UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DOUTORADO

FERNANDO MARTINS DOS SANTOS

Veiga Valle:
recepção em estudos de identidade e tradição (1940-2001)

Goiânia – GO

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

[ ] Dissertação [X] Tese [ ] Outro*:_____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Fernando Martins dos Santos

3. Título do trabalho

Veiga Valle: recepção em estudos de identidade e tradição (1940-2001)

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [ ] NÃO[1]

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:
a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.

Documento assinado eletronicamente por **Heloísa Selma Fernandes Capel**, **Professora do Magistério Superior**, em 05/04/2023, às 05:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Fernando Martins Dos Santos**, **Discente**, em 05/04/2023, às 14:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3647401** e o código CRC **F034DF86**.



Veiga Valle. Século XIX. *Nossa Senhora do Parto com menino*. Escultura dourada e policromada, 140cm, Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás – GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

FERNANDO MARTINS DOS SANTOS

Veiga Valle:

recepção em estudos de identidade e tradição (1940-2001)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de Doutor em História

Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História.

Orientadora: Profª Drª. Heloisa Selma Fernandes Capel

Goiânia – GO,
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos;, Fernando Martins dos
Veiga Valle [manuscrito] : recepção em estudos de identidade e tradição (1940-2001) / Fernando Martins dos Santos;. - 2023.
CDLXVI, 466 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2023.
Bibliografia. Anexos.
Inclui siglas, mapas, fotografias, abreviaturas, tabelas, lista de figuras.

1. Veiga Valle. 2. Identidade. 3. Tradição vilaboense. 4. Patrimônio. 5. OVAT. I. Capel, Heloisa Selma Fernandes, orient. II. Título.

CDU 94(817.3)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº **002/2023** da sessão de Defesa de **Tese** de **FERNANDO MARTINS DOS SANTOS**, que confere o título de **Doutor(a) em História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **trinta dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e três**, a partir da(s) **14h00**, via **Videoconferência**, realizou-se a sessão pública de **Defesa de Tese** intitulada **"Veiga Valle: recepção em estudos de identidade e tradição (1940-2001)"**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Heloisa Selma Fernandes Capel (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Aldilene Marinho César Diniz (CEFET-RJ)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Raquel Miranda Barbosa (UEG)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Maria Elizia Borges (PPGH/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta, a fim de concluir o Julgamento da **Tese**, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Heloisa Selma Fernandes Capel**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **trinta dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e três**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Elias Nazareno**, **Coordenador de Pós-graduação**, em 03/04/2023, às 16:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Maria Elizia Borges**, **Usuário Externo**, em 03/04/2023, às 16:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Heloísa Selma Fernandes Capel**, **Professora do Magistério Superior**, em 03/04/2023, às 17:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3470807** e o código CRC **15931DCF**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Adélio e Maria, que sempre estiveram ao meu lado incentivando com muita paciência e companheirismo. A cada passo dado nesse processo eles me escutavam e se orgulhavam.

Muito grato pela minha orientadora, Profª Drª Heloisa Selma Fernandes Capel, que sempre com muita paciência, respeito e delicadeza me esclareceu e mostrou os melhores caminhos. A cada orientação um aprendizado.

Mesmo quebrando protocolos, agradeço ao Xico, que mesmo sem ter uma fala explícita, esteve do meu lado, me escutando, às vezes dormindo em cima dos documentos ou no meu colo. Mas não arredava o pé em momento algum.

Essa tese só foi possível pelos contatos estabelecidos na Cidade de Goiás. Em primeiro lugar, agradeço a Elder Camargo de Passos, que, sendo um pioneiro nos estudos sobre Veiga Valle, cedeu-me todo o seu acervo, e por ter aberto portas vilaboenses. Em todos os momentos que precisei sentamos e conversamos, às vezes por uma tarde toda, e cada vez aumentava minha admiração pelo trabalho que ele estabeleceu e por ser um arquivo em pessoa. Sempre vou lembrar da sua fala, que vinha acompanhada de um sorriso: - Você sumiu, uai. Como tá a pesquisa?

Durante a pesquisa fiz amigos na Cidade de Goiás, em especial Guilherme Antônio de Siqueira e Rodrigo Passarinho. Guilherme tem um vasto acervo e é um dos principais responsáveis pelas realizações e ornamentações das festividades da cidade, foram incontáveis as vezes que ele me socorreu para abertura de portas e contatos, independentemente de dia e horário estávamos nos comunicando. Enviou-me documentos e me colocou a par dos acontecimentos. Rodrigo Passarinho, presidente da OVAT, abriu para mim todo o arquivo da Organização e me possibilitou participar diretamente de tudo que ela realizava. Virou um costume nos reunirmos madrugada adentro para falarmos das "histórias de Goiás".

À Fundação Frei Simão Dorvi (FECIGO), na pessoa da dona Fátima Cançado, que nunca mediu esforços para procurar a documentação necessária e por sempre lembrar da minha pesquisa e me avisar quando um possível documento me poderia ser útil.

À Irmandade do Venerável Bom Senhor Jesus dos Passos, da Cidade de Goiás, que abriu seu acervo e me permitiu acompanhar toda a preparação da Semana Santa. Ainda agradeço à Irmandade do Santíssimo Sacramento, de Pirenópolis, nas figuras de Marcos Vinicius e Nikole, por terem intermediado, junto ao padre Augusto, visitas às igrejas locais e aos documentos disponíveis da irmandade.

Ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte, que em um primeiro momento era presidido por Antolinda Baía, a qual me permitiu um primeiro acesso às obras de Veiga Valle e a várias conversas. E à nova direção, Tony Boita e Tatielle Brito Nepomuceno, que permitiu a continuidade do acesso e abriu o acervo documental. Ainda um agradecimento especial aos funcionários do museu pelo respeito e deferência em me acompanhar nos momentos de pesquisa.

Ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), do Rio de Janeiro, que em todos os contatos e solicitações me enviou prontamente os documentos, já digitalizados. Infelizmente o mesmo não aconteceu com as solicitações ao IPHAN em Goiás, que nas inúmeras tentativas, por telefone ou e-mail, ficavam de procurar as solicitações e depois não enviavam mais repostas.

Agradeço, em nome da Profª Drª Raquel Miranda Barbosa, o GEHIM-UFG, pelas discussões e ideias que sempre enriqueceram a pesquisa. E aos convites para apresentar minha pesquisa, sendo ela uma das maiores incentivadoras da proposta do meu tema. E ainda a Anna Paula Teixeira Daher, que nas conversas dos eventos que participamos sempre foi uma grande incentivadora e me socorreu nas traduções.

Aos professores do PPGH/UFG, agradeço em nome do Profº Drº Yussef Daibert Salomão Campos, cuja disciplina sobre as questões do patrimônio muito me ajudaram nas leituras do trabalho. Aos colegas do PPGH/UFG, agradeço em nome de Lucas Pires, que por várias vezes me ajudou nas questões burocráticas e discussões sobre o tema da tese.

Ao Profº Drº Eliezer Cardoso Oliveira, que sendo meu orientador no mestrado, me possibilitou caminhar com a pesquisa sobre Veiga Valle de forma ampliada para que pudesse continuar com o mesmo objeto na tese. Sempre muito gentil e solícito, continuou me ajudando em discussões e publicações.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida, que me permitiu uma dedicação maior à pesquisa.

À Prof. ª Dr. ª Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, agradeço pela leitura generosa da qualificação, fundamental para a versão final deste trabalho. À Profª. Drª. Aldilene Marinho César Almeida Diniz e à Profª Drª Maria Elizia Borges por participarem da banca examinadora da tese.

Agradeço ao meu irmão, sobrinhos, parentes e amigos que, de uma forma direta ou indireta, contribuíram com a possibilidade fazer essa pesquisa.

Força sempre (Legião Urbana)

RESUMO

José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) é o artista mais lembrando da arte em Goiás no século XIX, suas obras figuram em inúmeras igrejas e altares particulares. Contudo, o artista se tornou a síntese de uma identidade (HALL), a identidade vilaboense, que foi construída em dois momentos: quando se deu a transferência da capital, quando o movimento antimudancista evocou uma identidade para a antiga capital e, posteriormente, com o processo de patrimonialização. O artista nasceu no antigo arraial de Meia Ponte (Pirenópolis), local em que se deu sua formação artística e seus primeiros engajamentos políticos. Em 1841, Veiga Valle se mudou para a capital da província, Cidade de Goiás, onde continuou atuando politicamente e produzindo suas obras. Após sua morte, em 1874, Veiga Valle passou por um período de esquecimento e o renascimento do artista se dará com o processo da transferência da capital. Nesse processo, Veiga Valle é vinculado à identidade vilaboense, o que fica evidenciado quando se analisa a sua obra a partir da estética da recepção (JAUSS). Os jornais, artistas, intelectuais e memorialistas passaram a colocá-la com áurea de peças de arte, mais precisamente com o barroco brasileiro. Partindo do pressuposto da invenção de tradições (HOBSBAWN), na Cidade de Goiás esse processo ocorreu a partir da transferência da capital, momento em que se faz uma busca ao seu passado para evidenciar a cidade como o berço da cultura goiana. Tal processo se intensifica a partir dos anos 60, quando a Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT) se coloca como guardiã da tradição vilaboense e projeta a cidade para o turismo, no qual as obras de Veiga Valle são colocadas como um dos principais atrativos. Quando se inicia o processo de patrimonialização da cidade na década de 40, Veiga Valle novamente é colocado como peça fundamental. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no seu projeto de criar uma identidade nacional, tinha como base de tombamento o período colonial e o barroco mineiro. Dessa forma, as obras de Veiga Valle foram colocadas dentro desse contexto e, assim, a cidade obteve seus primeiros tombamentos. Em 2001, a cidade se torna Patrimônio Cultural da Humanidade. Para a proposição de sua candidatura, a Cidade de Goiás foi mostrada como a última representante de um período, o ciclo do ouro, e o local que abrigou o último representante do barroco brasileiro, Veiga Valle.

PALAVRAS – CHAVE: Veiga Valle, identidade, tradição vilaboense, recepção, OVAT, patrimônio.

ABSTRACT

José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) is the most known 19th century artist in Goiás, his works appear in countless churches and private altars. However, the artist became the synthesis of an identity (HALL), the "vilaboense" identity, which was built in two moments: with the transfer of the capital igniting a anti-change movement that evoked an identity for the old capital and, later, with the process of World Heritage Site. The artist was born in the old village of Meia Ponte (Pirenópolis), where he received his artistic training and his first political commitments. In 1841, Veiga Valle moved to the capital of the province, the city of Goiás, where he continued to act politically and produce his works. After his death, in 1874, Veiga Valle went through a period of oblivion and his rebirth took place with the transfer of the capital. In this process, Veiga Valle is linked to the Vilaboense identity, which is evidenced when analyzing his work from the aesthetics of reception (JAUSS). Newspapers, artists, intellectuals and memorialists began to place it with the aura of art pieces, more precisely with the Brazilian Baroque. Based on the assumption of the invention of traditions (HOBSBAWN), in the city of Goiás this process occurred after the transfer of the capital, a moment in which a search was made to its past to highlight the city as the cradle of Goiás culture. This process intensifies from the 60s onwards, when the Vilaboense Organization of Arts and Traditions (OVAT) places itself as the guardian of Vilaboense tradition and projects the city for tourism, in which the works of Veiga Valle are placed as one of the main attractions. When the city's patrimonialization process began in the 1940s, Veiga Valle was once again placed as a fundamental element. The National Historic and Artistic Heritage Service (SPHAN), in its project to create a national identity, had the colonial period and the baroque of Minas Gerais as its basis for listing. In this way, the works of Veiga Valle were placed within this context and, thus, the city obtained its first heritage sites. In 2001, the city became a World Heritage Site. For the proposition of his candidacy, the city of Goiás was shown as the last representative of a period, the golden cycle, and the place that housed the last representative of the Brazilian Baroque, Veiga Valle.

KEYWORDS: Veiga Valle, identidade, vilaboense tradition, reception, OVAT, heritage.

RESUMÉ

José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) est l'artiste plus connu en l'art de Goiás au XIX e siècle, ses œuvres apparaissent dans d'innombrables églises et autels privés. Cependant, l'artiste est devenu la synthèse d'une identité (HALL), l'identité “vilaboense”, qui s'est construite en deux temps : lors du transfert de la capitale, lorsque le mouvement anti-changement a évoqué une identité pour l'ancienne capitale et, plus tard, avec la processus de patrimonialisation. L'artiste est né dans l'ancien village de Meia Ponte (Pirenópolis), où il a reçu sa formation artistique et ses premiers engagements politiques. En 1841, Veiga Valle s'installe dans la capitale de la province, la ville de Goiás, où il continue à agir politiquement et à produire ses œuvres. Après sa mort, en 1874, Veiga Valle traverse une période d'oubli et la renaissance de l'artiste aura lieu avec le transfert de la capitale. Dans ce processus, Veiga Valle est liée à l'identité de Vilaboense, ce qui est mis en évidence lors de l'analyse de son travail à partir de l'esthétique de la réception (JAUSS). Journaux, artistes, intellectuels et mémorialistes ont commencé à le placer avec l'aura des œuvres d'art, plus précisément avec le baroque brésilien. Basé sur l'hypothèse de l'invention des traditions (HOBSBAWN, RANGER), dans la ville de Goiás, ce processus s'est produit après le transfert de la capitale, un moment où une recherche a été faite sur son passé pour mettre en évidence la ville comme le berceau de Goiás. culture. Ce processus s'intensifie à partir des années 60, lorsque l'Organisation des Arts et Traditions de Vilaboense (OVAT) se positionne comme le gardien de la tradition de Vilaboense et projette la ville pour le tourisme, dans laquelle les œuvres de Veiga Valle sont placées comme l'une des principales attractions. Lorsque le processus de patrimonialisation de la ville a commencé dans les années 1940, Veiga Valle a de nouveau été placée comme un élément fondamental. Le Service national du patrimoine historique et artistique (SPHAN), dans son projet de création d'une identité nationale, a eu comme base de classement la période coloniale et le baroque du Minas Gerais. De cette manière, les œuvres de Veiga Valle ont été placées dans ce contexte et, ainsi, la ville a obtenu ses premiers sites patrimoniaux. En 2001, la ville est devenue un site du patrimoine mondial. Pour la proposition de sa candidature, la ville de Goiás a été présentée comme le dernier représentant d'une période, le cycle d'or, et le lieu qui a abrité le dernier représentant du baroque brésilien, Veiga Valle.

MOTS-CLÉS: Veiga Valle, identité, vilaboense tradition, réception, OVAT, patrimoine.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - *Batistério de José Joaquim da Veiga Valle.* Fonte: Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte. *24*

Figura 2 - *Ordem de pagamento a José Joaquim da Veiga Valle*, 1832. Fonte: Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte. *27*

Figura 3 - *José Joaquim da Veiga Valle como Irmão de Mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte,* 1833. Fonte: Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte. *29*

Figura 4 - Veiga Valle. Século XIX. *São João Batista*. Escultura em madeira dourada e policromada, 86cm . Foto: Fernando Santos, 2022. ..... *37*

Figura 5 - Veiga Valle. Século XIX. *Nossa Senhora das Dores.* Escultura em roca e policromada, 154 cm. Fonte: Fernando Santos. Foto: Fernando Santos, 2022. ..... *38*

Figura 6 - Veiga Valle. Século XIX. *Menino-Deus*. Escultura em madeira e policromada, 22,5 cm. Fonte: Fernando Santos. Foto: Fernando Santos, 2022. ..... *38*

Figura 7 - Veiga Valle. Século XIX. *Sant´Anna Mestra.* Escultura em madeira dourada e policromada, 37 cm. Fonte: Fernando Santos, 2021. ..... *39*

Figura 8 - Veiga Valle. Século XIX. Detalhe esgrafiato *Nossa Senhora do Parto com menino*. Escultura dourada e policromada, 140cm, Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás – GO. Foto: Fernando Santos, 2021. ..... *40*

Figura 9 - Autor desconhecido. Século XVIII. Detalhe *Nossa Senhora do Rosário.* Escultura em madeira dourada e policromada, s/m. Igreja Nossa Senhora do Rosário, Pirenópolis - Go Foto: Fernando Santos, 2021. ..... *41*

Figura 10 - Veiga Valle. Século XIX. *Nossa Senhora com o Menino.* Escultura em madeira dourada e policromada, 47 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás - Go Foto: Fernando Santos, 2022. ..... *41*

Figura 11- Autor desconhecido. Século XVIII. Detalhe de *Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.* Escultura em madeira, s/m, Igreja Nossa Senhora do Carmo, Pirenópolis - GO Foto: Fernando Santos, 2021. ..... *43*

Figura 12- Veiga Valle. Século XIX. Detalhe de *Nossa Senhora das Mercês*. Escultura em madeira dourada e policromada, 38,5 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022. ..... *43*

Figura 13-Autor desconhecido. Século XVIII. *Nossa Senhora do Monte Carmo*. Escultura em madeira, s/m, Igreja Nossa Senhora do Carmo, Pirenópolis - GO. Foto: Fernando Santos, 2021. ..... *44*

Figura 14-Veiga Valle. Século XIX. Detalhe de *Nossa Senhora do Parto*. Escultura em madeira dourada e policromada, 140 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022. ..... *44*

Figura 15 - Autor desconhecido. Século XVIII - *Cristo Crucificado*. Escultura em madeira. Igreja Nosso Senhor do Bonfim, Pirenópolis - GO. Foto: Fernando Santos, 2021. ..... *45*

Figura 16-Veiga Valle. Século XIX - *Cristo Morto*. Escultura em madeira, 14,3 cm. Fonte: SALGUEIRO,1983. ..... *45*

Figura 17 - *Procissão da Paixão na Cidade de Goiás*. Expedição de Francis Castelnau, em 1844. Fonte: Acervo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *53*

Figura 18 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 07 de março de 1858. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional *55*

Figura 19 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 24 de fevereiro de 1859. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *57*

Figura 20 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 18 de abril de 1862. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional *58*

Figura 21 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 24 de janeiro de 1864. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.....*60*

Figura 22 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 30 de junho de 1864. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.....*62*

Figura 23 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 22 de abril de 1865. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.....*64*

Figura 24 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 23 de abril de 1865. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.....*66*

Figura 25 - *Carta enviada a Veiga Valle*, s/d. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *67*

Figura 26 - *Anuidades pagas por Veiga Valle à Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos*. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás. *71*

Figura 27 - Autor desconhecido. *Senhor Bom Jesus dos Passos* – Escultura em roca, 195 cm. Carnação atribuída a Veiga Valle. Igreja São Francisco de Paula, Cidade de Goiás. Foto: Fernando Santos, 2019 e 2022.....*72*

Figura 28 - *Ordem de pagamento a Veiga Valle pela carnação de Crucifixo do altar do Camarim*. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. *73*

Figura 29 - Autor desconhecido. *Cristo Crucificado*, s/d. Escultura em madeira. Carnação atribuída a Veiga Valle. Igreja de São Francisco de Paula, Cidade de Goiás - GO - Foto: Fernando Santos, 2020.....*73*

Figura 30 - *Ordem de pagamento a Henrique da Veiga Jardim*. Fonte: Fonte: Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás - GO. *74*

Figura 31 - *Ordem de pagamento a Henrique da Veiga Jardim*. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos na Cidade de Goiás – GO.....*75*

Figura 32 - *Ordem de pagamento a João Parode*. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos na Cidade de Goiás. *75*

Figura 33 - Ordem de pagamento a Veiga Valle pela pintura de andor. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade Nossa Senhora da Abadia, Cidade de Goiás - GO.....*76*

Figura 34 - *Recibo da Irmandade Nossa Senhora da Abadia assinado por Veiga Valle pela pintura de andor*. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade Nossa Senhora da Abadia, Cidade de Goiás - GO.....*76*

Figura 35 - Cópia da *Ordem de pagamento a Veiga Valle por concertar dossel do retrato do imperador Dom Pedro II*. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.....*77*

Figura 36 - *Ordem de pagamento a Veiga Valle por dourar quadro sobre a Guerra do Paraguai*. Fonte: Ata do Gabinete Literário Goiano, Cidade de Goiás - GO.....*78*

Figura 37 - Cópia da *Certidão de Casamento José Joaquim da Veiga Valle com Joaquina Porfíria Jardim*. Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).....*86*

Figura 38 - Ofício de Lançamento de imposto escrito por Veiga Valle, 1848. Fonte: Acervo do Museu das Bandeiras.....*89*

Figura 39 - Escritura da venda de escravizada por Veiga Valle. Fonte: Acervo do Museu das Bandeiras.*92*

Figura 40 - *Nota de falecimento de Veiga Valle* (CORREIO OFFICIAL, 31 de janeiro de 1874, p. 04).*102*

Figura 41 - *Peças 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 e 2022. .....*111*

Figura 42 - *Preparação para o Encerro na Igreja de São Francisco de Paula*, Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022 .....*119*

Figura 43 - *Depósito, Descerro e cerimônia de beijamento na Igreja Nossa Senhora do Rosário*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2022.....*120*

Figura 44 - *Procissão do Encontro*. Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022. ..... *121*

Figura 45 - *Giro e procissão do Encontro pela cidade*. Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022. ..... *122*

Figura 46 - *Troca de roupa e Procissão das Dores*. Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022. ..... *123*

Figura 47 - *Andores preparados para procissão*, 1930. Cidade de Goiás - GO. Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira. *125*

Figura 48 - *Procissão na Cidade de Goiás* – GO, s.d. – Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira. *126*

Figura 49 - *Procissão na Cidade de Goiás* - GO, sd – Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira. *126*

Figura 50 - *Procissão na Cidade de Goiás* - GO, sd – Fonte: Acervo de Guilherme Antônio Siqueira. . *127*

Figura 51 - Veiga Valle. Século XIX. *Nossa Senhora das Dores*, 1947. Imagem em roca, 154 cm. Arquivo: Guilherme Antônio Siqueira *127*

Figura 52 - *Santíssima Trindade*, sd. Atribuída a Veiga Valle. Escultura em madeira dourada e policromada, 30cm. Igreja Matriz de Trindade, Trindade-GO. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos. *129*

Figura 53 - *Maria Veiga restaurando a imagem da Santíssima Trindade*. Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira. *133*

Figura 54 - *Obra de Rescala com temática sobre Goiás*. Fonte: O MALHO, 29 de outubro de 1936, p.33 ..... *135*

Figura 55 - *Homenagem a Rescala*. Fonte: CIDADE DE GOYAZ, 18 de março de 1940, p. 01 ..... *136*

Figura 56 - *Desenho feito por Rescala do interior da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte*, Cidade de Goiás, 1940. Fonte: Arquivo do Museu das Bandeiras *138*

Figura 57 - José Joaquim da Veiga Valle. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *140*

Figura 58 - *Tacho utilizado por José Joaquim da Veiga Valle na produção de suas esculturas, localizado no Cemitério São Miguel*, Cidade de Goiás - GO. Fonte: Instituo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional *140*

Figura 59 - *Oratório que João José Rescala atribui pintura a José Joaquim da Veiga Valle*. Acervo: Instituo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *141*

Figura 60 - *Exposição no Liceu de Goiás das obras de José Joaquim da Veiga Valle*, Cidade de Goiás-GO, 1940. Acervo: Instituo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional *143*

Figura 61 - *Revista Ilustração Brasileira*, maio de 1949. Fonte: Acerco da Biblioteca Nacional *146*

Figura 62 - *Obras de Veiga Valle expostas na aula inaugural da Escola Goiana de Belas Artes*, 1953. Fonte: RENOVAÇÃO, janeiro de 1955. ..... *178*

Figura 63 - *Pablo Neruda e Frei Confaloni na Exposição Nacional de Arte*, 1954. Fonte: Museu da Imagem e do Som de Goiás. *184*

Figura 64 - *Obras de Veiga Valle exposta no I Congresso Nacional de Intelectuais*. Fonte: RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, ano III, nº1. ..... *186*

Figura 65 - *Fogaréu onde farricoco segura sudário atribuído a Veiga Valle e Descimento da Cruz na década de 60*, Cidade de Goiás - GO. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos. *192*

Figura 66 - *Exposição de obras de Veiga Valle no Museu da Cúria*. Cidade de Goiás – GO, s/d. Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira. *200*

Figura 67 - *Museu de Arte Sacra da Boa Morte*. Cidade de Goiás – GO, s/d. Fonte: Museu de Arte Sacra da Boa Morte. *203*

Figura 68 - Veiga Valle. Século XIX. *São Miguel Arcanjo*, escultura em madeira dourada e policromada, 68,5 cm. Capela do Cemitério São Miguel, Cidade de Goiás - GO. Fonte: Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD) *204*

Figura 69 - Veiga Valle. Século XIX. *São Miguel Arcanjo*, escultura em madeira dourada e policromada, 68,5 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2020. ..... *204*

Figura 70 - *Procissão do Encontro onde a igreja da Boa Morte se centraliza entre o Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores*, Cidade de Goiás. Foto: Fernando Santos, 2022 ..... *206*

Figura 71 - *Procissão do Fogaréu iniciando em frente à igreja da Boa Morte e encerrando com sudário atribuído a Veiga Valle*, Cidade de Goiás. Foto: Fernando Santos, 2022. ..... *207*

Figura 72 - *Medalha Veiga Valle e Goiandira do Ayres Couto recebendo a medalha em 1981*, Cidade de Goiás-GO. Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira. *213*

Figura 73 - *Octo Marques*, s/d. Fonte: Acervo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD) *215*

Figura 74 - Octo Marques. *Sem título*. Pintura a óleo, Fonte: Jornal Opção. Disponível em: https://www.opopular.com.br/noticias/magazine/octo-eterno-1.962972. Acessado em: 28 de junho de 2021 ..... *217*

Figura 75 - *Palco do Descendimento da Cruz*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos (2022). *221*

Figura 76 - *Descendimento da Cruz*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos (2022). *222*

Figura 77 - *Procissão do Enterro*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos (2022). *223*

Figura 78 - *Procissão do Enterro*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos (2022). *223*

Figura 79 - *Nossa Senhora da Dores e Maria Carmem Ramos Jubé (Carminha), descendente de Veiga Valle, como Maria para o Descendimento da Cruz*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos (2022). *224*

Figura 80 - *Elina Maria na abertura da peça História que Goiás guardou (1967)*, Cidade de Goiás. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos. *225*

Figura 81 - Peça *História que Goiás guardou e ao fundo cenário de Octo Marques*, Cidade de Goiás, 1967. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos. *226*

Figura 82 - Peça *História que Goiás guardou e ao fundo cenário de Octo Marques*, Cidade de Goiás, 1967. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos. *227*

Figura 83 - *Capa e programa das comemorações do centenário da morte do escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle*, 1974. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos. *232*

Figura 84 - *Oratório com lápide e restos mortais de Veiga Valle*. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Fernando Santos, 2020 ..... *233*

Figura 85 - *Exposição das obras de Veiga Valle no I Encontro de Artes de Vila Boa*, 1978. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD). *235*

Figura 86 - *Cartaz para exposição das obras de Veiga Valle no MASP*, 1978. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos. *238*

Figura 87 - *Exposição das obras de Veiga Valle no MASP*, 1978. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos e Museu de Arte Sacra da Boa Morte. *239*

Figura 88 - *Exposição das obras de Veiga Valle no Palácio das Esmeraldas*, 1978. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos e Museu de Arte Sacra da Boa Morte. *244*

Figura 89 - *Exposição Mostra do Redescobrimento: Brasil +500*, 2000. Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. *247*

Figura 90 - Veiga Valle. Século XIX. *São Joaquim*. Escultura em madeira dourada e policromada, 80 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás – GO. Foto: Fernando Santos, 2019. ..... *255*

Figura 91– *Capa do fascículo 15 da coleção Arte no Brasil*, 1979. Fonte: Acervo de Fernando Santos. *259*

Figura 92– *Parecer de Rodrigo Melo Franco sobre o pedido de tombamento da Cidade de Goiás-GO*. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume I, folha 016. ..... *276*

Figura 93– *Proposta de Zoroastro Artiaga para que o Chafariz, Cadeia Pública, Palácio do Governo, Igreja da Abadia e da Boa Morte fossem consideradas Patrimônio Histórico*. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume I, folha 034. ..... *280*

Figura 94 - *Cópia de telegrama de Rodrigo Melo Franco de Andrade ao governador Coimbra Bueno que estaria enviando o arquiteto Edgar Jacintho Silva, para fazer os estudos necessários, com a possibilidade de colocar a Cidade de Goiás como Monumento Nacional*. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume I, folha 022. ..... *282*

Figura 95– *Pedido de inclusão de bens na Cidade de Goiás -GO no Livro do Tombo*. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume I, folha 028. ..... *285*

Figura 96 - *Ordem para inscrição dos bens tombados na Cidade de Goiás nos respectivos Livros do Tombo*. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume I, folha 053. ..... *286*

Figura 97 - Veiga Valle. Século XIX. *Nossa Senhora do Parto com menino*. Escultura dourada e policromada, 140cm, Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás – GO. Foto: Fernando Santos, 2022. ..... *292*

Figura 98 - *Ordem de tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Goiás*, 1978. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume III, folha 264. ..... *300*

LISTA DE ABREVIATURAS

ABE	- Associação Brasileira de Escritores
AFFSD	- Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi
AGL	- Academia Goiana de Letras
DET	- Divisão de Estudo e Tombamento
DPHAN	- Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
EGBA	- Escola Goiana de Belas Artes
EMBRATUR	- Empresa brasileira de turismo
ICOMOS	- Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
IPHAN	- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPEHBC	- Instituo de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central
MASBM	- Museu de Arte Sacra da Boa Morte
MASP	- Museu de Arte de São Paulo
MUBAN	- Museu das Bandeiras
OVAT	- Organização Vilaboense de Artes e Tradições
SEPLAN/PR	- Secretaria de Planejamento da Presidência da República
SPAN	- Serviço do Patrimônio Artístico Nacional
SPHAN	- Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNESCO	- Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

CAPÍTULO 01 . NOTAS ENTRE A ARTE E A POLÍTICA (1806 – 1874) 23
1.1 – Os anos de formação artística 24
1.1.2 – Veiga Valle e a arte sacra colonial 32
1.1.3 – A arte sacra colonial em Meia Ponte 40
1.1.4 – Arte sacra colonial na Cidade de Goiás 47
1.2– O artista Veiga Valle - Registros da atividade artística e de encomendas 54
1.3 – Veiga Valle e sua atuação política 79

CAPÍTULO 02 . ENTREATOS ENTRE A MORTE E O RENASCIMENTO (1874-1940) 104
2.1- O esquecimento do artista (1874-1940) 106
2.2. As obras de Veiga Valle utilizadas nas celebrações religiosas de Goiás 115
2.2.1 – Veiga Valle e a imagem do Divino Pai Eterno 128
2.3 – O Renascimento do artista 134

CAPÍTULO 03 . SENSIBILIDADES ENTRE A CIDADE E A TRADIÇÃO (1940-1965) 148
3.1 – A transferência da capital e o processo de espoliação de Vila Boa 151
3.2.1 – Vila Boa uma cidade espoliada e ressentida 160
3.2 – A apropriação de Veiga Valle no discurso da tradição vilaboense 165
3.2.1 – Batismo Cultural de Goiânia (1942) 170
3.2.2. – A fundação da Escola Goiana de Belas Artes (1952) 173
3.2.3 – O I Congresso Nacional de Intelectuais (1954) 182

CAPÍTULO 04 . APROPRIAÇÕES E PRÁTICAS INSTITUCIONAIS (1965-1978) 189
4.1 – A OVAT e a criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte 199
4.2 – A OVAT e a Medalha Veiga Valle 211
4.2.1 – A(s) história(s) que Goiás (OVAT) guardou (silenciou) 215
4.3 – As exposições das obras de Veiga Valle 228
4.4 – A divulgação da Cidade de Goiás a partir das obras de Veiga Valle 248

CAPÍTULO 05 . CONTORNOS ARTÍSTICOS E PATRIMONIAIS (1950-2001) 263
5.1 – Os primeiros tombamentos da Cidade de Goiás 269
5.2 – O turismo e ampliação dos tombamentos na década de 70 294
5.4 – A Cidade de Goiás como Patrimônio Cultural da Humanidade 301

CONSIDERAÇÕES FINAIS 310

REFERÊNCIAS 317

ANEXOS 336

Anexo 01 – Ata de fundação da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional da Cidade de Meia Ponte. Veiga Valle aparece como um dos membros fundadores, 1832 336

Anexo 02 – Documento que mostra Veiga Valle como membro da comissão da reforma da Igreja do Rosário em Meia Ponte, 1832. 339

Anexo 03 - Veiga Valle como irmão de mesa da Irmandade do Santissimo Sacramento de Meia Ponte, 1836-1837 e 1840-1841 349

..... 349

Elleição dos Officiais e Irmaons que hão de (ilegivel) *ao S. Sacramento o presente anno de 1840 ao de 1841* 352

Anexo 04 - Cópia de queixa de roubo reclamada por Veiga Valle, 1848 353

Anexo 05 – Carta referindo a hospitalização de escrava, s/d 365

Anexo 06 – Ata com posse de Veiga Valle na Irmandade de Bom Jesus dos Passos, da Cidade de Goiás, 1862. 366

Anexo 07 – Recesseamento da Irmandade do Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás que mostra Veiga Valle como irmão de mesa, 1870 370

Anexo 08 – Eleição de Mesa da Irmandade do Senhor dos Passos, Cidade de Goiás, 1869 ... 371

Anexo 11 – Pagamento de direito de escravo, 1857. 385

Anexo 12 – Ordem de nova demarcação dos limites da chacára de Veiga Valle, 1858 389

Anexo 13 - Cópia do Inventário dos bens deixados por José Joaquim da Veiga Valle, 1874. . 391

Anexo 14 - Veiga Valle apresenta projeto para elevar a Vila de Santa Luzia à categoria de cidade e sua aprovação, 1867. 429

Anexo 15 – Casa de Veiga Valle no Largo do Rosário, Cidade de Goiás, 2020. 435

Anexo 16 – Primeira vez que a imagem da Santíssima Trindade é publicada no jornal do Santuário, 1929 436

Anexo 17 – Obra Aguadeiras no Largo do Chafariz 437

Anexo 18 - Fichas escritas por Rescala sobre a Igreja Nossa Senhora da Boa Morte para o SPHAN 438

Anexo 19 - Relatório produzido por João José Rescala, 1940. 439

Anexo 20 - Capa do programa e as imagens que fizeram parte da exposição da Exposição Inaugural da Escola Goiana de Belas Artes, 1953 443

Anexo 21 – Imagem de Nossa Senhora da Abadia 444

..... 444

Anexo 22 - Sudário atribuído a Veiga Valle e o pintado por sua bisneta Maria Veiga. 445

Anexo 23 - Tumulo e restos mortais de Veiga Valle sendo exumado e sendo levado por descendentes para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1974. 446

Anexo 24 - Maria Veiga (bisneta de Veiga Valle) pintando quadro do artista e restaurando oratório que abriga restos mortais de Veiga Valle no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1974. 448

Anexo 25 – Cartaz do I Encontro de Artes em Vila Boa, 1981. 449

Anexo 26 - Catálogo da Semana de Arte, na cidade de Pirenópolis (1976) 450

Anexo 27 - Ofício enviado pelo MASP para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1978. 451

Anexo 28 – Capa de catálogo da exposição de Veiga Valle no MASP, 1978. 453

Anexo 29 – Convite para o Recital de música goiana e convite para exposição das obras de Veiga Valle no MASP, São Paulo (SP), 1978. 454

Anexo 30 – Programa da exposição das obras de Veiga Valle no Palácio das Esmeraldas, Goiania (GO), 1978. 455

Anexo 31 – Reportagens que fizeram referencia a exposição de Veiga Valle no MASP e Palácio das Esmeraldas, 1978. 456

Anexo 32 – Preparação e transporte das obras de Veiga Valle para a exposição Mostra Redescobrimento: Brasil +500 457

Anexo 33 - Obras de Veiga Valle para na exposição Mostra Redescobrimento: Brasil +500 .. 459

Anexo 34 - Telegrama de Paulo Augusto Figueiredo ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, pedindo apoio para elevação da Cidade de Goiás a Monumento Histórico 461

Anexo 35 – Carta do Ministro da Justiça, Alexandre Marcondes Filho, a Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde, solicitando nova audiência do SPHAN. A finalidade da carta era a Cidade de Goiás ser considerada monumento histórico e ter um parecer definitivo, 1944.... 462

Anexo 36 – Planta do Roteiro Histórico da Cidade de Goiás, 1978 464

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar como o artista meiapontense[1] José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) foi apropriado na formação da identidade vilaboense[2] e no processo de patrimonialização da Cidade de Goiás.

Os estudos mostraram que, após sua morte, em 1874, até a década de 1940, quando se efetiva a transferência da capital da Cidade de Goiás para Goiânia, é inexistente qualquer referência às suas qualidades artísticas. Com a transferência da capital, a elite cultural vilaboense, ressentida com a perda passou a buscar suas raízes para colocar a cidade como berço da cultura goiana. Afinal, a antiga capital precisava mostrar que era diferente da nova capital, que tinha uma identidade própria e centenária. Dessa forma, Veiga Valle se torna a síntese dessa identidade, a identidade vilaboense.

Para pensar a identidade foram utilizados, como base teórica, os estudos de Stuart Hall (2006), a partir de uma visão sociológica, na qual a identidade é formada a partir da interação entre o sujeito e a sociedade. Esse sujeito tem uma essência interior, que Hall (2006) nomeia de "eu real", porém esse "eu real" é formado e modificado mediante um contínuo diálogo com os mundos culturais exteriores e com as identidades que eles oferecem. Ainda segundo Hall, sobre essa concepção sociológica da identidade, preenche-se um espaço interior e exterior, no caso o pessoal e público, de forma que a sua internalização consegue estruturar os sujeitos nos mundos culturais que eles habitam.

> A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço "interior" e o "exterior" – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então costura (ou, para usar a metáfora médica, "sutura") o sujeito à "estrutura". Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2006, p.11 e 12).

Pensando a identidade vilaboense a partir de Hall (2006), pode-se compreender que tal identidade não é algo nato, mas sim formada e transformada no interior de uma determinada representação de modos que constroem sentidos, os quais

[1] Meiapontese se refere a antiga Meia Ponte, atual Pirenópolis - GO.
[2] Vilaboense se refere a antiga capital Vila Boa, atual Cidade de Goiás. Vilaboense ainda é termo que se refere a pessoas que nasceram na região.

vão influenciar e organizar tanto as ações quanto a concepção que os vilaboenses tinham de si.

O segundo momento no qual Veiga Valle foi apropriado como síntese da identidade vilaboense ocorreu quando a Cidade de Goiás deu início à patrimonialização, pois aflorou-se a necessidade de se criar um processo de pertencimento, uma revalorização da cidade, que estaria ameaçada de desaparecer. Nesse sentido, a partir de "Retórica da perda", de José Reginaldo Santos Gonçalves (1996), pode-se analisar o contexto descrito nesse processo, em que um grupo (antimudancistas[3]), por meio de políticas de Estado, reapropria-se de objetos, recontextualizam-nos sob rótulos de patrimônio cultural, tradição e identidade, e produzem valores que, supostamente, estão em declínio ou desaparecendo. Dessa forma, o discurso da necessidade das primeiras tentativas de tombamento se inicia a partir de 1942. Assim, os primeiros tombamentos ocorreram em 1950, anos mais tarde foram ampliados e, nos anos 2000, a cidade ganhou o título de Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade. Nesse contexto, Veiga Valle foi colocado como uma das particularidades que a cidade obtém, o último artista do barroco brasileiro no século XIX.

