SP)	Nota sobre a exposição	11/09/1978
O Popular (GO)	Inauguração (Nota sobre Inauguração da Exposição no MASP)	12/09/1978
O Popular (GO)	A Cidade de Goiás e o escultor Veiga Valle	12/09/1978
Folha de Goiaz (GO)	Paulistanos verão obras de Veiga Valle	12/09/1978
O Estado de São Paulo (SP)	MASP traz o mestre da escultura em Goiás	14/09/1978
O Estado de São Paulo (SP)	Nota sobre a exposição no MASP	14/09/1978
Folha de São Paulo (SP)	A escultura sacra do goiano Veiga Valle	14/09/1978

A Gazeta (SP)	O Escultor Goiano Veiga Valle	14/09/1978
Folha de São Paulo (SP)	Nota sobre o jantar de inauguração da exposição	14/09/1978
Folha de São Paulo (SP)	Nota sobre a exposição no MASP	14/09/1978
Folha de Goiás (GO)	Nota sobre a exposição	15/09/1978
O Popular (GO)	Irapuan abre exposição do escultor Veiga Valle	16/09/1978
O Popular (GO)	Recado ao Conselho Estadual de Cultura	17/09/1978
Folha de São Paulo (SP)	Descobrimo o Brasil	17/09/1978
Diário de São Paulo (SP)	Semana cultural de Goiás no MASP	17/09/1978
Jornal Opção (GO)	Uma Viagem a São Paulo	17 a 23/09/1978
Folha da Tarde (SP)	Mostra homenageia Cidade de Goiás e seu fundador	18/09/1978
Folha de Goiás (GO)	S. Paulo comemora 250 anos de Goiás	20/09/1978
O Estado de São Paulo (SP)	Goiás, sua história e sua estética	22/09/1978
O Estado de São Paulo (SP)	Nota sobre a exposição no MASP	27/09/1978
Folha de São Paulo (SP)	Nota sobre a exposição no MASP	01/10/1978
Jornal Opção (GO)	Rotas das Bandeiras e Veiga Valle	08 a 14/10/1978
Folha de São Paulo (SP)	Nota sobre a exposição no MASP	23/10/1978
O Popular (GO)	Nota sobre a exposição no Palácio das Esmeraldas	26/10/1978
Jornal Opção (GO)	Nota sobre a exposição no Palácio das Esmeraldas	29/10 a 4/11/1978
Sport News (GO)	Nota sobre a exposição no Palácio das Esmeraldas	30/10 a 06/11/1978
Folha de São Paulo (SP)	Nota sobre a exposição no MASP	26/12/1978
New's Society <sup>112</sup>	Nota sobre a exposição no Palácio das Esmeraldas	Não foi possível

<sup>112</sup> O recorte do jornal se encontra na FECIGO (Caixa I, sobre Veiga Valle)

		identificar a data
--	--	--------------------

Fonte: Arquivos da FECIGO – Caixa sobre Veiga Valle I e II (conclusão).

Como se pode notar na tabela as exposições foram amplamente divulgadas na mídia, o que não aconteceu em nenhum outro momento. O final dos anos 1960 e os anos 1970 serão especiais para a divulgação das obras de Veiga Valle, pois em pequeno prazo de 9 nove anos foram cinco importantes exposições: 1º Festival do Barroco Luso brasileiro (1968), exposição de artistas goianos, realizada pela Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Goiás (1972), Semana de Arte em Pirenópolis (1974), Centenário da morte de Veiga Valle (1974) e com a exposição no MASP as obras de Veiga Valle atingem seu ápice de divulgação.

### 3.4 Veiga Valle na academia – o estudo de Heliana Angotti Salgueiro

Com as exposições dos anos 1970, Veiga Valle consolidar-se-á como o principal representante da arte barroca goiana. Contudo, mesmo com toda essa divulgação e reconhecimento, a obra de Veiga Valle ainda não fora objeto de um estudo acadêmico sistemático. As informações sobre obra e biografia de Veiga Valle ainda eram fundamentalmente baseadas no Relatório de João José Rescala, de 1940, faltando um estudo mais aprofundado sobre os pormenores das peças.

Esse cenário durou até o início dos anos 1980, quando a historiadora Heliana Angotti Salgueiro defendeu a dissertação de mestrado em História, pelo Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Goiás, intitulada *A Singularidade da obra de Veiga Valle*, que posteriormente foi transformada em livro. O estudo de Heliana Angotti se transformou em obra fundamental para se estudar as obras do artista goiano.

A historiadora defende que as obras de Veiga Valle, por terem sido produzidas no século XIX, não são anacrônicas, não podem ser consideradas fora do seu tempo, afinal, em grande parte do Brasil, como em São Paulo, Bahia e Pernambuco ainda prevalecia o estilo barroco (SALGUEIRO, 1983).

Para seus estudos a historiadora catalogou 54 imagens<sup>113</sup> de Veiga Valle, pertencentes a igrejas, museus e acervo de particulares, catalogando-as de acordo com a seguinte metodologia:

A catalogação considera a relação das partes e do todo na análise pormenorizada do modelado, de traços faciais e expressivos, dos gestos, da combinação cromática e dos ornamentos, definindo as constantes da grafia de Veiga Valle: elementos descritos e arrolados em ficha-padrão.

(...)

A ficha-padrão proposta neste estudo baseou-se no modelo que Mário de Andrade segue em **O Pe. Jesuíno**, em fichas dos Museus de Arte Sacra da Bahia e de São Paulo, em normas de fichamento dos bens artísticos e culturais do Patrimônio Histórico Italiano, no código analítico dos “Classici dell’Arte Rizzoli” e em relatório sobre a escultura religiosa em Goiás.

(...)

Fez-se, inicialmente, uma catalogação iconográfica, agrupando-se as Imaculadas, os Cristos e os Meninos Deus. Percebeu-se que este critério não poderia ser rígido; a evidência da impossibilidade de periodizá-las cronologicamente levou a ordenação por tendências estilísticas formais; as peças de concepção barroca são seguidas das híbridas, em que a imagem é tanto rococó quanto neoclássica. Manteve-se porém o agrupamento dos Menino Deus e dos Cristos por ser a sua iconografia especialmente codificada. (SALGUEIRO, 1983, p. 77 e 78)

A ficha de análise das peças era composta dos seguintes itens: Número da peça, Objeto, Localização, Condição Jurídica, Época, Autoria, Dimensões, Técnica e Material, Descrição formal, Panejamento, Figuras secundárias, Atributos e ourivesaria, Iconografia e Estado de conservação. (SALGUEIRO, 1983). Com as fichas e análise das 54 peças, a historiadora confirmou 45 delas como realmente sendo de autoria de Veiga Valle, com 4 de atribuição provável<sup>114</sup> e 5 de atribuição duvidosa<sup>115</sup>.

Dessas análises das peças, a historiadora levantou as características nomeadas de “*Estilo Veiga Valle*”, destacando vários atributos que se repetem e que marcam a autenticidade das

<sup>113</sup> Em ordem de análise e não cronológica, as peças analisadas por Heliana Angoti Salgueiro foram: 01 – São José de Botas; 02 – Nossa Senhora da Conceição; 03 - Nossa Senhora da Conceição, 04 - Nossa Senhora do Parto; 05 – Santa Tereza D’Avila; 06 - Nossa Senhora com Menino; 07 - Nossa Senhora da Conceição; 08 - Nossa Senhora da Conceição; 09 - Nossa Senhora do Parto; 10 – São Miguel Arcanjo; 11 – São Miguel Arcanjo; 12- São Miguel Arcanjo; 13 – São Miguel Arcanjo; 14 – São Miguel Arcanjo; 15 - Nossa Senhora com Menino; 16 – Sant’Ana Mestra; 17 - Sant’Ana Mestra; 18 - Nossa Senhora da Conceição; 19 – São Sebastião; 20 – Menino Deus; 21 – Menino Deus; 22 – Menino Deus; 23 – Menino Deus; 24 – Menino Deus; 25 – Menino Deus; 26 – Menino Deus; 27 – Menino Deus; 28 – Menino Deus; 29 – Cristo em Agonia; 30 – Cristo em Agonia; 31 – Cristo da Cana Verde (Ecce Homo); 32 – Cristo Morto; 33 – Cristo Morto; 34 – São João Batista; 35 – Rosto de Cristo (desenho); 36 – Divino Espirito Santo; 37 - Nossa Senhora do Carmo; 38 - Nossa Senhora com Menino; 39 - São José de Botas; 40 - Nossa Senhora com Menino; 41 – São João Batista; 42 – São Joaquim; 43 - Nossa Senhora da Conceição; 44 - Nossa Senhora do Carmo; 45 – Santa Bárbara; 46 – Santo Antônio; 47 - Nossa Senhora com Menino; 48 – Nossa Senhora...; 49 - Nossa Senhora da Conceição; 50 – São Francisco de Assis; 51 – Santo Antônio; 52 – Nossa Senhora da Mercês; 53 – Nossa Senhora das Dores; 54 – Senhor dos Passos.

<sup>114</sup> Nossa Senhora com Menino (peça nº 15), Nossa Senhora da Conceição (peça nº 18), São João Batista (peça nº 41) e Santo Antônio (peça nº 46). (SALGUEIRO, 1983, p.325)

<sup>115</sup> São Miguel Arcanjo (peça nº 10), São Miguel Arcanjo (peça nº 13), São Miguel Arcanjo (peça nº 14), Nossa Senhora com Menino (peça nº 38) e São José de Botas (peça nº 39). (SALGUEIRO, 1983, p.325)

peças. O “*Estilo Veiga Valle*” é modulado com imagens de baixa estatura, apresentando o cânone em torno de 6 cabeças, diminuindo para 5 e 4,5 e raramente atingindo 7 e 8 módulos (SALGUEIRO, 1983, p. 271). Normalmente o tronco é curto, a cintura alta e os ombros mais estreitos para receber os mantos (SALGUEIRO, 1983).

As cabeças nas obras de Veiga Valle são inclinadas para um dos lados e ovais, sendo das figuras femininas roliças e não representam ossos e veias; já as masculinas insinuam a constituição óssea. A testa é ampla e lisa, com uma cunha sob os cabelos que normalmente são partidos ao meio, com fios riscados que formam mechas encaracoladas que caem em geral até os ombros, com exceção dos Meninos Deus e anjos, que possuem cabelos partidos de lado, com franjas ou topetes. O nariz é reto e fino e com as narinas alongadas. A boca é pequena e com lábios cheios e vermelhos. Os olhos que não são de vidro, sendo pintados e delimitados por pinceladas na borda superior e inferior. Nas peças com olhos de vidro, a pálpebra inferior fica ligeiramente virada para dentro e os olhos com a aparência de estarem empapuçados. As sobrancelhas são pintadas e rapidamente levantadas, as vezes são sobrepostas e em outras pinceladas únicas. Nas peças com barbas, ela é recuada das face e queixo, com duas voltas viradas para dentro (SALGUEIRO, 1983).



Imagem 49: Detalhe *São Joaquim*. Escultura em madeira dourada e policromada, 80cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).

Nas peças de Veiga Valle, as expressões fisionômicas dominante, de acordo com o estudo de Heliana Angotti Salgueiro, são

Os traços compõem rostos menos frios que os do Neoclassicismo, lembrando, antes, os do Alto Renascimento por beleza tranquila, espontânea e delicada, contrária aos princípios da estilística barroca, que valorizam a exaltação expressiva e o patético. Os rostos das imagens de Veiga Valle assemelham-se uns aos outros, numa beatitude serena e plácida sem êxtase dramático. O realismo e angústia dos Cristos barrocos têm outra feição em Veiga Valle. O cuidado anatômico, o detalhe bem acabado e a resignação no sofrimento singularizam a expressividade de seus Cristos. Os olhares benevolentes e meigos com que as Virgens fitam o devoto são típicos do imaginário. Aliando a beleza e harmonia equilibradas das formas Veiga Valle valoriza as imagens como obras de arte, ultrapassando a destinação devocional. (SALGUEIRO, 1983, p. 274)

A composição dos troncos e membros, que são mais expostos nas figuras masculinas, são bem torneados anatomicamente, destacando as articulações musculares e ósseas. As costelas costumam ser aparentes, com o abdômen escavado e acinturado, sendo que apenas nos Menino Deus, o abdômen aparece mais roliço. As pernas são insinuadas sob os panos, como se estivessem dando um passo à esquerda ou à direita, característica mais presente nas imagens femininas, que também tem os pés encobertos pelas túnicas e, quando aparecem, estão calçados com sapados dourados. Nas imagens desnudas, normalmente masculinas, as pernas e pés mostram a anatomia dos músculos e articulações ósseas e em alguns casos a presença de tendões, ligamentos e veias salientes. (SALGUEIRO, 1983)



Imagem 50: Detalhe *Cristo em Agonia*. Escultura em madeira dourada e policromada, 78,5cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 51: Detalhe *São Miguel Arcanjo*. Escultura em madeira dourada e policromada, 80cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.  
Foto: Fernando Santos (2017).

Já os braços são posicionados com naturalidade no espaço e as mãos são roliças e com dedos bem torneados, sendo que algumas imagens apresentam “cavinhas” (nas imagens

femininas e Meninos Deus), e em algumas imagens masculinas os ossos dos dedos são detalhados, com veias aparentes. (SALGUEIRO, 1983).



Imagem 52: Detalhe *São Joaquim*. Escultura em madeira dourada e policromada, 80cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Fernando Santos (2017).

Ao fazer essa análise dos detalhes das mãos, a historiadora derruba uma das ideias mais comuns atribuídas as obras de Veiga Valle: a de que a junção dos dedos anelar e médio juntos formaria dois “Vs”, (como mostra a imagem anterior) configurando a assinatura Veiga Valle. Heliana Angotti Salgueiro esclarece.

(...) dedos anelar e médio juntos: essa característica não deve ser tomada como “assinatura” do artista (a formação de dois “vs”: V.V.) como se acredita comumente. Imagens de vários pontos do país apresentam essa posição dos dedos; trata-se de uma posição anatômica harmoniosa e elegante, convencionalmente aplicada por artistas de diversos países e épocas. (SALGUEIRO, 1983, p. 275)

As bases das peças são compostas por nuvens, simétricas e encaixando uma na outra e envolvendo o globo ou parte dele. Normalmente nas nuvens são colocadas cabeças aladas de querubins e são esculpidas no próprio globo ou nas nuvens, e os anjos possuem os cabelos claros e olhos azuis ou são morenos com olhos escuros. As faces dos querubins são bochechudas e a boca pequena. As peanhas<sup>116</sup> normalmente atingem 1/3 da peça e trazem a combinação vermelho e dourado, típico do barroco. Mas também são encontradas variações do verde e imitações de mármore. Nas imagens de Meninos Deus, a peanha quase sempre é uma almofada vermelha que se situa em cima de um globo, sendo que os pés não marcam. (SALGUEIRO, 1983)

<sup>116</sup> Base da composição e pedestal.



Imagem 53: Detalhe *Nossa Senhora do Parto*. Escultura em madeira dourada e policromada, 140cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.

Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 54: Detalhe *Nossa Senhora do Parto*. Escultura em madeira dourada e policromada, 80cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.

Foto: Fernando Santos (2017).



Imagem 55: *Menino-Deus*. Escultura em madeira dourada e policromada, 34cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.

Foto: Fernando Santos (2017).

Algo que sempre chamou atenção e se destacou nas obras de Veiga Valle foi a técnica de acabamento, de pintura e de ornamentação das peças. Sua carnação é brilhante e luminosa. A pintura e o esgrafiado eram feitos nos planejamentos, normalmente compostos por véus curtos partindo do alto da cabeças, as vezes xales que envolviam os ombros fazendo efeitos de

golas, variando de largos e estreitos. As túnicas tinham a cintura marcada e eram blusadas, que caíam em diagonal em forma de longas pregas. É nos mantos que pode perceber o requinte de seu esgrafiado (SALGUEIRO, 1983). Sobre o esgrafiado nas obras de Veiga Valle, a historiadora diz:

Veiga Valle preenche os vazios dos planejamentos com ornatos esgrafiados de estilização naturalista (flora) e combinações geométricas, dispostas em medalhões alternados nos mantos ou arranjos nas barras das túnicas em movimento ascensional, ambos com relativa simetria. Os medalhões são como que tarjas planiformes, apresentando em seu interior variações dos traços em ornato do tipo guilhoche, pontilhando ou com traçado simples. Apesar das variações na disposição dos ornatos, a fragmentação de alguns em pranchas evidenciou uma tipologia singular de elementos, que se repetem em diversas imagens. (SALGUEIRO, 1983, p. 277)

A autora detalha sua produção analisando livros de técnicas de arte do século XIX e comparando com a produção de Veiga Valle. Além disso, Heliana Angotti faz uma longa discussão sobre o fato de as obras de Veiga Valle serem necessariamente todas em estilo barroco. Como já demonstrado no Capítulo 1, suas obras tinham elementos barrocos, neoclássicos e rococó. A historiadora coloca como hipótese, após fazer a análise das 54 peças, que as primeiras se inserem no estilo barroco e rococó, posteriormente mistas e no final o estilo predominante seria o neoclássico. Mas a autora esclarece que, para se fazer uma cronologia das obras de Veiga Valle, seria necessária maior documentação escrita, que por isso essa periodização “vale mais como tentativa e provocação teóricas”. (SALGUEIRO, 1983, p. 312)

Sobre a vida de Veiga Valle, a historiadora também esclarece alguns “mitos” relacionados ao artista. Um deles seria a quantidade - mais de 200 peças - de obras atribuídas a Veiga Valle. A autora argumenta que, como o artista ocupava cargos públicos e religiosos e, possivelmente, só dispunha de seu filho Henrique Ernesto como ajudante, seria impossível produzir tantas para uma pessoa que viveu somente 67 anos.

Uma outra ideia refutada pela historiadora é o autodidatismo de Veiga Valle, pois embora não disponha documentos que comprovem os primeiros aprendizados do artista, a ideia do autodidatismo<sup>117</sup> não se sustenta. Veiga Valle foi um “artista erudito”, “dos determinantes anatômicos”, “dos valores expressivos”, “dos códigos estilísticos, impostos pelos Rococó e Neoclassicismo”, tendo o artista goiano absorvido este conhecimento e técnica, não se enquadrando na categoria ‘ínsitos’ ou ‘iluminados’ - não é um primitivo” (SALGUEIRO, 1983, p. 311). Em uma reportagem do jornal O Popular, em lembrança dos 109 anos da morte de

---

<sup>117</sup> O tema já foi abordado no Capítulo 01.

Veiga Valle, Heliana Salgueiro critica a ideia do autodidatismo e de alguns rótulos impostos ao artista

Veiga Valle deve ser encarado na dimensão de sua arte; seus méritos como artista são incontestáveis e dispensam mitificação e os adjetivos laudatórios. A história da arte brasileira não mais aceita trabalhos sem cunho científico e ponderação analítica. Sabe-se hoje da inutilidade de rótulos como, “obra-prima”, “gênio” ou artista “divino”, categorias essas, superadas na moderna reflexão estética, pois nada acrescentam a discussão interpretativa de uma obra de arte. (SALGUEIRO, 1983, p. 6)

Na obra de Heliana Angotti Salgueiro, destaca-se a “singularidade” de Veiga Valle e sua obra, destacando-se em uma província com representatividade cultural, conseguindo fazer peças que não são seriadas, e criar soluções pessoais dentro dos padrões iconográficos. Outro ponto que reforça a sua singularidade foi o seu pertencimento a elite vilaboense, ocupando vários cargos públicos e participando de várias ordens religiosas e, mesmo assim, ter praticado um ofício típico de pessoas mais pobres e sem reconhecimento social. Veiga Valle era mais lembrado pelos pares da época, como santeiro do que como ocupante dos cargos políticos. Em texto de 1992, para a segunda edição de seu livro, a historiadora resume a ideia de “Singularidade de Veiga Valle”

(...) Primeiramente, a singularidade é afirmada a partir da análise do *corpus*, em que se pode observar ao mesmo tempo o que é da norma coletiva e da prática individual. Numa produção serial como a da escultura sacra, é singular aquele que, apesar de repetir a linguagem convencional, mostra uma certa inventividade de “estilo”. Embora inscrito numa tradição codificada de modelos iconográficos e técnicas materiais que ultrapassam o espaço e o tempo de sua obra, Veiga Valle reúne, dispositivos formais que o singularizam. Tomando um só exemplo, os ornatos dos planejamentos (...), constituem um dos traços distintivos do escultor, decisivos no trabalho de atribuição. A outra acepção da singularidade inscreve-se na história política e social da província, onde seguimos a pista do artista como major e deputado – não estamos portanto diante de uma trajetória – tipo ou de esquema nítido de divisão social do trabalho (...). (SALGUEIRO, 1983, p. V e VI)

Enquanto nos anos 1970, a OVAT foi a principal divulgadora das obras de Veiga Valle, no início dos anos 1980 este papel é assumido pela academia, destacando a figura de Heliana Angotti Salgueiro. Em outubro de 1983, em ocasião do lançamento de seu livro *A Singularidade da Obra de Veiga Valle*, a historiadora organizou uma exposição intitulada *Características do Estilo Veiga Valle*<sup>118</sup> com 35 painéis das obras que ela fotografou para seu trabalho. A primeira exposição ocorreu no saguão da Biblioteca da Universidade Católica de Goiás, e posteriormente foi levada para Uberaba, Belo Horizonte, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador.