Não foi a primeira vez que Veiga Valle foi meu objeto de pesquisa. Na minha dissertação de mestrado, *VEIGA VALLE: Da morte do homem ao nascimento do artista (1874-1983)*, trabalhei com o conceito da invenção do artista, visto que Veiga Valle, depois de sua morte (1874), tornou-se um artista esquecido e, somente a partir de 1940, passou a ser um artista prestigiado. A dissertação tentou mostrar os caminhos percorridos para se firmar a ideia de que ele era o principal artista goiano do século XIX. Com o trabalho concluído e com as observações da banca de defesa do mestrado e, observando e revendo o que já foi escrito sobre o artista, novos caminhos e abordagens se aventaram para dar continuidade e ampliar os estudos sobre o artista.

Entretanto, antes de minha dissertação, Veiga Valle já tinha sido objeto de estudo de outras pesquisas que muito contribuíram. O primeiro levantamento sobre sua vida e obra foi feito pelo artista João José Rescala, em 1940, quando fazia uma visita à Cidade de Goiás a mando do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Nessa visita, Rescala descobre as obras de Veiga Valle nas igrejas da cidade e, com isso, consegue colher documentos para escrever uma breve biografia sobre o artista e sua obra.

[3] Pessoas que foram contrárias a mudança da capital da Cidade de Goiás para Goiânia.

O primeiro estudo acadêmico sobre o artista, *Veiga Valle – o genial santeiro de Goiás*[4], foi realizado em 1972, por Bruno Corrêa Lima, no qual se fez uma breve biografia a partir do que já tinha escrito Rescala. O estudo se concentra em descrever e fazer uma análise da iconografia de obras atribuídas a Veiga Valle por Goiás.

Em 1983, a historiadora Heliana Angotti Salgueiro publica o livro *A Singularidade da obra de Veiga Valle*[5]. Em seu livro, Salgueiro faz uma grande pesquisa sobre a vida de Veiga Valle, apresentando documentação sobre sua atuação política e artística e um robusto estudo sobre a imaginária veigavaliana.

O memorialista Elder Camargo de Passos, desde a década de 60, auto instituiu-se como um estudioso da vida e obra de Veiga Valle e, a partir do relatório de Rescala, escreveu sobre ele no livro *Obras de Arte na Cidade de Goiás*[6] (1968). Em 1997 ele lança um livro dedicado ao artista, *Veiga Valle – seu ciclo criativo*, o qual traz uma completa genealogia da família de Veiga Valle até a década de 90 e ainda apresenta como eram produzidas suas obras.

O artista plástico Wolney Unes organiza um catálogo (2011)[7] trazendo um novo texto de Heliana Angotti Salgueiro que, depois de vários anos, retoma o assunto. O texto reafirma suas posições e acrescenta que novos olhares privilegiados pela história cultural e dos contextos históricos das práticas e representações deveriam ser aventados (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2011).

Raquel de Sousa Machado, em 2016, defendeu sua dissertação de mestrado *A imaginária religiosa de Goiás*: *o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santeiros goianos (1820-1940)*. A historiadora traz uma série de santeiros[8] que são esquecidos em Goiás e que, muitas vezes, suas obras acabam sendo atribuídas a Veiga Valle.

Na pesquisa foram usadas partes da documentação que já tinham sido coletadas para a dissertação do mestrado, como os jornais e revistas na Fundação Frei Simão Dorvi, parte de todo o material recolhido por Elder Camargo de Passos, como cópias de documentos pessoais de Veiga Valle (certidão de casamento, inventário, entre outros),

[4] O estudo fez parte da disciplina de Plástica, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da UFRJ.
[5] O livro é sua dissertação de mestrado, defendida no ano anterior, pela Faculdade de História, UFG.
[6] O pequeno livro nomeia artistas da Cidade de Goiás, desde o século XVIII até o século XX, mas seu destaque foi Veiga Valle e sua obra.
[7] Por ocasião de Veiga Valle ser homenageado no XIII Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental da Cidade de Goiás, em 2011.
[8] Os santeiros pesquisados pela historiadora foram: Antônio de Sá (1879-1905); Francisco Ignácio da Luz (1821-1878); Henrique Ernesto da Veiga Jardim; Sebastião da Silva de Jesus, este conhecido como Sebastião Epifânio (1869-1937).

revistas com reportagens sobre o artista, catálogos e cartazes de grande parte de suas exposições e algumas fotografias das obras de Veiga Valle expostas no Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

Durante os quatro anos da pesquisa, os contatos foram ampliados na Cidade de Goiás e novos documentos foram se somando. Possibilitaram-me pesquisar nos livros de despesa da Irmandade do Bom Senhor Jesus dos Passos, da Cidade de Goiás, e mostrar a participação de Veiga Valle na Irmandade. Nessa ampliação de contatos, permitiram-me o acesso a toda a Ata da Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT).

Visitas ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte, agora sob a direção do IPHAN, foram permitidas para que fossem fotografadas as obras para o estudo de sua iconografia. Diante da oportunidade, alguns documentos sobre o museu foram coletados no acervo, principalmente sobre a Exposição do Centenário de sua morte, em 1974, sobre como era sua composição quando foi inaugurado e as sobre as exposições que foram feitas no local, o que oportunizou alguns documentos inéditos.

A mesma direção permitiu que se obtivesse alguns documentos sobre Veiga Valle no Museu das Bandeiras. Desse modo, consegui apurar sua vida fiscal, mostrando seus pagamentos e cobranças fiscais, um questionamento de demarcação de sua terra e, principalmente, questões sobre escravidão – nas quais Veiga Valle é acusado de não pagar imposto por uma escravizada e realizar a venda de uma outra escravizada –, o que mostra uma faceta que até o momento não havia sido explorada sobre o artista.

Além dos arquivos e museus, tive a oportunidade de participar efetivamente e na linha de frente da Semana Santa (Semana dos Passos, Dores e Santa, propriamente dita). A possibilidade de participar se deu desde 2020, mas quando tudo estava preparado fomos afetados pela pandemia da COVID-19, de forma que se passaram dois anos sem nenhuma atividade religiosa. Em 2022 a Semana Santa voltou e, ali na cidade, com os principais responsáveis (Guilherme[9], Rodrigo Passarinho[10] e Vinícius[11]) pelo funcionamento da Semana Santa, obtive melhor entendimento sobre a relação do vilaboense com as obras de Veiga Valle e sobre como a recepção dessas obras se dá na atualidade. Sem dúvidas esse foi um dos momentos mais marcantes de toda a pesquisa, pois ficou explícito, nas

[9] Guilherme Antônio de Siqueira (descendente de Veiga Valle) é artista plástico, restaurador, membro da OVAT e atualmente Secretário da Venerável Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Nas principais festas religiosas da cidade, ele é responsável pela ornamentação dos andores e altares.
[10] Rodrigo dos Santos e Silva (Passarinho) é Presidente da OVAT e irmão dos Passos.
[11] Leonnardo Vinícius Campelo é o atual Provedor da Venerável Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Bom Jesus dos Passos.

imagens registradas, a forte emoção dos vilaboenses, depois de anos, em estar ali, frente à imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos e de Nossa Senhora das Dores.

Com os caminhos em Goiás abertos, era necessário buscar documentação no local em que Veiga Valle deu seus primeiros passos artísticos, políticos e sociais. Para isso, o acesso aos livros da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte (parte está em Pirenópolis e parte no Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC) foi fundamental para entender que Veiga Valle, desde muito cedo, tentou seguir os passos políticos do pai, Joaquim Pereira Valle. Além disso, por mais que ele seja reconhecido como um artista, o campo político sempre foi uma de suas prioridades.

Ainda no Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC), mais uma documentação inédita foi adquirida: foi encontrado, no livro de lançamentos da Irmandade de Nossa Senhora da Abadia, da Cidade de Goiás, que Veiga Valle foi contratado para pintar o andor da referida igreja.

Para ampliar os estudos e atingir os objetivos propostos, uma intensiva pesquisa no acervo da Biblioteca Nacional (por meio da sua Hemeroteca Digital) foi feita. Em busca de documentação inédita, e que respondesse aos questionamentos propostos, foram analisados todos os jornais e revistas de Goiás presentes no acervo digital. Foi feita uma busca direcionada de forma geral pelo nome do artista e, posteriormente, por cada estado, com um recorte temporal de 1820 a 2001. Tal busca forneceu uma robusta documentação de jornais, revistas e fotografias.

Uma documentação inédita foi fornecida pelo IPHAN, do Rio de Janeiro, as cartas de encomendas de obras a Veiga Valle. Só as transcrições de parte dessas cartas haviam sido publicadas (SALGUEIRO, 1983; PASSOS, 1997; UNES, 2011), bem como as fotografias que João José Rescala tirou na primeira exposição das obras de Veiga Valle, em 1940. Ainda em contato com o IPHAN, foi solicitado e enviado por e-mail o Processo de Tombamento Nº 345-T-42 (Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Goiás – GO), contendo cinco volumes e quatro anexos. Os documentos fornecidos são compostos de vasta documentação do processo de patrimonialização da Cidade de Goiás, com cópias de cartas entre as autoridades locais e os membros do IPHAN, relatórios, recortes de jornais, pareceres e fotografias, abrangendo da década de 40 até os anos 2000.

Para a análise da proposição da Cidade de Goiás para a lista de Patrimônio Cultural da Humanidade, a principal documentação utilizada foi o Dossiê de proposição da Cidade de Goiás para a lista de Patrimônio da Humanidade, cópia obtida no Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).

Com a documentação reunida e a partir da estética da recepção[12] (JAUSS, 1994,2001), foi possível analisar quais recepções da obra de Veiga Valle constroem a identidade vilaboense, por meio do movimento antimudancista e de patrimonialização. A partir da recepção foi possível analisar como Veiga Valle era visto pelos vilaboenses e porque, depois de sua morte, ele foi esquecido. Quando se parte para as ações do antimudancistas, mediante a recepção foi possível costurar as motivações e como se deu o processo de tirar o artista do esquecimento para que ele se tornasse o símbolo da tradição vilaboense.

Ao debruçar-se sobre os documentos com todo o rigor e método que a análise da estética da recepção exige para que se obtenha os objetivos, o presente trabalho se dividiu em cinco capítulos. Deu-se uma cadência histórica e linear que segue dos primeiros anos de formação e produção artística de Veiga Valle, assim como seu legado político, até o período de seu esquecimento. Foram ressaltadas as inúmeras formas por meio das quais sua vida e obra foram utilizadas para afirmação da identidade vilaboense e a patrimonialização da Cidade de Goiás.

No primeiro capítulo, intitulado *NOTAS ENTRE A ARTE E POLÍTICA 1806-1874)*, é feita uma discussão biográfica do artista, de forma que Bourdieu (1996) e Levi (1996) permitiram um aporte teórico para se pensar e manter o equilíbrio entre a trajetória de vida de Veiga Valle e o sistema social que o envolvia. *Os anos de formação artística* de Veiga se deram na cidade de Meia Ponte (Pirenópolis). O artista nasceu (09/09/1806) em família que fazia parte da elite meiapontense, o que lhe possibilitou o contato com o contexto artístico da cidade. A *Arte Sacra Colonial em Meia Ponte* foi uma de suas principais inspirações e, ao compararmos as suas obras com as existentes nas igrejas da cidade, é possível refutar seu autodidatismo.

Em 1841, ele se mudou para a capital da província, e *Veiga Valle e o contexto artístico da Cidade de Goiás* se relacionavam continuamente. Foi possível, assim, que ele convivesse com a intensa religiosidade da cidade e com outros artistas que lá habitavam.

[12] Jauss propõe que o foco de uma obra deve ser o leitor e a sua recepção, e não exclusivamente o autor e a sua produção, como já se fazia desde o século XIX. A proposta de Jauss é a de que se faça um exame de como os métodos de análise se modificam com o tempo, pois eles são os indicadores das mudanças que ocorreram com os principais fenômenos da época, afinal cada uma delas pode compreender o passado de forma diferente. Segundo Jauss, "para a análise da experiência do leitor ou da ´sociedade leitora´ de um tempo histórico determinado, necessita-se diferençar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor" (JAUSS, 2011, p.73). Por isso, não se pode considerar que haja um ponto de observação privilegiado, todos pertencem a um encadeamento temporal, de onde examinam o presente e o passado. Segundo Jauss, se deve "de um a lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção" (JAUSS, 2011, p.70).

Estabelecido na cidade, percebeu-se que o *Registro das atividades artísticas e encomendas* aumentou consideravelmente, as encomendas aconteceram na província e fora dela. No entanto, diferentemente de outros estudos sobre o artista, foi dado um grande enfoque em atualizar *Veiga Valle e sua atuação política*. Dessa forma, foi possível perceber que, na época, sua principal atividade econômica era o meio político e assim era reconhecido na sociedade vilaboense, ele era mais um político santeiro que o contrário.

Após sua morte, em 1874, a obra de Veiga Valle ficará por mais de 60 anos em esquecimento e apenas será retomada em 1940, o que é tratado no segundo capítulo, *ENTREATOS ENTRE A MORTE E O RENASCIMENTO (1874-1940).* Utilizou-se como base teórica Halbawchs (1990), para iluminar *O esquecimento do artista* entre a sociedade vilaboense, partiu-se do pressuposto de que não foi algo planejado e impositivo, alguns exemplos foram apresentados para ilustrar momentos em que Veiga Valle poderia ser rememorado. Apesar de esquecido, *As obras de Veiga Valle utilizadas nas celebrações religiosas de Goiás* eram uma constante do cotidiano religioso vilaboense, mas não só na Cidade de Goiás, pois a imagem sacra mais conhecida do estado lhe foi atribuída. No entanto, essa obra não seria de autoria do artista, como será mostrado em *Veiga Valle e a imagem do Divino Pai Eterno (Santíssima Trindade) de Trindade.*

Dentro do projeto de se criar uma identidade vilaboense após a mudança da capital, dá-se o *Renascimento do artista*. Quando João José Rescala visitou a cidade, a serviço do SPHAN, e identificou as imagens de Veiga Valle nas igrejas, organizou uma exposição de suas obras no Liceu de Goiás, dessa forma o artista é apresentado aos vilaboenses.

Veiga Valle vai ser apropriado como síntese da cultura vilaboense a partir da transferência da capital, o que será tratado no capítulo três, *SENSIBILIDADES ENTRE A CIDADE E A TRADIÇÃO (1940-1965)*. Para se pensar a tradição vilaboense, Giddens (1991) foi o referencial teórico basilar, por pensar essa tradição como um passado que é venerado, e os seus símbolos ganham mais valor por terem perpetuado a experiência de gerações. Tal veneração se inicia com a transferência da capital, o que já era uma possibilidade desde o século XVIII, mas ocorreu somente a partir de 1933. No entanto, *A transferência da capital e o processo de espoliação de Vila Boa* aconteceram de forma gradual, e muitas vezes violenta, deixando *Vila Boa uma cidade ressentida.* Para entender esse ressentimento (ANSART, 2001) causado pela forma com que a transferência ocorreu e os desdobramentos ocasionados por ela, foi realizada a busca por suas raízes, uma vingança simbólica (VECCHI, 2001).

Para que a nova capital, Goiânia, fosse reconhecida como moderna, a Cidade de Goiás deveria ser reconhecida como tradicional. *Entre a tradição e o moderno, a apropriação de Veiga Valle no discurso da tradição vilaboense* mostra como a recepção, que antes era de ressentimento, torna-se de otimismo e valorização, um ufanismo identitário (PESAVENTO, 2001), em que o grupo antimudancista inventa tradições (HOBSBAWM, 1984) para colocar a antiga capital como berço da cultura goiana.

Para afirmar a dicotomia, tradição x moderno, Veiga Valle será o principal símbolo quando a Cidade de Goiás queria ser apresentada como berço da tradição goiana, como ocorreu no *Batismo Cultural de Goiânia*. Quando se pensa em arte moderna em Goiás, uma arte tradicional deveria ser apresentada. Assim, aproveitando e fortalecendo o movimento criado na antiga capital, Veiga Valle passa a ser o principal representante da arte tradicional goiana. Dessa forma, com *A criação da Escola Goiana de Belas Artes (1952)* e o *I Congresso Nacional de Intelectuais (1954)*, chancela-se, por meio dos artistas goianos, que foi na antiga capital o berço da arte goiana, a partir das obras de Veiga Valle.

Apesar desse reconhecimento, a Cidade de Goiás ainda tinha problemas econômicos e uma das possibilidades para resolver esse problema seria divulgar a cidade para o turismo. É o que mostra o capítulo quatro, *APROPRIAÇÕES E PRÁTICAS INSTITUCIONAIS (1965-1978)*, em que a Organização Vilaboense de Artes e Tradição (OVAT) se autointitula guardiã da memória vilaboense (MIRANDA BARBOSA, 2017). Para pensar as atuações da OVAT, novamente, a invenção das tradições (HOBSBAWM, 1984) foi o pilar para estudar suas ações de resgatar o passado, teatralizá-lo e repassá-lo como parte da tradição vilaboense, tendo como exemplo mais propício a criação da Procissão do Fogaréu. Além disso, ainda foi criado o roteiro histórico da cidade para que se fizessem visitas aos principais bens tombados na década de 50.

A base de ação da OVAT era a arte e a tradição. Na tradição, a Semana Santa era a principal representante. Para que ela se tornasse a legitimadora da arte vilaboense, apropriou-se de Veiga Valle e sua obra. Para tal, *A OVAT e criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte* se relacionaram, criando um lugar de memória (NORA, 1993). A OVAT foi uma das organizadoras do museu, para ela seria necessário que existisse um local onde se concentrasse grande parte das obras de Veiga Valle, porque a Semana Santa ocorria durante poucos dias no ano, enquanto as obras de Veiga Valle poderiam ser visitadas o restante de todo ano.

Com tais ações, a OVAT escolheu qual artista seria divulgado, diretamente relacionado à tradição vilaboense, seu trabalho só se concentrou em Veiga Valle. No

entanto, da mesma forma que a Organização escolheu divulgar de acordo com os seus interesses, ela também silenciou. Seus principais expoentes, de silenciamento, são o artista Octo Marques e Elina Maria, uma de suas fundadoras, deixando como marca *A(s) história(s) que Goiás (OVAT) guardou (silenciou).*

Outro ponto de relação da OVAT com o artista é que ela o escolhe como patrono da instituição, criando uma medalha para condecorar aqueles que lutaram pela cultura vilaboense. Com isso, *A OVAT e a Medalha Veiga Valle*, novamente, mostram que a organização usa de seu capital simbólico (BOURDIEU,1989) para escolher ou excluir quem poderia se relacionar com a tradição vilaboense. Veiga Valle, além de ter seu nome ligado às artes plásticas, agora também o teria relacionado a outros campos culturais.

Além dessas ações da OVAT na cidade, seus membros estiveram diretamente ligados às exposições das obras de Veiga Valle, na maioria dos casos. A década de 60 e 70 foi o período em que mais ocorreram exposições do artista, inclusive fora do estado (Bahia, 1968 e São Paulo, 1978), sempre ligando-o à tradição vilaboense. Fato semelhante ocorre em 2000, quando as obras de Veiga Valle vão participar da Mostra do Redescobrimento, fato fundamental para divulgar a Cidade de Goiás, que estava pleiteando o título de Patrimônio Cultural da Humanidade. Também foi nesse período que mais ocorreu *A divulgação da Cidade de Goiás a partir das obras de Veiga Valle*, de forma que foram buscadas especificamente publicações que se relacionavam com o artista, mostrou-se que aquele período foi o de maior divulgação da cidade até o momento, Veiga Valle era um dos principais chamativos do turismo. Além disso, essa divulgação também ocorre quando a cidade pretende obter o título de Patrimônio Cultural da Humanidade.

No quinto e último capítulo, *CONTORNOS ARTÍSTICOS E PATRIMONIAIS (1950-2001)*, é mostrado como a cidade poderia se encaixar no projeto do SPHAN e criar uma identidade nacional a partir de seu patrimônio (CHUVA, 2017), o qual se tornaria construtor da memória nacional (FERRAZ, 2013). Nessa construção, o barroco mineiro se torna símbolo da arte brasileira, ponto em que Veiga Valle se torna fundamental para o processo de patrimonialização da cidade.

Os primeiros tombamentos da Cidade de Goiás vão ocorrer no início da década de 50, mas as discussões já aconteciam desde as primeiras movimentações da transferência da capital, em 1937. Não ocorreu o tombamento do complexo urbanístico da cidade, mas sim de bens isolados, inclusive uma obra de Veiga Valle (Nossa Senhora

do Parto), já que o barroco mineiro era uma das referências dos primeiros tombamentos promovidos pelo SPHAN.

Até os anos 60 não foram feitos novos pedidos de ampliação de tombamentos, mas com os novos conceitos em relação a patrimônio, em que ele se relaciona com o desenvolvimento da região, um dos motes principais será o turismo (AZEVEDO, 2017). Assim, a Cidade de Goiás também passa a pensar o patrimônio em uma conciliação dos valores tradicionais com o desenvolvimento econômico da região, difundindo o turismo, a invenção de um futuro (DELGADO, 2003; OLIVEIRA, 2016). Aproveitando o roteiro histórico criado pela OVAT, na década de 70 ocorre o *turismo e ampliação dos tombamentos,* o qual coroa o movimento de reconhecimento e afirmação da cidade como berço da cultura goiana, iniciado com os antimudancistas.

No início dos anos 2000 a Cidade de Goiás se lança como candidata a Patrimônio Cultural da Humanidade. Para isso, um dos principais motivos da transferência da capital, o atraso e o isolamento, foi ressignificado e se tornou uma das principais razões para que a cidade mantivesse sua originalidade e excepcionalidade, e Veiga Valle é mostrado como seu principal exemplo. Ainda que nesse isolamento e atraso, a cidade contava com um artista que produzia obras comparadas a Aleijadinho. No Dossiê para proposição, Veiga Valle é o artista mais destacado e citado, mostrado como a última referência da arte colonial brasileira. O que foi fundamental para que, em 2001, a UNESCO considerasse *A Cidade de Goiás como Patrimônio Cultural da Humanidade.*

É em um espaço em torno de 80 anos, desde as primeiras movimentações em que Veiga Valle foi apropriado como síntese da identidade vilaboense, que tal pesquisa se desenvolve. Muitas vezes fui questionado se o tema já estaria esgotado, mas com os questionamentos aqui propostos e, a partir deles, com a nova documentação reunida, mostrou-se que Veiga Valle não é um tema esgotado - um *reboot* (para usar um termo nerd/geek, para reinício) sobre Veiga Valle e sua obra foi possível - e que este *reboot* seja o pontapé para futuros *prequels*[13] e *spin offs*[14].

[13] Histórias que aconteceram anteriormente às que são retratadas na pesquisa.
[14] Histórias que podem ser desdobradas a partir de algum assunto apresentado na pesquisa.

CAPÍTULO 01

NOTAS ENTRE A ARTE E A POLÍTICA (1806 – 1874)

José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) é o artista goiano do século XIX mais conhecido. Muitas vezes ele é colocado como um autodidata, um gênio ou com uma inspiração divina, mas essas ideias precisam ser descartadas. Por mais que nenhuma documentação comprove o aprendizado do artista, ao analisar suas obras ele não tinha os traços típicos de evolução autodidata, principalmente quando se observa a anatomia e o seu esgrafiado (SALGUEIRO, 1983). Veiga Valle não inovou em suas obras, mas também não era um simples copista e apresentava soluções para o panejamento, tinha um talhe firme e boa carnação.

O contexto artístico e cultural em que vivia, primeiramente em Meia Ponte e depois na capital da província, Cidade de Goiás, garantia-lhe inspiração. Em Meia Ponte, Veiga Valle esteve em contato com o que havia de mais inspirador na região da arte colonial brasileira das fases joanina e rococó religioso (OLIVEIRA, 2014). Suas obras eram encomendadas por particulares para seus altares residenciais e pelas irmandades para ornamentar os altares nas igrejas, não só na província de Goiás, mas também fora dela. Além do caráter religioso, suas obras garantiam status, principalmente devido ao processo de douração.

No entanto, a trajetória de vida de Veiga Valle vai ser marcada por sua atuação política, sendo esse um ponto fundamental para sua singularidade, um membro da elite que era santeiro (SALGUEIRO, 1983). Nos estudos anteriores sobre o artista, sua vida política e como ela pode ter tido relação com a sua produção artística foi pouco levantada. Ainda habitando Meia Ponte, tendo como referência o pai, Joaquim Pereira Valle tentou participar ativamente da vida política da cidade e da irmandade local, Irmandade do Santíssimo Sacramento. Essa participação ativa se mostrou uma possibilidade de ascensão social e foi o que ocorreu, pois logo se muda para a capital, Cidade de Goiás, e continua na vida política. Esse meio político lhe garantia bom trânsito entre a elite goiana, o que lhe possibilitava vender suas obras entre os pares e receber encomendas até fora dela. Na época, o político (por menor habilidade que tivesse) se sobrepunha ao artista.

É nesse ponto, de atualizar alguns dados de sua trajetória de vida e pensar Veiga Valle como artista, que se deve atentar aos pressupostos colocados por Bourdieu (1996),

nos quais não se pode tentar compreender essa trajetória como única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos, não apresentar o seu vínculo com o meio social é absurdo. É necessário tentar construir os estados sucessivos do campo no qual essa trajetória se desenrolou e os outros agentes que dela fizeram parte.

Giovanni Levi (1996) explica que nesse tipo de biografia, à época, o meio e a ambiência devem ser valorizados como fatores que são capazes de caracterizar uma certa atmosfera que explicaria a singularidade de algumas trajetórias, como é o caso de Veiga Valle, um político santeiro. Ainda, a observância desse contexto ajuda a preencher lacunas documentais a partir da comparação com outros sujeitos. Sobre a importância do contexto social para uma biografia, Levi concluiu:

> (...) qualquer que seja a sua originalidade aparente, uma vida não pode ser compreendida unicamente através de seus desvios e singularidades, mas, ao contrário, mostrando-se que a cada desvio aparente em relação às normas ocorre de um contexto histórico que o justifica. Essa perspectiva deu ótimos resultados, tendo-se em geral conseguindo manter o equilíbrio entre a especificidade da trajetória individual e o sistema social como um todo. Pode-se alegar, no entanto, que o contexto é fortemente apresentado como algo rígido, coerente, e que ele serve de pano de fundo imóvel para explicar a biografia. As trajetórias individuais estão arraigadas em um contexto, mas não agem sobre ele, não o modificam (LEVI, 1996, p. 176).

Com isso, mostrou-se necessária essa reconstrução da trajetória de Veiga Valle sem nenhuma separação do contexto social. As pessoas, o meio e os movimentos com os quais ele entrou em contato possibilitaram a realização de um paralelo com a sua trajetória, clareando e abrindo ainda mais o caminho que já tinha sido traçado sobre a vida do artista.

1.1 – Os anos de formação artística



Figura 1 - *Batistério de José Joaquim da Veiga Valle.* Fonte: Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte.

Aos vinte e sete de septembro de mil oito centos e seis anos baptizou solemenemente e pos os Santos Oleos o Reverendo José Pereira da Veiga a José filho legitimo de Joaquim Pereira Valle e Dona Ana Pereira da Veiga, foram Padrinhos Manoel Ignacio da Silva e Dona Eufemia Maria da Silva epara constar por meu impedimento, mandei fazer oprezente assento que assignei. O Vigº José Gomes da Silva.

A imagem acima, um batistério, mostra que, em 27 de setembro de 1806, no arraial de Meia Ponte (atual Pirenópolis), era batizado José Joaquim da Veiga Valle; descendente de duas famílias prestigiadas da província na época: os Pereira VEIGA e os Pereira VALLE. Em 1802, o capitão Joaquim Pereira Valle[15] (natural de Vila Boa) se casou com Ana Joaquina Pereira da Veiga[16], no arraial de Meia Ponte. Veiga Valle foi o quarto[17] filho dos sete que o casal teve e foi batizado no dia 27 de setembro de 1806, pelo vigário e tio José Joaquim Pereira da Veiga, no também arraial de Meia Ponte.

Um fato curioso é que somente José Joaquim e Hilário pegaram o sobrenome das famílias ao mesmo tempo, VEIGA VALLE, os outros variaram entre Veiga e Valle. Como seu irmão, Hilário, faleceu em um incêndio na cidade Lavrinhas (JAYME, 1973), José Joaquim passou a ser o único a ter o sobrenome das duas famílias e foi assim que ficou conhecido como artista. O reconhecimento de um nome próprio, segundo Bourdieu (1996), é o que institui a uma pessoa uma identidade social e durável em qualquer campo que ela possa intervir. É esse nome, Veiga Valle, com a individualidade socialmente instituída, que vai lhe assegurar a "constância através do tempo e a unidade através dos espaços sociais dos diferentes *agentes* sociais que são a manifestação dessa individualidade nos diferentes campos" (BOURDIEU, 1996, p.186). É o Veiga Valle membro das Irmandade do Santíssimo Sacramento e do Senhor Bom Jesus dos Passos; o político Veiga Valle; o artista Veiga Valle.

Durante toda a coleta dos documentos para a pesquisa, revisitei alguns arquivos, tentei procurar outras fontes, como buscar em publicações da época, de Goiás e de outras regiões, alguma referência sobre seu aprendizado, datação de alguma obra, sua atuação política ou religiosa, mas me esbarrei naquilo que pesquisadores anteriores como João José Rescala (1940), Bruno Corrêa Lima (1972), Heliana Angotti Salgueiro (1983) e Elder Camargo de Passos (1997) também esbarraram: absolutamente nenhuma fonte sobre a infância ou juventude de Veiga Valle foi encontrada. A primeira vez que seu nome

[15] Seus pais eram o alferes José Pereira Vale (Guimarães, arcebispado de Braga, Portugal) e Maria Francisca Castelo Branco (JAYME, 1973).
[16] Era filha de Custódia Pereira da Veiga e de Petronilha do Amor Divino (JAYME, 1973).
[17] Os outros irmãos de Veiga Valle eram: Maria Joaquina Pereira da Veiga (1803); Ana Joaquina da Paixão Veiga (1804); Hilário da Veiga Valle (1804); Joaquim Pereira Valle (1809); Belisiária Pereira da Veiga (1812); Roduzinda Pereira da Veiga (1816) (JAYME, 1973).

surgiu foi em uma publicação do jornal Matutina Meypontense, na edição de 24 de janeiro de 1832, quando o jornal noticiou os motivos para a fundação da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional da cidade de Meia Ponte. Veiga Valle, já com 25 anos, apareceu como um dos membros fundadores (anexo 01).

Por mais que faltem documentos sobre a infância e juventude de Veiga Valle, ele convivia com a elite política e social meiapontense. Seu pai, o capitão Joaquim Pereira Valle, era advogado, foi membro da Irmandade[18] do Santíssimo Sacramento[19] de Meia Ponte. Ao pesquisar o livro de lançamentos da referida Irmandade do Santíssimo Sacramento[20], foi possível levantar que ele ocupou cargos[21] importantes. Em 1838 ele pediu demissão da irmandade[22] e, quando tesoureiro (1817), foi responsável pela compra de um novo pálio para a Irmandade[23]. Ao analisar o livro da Irmandade seguindo os rastros de Joaquim Pereira Valle, encontrei um documento inédito que se refere a Veiga Valle, podendo este ser incluso como um dos primeiros sobre o artista. Seu pai foi um dos tesoureiros para a reforma da Igreja do Rosário (uma discussão sobre a reforma da igreja será feita mais detalhadamente posteriormente), em 1832, por isso, no documento é citado que, caso ele não estivesse presente, o pagamento poderia ser feito para o filho José Joaquim da Veiga Valle, que ao que tudo indica já era membro da Irmandade.

[18] Podemos definir irmandades como associações cujo objetivo era o de congregar os fiéis, os quais, escolhendo um santo protetor comum, passariam a contar com sua proteção especial em meio às lutas terrenas. Tinham como compromisso mútuo promover e manter a devoção ao orago 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 auto-imagem, de sua identidade como grupo (MORAES, 2012, p 16).

[19] 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. O termo da Irmandade de Meia Ponte, além disso, determinava que o postulante tivesse o necessário "acceio para vestir uma opa e professar a Religião Cathólica Apostólica Romana", e que fizesse a sua custa uma opa encarnada ou vermelha (MORAES, 2012, p.123)

[20] O livro dos Termos e Compromissos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte (1815-1850) se encontra no Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPHBC), em péssimo estado. As primeiras páginas estão ilegíveis devido às traças.

[21] Ao analisar o Livro de despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte, era procurador (1810 e 1811), tesoureiro (1815 e 1817), provedor (1820, 1821 e 1825) e Irmão de Mesa (1834).

[22] Livro de Lançamento da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte, 14 de abril de 1838 (não foi possível identificar a página, o local de sua numeração foi consumido por traças).

[23] *Termo de Meza pello qual se determinou que o Thezour^{o} actual assista a custa do Tendime^{to} da Irm^{de} com oq^{e} faltar p^{a} a factura das varas de Prata do Palio.*
Aos dezenove dias do mez de Fevereiro do Anno de mil oito centro e dezesete, neste Arrayal de MeyaPonte e Igreja Matriz de Nossa do Rosário, no Consistório da Irmandade do Santissimo Sacramento, e sendo ahy convocados os Irmaons abaixo assignados foi proposto em Meza que visto haver hum Palio novo, e ficado de esmolla por huns devotos sem despendio algum da Irmandade paressia justo, que para mayor decencia e honra ao Santissimo Sacramento se pedissem pelo pôvo algumas esmolas para a factura de seis varas de Prata, para o Palio e que o Ormão Thezoureiro actual assistisse a custa do Tendimento da Irmandade com o que faltasse para complemento desta obra. Assim mais se propoz que a salva de Prata que sérvio deve pedir alta esmolas antigamente, huma Cruz do Sacrario, e huma Naveta que nunca sérvio (ilegível) *aplicar para a mesma obra, como desnecessário o sendo por todos aprovados, para sua firmeza, e a todo tempo constar se fez o presente termo que todos assignarão e eu Fran^{co} Cardoso* (ilegível)
O T. José Joaq^{m} Per^{a} da Vg^{a} .

Ademais, ainda no mesmo documento, pode-se ver que ele participou da comissão para efetuar tal reforma (anexo 02).

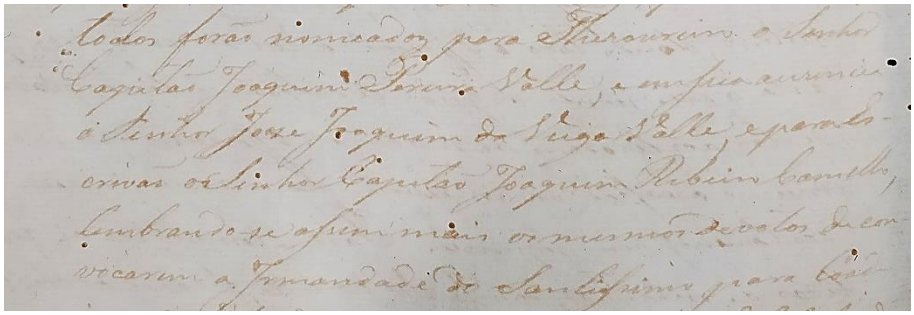


Figura 2 - *Ordem de pagamento a José Joaquim da Veiga Valle*, 1832. Fonte: Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte.

> *(...) "todos forão nomeados para Thesoureiro o Senhor Capitão Joaquim Pereira Valle, e em sua ausência o Senhor* ***José Joaquim da Veiga Valle****, e para escrivão o Senhor Capitão Joaquim Ribeiro Carmello, lembrando-se assim mais os mesmos devotos de convocarem a Irmandade do Santíssimo para" (...)*

Joaquim Pereira Valle ocupou vários cargos públicos e políticos de destaque, como tesoureiro da subscrição voluntária para a compra de embarcações de guerra (por ocasião da Independência do Brasil), Juiz de paz e ordinário (JAYME, 1973; SALGUEIRO, 1983). Em 28 janeiro de 1852, o capitão foi nomeado como 4º suplente de delegado da cidade de Meia Ponte, pelo então presidente da Província, Antônio Joaquim da Silva Gomes[24]. Entretanto, o cargo que lhe deu maior destaque foi o de vereador, inclusive quando se instalou a Câmara Municipal de Meia Ponte, ele foi escolhido como presidente do órgão, como mostra o jornal Matutina Meyapontense, em 21 de abril de 1833:

> *CAMARA MUNICIPAL DA VILLA DE MEYAPONTE.*
> *1ª Reunião Ordinária de 1833.*
> *2ª Sessão a 15 de Abril.*
> *Presidência do Sr. Siqueira.*
>
> Reunidos os Srs. Amancio, Pereira de Souza, Camello, e Fleury o Snr. Presidente abrio a Sessão.
> Lida a antecedente foi approvada.
> O Vereador Fleury indicou a conveniencia hum Regimento interno para regular os trabalhos da Camara. Deliberou se que dosse encarregado o

[24] "*Dia 28 - O Presidente da Província, conformando-se com a proposta do Dr. Chefe de Policia da mesma, Há por bem Nomear os Cidadãos constantes da relação junta para ocuparem os cargos de Polícia, que se achao vagos em diferentes Termos e lugares em a dita relação mencionados. Relação dos Delegados e Subdelegados nomeados nesta data para ocuparem os lugares de Policia, que se achao vagos nos diferentes Termos abaixo declarados. (...) Meiaponte; Para 4º Supplente do Delegado Joaquim Pereira Valle; Para o 5º dito dito Manoel Barbo de Siqueira; Para o 1º dito do Subdelegado José Sebastião de Siqueira; Para o 2º dito dito. José de Mello Souza"* (CORREIO OFFICIAL, 28 de abril de 1852).

> mesmo. Vereador d´apresentar hum Projeto de Regimento e que deveria ser o mais aproximado possível a Guia das Camaras Municipais.
>
> Leo-se um Officio do Commendador Joaquim Alz. de Oliveira, representando que não comparecera a se reunir como Vereador, por se achar exercendo a Autoridade de Juiz de Paz desta Parochia; mas que apezar disso, se a Camara conviesse ele estaca Prompto; assim como expunha que cessando este impedimento no fim do corrente anno, segundo o Art.10 do Codigo do Processo Criminal, tomaria entao Posse do logar. Deliberou a Camara que fosse despensado, durante o exercicio de Juiz de Paz, e que se chamasse em conformidade do Art. 28 da Lei do 1.º de Outubro de 1828 o Vereador Supplente o Ver. Vigario da Vara José Joaquim Pereira da Veiga.
>
> Deliberou se, que se achando installada a Camara e em suas Sessões Ordinarias se clamasse o Capitão Joaquim Pereira Valle que se reconhecia dos Diplomas ser o mais votado, e por isso lhe competir a Presidencia desta Camara, podendo vir prestar Juramento e tomar Posse; e se lhe Officiou, durante a esta Sessao.

Assim como seu pai, Veiga Valle participou efetivamente do meio político e religioso de Meia Ponte. É importante ressaltar que somente a partir de 1734 as primeiras notícias da Irmandade do Santíssimo Sacramento são encontradas em termos de óbitos de Meia Ponte[25] (JAYME, 1971). Além disso, apenas poderiam participar da Irmandade pessoas brancas, com renda elevada e que professassem a religião do Estado.

Da mesma forma que seu pai, Veiga Valle também foi membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte. Não foi possível identificar o ano exato em que ele entrou na irmandade, mas em documentação inédita se pôde observar que, em 1833, ele foi dispensado de procissão (anexo 02). Em outro documento, que nunca foi mostrado em seu formato original, é possível constatar que, no mesmo ano, ele foi Irmão de Mesa - fato que também ocorreu em 1837 e 1840 (anexo 03).

[25] Segundo o memorialista Jarbas Jayme, o livro de abertura da Irmandade está desaparecido. Os livros da Irmandade que ainda existem constam de 1757 para frente, mesmo assim, em péssimo estado de conservação. Os livros entre 1770 e 1810 também desapareceram (JAYME, 1971).