<sup>118</sup> Na capa do Catálogo da exposição *Características do Estilo Veiga Valle* foi estampado uma imagem de São Miguel Arcanjo (anexo 08)

O trabalho da historiadora foi fundamental para o reconhecimento de Veiga Valle nos meios acadêmicos, pois foi a primeira vez que as obras do artista goiano foram catalogadas através de critérios científicos que possibilitaram uma metodologia de atribuição e autoria. Muitos mitos foram derrubados como o autodidatismo e a quantidade de obras atribuídas a ele. Reconhecido como peça fundamental para a tradição vilaboense, agora Veiga Valle passa a ter sua obra reconhecida pela academia.

### 3.5 A divulgação do símbolo do barroco goiano

Desde que foi resgatado na década de 1940 para ser peça fundamental da tradição vilaboense, Joaquim José da Veiga Valle foi tendo sua imagem associada e reafirmada como um grande artista barroco, o maior e melhor que Goiás teve durante toda a sua história.

Nos anos 1960 e 1970, essa ideia foi ainda mais divulgada, quando a OVAT se encarregou de incentivar o turismo na Cidade de Goiás, tendo as obras de Veiga Valle e a Semana Santa como um dos carros-chefe dessa divulgação.

Juntamente com as exposições do período, uma série de reportagens em revistas e jornais reafirmaram e divulgaram Veiga Valle como o “símbolo do barroco goiano”. Na pesquisa para esta dissertação, inúmeras reportagens que citam Veiga Valle foram encontradas, mas para o presente tópico só serão descritas aquelas que reforçam a ideia de símbolo barroco e com circulação prioritariamente fora de Goiás.

Uma das maiores revistas de circulação nacional, *O Cruzeiro*, em 1964, na sua edição de número 27 (11 de abril de 1964), com uma linda capa com Sophia Loren, traz em seu bojo uma matéria sobre a Cidade de Goiás intitulada *Vila Boa de Goiás: capital artística do Brasil Central*. A reportagem foi bastante ilustrada com a arquitetura colonial da cidade, destacando os principais monumentos da cidade, as serestas em noites de lua-cheia no morro da Igreja Santa Bárbara, o cotidiano pacato da cidade e as obras de Veiga Valle, que na reportagem, mais uma vez, foi comparado com o principal símbolo do barroco mineiro, o Aleijadinho.

(...) Nas igrejas da Abadia e da Boa Morte encontram-se as principais obras do escultor goiano José Joaquim da Veiga Vale, o “Aleijadinho” de Vila Boa. Veiga Vale, artista autodidata, deixou vastíssima obra, toda talhada em madeira. (...). O Museu da Cúria de Goiás guarda algumas obras desse artista, orgulho do Estado, onde nasceu, na cidade de Pirenópolis, a 9 de setembro de 1806, tendo falecido em 27 de janeiro de 1874. (O CRUZEIRO, 11 de abril de 1964, p. 35)

A mesma revista, *O Cruzeiro*, publica mais duas reportagens sobre Veiga Valle e sua obra. Na edição 21 (19 de maio de 1970), uma reportagem intitulada *Goiás Velho: a Vila Boa de Goiás* informa sobre a história, o cotidiano e os principais monumentos da cidade, ressaltando o abandono pelo IPHAN, que direcionava suas verbas prioritariamente para Minas Gerais e Bahia. A matéria destaca a igreja da Boa Morte, onde há obras e entalhes da “arte excepcional de Veiga Valle” (Anexo 9). Dez edições depois, foi publicada uma reportagem sobre a cidade de Trindade e sua romaria intitulada *Trindade, Goiás: 100.000 pessoas numa das maiores romarias religiosas do país*, destacando que a imagem que os fiéis devotam foi esculpida por Veiga Valle, “o Aleijadinho de Goiás”.

Uma outra revista que destacou a Cidade de Goiás e Veiga Valle como um importante artista foi a Revista Geográfica Universal, na sua edição de agosto de 1978, com uma matéria muito ilustrada, intitulada *Vila Boa, Cidade de Goiás*. Sobre Veiga Valle, a reportagem reproduz uma foto da Nossa Senhora do Parto e de um São José de Botas, informando que “As imagens são de autoria de Veiga Vale, escultor goiano e um dos mais importantes santeiros que o Brasil já possuiu”. (REVISTA GEOGRÁFICA UNIVERSAL, agosto de 1978, p. 91)

O jornal Correio Brasiliense, nos anos 1960 e 1970, fez uma série de reportagens sobre a Cidade de Goiás e, em várias delas, Veiga Valle foi colocado como principal artista da cidade e imprescindível para a tradição vilaboense. Em 2 de dezembro de 1967, Zoroastro Artiaga assina uma matéria sobre a arte em Goiás, intitulada *Da História das Artes em Goiás*, priorizando arte sacra, sendo que Veiga Valle foi colocado como o principal e único representante “A arte sacra, entretanto, só teve um gênio, que foi o ilustre goiano Veiga Vale, autor de toda as decorações dos templos do Centro-Oeste”. (CORREIO BRASILIENSE, 2 de dezembro 1967, p. 3a). Apesar do exagero ao colocar Veiga Valle como decorador de “todas” as igrejas do centro-oeste, a matéria dá o recorrente destaque que o artista vinha recebendo.

Regina Lacerda, no Correio Brasiliense, em 3 de fevereiro de 1968, faz uma longa matéria intitulada *Cidade de Goiás, berço da cultura goiana*, concentrando-se na literatura, música e artes plásticas. Quando descreve as artes plásticas em Goiás, seu destaque é Veiga Valle que enriqueceu os altares das cidades com suas obras e que “Veiga Valle poderá ser mencionado em Goiás como o Aleijadinho em Minas Gerais e Frei Agostinho da Piedade na Bahia”. (CORREIO BRASILIENSE, 3 de fevereiro 1968, p. 3a)

Em 1971, o Correio Brasiliense noticiou que o governo de Goiás através do Departamento Estadual de Cultura estaria estudando fazer um levantamento sobre o patrimônio artístico de Goiás e que um dos destaques seria Veiga Valle, como mostra a reportagem

Ressaltando o valor de muitos dos artistas plásticos residentes em Goiás, o estudo elaborado pelo Departamento Estadual de Cultura sugere a realização de um levantamento do patrimônio artístico estadual, como início das atividades que visam estimular a cultura, nesse setor. Principalmente, lembra-se a obra de Veiga Vale “o mais notável escultor barroco de Goiás, hoje reconhecido por todos os técnicos especializados em artes plásticas”, além de vários outros artistas, anônimos ou não. (CORREIO BRASILIENSE, 5 de setembro de 1971, p. 54)

Em uma outra publicação fora de Goiás, o *Jornal do Brasil*, na sua edição de 6 de abril de 1972, trouxe uma matéria sugerindo que as pessoas que fossem a Brasília esticassem a viagem até a Cidade de Goiás, pois ali conheceriam realmente o Planalto Central e sua simplicidade. Informando sobre os principais pontos turísticos, destacando a visita ao Museu da Cúria, “onde estão algumas das imagens barrocas de Veiga Valle, o melhor escultor colonial de Goiás”<sup>119</sup>. (JORNAL DO BRASIL, 6 de abril de 1972, p. 64).

No ano do centenário da morte de Veiga Valle, em 1974, o jornal *Correio Brasiliense* fez três reportagens que destacam o artista goiano. No início do ano, destaca-se a reportagem<sup>120</sup> sobre a exposição do centenário de sua morte que aconteceria na Cidade de Goiás no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, trazendo duas fotos de suas obras (São Joaquim e um nú artístico atribuído a Veiga Valle) e novamente o compara com Aleijadinho. Em 7 de julho do mesmo ano, o jornal aborda a festa de Trindade, fazendo um rápido resgate histórico da festa e informando que a imagem celebrada pelos romeiros foi feita pelo “celebre artista Joaquim José da Veiga Valle” (CORREIO BRASILIENSE, 7 de julho de 1974, p. 62). Uma outra reportagem<sup>121</sup> destacou a I Semana de Arte de Vila Boa, homenageando Basílio Braga Serradourada e Veiga Valle. A reportagem traz uma biografia do artista goiano, destacando sua vida política e artística, sua “genialidade” e da ideia do autodidatismo.

A Editora Abril lançou em 1979 uma coleção sobre a arte brasileira em 48 fascículos que seriam lançados semanalmente, compondo dois volumes (o primeiro volume com 27 fascículos e o segundo volume com 21 fascículos). No seu 15º número, Goiás foi representado com o título *Encravado no sertão bruto, onde o ouro reinou fugaz, um Barroco tosco e singelo vive seus dias de glória*. O fascículo inicia falando da história de Goiás e passa a destacar a arquitetura em taipa de pilão e as janelas das igrejas, destacando e descrevendo igrejas das cidades de Pilar, Goiás, Pirenópolis, Luziânia, Ferreiro e Cidade de Goiás. Veiga Valle foi destacado, reproduzindo sua biografia, a técnica utilizada na produção das suas obras e reafirmando a ideia de Etzel que ele “poderia assinar quaisquer das imagens brasileiras ou

<sup>119</sup> Em 1972 o Museu de Arte Sacra da Boa Morte já tinha sido inaugurado e Veiga Valle não era do período colonial e sim do 2º Império.

<sup>120</sup> *Correio Brasiliense*, 26 de janeiro de 1974, p. 30.

<sup>121</sup> *Correio Brasiliense*, 18 de outubro de 1974, p. 34.

portuguesas do século XVIII, que não diferem de suas magníficas peças” (ARTE NO BRASIL, 1979, p. 311). O fascículo é bastante ilustrado, contando com 14 fotos das obras de Veiga Valle (anexo 10), inclusive a capa do fascículo traz a imagem de um São Miguel.