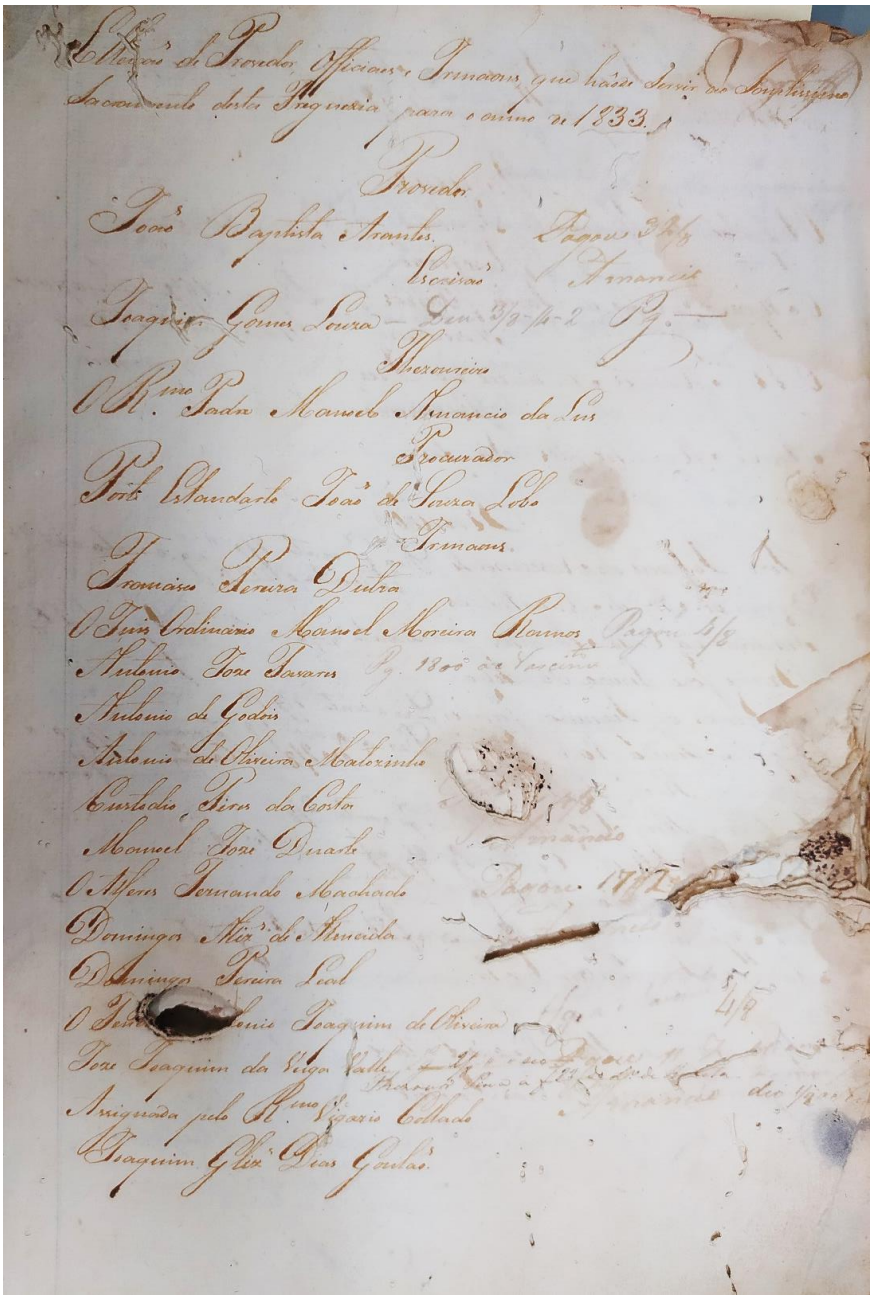


Figura 3 - *José Joaquim da Veiga Valle como Irmão de Mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte*, 1833. Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central.

Elleições de Provedor, Officiaes e Irmaons que hão de Servir ao Santíssimo Sacramento desta Freguesia para o anno de 1833

Provedor
João Baptista Arantes

Escrivão
Joaquim Gomes Sousa

Thesoureiro
O R^mo Padre Manoel Amancio da Luz

Procurador
João de Sousa Lobo

Irmaons
Francisco Pereira Dutra
O Juiz Ordinario Manoel Moreira Ramos
Antonio Jose Tavares
Antonio de Godois
Antonio de Oliveira Matosinho
Custodio Pires da Costa
Manoel Jose Duarte
O Alferes Fernando Machado
Domingos (ilegível) *de Miranda*
Domingos Pereira Leal
O Senhor (ilegível) *Joaquim de Oliveira*
José Joaquim da Veiga Valle
Assignada pelo R^mo Vigário Callado
Joaquim Glv^s Goulão

Como Veiga Valle era de influente família meiapontense, facilitou-se a ele o contato com o que havia de mais luxuoso na cidade, como as residências, onde ele pôde observar oratórios, imagens sacras, pratarias e livros, o que pode ter influenciado na sua formação artística. Nenhuma documentação que comprove se ele teve algum professor, ou algo parecido, em algum momento de sua vida, foi encontrada; por esse motivo, alguns estudiosos, como Luiz A. Carmo Curado e Elder Camargo de Passos (CURADO, 1955; PASSOS, 1997), afirmam que ele seria um autodidata. Dessa forma, surge aí uma das maiores controvérsias sobre o artista: se ele foi um autodidata ou não.

João José Rescala[26], em seu relatório para a primeira exposição que reuniu as obras de Veiga Valle, em 1940, na Cidade de Goiás, afirma que o santeiro "*Iniciou seus estudos de escultura e pintura com padre Amâncio, superando em tempo o mestre"* (anexo 19). Contudo, nenhuma documentação que comprove essa afirmação foi encontrada, nem alguma que se refira ao padre Amâncio como escultor, pintor ou dourador.

Assim, pelo fato de o artista nunca ter saído da Província e pela forma com que a notícia de seu obituário apareceu no jornal, com os dizeres: *Sem estudos, dedicou-se por mera curiosisade d´esde moço as artes de estatuário e pintor, que exerceu com grande proveito* (CORREIO OFFICIAL, 31 de janeiro de 1874), criou-se a ideia de que ele seria

[26] 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 do modernismo carioca: o Núcleo Bernadelli (BALTIERI, 2014). Em 1940, Rescala estava na Cidade de Goiás, a serviço SPHAN, para fazer um inventário dos bens artísticos da cidade, catalogando imóveis públicos e civis, possíveis candidatos a monumentos históricos. Observando as igrejas da cidade, percebe que as imagens têm características parecidas e, pesquisando, descobre que são de Veiga Valle. Assim, faz a primeira pesquisa e exposição sobre o artista.

uma pessoa "inspirada", um "autodidata"[27]. Os principais defensores dessa ideia são Luiz A. Carmo Curado[28] e Elder Camargo de Passos[29] (CURADO, 1955; PASSOS, 1997), segundo o professor Luiz Curado:

> (...) A precisão das atitudes anatômicas de seus santos surpreende, quando se pensa na falta de mestres. O frescor de suas tintas quase centenárias, desafia o entendimento, quando se cogita da técnica de sua obtenção.
>
> Se não ousarmos afirmar ter sido Veiga Valle um gênio pelo menos temos de admitir que possuía uma fecunda inspiração genial, palpitante em suas obras.
>
> Seria mais acertado chama-lo "um inspirado", que um "autodidata". (CURADO *in* RENOVAÇÃO, 1955, p. 16 e 28).

A partir do texto do professor Luiz Curado, que não especifica e diferencia "inspiração genial" de "autodidata", e do relato do professor e restaurador Amphilóphio de Alencar[30], que também era de Pirenópolis e se dizia um autodidata, Elder Camargo de Passos cria sua afirmação de que Veiga Valle era um autodidata:

> (...) tornamos a afirmar que VEIGA VALLE foi um autodidata e que durante a sua formação artística, observou, estudou, 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)

Ambos os autores reconhecem a importância do ambiente em que o artista vivia. Para reforçar a importância dos templos católicos meiaponteses para a composição das obras de Veiga Valle, uma descrição de seus elementos decorativos e peças sacras se mostra necessária, afinal as igrejas eram os principais locais para se fazer os mais variados tipos de arte. Era dentro delas que se apreciava a pintura, a escultura, o teatro e a música, porque muitas dessas peças são muito parecidas com as que são atribuídas a Veiga Valle. Em momento algum a intenção será a de afirmar que Veiga Valle era um simples copista, mas sim a de tentar demonstrar a influência dessas obras em seu aprendizado e, quando

---

[27] Essa ideia de que Veiga Valle era "inspirado" ou "autodidata" ainda é perpetuada nas visitas guiadas pelo Museu da Boa Morte, na Cidade de Goiás.

[28] Luiz Augusto do Carmo Curado – Nasceu em Pirenópolis em 1919 e faleceu em Goiânia em 1996. Escultor, gravador e professor. Um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes, do Instituto de Música da EGBA (1955), Escolinha de Arte Infantil de Goiânia (1962). Foi um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes e do Instituto de Artes da UFG (MENEZES, 1998). Depois de Rescala Luiz Curado foi uma das primeiras pessoas a escrever sobre Veiga Valle, mas seus estudos se resumiram a partir do que foi levantado por Rescala.

[29] Elder Camargo de Passos - Nasceu na Cidade de Goiás em 1941. Advogado, membro fundador da Organização Vilaboense de Artes e Tradição (1965) e autor do livro *Veiga Valle – seu ciclo criativo* (1997).

[30] Amphilóphio de Alencar Filho (1940-1988) era professor titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás. Em seu relato para Elder Camargo de Passos, o professor afirma que desde a infância começou a restaurar imagens de amigos e parentes e foi evoluindo conforme suas necessidades. No entanto, quando se via diante de alguma dificuldade ou impasse, recorria aos livros de arte para tentar solucionar o problema (PASSOS, 1997).

for o caso, pontuar que na cidade já se teve outros artistas e que alguns conviveram com Veiga Valle.

1.1.2 – Veiga Valle e a arte sacra colonial

Para afastar a hipótese de que Veiga Valle era um simples copista, e para uma melhor análise de sua obra, é necessário analisar como a arte sacra foi iniciada no Brasil e se construiu com o passar dos anos. Como Veiga Valle era essencialmente um escultor, para tal análise se faz necessário também observar os tipos de esculturas existentes e quais foram os tipos executados por ele.

Desde o início da colonização do Brasil, os portugueses tentaram estabelecer a fé cristã e as manifestações do culto católico na sua colônia do Novo Continente, pois seria uma forma de manter a sua identidade cultural e religiosa (CAMPOS, 2011). A colônia foi explorada a partir do calendário litúrgico, as terras conquistadas ganhavam nomes de santos, as primeiras vilas eram estabelecidas em volta de uma capela de um determinado santo padroeiro.

Inicialmente a região era dependente da Diocese portuguesa em Funchal (Ilha da Madeira), mas em 1551 foi estabelecida a primeira diocese em território brasileiro, na região de Salvador. Contudo, antes de estabelecer a primeira diocese, a colônia já recebia em seu território membros da Companhia de Jesus[31] (jesuítas), beneditinos[32],

[31] A Companhia de Jesus (SJ), fundada por Inácio de Loyola (1495-1556), reconhecida pelo papa em 1540, contou com membros ilustres como Francisco Xavier (1506-1552), Francisco Borja (1510-1572) e Luís de Gonzaga (1568-1591), dentre outros missionários de fé ardente e vigorosa, considerados verdadeiros "soldados de Cristo". A vontade de pregar o Evangelho alicerçada em atitudes heroicas impelia os missionários para terras longínquas: China, Japão, Índia, Américas, num movimento que atingia populações de diversas culturas e religiões pelo globo terrestre. Atravessar mares e oceanos, viver em território estranho e arriscar-se no contato com povos pagãos (que podiam ser amistosos ou não) era atividade que exigia coragem, desprendimento material e psicológico. (...). Os jesuítas foram os que mais se consagraram à obra pedagógica junto aos meninos índios (curumins) – pois entendiam como era difícil ao indígena adulto perseverar na fé continuado na vida tribal. (...). Em 1549, os jesuítas começaram a se instalar no continente, liderados pelo português Manoel da Nóbrega (1517-1570) (CAMPOS, 2011, p.40 e 41).

[32] A Ordem Beneditina foi fundada por São Bento (480-543), considerado patriarca da vida monástica, na Itália do século VI. Sua irmã gêmea, Santa Escolástica (480-547), dedicou-se à criação e difusão dos conventos femininos de mesma espiritualidade. Os beneditinos se estabeleceram na Terra de Santa Cruz em 1581, mostrando preferência pela orla marítima e suas mediações. (...). A Regra de São Bento destaca a oração, a meditação, a contemplação e o trabalho no serviço de Deus ("Orai e laborai"). Além dos votos solenes, próprios das ordens religiosas (pobreza individual, castidade e obediência), os beneditinos têm o voto específico de "estabilidade". Tais valores, sedimentados em uma vida comunitária, acabaram por favorecer os ofícios mecânicos e as manifestações artístico-artesanais (CAMPOS, 2001, p.51 e 52).

franciscanos[33] e carmelitas[34], que segundo Oliveira (2000) e Campos (2011) foram os responsáveis por estabelecer uma cultura artística e religiosa na região.

A arte sacra implementada por essas ordens religiosas, em seu início, foi trazida da Europa para o processo de catequização indígena e para manter a fé dos colonos. As primeiras imagens, ao chegarem na colônia, eram feitas de barro, provavelmente por serem mais baratas e mais fácil de serem executadas. As peças de barro cozido, por necessidade técnica, eram ocas e depois de queimadas era feita uma simples policromia diretamente na peça. Quando existia algum douramento, era aplicado somente nas bordas (COELHO; QUITES,2014).

As primeiras imagens confeccionadas na colônia foram feitas de material idêntico. Ocorreram a partir das ordens religiosas, que estabeleceram oficinas conventuais para fazer uma imaginária sacra na colônia. Essas obras seguiam os padrões formais e iconográficos de cada uma das ordens religiosas estabelecidas, o que criou uma certa uniformidade de estilo para cada ordem religiosa.

Os jesuítas, além de usarem as imagens de barro, também utilizavam grandes imagens de madeira na atividade missionária, pois tinham um caráter mais retórico e

---

[33] São Francisco (1181-1226) foi fundador da Ordem dos Frades Menores e das Clarissas, para as quais redigiu regras que foram aprovadas nos pontificados de Inocêncio III e de Honório III. (...) caracterizado também pela valorização da figura feminina e da participação dos leigos na vida religiosa. Não por acaso, sob a égide de Francisco, foi fundado o ramo feminino – Ordem Segunda Franciscana ou das Clarissas – dirigido por Clara (1194-1236). Os avanços do processo de cristianização e a preocupação com a espiritualidade do homem comum levaram Francisco a redigir a regra dos terceiros (composta por leigos devotos), cuja aprovação data de 1221. (...) a devoção maior dos franciscanos diz respeito à Paixão de Cristo, tendo em vista que eles foram atuantes na libertação do santo sepulcro e, mesmo, porque, seu patrono foi estigmatizado (CAMPOS, 2010, p. 63 e 64).

[34] A Ordem dos Carmelitas apresenta origem lendária e mística. Narrativas do Antigo Testamento a respeito do Monte Carmelo se mesclaram aos fatos históricos sobre a fundação dessa congregação religiosa. O fundador "místico" teria sido o profeta Elias (880 a.C), que, nessa montanha, desafiou os sacerdotes de Baal – divindade relacionada à fertilidade e que, certamente, edificou o santuário pagão nesse lugar. Ocasionalmente o profeta Eliseu, discípulo de Elias, teria frequentado o Monte Carmelo, que se transformou, nos séculos III e IV da era cristã, em concorrido centro de romaria e de retiros espirituais. Em face disso, o Carmelo passou a simbolizar o triunfo da espiritualidade cristã.

Consta que a regra da Ordem Conventual dos Carmelitas Observantes foi aprovada pelo papa Honório III em 1226 – data em que os cruzados voltaram à Palestina. Nesse século, o membro mais ilustre da ordem foi o inglês Simão Stock (1165-1265), fundador dos conventos em Cambridge, Oxford, Paris e Bolonha, bem como da ordem terceira dos carmelitas. Particularmente precoce, tais agremiações de leigos surgiam no interior das capelas dos conventos ou mesmo dentro das igrejas paroquiais. Segundo a tradição, Simão Stock, o superior geral da ordem foi agraciado com uma visão, na qual recebeu o escapulário de Nossa Senhora e a recomendação de que o uso desse objeto livraria a alma dos devotos das penas do Inferno e até mesmo do Purgatório. A palavra escapulário, do latim *escapulae* (ombros), designa dois pedaços de pano unidos por um barbante, de modo que um fica no peito e o outro nas costas para dar proteção ao devoto. Também chamado de bentinho, constitui uma versão em miniatura daquele avental que os monges usavam para proteger as túnicas nos trabalhos domésticos. (...).

Em 1594 houve uma dissidência no interior do Carmelo que resultou na criação dos Carmelitas Descalços ou Teresinos. Essa nova instituição tinha a preocupação de regressar à primitiva observância, colocando como fundamento a mística: as virtudes teologais (fé, esperança e caridade), a humildade, a castidade, a pobreza, a penitência e a mortificação. (...). Os fundadores do Carmelo reformado foram: Teresa Ávila (1515-1582) e João da Cruz (1542-1591), dois santos cultos, autores de vasta obra mística. Ser um carmelita descalço pressupõe a participação no mundo através da missão e, em contrapartida, também exige momentos de recolhimento: penitência, oração e meditação.

Tanto os Carmelitas Descalços quanto os Calçados (Observantes) vieram ao território americano português (CAMPOS, 2001, p. 78 e 85).

abrangente. Dessa forma, exigiam-se imagens de grande porte, porque era a partir delas que se vinculava as suas atividades básicas para a catequese, a “imagem jesuíta ensina” (OLIVEIRA, 2000).

Já para beneditinos as imagens tinham um caráter de maior espiritualidade, paz, um silêncio introspectivo, refletindo as regras da ordem. A técnica usada nas oficinas beneditinas era principalmente o barro cozido. Como a ordem se estabeleceu, principalmente, na região de São Paulo, tal estilo acabou estabelecendo uma imaginária religiosa com marcas regionais bastante fortes.

As ordens franciscanas e carmelitas participavam mais das comunidades urbanas e foram elas que implementaram as procissões com andores e outras festas religiosas. A Ordem Franciscana é a que mais tinha santos canonizados e com alguns dos mais populares que poderiam estabelecer devoção para os brancos (São Francisco de Assis, Santo Antônio e outros) e para os pardos e negros (São Benedito, Santo Antônio de Categeró entre outros). Além disso, foram os responsáveis pelas principais implementações iconográficas na colônia e pelas principais celebrações da Semana Santa, pois possuíam a Paixão de Cristo como uma das suas principais devoções, bem como Nossa Senhora Conceição[35], uma das mais veneradas no Brasil. Quando as ordens terciárias floresceram na colônia, utilizaram os preceitos espirituais e devocionais franciscanos, assim como o seu programa iconográfico, as penitências, o calendário e procissões (CAMPOS, 2011).

Além de santos populares (Santa Efigênia e Santa Tereza D´Avila), os carmelitas também foram responsáveis pela popularização dos escapulários. Por ter maior contato com as populações urbanas, as ordens ajudaram a implementar e popularizar uma iconografia padronizada, tendo como preferência também o barro cozido. Tanto os carmelitas quanto os franciscanos possibilitaram o surgimento de arquitetos e artistas para suprir a demanda para as suas construções, assim como de artistas para ornarem os altares com talhas e imagens sacras que, como já mencionado, tinham um programa iconográfico específico.

No início do século XVIII, quando ocorrem as primeiras descobertas de ouro em Minas Gerais, a coroa portuguesa proíbe que se instale nas regiões de mineração qualquer tipo de ordem religiosa. Dessa forma, passa às irmandades e ordens terceiras a

[35] Nossa Senhora da Conceição teria aparecido para São Francisco na localidade da Porciúncula. Em razão disso, sua imagem é colocada sempre próxima da de São Francisco, e assumia destaque nos cortejos processionais de terceiros, tendo como principal exemplo a procissão de Quarta-Feira de Cinzas (CAMPOS, 2011)

responsabilidade de erigir e manter os templos, encomendar as obras e organizar as festas. Elas se tornaram o principal mecenato da colônia, pois tinham grande abertura na sociedade, já que se relacionavam diretamente com autoridades reais, militares e religiosas.

A proibição de atuação das Ordens Religiosas nessas regiões acabou eliminando tipos de arquitetura tradicionais que eram ligadas às Ordens, e isso favoreceu a criatividade dos seculares e dos leigos associados às irmandades e às ordens terceiras (OLIVEIRA, 2000). Além disso, devido à grande dificuldade de comunicação com o litoral, a exportação em grande escala de imagens sacras vindas de Portugal fez com que a região desenvolvesse uma produção própria, que era suprida pelos santeiros locais que atendiam à demanda das irmandades e das famílias. Esse contexto pode ser atribuído à província goiana.

É justamente a partir dessa época a que se costuma atribuir o surgimento do barroco mineiro (a ideia do surgimento de um barroco mineiro é criada pelos modernistas de 1922 e se torna uma política de identidade implementada pelos Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN - que será tratada especificamente no Capítulo 03). A historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2014) divide o período, não só abrangendo Minas Gerais, mas todo o Brasil, em três fases: barroco nacional português (1690-1730); D. João V ou joanino (1725-1765); rococó religioso (1760-1810).

O barroco nacional português ganha esse nome devido a sua elaboração ter se dado somente em Portugal. Sua maior evidência são os desenhos dos retábulos iguais aos da portada, que tem colunas torsas e pilastras que são interligadas por arquivoltas concêntricas. Os retábulos são completamente dourados e de grandes ornamentos, de videiras com cachos de uvas nas colunas e folhas de acanto nas pilastras, e ainda é comum anjinhos em várias posições e, às vezes, o pássaro fênix. O trono fica no espaço central (camarim) e é feito em forma de uma pirâmide de degraus, usada para colocar o Santíssimo Sacramento, imagens da Virgem Maria e do santo padroeiro. Os forros das igrejas eram divididos em painéis com pinturas emolduradas em talha dourada (chamados de caixotões). As laterais são revestidas com talhas que emolduram pinturas ou painéis que preenchem todos os espaços disponíveis. No Brasil esse estilo praticamente não sofreu variação (OLIVEIRA, 2014).

O estilo D. João V ou joanino tinha como principais novidades as colunas torsas salomônicas e o coroamento do dossel, que substituía as arquivoltas do estilo barroco nacional português. O estilo sofre uma direta influência do barroco italiano,

principalmente do baldaquino de Bernini na Basílica de São Pedro em Roma. Outra influência são esculturas de grande porte que são integradas à talha e, ainda, as pinturas em perspectiva ilusionistas que recobriam os forros das igrejas. Os retábulos costumam ser monumentais, assim como a estrutura arquitetônica (OLIVEIRA, 2014). Os ornamentos do estilo joanino são volutas, plumas, conchas, guirlandas, flores e diversas figuras humanas.

O estilo rococó[36] religioso não tem nenhum compromisso de origem com qualquer ideologia, seja ela religiosa ou política. O rococó é uma reação aos excessos e o peso ornamental do barroco. Inicialmente rejeitado pela Igreja Católica, logo foi incorporado e passaria a visão de um cristianismo pacificado, mais sereno e otimista em relação à existência, por isso os ambientes do rococó religioso aparentam um salão de festa. Como o rococó religioso não tem como objetivo mostrar o poder da igreja e defender seus dogmas, a monumentalidade e opulência na decoração serão menos enfatizadas. As igrejas terão janelas mais amplas para que se entre uma luz natural e produza iluminação em todo espaço. Nos retábulos e nos seus revestimentos ornamentais, o douramento só se dará aos ornatos (frisos retos, laços, flores, conchas e poucas figuras humanas), que será destacado por um fundo branco ou em tonalidades suaves (bege, rosa, azul ou amarelo).

Deve-se destacar que a arte sacra é uma arte que está intimamente ligada à religiosidade e ao sagrado, composta pela arquitetura, paramentos, pratarias, pintura e escultura. Dentre todas as possibilidades da arte sacra, as obras de Veiga Valle serão principalmente relacionadas à escultura.

Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (1986), são as esculturas que mais traduzem as representações católicas, principalmente por sugerir uma figura viva. Segundo a pesquisadora, as esculturas da arte colonial brasileira podem ser divididas em quatro tipos: imagens de retábulo; imagem processional ou de vestir; imagem de narrativa ou grupos escultóricos; imagem de oratório.

As imagens retabulares são de cunho devocional e costumam ficar nos tronos ou nichos laterais dos retábulos. Normalmente as expressões dramáticas são enfatizadas e devem ser feitas para serem vistas à distância. Por ficarem nos retábulos, sua posição costuma ser frontal e a policromia se concentra na parte da frente da obra - Nossa Senhora

[36] Criado na França por volta de 1730, no âmbito das decorações civis, foi inicialmente uma reação dos decoradores contra o excessivo peso ornamental do barroco, reação impulsionada pelas novas exigências do conforto da nobreza e da alta burguesia, nas novas decorações dos castelos ou residências urbanas na época.
Chamado na França de estilo "roacaille" ou *Luís XV*, o estilo foi rapidamente exportado para outros países como um dos produtos da cultura francesa e do Iluminismo

do Parto, São Joaquim e São José de Botas são obras de Veiga Valle que podem ser citadas como imagens retabulares. As obras referidas são compostas por todos esses elementos, com a exceção da policromia se concentrar na parte da frente. A policromia das obras Veiga Valle acontece no panejamento como um todo, como se pode ver a na imagem de São João Batista.



Figura 4 - Veiga Valle. Século XIX. *São João Batista.* Escultura em madeira dourada e policromada, 86cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

As imagens processionais ou de vestir são usadas em rituais litúrgicos a céu aberto, de forma que podem ser vistas de vários ângulos pela multidão e tendem a ter uma maior expressão realista, por isso costumam ser próximas ao tamanho natural. Em sua composição costuma-se ter uma cabeleira natural e olhos de vidro, são ornadas com roupas de tecido e adereços. A imagem processional mais conhecida de Veiga Valle é a de Nossa Senhora das Dores, que tem 1,54m de altura, com carnação nas mãos e rosto em tom creme-claro e brilhante como louça, uma cabeleira natural e olhos de vidro. Em sua base é possível ver, quando o vestido não cobre, que ela calça sapatilhas azul-claro.



Figura 5 - Veiga Valle. Século XIX. *Nossa Senhora das Dores.* Escultura em roca e policromada, 154 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

Outro tipo são as imagens de narrativas ou grupos escultóricos, que sempre são inseridas dentro de um conjunto e de uma narrativa que contam passagem do antigo ou novo testamento. Elas representam gestos que não são usuais, que só serão entendidos se estiverem inseridos dentro da narrativa. As imagens de narrativa confeccionadas por Veiga Valle são os Meninos-Deus, que são colocados nos presépios, uma tradição vilaboense.



Figura 6 - Veiga Valle. Século XIX. *Menino-Deus*. Escultura em madeira e policromada, 22,5 cm, Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

A maioria das peças produzidas por Veiga Valle são as imagens de oratório, em que as famílias, para seu culto particular, encomendavam a imagem de seu santo de

devoção. Os tamanhos podem ser dos mais variados, pois dependiam das dimensões do oratório que iria receber a imagem, como se pode ver nessa imagem de Sant´Anna, padroeira da Cidade de Goiás.



Figura 7 - Veiga Valle. Século XIX. *Sant´Anna Mestra.* Escultura em madeira dourada e policromada, 37 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2021.

A singularidade de Veiga Valle era ser um membro da elite que também tinha um ofício popular, o de santeiro (SALGUEIRO, 1983). Raphael João Hallack Fabrino, em seu *Guia de identificação de Arte Sacra* (2012), faz uma classificação da fatura[37] dos santeiros em erudita, popular e de fronteira.

A fatura erudita tem um cânone específico, pois busca um ideal artístico e de representação. O santeiro apresenta um grande conhecimento de proporções e articulações, mostrando uma coerência anatômica, assim como uma boa relação entre o corpo e o panejamento. É possível ver seu ajuste no corpo e nos contornos, alguns com olhos de vidro e o esgrafiado.

Na fatura popular as imagens não seguem o cânone das eruditas, pois lhes faltam algum tipo de formação, por isso se apresentam muito com materiais impróprios. Algumas são boas imitações das eruditas, mas outras são repetições grotescas e caricatas. Elas apresentam desproporção anatômica, não demostram movimentos e atitudes, e sem olhos de vidro, técnica considerada muito difícil de ser aplicada.

Já a fatura de fronteira é aquela que ficava entre o erudito e o popular. Segundo Fabrino (2012), isso acontecia porque o popular se aperfeiçoa e o erudito se simplifica

[37] A forma como uma obra é feita.

com o passar do tempo. Com isso, as imagens têm uma talha mais popular, mas apresentam uma policromia suntuosa, com folhas de ouro e esgrafiado.



Figura 8 - Veiga Valle. Século XIX. Detalhe esgrafiato *Nossa Senhora do Parto com menino*. Escultura dourada e policromada, 140cm, Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás – GO. Foto: Fernando Santos, 2021.

Quando se analisa a obra de Veiga Valle, nota-se que sua fatura é a de um artista erudito. Como apresentado, ele tinha conhecimento para buscar o melhor material para confeccionar suas peças, as obras mostram que o artista tinha um bom conhecimento de anatomia e de excelente proporção e articulação. Além disso, o panejamento se ajusta com os contornos do corpo e a ainda utiliza a técnica de colocar olhos de vidro e do esgrafiado, sendo esse um de seus destaques, como se pode observar acima.

1.1.3 – A arte sacra colonial em Meia Ponte

É justamente no contexto da fase joanina e do rococó religioso que as igrejas de Meia Ponte serão construídas. Ao descrevê-las para entender o ambiente artístico em que Veiga Valle convivia, vários elementos apresentados acima poderão identificados.

A maior e mais antiga igreja da cidade é a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, que teve sua construção iniciada em 1728. É considerada a primeira grande igreja a ser construída na província, e já no ano 1732 ocorreu o primeiro batismo. O templo foi construído com muita rapidez para a época, como afirma Etzel *"a ereção do prédio for rápida, como urgentes devem ter sido as ambições de se ter sepultura em chão consagrado"* (ETZEL, 1974, p. 205). No entanto, seu acabamento foi feito de forma mais

gradual, as torres só foram concluídas em 1763, a igreja contava com um altar-mor e mais quatro altares laterais. As imagens colocadas nos altares, que representavam as irmandades, eram a de São Miguel, Nossa Senhora das Almas, São Francisco e da padroeira Nossa Senhora do Rosário, todas elas do século XVIII. Em 1766, foi contratado o pintor Reginaldo Fragoso de Albuquerque para pintar o frontispício do altar-mor. Logo depois, em 1770, foram esculpidas duas estátuas de anjos e o cortinado de franjas no arco do altar (ETZEL, 1974). O arraial contava com pintores que ofereciam seus serviços para as irmandades. Chama atenção a imagem de Nossa Senhora do Rosário, na qual os querubins no globo e sua disposição e forma de olhar se assemelham a peças de Veiga Valle, como se pode ver abaixo:



Figura 9 - Autor desconhecido. Século XVIII. Detalhe *Nossa Senhora do Rosário.* Escultura em madeira dourada e policromada, s/m. Igreja Nossa Senhora do Rosário, Pirenópolis - Go Foto: Fernando Santos, 2021.



Figura 10 - Veiga Valle. Século XIX. *Nossa Senhora com o Menino.* Escultura em madeira dourada e policromada, 47 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás - Go Foto: Fernando Santos, 2022.

A Irmandade do Santíssimo Sacramento era responsável pela igreja e, com mais de cem anos e necessitando de urgentes reparos, no dia 1º de abril de 1832, uma reunião é convocada para que se decida sobre os reparos a serem feitos.

Com as decisões tomadas, a reconstrução da igreja não sucedeu. No dia 20 de agosto de 1838, uma tragédia se abateu na Igreja de Nossa Senhora do Rosário: por volta

das 9:00h, parte do teto do telhado ruiu e quase matou o vigário Calado Joaquim Gonçalves Dias Golão, que celebrava uma missa em um dos altares laterais. Em dezembro do mesmo ano, o restante do telhado desabou (JAYME, 2002). A reconstrução da igreja ficou a cargo do Comendador Joaquim Alves de Oliveira, o qual arrecadou parte do dinheiro com a população, o presidente da província, Padre Luiz Gonzaga de Fleury doou uma parte e o restante foi financiado pelo próprio comendador. A reconstrução da igreja se deu até 1842. Os serviços de decoração e pintura só foram executados em 1862 e 1863, por Inácio Pereira Leal, Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre) e Francisco Herculano de Pina (Chiquinho Chichi), que pintaram a rosácea no teto do altar mor, em homenagem a Nossa Senhora do Rosário (JAYME, 2002).

Na época em que a igreja ruiu, Veiga Valle tinha 32 anos de idade. Os documentos da Irmandade do Santíssimo Sacramento mostram que ele participou das reuniões para se decidir sobre a reconstrução, tanto em 1832 como em 1838, mas a ele não foi dada nenhuma responsabilidade. No entanto, mais uma vez, mostra-se que ele não era um artista isolado, pois, para a reconstrução do templo, uma mão-de-obra especializada se mostrava necessária.

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos não existe mais, por estar em ruínas foi demolida em 1944[38]. A igreja foi edificada entre 1743 e 1757, era composta pelo altar-mor e dois laterais, onde havia imagens do século XVIII, possivelmente portuguesas. Na igreja, havia *altares que superassem, em arte e formosura, os das demais igrejas meiapontenses, altares que atestassem, eloquentemente, a habilidade artesanal dos marceneiros e entalhadores daqueles tempos de grandeza!* (JAYME, 2002, p.46). No altar-mor ficava a imagem de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, e nos nichos laterais uma imagem São Rafael e outra de São Bento. No altar direito, uma imagem de São Sebastião e, no altar à esquerda, uma imagem de São Benedito. Tais imagens portuguesas, principalmente a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, lembram a composição do rosto das madonas de Veiga Valle. Como se pode observar abaixo, a composição do rosto e do cabelo da imagem de Nossa Senhora dos Pretos com a imagem de Nossa Senhora das Mercês.

[38] Imagens, alfaias, paramentos, móveis e demais pertences e preciosidades da Capela, após ser a mesma arrasada, em 1944, por ordem religiosa superior, foram repartidos entre as igrejas existentes na cidade (três). Entretanto, muitas coisas preciosas (imagens, castiçais, crucifixos, móveis etc.) foram vendidas a antiquários, por meio de seus testas de ferro locais, ou então foram furtadas e até mesmo destruídas (JAYME, 2002, p.47 e 48).



Figura 11- Autor desconhecido. Século XVIII. Detalhe de *Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*. Escultura em madeira, s/m, Igreja Nossa Senhora do Carmo, Pirenópolis - GO Foto: Fernando Santos, 2021.



Figura 12- Veiga Valle. Século XIX. Detalhe de *Nossa Senhora das Mercês*. Escultura em madeira dourada e policromada, 38,5 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

A terceira a ser construída, e a menor das igrejas meiapontenses, é a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, a única erguida à margem direita do rio das Almas. Por falta de documentação precisa, acredita-se que sua edificação se deu por volta de 1750, a mando de dois ricos mineiros, Luciano Nogueira Nunes[39] e seu genro Antônio Rodrigues Frota[40] (ETZEL, 1974). A igreja era composta por um altar mor, que abriga uma imagem de Nossa Senhora do Monte Carmo, do século XVIII, vinda de Portugal. Hoje a igreja é composta por mais dois altares laterais, mas estes são da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e foram levados para o local após sua demolição, em 1944. Na igreja há mais uma obra que pode ter servido de inspiração para que Veiga Valle compusesse suas peças. Por exemplo, uma imagem de Nossa Senhora do Monte Carmo que, como se pode observar, o globo com os querubins chama muita atenção por se assemelhar aos querubins de sua Nossa Senhora do Parto, na qual a disposição dos querubins, três no centro com dois olhando para cima e para baixo de forma invertida, também possui o olhar de forma diagonal. O querubim da direita, de ambas as obras, olha para cima diretamente para Nossa Senhora, porém a evidente diferença é o querubim a esquerda, o qual na imagem de Nossa Senhora de Monte Carmelo olha para cima, diretamente para ela, e na obra de Veiga Valle tem seu olhar para frente, como se encarasse o observador. Outro ponto é o pescoço roliço e as grandes bochechas rosadas.

[39] Dizem que suas filhas se gabavam de poderem dançar sobre um leito de pepitas de ouro, porém acabaram a vida na mendicância (ETZEL, 1974).
[40] Sepultado na igreja, em 1774 (ETZEL, 1974).



Figura 13-Autor desconhecido. Século XVIII. *Nossa Senhora do Monte Carmo*. Escultura em madeira, s/m, Igreja Nossa Senhora do Carmo, Pirenópolis - GO. Foto: Fernando Santos, 2021.



Figura 14-Veiga Valle. Século XIX. Detalhe de *Nossa Senhora do Parto*. Escultura em madeira dourada e policromada, 140 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

Segundo a tradição, a construção da Igreja de Nossa Senhora do Carmo feriu a vaidade de um outro rico mineiro da região, Antônio José de Campos, que logo também mandou construir uma igreja, a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, entre 1750 e 1754. A igreja é composta por três altares, dois laterais e um central. Ainda no espírito de rivalidade, Antônio José de Campos mandou trazer da Bahia uma grande imagem do Senhor Crucificado, que foi conduzida por um comboio de 260 escravos e colocada no altar-mor. No nicho tem uma porta em duas folhas, onde está pintada uma imagem de Cristo Crucificado e ao fundo a paisagem de Jerusalém. Tal artifício era utilizado na Semana Santa, quando todas as imagens deveriam ser cobertas com pano, pois a porta estando fechada, não seria necessário cobrir a imagem, e, ao mesmo tempo, a imagem de Cristo sempre ficava presente (ETZEL, 1974). Segundo Jarbas Jayme, o teto, o corpo, a capela-mor e os altares foram pintados por Inácio Pereira Leal (JAYME, 1971). Nessa igreja, mais uma vez se observam peças que inspiraram Veiga Valle, o Cristo Crucificado, da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim, com o Cristo Morto, de Veiga Valle. Pode-se observar, na lateral da barriga, que os machucados feitos pelos açoites são exatamente iguais. Entretanto, o que mais se assemelha é a composição do rosto de Cristo, em ambas as imagens um grande nariz se destaca, da mesma forma que a composição do cabelo,

ondulado como se um vento o fizesse subir para a esquerda, mostrando metade de sua orelha para ressaltar os machucados no pescoço e na bochecha esquerda.



Figura 15 - Autor desconhecido. Século XVIII - *Cristo Crucificado*. Escultura em madeira. Igreja Nosso Senhor do Bonfim, Pirenópolis - GO. Foto: Fernando Santos, 2021.



Figura 16-Veiga Valle. Século XIX - *Cristo Morto*. Escultura em madeira, 14,3 cm. Fonte: SALGUEIRO,1983.

Como se pôde ver, Veiga Valle viveu em um ambiente que lhe possibilitou aprendizado para iniciar a produzir suas peças. Apesar de não ter nenhum documento que comprove a formação de Veiga Valle, pesquisadores como Bruno Correa Lima (1972), Regina Lacerda (1977) e Heliana Angotti Salgueiro (1983) descartam seu autodidatismo e reafirmam a influência do ambiente em que vivia.