Mesmo com o aumento do número de publicações e exposições das obras de Veiga Valle, o que o tornou conhecido popularmente foi a romaria de Trindade. A tradição católica, desde 1905, quando foi editado o “Manual do Devoto da Santíssima Trindade<sup>122</sup>, atribui a ele a confecção da imagem principal da romaria, sendo uma das poucas atribuídas ao santeiro que não perdeu seu caráter sacro.

De acordo com a tradição, Veiga Valle foi responsável por produzir a imagem para substituir a pequena medalha de barro que, desde 1843, era exposta em oratório. A substituição da medalha por uma escultura, de acordo com Almir Salomão Jacób, deu-se porque

(...) Naquela época, a minúscula medalha de barro que, desde 1843, estava exposta em oratório público, mostrou-se por demais desgastada com o toque e o beijamento de milhares de romeiros que procuravam a pequena Casa de Oração. As figuras ali esculpidas em alto relevo estavam perdendo os traços artísticos, pois alisaram-se com o esfregar de mãos e lábios. A medalha era tocada não só em mãos e lábios, mas em partes doentes do corpo de enfermos e centenas ou milhares outros objetos que os devotos apresentavam, crendo sendo abençoados pelo simples contato com a peça sagrada.

(...)

Foi no desgaste da medalha e a construção de uma nova capela que surgiu a ideia de retocar ou reformar aquele objeto de culto. (JACÓB, 2010, p. 269)

Já sendo Veiga Valle um artista bastante conhecido na província, Constantino Xavier Maria (considerado o fundador da romaria juntamente com sua mulher Ana Rosa de Oliveira), em 1866, responsabilizou-se em levar a medalha até a cidade de Pirenópolis para que o já afamado artista a reformasse. Veiga Valle se compromete em esculpir em madeira uma nova imagem da Santíssima Trindade. No tempo marcado, Constantino Xavier volta a Pirenópolis para buscar a nova imagem, só que o dinheiro que ele levou não foi suficiente para pagar o artista, sendo obrigado a deixar seu cavalo e a antiga medalha como pagamento. Voltou para Trindade com a nova imagem e, sendo recebido por grande festejo a alguns quilômetros da cidade, sendo acompanhado em grande cortejo até chegar a nova capela<sup>123</sup>.

Com isso, uma das maiores festas religiosas do Brasil tem como principal peça de culto uma obra confeccionada pelo principal artista barroco goiano, Veiga Valle. Mas somente a

<sup>122</sup> No primeiro capítulo também foi tratado sobre a confecção da imagem da Santíssima Trindade ter sido por Veiga Valle e como se deu o episódio de acordo com Manual do Devoto da Santíssima Trindade.

<sup>123</sup> Ainda hoje, cumprindo antiga tradição, centenas de milhares de romeiros deixam suas conduções a certa distância de Trindade, para chegarem à pé no Santuário do Divino Pai Eterno. (JACÓB, 2010, p. 279)

partir dos anos 1960 que isso passou a ser mais divulgado, não coincidentemente na época que as suas obras receberam maior destaque. Contudo, os especialistas refutam que a imagem tenha sido realmente confeccionada por Veiga Valle.



Imagem 56: *Santíssima Trindade*. Escultura em madeira dourada e policromada, 30cm. Igreja Matriz de Trindade, Trindade-GO. Foto: Fernando Santos (2018).

Heliana Angotti Salgueiro, no seu estudo, mesmo alertando para falta de documentação, considera que “É discutível considerá-la uma de suas primeiras obras” (SALGUEIRO, 1983, p. 48).

Outro estudioso que se ateve a autoria da peça foi Almir Salomão Jacob, que no seu livro *A Santíssima Trindade do Barro Preto – A História da Romaria de Trindade* (2010), fez um estudo específico sobre o tema, a partir de comparações entre datas e locais, entrevistas e outras ponderações, levando o autor a afirmar que a peça não foi confeccionada por Veiga Valle.

Um dos primeiros pontos questionados por Almir Salomão foram as datas que se costumam atribuir a confecção da imagem. Em 1966, o padre João Cardoso de Souza editou o livro “*Romeiros do Pai Eterno*”, no qual informa que o historiador Jarbas Jayme afirmara que

a imagem foi confeccionada entre 1842 e 1844. Em outra parte, utilizou o que Elder de Camargo Passos escreveu no catálogo da Exposição de Veiga Valle no MASP, em 1978, quando o pesquisador afirmou que a imagem da Santíssima Trindade foi um dos primeiros trabalhos de Veiga Valle e que teria sido esculpida entre 1820 e 1830. Para Salomão, as informações são incorretas, pois a romaria da Santíssima Trindade só veio a iniciar em 1843 e com a pequena medalha em relevo. Ainda sobre conflito de datas, é incoerente a viagem de Constantino Xavier a Pirenópolis em 1866 para encomendar a reforma da pequena medalha a Veiga Valle, pois o santeiro não mais morava na cidade desde de 1841, quando se mudou para a Cidade de Goiás para se casar com Joaquina Porfíria da Veiga Jardim. Até o momento, não há nenhum documento que comprove que Veiga Valle tenha voltado para a cidade onde nasceu e que lá continuou fazendo suas peças sacras.

Outra ideia refutada pelo estudioso foi a de que Veiga Valle teria ficado com a antiga medalha e com o cavalo de Constantino Xavier como pagamento pelo serviço. Para isso, o autor usa o lado social e religioso de Veiga Valle. Em 1866, os milagres em Barro Preto já eram conhecidos por toda a região e provavelmente também era de conhecimento do santeiro. Nos estudos feitos sobre o artista, sempre foi colocado que ele era um homem religioso e da elite goiana; sendo assim, segundo o autor, seria inconcebível que o artista ficasse com os bens do pobre homem em troca de uma imagem, pois sendo ele, também, um religioso poderia ter feito a imagem gratuitamente como um ato de fé e como estratégia política que lhe poderia dar maior projeção.

Sobre a antiga medalha que, por muitos anos se pensava que teria ficado com Veiga Valle ou desaparecido, o autor traz a informação que, em 1992, ela foi entregue ao padre Benedito Campos, que se recusou a falar em que circunstâncias ela apareceu, encontrando-se depositada no cofre do Santuário. A hipótese do autor é que a medalha ficou desaparecida por decisão da igreja, já que era muito pequena e não servia aos propósitos devocionais; diferente da nova imagem, bem maior, capaz de ser vista de vários ângulos.

Para confirmar sua hipótese, no ano de 2000, Almir Salomão vale-se da opinião de Heliana Angotti Salgueiro sobre autenticidade do antigo medalhão:

Não me detive mais na imagem, pois nesses casos nem é necessário ver a peça para refutar atribuições.

Observo que, se Veiga Valle, fez a imagem de Trindade, a que se apresentou como dele, não se enquadra nas qualidades escultóricas que revela sua obra, independentemente das “restaurações” que possam ter alterado a traço que caracterize – aliás **policromia é fundamental** qualquer trabalho de atribuição em imaginária, gênero **anônimo e codificado**.

Havia tanta atribuição infundada, e essa pareceu-me uma dessas – há imagens tão mais interessantes e não considerei importante deter-me em uma cujo **modelado e proporções** estavam fora dos cânones de um escultor como Veiga Valle, mas, repito, com tanta massa e repintura, abstenho-me de considerações mais aprofundadas, pois elas são impossíveis em tais casos. (SALGUEIRO, 2010, p. 282 e 283)

Seja como for, para os frequentadores da Romaria, a imagem é uma autêntica produção de Veiga Valle, o que ajuda divulgar ainda mais o nome do artista goiano. É provável que a Igreja aproveitou-se do prestígio do artista para angariar ganhos simbólicos para o novo objeto de devoção. Isso demonstra que o trabalho iniciado pelos vilaboenses, na década de 1940, para superar a frustração da perda da capital foi gradativamente consolidando, até que, a partir dos anos 1970, Veiga Valle se torne visto como um dos mais expressivos artistas nacionais, o “Fra Angelico brasileiro”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, a obra de Veiga Valle está consolidada como sendo do principal artista barroco do século XIX de Goiás. Em todas as referências artísticas do período, o nome do “santeiro goiano” estará presente com grande destaque, sendo que inclusive a arte sacra em Goiás virou sinônimo de peças atribuídas a Veiga Valle. Por mais que as peças de Veiga Valle tenham composições barrocas, rococó e neoclássicas, que Heliana Angotti-Salgueiro chama de “hibridismo” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2011), ele se tornou um símbolo tipicamente barroco, o que melhor representa Goiás. Mesmo com vários estudos já realizados sobre Veiga Valle, um novo olhar se tornou necessário, para isso se pode basear em Koselleck, “vários conceitos se modificam com o passar do tempo, o ideal é entendê-lo a cada época”. (KOSELLECK, 2006, p. 105)

Mesmo com um barroco simples, que ficou muito presente na arquitetura das igrejas, Goiás conseguiu um representante da arte barroca, que é Veiga Valle. Sua produção foi feita no século XIX e não no auge do barroco brasileiro e suas obras são tidas como expoentes do barroco goiano.

No decorrer desta pesquisa, o que chamou atenção foi o variado contexto cultural que a Cidade de Goiás apresentava a partir da segunda metade do século XIX, com inúmeras bandas de músicas, fanfarras, saraus e a literatura muito presente nos jornais e no Gabinete Literário Goyano, além de peças teatrais no Teatro São Joaquim. É nesse variado contexto cultural que Veiga Valle produziu suas obras, em meio a uma elite acostumada a valorizar as artes.

Porém, Veiga Valle faleceu em 1874 e, por mais de meio século, as obras e a lembrança do artista permaneceram em efusivo silêncio, muito embora houvesse muitas oportunidades para que fosse lembrado. Veiga Valle se tornou um cidadão da elite vilaboense, mas que tinha como um dos ofícios ser santeiro, um ofício considerado popular. Sendo assim o caráter artístico de suas obras não foi reconhecido naquele momento pela sociedade vilaboense. Se pode concluir pelas fontes levantadas que as lembranças e os nomes mais importantes da sociedade vilaboense estavam ligadas às questões políticas e econômicas e não estéticas. E politicamente Veiga Valle não era uma figura influente e representativa. Mesmo sendo Veiga Valle um membro da elite vilaboense, genro de um presidente da província, ocupando cargos políticos e religioso, não significava que ele seria permanentemente lembrado. Sua obra era vista mais com o caráter religioso do que estético.