Bruno Correa Lima, em seu estudo intitulado *Veiga Valle – o genial santeiro de Goiás* (1972), coloca que as peças, que se acredita serem da fase inicial de Veiga Valle, não demonstram indecisões típicas de uma pessoa que está iniciando um aprendizado sozinho. Ele faz a seguinte ponderação sobre o autodidatismo de Veiga Valle:

> Ora, sendo o escultor J.J. Veiga Valle um autodidata, haveria forçosamente de incorrer em indecisões até assenhora-se da técnica da estruturação da figura. Assim, entre as primeiras obras colocou-se as que não apresentava esse apoio bem definido, combinado com o cânone baixo e as dobras da indumentária muito singela, pois em continuação ver-se-á que o mestre demonstrou durante a evolução da sua arte uma grande capacidade de invenção no drapeamento. (LIMA, 1972, p. 152)

Outra pesquisadora que refuta o autodidatismo de Veiga Valle é a folclorista Regina Lacerda, em seu texto *Veiga Valle – o santeiro goiano* (1977). Regina rebate a

ideia de Rescala, que coloca o padre Manoel Amâncio da Luz como professor de Veiga Valle, e também a ideia do professor Luiz Curado de que Veiga Valle seria "mais um inspirado que um autodidata". A folclorista se apoia, principalmente, nas observações do pintor Frei Confaloni[41], de que ele teria recebido influência dos entalhadores que foram para as regiões mais ricas da colônia, além de gravuras vindas da Europa. Sua vida civil e religiosa teria sido uma só, e isso teria possibilitado a ele "dialogar imaginariamente" com os autores das obras das igrejas. Regina imagina como foi esse contato de Veiga Valle com o ambiente que o rodeava:

> (...) O ambiente em que se criou o artista de certa forma já estava preparado: seus olhos puderam comtemplar a imagem de Nossa Senhora do Rosário (dada como pertencente à igreja-matriz de Pirenópolis, desde 1728); aí se vêem anjos tocando trombetas no retábulo do altar-mor, pinturas no teto, do camarim e do trono, que o teriam impressionado – feitas em 1766 por pelo pintor Reginaldo Fragoso de Alburqueque. Teria se impressionado o jovem escultor uma imagem de Nosso Senhor do Bonfim, bela composição barroca trazida da Bahia nos ombros de 260 escravos, por onde do sargento-mor Antônio José de Campos – para a igreja construída em Meia-Ponte (entre os anos de 1750-1754) em honra do mesmo bom Jesus Venerado (LACERDA, 1977, p.70).

De todas as pesquisas, a que mostra um trabalho mais exaustivo e detalhado sobre a possível formação artística de Veiga Valle é a de Heliana Angotti Salgueiro, em seu livro intitulado *A singularidade de Veiga Valle* (1983). Não encontrando nenhum documento que comprovasse o aprendizado do artista, a pesquisadora fez um grande levantamento de inventários particulares que demostram "quadros de santos", "estampas diversas de santos", "livros de preces e devoções", e *que a criação artística resulta não só do talento, mas do ambiente, da experiência, da formação e das viagens* (SALGUEIRO, 1983, p.41). O ambiente em que viveu Veiga Valle, de tantas imagens em igrejas e particulares, pode ter-lhe propiciado um caráter tipológico. A pesquisadora continua seu levantamento a partir dos relatórios dos viajantes Cunha Mattos e Saint-Hilaire, na tentativa de encontrar relato sobre algum entalhador, dourador ou pintor, que fosse remanescente a Veiga Valle, mas nada encontrou, e logo conclui:

[41] Giuseppe Nazareno Confaloni nasceu em Grotti di Castro, Italia, em 23 de janeiro de 1917. (...) Aos 23 anos ingressou na Academia de Belas Artes de Florença e, além disso, frequentou aulas no Instituto Beato Angélico de Pintura de Milão de Florença, na Escola de Arte de Brera, também de Milão e a Escola de Pintura de Al´Michelângelo em Roma. (...). Confaloni chegou ao Brasil no ano de 1950, a convite de Dom Cândido Penso (1895-1959), bispo dominicano suíço da Prelazia da antiga capital de Goiás, a Cidade de Goiás, para pintar os afrescos. Em Goiás, o contato com Luis Augusto Curado (1919-1996) e Henning Gustav Ritter (1904-1979), com quem tinha em comum a admiração pela arte, aliada à falta de ambiente cultural artístico na jovem Goiânia, surge a ideia de abrir uma escola. Confaloni mudou-se para Goiânia em 1952 e, um ano depois, nascia a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), primeira instituição escolar de ensino superior especializada no ensino artístico em Goiás (VIGARIO, 2017, p.19)

> (...) Se os documentos nada especificam sobre a formação letrada e artística de Veiga Valle, não se conclui por sua ausência. O historiador sabe que a arte não era ensinada em escolas ou academias, inexistentes no interior do Brasil, mas que era aprendida em ateliês, no próprio exercício do ofício, sob direção de mestres artistas. (...). O nível de instrução de Veiga Valle é evidenciado pelo inventário de seus livros, por sua caligrafia e pelos próprios cargos políticos que exerceu. Quanto a sua formação artística, muito embora os documentos se calem, é patente um conhecimento cabal de anatomia e de desenho, explicito na erudita fatura da imagem. Escultor culto, domina segredos plásticos e os códigos iconográficos: Veiga Valle não pode ser um autodidata. (SALGUEIRO, 1983, p.47)

Ao analisar os principais estudos sobre a formação artística de Veiga Valle, corroboro os estudos de Bruno Correa Lima (1972), Regina Lacerda (1977) e Heliana Angotti Salgueiro (1983), e refuto o autodidatismo do artista. Veiga Valle mostra um entalhe firme, sabia da iconografia de cada peça, tinha conhecimento de anatomia. Todas as suas peças ou têm carnação[42], douração[43] ou esgrafiato[44], técnicas que demandam intenso conhecimento, sendo inimaginável aprendê-los sozinho. Para isso, era necessário o conhecimento para o preparo dos seus pigmentos. Exemplos para sua produção não faltaram, como demonstrado, o arraial de Meia Ponte contava com igrejas ornadas em talha, por *excelentes carpinteiros*, e com peças do século XVIII, as casas contavam com oratórios e quadros. Apesar de não ter um documento que comprove sua formação em Meia Ponte, o ambiente que lhe rodeava sempre o inspirou. Assim foi em Meia Ponte, assim será quando Veiga Valle muda para a Cidade de Goiás, em 1841, para se casar com Joaquina Porfiria Jardim, filha do presidente da Província de Goiás, José Rodrigues Jardim.

1.1.4 – Arte sacra colonial na Cidade de Goiás

João José Rescala, em seu relatório de 1940 (anexo 19), afirma que a ida de Veiga Valle para a capital, em 1841, deu-se devido ao interesse do então Presidente da Província, José Rodrigues Jardim, em aproximar o artista de sua filha, Joaquina Porfiria. Veiga Valle já era um conhecido artista por toda a província, e o convite para sua ida à capital seria para pintar uma banqueta da Catedral de Sant´Ana[45]. Contribuindo com a

[42] Carnação são as partes do corpo que ficam expostas, como o rosto, as mãos, pernas e pés.
[43] Técnica que aplica folhas de ouro ou prata em um objeto de madeira. A maioria das obras de Veiga Valle são douradas com folha de ouro.
[44] Os desenhos são feitos calcando-se com o esgrafiado, espécie de estilete, a camada externa da tinta seca, de modo que a camada interna, o "pão de ouro" brunido, apareça evidenciando os ornamentos (SALGUEIRO, 1983, p.71).
[45] Em 1727, foi edificada a Capela de Sant´Ana, por Bartolomeu Bueno da Silva, e reconstruída em 1729. Em 1743 se iniciou a construção de um novo templo dedicado a Sant´Ana, "um edifício de grandes proporções que corresponderia,

ideia, Elder Camargo de Passos, em seu livro *Veiga Valle – seu ciclo criativo*, afirma que, de acordo com relatos de familiares de Veiga Valle, o convite para ir à Cidade de Goiás se deu para dourar os altares da matriz, e não pintar uma banqueta, como afirma Rescala (PASSOS, 1997). No entanto, tal afirmação de que Veiga Valle teria ido à cidade para fazer alguma pintura ou douração é um tanto quanto romantizada.

O presidente da província, José Rodrigues Jardim, durante todos os seus primeiros governos, demostrou preocupação e tentativas de reparar e reconstruir o local, que estava em constante ruína. A igreja, que era composta por nove altares dourados[46] e ricas peças de prata, desde o início da década de 30, do século XIX, se tem notícias que a Matriz de Sant´Ana se encontrava em ruínas. Em 23 de fevereiro de 1833, o Presidente da Província, José Rodrigues Jardim[47], pede auxílio à Assembleia Provincial, recursos para sua reedificação[48]. Um parecer foi feito pelo padre Luiz Antônio da Silva e Sousa, que relatou que o edifício se mostrava incompleto e que deveria ser reconstruído em outro local (BRITTO; ROSA, 2017). Em março do mesmo ano, o presidente da província faz uma inspeção nas ruínas da igreja e constata que parte dela tinha caído:

> O Sr. Prezidente em Conselho foi a Igreja Matriz assistir o exame do estado de ruína, em que a mesma se acha, para cujo o fim se tinha convidado pessoas inteligentes, as quaes procederão ao referido exame. Findo este voltou o Sr. Presidente em Conselho a sala respectiva, e continuou a Sessão na qual se declarou que em virtude do mencionado exame se conheceu ter caído o Arco do Cruzeiro, e com a sua queda arrastado parte da Capella Mor e do Corpo da Igreja, ameaçando a próxima ruína total este Edifício, e até perigo público, havendo contudo muitas pessoas dignas de poder servir para a reedificação, e que convém aproveitar antes que ellas caia alguma parede, que as torne inúteis; e por isso resolveo-se que se oficiasse a S. Ex. Rm. Expondo todas as rasões, afim de que a quantia, decretada para reparo das Igrejas Matrizes, aplique a necessária para aproveitamento do que acima se menciona, e para demolir-se

ao que existe hoje no local e que foi construído em pouco tempo seguindo uma planta elaborada em Lisboa" (BRITTO; ROSA, 2017, p.53)

[46] Em sua passagem por Goiás, em 1824, o português Raimundo da Cunha Mattos faz o seguinte relato sobre a Matriz: "*A igreja matriz ou cathedral da prelazia dedicada a Sant´Anna: é mui espaçosa e tem 9 altares. O altar-mór é obra soberba. Tem columnas de madeira de grandeza notável, e acha-se mui bem dourada. Os altares collateraes são mui asseiados, e nenhum d´elles está em capella funda. (...). Há ricas peças de prata n´esta igreja, e tem as confrarias do Sacramento, Sant´Anna, Santo Antonio dos militares e empregados públicos; e a do Senhor dos Passos em uma grande capella na parte posterior dos altares collateraes do lado da epistola"* (MATTOS, 1874, p.318)

[47] José Rodrigues Jardim (1780-1842) foi o primeiro goiano a ser presidente da província (1831-1837) e também foi senador (1837-1842). Ele publicou o primeiro edital de concurso público para professores interinos e ainda criou escolas públicas femininas. Em 1837, compra as máquinas de tipografia da Matutina Meyapontense, levando-as para a capital, onde funda o Correio Official. Em 1841, era o vice-presidente da província, por consequência de uma viagem do então presidente, José de Assis Mascarenhas, ao Rio de Janeiro, ele fica no cargo de 1º de março a 13 de novembro do mesmo ano. José Rodrigues Jardim falece em 27 de outubro de 1842, quando fazia uma viagem ao Rio de Janeiro (SANTOS, 2018)

[48] O Sr. Presidente propoz, que, achando-se a Igreja Cathedral inteiramente arruinada, e grande parte cahida, de maneira que não admite concerto, é só huma reedificação, julgava conveniente pedir se á Assembléa Geral Legislativa huma quantia para a dita reedificação. Resolve-se afirmativamente, e incubio-se o Sr. Conselheiro Silva e Sousa de apresenta hum parecer á este respeito (MATUTINA MAEYPONTENSE, 14 de agosto de 1833, p.2).

> tudo o que ameaça ruína (MATUTINA MEYAPONTENSE, 04 de setembro de 1833, p.01).

Com a Igreja em ruínas, em abril de 1833, o presidente encaminhou à Assembleia e ao Imperador uma solicitação de ajuda para reedificá-la. No entanto, a ajuda não foi suficiente e a igreja continuou em ruínas. Como mostra Britto e Rosa (2017), nos relatórios dos presidentes da província, doutor Joaquim Ignácio Ramalho (1845)[49] e José Martins Pereira de Alencastre (1861)[50], os recursos ainda eram insuficientes e ambos mostram preocupação com o estado de ruína em que a igreja se encontrava. Apesar do estado em que se encontrava, os fiéis ainda continuavam realizando os cultos na igreja. Em 1871, o frontispício da catedral foi demolido, como mostra o Correio Official de 30 de dezembro de 1871. Com novos desmoronamentos, em 1874 a igreja foi desativada e a catedral foi transferida para a Igreja da Boa Morte[51]:

> - Ao Exm.º bispo diocesano. – Participando que o Exm.º Sr. Conselheiro ministro do Imperio, atendendo ao pedido d´esta presidência, por aviso de 20 de Setembro ultimo concedeo a quantia de 1:930$200 para as despesas com a demolição do frontespicio da igreja cathedral, e mandara proceder ao orçamento da despeza para levar effeito as obras necessárias para a segurança e conservação da dita, igreja bem como que n´este se encarrega ao Dr. engenheiro da província de organizar o dito orçamento.
> Communicou-se tambem inspector de fazenda, e oficiou se ao engenheiro da província para organisar o orçamento (CORREIO OFFICIAL, 30 de dezembro de 1871, p.02)

Em seu relatório de 1841, apresentado à Assembleia Provincial, José Rodrigues Jardim não faz nenhuma especificação sobre a reforma da Catedral de Sant´Ana, ele apenas afirma que *"Algumas Matrizes tem sido socorridas, e outras ainda precisao de reparos*[52]*"*. Como mostrado nos relatórios posteriores, a Catedral não foi reparada, pois

---

[49] *A quota marcada na Lei de Orçamento vigente para reparos da Matriz da Capital he insufficente para as obras que necessita quase toda ella está em ruínas, e força he impedir sua completa destruição* (Relatório que á A Assemblea Legislativa de Goyaz apresentou na sessão ordinária de 1846 o Exm, Presidente da mesma Provincia o Doutor Joaquim Ignácio Ramalho, 1846 *in* BRITTO; ROSA, 2017).

[50] *Matriz da Capital – Ameaçando perigo uma das torres da matriz da capital, segundo informação que me foi prestado por peritos que nomeei para examiná-la, foi preciso mandar proceder ao arriamento da parte mais deteriorada que, desabando, traria necessariamente a ruína de grande parte do edifício. (...) encarreguei de promover os reparos na torre, ou antes a sua reconstrução sobre baze mais sólida* (Relatório que á A Assemblea Legislativa de Goyaz apresentou na sessão ordinária de 1846 o Exm, Presidente da mesma Provincia o Doutor Antonio Joaquim da Silva Gomes *in* BRITTO; ROSA, 2017, p.91).

[51] Em 1929, a catedral estava em ruínas. Com isso, um arquiteto e professor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Gastão Baiana, foi contratado para elaborar um projeto de reconstrução, com base nos alicerces originais. Com os trabalhos em andamento e algumas sondagens posteriores, se concluiu que os alicerces seriam incapazes de sustentar as paredes de 21 metros e as torres de 40 metros, do projeto. Devido às dificuldades estruturais e financeiras, a Catedral teve seu projeto alterado inúmeras vezes, sendo reaberta somente em 1967, ainda inacabada (COELHO,1999). Da talha do antigo edifício só restaram dois anjos, que estão guardados por uma tradicional família goiana (ETZEL, 1974, p.192).

[52] Relatório que a Assembleia Legislativa de Goyaz apresentou na sessão ordinária de 1841, o Exm, Vice-Presidente da mesma Provincia, José Rodrigues Jardim, 1841 *in* SANTOS,2018.

chegou ao ponto de ser interditada. Se não houve reparos estruturais, a possível contratação de Veiga Valle para que dourasse os altares também não ocorreu.

Como se viu, a ideia de que o presidente da província, José Rodrigues Jardim, teria contratado Veiga Valle para dourar altares, na intenção de que ele se aproximasse de sua filha, é mais uma ideia romantizada sobre o artista. A Catedral acabou ruindo, foi interditada, e em nenhum momento se aventou uma douração ou pintura de algum de seus altares ou objetos.

Então casado e morando na capital da Província, Veiga Valle tem um novo ambiente artístico para lhe influenciar. A cidade contava com intensa religiosidade e várias festas religiosas, que aconteciam em uma de suas seis igrejas. Além do ambiente religioso, a cidade contava com um relevante cenário cultural, com destaque para o teatro, a música e a literatura[53].

Com isso, assim como as igrejas meiapontenses influenciaram na produção artística de Veiga Valle, o fato também ocorre com as igrejas da capital. Todas as igrejas existentes na segunda metade do século XIX, na Cidade de Goiás, foram construídas no século XVIII. Quando Veiga Valle mudou para a capital, as igrejas em muito pouco tinham se modificado desde a sua construção no século anterior. Além da Igreja Matriz de Sant´Ana (1727), a cidade ainda contava com a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (1734), Igreja São Francisco de Paula (1761), Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (1779), Igreja de Santa Bárbara (1780), Igreja Nossa Senhora do Carmo (1786)[54] e Igreja Nossa Senhora da Abadia (1790).

Em 1734, foi construída pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. A igreja possuía uma decoração simples, com talhas douradas, pintura policromada e o interior com pequenos buquês, porta do sacrário em talha barroca (PASSOS, 1968). Além disso, contava "com três altares, capela mor profunda e bem ornada" (MATTOS, 1874). Em 1934, a Igreja do Rosário foi demolida e uma nova, em estilo neogótico, foi construída.

Localizada em um pequeno morro, em 1761, foi construída a Igreja de São Francisco de Paula, que continha uma escadaria de acesso e um cruzeiro, uma simples fachada, de estilo colonial, uma com um campanário externo, com armação de madeira e dois sinos. No seu interior havia um arco do cruzeiro, um sacrário de talha muito

[53] Para melhor saber sobre assunto indico minha dissertação *Veiga Valle – da morte do homem ao nascimento do artista* (2018).
[54] Sua fachada continua a mesma, na década de 60, do século XX, seu teto ruiu (ETZEL, 1974, p.193). Seus altares não têm a tinta original, foram reformados de forma grosseira.

simplificada. O altar-mor é de linhas simples, mas na parte de cima há duas conchas, acima das cornijas (ETZEL, 1974). Em 1869, o pintor André Antônio da Conceição foi contratado para pintar o tema da vida de São Francisco de Paula, temas da liturgia e florais no seu forro. Outras "pinturas decorativas podem ser encontradas nas sobrevergas das portas de ligação interna da nave com os corredores laterais e no púlpito" (COELHO, 1999, p.74).

Segundo a tradição vilaboense, em terreno onde existiu uma das casas de Bartolomeu Bueno da Silva, em 1779, foi construída a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (COELHO, 1999). Com formato octogonal irregular, "a fachada em estilo barroco com frontispício característico e único no gênero entre as igrejas em Goiás" (ETZEL, 1974, p. 192), com três altares, o principal dedicado à Nossa Senhora da Boa Morte e os laterais dedicados a Nossa Senhora das Dores e a Nossa Senhora do Parto. Na sua sacristia existia um quadro de autor desconhecido representando a Última Ceia, e o sino ficava externamente, em uma torre. Em 1921 o altar-mor foi destruído em um grande incêndio. Em 1967, teve suas atividades interrompidas, funcionou brevemente como cinema e em 1969 passou a abrigar o Museu de Arte da Sacra. Das igrejas coloniais da cidade é a única que não exerce mais uma função religiosa.

A Igreja de Santa Bárbara é a menor das igrejas coloniais da cidade, situa-se no alto de uma pedreira, possui uma grande escadaria que "teria sido originalmente de pedra-sabão, posteriormente substituído por cimento" (COELHO, 1999, p.95). Foi construída em 1780, com paredes lisas, possuindo dois campanários (MATTOS, 1874). O seu interior era composto por paredes e arco do cruzeiro liso, 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).

Em 1786, foi construída a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de fachada bem simples, quase se confundia com a das residências ao seu redor, diferenciava-se somente pelo frontão triangular reto e com um óculo. Seu interior era composto por três altares em talha, inspirados por uma mistura de barroco e neoclássico e, por isso, acredita-se que foram feitos posteriormente. "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). O espaço interno era bastante movimentado devido aos arcos, possuía janelas internas, tribunas e inúmeros compartimentos, originalmente para uso da irmandade de São Benedito dos Homens Pardos Crioulos (COELHO, 1999).

A partir de esmolas dos fiéis, em 1790, foi construída a igreja em homenagem a Nossa Senhora da Abadia, a última das igrejas em estilo colonial na cidade. A sua fachada tem uma porta de talha almofadada e mais duas janelas, e o frontão é formado por uma parte central mais alta que destaca uma pequena cruz de madeira. Suas laterais são mais baixas, com uma pinácula em cada canto, e à sua direita há um campanário, onde existia um relógio (MATTOS, 1874). 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).

A Cidade de Goiás também é marcada pelas festas religiosas, que eram organizadas pela Igreja ou pelas Irmandades. As principais festas religiosas estavam vinculadas às celebrações da Semana Santa, como é o caso da Procissão do Fogaréu[55], a representação mais conhecida atualmente. No entanto, a Semana Santa se dividia em vários momentos e não necessariamente em uma semana, como o nome sugere. A cidade recebia uma enorme quantidade de fiéis para as celebrações.

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 ser acompanhadas por motetos, no caso, o *Moteto dos Passos* e o *Moteto das Dores*, acompanhados por coro e alguns instrumentos musicais, como mostra a imagem de Francis Castelnau, quando passou pela cidade em 1844. Observa-se à direita a Catedral de Sant´Ana, ao fundo a Igreja da Boa Morte e no meio da procissão o andor, com a imagem de Bom Jesus dos Passos, quando se fazia sua transladação da Igreja da Boa Morte para a Catedral de Sant´Ana.

[55] Estudos recentes mostram que a Procissão do Fogaréu era de responsabilidade da Irmandade do Senhor do Passos, mostram "Pagamento ao Farrico" ou "Gratificação ao farrico", nos respectivos anos: 1840, 1841, 1843, 1844, 1845, 1846, 1851, 1852, 1853,1854, 1870, 1871, 1875, 1876 e 1878 (BRITTO, 2008, p.14) e deve ter acontecido até meados da década de 30. A procissão voltou a ser feita em 1966, organizada pela Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), que a moldou da forma com que se apresenta na atualidade.



Figura 17 - *Procissão da Paixão na Cidade de Goiás*. Expedição de Francis Castelnau, em 1844. Fonte: Acervo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Na Semana da Paixão, o domingo que antecede a Páscoa, celebra-se o Domingo de Ramos, na quinta representação da Última Ceia (Lava-pés), na sexta a Procissão do Enterro, no sábado a Festa de Aleluia e no domingo a Páscoa. Todos estes momentos eram vividos de forma muito intensa pelos vilaboenses, contando com a participação das pessoas mais simples às mais influentes.

Além das celebrações religiosas, a capital tinha um variado contexto cultural, as peças organizadas pelas sociedades teatrais no Teatro São Joaquim, bandas de música e os jornais eram compostos por literatura nacional e estrangeira, literatura que era expandida pelo Gabinete Literário Goiano.

Veiga Valle não será o único artista na cidade. Em sua época na capital, pode-se destacar: Benevonuto Sardinha da Costa, que esteve na cidade pintando alguns painéis, em 1861 (PASSOS, 1996); Francisco de Souza e Silva, que foi contratado para pintar o oratório do palácio (CORREIO OFFICIAL, 26 de janeiro de 1867); André Antônio da Conceição, a quem é atribuída a pintura do teto da Igreja de São Francisco de Paula, em 1869 (SIQUEIRA, 2011); o próprio filho de Veiga Valle, Henrique Ernesto da Veiga Jardim, que também era escultor e dourador; Cândido de Cássia e Oliveira, que era professor de desenhos e oferecia suas aulas nos jornais da capital (CORREIO OFFICIAL,

16 de dezembro de 1872), além de professor ele também era diretor de teatro e fazia os principais cenários das peças apresentadas no Teatro São Joaquim.

Com tal ambiente cultural, o auge da produção artística de Veiga Valle se dá quando ele reside na capital, como visto, momento que lhe possibilita ampliar os exemplos para sua produção. Suas obras serão encomendadas por particulares e irmandades de várias regiões da província de Goiás e do Mato Grosso, como mostrará o tópico a seguir.

1.2– O artista Veiga Valle - Registros da atividade artística e de encomendas

Como mostrado anteriormente, uma das grandes dificuldades encontradas em pesquisas sobre vida e obra de Veiga Valle são documentos. Isso porque nenhum documento específico mostra quando ele iniciou, qual foi sua primeira obra e quem foi o primeiro encomendante. O primeiro documento que faz referência a sua arte é uma queixa de roubo promovida por ele, em 24 de fevereiro de 1848[56] (anexo 04).

Na queixa prestada na Cidade de Goiás, Veiga Valle reclama que a escrava Faustina Jovita Coelho Pedrosa roubou um bangué[57], uma imagem de Nossa Senhora, que foi enviada a ele, para ser encarnada, a mando do vigário da vila de Pilar, José Joaquim Rodrigues Aranha. Segundo o relato de Veiga Valle, em sua casa, naquele momento, não havia cômodo apropriado para guardar o bangué, motivo pelo qual o enviou para a chácara de sua sogra. O artista alegou que a escrava teria usado de recado fraudulento para furtar o bangué, juntamente com mais dois escravos. Veiga Valle exigiu a prisão da escrava e a devolução do bangué, antes que fosse vendido.

Contudo, a conclusão do inquérito foi a de que Veiga Valle não poderia ter prestado a queixa, pois a chácara não era dele e nem o bangué. O verdadeiro dono do bengué enviou uma carta, dizendo que realmente tinha pedido à escrava, Faustina, para que desse o recado e para que lhe entregasse o bangué, acrescentando ainda que ela não usou de nenhum meio fraudulento ou violento, assim não caberia nenhuma pena.

Outros documentos que mostram encomendas a Veiga Valle são uma série de cartas. É a primeira vez que parte destes documentos são mostrados em seu estado

[56] Uma cópia do documento me foi cedida por Elder Camargo de Passos, mas o documento também está em seu livro Veiga Valle – Seu ciclo criativo (1997, p. 163 a 169)
[57] Bangué era uma liteira rasa com teto e cortinado para o transporte de mulheres, pessoas doentes e crianças.

original, pois sempre que se referiu às cartas[58] de encomenda do artista, só se mostrou as transcrições. Somente uma carta de seu sobrinho, de 18 de abril de 1862, tinha sido publicada originalmente, no livro de Wolney Unes, intitulado *Veiga Valle* (2011, p.18). Essas cartas foram colhidas por João José Rescala, quando esteve na Cidade de Goiás, em 1940. As cartas foram reunidas, transcritas e arquivadas no Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (hoje IPHAN), onde ainda permanecem.

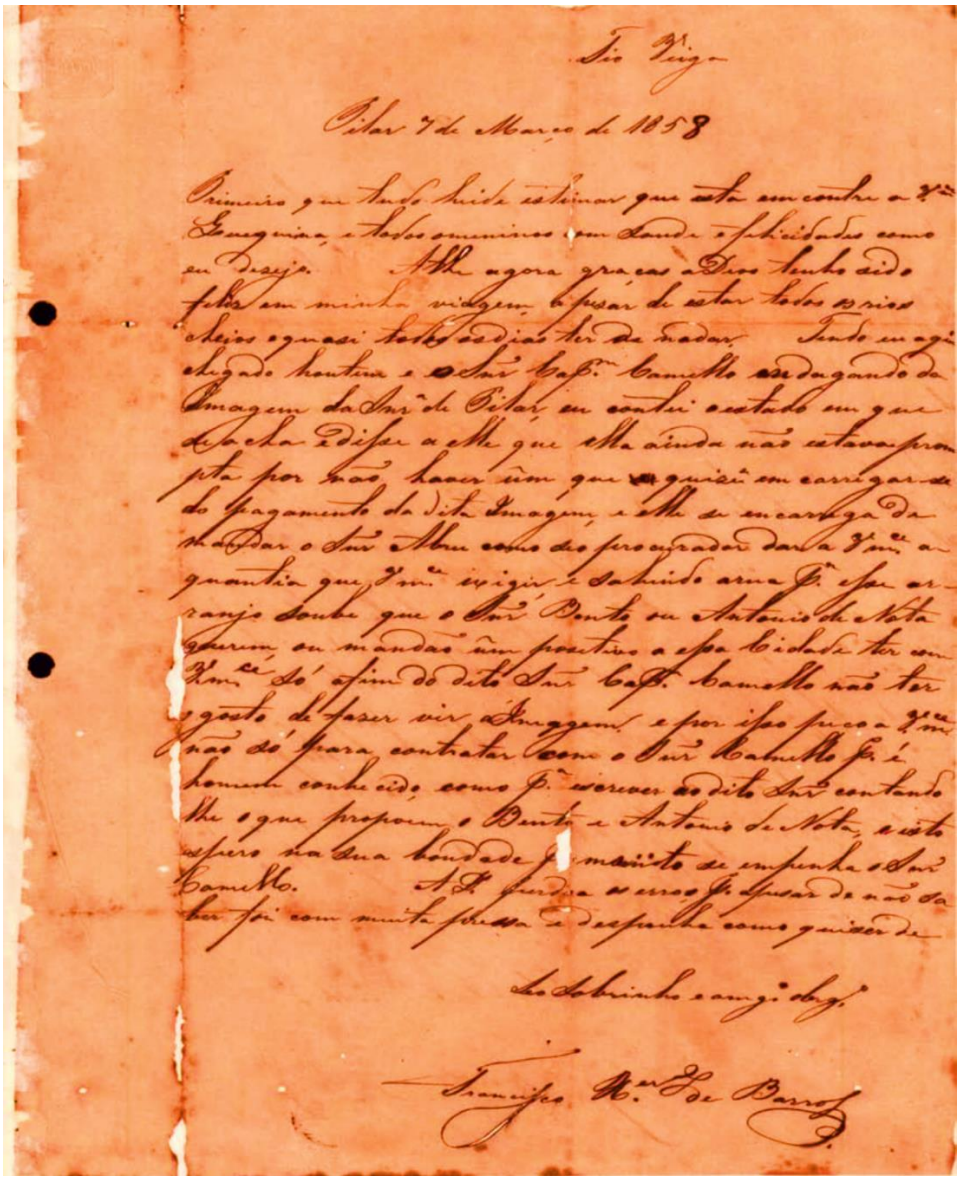


Figura 18 - *Carta enviada aa Veiga Valle*, 07 de março de 1858. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

[58] Os originais das sete cartas de encomenda de Veiga Valle estão na central do IPHAN, no Rio de Janeiro. Fiz um primeiro contato por e-mail questionando se as cartas estavam em seu acervo sobre o artista, no dia 05 de março de 2020. No dia seguinte me responderam afirmando que não, que na verdade eles possuíam um arquivo chamado "Série Personalidades" (Caixa 125/ Pasta 0406), mesmo assim solicitei os arquivos. No dia 13 de março de 2020, enviaram-me o arquivo digitalizado, para minha surpresa o original das "cartas de encomenda" estava no meio dos arquivos digitalizados.

Tio Veiga

Pilar 7 de Março de 1858

Primeiro que tudo hei de estimar que esta encontre a V.m.ce Quequina, e todos os meninos com saude e felicidade como eu desejo. Athe agora graças a Deos tenho sido feliz em minha viagem apesar de estar todos os rios cheios e quase todos os dias ter de nadar. Tendo eu aqui chegado hontem e o Snr. Cap.m Camillo endagando da Imagem da Snra de Pilar, eu contei o estado em que se acha e disse ele que ella ainda não estava prompta pornão haver um que quizer emcarregar-se do pagamento da dita Imagem, e lle se encarrega de mandar o Snr Abreu como seo procurador dar a Vmce. exigir e sahindo a rua pa esse arranjo soube que o Snr Bento ou Antonio Nota querem, ou mandão um prosetivo a essa Cidade ter com Vm.ce só afim do dito Snr Cap.m Camillo não ter o gosto de fazer vir a Imagem e por isso peço a Vmce. Não só para contratar com o Snr Camillo p. é homem conhecido, como pa escrever ao dito Snr contanto lhe o que propoem o Bento e Antonio de Nota, e isto espero na sua bondade p em sinto se empenha o Snr. Camillo. AD.s perdoa os erros p. apesar de não saber foi com muita pressa e desponha como quiser de

Seo sobrinho e amgo obrgo

Francisco X.er de Barros

Observa-se na carta que as obras de Veiga Valle não se restringiram somente a Meia Ponte e à Cidade de Goiás. Veiga Valle fazia uma imagem de Nossa Senhora de Pilar, padroeira da cidade. Aparenta-se que seu sobrinho foi encarregado de observar se o santeiro tinha alguma dessas obras para vender, e na verdade tinha, mas ainda não estava concluída por não ter havido comprador. Um tal Capitão Camillo se interessou pela obra, e ao sair para procurar uma mensageira para buscar a imagem, o senhor Bento ou Antônio Nota iriam mandar buscar a imagem feita por Veiga Valle, só para que o capitão Camillo não tivesse o gosto de ter a imagem da padroeira. O sobrinho segue quase implorando para Veiga Valle escrever sobre o que propunha o rival do capitão e que fechasse negócio com o Capitão Camillo.

Não foi possível apurar se Veiga Valle atendeu aos pedidos do sobrinho, mas se pode observar que suas obras eram valorizadas e até disputadas. Uma outra carta do acervo é de 24 de fevereiro de 1859, e relata uma nova encomenda, que dessa vez seria levada para Cuiabá.

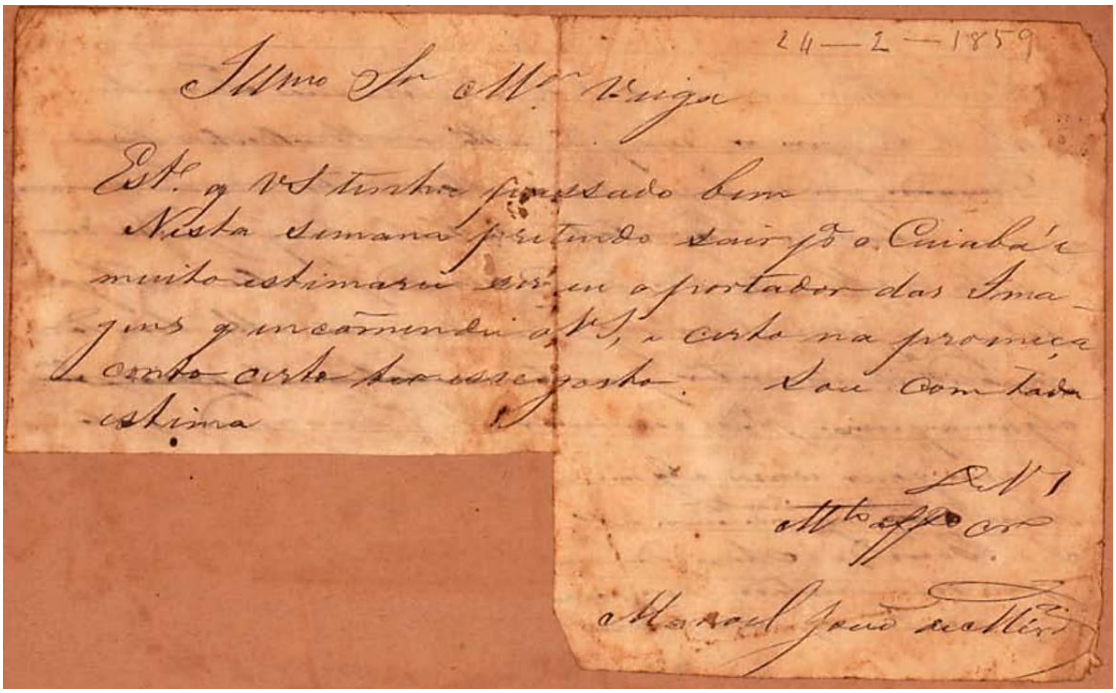


Figura 19 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 24 de fevereiro de 1859. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

24-2-1859

Ill^mo Sr. M^o Veiga

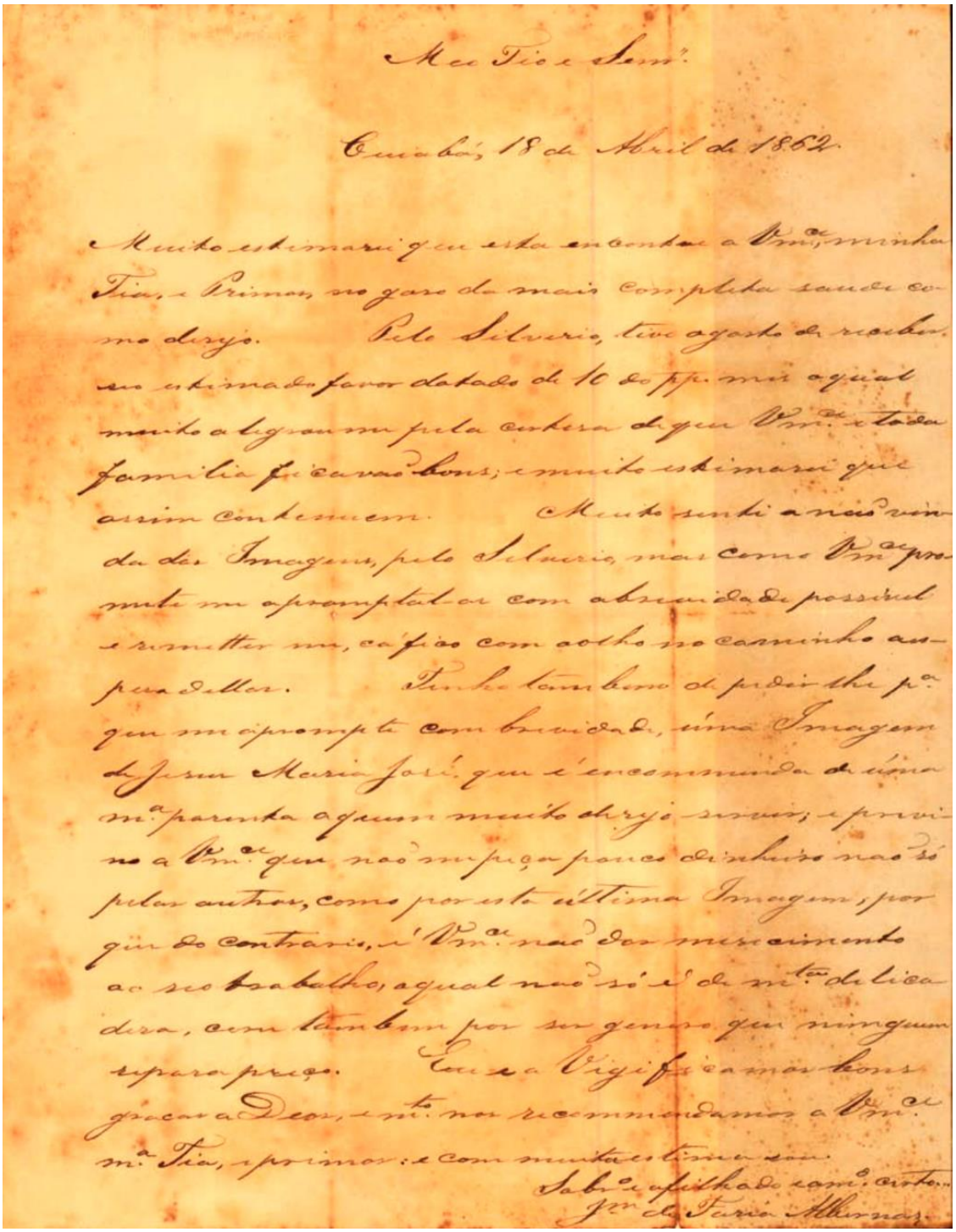
Este q V.S. tenha passado bem.

Nesta semana pretendo sair p^a o Cuiabá e muito estimarei se o portador das Imagens que encomendei a V.S., e certo na promeça conto certo ter esse gosto. Sou com toda estima.

De V.S.
att^to aff^o er^o
Manoel João de Mird^a

Não foi possível apurar que imagem foi encomendada por Manoel João de Miranda a Veiga Valle. Entretanto, com a carta se pode afirmar que suas obras não se concentraram somente na Província de Goiás, as encomendas também vinham da Província de Mato Grosso. Nos levamentos de Salgueiro (1983), três imagens de Veiga Vale estão em igrejas de Cuiabá, uma Nossa Senhora da Conceição, uma Nossa Senhora do Carmo e um Cristo da Cana Verde. Todavia, nenhuma das cartas adquiridas são das imagens pesquisadas por Salgueiro (1983).

A carta seguinte é de um sobrinho de Veiga Valle e foi enviada de Cuiabá, mostrando uma certa ansiedade pelo envio das imagens encomendadas.



Meo Tio e Senr.

Cuiabá, 18 de Abril de 1862.

Muito estimarei q.e esta encontre a Vm.ce, 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. mes o qual muito alegrou me pela certeza de que Vm.ce e toda familia ficavao bons; e muito estismarei que assim contenuem. Muito senti a não vinda das Imagens, pelo Silverio, mas como Vm.ce promete me apronptal-as com a brevidade possível e remetter me, cá fico com o olho no caminho a espera delas. Tenho tambem de pedir lhe p.a que me apronpte com brevidade, uma Imagem de Jesus Maria José, q.e é encommenda de uma m.a parenta a quem muito devo; e previno a Vm.ce que não me poupe panos de linho nas 3 pelas autras, como por esta ultima Imagem; por q.e do contrario, é Vm.ce não dar muito alimento ao seo trabalho, aqual não só é de m.ta delicadeza, como tambem por ser genero que ninguem separa preço. Tenho a Vigia e a mais todos gracas a Deos, e m.ta na recommendamos a Vm.ce m.a Tia, e primos: e com muitas ternuras sou.

Sabe e pelhado com.o acima.

Jm.e de Faria Albernaz.

Figura 20 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 18 de abril de 1862. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Meo Tio e Sen^{r}.

Cuiabá, 18 de Abril de 1862

Muito estimarei que encontre a Vm^{ce}, minha Tia, e Primos, no gozo da mais completa saude como desejo. Pelo Silverio, tive o gosto de receber seo estimado favor datada de 10 do pp. mes o qual muito alegrou me pela certeza de que Vm^{ce} e toda familia ficavao bons; e muito estismarei que assim contenuem. Muito senti a não vinda das Imagens, pelo Silverio, mas como Vm^{ce} promete me apronptal-as com a breviedade possível e remetter me, cá fico com o olho no caminho a espera delas. Tenho tambem de pedir lhe p^{a} que me apronpte com breviedade , uma Imagem de Jesus Maria José,

que é encomenda de uma mª parenta aquem muito desejo servir; e previno a Vmce que não me pela pouco dinheiro não só pelas outras, como por esta última Imagem; por que do contrario, e Vmce não dar merecimento ao seo trabalho, aqual não só é de mta delicadeza, como tambem por seu genero que ninguem repara preço. Eu e a Vigi ficamos bons gracas a Deos, e mto nos recommendamos a Vmce mª Tia, e primos: e com muita estima sou.

Sobrº e afilhado e amº certo ...

Jm de Faria Albernaz.

A carta do sobrinho e afilhado de Veiga Valle, Joaquim de Faria de Albernaz, mostra que ele já aguardava um envio da encomenda de algumas imagens, que foi frustrado algumas vezes. Apesar de ainda não ter as imagens, ele aproveita para fazer uma nova encomenda, agora uma imagem de Jesus, Maria e José (Sagrada Família), para dar de presente, e novamente pede pressa. O que mais chama atenção é que o sobrinho reforça a Veiga Valle que ele coloque preço nas suas obras, pois elas eram bastante delicadas e que, por serem peças para orações, ninguém se importaria em pagar caro. Aqui se reforça a ideia que foi abordada anteriormente, de que quando se tratava dos ritos religiosos as pessoas não mediam esforços, afinal o mais rico e luxuoso que elas pudessem dar seria para Deus.

Uma outra carta que se atribui a uma encomenda a Veiga Valle é de uma imagem que, também, seria levada para Cuiabá.

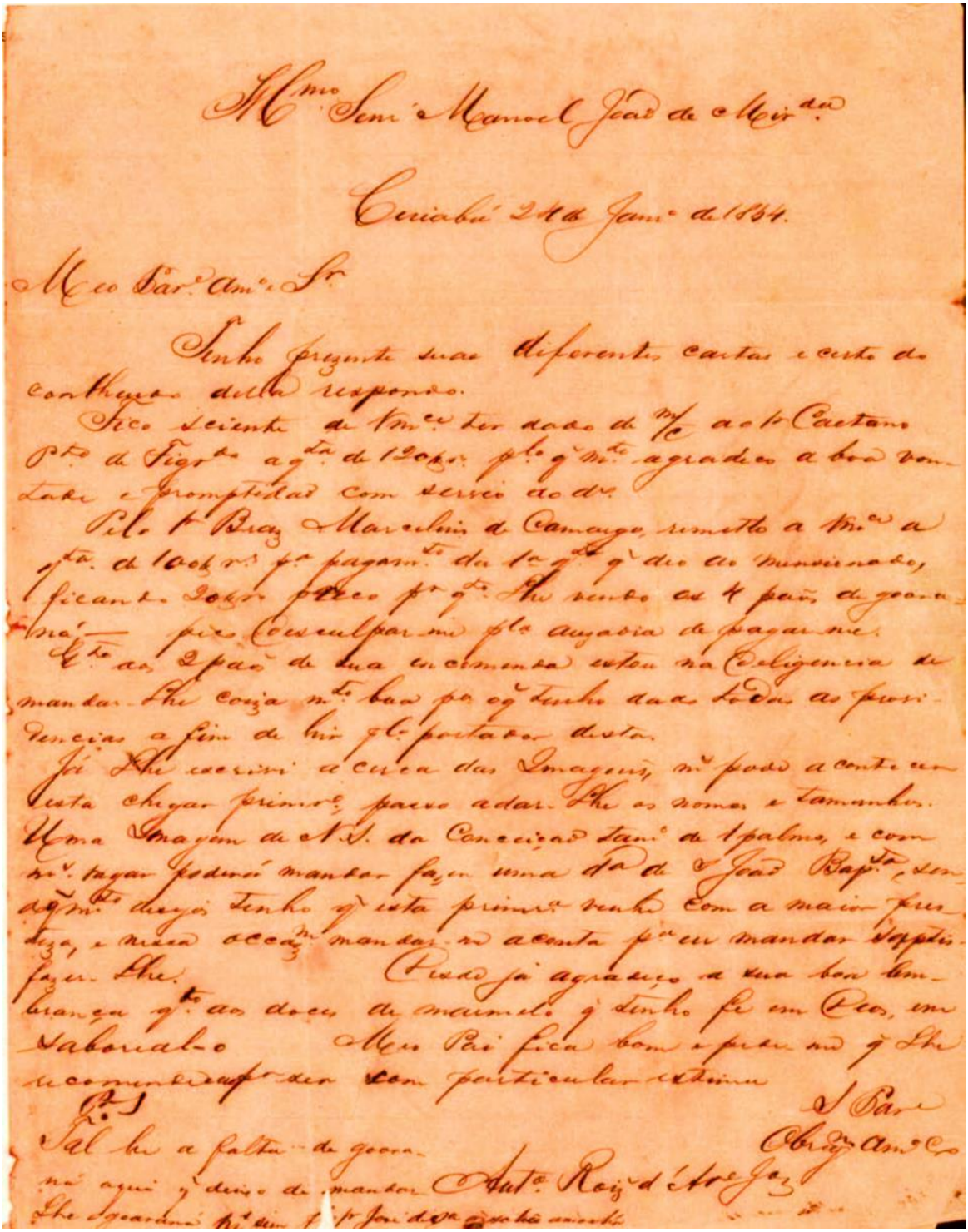


Figura 21 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 24 de janeiro de 1864. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Ill^mo. Senr Manoel João de Mir^da.
Cuiabá 24 de Janr^o de 1864

Meo Par^e. am^o e S^r.

Tenho prezente suas diferentes cartas e certo do contheudo dela respondo.

Fico sciente de Vm^ce. ter dado de ^m/c ao Sr Caetano P^to. de Figr^do. a q^ta. De 120$rs plo q m^to. agradeço a boa vontade e promptidao com sérvio o d^r.

Pelo S^r Braz Marcelino de Camargo, remeto a Vm^ce a q^ta. de 100$rs p^a pagam^to. da 1^a q^ta q deo ao mencionado, ficando 20$rs preco p^r q^to. lhe vendo os 4 paos de goaraná – peço desculpar-me pl^a ousadia de pagar-me.

Q.to aos 2 paos de sua encomenda estou na deligencia de mandar-lhe coiza mto. boa pa o q tenho dado todas as providencias afim de hir plo portador desta.

Já lhe escrevi a cerca das Imagens, mo pode acontecer esta chegar primro, passo a dar-lhe os nomes tamanhos. Uma Imagem de NS. Da Conceiçao tamo de 1 palmo, e com mo pagar poderá mandar fazer uma da de S. João Bapta, sendo q mto dezejos tenho q esta primra venha com maior presteza, e nessa occaz.m mandar me a conta pa eu mandar saptisfazer-lhe. Desde já agradeço sua boa lembrança qto aos doces de marmelo, q tenho fe em Deos, em saboreal-o. Meo Pai fica bom e pede me que lhe recomende e eu pr ser com particular estima.

S. Par.e

Obrgmo Amo Cro

P.S. Tal he a falta de goaraná aqui q deixo de mandar-lhe o goaraná mo sem plo Sr. José de Sa que sahe amanha.

Nessa carta, não é feita uma referência direta a Veiga Valle. Nota-se que a carta faz alguns agradecimentos de entrega de encomendas em ambas as partes, Antônio Rodrigues vendeu "paus de guaraná" a Manoel João de Miranda e vai enviar nova remessa. Ainda na carta, Antônio Rodrigues comenta sobre a encomenda de duas imagens, uma Nossa Senhora da Conceição e outra de São João Batista. Pode-se pensar que tais imagens foram encomendadas a Veiga Valle, porque Manoel João de Miranda é o mesmo da carta anterior, na qual ele envia diretamente uma carta a Veiga Valle encomendando uma imagem. Podemos pensar que Manoel João de Miranda era um comerciante em Cuiabá, que sempre viria em Goiás buscar mercadorias ou devido a parentesco.

Dois anos depois da primeira, uma outra carta de seu sobrinho Joaquim de Faria Albernaz, de Cuiabá, mostra, novamente, ansiedade pelo envio das encomendas. Parte da carta está deteriorada, não é possível ler o que foi escrito, mas isso não causa prejuízo para se entender o contexto geral da correspondência.

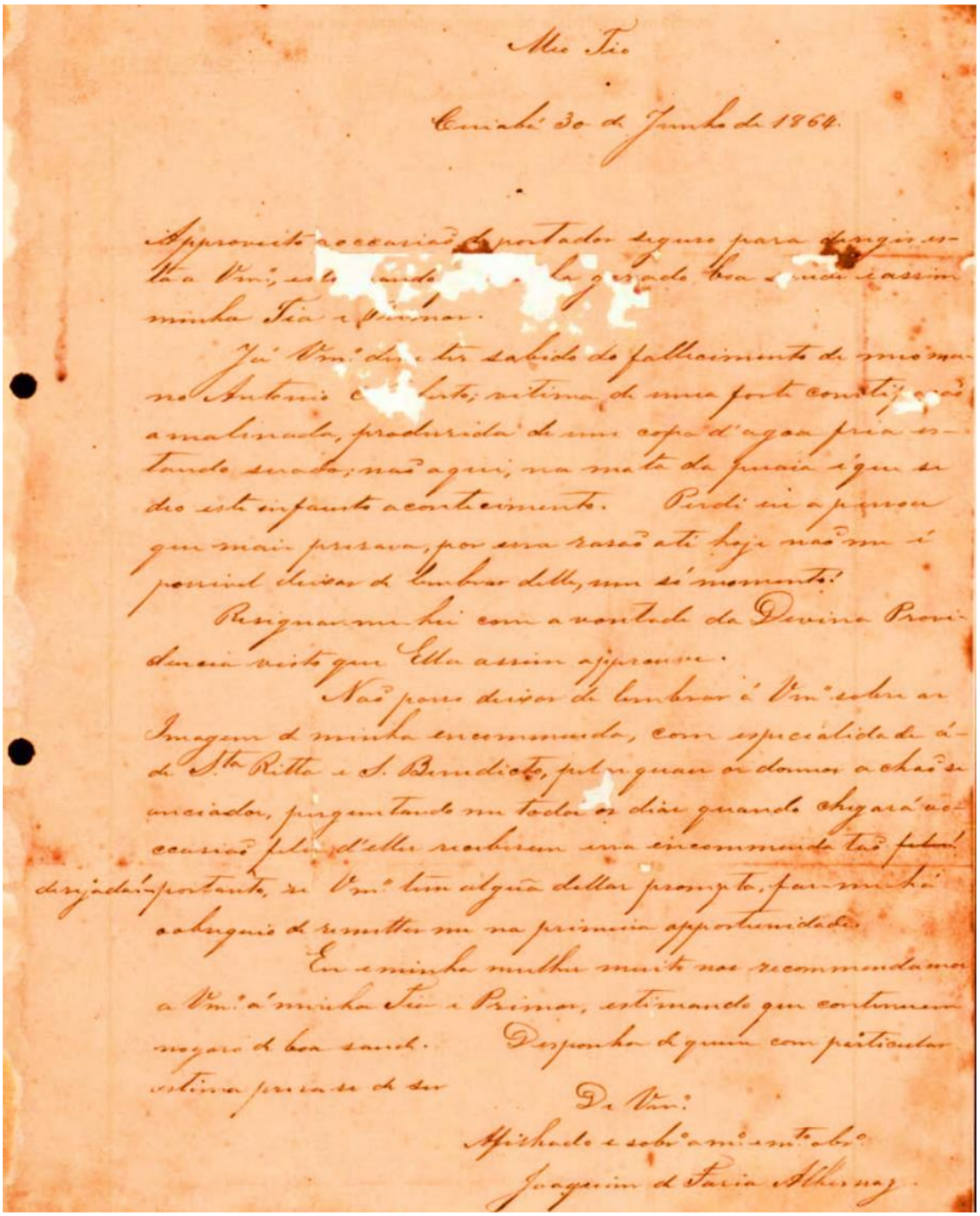


Figura 22 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 30 de junho de 1864. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Meo Tio

Cuiabá 30 de Junho de 1864

Approveito a ocasião do portador seguro para dirigir esta a Vm.e estimando (trecho deteriorado) *gosando boa saude e assim minha Tia e Primos.*

Já Vme deve ter sabido do falecimento de meo mano Antonio (trecho deteriorado)*; vitima de uma forte constipação amalinada, produzida de um copo d´agua fria estando suado; não aqui, na mata da praia é que se deo este infausto acontecimento. Perdi uma pessoa que mais presava, por essa rasão até hoje não não me é possível deixar de lembrar dele, num só momento!*

Resignar-me-hei com a vontade da Divina Providencia visto que Ella assim aprouve.

Não posso deixar de lembrar á Vme sobre as Imagens de minha encommnenda, com especialidade á de Sta Ritta e S. Benedicto, pelas quais os donos achão-se anciados, perguntando me todos dias quando chegará ocasião felizes d´elles receberem essa encomenda tão ~~falada~~ desejada! – portanto, se Vme tem alguã delas prompta, far-me-há o obsequio de remetter me na primeira opportunidade.

Eu e minha mulher muito nos recommendamos a Vm^{e} à minha Tia e Primos, estimando que continuem no gozo de boa saude. Disponha de que, com particular estima presase de ser.

De Vm^{e}
Afilhado e sobr^{o} am^{o} e m^{to} obr^{o}
Joaquim de Faria Albernaz

O sobrinho de Veiga Valle começa relatando e lamentando a morte de seu irmão, logo depois se refere às imagens que tinha encomendado, uma Santa Rita e um São Benedito. No caso, a imagem não era para ele, mas sim para outras pessoas. Se observarmos as cartas até aqui, nota-se que elas têm em comum o fato de que as imagens encomendadas eram demoradas para serem entregues e que se fazia uma constante cobrança de prazos. O que mostra que o processo de confecção de uma imagem era lento, afinal, Veiga Valle fazia todas as três etapas para a execução de uma imagem. Não se tem registros de ajudantes, acredita-se que seu filho, Henrique Ernesto da Veiga Jardim, era quem o ajudava e teve seus primeiros ensinamentos neste contexto em que as cartas foram enviadas. Veiga Valle não vivia exclusivamente da produção das imagens, pois ele tinha que dividir esse tempo com suas atividades políticas.

Em uma outra carta, a encomenda não é para Veiga Valle confeccionar toda uma imagem, mas para fazer uma carnação da imagem de Nossa Senhora Mãe de Deus.

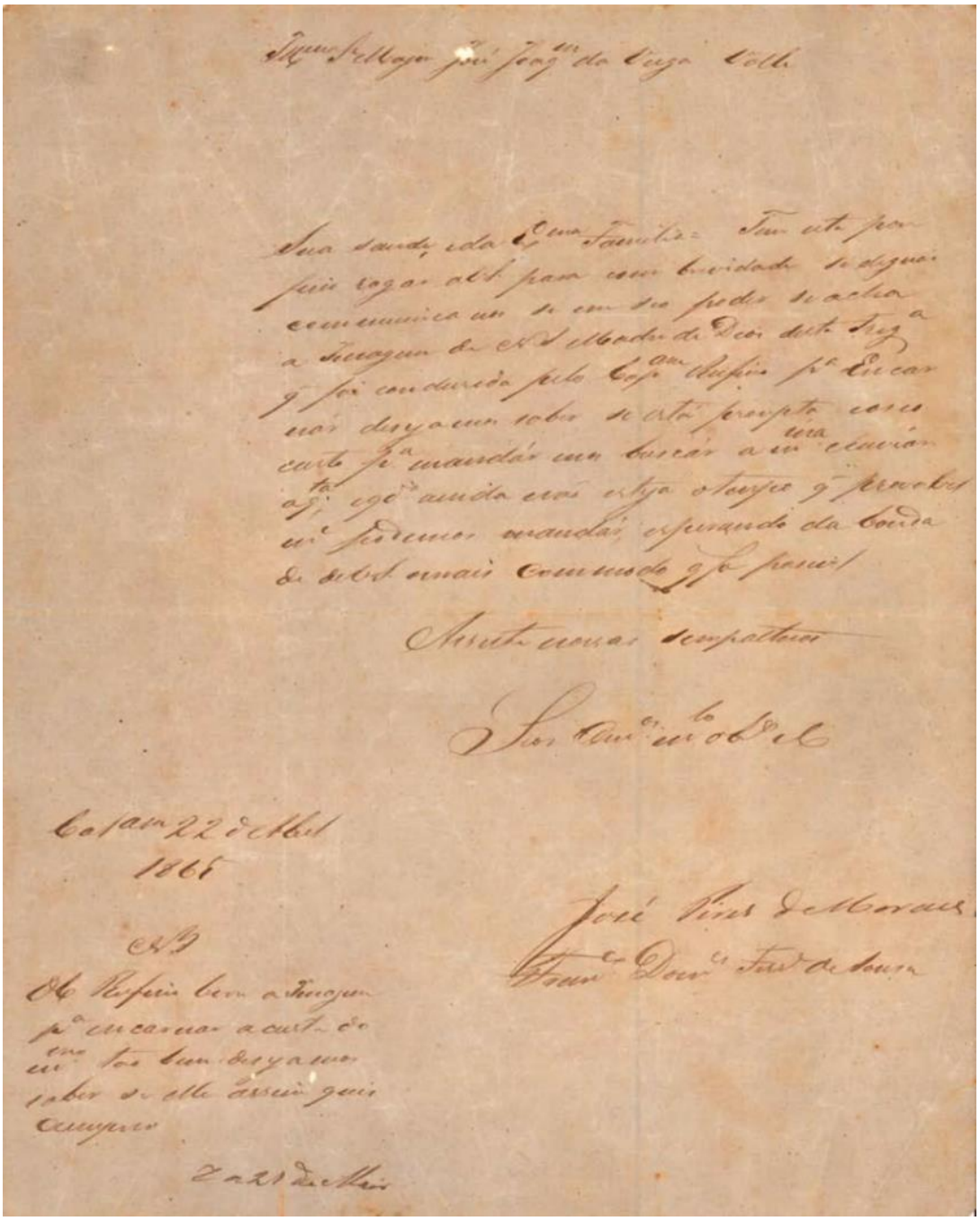


Figura 23 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 22 de abril de 1865. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Ill^mo Sr. Major Jozé Joaq^m da Veiga Valle
Sua saude, e da E^xma Familia. Tem esta por fim rogar a V. S. com brevidade se dignar communicar-mos se em seo se acha a Imagem de N.S. Madre de Deos desta Freg^a q foi consusida pelo Cap^am Rufino p^a Encarnar desejamos saber se está prompta vosso custo p^a mandar mos a m^ma e enviar a q^ta, e qd^o ainda não esteja o tempo q provavelm^e podemos mandar, esperando da bondade de V.S. os mais commodo q fo possível.

Asseite nossas simpathias
Seos Que^os en^lo ob^os e C
Cal^am 22 de abril 1865 *José Pires de Morais*
N.B *Fran^co Dom^os Ferr^a de Sousa*
O C Rufino levou a Imagem p^a encarnar a custa do m^mo tao bem desejamos saber se ele assim quer cumprir.

2 a 21 de Maio

Nessa carta de José Pires de Morais e Francisco Domingos Ferreira de Sousa, para Veiga Valle, eles também cobram a entrega de uma imagem que foi enviada para carnação[59], o que era comum na época, quando as imagens já desgastadas com o tempo eram restauradas ou, em alguns casos, algumas ganhavam a carnação pela primeira vez. A carnação feita por Veiga Valle era de um rosa pálido ou amarelado e se destaca por ser luminosa.

Um ano depois de enviar uma carta a Veiga Valle pedindo agilidade na entrega das imagens encomendadas, seu sobrinho Joaquim de Faria Albernaz envia uma nova carta e, novamente, pede o envio de imagens encomendadas. Não fica claro se as imagens são as mesmas da anterior ou se seriam outras.

[59] Esse nome é dado para as partes do corpo que ficam expostas, como as mãos, rosto, braços, pernas e pés.

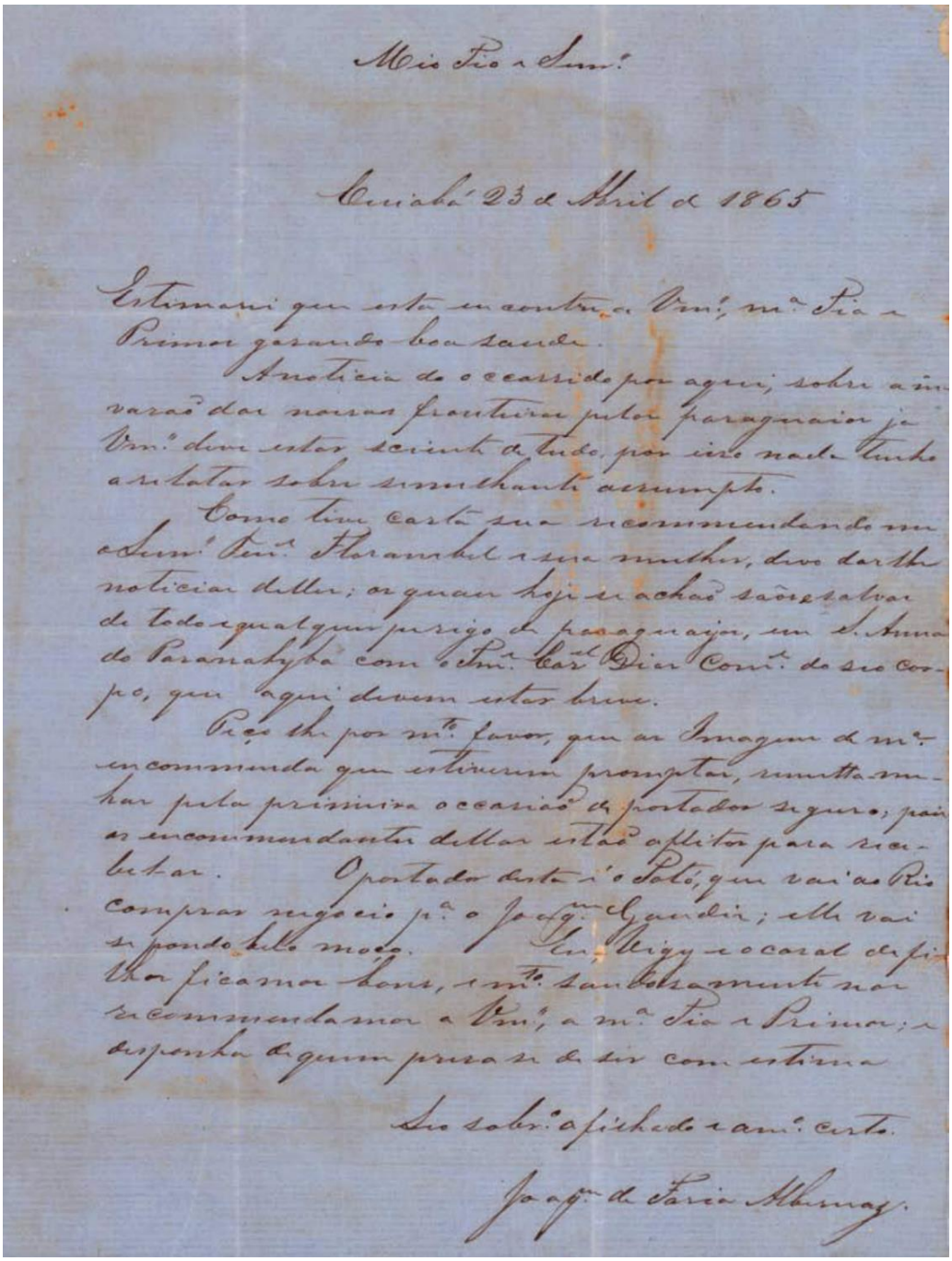


Figura 24 - *Carta enviada a Veiga Valle*, 23 de abril de 1865. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Meo Tio e Senr.

Cuiabá 23 de Abril de 1865

Estimarei que esta encontre a Vm^e^, m^a^ Tia e Primos gosando boa saude.

A noticia do ocorrido por aqui, sobre a invasão das nossas fronteiras pelos paraguaios já Vm^e^ deve estar sciente de tudo, por isso na tenho a relatar sobre semelhante assumpto.

Como tive carta sua recommendadome o Senr. Ten^e^ Florambel e sua mulher, devo dar lhe noticias deles; os quais hoje se achão sãos e salvos de todo e qualquer perigo de paraguayos, em S. Anna do Paranahyba com o Ten^e^ Cor^el^ Dias com^e^ do seo corpo, que aqui devem estar breve.

Peço lhe por m^to^favor, que as Imagens de m^a^ encomenda que estiveram promptas, remeta-me-has pela primeira occasiao de portador seguro; pois os encommendantes delas estão aflitos para recebe-las. O portador desta é o Potó, que vai ao Rio comprar negocio p^a^ o Joaq^m^ Gaudir; ele vai se pondo belo moço. Eu, Vigy e o casal de filhos ficam bons, e m^to^ saudosamente nos recommendamos a Vm^e^, a m^a^ Tia e Primos; desponha de quem preza se de ser com estima

Seo sobr^o^ afilhado e am^o^ certo

Joaq^m^ de Faria Albernaz

Nessa nova carta, o sobrinho relata a invasão que as fronteiras de Mato Grosso tinham sofrido pelos paraguaios, em dezembro de 1864, mas não se alonga no assunto, pois este era bastante veiculado na imprensa nacional e local. Joaquim de Faria Albernaz ainda relata que recebeu uma carta de Veiga Valle, na qual ele pede notícias do Tenente Florambel e sua esposa. Na coleta de fontes não foi possível saber quem seria o tenente e o porquê da preocupação com ele. Além disso, não encontrei a carta que Veiga Valle enviou para o sobrinho.

Um ponto que deve ser destacado nessas trocas de carta, entre Veiga Valle e seu sobrinho Joaquim Faria de Albernaz, é que ele representava uma espécie de intermediário entre o santeiro e as pessoas que queriam comprar suas imagens em Cuiabá (SALGUEIRO, 1983). Por isso, as várias cobranças de entrega, sempre relatando que as pessoas estavam ansiosas para que as peças chegassem e sugerindo que colocasse altos preços nas obras, uma possibilidade para que seu lucro também fosse maior, já que agia como intermediário nas encomendas.

Ainda existem mais duas cartas, desse conjunto colhido por Rescala, que foram colocadas no verso da carta que foi enviada por Manoel João de Mirdª (figura 21) e que estão sem data. Uma delas relata a hospitalização de uma escrava e não faz nenhuma referência a Veiga Valle ou a alguma encomenda (anexo 05). A outra carta, que está bastante deteriorada em algumas partes, já cita Veiga Valle e uma encomenda de uma imagem de Nossa Senhora da Boa Morte.



Figura 25 - *Carta enviada a Veiga Valle*, s/d. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Huma imagem de N. Senhora da Boa Morte; tendo seis palmos d´altura, a q^l^ deve ser feita pelo Senr Veiga, cujas obras neste genero me tem basntantem^e^ admirado. Quando ele a não possa fazer já, e tenha uma outra da (parte deteriorada) me serve taobem, os q eu (parte deteriorada) mais do q (parte deteriorada) em B^º^ (parte deteriorada) Prov^cas^ de Goyaz.

Rogo ao Illm^º^ Sr. Coronel Felipe q (parte deteriorada)

Nessa carta também é encomendada uma imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, e caso ele não a tivesse de pronta-entrega, poderia ser substituída por uma outra, mas não é possível saber por qual, devido à deterioração do documento. Chama atenção a satisfação do encomendante em relação às imagens de Veiga Valle, que elogia a qualidade de suas obras.

Com este conjunto de cartas fica claro que suas obras eram encomendadas pelas famílias, de modo que as imagens eram colocadas nos seus oratórios, para a devoção. Como as imagens feitas por Veiga Valle eram de preço elevado, fica claro que as famílias que as adquiriam tinham como principal objetivo a devoção, mas, além disso, também lhe era atribuído um valor estético e de status (SALGUEIRO,1983).

Além das famílias, as Irmandades e as Igrejas também eram grandes encomendantes das imagens confeccionadas por Veiga Valle. A maioria das igrejas da província precisavam de reformas, mas elas se sacrificavam para oferecer o melhor, o belo e o luxuoso para Deus e não poderiam medir sacrifícios para tal (SANTOS, 2018). Por isso, já tendo o reconhecimento da qualidade de suas imagens, as igrejas e irmandades encomendavam a Veiga Valle imagens que iriam ornar os oratórios das igrejas e utilizavam-nas nas procissões, contrastando com a imagem de "decadência" das igrejas.

Em quase todas as igrejas da Cidade de Goiás existiam imagens confeccionadas, restauradas ou encarnadas por Veiga Valle: na Igreja da Boa Morte tinha uma Nossa Senhora do Parto, uma Nossa Senhora das Dores e um São Joaquim; na Igreja de Nossa Senhora da Abadia tinha um Menino Jesus, uma Nossa Senhora da Abadia e uma Santa Bárbara; na Igreja de São Francisco de Paula um Cristo Crucificado, um São Francisco de Assis e um São Francisco de Paula; na Igreja de Santa Bárbara um São Jerônimo e uma Santa Bárbara; na Igreja de Nossa Senhora do Carmo uma imagem de Nossa Senhora do Carmo; na Igreja de Nossa Senhora do Rosário existia um sacrário, uma Santa Efigênia, um São José de Botas, um São Miguel, um Menino-Deus de Nossa Senhora do Rosário, um São Sebastião e um Cristo Crucificado (LIMA, 1972; PASSOS, 1997). A Catedral de Sant´Anna não registra obras de Veiga Valle, devido a seu processo de ruína na segunda metade do século XIX até a sua total interdição.

Na capital, existiam algumas irmandades que tinham seus membros aceitos a partir de questões econômicas, de gênero e principalmente raciais. Havia as que aceitavam, sem distinção, brancos, pretos, pardos, crioulos, mulheres e homens, escravos ou libertos (Irmandade de São José dos Quatro Ofícios); irmandades que aceitavam todas as raças e gêneros, mas desde que fossem livres (Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte e a Irmandade de São Benedito); as irmandades que só aceitavam negros, independentemente se homem ou mulher, escravo ou liberto (Irmandade de Nossa Senhora do Rosário); e as irmandades que só aceitavam homens brancos (Irmandade de São Miguel das Almas, Irmandade de Nossa Senhora da Lapa, Irmandade do Santíssimo Sacramento e a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos) (MORAES apud BRITTO; ROSA, 2011).

As irmandades eram responsáveis pela maioria das procissões e dos festejos religiosos na cidade e tinham uma grande preocupação pedagógica: "Na exacerbação de rito, especialmente cortejos, demonstravam a seus membros o martírio e redenção dos santos, conjugados a uma reflexão sobre a transitoriedade da vida mundana" (BRITTO, ROSA; 2011, p.62).

Para essas irmandades, ter uma peça de Veiga Valle deveria ser um grande sacrifício, afinal suas peças não eram baratas e as dimensões das imagens encomendadas eram maiores que as dos oratórios familiares (SALGUEIRO, 1983), pois eram elas que ornamentariam os altares das irmandades nas igrejas e sairiam nas procissões.

As irmandades na Cidade de Goiás disputavam entre elas as principais celebrações, procurando se destacar nas cerimônias dos santos padroeiros e na Semana Santa. Para isso, os membros não mediriam esforços para terem belas imagens nos seus respectivos altares e procissões, o que lhes garantiria status.

Além de ter suas obras encomendadas pelas irmandades, Veiga Valle foi membro de duas delas: da Irmandade do Santíssimo Sacramento, em Meia Ponte, e da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, na Cidade de Goiás. Essa irmandade era composta, principalmente, pela elite vilaboense, com grande influência política, social e religiosa. Para ser membro era necessário ser branco e de forma alguma era permitida a participação de negros, nem se fossem casados com brancos. Caso algum matrimônio acontecesse o membro seria expulso da Irmandade, como mostra seu termo de compromisso:

> (...) a primeira regra para o ingresso na irmandade, estipulada nos três termos de compromisso, exigia que este fossem brancos, *sem nota ou infâmia de Direito em fato.* Na hipótese de um pleiteante ser casado com parda, ficaria ao arbítrio dos irmãos admiti-lo ou recusá-lo. (...) vetam o ingresso de quem fosse

> *infamado de christão novo ou de infecta nação ou pardo.* Na hipótese de que, posteriormente ao ingresso, descobrir-se que um irmão era casado com parda, preta ou *infamada de christão novo*, ou se viesse a fazer isso, seria excluído da irmandade, mesmo que tivesse algum cargo importante (MORAES, 2012, p. 135).

A Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos foi implantada na capital, em 1745, pelo padre João Perestrello de Vasconcelos Spínola, "que desejoso e saudoso das procissões penitenciais ibéricas", fundou a Irmandade, "como havia em outras capitais do Brasil" (ROSA, 2016, p.172). Entretanto, documentalmente, a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos só aparece na Cidade de Goiás a partir de 1749 (MORAES, 2012) e é responsável pela implantação da Semana de Passos na cidade.

Como a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos era um meio de grande influência política e social, Veiga Valle só consegue ser um de seus membros 21 anos depois de sua chegada na cidade, justamente quando começa a tomar posse de seus principais cargos políticos. De acordo com o Livro de Compromisso da Irmandade, Veiga Valle tomou posse como irmão da Irmandade do Senhor Bom Jesus Passos em 30 de março de 1862 (anexo 06). Em documento[60] obtido na sede da Irmandade, no qual se fez um recenseamento dos Irmãos de Mesa[61], de 1868 a 1873, verifica-se que Veiga Valle foi um deles, em 1869 (anexo 07). Ainda há um outro documento que mostra a eleição da mesa (anexo 08) e o termo de posse (anexo 09), cargo mais alto que ocupou dentro da Irmandade. Na transferência para que os novos irmãos fizessem a composição de mesa para o pleito seguinte, 1870, Veiga Valle participou da deliberação de se construir a torre sineira de madeira que ficaria do lado de fora da Igreja de São Francisco de Paula[62], como mostra o documento com sua assinatura (anexo 09).

Outro documento inédito obtido na sede da Irmandade mostra os pagamentos das anuidades de Veiga Valle. O documento mostra a data em que ele se tornou membro, e nele se pode observar que, no ano de 1868 e 1869, consta como devedor, mas no ano seguinte, ao ser eleito Irmão de Mesa, em único pagamento, pagou a dívida, a do ano corrente e do seguinte. No entanto, nos anos seguintes consta novamente como devedor,

---

[60] O termo de posse e deliberação já tinha sido publicado por Elder Camargo de Passos em seu livro: *Veiga Valle – seu ciclo criativo (1997)*, página 185. No entanto, o documento com o recenseamento dos Irmão de Mesa, a eleição de mesa e o termo de posse que mostra Veiga como um deles é publicado pela primeira vez.

[61] Quanto às obrigações dos irmãos de mesa, constam apenas dos termos de compromisso das irmandades de Vila Boa (...), os quais determinam o pagamento de duas oitavas de ouro de entrada e uma por anuidade, a obrigatoriedade de vestir o balandrau de cor roxa nas celebrações em que a irmandade tome parte, e a determinação de que ninguém seja excluído da associação sem a aprovação de todos os dirigentes (MORAES, 2012, p.154).

[62] De acordo com a deliberação da irmandade a torre de madeira seria provisória. No entanto, é a torre que ainda existe na lateral da igreja.

mas as pesquisas nos livros da Irmandade mostram que, no ano de 1873, um pagamento anual foi feito.

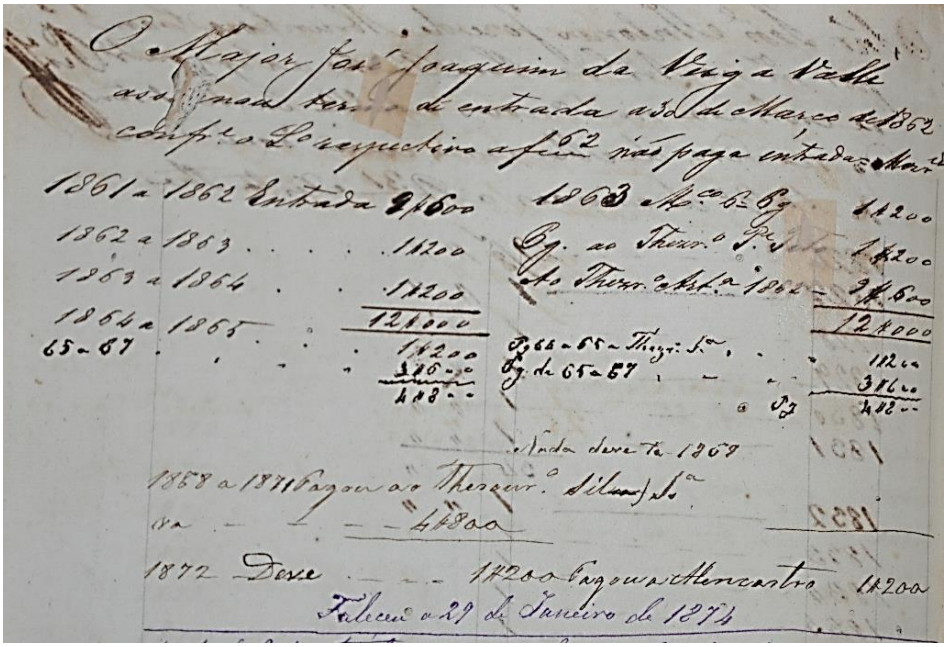


Figura 26 - *Anuidades pagas por Veiga Valle à Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos*. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás.