Portanto, argumenta-se que a situação só começou a se modificar com a transferência do capital da Cidade de Goiás para Goiânia. Os vilaboenses perderam o que eles tinham de mais

importante, o prestígio de ser o centro político do estado, o que causou um ressentimento na população. O estudo da memória se mostrou uma peça chave para a compreensão do período e das atitudes dos chamados antimudancistas. De acordo com Le Goff, “as sociedades cuja memória social sobretudo oral ou que estão em vias de construir uma memória escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória” (LE GOFF, 1990, p. 476) e tal manifestação se viu muito presente nas publicações do grupo antimudancista pois eles foram os principais alimentadores do ressentimento causado pela transferência da capital. Os próprios relatos demonstrados, estão carregados de angústia, medo e raiva, afinal a memória individual é construída a partir de uma memória coletiva. (HALBWACHS, 2004)

Seria impossível conceber o problema da localização e evocação da lembrança se não tiver como ponto de partida inicial os quadros sociais que serviram de ponto de reconstrução da memória. Ela pode se diferenciar de pessoa para pessoa, acaba dependendo muito da constância e importância que o grupo que está inserido deu a determinado fato e é justamente neste convívio que a memória é reconhecida ou reconstruída (HALBWACHS, 2004). E foi justamente nesse processo de reconhecimento e reconstrução da tradição vilaboense que a elite cultural, que naquele momento tinha como principal representação o grupo antimudancista, inicia uma busca por suas representações históricas e culturais.

Com a transferência da capital, os vilaboenses perdem o que eles tinham de mais importante, seu status político de centro do poder do estado. Sendo assim, eles deveriam buscar o reconhecimento em outros elementos para que a cidade continuasse tendo a sua importância. Para isso os membros da elite cultural buscaram por suas raízes, colocando a Cidade de Goiás como o “berço da cultura goiana”. O fato de Veiga Valle ter sido um membro da elite goiana no século XIX e ainda ter descendentes influentes na política vilaboense à época, como o Dr. Edilberto Veiga (bisneto do artista), facilitou a sua visibilidade. Inclusive, Veiga era prefeito em 1940, quando foi efetivada a primeira exposição das obras de Veiga Valle, a partir de levantamento de José Rescala.

Nessa perspectiva, as peças de Veiga Valle se tornam imprescindíveis para o resgate da tradição vilaboense e para legitimar a representação do berço da cultura goiana. Nos anos 60 OVAT se auto – instituiu guardião das tradições vilaboenses com a sensibilidade de preservar o patrimônio material (passado) e inventar o patrimônio imaterial (presente) e com isso projetando o turismo – patrimonial (futuro). Quando a OVAT faz resgate do patrimônio imaterial a partir da representação de rituais religiosos, como foi o caso da Procissão do Fogaréu, as obras de Veiga Valle se tornam de extrema importância para se rememorar um

passado artístico que existiu na cidade. Desse modo, as obras confeccionadas por Veiga Valle eram vistas nas igrejas e nas casas da elite vilaboense assim legitimando a “invenção das tradições” por parte da instituição (MIRANDA BARBOSA, 2017).

A Organização Vilaboense de Artes e Tradição (OVAT) tomou para si a responsabilidade de divulgação das obras de Veiga Valle, que foi nomeado como o patrono oficial da instituição. Com isso, se juntava a representação do artista mais importante que a cidade teve no século XIX com a instituição que se responsabilizou em guardar e divulgar a arte e a cultura vilaboense. Ainda neste sentido, em 1981, a OVAT cria a “Medalha Veiga Valle”, uma honraria dada aos principais destaques da arte, cultura e educação (Literatura, História, Música, Artes Plásticas, Arte Popular, Educação e Áreas Diversas). Alguns nomes que receberam a medalha foram: Cora Coralina (1981), Frei Simão Dorvi (1981), Regina Lacerda (1982), Nice Monteiro (1984), Belkiss Spenciere C. de Mendonça (1985), Maria Augusta Calado S. Rodrigues, Paulo Bertran (2003), Gilberto Mendonça Teles (2005), entre outros.

A OVAT foi a responsável pela implementação do turismo cultural religioso na Cidade de Goiás facilitado pelo fato de seu presidente e um dos membros fundadores, Elder Camargo de Passos, ter exercido, nos anos 80, o cargo de diretor da GOIASTUR, implementando ainda mais o turismo na região. Nos anos 2000 a OVAT foi a principal responsável por mais uma exposição das obras de Veiga Valle em São Paulo (Brasil 500 anos), sendo que 15 peças foram expostas na Bienal em São Paulo em comemoração aos 500 anos do descobrimento do Brasil. E ainda nos anos 2000 a OVAT é convidada para participar do Movimento Pró-Cidade de Goiás para organizar o Dossiê para lançar a Cidade de Goiás como candidata ao título de Patrimônio Mundial pela UNESCO, título este que foi concedido em 2001, quando as peças de Veiga Valle são colocadas como um dos bens artísticos que representam a tradição vilaboense.

Entre o reconhecimento como principal artista vilaboense e a consagração de símbolo do barroco goiano, foram efetivadas uma série de exposições entre os anos 1940 e 1980. Sendo a OVAT a principal divulgadora das obras de Veiga Valle no período ela também esteve à frente das principais exposições onde as primeiras foram realizadas na Cidade de Goiás, depois em Goiânia, depois em Salvador, e o grande auge que foi a exposição no MASP, momento que as obras de Veiga Valle ganharam ressonância nacional. Veiga Valle passou a ser constantemente comparado com artistas já consolidados como Aleijadinho, Mestre Athaíde e Fra Angelico.

Suas obras eram descritas como deslumbrantes e geniais, sempre exaltando uma qualidade e beleza que nem outro artista goiano conseguiu atingir. Essa ideia de um artista

genial que nunca saiu de Goiás foi sendo cada vez mais divulgada nos principais meios de comunicação e se tornou fundamental para a consolidação do turismo na cidade. Nesse sentido, é importante lembrar que, até a morte de Cora Coralina, em 1985, ele era o nome que mais destacava na cultura da Cidade de Goiás.

Um ponto importante para o reconhecimento das obras de Veiga Valle foi o estudo da historiadora Heliana Angotti Salgueiro que foi a primeira a analisar as obras do santeiro goiano dentro de uma elaborada metodologia. Com seu estudo muita coisa foi refutada, como: o autodidatismo de Veiga Valle, atribuição de algumas obras, os dedos em “VV” como identificação de Veiga Valle etc. Foi a historiadora que propôs os pormenores para o reconhecimento da obra que ela nomeia de “veigavalliana”. Heliana Angotti eleva o reconhecimento das obras e vida de Veiga Valle ao novo patamar, agora dentro da academia.

De um longo período de silêncio a partir de sua morte até o processo de reconhecimento iniciado com a transferência da capital, atualmente as obras de Veiga Valle tornaram-se conhecidas e valorizadas. Quando se trata de obra sacra em Goiás é inevitável não se remeter ao seu nome, sendo muitas obras atribuídas ao “genial santeiro”, inclusive a imagem da Santíssima Trindade, na cidade de Trindade (GO).

É inegável a representatividade de Veiga Valle no cenário da arte goiana. Mas, para isso, um longo percurso foi feito. Um santeiro que por muito tempo teve sua obra silenciada, depois o seu resgate na busca pela tradição vilaboense e a consolidação como artista dentro de um contexto para implementação do turismo. Quando se analisa esse tempo histórico que colocou Veiga Valle como expoente da arte goiana, é preciso lembrar que o tempo não é algo natural e sim uma construção cultural, que foi determinado entre o que já se conhece e o que já foi experimentado e o que se tem como expectativa. Esse tempo vem associado a ações sociais, políticas e de pessoas que agem e sofrem com as consequências das ações. (KOSELLECK, 2006)

Chegado o momento de fechar os objetivos da pesquisa, o autor gostaria de destacar que ainda permaneceram muitos problemas, muitos questionamentos que precisam de maiores incursões no campo da história de Goiás e da arte goiana. Espera-se novos estudos que reforcem a historiografia sobre a arte goiana.

## REFERÊNCIAS

### Referências bibliográficas

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Diante das imagens de Veiga Valle: Questões colocadas, questões retomadas. In: UNES, Wolney (Org.). **VEIGA VALLE: catálogo**. Goiânia, ICBC, 2011.p.22-34.

ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA Márcia (Org). **Mémória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

BALTIERI, Rosana. José Rescala. In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Herminia Oliveira (Orgs). **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia**. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>>. Acesso em: 20 jul. 2017. 16:10:00.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRITTO, Clovis Carvalho. **Luzes e Trevas: Itinerários da Procissão do Fogaréu em Goiás**. In: 26º REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA.

CÂMARA, Jaime. **Os Tempos da Mudança**. 3ª edição. Goiânia: Editora O Popular, 1979.

\_\_\_\_\_. **Nos Tempos de frei Germano**. 2ª edição. Editora O Popular, 1973.

CAMPOS, F. Itami. **Coronelismo em Goiás**. Goiânia: Ed UFG, 1983.

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

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/Editora Unesp, 2001.

CHAUL, Nars Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. Goiânia: Editora UFG, 2001.

COELHO, Gustavo Neiva. A Mudança da Capital e as Artes em Goiás. In: MENEZES, Amaury. **Da Caverna ao Museu – Dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

CONFALONI, Frei Nazareno. Encontro de épocas artísticas. In: **Renovação**, Goiânia, Ano III, n.01, p. 24 e 29, jan, 1955.

COUTO, Goiás do. **Memórias e belezas da cidade de Goiás**. Goiânia: 1958.

CURADO, Luís A. Carmo. Veiga Valle – O Fra Angelico brasileiro. In: **Renovação**, Goiânia, Ano III, n.01, p. 16 e 28, jan, 1955.

DAHER, Nice Monteiro. **Caminhos: Crônicas e Poemas**. Goiânia, 1990.

DOLES, Dalísia Elizabeth Martins; MACHADO, Maria Cristina Teixeira. O batismo cultural de Goiânia. In: MENEZES, Amaury. **Da Caverna ao Museu** – Dicionário das Artes Plásticas em Goiás. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

ETZEL, Eduardo. **O barroco no Brasil: Psicologia** – Remanescentes. São Paulo: Melhoramentos, Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro Oeste**. Cuiabá: Edições UFMT/Museu de Arte e Cultura Popular, 1979.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMIDE, Cristina Helou. **Centralismo político e tradição histórica: cidade de Goiás (1930-1978)**. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1999.