O Major José Joaquim da Veiga Valle assinou termo de entrada a 30 de Março de 1862. Conforᵉ o Lº respectivo afim 62 não paga entrada = Março 62

1861 a 1862 entrada 9$600
1862 a 1863 ..... 1$200
1863 a 1864 ..... 1$200
12$000
1864 a 1865 ..... 1$200
65 a 67 ..... 3$600
4$800

1863 Mᶜᵒ 6= Pg 1$200
Pg. Ao Thesouroº peFeito 1$200
Ao Thesouroº Artª 1862 9$600
12$000
Pg 64 a 65 a Thesouroº 1$200
Pg de 65 a 67 ..... 3$600
Pg 4$800

Nada deve 1869

1869 a 1871 Pagou ao Thesouroº Sil- Sª va ..... 4$800
1872 Deve ..... 1$200 Pagou a Alencastro 1$200
Faleceu a 29 de janeiro de 1874

A Irmandade é detentora de uma das imagens sacras mais conhecidas da Cidade de Goiás, que só sai do seu local de origem na Semana Santa, mais precisamente na Semana dos Passos. É uma imagem de vestir[63] anamotizada[64] (e não roca, como se

[63] Com as vestes em tecido, acompanhadas de perucas e olhos de vidro, obtinha-se um realismo muito grande nessas imagens e, como define com o próprio nome, é uma categoria escultórica que vai sempre possuir têxtil. Sua concepção própria engloba um suporte em madeira, que é uma estrutura simplificada – roca, ou mais complexa, porém sempre deverá ser coberta pelas vestes. Possuiu partes esculpidas de forma completa e policromadas, habitualmente cabeça, mãos, pés, e às vezes braços e pernas, que geralmente recebe esmerado tratamento de talha e da carnação, pois sempre ficam visíveis. Pode ocorrer uma policromia simplificada nas partes escondidas sob as vestes ou mesmo a madeira estar aparente (COELHO, QUITES, 2014, p.44).

[64] As imagens de vestir anamotizadas ou imagens de corpo inteiro "foram concebidas para usar vestes naturais e possuem definições anatômicas de todas as partes do corpo. Esta concepção da anatomia pode ser bastante variada na

costuma atribuir) do Senhor Bom Jesus dos Passos (figura 26), mede 1,95 m, com uma cabeleira natural (mas não original) e coroa de espinhos talhada em madeira, usa uma túnica roxa. O resplendor feito de madeira e com douração é do século XX, o original era feito de prata e foi roubado (SALGUEIRO, 1983). Inicialmente, a imagem ficava no altar da Irmandade na Catedral de Sant´Anna, mas devido ao seu constante estado de ruínas, a imagem foi abrigada em outras igrejas pela cidade, como a Igreja de Nossa do Rosário e a Igreja Nossa Senhora da Lapa (SIQUEIRA, 2011). Em 09 de maio de 1870[65], são registradas, no livro de despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos[66], duas ordens de pagamento sobre reforma e pintura do nicho em que se achava a imagem, no caso na Igreja de São Francisco de Paula[67], onde permanece até os dias atuais.



Figura 27 - Autor desconhecido. *Senhor Bom Jesus dos Passos* – Escultura em roca, 195 cm. Carnação atribuída a Veiga Valle. Igreja São Francisco de Paula, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2019 e 2022.

A tradição vilaboense costuma atribuir a Veiga Valle o restauro da imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos, em que foi feita uma nova carnação, assim como um

forma de execução, pois encontramos imagens com a presença do tronco e de todos os membros, executados de forma bem definida, às vezes com uma policromia simplificada, ou obras que apresentam toda a anatomia executada, porém de forma bastante tosca e com madeira aparente. Há casos em que a escultura está definida com representação simplificada de túnicas" (COELHO, QUITES, 2014, p.45).

[65] Na pesquisa nos livros da Irmandade não foi encontrada nenhuma evidência exata de quando a imagem foi levada para a Igreja de São Francisco de Paula.

[66] Na ordem de pagamento 35: "*Pago ao Pintor André Antônio d´Conceição a pintura e tintas pª o nicho em q se acha depositada a Imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos, o q tudo consta os recibos lançados Lº 1 Nº35".* No mesmo dia a ordem de pagamento 36: *"A Hermenegildo Antonio d´Sª, pelo concerto do nicho em que se a Imagem do Senhor Bom Jesus Passos o q tudo consta o recibo lançado no Lº 1 Nº36".*

[67] A Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos tinha sua sede na Catedral de Sant´Anna, mas desde o início do século XIX ela se encontrava na Capela de Nossa Senhora da Lapa. Em 1833, devido às ruínas da Capela, a Irmandade foi transferida para a Igreja de São Francisco de Paula (BRITTO; ROSA, 2011).

resplendor em prata e com uma pedra de topázio no centro[68], além de conter, nas gotas de sangue, rubis. Acredita-se que essa obra foi restaurada por Veiga Valle devido a um recibo, de 20 de outubro de 1869, existente nos livros de receita da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, que fala de um concerto e carnação de um Senhor Crucificado o que pode ser reforçado, em mais um documento inédito, com a deliberação de mesa em que se decidiu entregar a peça para que o artista encarnasse (anexo 09).

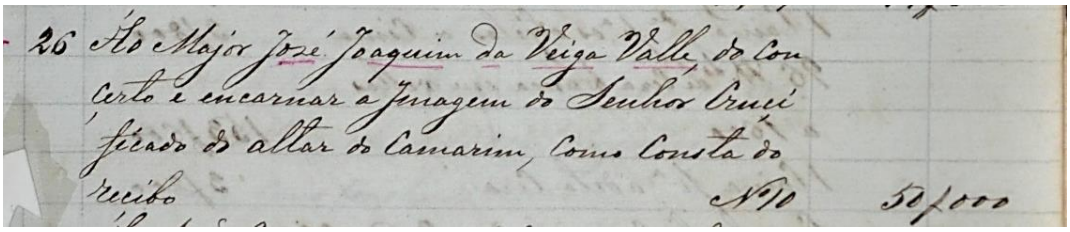

26 Ao Major José Joaquim da Veiga Valle do Con
certo e encarnar a Imagem do Senhor Crucí
ficado do altar do Camarim, como Consta do
recibo Nº 10 50$000

Figura 28 - *Ordem de pagamento a Veiga Valle pela carnação de Crucifixo do altar do Camarim*. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos.

*Ao **Major José Joaquim da Veiga Valle**, o conçerto e encarnar a Imagem do Senhor Crucificado do altar do Camarim, como consta no recibo Nº 10 50$000*

Todavia, deve-se atentar que o pagamento foi para o conserto e encarnação de uma imagem do Cristo Crucificado que ficava no altar do camarim[69]. Somente por este documento não é possível afirmar que a imagem tenha sido restaurada por Veiga Valle. Siqueira (2011) questiona se o crucifixo que o documento cita não seria o que ainda existe na sala de reuniões da Irmandade, já que eles se assemelham com outros dois crucifixos de Veiga Valle, principalmente quando se compara a composição dos cabelos, da encarnação e da ornamentação.



Figura 29 - Autor desconhecido. *Cristo Crucificado*, s/d. Escultura em madeira. Carnação atribuída a Veiga Valle. Igreja de São Francisco de Paula, Cidade de Goiás - GO - Foto: Fernando Santos, 2020.

[68] Em 1977 o resplendor foi roubado e substituído por um mais simples de madeira, que foi encontrado em um banco-arco igreja e restaurado por uma bisneta de Veiga Valle, Maria do Rosário Albernaz da Veiga Jardim, que lhe aplicou folhas de ouro. Acredita-se que esse resplendor de madeira seja o que veio com a imagem da Bahia (SIQUEIRA, 2011).
[69] O camarim é uma sala separada ao lado da nave principal da igreja, onde ocorriam as reuniões da Irmandade.

Realmente, observando o crucifixo do camarim da Igreja de São Francisco de Paula é possível observar a semelhança com a carnação das peças de Veiga Valle. Outro ponto que se assemelha é o esgrafiado da túnica que veste Jesus Cristo, os elementos de sua composição são o que Angotti-Salgueiro chama de "estilo veigavalliano". Quando partimos para a tradição, percebe-se que Veiga Valle fez um resplendor de prata e que nas gotas de sangue do rosto do Senhor dos Passos foram acrescentados rubis, o que também se observa neste crucifixo: um resplendor de prata e, nas chagas de Jesus, as pequenas pedras de rubis. Corroborando Siqueira (2011), o mais certo é que o crucifixo do camarim seja o mencionado pelos documentos apresentados.

Durante a pesquisa outros documentos foram apurados, principalmente nos livros da Irmandade, e nenhum deles jogou luz na afirmação de que a imagem tenha sido restaurada por Veiga Valle. Este recibo é o único documento a que se costuma atribuir a confirmação da restauração feita por Veiga Vale, no entanto ele gera mais afirmações negativas do que positivas. Siqueira sugere que a restauração e a carnação poderiam ter sido feitas pelo filho de Veiga Valle, Henrique Ernesto da Veiga, *"já que suas obras são semelhantes à do pai, quase beirando a igualdade"* (SIQUEIRA, 2011, p. 152), porém nenhum documento comprova tal fato. Somente dois documentos foram encontrados que se referem a Henrique Ernesto da Veiga nos livros de receita da Irmandade: um deles, de 1º de abril de 1873, que faz um pagamento a Henrique Ernesto da Veiga para que ele dourasse e pintasse o andor do Senhor dos Passos; e um outro, de 30 de março de 1874, para que lhe fossem entregues seis livros com lâminas de ouro, que tinham sido encomendados para o major Veiga Valle (já falecido no início do mesmo ano).

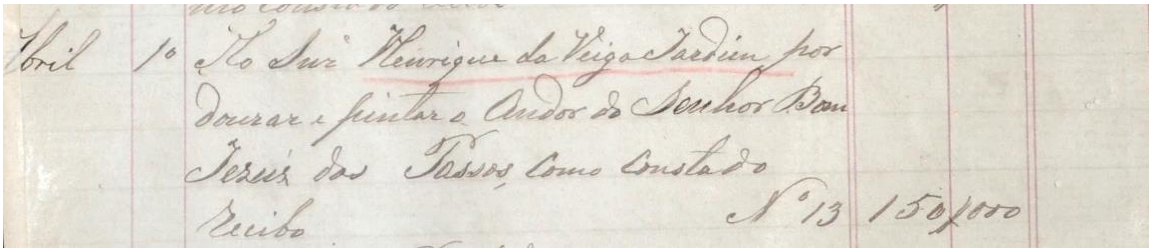


Figura 30 - *Ordem de pagamento a Henrique da Veiga Jardim*. Fonte: Fonte: Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás - GO.

Abril 1º Ao Sr Henrique da Veiga Jardim por dourar e pintar o Andor do Senhor Bom Jesus dos Passos como contado recibo Nº13 150$000

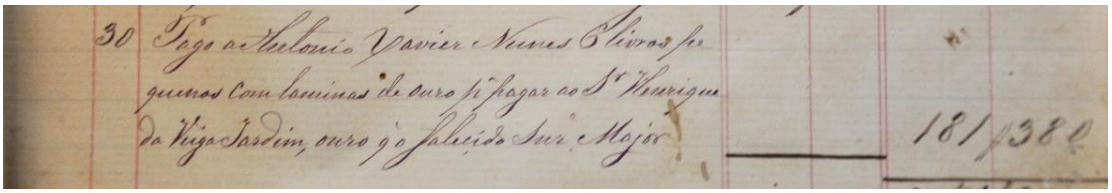


Figura 31 - *Ordem de pagamento a Henrique da Veiga Jardim*. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos na Cidade de Goiás – GO

> *30 Pago a Antonio Xavier Nunes 6 livros pequenos com laminas de ouro pª pagar ao Sr Henrique da Veiga Jardim, ouro que falecido Srº Major 181$380*

Então, diante dos documentos apresentados, não se pode atribuir a restauração do Senhor dos Passos a Veiga Valle ou a seu filho Henrique Ernesto da Veiga. Na pesquisa nos livros da Irmandade, nada se refere explicitamente a uma possível carnação e restauração da imagem do Senhor dos Passos. No entanto, um recibo (que estava marcado com uma cruz e grifado), de 08 de abril de 1871, me chamou atenção, o qual se refere a um conserto da imagem do Senhor dos Passos por João Parode[70]. No entanto, não especifica que tipo de "conserto" seria este, provavelmente algum na estrutura da imagem, já que Parode seria um marceneiro. Esse é o único documento que se remete diretamente a algum tipo de reparo na imagem do Senhor dos Passos.

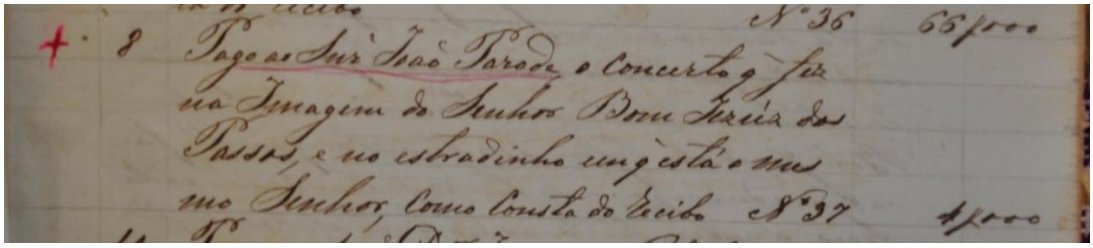


Figura 32 - *Ordem de pagamento a João Parode*. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos na Cidade de Goiás.

> *8 Pago ao Sr João Parode o cencerto q fez na Imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos e no estradinho em q está o mesmo Senhor, como consta do recibo Nº37 4$000*

Apenas pelo documento que a tradição vilaboense se apega para afirmar a restauração da imagem do Senhor dos Passos, não é possível confirmar que ela teria sido feita por Veiga Valle. Na verdade, o que se pode aventar é a ideia de que Veiga Valle pode ter feito a restauração da imagem sem ter recebido, já que ele seria um membro da

[70] A única referência encontrada sobre João Parode foi uma ordem de pagamento que foi publicada no Correio Official, em 30 de novembro de 1867. – *Ao inpector da tesouraria – Para mandar entregar ao 1º tenente de engenheiros Dr. Joaquim Rodrigues de Moraes Jardim a quantia de duzentos e quarenta mil oitocentos e cincoenta e seis réis porque contractou com João Parode o concerto do palácio do governo.* (CORREIO OFFICIAL, 30 de novembro de 1867, p.2)

Irmandade, pois todas as fontes obtidas mostram que suas obras eram de valor elevado e ele era muito requisitado pelas irmandades, igrejas e elite. Assim, ele restaurar uma das imagens mais conhecidas e admiradas pelos vilaboenses seria uma boa forma de agradar a sociedade vilaboense e os próprios membros da irmandade, e, com isso, aumentar seu prestígio no meio político, o que poderia reverter em alguns votos e trânsito social.

Em dois documentos, ainda inéditos, que foram encontrados durante a pesquisa, verifica-se, no Livro de Lançamentos da Irmandade de Nossa Senhora da Abadia, na Cidade de Goiás, que em dezembro de 1866 uma ordem de pagamento foi feita a Veiga Valle e o recebido assinado por ele, para que o artista pintasse o andor que servia para carregar a imagem da mesma madona que homenageia a igreja. O que reforça que seus serviços se estendiam pelas irmandades da cidade e que não se resumiam à escultura, ele também era contratado para serviços de pintura.

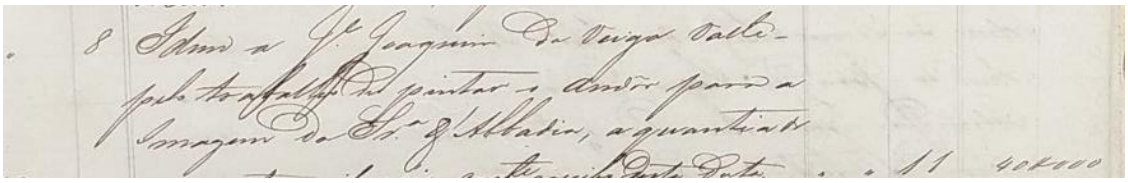


Figura 33 - *Ordem de pagamento a Veiga Valle pela pintura de andor*. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade Nossa Senhora da Abadia, *Cidade de Goiás* - GO. Acervo*:* Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC)

*8 Idem a J^s^ **Joaquim da Veiga Valle** pelo trabalho de pintar o andôr para a Imagem da Sr^a^ d´Abbadia, a quantia de 40$000*

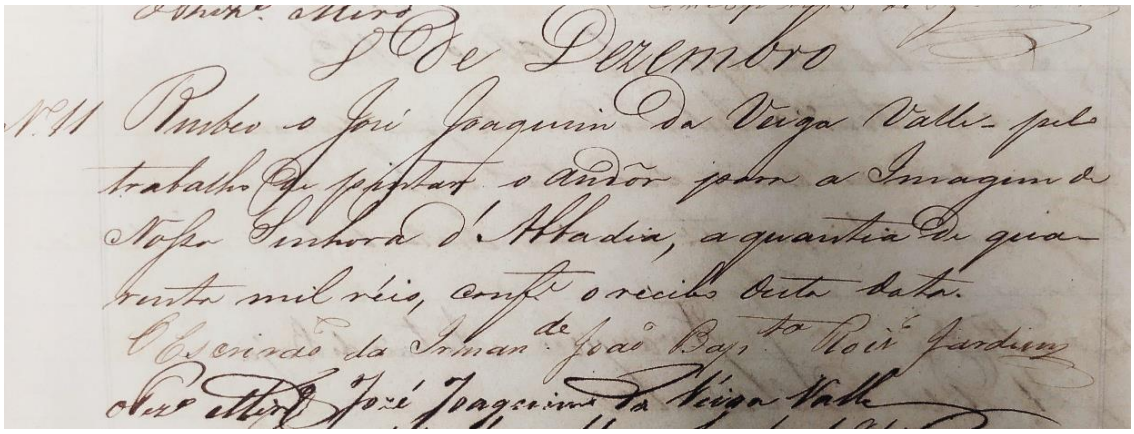


Figura 34 - *Recibo da Irmandade Nossa Senhora da Abadia assinado por Veiga Valle pela pintura de andor*. Fonte: Livro de Despesas da Irmandade Nossa Senhora da Abadia, Cidade de Goiás - GO. Acervo*:* Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC)

8 de Dezembro

*N.11 Recebeo o **José Joaquim da Veiga Valle** pelo trabalho de pintar o andôr para a Imagem Nossa Senhora d´Abbadia , a quantia de quarenta mil réis, conf^t^ o recibo de outra data.*

O Escrivao da Irman^de^ João Bap^ta^ Ro^is^ Jardim

(Ilegível) *José Joaquim da Veiga Valle*

Os principais encomendantes eram as irmandades, igrejas e, principalmente, as famílias, mas também outras entidades sociais e de governo contratavam seus serviços. Só existem duas referências a obras de Veiga Valle que não estão ligadas à arte sacra[71], uma delas é o conserto de um dossel para um novo retrato do imperador Dom Pedro II, como mostra a ordem de pagamento.

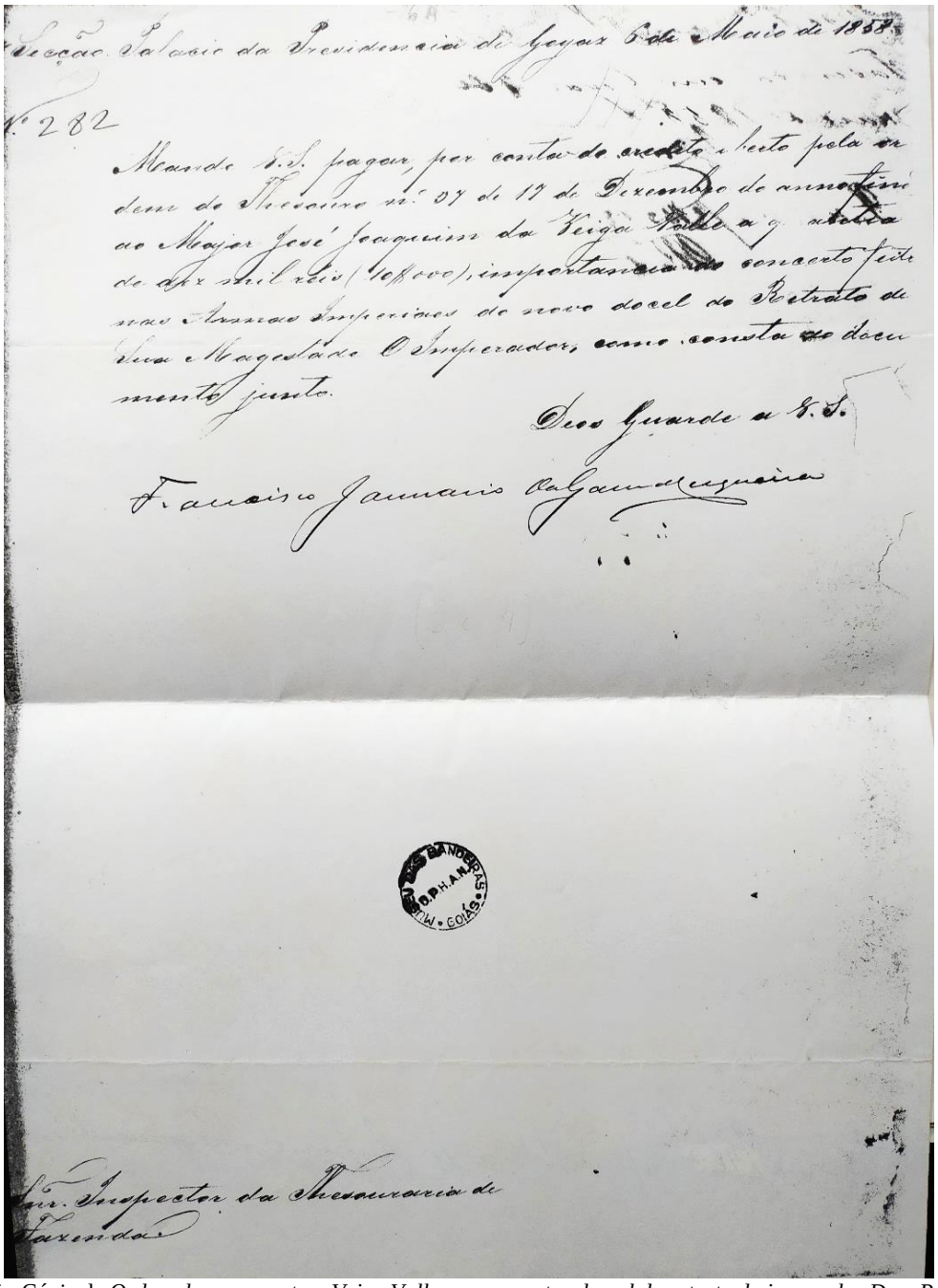


Figura 35 - Cópia da *Ordem de pagamento a Veiga Valle por concertar dossel do retrato do imperador Dom Pedro II*. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

[71] Passos (1997) afirma que existe uma escultura de nu artístico inacabada que seria de Veiga Valle (p.122 e 285). No entanto, não existe nenhuma documentação que comprove tal autoria.

Secção Palacio da Presidencia de Goyaz 6 de Maio de 1858
Nº 282
Mande V.S. pagar por conta do credito aberto pela ordem do Thesouro nº 07 de 17 de Dezembro de anno findo ao Major ***José Joaquim da Veila Valle*** *a quantia de dez mil reis (10$000), importância do cencerto feito nas Armas Imperiais do novo docel do Retrato de Sua Magestade O Imperador, como consta o documento junto.*

Deos guarde a V.S

Francisco Januario da Gama Sertquira

Snr. Inspector da Thesouraria da Fazenda.

Dossel é uma estrutura de madeira ornamentada, que pode ser forrada ou não com tecido e, normalmente, era colocada sobre altares, tronos ou algo que se queria proteger ou até mesmo ostentar. O quadro que o dossel iria proteger hoje se encontra no Palácio Conde dos Arcos e, erroneamente, devido a essa ordem de pagamento, atribui-se o conserto de sua moldura a Veiga Valle. Durante a pesquisa tentei buscar informações sobre o dossel e onde ele poderia se encontrar, mas nada foi encontrado além da ordem de pagamento.

Uma outra encomenda foi a douração de um quadro sobre a Guerra do Paraguai, que o artista fez para o Gabinete Literário Goiano[72], em 1873. O documento que comprova a sua contratação foi encontrado nas atas do Gabinete, do dia 26 de fevereiro de 1873.

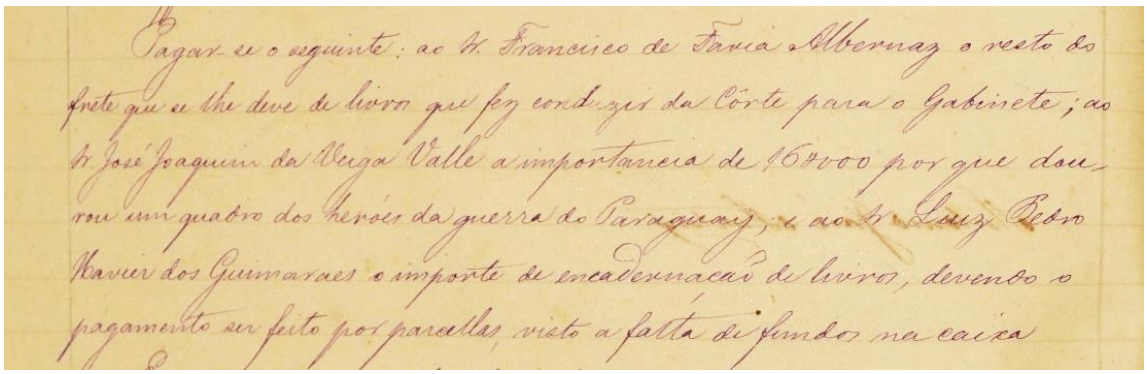


Figura 36 - *Ordem de pagamento a Veiga Valle por dourar quadro sobre a Guerra do Paraguai*. Fonte: Ata do Gabinete Literário Goiano, Cidade de Goiás - GO.

Pagar-se o seguinte: ao Sr. Francisco de Faria Albernaz o neste do frete que se lhe deve de livrar que fez conduzir da Côrte para o Gabinete; ao ***José Joaquim da Veiga Valle*** *a importância de 16$000 por que dourou um quadro dos heróes da guerra do Paraguay, e ao Sr. Luiz Pedro Xavier dos Guimaraes o importe de encadernação de livro, devendo o pagamento ser por parcelas, visto a falta de fundos na caixa.*

[72] O Gabinete Literário Goiano foi fundado em 10 de abril de 1861 e é reconhecido como a primeira biblioteca pública de Goiás (a biblioteca pública fundada em Meia Ponte, em 1832, não teria funcionamento e frequência para ser considerada biblioteca pública). O Gabinete teria como inspiração o Real Gabinete Português de Leitura (fundado em 1837, no Rio de Janeiro). O perfil dos membros do Gabinete mostra que são da elite vilaboense, tendo os sobrenomes mais influentes da cidade presentes em suas atas, como: Alencastro, Albernaz, Jardim, Fleury, Curado, Couto, Veiga, entre outros (RIBEIRO, 2011). Pesquisando nas Atas do Gabinete Literário Goiano é possível observar a variedade de livros que fazia parte de seu catálogo, como: almanaques, livros de botânica, livros em língua estrangeira, literatura nacional e estrangeira, entre outras.

Durante a pesquisa tentei encontrar a obra referida na ordem de pagamento, busquei na sede Gabinete Literário Goiano[73], na Cidade de Goiás, mas nada foi encontrado, apesar de a sede se encontrar em estado lastimável, de modo que é praticamente inviável qualquer tipo de pesquisa. Conversei com alguns membros, mas disseram que eles nunca a viram e que acreditam ter desaparecido há muito tempo.

Como se pôde observar neste tópico, os registros das obras de Veiga Valle existem, mas com o seguinte problema: a grande maioria dos documentos comprovam os registros, entretanto não é possível localizar as obras. A partir da documentação utilizada foi mostrado que as obras não se concentraram apenas em Meia Ponte e na Cidade de Goiás, mas também em outras cidades e províncias. Outro ponto foi elucidar os principais encomendantes (famílias pertencentes à elite, igrejas e irmandades) e, a partir disso, afirmar que suas obras tinham valor elevado, que iam além do valor sagrado, como agregavam também valor estético e de status.

Ainda foi possível identificar as encomendas, que eram numerosas e giraram em torno da arte sacra. O artista não era ágil em sua produção, o que nos leva a questionar a quantidade de obras atribuídas a ele, pois Veiga Valle tinha que dividir sua atividade de santeiro com a vida política. É o que tratará o próximo tópico.

1.3 – Veiga Valle e sua atuação política

Apesar de ser reconhecido por sua produção artística, o envolvimento de Joaquim José da Veiga Valle com política é um ponto que deve ser destacado e analisado. Todas as biografias que existem sobre o santeiro destacam esse seu lado na política, mas nenhuma delas tentou esmiuçar essa atuação e, principalmente, como essa teia de relações políticas foi fundamental para que anos depois de sua morte e de um esquecimento, seu nome reaparecesse e ele se tornasse o principal artista goiano do século XIX.

Como visto anteriormente, seu pai, Joaquim Pereira Valle, foi influente político em Meia Ponte (Pirenópolis), o que levou seu filho a seguir seus passos. Afinal, a principal forma de ascender financeiramente e socialmente era entrando para o meio político, pois a partir das redes e relações que se formavam, ganhava-se as oportunidades de galgar cargos cada vez mais altos. Veiga Valle fez exatamente esse caminho,

[73] A única visita que fiz à sede do Gabinete foi, também, na tentativa de encontrar algum livro que pudesse se relacionar com a formação artística de Veiga Valle, mesmo ele não tendo sido membro da entidade. Devido às condições do local não foi possível fazer tal levantamento. Só consegui ter total acesso às Atas do Gabinete do Literário Goiano.

participou dos principais meios políticos de Meia Ponte e da Cidade de Goiás, tentou vagas para um cargo ou outro, colocou-se à disposição de comissões políticas. Assim ele se tornou vereador, juiz de paz, jurado, deputado provincial e, como se viu, casou-se com a filha de um dos homens mais importantes da província, o presidente José Rodrigues Jardim.

Uma das primeiras atuações políticas de que se tem notícia de Veiga Valle foi sua participação como membro fundador da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional[74], de Meia Ponte (Pirenópolis), em 22 de janeiro de 1832. Essa Sociedade, criada em Meia Ponte, foi a primeira de Goiás, logo o exemplo se espalhou por outras cidades da província. De acordo com seu estatuto ela tinha como objetivo:

> Art. 2º Ella tem por fim sustentar por todos os meios legaes a Liberdade, e Independencia Nacional: desenvolvendo o auxilio da acção das Authoridades Publicas, todas as vezes que se faça percizo a bem da Ordem, e tranquilidade publica: 2.º usando do direito de petição para as medidas que não estiverem ao seo alcance; e ainda quando se julguem indispensáveis medidas maiores reclamando-as somente pelos meios legaes. (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 21[75] de janeiro de 1832, p. 02)

A Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional foi criada com mais de 50 sócios, os quais eram eclesiásticos, comerciantes, militares e proprietários de terras, a elite meiapontense. As reuniões aconteciam na casa do Comendador Joaquim Alves de Oliveira, e nas primeiras reuniões se decidiu que seus membros votariam em um conselho eletivo de treze pessoas, com mandato de um ano, para que se pudesse representar a Sociedade. Nessa reunião para escolha do conselho eletivo[76], Veiga Valle coloca seu nome à disposição, ficando em 14º lugar na votação, com 15 votos. Por pouco ele não obteve votos para fazer parte do conselho eletivo da Sociedade, mas ficou como

[74] A primeira Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional foi criada em São Paulo – SP, em 29 de março de 1831, tendo como objetivo contribuir com as autoridades para manter a ordem pública, no turbulento momento que antecedeu a abdicação de Dom Pedro I (07 de abril de 1831). Logo a notícia da Sociedade se espalhou e outras foram criadas em vilas de São Paulo. Em 10 de maio de 1831, baseando-se na Sociedade paulistana, o Rio de Janeiro – RJ criou a sua Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional e, por ser a capital do império, passou a influenciar diretamente todas as outras que foram criadas no Brasil (VIEIRA, 2013).

[75] De acordo com o Estatuto da Sociedade, para ser admitido como sócio: "Art.16. Para se recebido membro da Sociedade he preciso: 1º ser cidadão Brasileiro, e estar no exercício de seos Direitos: 2º não se ter mostrado inimigo da Liberdade e Independencia Nacional; 3º ter bons costumes, e meio honesto de subsistência" (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 21 de janeiro de 1832, p. 03)

[76] A partir desse conselho eletivo seria escolhida a mesa diretiva anual, na primeira eleição o Comendador Joaquim Alves de Oliveira foi eleito presidente; o vice-presidente foi o padre Luiz Gonzaga Fleury; o 1º secretário foi o padre Manuel de Souza; o 2º secretário Joaquim Ribeiro Camelo. O pai de Veiga Valle, Joaquim Pereira Valle, recebeu vinte e quatro votos e fazia parte do conselho eletivo (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 26 de janeiro de 1832, p. 02 e 03)

suplente, e sempre que algum membro do conselho faltava ele passava a fazer parte da mesa[77].

A participação de Veiga Valle na Sociedade reforça a ideia de sua ligação com os principais nomes da política goiana, estava junto às pessoas que influenciariam nas principais tomadas de decisões da província, pois elas estavam diretamente ligadas ao governo desde a época da Independência. Eram pessoas que estavam no poder e pretendiam permanecer no poder da província, após a abdicação de Dom Pedro I. Para isso, sempre se colocavam ao lado dos grupos dominantes da Corte e seguindo suas orientações. De acordo com Vieira:

> Ao tomarem conhecimento da Abdicação, a facção goiana situacionista aderiu ao projeto político moderado, o que certamente corroborou para que assumissem a direção de Goiás em 1831 e permanecessem no poder durante todo o período regencial. Entre os situacionistas, destacamos o coronel José Rodrigues Jardim, o padre Luiz Gonzaga de Fleury e o bacharel José Assis Mascarenhas. Os três foram nomeados presidentes da província de Goiás, Jardim chegou a compor o quadro de senadores do Império; enquanto Fleury e Mascarenhas foram eleitos para Assembleia Geral (VIERA, 2013, p.03).

A notícia da abdicação chegou com um mês e meio de atraso em Goiás e foi celebrada por aqueles que chamavam Dom Pedro I de "o mais liberal dos imperantes". A partir daquele momento, os membros que iriam compor a Sociedade se colocavam ao lado dos liberais moderados, "unidos em torno da defesa da constituição, para fazer frente, assim, aos exaltados, tanto da direita como da esquerda" (PALACIN, 1986, p.64). Nesse contexto e no eixo de defender a Constituição, "a Ordem, e a tranquilidade pública", a Sociedade Defensora de Meia Ponte, quando foi criada, já se organizou para ser a principal aglutinadora destes ideais em toda província, pois elegeu correspondentes em trinta e um arraiais e na capital. Logo depois, incentivou que alguns arraiais[78] criassem sua própria Sociedade Defensora, mas sob o raio de atuação de Meia Ponte (PALACIN, 1986).

A Sociedade Defensora buscava ter o maior apoio possível, enviou comunicado de sua abertura e cópia de seu Estatuto para Câmaras Municipais e ao presidente da

---

[77] MEYAPONTE – Sociedade Defensora da Liberdade e Independencia Nacional. *Sessão Ordinária a 11 de Março de 1832. Presidencia do Sr. Oliveira.*
As 4 horas da tarde reunindo o Conselho em huma das Sallas das Casas do Sr. Commendador Oliveira, fazendo o 1º Secretario a chamada acharão se presentes 13 Conselheiros, preenchendo o total do Conselho pela ausência de três Srs Conselheiros, os Senhores Supplentes – Veiga Valle – Mendonça – e Carlos Borges, tendo estes sido antecipadamente Officiados para vir tomar assento; o Sr Presidente abrio a Sessão (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 20 de março de 1832, p. 01 e 02).

[78] Traíras, São José, Cavalcante, Natividade, Porto Imperial e Santa Luzia (PALACIN, 1986, p.65).

província, José Rodrigues Jardim. A resposta[79] do presidente é lida em uma sessão de 1º de abril de 1832, em que Veiga Valle compunha a mesa, e a partir dali o primeiro nome da lista de fundadores da Sociedade Defensora passa a ser o de José Rodrigues Jardim, como uma forma de mostrar a influência que eles tinham obtido[80].

Ainda na sua proposta de "defender" a ordem pública, também enviou ao juiz de paz da capital um comunicado[81], que foi também enviado a outros juízes de paz, pedindo que se avisasse à Sociedade Defensora caso houvesse alguma perturbação pública, não só na cidade, mas em toda província. Com a concordância de alguns juízes de paz, e na pretensão de salvaguardar a ordem da província, os membros da Sociedade passaram a pressionar o presidente José Rodrigues Jardim para que se apressasse a criação da Guarda Nacional na região, pois ocorria o boato de que "se diminuirão os Ordenados dos Empregados Publicos, uma vez que a Federação se proclamasse logo, e logo" (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 31 de julho de 1832, p.02). Era preciso se preparar para o evento de desordem política e social. A Sociedade Defensora propõe:

> (...) Que o Conselho da Sociedade represente ao Exm, Presidente da Provincia a conveniência de acelerar a organização das G.N. fazendo observar exatamente a Lei, e pedindo providencias precisas que os G.N. deste Julgado sejao bem armados, e instruídos, existindo sempre de cautela huma proçao considerável de munições para algum caso que possa occorer, em que seja preciso a coadjuvação dos Meyapontenses para se oppoe aos rusguentos que empreenderem o Despotismo de hum só quer de muitos (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 31 de julho de 1832, p.02).

Para que se pressionasse ainda mais a Guarda Nacional na região, e ainda se criasse uma específica para Meia Ponte, mais bem armada e instruída, criou-se uma comissão formada para dar o parecer sobre o assunto, composta pelo padre Luiz Gonzaga de Camargo Fleury e o padre José Joaquim Pereira da Veiga[82] (tio de Veiga Valle). O

---

[79] *"Os Patrioticos Actos sucessivamente praticados pelos honrados Meiapontenses só podiao ser bem coroados com a Intallaçao da Sociedade Defensora da Liberdade e Independencia Nacional em o Arraial de Meiaponte, cujos bem organizados Estatutos me forao apresentados com Officio de 29 de Janeiro passado.*

Os bons Goyanos, verdadeiros amigos do Brasil serão reconhecidos aos liberaes sentimentos, com que a Sociedade se propõem trabalhar para a mantença da Ordem e Tranquilidade Publica; e pelo seo Presidente protestao gratidão eterna.

Deos Guarde á VV. SS. Cidade de Goyaz 8 de Fev. de 1832 – José Rodrigues Jardim – Illusts. Srs. Do Conselho da Sociedade Defensora da Liberdade e Independencia Nacional em Meiaponte" (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 07 de abril de 1832, p.01).

[80] A MATUTINA MEIAPONTENSE, 07 de abril de 1832, p.02.

[81] (...) "*A Sociedade afiançada pelos disvelos com que Vm. se emprega a bem dos Povos ouza esperar que a communicaçao desta Installação, bem como a supplica, que acaba de fazer será benignamente acolhidam e atendida; esperando mais que Vm. se digne comunicar a Sociedade qualquer medida, ou noticia, que julgar conveniente a publica tranquilidade não so do seu Districto, como da Província, e ainda de todo Império"* (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 31 de janeiro de 1832, p.02 e 03).

[82] Ao analisar o jornal A Matutina Meiapontense, por diversas vezes me deparei com o nome "Veiga", o que me fez pensar de forma equivocada que se tratava de Veiga Valle. Ao fazer as comparações, percebi que o nome "Veiga" se

parecer da comissão foi de que não haveria necessidade de fazer o pedido ao Presidente da Província, pois já contavam com "6 Companhias que formam o batalhão, de Infantaria e 2 do Esquadrão de Cavallaria de Guardas Nacionaes" (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 18 de julho de 1832, p.02). Sobre aumentar o armamento e a munição da Guarda Nacional do julgado, a comissão coloca que ideia é válida e que o Juiz de Paz não mediria esforços para suprir essa necessidade, caso alguma ameaça de desordem acontecesse[83]. Não por coincidência, o Juiz de Paz referido no parecer era o próprio presidente do Conselho formado, o padre Luiz Gonzaga de Camargo Fleury.

Nenhum estudo ou documento foi encontrado para comprovar a data exata da criação da Guarda Nacional em Goiás, mas Veiga Valle fez parte de sua composição, pois notícia sobre sua ida para a Cidade de Goiás já o noticiava como alferes[84]. Ao entrar na Guarda Nacional, Veiga Valle fez parte da dos oficiais de reserva[85], que era composta por autoridades, empregados públicos e judiciais, pois lhe garantiam algumas isenções (SALGUEIRO, 1983). Ao entrar na Guarda Nacional, Veiga Valle teria a possibilidade de ter mais prestígio social e político, visto que logo poderia requisitar a desejada patente de major[86], que será adquirida em 1855.

Além de pressionar por melhor armamento e maior munição para a Guarda Nacional, a Sociedade Defensora passou a se articular para que Meia Ponte fosse elevada ao status de vila, pois dessa forma passariam a ter o direito de ter uma Câmara Municipal. Com tal articulação, e tendo entre seus membros o presidente da província, não demorou muito para que Meia Ponte fosse elevada ao status estimado, em 10 de julho de 1832. Já sabendo da elevação de Meia Ponte a vila, a Sociedade Defensora começou a pressionar o presidente Rodrigues Jardim para que se possibilitasse um Conselho de Jurados[87].

---

refere ao seu tio, o padre José Joaquim Pereira da Veiga, quando se trata de José Joaquim da VEIGA VALLE, ele sempre vem de forma composta "Veiga Valle". Tal equívoco é cometido por Heliana Angotti Salgueiro (*A Singularidade de Veiga Valle*) e Elder Camargo de Passos (*Veiga Valle – Seu Cilco Criativo*), quando relatam que Veiga Valle fez parte da comissão para a redação do estatuto da Sociedade Defensora, já que na verdade o "Veiga" referido é seu tio, José Joaquim Pereira da Veiga (SALGUEIRO, 1983, p.293; PASSOS, 1997, p.27).

[83] E quanto proem ao Armamento, e Muniçoes, e Instrucção, sendo incontestável a utilidade da Indicação nessa parte; parece a Comissao que com quanto não se deva pensar ter escapado a utilidade dessa medida ao Snr. Juiz de Paz desta Parochia, se encarregue todavia ao mesmo Sr, sem dependência de Oficio (por isso que ele mesmo he presidente deste Conselho) de tomar a este respeito todas as medidas que julgar mais convenientes aos fins da Indicação dando parte ao Conselho do resultado final desta incumbência, de que o seo Patriotismo não se isemptará (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 18 de Julho de 1832, p.03)

[84] Não foi encontrado nenhum documento que mostra quando Veiga Valle entrou para a Guarda Nacional. Em relatório publicado no jornal A Matutina Meiapontense, 13 de abril de 1833, o seu nome não aparece na listagem. No entanto, o de seu irmão, Joaquim Pereira Valle Junior, aparece como 2º alferes da 3ª Companhia de Batalhão (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 13 de abril de 1833, p.03).

[85] O serviço ativo recaía nos humildes, que arcavam com o ônus de fardar-se e deslocar-se (SALGUEIRO, 1983, p.295).

[86] A aquisição das patentes de coronel e major da Guarda Nacional, títulos cobiçados nas províncias principalmente pelo prestígio que conferiam, foi o meio que a sociedade estamental do Império criou para substituir a falta de aristocracia de linhagem (SALGUEIRO, 1983, p.295).

[87] A partir do momento em que o arraial se elevasse a vila, se teria direito ao Conselho de Jurados.

Ainda dentro da Sociedade Defensora, Veiga Valle era suplente do Conselho diretivo, sempre que um membro efetivo faltava, ele tomava assento na mesa, e a partir dali sempre colocava seu nome à disposição para alguma comissão ou cargo. Como aconteceu na reunião de 05 de setembro de 1832, na qual Veiga Valle tomou assento na mesa do Conselho, em que se decidiria sobre um tesoureiro para a Sociedade Defensora, para que se organizassem as doações mensais dos membros (decidido na reunião que seria de 80 réis), dos não-membros e de outros fundos. O tesoureiro seria escolhido por votação, dessa forma, abriu-se a discussão sobre se membros e suplentes do Conselho poderiam se candidatar, e foi decidido que os membros seriam vetados, mas que os suplentes poderiam. Como Veiga Valle era suplente do Conselho, ele coloca seu nome à disposição, obtendo um voto[88] (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 05 de setembro de 1832).

Outra comissão da qual Veiga Valle fez parte, formada em reunião de 11 de novembro de 1832, foi de um levantamento a pedido de duas Sociedades Defensoras, do Rio de Janeiro, para saber o grau de pacificação em que a província goiana se encontrava, devido aos últimos fatos ocorridos na Corte no final de julho[89]:

> Lerao se dous Officios hum da S.D. do Rio de Janeiro e outro da Federal Fluminense; ambos refereindo os sucessos que tiveram logar naquela Corte nos últimos dias de Julho, e princípios de Agosto p. pa O Conselho deliberou que se lhe respondesse, certificando o estado de pacificação em que se acha a Provincia, e que a Sociedade D. estpa com ellas identificada em sentimentos políticos; e forao nomemados para a Comissão os Srs. Goulao, Amancio, e Veiga Valle (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 27 de novembro de 1832, p.02).

A última notícia que se tem da Sociedade Defensora é uma Ata de 02 de fevereiro de 1833, não se tem um documento que mostra seu encerramento. No entanto, os seus principais objetivos foram conquistados e agora a maioria de seus membros foram eleitos para a Câmara Municipal de Meia Ponte. A eleição ocorreu em 30 de novembro de 1833,

[88] O escolhido como tesoureiro foi José Ignacio do Nascimento, com 05 votos. O outro votado foi João Caetano Pimentel, com 03 votos (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 05 de setembro de 1832, p.03).

[89] Em represália à atitude do tutor imperial, que se utilizava da força e prestígio do cargo que ocupava para conspirar contra o governo, propõe Feijó sua destituição, no que é seguido pela Câmara. O Senado, contudo, onde o reduto "restaurado" era poderoso, nega-se a dar seu Consentimento. O Ministro da Justiça (Feijó), obedecendo seus impulsos autoritários, planeja então o golpe de estado de 30 de julho, pedindo à Câmara que se constituísse em Assembleia, e sem que o concurso do Senado votasse as medidas que pleiteava. (...). Contudo, não contou Feijó com a pusilanimidade da Câmara. A sua maioria, apesar de inicialmente de acordo com o plano, temendo as consequências deste ato que lhe parecia por demais revolucionário, recuou à última hora, deixando o ministro isolado. Diante disto ele se exonera do cargo (PRADO JUNIOR, 1999, p.70 e 71).

e os sete mais votados[90] seriam os vereadores. Na primeira eleição para a Câmara Municipal, Veiga Valle se candidatou, ficando com o cargo de suplente[91] (JAYME,1974). Veiga Valle não foi eleito, mas seu pai, Joaquim Pereira Valle, foi o mais votado e se tornou o primeiro presidente da Câmara Municipal de Meia Ponte, tomando posse em 15 de abril de 1833[92].

Veiga Valle continuou tentando um cargo público e, no mesmo ano, 1833, tenta mais uma eleição, dessa vez para Juiz de Paz[93] de Meia Ponte, novamente não consegue se eleger e tem uma votação pífia de um voto (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 06 de junho de 1833). Com tais derrotas, Veiga Valle não passou o ano sem conseguir nenhuma posição pública e continuou na busca por prestígio social. Por duas vezes ele foi escolhido para fazer parte do corpo de jurados de Meia Ponte, lista que era preparada pelo Juiz de Paz, o pároco e um conselho de vereadores. Só fariam parte dessa lista os considerados "cidadãos ativos" (eleitores), assim "as suas decisões espelhavam as inclinações da elite, que já detinha o controle econômico e político" (RODYCZ, 2003, p.18). No ano seguinte, 1834, continua como jurado em Meia Ponte.

Como visto, as primeiras tentativas de Veiga Valle de alçar a política não tiveram sucesso. Todavia, o constante contato com a elite meiapontense e, como era seu pai influente político, não demorou muito para que ele alcançasse seu objetivo. No segundo pleito eleitoral para a Câmara de Vereadores de Meia Ponte, em 1836, Veiga Valle se elegeu[94] como vereador, tomando posse em 1837 (JAYME, 1974).

Antes de concluir seu mandato, Veiga Valle fez parte lista tríplice[95] dos candidatos a Juiz Municipal, escolhida pela Câmara Municipal de Meia Ponte. Definida a lista tríplice, ela seria apresentada ao presidente da província que escolheria um deles. Veiga Valle foi escolhido pelo presidente da província, o meiapontense e companheiro da

---

[90] Os sete mais votados foram: Capitão Joaquim Pereira Valle, Capitão José Gomes de Siqueira, Padre Luiz Gonzaga de Camargo Fleury, Coronel Joaquim Alves de Oliveira, Padre Manuel Amâncio da Luz, Padre Manuel Pereira de Souza e Tenente-coronel Joaquim Ribeiro Canedo (JAYME, 1974, p.435 e 436).

[91] Devido à falta de documentação da época não foi possível apurar a quantidade de votos que Veiga Valle recebeu como vereador.

[92] Deliberou-se, que se achando instalada a Camara e em suas Sessões Ordinarias se chamasse o Capitão Joaquim Pereira Valle que se reconhecia dos Diplomas ser o mais votado, e por isso lhe competir a Presidencia desta Camara, podendo vir prestar Juramento, e toma Posse, e se lhe Offciou, durante esta Sessão (A MATUTINA MEIAPONTENSE, 27 de abril de 1833, p.3).

[93] Conforme o artº 10, deviam ser eleitos quatro juízes de paz, servindo, cada um deles, por um ano, precedendo os mais votados e sendo suplentes uns dos outros na mesma ordem de votação. No impedimento dos quatro, a Câmara juramentava o mais votado dentre os não eleitos. (...) Os Juízes de Paz eram leigos e tinham a incumbência de decidir verbalmente as pequenas contendas entre os moradores de aldeia rural, variando a sua competência de acordo com o número de habitantes (RODYCZ, 2003).

[94] Por falta de documentação da Câmara Municipal de Meia Ponte e de jornais da época não foi possível saber a quantidade votos que ele obteve e fazer uma análise sobre o seu mandato de vereador.

[95] Por falta de documentação não foi possível apurar os outros que compuseram a lista tríplice.

Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional, o padre Luiz Gonzaga de Camargo Fleury, como Juiz Municipal para o triênio de 1839-1842 (JAYME, 1974).

Fazer parte da elite meiapontense, na qual pai e tio ocuparam vários cargos políticos e públicos de prestígio, ocasionou estar em contato com as pessoas mais influentes da vila de Meia Ponte e da província, proporcionando-lhe cada vez mais cargos públicos e políticos e ascensão social. Isso facilitou-lhe o caminho para que se casasse com a filha do presidente da província.

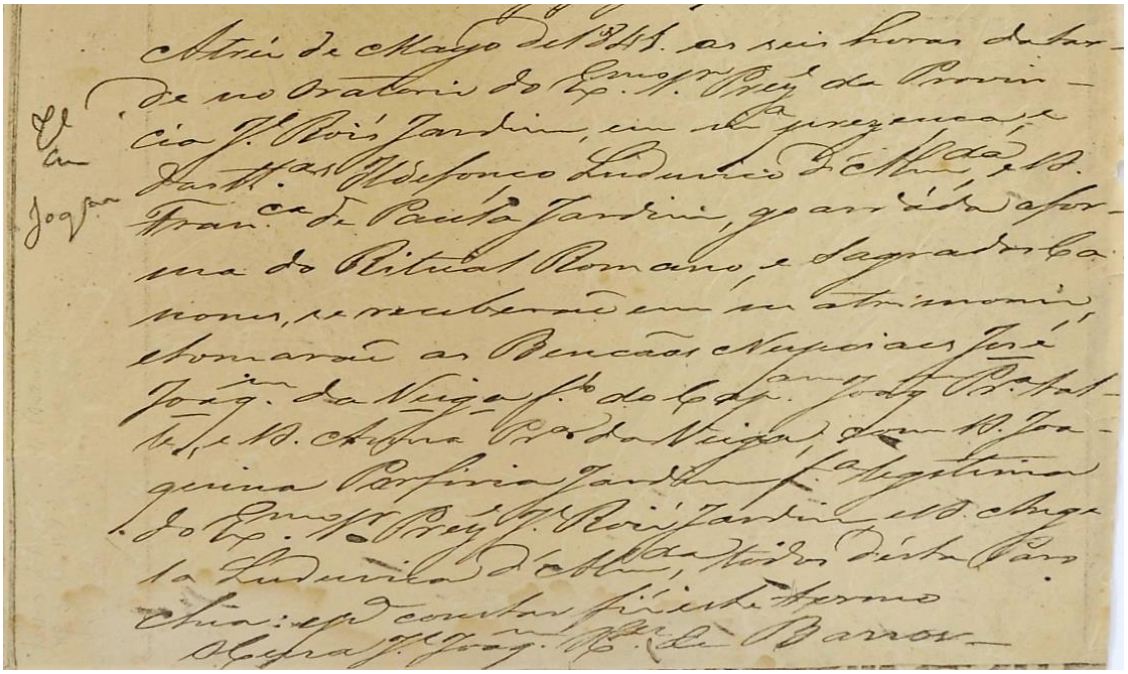


Figura 37 - Cópia da *Certidão de Casamento José Joaquim da Veiga Valle com Joaquina Porfíria Jardim*. Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).

> *A três de Mayo de 1841, as seis horas da tarde no oratorio do E^xmo^. S^r^. Prez^a^. da Provincia J^é^. Roiz Jardim, com sua prezenca e das tt^as^ Idelfonso Ludovico d´Alm^da^ e D. Frans^ca^ de Paula Jardim, guardada aforma do Ritual Romano, e Sagrados Canones, se receberão em matrimonio etomarão as Bençãos Nupciais José Joaq^im^ Veiga f^lo^ do Cap^am^ Joaq^im^ Pe^ra^ Valle, e D. Anna Pe^ra^ da Veiga, com D. Joaquina Porfiria Jardim, f^a^ legitima do E^xmo^. S^r^. Prez^a^. da Provincia J^é^. Roiz Jardim e D. Angela Ludovico d´Alm^da^, todos desta parochia: e para constar fez este termo.*
>
> *O cura J^e^ Joaq^im^ X^vier^ de Barros.*

A imagem acima mostra a certidão de casamento de Veiga Valle com Joaquina Pofíria Jardim. Em maio de 1841, aos 34 de idade, José Joaquim da Veiga Valle se muda para a Cidade de Goiás, então capital da província, devido ao compromisso de casamento com a filha do presidente de província, José Rodrigues Jardim. Veiga Valle se casa com a filha de um dos homens mais influentes daquela região, o que lhe abriu muitas portas políticas e sociais. Ele deixa a convivência com a elite meiapontense para fazer parte da elite vilaboense.

Como mostrado anteriormente, o casamento de Veiga Valle com Joaquina Porfiria não aconteceu devido a sua ida à Cidade de Goiás para pintar banqueta (RESCALA, 1940) ou dourar altar (PASSOS, 1997) na Catedral de Sant´Anna. Como Veiga Valle era descendente de família influente de Vila Boa e Meia Ponte, já fazia parte da elite meiapontense e já ocupava cargos públicos e políticos, seu nome não era desconhecido pelo presidente da província de Goiás, José Rodrigues Jardim, de modo que se torna uma boa referência para se casar com sua filha. Para Veiga Valle, seria mais uma oportunidade de se manter e de ascender politicamente e socialmente. Como nos mostra Miriam Bianca Amaral Ribeiro, sobre a importância do casamento para a manutenção na política:

> As estratégias matrimoniais da família também foram constitutivas de sua permanência política. Os casamentos, ao longo da história da família, tiveram atribuições sociais, políticas e econômicas, além de contribuir para a permanência da família na política do Estado e do Brasil. As estratégias matrimoniais variaram segundo as conjunturas, dependendo das exigências colocadas pelas relações políticas de cada situação, explicitadas pelo jogo de poder. Mas, estruturalmente, estiveram assentadas sobre a necessidade de garantir qualificação e permanência políticas (RIBEIRO, 2003, p.42).

No seu livro *Esboço Histórico de Pirenópolis* (1971), Jarbas Jayme afirma que, no pleito de 1841, Veiga Valle se elegeu como Deputado Provincial, mas, novamente, nenhuma Ata da Assembleia foi encontrada e nem publicações na imprensa, é um hiato de 10 anos sobre a Assembleia Provincial de Goiás, que não permite nenhum estudo sobre o período. Salgueiro (1983) descarta essa informação, pois nos pleitos eleitorais seguintes o número de votos que ele recebeu foi muito baixo.

Assim, corroboro a hipótese de Salgueiro (1983) de que Veiga Valle não foi eleito nos primeiros pleitos eleitorais ao se mudar para a Cidade de Goiás, pois se deve atentar ao fato de que ele chega em Vila Boa em 1841, e seu sogro no mesmo ano muda-se para o Rio de Janeiro, onde seria senador, e no final do ano seguinte falece na capital do império. Por isso, sem o apoio forte do presidente José Rodrigues Jardim, as dificuldades políticas aumentaram, e ele teve que se articular com a elite meiapontense e a elite vilaboense. Diferentemente de sua família em Meia Ponte, na qual só ele e o pai enveredaram pela política, em Vila Boa a família Jardim era tradicionalmente uma família de políticos, nesse ponto o apoio da família Jardim se dividia.

Devido à falta de documentação do período que abrange de 1840 a 1851, não é possível afirmar se Veiga Valle participou de mais algum pleito eleitoral, mas se pegarmos sua participação política nos pleitos eleitorais de Meia Ponte, o fato pode ter se

repetido na Cidade de Goiás. A partir de 1852, já é possível encontrar suas participações políticas. Nesse ano ele se candidatou a vereador e obteve 03 votos, uma votação muito baixa se o compararmos com os mais votados (anexo 10).

No ano seguinte, 1853, seu nome aparece no edital para eleitores e suplentes das eleições de Juízes de Paz do Distrito de Rio Claro, que pertencia à Paróquia de Vila Boa. Ainda naquele ano, Veiga Valle, novamente, candidata-se à Assembleia Provincial, obtendo dois votos em Vila Boa (CORREIO OFFICIAL, 14 de dezembro de 1853), quatro em Meia Ponte e um em Jaraguá (CORREIO OFFICIAL, 21 de dezembro de 1853).

Antes de tentar mais um pleito eleitoral, em 1855, aos 49 anos, Veiga Valle é reformado como Major pelo Governo Imperial, como mostra decreto de 31 de agosto 1855, *"(...) Fora reformados nos mesmos postos: (...) Os majores da mesma guarda nacional, Joaquim da Cunha Bastos e José Joaquim da Veiga Valle"* (DIARIO DE PERNAMBUCO, 14 de setembro de 1855, p.01). No mesmo ano, novamente, candidata-se à Assembleia Provincial, obtendo um voto na Cidade de Goiás (SALGUEIRO, 1983).

Ainda durante esse período de tentativas de eleições frustradas, foram encontrados documentos que mostram algumas cobranças e questionamento de impostos. Por exemplo, em relação à taxa de uma loja que estava em seu nome, e de escravos, do período em que morava em Meia Ponte, e de fronteira da chácara que possuía nos arredores da capital. O registro solicita que fosse pago o imposto sobre escravos e, além disso, há um documento que registra a venda de uma escrava.

Um documento obtido nos arquivos do Museu das Bandeiras, que é identificado como provavelmente de 1848, mostra Veiga Valle sendo cobrado por uma taxa de escravos, correspondente aos anos de 1840, 1841 e 1845 a 1846. Também mostra a cobrança de impostos relacionados a uma loja.

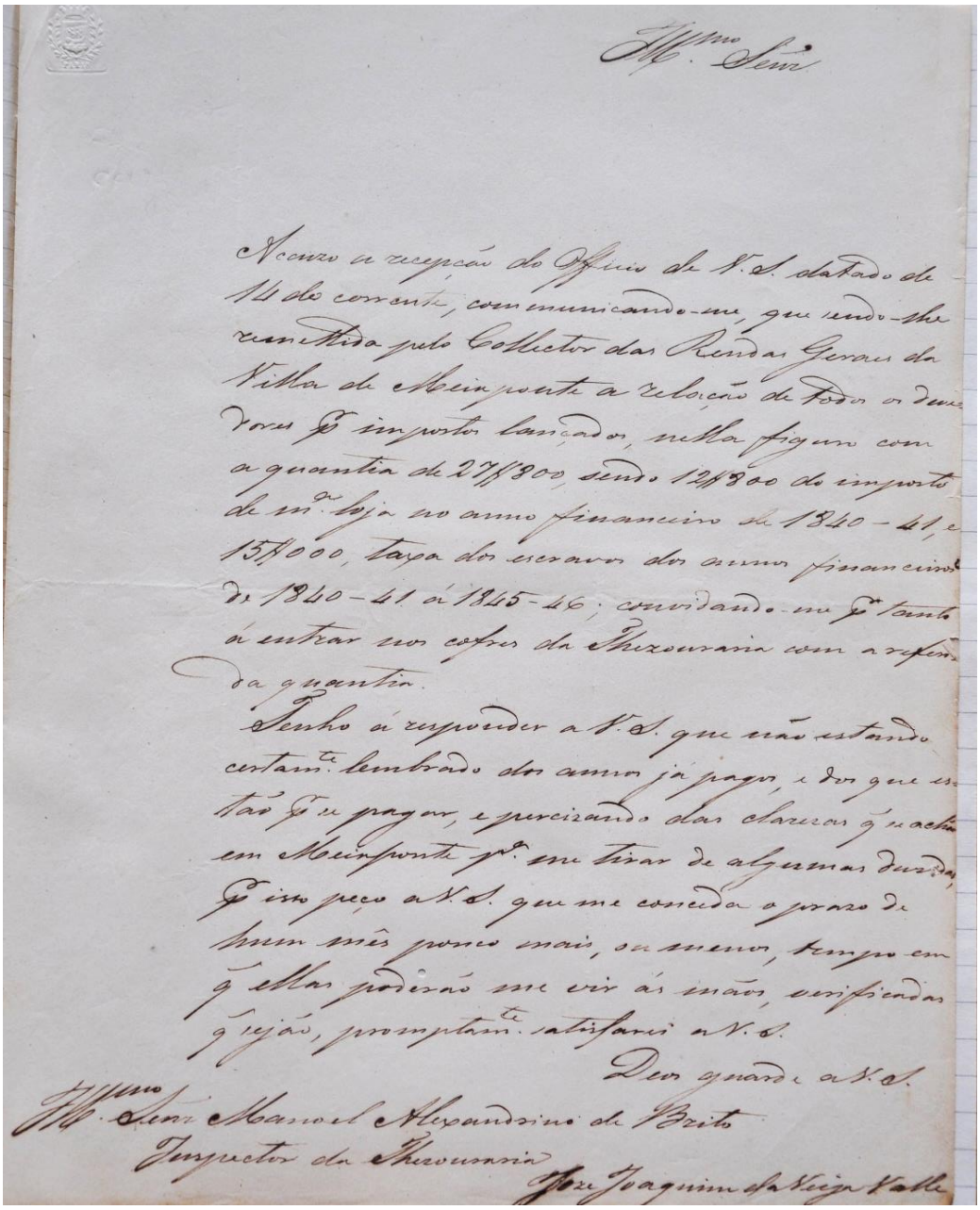


Figura 38 - *Ofício de Lançamento de imposto escrito por Veiga Valle*, 1848. Fonte: Acervo do Museu das Bandeiras.

Il^mo Srs

Acuzo a recepção do officio de V.S. datado de 14 do corrente, com municando-me, que sendo-lhe remetida pelo Collector das Rendas Gerais da Villa de Meia ponte a relação de todos devedores p^ra impostos lançados, nella figuro com a quantia de 27$800, sendo 12$800 do imposto de m^a loja no anno financeiro de 1840-42, e 15$000, taxa de escravos dos anos financeiros de 1840-1841 á 1845-46; convidando me p^a tanto a entrar nos cofres da thezouraria com a referida quantia.

Tenho a responder a V.S. que não estando certam^te lembrado dos anos já pagos, e dos que estão p^ra eu pagar, e precisando das clarezas q se achão em Meiaponte p^ra me tirar de algumas duvidas,

P^r isso peço a V.S. que me conceda o prazo de hum mês pouco mais, ou menos, tempo q ellas poderão me vir ás mãos, verificadas sejam, promptam^te satisfarei a V. S.

Deus guarde a V.S.

Ill^mo Senr Manoel Alexandrino de Brito
Inspector da Thesouraria

José Joaquim da Veiga Valle

O documento é único e de muita relevância, pois é o único que se tem conhecimento de que foi totalmente escrito pelo artista. No registro, ele pede um prazo para conferir a dívida, pois não se lembrava dos anos que foram pagos ou que ficaram pendentes, e que para isso teria que buscar tais informações em Meia Ponte. Alguns pontos do documento devem ser destacados, como a cobrança de imposto relacionado a uma loja, mostrando uma das formas de rendimento que o artista tinha na época que morava em Meia Ponte, o que fortalece a hipótese de que ele não vivia exclusivamente de suas obras.

Sobre a loja de Veiga Valle, o Livro de Recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte mostra que era uma loja de secos e molhados, pois ela iria fornecer as velas que seriam utilizadas na cerimônia da quinta-feira santa daquele ano (SALGUEIRO, 1983). Não foi possível identificar quando a loja iniciou suas funções, mas que ela existiu até 1841, ano em que Veiga Valle se mudou para a capital.

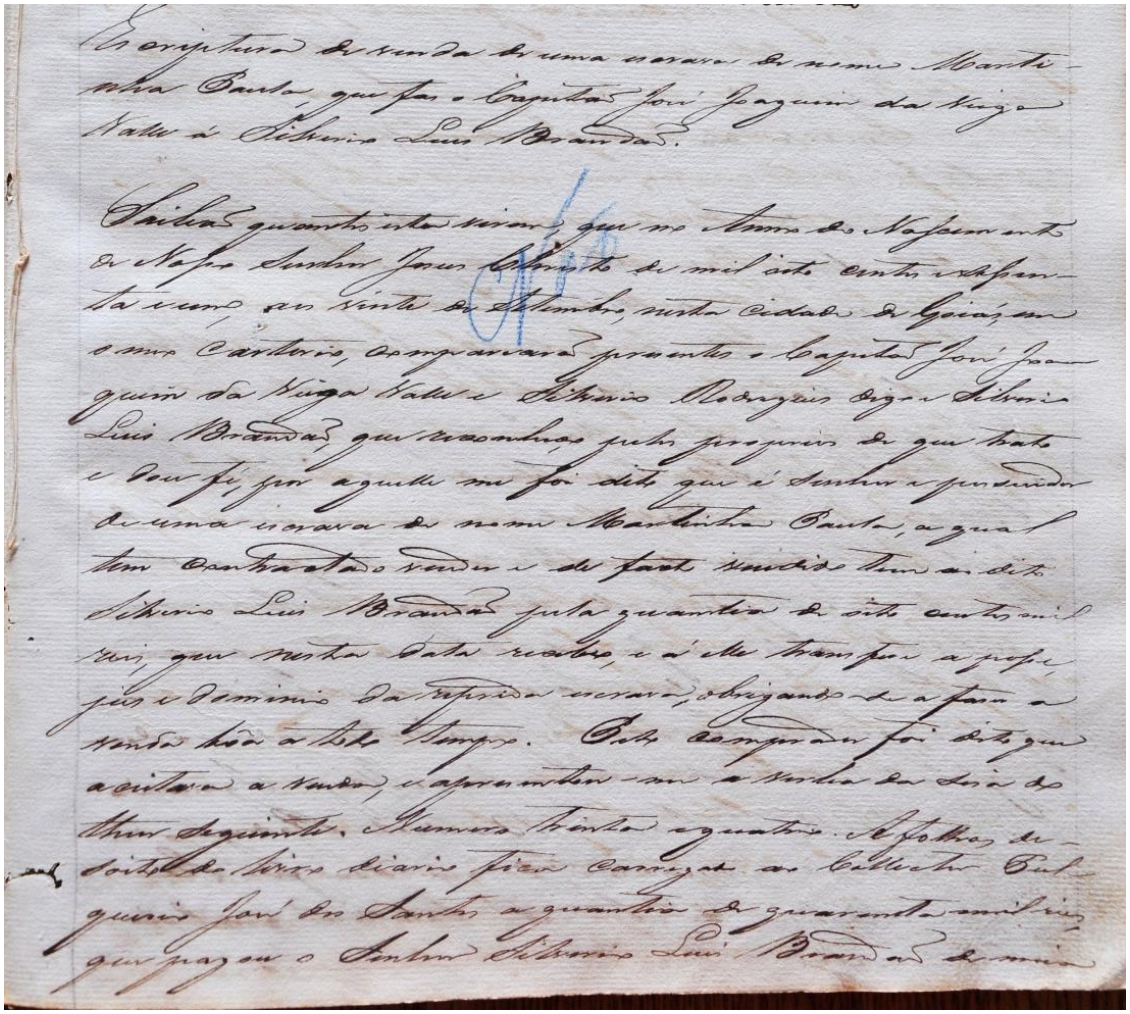
Em outro documento, de 1857, de cobrança de impostos (anexo 11), os coletores de rendas autuam Veiga Valle por não pagar por um escravizado que morava em sua chácara, que ficava nos arredores da cidade. O documento mostra o questionamento de Veiga Valle sobre a autuação, segundo seus argumentos os coletores extrapolaram a fiscalização dos limites da cidade, já que sua chácara ficaria fora desse limite. Veiga Valle acrescenta ainda que sempre cumpriu com os pagamentos de seus outros escravizados que moravam na cidade e que em sua chácara morava apenas um, o qual fazia todo o serviço. Continua dizendo que tais cobranças podem gerar grandes prejuízos e levar as pessoas a abandonarem suas benfeitorias.

Um mês depois, a resolução proferida é a favor do pedido de Veiga Valle, apesar da lei de 8 de outubro de 1833, art. 5º, parágrafo 5º prever uma taxa a ser paga por escravizados que habitassem a cidade, vilas e os arredores. Como não tinha nada especificado sobre chácaras, foi defendido que tal demarcação feita pela Câmara Municipal era um equívoco. Assim, essa brecha estava sendo usada para burlar o pagamento da taxa, pois os escravizados só pernoitavam nas chácaras, mas durante o dia os serviços eram feitos na cidade, o que não era o caso de Veiga Valle.

Para evitar que novos questionamentos como o de Veiga Valle fossem feitos, e que as fronteiras de sua chácara fossem legalizadas, foi determinado que a Câmara Municipal fizesse uma nova demarcação de tais limites. Um documento, de janeiro de 1858, mostra que o fato ocorreu e uma nova demarcação foi feita para que se deixasse

claro que somente os moradores dos limites da cidade pagariam as taxas dos escravizados (anexo 12).

Outro documento, de 1861, mostra que Veiga Valle fez uma venda de uma escravizada de nome Martinha Paula, que à época tinha 25 anos, pela quantia de 800$000 reis. A transação foi registrada no Livro de Notas do 1º Ofício, nº 80, 1861-1863, páginas 10 e 11. Da documentação reunida, essa é a única que mostra o artista fazendo esse tipo de transação comercial.



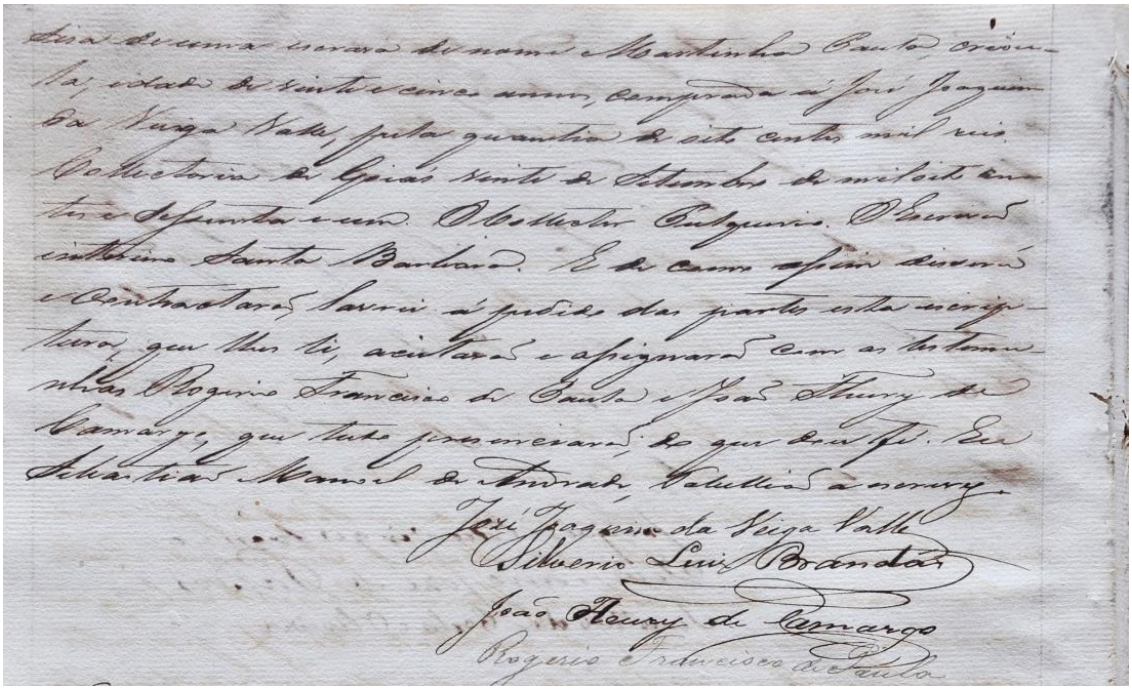


Figura 39 - *Escritura da venda de escravizada de Veiga Valle*. Fonte: Acervo do Museu das Bandeiras.

Escriptura de uma escrava de nome Martinha de Paula, que faz o Capitão ***José Joaquim da Veiga Valle*** *a´ Silvério Luis Brandão.*
Saibão quanto esta virem, que no tempo do Nascimento de Nosse Senhor Jesus Christo de mil oito centos e sessenta e um, aos vinte de setembro, nesta Cidade de Goias, em nosso Cartório, comparecerão o Capitão ***José Joaquim da Veiga Valle*** *e Silvério Rodrigues digo Silvério Luis Brandão, que reconheço* (ilegível) *de que trato e dou fé, por aquelle me foi dito que é Senhor e proprietário de uma escrava de nome Martinha Paula a qual tem* (ilegível) *vendido tem dito Silvério Luis Brandão justa quantia de oito centos mil reis, que nesta data recebeo, e a lhe transferiu a propriedade e domínio da referida escrava, obrigando de a trazer a venda boa a* (ilegível). *Pelo comprador foi dito que aceitaria a venda, e apresentou-me a venda da* (ilegível) *seguinte, Numero trinta e quatro. A folhas dezoito do Livro diário fica carregado a Collector Rulgério José dos Santos a quantia de quarenta mil reis que pagou o Senhor Silvério Luis Brandão do domínio*

de uma escrava de nome Martinha Paula crioula, idade de vinte e cinco anos, comprada de José ***Joaquim da Veiga Valle****, pela quantia de oito centos mil reis.*
Collectoria de Goias vinte de Setembro de mil oito cento e sessenta e um. O Collector Rulgério. O escrivão (ilegível) *Santa Barbara. E de consenso afim divisão e contractação,* (ilegível) *a pedido das partes esta escriptura que lhes li, aceitarão e assignarão como as testemunhas Rogério Francisco de Paula e João Fleury de Camargo, que tudo ficou em claro, de que dou fé. Eu Sebastiao Manoel de Andrade, Tabellião o escreve.*

José Joaquim da Veiga Valle
Silvério Luis Brandão
João Fleury de Camargo
Rogério Francisco de Paula

Como se observou, Veiga Valle era um escravocrata, e desde a época em que morava em Meia Ponte já pagava taxas por seus escravizados, chegando a ser autuado por falta de pagamento de tais taxas. A venda de Martinha Paula é a única que se conseguiu apurar, o que pode afirmar que a venda de escravizados não era uma forma de rendimento de Veiga Valle. Outro ponto que se deve destacar é a quantidade de escravizados que ele teve durante sua vida, o fato é que quando ele faleceu, em 1874, pessoas escravizadas não constam em seu testamento (anexo 13).

Como mostrado, na eleição para o biênio 1856/1857, Veiga Valle não obteve votos suficientes para ser eleito, mas na eleição seguinte, para o biênio 1858/1859, ele conseguiu ser eleito. A documentação sobre a eleição é inexistente, por isso não foi possível levantar a quantidade de votos obtidos. Só foi possível comprovar que ele realmente foi eleito devido a uma publicação no jornal *Correio da Tarde* (RJ), de 03 de janeiro de 1859[96], que publicou o parecer da diplomação dos deputados provinciais eleitos no ano anterior - o parecer mostra que Veiga Valle ficou em nona posição dos deputados diplomados. A única notícia sobre seu mandato é que ele foi eleito para a Comissão de Comércio, Agricultura, Indústria e Arte, com 08 votos (SALGUEIRO, 1983).

Segundo Passos (1996), Veiga Valle também foi eleito para o biênio de 1860/1861, mas essa informação não foi encontrada nos documentos pesquisados. No levantamento de Salgueiro (1983), ele aparece com 16 votos, sendo 03 votos na capital e 13 votos em Bonfim. Nas pesquisas realizadas nos jornais fora da província goiana, só foi encontrada uma informação sobre as eleições em Goiás, no *Jornal do Commércio* (RJ), no qual se verifica que Veiga Valle, neste pleito, não foi eleito deputado, não ficando nem entre os suplentes, como mostra a publicação a seguir:

> Provincia de Goyaz.
> RELAÇÃO DOS DEPUTADOS E SUPPLENTES ELEITOS Á ASSEMBLÉA LEGISLATIVA PROVINCIAL PELO 1º CIRCULO
>
> Reverendo João Luiz Xavier Brandão
> Caetano Nunes da Silva
> Dr. Jeronymo José de Campos Curado Fleury
> Coronel Francisco José da Silva
> Tenente – coronel Antonio José de Castro
> Tenente – coronel Joaquim Luiz do Couto Brandão
> Luiz da Cunha Bastos
> Francisco Domingos de Souza
> Tenente – coronel Idelfonso Ludovico de Almeida
> Coronel Joaquim Bueno Pitalugas Caipó
> Tenente – coronel José Rodrigues de Moraes
>
> *Supplentes,*
>
> Major Torquato José de Barros
> Reverendo Antonio Evaristo da Costa Campos
> João José da Silveira Pinto
> Dr. Joaquim Felix de Souza
> Delfino Machado de Araujo
> Major José Vicente da Silva
> Goyaz, 10 de janeiro de 1860.
> (JORNAL DO COMMERCIO, RJ, 17 de março de 1860, p.02)

[96] É portanto a comissão de parecer: 1º - Que sejam reconhecidos e tomem assento como deputados os Srs. Idelfonso Ludovico de Almeida, Joaquim Gomes de Siqueira, José Joaquim da Veiga Valle, João Luiz Xavier Brandão, José Rodrigues de Moraes e Antonio José de Castro, cujos diplomas foram presentres á commissão (CORREIO DA TARDE, RJ, 03 de janeiro de 1859, p.03).