GOYA, Edna de Jesus. **O Ensino Superior de Artes Plásticas em Goiás: A Escola Goiana de Belas Artes (EGBA)**. In: 19º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS “ENTRE TERRITÓRIOS”, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Tradução Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JACÓB, Almir Salomão. **A Santíssima Trindade do Barro Preto: História da Romaria de Trindade**. Trindade: PUC Goiás, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LACERDA, Regina. **Vila Boa** – história e folclore. Goiânia: Oriente, 1977.

\_\_\_\_\_. O que foi a Exposição do Congresso Nacional de Intelectuais. In: **Renovação**, Goiânia, Ano III, n.01, p. 23 e 24, jan, 1955.

\_\_\_\_\_. O barroco de Goiás na Bahia. In: **Folha de Goiaz**, Goiânia, p. 06. 06 de outubro de 1968.

LE GOFF, Jacques. **Memória e História**. Campinas: Unicamp, 1990.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

MACHADO, Raquel de Sousa. **A imaginária religiosa de Goiás: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santeiros goianos (1820-1940)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

MATTOS, Raymundo José da Cunha. **Chorographia Histórica da Província de Goyaz**. Rio de Janeiro: Revista Trimestral do Instituto Histórico Geographico e Ethnographico do Brasil. Tomo 32, 2º trimestre e Tomo 33, 1º trimestre, 1874.

MENDONÇA, Belkis S. Carneiro. **A Música em Goiás**. Coleção Documentos Goianos n.11. Goiânia: Editora UFG, 1981.

MENEZES, Amaury. **Da Caverna ao Museu – Dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

MIRANDA BARBOSA, Raquel. **Muito Além das telas douradas: cidade e tradição em Goiandira do Couto (1965 – 2001)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

MORAES, Cristina de Cássia Pereira. **Do corpo místico de Cristo: irmandades e confrarias na capitania de Goiás (1736-1808)**. Goiânia: FUNAPE, 2012.

NORA, Pierre. Entre a Memória e a História: A problemática dos lugares. Traduzido por Yara Aun Khoury. In: **Projeto História**, São Paulo, s.n., 1993.

OLIVEIRA, Eliezer Cardoso. Um dia a igreja cai: a importância cultural dos templos religiosos na cidade de Goiás. In: **Patrimônio e Memória**, São Paulo, Unesp, v.10, n.1, p. 28-47, janeiro-junho, 2014.

PASSOS, Elder Camargo de. **Veiga Valle – seu ciclo criativo**. Goiás, GO: Museu de Arte Sacra, 1997.

\_\_\_\_\_. **Obras de Arte da Cidade de Goiás**. Goiânia, GO: Gráfica Oriente Irmão Oriente Ltda, 1968.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PESSOA, Jadir de Moraes. **A Igreja da Denúncia e o Silêncio do Fiel: um estudo antropológico sobre as relações entre a Igreja Católica Pós-Conciliar e os diferentes grupos e práticas do catolicismo popular na região de Ceres, em Goiás**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Campinas, Campinas, 1990.

PRADO, Paulo Brito do. **Goiás que a história guardou: Mulheres, ditadura e cultura nos anos 1960**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Ed. Vértice, 1989.

RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e Boiadas**. 4ª edição. São Paulo, Editora Panorama, 1950.

RESCALA, João José. João José Rescala: depoimento. In. **Revista Goiana de Artes**. Goiânia, 3 (2), 177-188, jul/dez, 1982.

RIBEIRO, Miriam Bianca Amaral. **Cultura Histórica e História Ensinada em Goiás (1846-1934)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. **A Modinha em Vila de Boa de Goiás**. Goiânia: Editora UFG, 1982.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A singularidade da obra de Veiga Valle**. Goiânia: UCG, 1983.

SANDES, Noé Freire. **A invenção da nação: entre a monarquia e a república**. 2. Ed. Goiânia: Editora UFG, 2011.

TAMASO, Isabela. **Em nome do Patrimônio** – Representações e apropriações da cultura na Cidade de Goiás. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. **Estudos goianos**. A poesia em Goiás. 2.ed, rev. Goiânia: Ed. Da Universidade Federal de Goiás, 1983.

VIEIRA, Martha Victor. **As sociedades políticas goianas: a Sociedade Defensora de Meiaponte e a Sociedade Conciliadora de Goiás (1832-1833)**. In: XVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013.

WIGGERMANN, Padre Gebardo. **Manual do Devoto da SS. Trindade no Santuario de Barro Preto**. s.l. s.n. 1905.

### Periódicos

- A INFORMAÇÃO GOYANA, Rio de Janeiro, 1921. (Arquivo Histórico Estadual - GO)
- A IMPRENSA, Cidade de Goiás, 1922. (Arquivo Histórico Estadual - GO)
- A VOZ DO POVO, Cidade de Goiás, 1927. (Arquivo Histórico Estadual - GO)
- A VOZ DO POVO, Cidade de Goiás, 1931. (Arquivo Histórico Estadual - GO)
- ALMANAK LAEMMERT: Administrativo, Mercantil e Industrial (RJ), Rio de Janeiro, 1910.
- ARTE NO BRASIL, 1979.
- CATÁLOGO, CENTENÁRIO DA MORTE DE VEIGA VALLE, 1974. (FECIGO)
- CATÁLOGO, SEMANA DE ARTE EM PIRENÓPOLIS, 1976. (FECIGO)

- CATÁLOGO, A CIDADE DE GOIÁS E O ESCULTOR GOIANO VEIGA VALLE, 1978.
- CATÁLOGO, CARACTERÍSTICAS DO ESTILO VEIGA VALLE, 1983. (FECIGO)
- CATÁLOGO, MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE, 1985.
- CATÁLOGO, 40 ANOS DA OVAT, 2005.
- CIDADE DE GOIAZ, Cidade de Goiás, 1938. (Arquivo Histórico Estadual - GO)
- CINCO DE MARÇO, fevereiro de 1974. (FECIGO)
- CORREIO BRASILIENSE, Brasília, dezembro de 1967. (FECIGO)
- CORREIO BRASILIENSE, Brasília, fevereiro de 1968. (FECIGO)
- CORREIO BRASILIENSE, Brasília, abril de 1970. (FECIGO)
- CORREIO BRASILIENSE, Brasília, setembro de 1971. (FECIGO)
- CORREIO BRASILIENSE, Brasília, julho de 1974. (FECIGO)
- CORREIO OFICIAL, Cidade de Goiás, 1874. (FECIGO)
- CORREIO OFFICIAL DE GOYAZ, 1921. (FECIGO)
- JORNAL DO BRASIL, abril de 1972. (FECIGO)
- LAVOURA E CÔMERCIO, Uberaba, 1932. (FECIGO)
- O COMMERCIO, Cidade de Goiás, 1880. (FECIGO)
- O CRUZEIRO, abril de 1964. (FECIGO)
- O DEMOCRATA, Cidade de Goiás, 1927.
- O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, setembro de 1978. (FECIGO)
- O POPULAR, Goiânia, fevereiro de 1978. (FECIGO)
- O POPULAR, Goiânia, outubro de 1978. (FECIGO)
- REVISTA DA SEMANA, dezembro de 1940. (FECIGO)
- REVISTA GEOGRÁFICA UNIVERSAL, agosto de 1978.
- REVISTA RENOVACÃO, janeiro de 1955. (FECIGO)
- TRIBUNA LIVRE. Cidade de Goiás, 1880. (FECIGO)

- ÚLTIMA HORA, 1978. (FECIGO)

**Documentos na fundação Frei Simão Dorvi (FECIGO)**

- Certidão de casamento José Joaquim da Veiga Valle e Joaquina Porfíria da Veiga Jardim, 1841.

- Procuração para Joaquim Gustavo da Veiga Jardim para representar Joaquina Porfíria da Veiga Jardim, 1891.

- Atestado de óbito de Joaquina Porfíria da Veiga Jardim, 1894.

- Relatório de João José Rescala, sobre a exposição das peças de Veiga Valle no Lyceu de Goiás, em 1940.

- Discurso de Elder Camargo no Colégio de Aplicação em 27 de abril de 1972.

- Ofício enviado pelo MASP ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte sobre a exposição em São Paulo - SP em 02 de fevereiro de 1974.

## ANEXOS

## Anexo 1 - Relatório de João José Rescala

ESCULTOR :-VEIGA VALLE:-

Nasceu na cidade de Pirenópolis, antiga Meia-Ponte, estado de Goiás, no dia 9 de setembro, de 1806 e morreu a 29 de janeiro de 1874. Foi sepultado no cemitério de S. Miguel, na cidade de Goiás.

Iniciou seus estudos de escultura e pintura com padre Amancio, superando em pouco tempo o mestre. Esculpia de preferência em madeira (cedro), encarnando-as em seguida com uma perfeição admirável; foi um exímio dourador, as imagens eram pintadas de cores harmoniosas, demonstrando as suas qualidades como pintor. Trabalhou para a maioria das igrejas do Estado e para particulares. Recebeu encomendas da cidade de Cuiabá, Mato-Grosso.

Recibos encontrados indicam que era um profissional e vivia exclusivamente da arte, para a arte.

Ainda moço, trabalhando em Pirenópolis, a sua fama já dominava a capital da província. O governador de então, seu parente, conhecia-lhe as qualidades como homem e como artista, via nele um ótimo futuro genro. Resolveu dar-lhe um trabalho na cidade de Goiás, a sua intenção principal era facilitar a aproximação de sua filha com o artista, de modo que a pintura da banqueta da Matriz de Santana era apenas um pretexto.

O governador viu com alegria realizados os seus desejos. Depois de casado, o escultor fixou residência definitiva nesta Cidade, onde são encontrados, em maior quantidade, trabalhos seus. Embora não cogitasse de política, foi deputado pela província, talvez mais para satisfazer os caprichos de seu sogro.

Era também major da Guarda-Nacional, mas o que se respeitava nele era o artista e, como tal, gozava da maior estima e admiração da sociedade da época.

Conseguiu realizar uma exposição retrospectiva de seus trabalhos para melhor analisá-los em conjunto e saber quantos ainda existiam na Cidade.

Veiga Valle foi um produto da época e do meio em que viveu, foi um

fiel intérprete de seu século; a sua escultura era feita com grande precisão e a largos golpes, dominava de modo absoluto a matéria. As suas imagens são rigorosamente proporcionadas, indicando conhecimento da anatomia; os panejamentos, bem movimentados, feitos com inteligência, indicando a existência de um corpo por baixo. O mais extraordinário é que nascido e sem nunca ter saído de Goiás seguia a orientação da época. Não acredito que o seu único professor tenha contribuído muito para a sua formação; este, segundo parece, não possuía qualidades apreciáveis como artista. Veiga Valle foi puramente academico, a sua arte era por ele rigorosamente controlada e não admitia uma liberdade de execução. Suponho que esse rigorismo partisse da exigência da própria Igreja e do povo de então.

Considero-o um verdadeiro mestre na arte de encarnar e, como dou-rador, chegava a detalhes incríveis. As tintas, colas, banhos e etc., eram preparadas por ele: mandava busca(ôca em determinado terreno em Pirenópolis.

Foi nos trabalhos, ainda em madeira, que pude admirá-lo como verdadeiro escultor; é um grande técnico possuidor de apurada sensibilidade; procurava variar a matéria dos elementos esculpidos, provando o seu preparo como verdadeiro artista.

Consta que deixou obras profanas, principalmente uma venus da qual tive conhecimento, mas não consegui encontra-la.

Existem duas tampas de oratório, pintadas por ele á tempera, de boa conservação; não parecem originaes, tambem não afirmo serem cópias e, ahí, nessas quatro pinturas, verifica-se a sua grande tendencia para o desenho e a pintura.

Do seu casamento, deixou vários filhos entre eles um de nome Henrique que seguiu a carreira do pai, morreu com a idade de oitenta anos trabalhou mais em Cuiabá. Em Goiás, pouco deixou que se pudesse fazer um juizo perfeito da sua qualidade como artista.

Veiga Valle dedicou-se tambem á obra de talha: altares, moveis, etc., mas nada encontrei que pudesse dizer com certeza o autor.

O antigo altar da igreja da Boa-Morte, incendiado, era feito por ele, assim como a imagem da Senhora da Boa - Morte, tambem incendiada.

Goiás, 11 de Abril de 1940

João Rescala

TRABALHOS DO ESCULTOR -VEIGA VALLE- EXISTENTES NA  
 CILADE DE GOIAZ  
 FORAM EXPOSTOS NA "EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA" REALIZADA EM 30  
 DE MARÇO DE 1940

- Propriedade de dona Maria Godoy
- 1- Nossa Senhora do Parto com 1, 50
  - 2- Nossa Senhora das Dóres
  - 3- S. Joaquim  
 Propriedade da Igreja da Boa Morte.
- 
- 4- Senhor Morto
  - 5- Nossa Senhora d' Abadia
  - 6- Menino Jesus
  - 7- Santa Barbara ( em madeira)  
 Propriedade da Igreja de Nossa Senhora d'Abadia
- 
- 8- Nossa Senhora da Conceição ( em madeira)  
 Proriedade do dr. Pedro Pinheiro de Lemos
- 
- 9- S. Miguel  
 ( Cemiterio de S. Miguel)
- 
- 10- Santa Barbara
  - 11- S. Jeronimo  
 Propriedade da Igreja de Santa Barbara
- 
- 12- S. José
  - 13- Nossa Senhora da Conceição
  - 14- S. Francisco ( mascara )  
 Todos ainda em madeira ; foram os ultimos trabalhos.  
 Propriedade de Henrique Veiga
- 
- 15- Crucifixo
  - 16- Santo Antonio  
 Propriedade do tenente Benjamim Serra Dourada
-

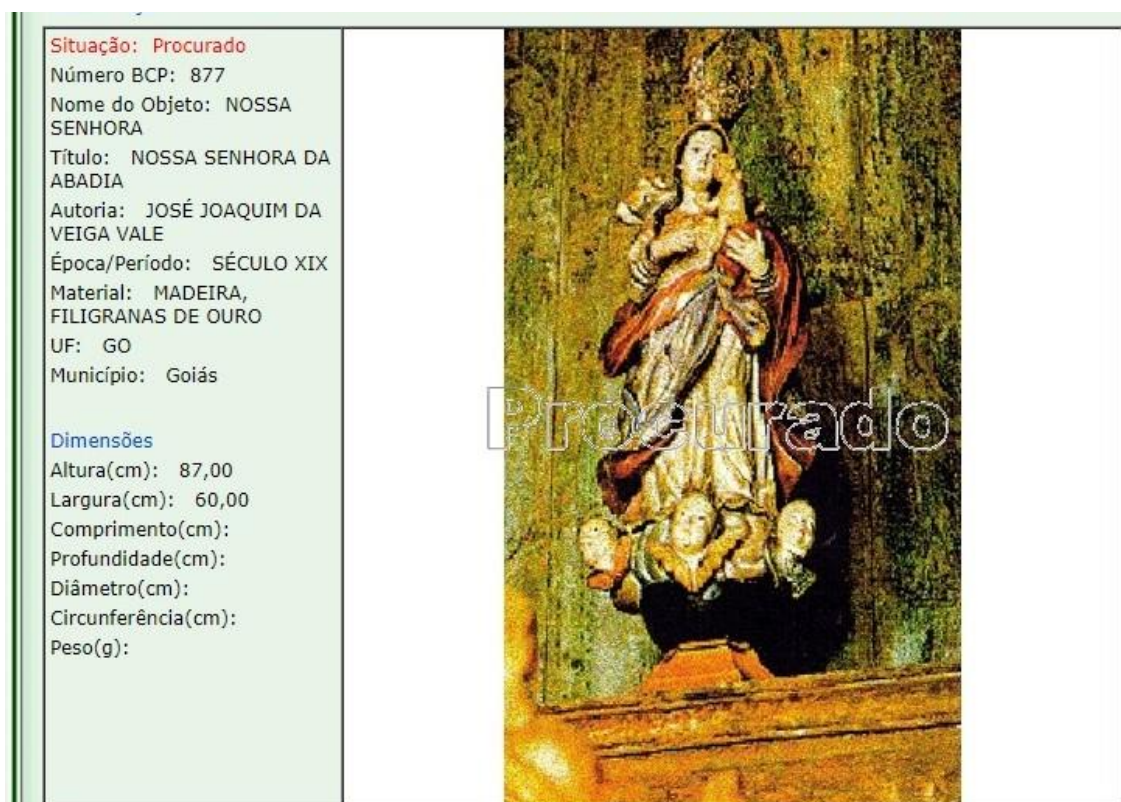
- 17- Menino Jesus  
Propriedade de Julio de Alencastro Veiga  
-----
- 18- S. João Batista  
19- Nossa Senhora da Conceição  
Propriedade de dona Maria Godoy  
-----
- 20- Nossa Senhora da Conceição  
Propriedade de dona Benedita de Inhóla  
-----
- 21- Nossa Senhora das Mercês  
Propriedade de dona Terezina Veiga Jardim  
-----
- 22- Nossa Senhora da Conceição  
Propriedade de Veiga Jardim  
-----
- 23- Nossa Senhora de Santana ( grupo)  
24- S. Joaquim  
Propriedade de dona Maria Péclat  
-----
- 25- Santo Antonio  
Propriedade de dona Anathilde de Bastos Xavier  
-----

*Todas estas imagens são esculpidas  
em madeira e depois encarnadas.*

*Goiás 11 de Abril de 1940*

*João Rescala*

## Anexo 2 - Imagem de Nossa Senhora da Abadia no catálogo do IPHAN de obras desaparecidas



**Anexo 3 - Retrato de Veiga Valle feito por sua bisneta, Maria Veiga Jordão**



## Anexo 4 - Catálogo da Semana de Arte, na cidade de Pirenópolis (1976)

Governo de Goiás  
 Secretaria da Educação e Cultura  
 Departamento de Cultura  
 Prefeitura Municipal de Pirenópolis  
 Lions Club



semana de arte

Uma tomada de consciência em favor da cultura de um povo

Pirenópolis - Goiás  
 4 a 10 - abril - 1976

PROGRAMA

**Dia 4 TONICO DO PADRE**

5 horas - Alvorada - Banda de Música Fênix  
 9 horas - Abertura Oficial da Semana pelo Prefeito Municipal Emanuel Jayme Lopes e pelo Diretor do Departamento Estadual de Cultura Prof. Jeová Moreira Bastos  
 Local - Biblioteca Isócrates de Oliveira

10 horas - Abertura Oficial do Museu do Carmo - pelo Presidente do Lions Club de Pirenópolis - Pompeu Christovam de Pina  
 Exposição das Partituras de Tonico do Padre  
 Local - Salão do Colégio Nossa Senhora do Carmo

14 horas - Retreta da Banda de Música da Prefeitura de Goiânia  
 Local - Praça Emanuel Jayme Lopes

16 horas - Visita à Casa de Tonico do Padre  
 20 horas - Reabertura do Cine Teatro Pirenense, recuperado em sua estrutura original pela Prefeitura Municipal de Pirenópolis.  
 Palestra - Tema: "Cultura Teatral e Musical de Pirenópolis"  
 Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães Braz de Pina

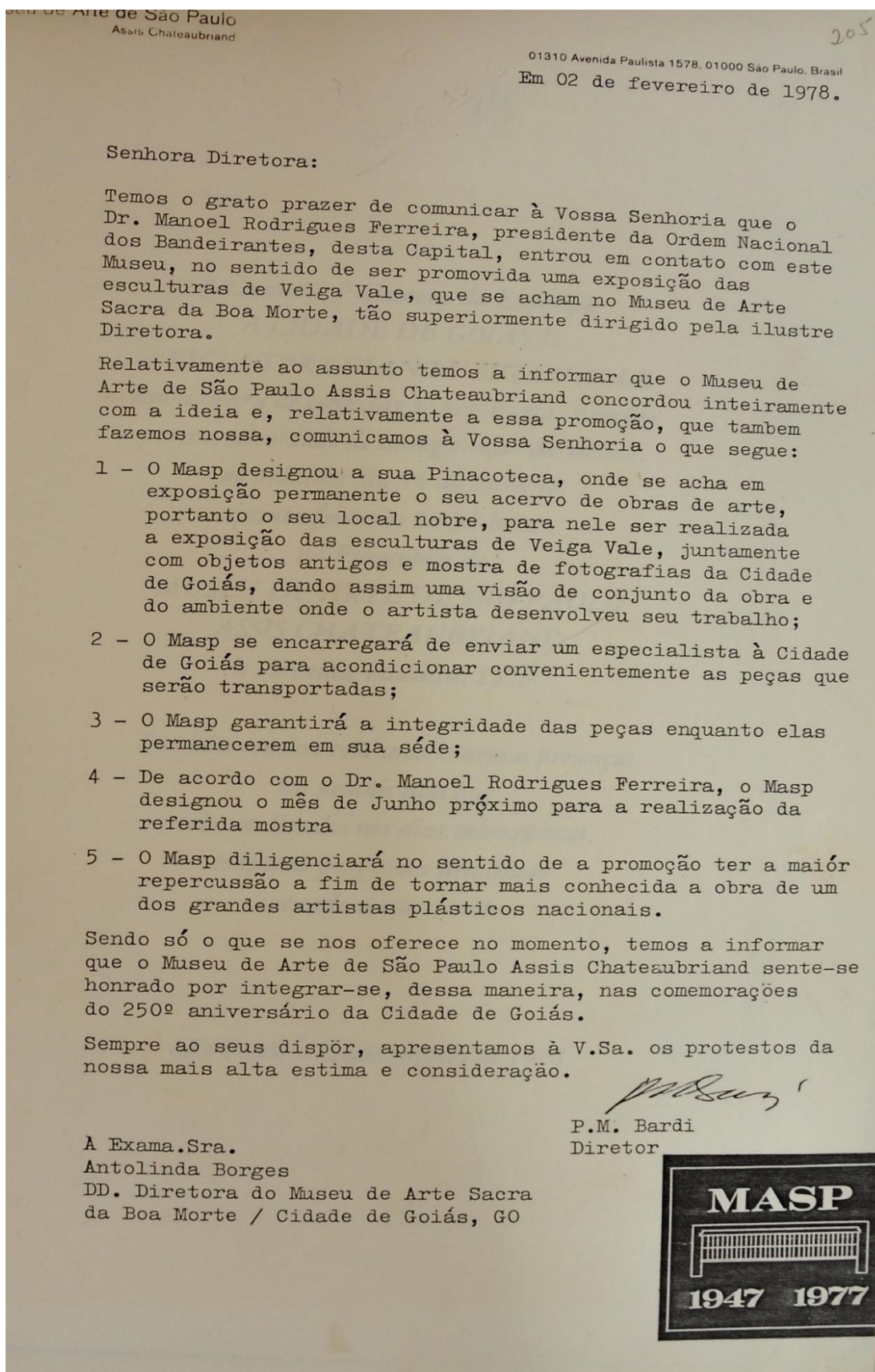
Recital - SERENATA PIRENOPOLIANA  
 Alaor de Siqueira  
 Benedita Lopes de Siqueira (Ira) Violinos  
 Sebastião Pereira (Bidoro)  
 Uderico Afonso (Seu Nem) Violões

Declamação - Poemas de Joaquim Tomaz Lopes  
 Jesus de Aquino Jayme

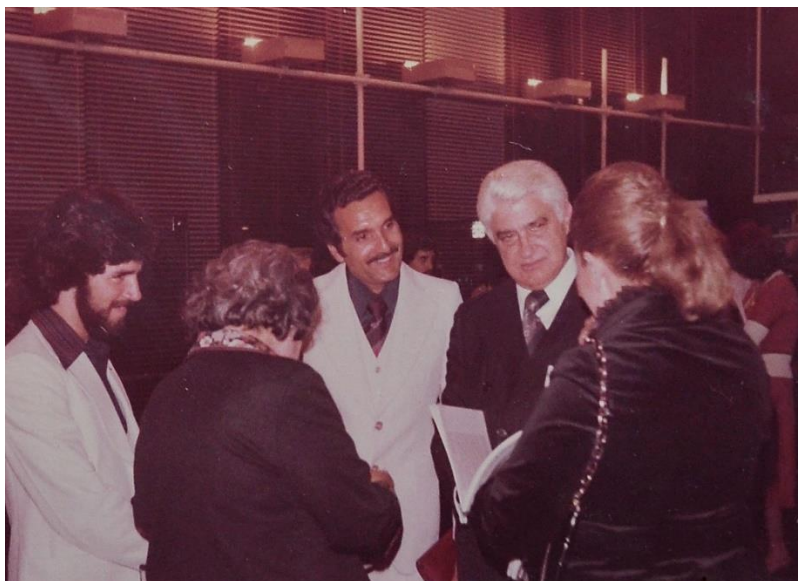
"É preciso que nos congreguemos todos os pirenopolinos, contra os audazes demolidores das inestimáveis relíquias que assinalam as épocas primevas, ou os primeiros passos da civilização meiapontense".  
**JARBAS JAYME**

DIA 5	DIA 7	DIA 9	DIA 10
<p style="text-align: center;"><b>Pe. GONZAGA</b></p> <p>9 horas - Mesa Redonda Sobre os "Vultos Meypontenses"            Dr. Brandão            Major Pompêo            Coronel Sá (Chico de Sá)            Local - Colégio Estadual Com. Cristovam José de Oliveira</p> <p>14 horas - Palestra Tema: "O Ensino em Pirenópolis"            Profa. Lúvia Mendonça            Local - Colégio N.S. do Carmo - Salão</p> <p>20 horas - Palestra Tema: "Um Estadista Goiano"            Irmão Jayme            Recital - Noite de Violões            Direção - Sebastião Pereira (Bidoro)            Lançamento do Livro "Cem dias no Senado" pelo Senador Leão Mendonça            Local - Salão Azul - Casa Paroquial</p> <p><b>DIA 6 VIGÁRIO NASCIMENTO</b></p> <p>9 horas - Exposição de Arte e Artesanato de Pirenópolis            Organização - Maria Eunice de Pina            Local - Artesanarte</p> <p>14 horas - Mesa Redonda Sobre os "Vultos Meypontenses"            - Sazinho            - Lailau            - Mestre Propício            Local - Grupo Escolar Com. Joaquim Alves de Oliveira</p> <p>20 horas - Palestra: "Um Sacerdote Pirenopolino"            - Omege Tênon de Oliveira            Recital - Música Sacra            - Autores Pirenopolinos - Sec. XIX            - Direção José Joaquim do Nascimento            Declamações - Poemas Religiosos            - Autores Diversos            Local - Salão Azul - Casa Paroquial</p>	<p style="text-align: center;"><b>JARBAS JAYME</b></p> <p>9 horas - Exposição do Pintor Percio Forzani            Local - Biblioteca Isócrates de Oliveira</p> <p>14 horas - Mesa Redonda Sobre os "Vultos Meypontenses"            - Vasco da Gama Siqueira            - Silvino Odório de Siqueira            - Santa Dica            Local - Grupo Escolar Senhor do Bonfim</p> <p>16 horas - Visita à Casa do Historiador Jarbas Jayme</p> <p>20 horas - Palestra - Tema "Famílias Pirenopolinas"            Prof. José Jayme            Declamação - Poemas de Euler de Amorim            Local - Salão Azul - Casa Paroquial</p> <p>Noite de Cadeira            Local - Comitê Geraldo de Pina</p> <p>22 horas - Serenata pelas ruas de Pirenópolis (Vários Conjuntos)</p> <p><b>DIA 8 VEIGA VALE</b></p> <p>9 horas - Exposição de Obras de Veiga Vale            Local - Consistório Mor da Igreja Matriz</p> <p>14 horas - Mesa Redonda Sobre os "Vultos Meypontenses"            - Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre)            - José Assuero de Siqueira            - Pe. De Genêtes            Local - Grupo Ermano da Conceição</p> <p>16 horas - Ciclo de Estudos "Pirenópolis e suas Tradições"            Local - Biblioteca Isócrates de Oliveira</p> <p>20 horas - Palestra - "Um Escultor Goiano"            Prof. Elder Camargo de Passos            Recital - Arias de Peca "Graça de Deus"            Direção - Wilson Pompêo de Pina            Declamação - Poemas de Sebastião Pompêo de Pina (T3ozico Pompeu)</p>	<p style="text-align: center;"><b>XAVIER CURADO</b></p> <p>9 horas - Mesa Redonda Sobre "Viajantes Ilustres"            - Saint Hilaire            - Emanuel Pohl            - Oscar Leza            Local - Refeitório do Colégio N.S. do Carmo</p> <p>14 horas - Palestra: Naturalista Josafá Carlos de Siqueira            Local - Salão do Colégio N.S. do Carmo</p> <p>20 horas - Palestra: Tema: Xavier Curado e a Independência do Brasil            Prof. Carlos Hercílio de Campos Curado            Local: Cine Teatro Pirenense            Recital: Banda de Música Fênix</p> <p style="text-align: right;"><b>COLABORADORES</b></p> <p>23a. Superintendência do Ensino            Departamento Cultural do Mobar            Colégio Nossa Senhora do Carmo            Grupo Escolar Com. Joaquim Alves de Oliveira            Colégio Com. Cristovam José de Oliveira            Grupo Nosso Senhor do Bonfim            Grupo Santo Agostinho            Grupo Ermano da Conceição            Piri-Piri Camping Club</p> <p>Clubes de Jovens: Maromba            City            Pupy            Quero-Quero            Gaiarito            Guarani            Galo Fantástico            Pedreira            Toloços            Decolores</p> <p style="text-align: right;">           Dos Professores: Vera Oliveira, Neves Brandão, Lazineira Siqueira, Tanciano Brandão, Sabino Barbosa.         </p>	<p style="text-align: center;"><b>JOAQUIM ALVES DE OLIVEIRA</b></p> <p>9 horas - Gincana Colegial            Tema: Cultura Pirenopolina            Local: Pátio do Colégio N.S. do Carmo            Exposição            Artista Joaquim Pompêo de Pina            Local - Salão do Colégio</p> <p>14 horas - Demonstração de Artes Sacras            Local - Consistório Mor da Igreja Matriz</p> <p>19 horas - Procissão de N.S. dos Passos - com todas as tradições - enfeites de rua, iluminárias e Mutetos</p> <p>21 horas - Encerramento pelo Sr. Secretário de Educação e Cultura - Deputado Federal José A. de Assis.            Reunião Festiva do Lions Club, e entrega de títulos a todos os que contribuíram de qualquer modo, pela divulgação do nome de Pirenópolis.</p>

**Anexo 5 - Ofício enviado pelo MASP para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte**



**Anexo 6 - Discursos na Exposição no MASP, São Paulo**



Anexo 7 - Capa do catálogo da Exposição no MASP



**Anexo 8 - Capa do catálogo da exposição Características do estilo Veiga Valle**



Anexo 9 - Imagem das obras de Veiga Valle publicada pela revista Cruzeiro



*Veiga Valle, escultor goiano, do século passado, é o autor de muitas*



*imagens de madeira, como as do Museu da Cúria de Goiás.*