No campo político Veiga Valle não desistiu. Embora não tenha sido eleito no pleito de 1860/1861, para o pleito seguinte, 1862/1863, ele conseguiu se eleger. A notícia foi publicada no jornal *Correio Mercantil (RJ)* e mostra a eleição praticamente encerrada, só faltava a apuração do colégio eleitoral de Boa Vista, que contava com 18 eleitores, e apenas esse número não mudaria o resultado das eleições. Contudo, até o momento da notícia, Veiga Valle já contava com 156 votos, como mostra a apuração seguir:

> **Goyaz** – *Capital, 7 de dezembro.* – Era qual conhecido o resultado da eleição provincial. Foi adiada a apuração geral, por não ter ainda chegado á capital a authentica de Boa Vista.
> A votação dos diversos collegios da província, á excepção do da Boa Vista, com 18 eleitores recahiu sobre os Srs:
>
> 1º Tenente – Coronel José Rodrigues de Moraes.....202
> 2º Brigadeiro Felippe Cardoso..... 196
> 3ºMajor João Fleury 182
> 4º Major Teixeira..... 182
> 5º Dr. Benedicto Flixo de Souza..... 179
> 6º Tenente – coronel Idelfonso..... 177
> 7º Dr. Joaquim Felix..... 176
> 8º Padre João Brandão..... 175
> 9º Capitão Caetano Nunes..... 165
> 10º Dr. Theodoro Rodrigues de Moraes..... 164
> 11º José Rodrigues de Oliveira..... 164
> **12º Major Veiga Valle..... 156**
> 13º Padre Manoel Pinto de Siqueira..... 153
> 14º Padre Joaquim Vicente de Azevedo..... 153
> 15º Capitão Sebastião José Lopes de Almeida..... 148
> 16º Major Torquato José de Barros 147
> 17º Padre Manoel Innocencio..... 146
> 18º Coronel F. J. da Silva.....145
> 19º Luiz Luciano Pinto.....143
> 20º Tenente – coronel Manoel Sardinha.....134
> 21º Luiz da Costa Bastos..... 134
> 22º Padre David. F. Povoa..... 131
> Brigadeiro Bueno..... 130
> Jacob Antonio dos Santos 129
> Castro..... 126
> Pacifico X. de R. Junior..... 113
> Manoel Serapiao Pereira Passos..... 112
> Joaquim Luiz.....100
>
> (CORREIO MERCANTIL, 05 de fevereiro de 1862, p. 01) (grifo nosso)

Como ocorreu anteriormente, devido à falta de documentação, não foi possível fazer um levantamento sobre sua atuação durante o mandato. O único documento encontrado foi a Ata da primeira sessão, em 30 de maio de 1862, na qual se prepara a

diplomação dos deputados eleitos e Veiga Valle passa a fazer parte da comissão para legitimar os diplomas desses deputados. [97]

No entanto, Veiga Valle segue sendo eleito e com números cada vez mais expressivos, como verifica-se na apuração da eleição para o biênio de 1864/1865, que marca seu maior número de votos em todos os pleitos de que ele participa, sendo o quinto mais bem votado, com 242 votos, como mostra a publicação do jornal *Diário do Rio de Janeiro* (RJ):

> Goyaz – Temos datas de Goyaz até 13 de Novembro. Era conhecido o resultado da eleição provincial, que se fez conjuctamente com a geral. O resultado é o seguinte pela ordem de votação:
>
> Tenente – coronel Idelfonso Ludovico de Almeida... 271
> Joaquim Martins Serra Dourada..... 266
> Coronel Antonio José de Castro..... 262
> Major Caetano Nunes da Silva..... 243
> **Major José Joaquim da Veiga Valle.....242**
> Major João Fleury de Campos Curado..... 230
> Luiz Camargo..... 229
> Tenente – coronel José Rodrigues de Moraes..... 227
> Padre José Manuel Pinto de Cerqueira..... 224
> Joaquim Fernandes..... 223
> Luiz da Cunha Bastos..... 216
> Pacifico Antonio Xavier de Barros.....213
> José Honorato.....208
> Brigadeiro Felippe Antonio Cardoso.....208
> Carlos Augusto Pereira da Cunha.....205
> Joaquim Luiiz do Couto Guimarães..... 198
> Major Abreu.....195
> José Ignacio de Azevedo..... 193
> Urbano.....193
> Antonio Augusto de Padua Fleury.....192
> Coronel Felippe Antonio Cardoso Santa Cruz.....183
> Padre David Francisco Povoa..... 177
> Coronel Joaquim Bueno Pitaluga Caiapo..... 173
> Tenente – coronel Manuel S. de Siqueira..... 169
> Major José Teixeira de Carvalho e Silva..... 159
> Padre Joaquim Vivente de Azevedo..... 149
>
> (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 17 de dezembro de 1863, p. 01) (grifo nosso)

Uma notícia sobre sua atuação naquele mandato foi encontrada no Correio Official, de 1866, em que foi nomeado para uma comissão[98], pela câmara municipal, para franquear as cadeias e suas respectivas enfermarias (CORREIO OFFICIAL, 03 de março de 1866, p.1)

---

[97] Procendo-se separadamente i por escrutínio secreto á eleição de uma das comissões de poderes, forão eleitos para a primeira os Srs. Azevedo com 7 votos, Rodrigues e Campos Costa com 5 cada um, tendo também obtido os Srs. Fleury e Veiga 2 e Pinto 1; e para a segunda os Srs Fleury, Pinto e Veiga com 7 votos cada um, obtendo também os Srs. Nunes 2 e Azevedo 1 (ANNAES DO PARLAMENTO BRASILEIRO, 1866)

[98] Ainda fizeram parte dessa comissão o Major João Fleury de Campos Curado, Ignacio Soares de Bulhões, João Nunes da Silva e José Teixeira de Carvalho e Silva (CORREIO OFFICIAL, 03 DE MARCO DE 1866, p.1).

Entretanto, a falta de documentação começa a ser superada a partir do biênio 1866/1867, em que Veiga Valle novamente foi eleito como deputado provincial, tendo a 15ª melhor votação, com 145 votos:

> ELEIÇÃO PROVINCIAL
>
> *Resultado de votação para membros da assemblea provincial de Goyaz nos collegios da pronvincial*
>
> Votos.
> 1 Luiz da Cunha Bastos..... 200
> 2 João Fleury de Campos Curado..... 199
> 3 Caetano Nunes da Silva..... 198
> 4 Antonio José de Castro..... 197
> 5 Joaquim Luiz do Couto Brandao..... 197
> 6 Urbano Marques Fogaça..... 185
> 7 Paulino de Souza Lobo..... 181
> 8 Joaquim Fernandes de Carvalho..... 169
> 9 Joaquim Teixeira Brandao..... 167
> 10 Joaquim Martins X. Serradourada..... 160
> 11 Pacifico Antonio X. de Barros..... 156
> 12 Pe. Joaquim Vicente de Azevedo.....155
> 13 Jose Teixeira de Carvalho e Silva.....153
> 14 Idelfonso Ludovico de Almeida.....146
> **15 Joaquim José da Veiga Valle..... 145**
> 16 Pe. Manoel Antonio da Costa..... 133
> 17 Luiz Gonzaga de Confucio de Sá..... 133
> 18 José de Mello Alves..... 130
> 19 José Ignacio de Azevedo.....122
> 20 Felippe Antonio Cardoso..... 116
> 21 Dr. Joaquim Rodrigues Moraes..... 113
> 22 Jose Honorato da Silva e Souza..... 113
> (CORREIO OFFICIAL, s/d de 1866, p.04) (grifo nosso)

Em 30 de julho de 1866 é feita a sessão preparatória da Assembleia Provincial, em que os deputados eleitos se apresentaram e remeteram à mesa seus devidos diplomas. Na sessão foram eleitas duas comissões para análise dos diplomas. A 1ª Comissão de Constituição e poderes analisaria todos os diplomas dos deputados eleitos, para essa comissão Veiga Valle obteve 03 votos, não ficando entre os eleitos[99]. A 2ª comissão eleita iria analisar os diplomas dos membros da 1ª comissão, para essa Veiga Valle foi eleito com 08 votos[100]. Depois de analisada a documentação e as atas de votação, reconhecendo que não houve nenhuma ilegalidade nas eleições, as duas comissões se reuniram e deram

[99] (...) escrutínio secreto a eleição da 1ª comissão de constituição e poderes, forao eleitos os Sr. Azevedo com 11 votos, Bastos com 09, e Couto Brandão com 06; obtendo também votos os Srs. Teixeira e Veiga 03 cada um, e Teixeira Brandão 02 (CORREIO OFFICIAL, 10 DE AGOSTO DE 1866, p.03).

[100] Ainda foram eleitos Teixeira com 10 votos e Teixeira Brandão com 08 votos. Também obtiveram votos Fleury (04 votos), Nunes da Silva (03 votos), Fernandes (02 votos) e Confucio (01 voto) (CORREIO OFFICIAL, 10 de agosto de 1866, p.03).

o parecer de que todos os deputados foram eleitos de forma legal e que prestassem juramento e ocupassem seus assentos (CORREIO OFFICIAL, 18 de agosto de 1866).

No dia seguinte, 31 de julho de 1866, os deputados eleitos seguiram em comissão para uma missa na Catedral de Sant´Anna, às 10 horas da manhã, na qual assistiram um ato religioso e prestaram o juramento e, em seguida, dirigiram-se para a primeira sessão, em que aprovaram a Ata da sessão anterior. Nessa sessão, passa-se a analisar possíveis crimes de responsabilidade cometidos por José Ignácio de Azevedo, devido a um pronunciamento que ele proferiu quando era juiz de paz, e por isso não poderia tomar mais posse. Foi-se dado o direito de fala para defesa e o presidente colocou para que a mesa votasse, de forma nominal, a favor ou contra José Ignacio de Azevedo. Veiga Valle vota a favor da nomeação do deputado e, por nove votos a favor e sete contra, foi permitida sua posse (CORREIO OFFICIAL, 10 de agosto de 1866).

Na sessão seguinte, Veiga Valle se candidatou para membro da mesa diretiva, mas não foi eleito, pois obteve apenas um voto, dessa forma se passou a escolher os membros das comissões. Veiga Valle foi eleito para três, são elas: Comissão de Estatística, Comissão de Comércio e Comissão de Negócios Eclesiásticos[101] (CORREIO OFFICIAL, 11 de agosto de 1866). Um dos projetos apresentados pela Comissão de Negócios Eclesiásticos foi apresentado e aprovado em 20 de agosto de 1866, para a criação de uma paróquia no distrito de Santo Antônio do Rio Verde:

> As commissões reunidas de estatística e negócios eclesiásticos, examinando a representação dos habitantes do districto de Santo Antonio do Rio Verde, pertencente ao muicipio e freguesia do Catalão, pedindo a creação de uma parochia separda da antiga matriz, notando a falta de sello na falta de representação, e a necessidade de informação da câmara, e das autoridades eclesiásticas, é do seguinte – Parecer – Que a representação os habitantes do districto de S. Antonio do Rio Verde, seja eniada a câmara do Catalao e as suas autoridades eclesiásticas para prestarem suas informações, e depois de competentemente selada, ter o devido andamento. Sala das comissões de, 20 de agosto de 1866 – Felippe Antonio Cardoso – José de Mello Alvarez - José Joaquim da Veiga Valle – Submettidos a aprovação cada um por vez são sem discussão aprovados (CORREIO OFFICIAL, 01 de setembro de 1866, P.03).

Naquele ano, das 51 sessões apuradas no Correio Official, as intervenções de Veiga Valle são inexistentes e os assuntos mais recorrentes nas sessões para votação foram os pedidos de aposentaria e de isenção de impostos, tentativas de criação de aulas

[101] (...) Comissão – Estatstica – os Srs. Cardoso com 8, Veiga 7, e Confucio 5 (..) Comissão de Commercio os Srs. Teixeira Brandao com 7, Veiga com 7, e Confucio 5 (...) Negocios eclesiásticos, os Srs. Asevedo 9, Veiga 9 e Cardoso 6 (CORREIO OFFICIAL, 11 de agosto de 1866, p.03).

no Liceu, muitas discussões adiadas para a sessão seguinte ou que não aconteciam por falta de número mínimo de deputados.

No ano de 1867, as sessões da Assembleia Provincial iniciaram-se em 30 de agosto, quando somente foi feita uma chamada dos deputados e uma abertura formal. No dia 1º de setembro, os deputados participaram de um ato religioso na Catedral de Sant´Anna e seguiram para os trabalhos na Assembleia, na qual seria votada a mesa diretiva daquele ano. Mais uma vez Veiga Valle tenta uma vaga para secretário, mas não é eleito, tendo apenas um voto[102]. Das comissões de que fazia parte anteriormente, Veiga Valle só continuou na de Negócios Eclesiásticos, sendo eleito com 09 votos[103].

O único projeto oferecido por Veiga Valle na Assembleia Provincial que encontrei em toda a pesquisa foi apresentado na 6ª sessão, no dia 16 de setembro de 1867, no qual ele propõe a elevação da Vila de Santa Luzia (Luziânia) a cidade, que já era uma das regiões mais populosas de Goiás, mantendo seus limites de fronteira. O projeto foi proposto[104] e, na sessão seguinte, foi sugerido que ele fosse votado por partes. Alguns deputados discordaram e fizeram algumas sugestões[105] e, assim, a sessão se encerrou. Posteriormente, o projeto foi novamente aberto para discussão, porém ela não ocorreu, ele foi aprovado e encaminhado para a redação (anexo 14). O projeto de Veiga Valle será noticiado e elogiado no Jornal do Commercio, do Rio de Janeiro (RJ), que costumava publicar cartas não identificadas que davam notícias sobre Goiás:

> Está funcionando desde 1 de Setembro a assembléa provincial. A sua situação é indefinível; está uma perfeita amalgama de interessinhos, que nada têm de públicos. Entretanto devo confessar que discutio-se e votou-se, quero dizer, votou e não discutio-se dous projectos uteis e de alguma importância. **Um do Sr. Major Veiga Valle, elevando a categoria de cidade a villa de Santa Luzia**. **É uma das povoações mais civilisadas da província, e, em quadras eleitores, tem subido conciliar a moderação com a mais perfeita independência de proceder, o que muito depõe em prol da educação de seus habitantes. (**JORNAL DO COMMERCIO, 21 de novembro de 1867, p. 04) (grifo nosso)

---

[102] Procedendo-se a eleição de presidente, foi eleito o Sr. Ludovico por unanimidade de votos 13, numero igual ao das cédulas recebidas e ao de vice-presidente e apurada outras 13 cedulas obtiverao votos o Sr Azevedo 7, e o Sr Texeira 6 sendo por consequencia eleito o 1º, (...). Procedendo-se finalmente a eleição de secretario com igual numero de cédulas forao eleitos 1º secretario o Sr Fernandes com 7 votos e 2º o Sr Bastos com 6 votos por desempate com o Sr. Serradourada, que ficou como 1º suplente e 2º Supplente o Sr. Teixeira Brandão com 4 votos, havendo também obtido os Srs. Veja, Campos Curado e Nunes da Silva um voto cada um (CORREIO OFFICIAL, 07 de setembro de 1867, p.2)

[103] Veiga Valle também se candidatou para a Comissão da Fazenda (01 voto), Comissão de Estatística (01 voto) e para a Comissão de Exame da Diretoria Provincial (01 voto) um (CORREIO OFFICIAL, 07 de setembro de 1867, p.2).

[104] Durante a pesquisa não foi encontrado o projeto proposto por Veiga Valle e como ficou sua redação final.

[105] Durante a pesquisa não foram encontradas as sugestões que os deputados fizeram para o projeto inicial de Veiga Valle.

As sessões durante o ano continuam tendo como um dos principais assuntos os pedidos de isenção de imposto, aposentadorias e reparos de igrejas, cadeias e pontes. Nesse decorrer, Veiga Valle foi nomeado para participar de uma comissão, que representaria a Assembleia, para cumprimentar o desembargador José de Mello Alvares, que estava de passagem na capital. Contudo, na sessão seguinte, Veiga Valle pede dispensa da comissão "*allegando incommodos de sua e. Consulltada a casa, concede a dispensa e o Sr. Presidente nomea ao Sr, Souza Rego para sustituil-o"* (CORREIO OFFICIAL, 19 de setembro de 1867, p.03). Em novembro se iniciava o processo de eleição e, novamente, Veiga Valle foi eleito para mais um biênio 1868/1869. No único documento obtido sobre a soma da votação, Veiga Valle já somava 104 votos (CORREIO OFFICIAL, 31 de dezembro de 1867, p. 02), o que o colocaria como eleito. Publicação no Rio de Janeiro, no Jornal *Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal*, confirma a eleição de Veiga Valle:

> Goyaz – Recebemos jornaes da capital desta provincia até 29 de maio.
> Era conhecido o resultado da votação para membros da assemblea provincial em todos os collegios da provincia, sendo eleito os Srs.
> Sr. Antonio Félix de Bulhões Jardim, major João Fleury de Campos Curado, coronel Sebastião José Lopes de Almeida, João Fleury Alves de Amorim, capitão Luiz da Cunha Bastos, Joaquim Fernandes de Carvalho, tenente – coronel José Rodrigues de Moraes, capitão Joaquim M. N. Serradourada, major Caetano Nunes da Silva, capitão Joaquim de Sant´Anna X. de B., major Joaquim Teixeira de Brandão, major José Teixeira de Carvalho e Silva, major Torquato Jose de Barros, major Antonio Pereira de Abreu, conego Manoel José do C. Guimarães, **major Joaquim José da Veiga Valle**, vigário José Manoel Pinto de Cerqueira, Luiz Gonzaga Confúcio de Sá, P. Joaquim Vicente de Azevedo, Paulino de Souza Lobo, Dr. José Joaquim de Souza, Pacifico de Antonio Xavier de Barros (CORREIO MERCANTIL, E INSTRUCTIVO, POLÍTICO, UNIVERSAL, 07 de julho de 1868, p. 03) (grifo nosso)

Já no ano de 1868, não foi encontrada documentação para que se possa analisar a participação de Veiga Valle na Assembleia Provincial, se ele teria feito parte de alguma comissão. A documentação de 1869 mostra que as sessões continuam com as temáticas das anteriores. O que destaca é o protagonismo do poeta Felix de Bulhões, que apresentou inúmeros projetos e fazia diversas intervenções nas discussões. Habilidade que Veiga Valle não demostrou em nenhuma das sessões, suas intervenções e participações nas discussões são praticamente inexistentes. Todavia, isso não foi empecilho para que ele fosse eleito para mais um mandato como deputado provincial. O único documento encontrado sobre o processo eleitoral foi uma publicação do jornal *Alto Araguaia*, de 15 de fevereiro de 1870, que não demonstra o total da apuração, mas mostra apuração dos

colégios do sul[106] da província, nos quais Veiga Valle acumulava 112 votos (PROVÍNCIA DE GOYAZ, 11 de fevereiro de 1870, p. 02). Sua eleição se pode comprovar devido a sua diplomação em 30 de julho de 1870:

> ASSEMBLEA PROVINCIAL
> 1ª *Sessão preparatória da Assemblea Legislativa Provincial de Goyaz, 30 de julho de 1870.*
> *Presidencia do Sr. Conego Azevedo.*
> As 10 horas da manhã, achando-se reunidos os Srs. Conego Joaquim Vicente de Azevedo, Joaquim Fernandes de Carvalho, José Rodrigues de Moraes, **José Joaquim da Veiga Valle,** João Fleury de Campos Curado, conego Manoel José do Couto Guimaraes, Luiz Gonsaga Confucio de Sá, Joaquim Luiz do Couto Brandao, Luiz da Cunha Bastos, Dr. Antonio Feliz de Bulhões (CORREIO OFFICIAL, 14 de agosto de 1870, p.03) (grifo nosso)

Mais uma vez, Goiás terá, trabalhando juntos, dois nomes que entrariam para a cultura goiana, o poeta Félix de Bulhões e o artista Veiga Valle, ambos com atuações completamente diferentes dentro da Assembleia. Dessa vez, os dois farão parte da mesma comissão, que é a 2ª Comissão[107] de Verificação de Poderes para análise da diplomação dos deputados, com quantidade de votos de 08 cada um. O parecer da comissão composta por Veiga Valle e Félix de Bulhões foi a aprovação para que todos tomassem posse como deputados (CORREIO OFFICIAL, 14 de agosto de 1870).

Como era de praxe, no dia seguinte participaram de um ato religioso pela manhã e depois seguiram para a Assembleia para a eleição e a abertura oficial. Para este mandato, Veiga Valle, novamente, foi eleito para a Comissão e Estatística[108], o mais votado, com 12 votos, e Negócios Eclesiásticos[109], com 10 votos. Ele também se candidatou para a Comissão de Constituição e Poderes[110] e de Petições e Redação de Leis[111], não obtendo votos suficientes para ocupar a vaga.

Além de deputado, em 1871, Veiga Valle é sorteado entre 48 pessoas para compor júri da "*freguesia da capital"*[112], e ainda foi votado para ser juiz de paz na Paroquia de

---

[106] Os colégios eleitorais do sul da Província de Goiás eram compostos pela Capital, Meia Ponte, Pilar, Santa Luzia e São José, Bomfim e Catalão.
[107] Seguiu-se a nomeação das 2 commissoes de que trata o art.4º os Srs. Moraes com 10 votos, Sant`Anna com 8 e Curado com 6, por desempate da sorte com o Sr. Bulhões, que tambem obteve 6 votos; e para a 2ª os Srs Confucio com votos, Bulhões e Veiga, com 8 cada um (CORREIO OFFICIAL, 14 de agosto de 1870, p.03)
[108] Para a 5ª commissao de estatística obtverão votos os Srs. Veiga 12, conego Couto 11, Bastos 7, Paulino 2, Couto Brandão 2, Loyola 1, Urbano 1 (CORREIO OFFICIAL, 20 de agosto de 1870, p.03)
[109] 8ª commissão negocios eclesiásticos – Conego Couto 12, Couto Brandao 12, Veiga 10 votos, Martins e Paulino 1 cada um (CORREIO OFFICIAL, 27 de agosto de 1870, p.03).
[110] 1ª comissão de constituição e poderes, obtiverão votos os Srs. Bulhões 11, Rodrigues 11, Sant´Anna 11, e Veiga 3.
[111] 9ª comissão – Petições e redações de leis – Dr. Bulhões 10, Rodrigues 10, Sant´Anna 6, Martins e Loyola 2 cada um, Paulino, Veiga e Urbano 1 cada um (CORREIO OFFICIAL, 27 de agosto de 1870, p.03).
[112] Correio Official, 24 de março de 1871, p.02.

Nossa Senhora do Rosário, mas não obteve votos suficientes para ficar entre os quatro mais votados (CORREIO OFFICIAL, 27 de maio de 1871). Ao voltar às sessões na Assembleia, Veiga Valle é eleito para as mesmas comissões do ano anterior.

Durante esse mandato de Veiga Valle, podemos destacar três projetos que passaram pela Comissão de Estatística de que ele fazia parte: o estabelecimento do município da Villa Bella de Nossa Senhora do Carmo de Morrinhos, mantendo os limites, a elevação à categoria de paróquia da vila de Caldas Novas (CORRREO OFFICIAL, 26 de agosto de 1871) e, ainda, a demarcação dos limites do Espírito Santo do Jatahy (CORRREO OFFICIAL, 23 de setembro de 1871).

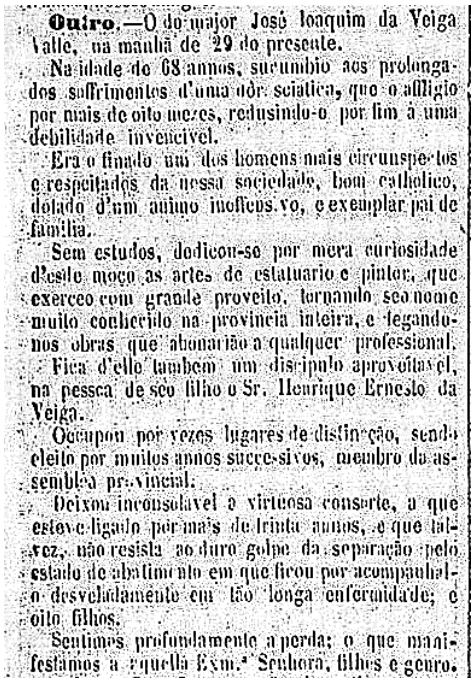
Aos 65 anos e com oito mandatos como deputado provincial, para as eleições do pleito de 1872/1873, Veiga Valle não foi eleito, mas manteve sua média de votos e, por uma diferença de quatro votos, ele poderia ter sido reeleito:

> Eleição Provincial – Chegou-nos pelo correio do norte o resultado da eleição de Boa Vista. A apuração final é, salvo engano, a seguinte:
>
> | | |
> |---|---|
> | 1 Dr. Bulhões | 222 |
> | 2 Alves d´Amorim | 222 |
> | 3 Conego Asevedo | 222 |
> | 4 Caetano Nunes | 221 |
> | 5 Fleury Curado | 218 |
> | 6 Fernandes de Carvalho | 204 |
> | 7 Major Bulhões | 203 |
> | 8 Bastos | 200 |
> | 9 Abreo | 200 |
> | 10 Paranhoa | 191 |
> | 11 Dr. Souza | 189 |
> | 12 Bertholdo | 189 |
> | 13 Rodrigues de Moraes | 188 |
> | 14 Conego Couto | 188 |
> | 15 Major Teixeira | 184 |
> | 16 Confucio | 184 |
> | 17 Paulino Lobo | 185 |
> | 18 Serradourada | 171 |
> | 19 Loyoa | 168 |
> | 20 Teixeira Brandão | 162 |
> | 21 Pacifico | 159 |
> | 22 Felicissimo | 150 |
> | **Veiga Valle** | **146** |
> | Herculano | 143 |
> | Sant´Anna | 142 |
> | C. Olyntho | 142 |
>
> (PROVINCIA DE GOYAZ, 08 de março de 1872, p.02.) (grifo nosso)

No ano anterior, Veiga Valle tinha sido votado como Juiz de Paz e ficado como suplente. Em 1872, ele foi convocado como representante dos suplentes para a posse dos vereadores municipais e dos juízes de paz eleitos (CORREIO OFFICIAL, 17 de agosto

de 1872). Em 1874, ele se candidatou mais uma vez, as eleições ocorreram no início de janeiro daquele ano. No entanto, no dia 29 de janeiro, Veiga Valle veio a falecer, com 68 anos. Todavia, seus votos foram contabilizados e mais uma vez ele não seria eleito, obtendo 105 votos (CORREIO OFFICIAL, 07 de fevereiro de1874, p.02).

A morte de Veiga Valle foi noticiada pelo Correio Official, em 31 de janeiro de 1874. Ele foi reconhecido como um homem respeitado no seu meio social, bom pai de família, pela sua religiosidade e pelos anos em que fez parte da Assembleia Provincial. Como era major, seu velório foi feito com todas as honrarias militares e salvas de tiros pela guarda municipal[113]. O atestado de óbito de Veiga Valle é inexistente, a data de seu falecimento só consta no Livro de Despesas da Irmandade do Senhor dos Passos (figura 26) e em uma publicação no Correio Oficial.



Outro.—O do major José Joaquim da Veiga Valle, na manhã de 29 do presente.

Na idade de 68 annos, sucumbio aos prolongados soffrimentos d'uma dôr sciatica, que o affligio por mais de oito mezes, reduzindo-o por fim á uma debilidade invencivel.

Era o finado um dos homens mais circunspectos e respeitados da nossa sociedade, bom catholico, dotado d'um animo inoffensivo, e exemplar pai de familia.

Sem estudos, dedicou-se por mera curiosidade d'este moço as artes de estatuario e pintor, que exerceo com grande proveito, tornando seo nome muito conhecido na provincia inteira, e legando-nos obras que abonarão a qualquer professional.

Fica d'elle tambem um discipulo aproveitavel, na pessoa de seo filho o Sr. Henrique Ernesto da Veiga.

Occupou por vezes lugares de distincção, sendo eleito por muitos annos successivos, membro da assembléa provincial.

Deixou inconsolavel a virtuosa consorte, a que esteve ligado por mais de trinta annos, e que talvez, não resista ao duro golpe da separação pelo estado de abatimento em que ficou por acompanhal-o desveladamente em tão longa enfermidade; e oito filhos.

Sentimos profundamente a perda; o que manifestamos a aquella Exm.ª Senhora, filhos e genro.

Figura 40 - *Nota de falecimento de Veiga Valle* (CORREIO OFFICIAL, 31 de janeiro de 1874, p. 04)

> *Outro – O do major **José Joaquim da Veiga Valle**, na manhã de 29 do presente.*
>
> *Na idade de 68 annos, sucumbio aos prolongamentos sofrimentos d´uma dôr sciatica, que o affligio por mais de oito mezes, reduzindo-o por fim á 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 família.*
>
> *Sem estudos, dedicou-se por mera curiosidade d´esde moço as artes de estatuário e pintor, que exerceo com grande proveito, tornando seo nome muito conhecido na provincia inteira, e legando-nos obras que abonarão a qualquer profissional.*
>
> *Fica d´elle também um discípulo aproveítavel, na pessoa de seu filho o Sr. Henrique Ernesto da Veiga.*

[113] Accusando recibo com seo officio d´hoje a conta de catuxame que se gastou com os funeraes dos officiaes da guarda nacional falecidos n´esta capital, major José Joaquim da Veiga Valle e capitão Francisco de Cunha Bastos, a qual n´esta data enviada á tesouraria de fazenda, para os fins convenientes (CORREIO OFFICIAL, 28 de março de 1874, p.01)

> *Occupou por vezes lugares de distinção, sendo eleito por muitos anos successivos, ,membro da assemblea provincial.*
>
> *Deixa incosolavel a virtuosa consorte, a que esteve ligado por mais de trinta annos,e que talvez não resista ao duro golpe da separação pelo estado de abatimento em que ficou por acompanha-lo desveladamente em tão grande enfermidade; e oito filhos.*
>
> *Sentimos profundamente a perda; o que manifestamos a aquella Exm.ª Senhora, filhos e genro.*

Como visto, Veiga Valle não foi um político habilidoso e influente, não se tornou uma referência política em Goiás. Seus projetos foram pífios, as intervenções nas sessões da Assembleia são praticamente inexistentes. Quando observamos seus primeiros passos políticos desde Meia Ponte, pouco se destaca, o que reforça a hipótese de que a sua entrada no meio político seria para uma maior ascensão social e financeira e sua manutenção. Fazer parte do meio elitizado lhe possibilitou que suas obras tivessem o preço mais elevado, como se pode observar nas cartas de encomenda.

Quando se observa a nota de falecimento publicada no jornal, as habilidades artísticas de Veiga Valle é que são destacadas, e não as políticas. No entanto, logo esse reconhecimento artístico da época também desaparece, sua obra será esquecida e somente mais de 60 anos depois de sua morte é que ela é "redescoberta", dentro dos interesses de se criar uma tradição vilaboense. Ter sido Veiga Valle político e da elite vilaboense foi fundamental, como mostrará o próximo capítulo.

CAPÍTULO 02

ENTREATOS ENTRE A MORTE E O RENASCIMENTO (1874-1940)

A morte de Veiga Valle foi noticiada pelo Correio Official, em 31 de janeiro de 1874. Ele foi reconhecido como um homem respeitado no seu meio social, bom pai de família, pela sua religiosidade e pelos anos em que fez da parte da Assembleia Provincial. Por ser major, seu velório foi feito com todas as honrarias militares e salvas de tiros pela guarda municipal[114]. O atestado de óbito de Veiga Valle é inexistente[115], a notícia foi publicada no jornal, que informa sua morte e o motivo do falecimento (figura 40), e no Livro de Despesas da Irmandade do Senhor dos Passos.

Quando se observa a nota de falecimento publicada no jornal, as habilidades artísticas de Veiga Valle são destacadas e seu filho, Henrique Ernesto da Veiga, é colocado como seu sucessor artístico. Os atributos artísticos de Veiga Valle ganham mais destaque na nota que suas habilidades políticas, e ainda é mostrado que Veiga Valle era um típico cidadão da elite vilaboense do século XIX: "bom católico, ânimo inofensivo e exemplar pai de família".

Meses depois de sua morte foi feito o inventário de seus bens, Veiga Valle não deixou um acúmulo considerável de bens para sua esposa, Joaquina Porfiria da Veiga Jardim (1824-1894), e aos oito filhos. De acordo com o inventário (anexo 13), foi deixada uma casa no largo do Rosário (anexo 15) e outra em Meia Ponte, algumas joias em ouro e prata, sete cabeças de gado, cadernos com folhas de ouro (12 e meio) e prata (07 e meio), que ele utilizava para a douração de suas peças, e uma dívida de um conto, setecentos e cinco mil. Para uma pessoa que passou tanto tempo na política goiana, a fortuna não foi grande, se a compararmos com a de outras figuras políticas da província, e nem suas obras foram tão caras para que pudessem deixá-lo rico. Essa constatação ajuda a fortalecer a hipótese de que sua inabilidade política lhe serviu mais para garantir prestígio do que fortuna.

---

[114] Accusando recibo com seo officio d´hoje a conta de catuxame que se gastou com os funeraes dos officiaes da guarda nacional falecidos n´esta capital, major José Joaquim da Veiga Valle e capitão Francisco de Cunha Bastos, a qual n´esta data enviada á tesouraria de fazenda, para os fins convenientes (CORREIO OFFICIAL, 28 de março de 1874, p.01)

[115] Durante a pesquisa tentei encontrar a Certidão de óbito de Veiga Valle nos arquivos da Diocese, no Fórum da Cidade de Goiás e no Museu das Bandeiras, mas em nenhum local foi encontrada. Nem mesmo os outros autores (SALGUEIRO, 1983; PASSOS, 1996) que escreveram sobre Veiga Valle obtiveram a certidão, é desconhecido seu paradeiro.

Durante toda a pesquisa as únicas vezes em que se publicou sobre Veiga Valle, referindo-se às suas habilidades artísticas, foi quando ele faleceu, no obituário do Correio Official e, três dias depois, quando o também artista, Cândido de Cássia e Oliveira, pediu para publicar um soneto feito por ele, que homenageia Veiga Valle:

> PUBLICAÇÕES A PEDIDO
> Memoria e gratidão a sentida morte de Sr. Major José Joaquim da Veiga Valle.
>
> **SONETO**
>
> *No pranto da saudade um grito demos,*
> *Que demostre pesares e aflições,*
> *Que faça compurgir os corações,*
> *A lamentavel perda que tivemos.*
>
> *O nosso eximio artista aqui perdemos,*
> *Por quem faremos preces e orações,*
> *A mais pungente dôr, mil emoções,*
> *E prantos com suffragios minoremos.*
>
> *Extremosa familia, o lastimoso,*
> *Para o amargo, que atteste o sentimento,*
> *Permita Deos que o faça mais ditoso.*
>
> *Iremos visitar seu monumento,*
> *Plantar jasmins, sobre o chão relvoso,*
> *Carpindo tão funesto apartamento.*
>
> *Cândido de Cassia e Oliveira*
>
> (CORREIO OFFICIAL, 02 de fevereiro de 1874, p. 04)

Assim como na nota de falecimento, o soneto de Cândido de Cássia e Oliveira ressaltou o lado artístico de Veiga Valle, o que nos faz pensar que ele pouco foi lembrado por suas habilidades artísticas e mais por um membro da elite vilaboense. Durante a pesquisa, só foram encontradas mais duas referências sobre ele nos jornais, uma noticiando a missa de um ano de sua morte na Igreja da Boa Morte[116] e, posteriormente, uma em outro jornal, que tratava do desabastecimento de carne pelo qual a capital passou. Isso ocorreu devido à capacidade de abate do matadouro local, porque os animais confinados para o abate ficavam em local insalubre, razão pela qual foi proposto que algumas fazendas que estavam à venda na região fossem adquiridas para abrigá-los, e

[116] A viúva, filhos, genros e nora do finado major José Joaquim da Veiga Valle, convidão a todos os seus parentes e amigos e tambem aos do finado, para assistirem uma missa que mandão celebrar na capella da Boamorte, ás 7 1/2 horas da manhã do dia 29 do corrente, primeiro anniversário do seu falecimento: e que desde já confessão-se summamente agradecidos. Goyaz, 21 de janeiro de 1875 (CORREIO OFFICIAL, 23 de janeiro de 1875).

uma das fazendas cogitadas pertencia a Veiga Valle[117]. É no soneto a última vez que Veiga Valle foi relacionado com sua obra artística.

2.1- O esquecimento do artista (1874-1940)

Para melhor entendermos esse esquecimento da vida e obra de Veiga Valle, é preciso elucidar que não houve um movimento pensado e coordenado para que se ocasionasse esse esquecimento ou apagamento por mais de 60 anos. Para isso, Maurice Halbwachs, quando formula as ideias de memória coletiva, em vários momentos propõe esclarecer os motivos que nos levam a lembrar de algo e esquecer do outro, o que se mostrará fundamental para compreender esse momento.

A partir do momento em que Veiga Valle não estava mais presente nas sessões da Assembleia Provincial, por mais que suas intervenções fossem pífias em vida, não estava mais presente nas missas e procissões, que eram feitas com imagens esculpidas por ele. Não mais participava dos encontros da Irmandade do Senhor dos Passos, as pessoas não o viam mais cruzando as ruas de pedra da capital para ir para sua fazenda, estabelecimento comercial ou fazer uma visita. Ainda, a cidade não mais recebia pessoas que ali estavam para encomendar alguma imagem de Nossa Senhora ou outro santo - é justamente quando Veiga Valle entra no esquecimento, pois os grupos a que ele pertenceu não mais o viam, materialmente ele deixou de existir, levando as pessoas desses ciclos a não pensarem mais nele e em suas obras. Afinal, os grupos a que pertencia não eram mais capazes de reconstruir sua imagem, pois "logo são absorvidas por outros interesses, engajadas em outros grupos. Uma espécie de instinto vital lhes ordena desviar seu pensamento de tudo aquilo que poderia distraí-las do que as preocupa atualmente" (HALBWACHS, 1990, p. 31).

Outro ponto que colaborou com esse esquecimento de Veiga Valle é a rotina da antiga capital, a falta de agitação e de novidades. Ainda segundo Halbwachs (1990), os habitantes de uma cidade prestam mais atenção em seu aspecto material e são mais

[117] (...) Em condições semilhantes se-acha a chácara do Carreiro, pertencente aos herdeiros do finado major Veiga Valle, que consta de um extenso terreno cercado à muros de pédra sêca com agoa dentro &. Mediante modica retribuição à um juro rasoavel do capital e despesas de conservação, poderião os importadores e marchantes ser obrigados a recolher as rezes destinadas ao corte á um pasto d´esses, de onde serião por partes conduzidas ao matadouro, para serem logo levadas ao cutelo (TRIBUNA LIVRE, 12 de março de 1881, p.03). A fazenda Corrrerio, citada na reportagem da Tribuna Livre (12 de março de 1891, p.04) era uma herança deixada para Joaquina Porfiria da Veiga Jardim, por sua mãe (Inventário dos Bens deixados por José Joaquim da Veiga Valle, 1874).

sensíveis ao desaparecimento de uma rua ou edifício do que a um acontecimento. Continua Halbwachs:

> Assim, não somente casas e muralhas persistem através dos séculos, mas toda a parte do grupo que está, sem cessar, em contato com elas, e que confunde a vida e a dessas coisas, permanece impassível, porque não se interessa a não ser por aquilo que se passa, na realidade, fora de seu círculo mais próximo e além de seu horizonte mais imediato. (HALBWACHS, 1990, p.135)

No caso de Veiga Valle, esse período de esquecimento não foi por articulação, caso pensado, antipatia ou indiferença, mas sim porque os grupos que dele guardavam lembranças desapareceram (HALBWACHS, 1990).

Entender esse esquecimento é fundamental para alcançar um dos objetivos propostos, que é o de entender como se deu a sua construção como principal artista goiano do século XIX e a síntese da identidade vilaboense. Para isso, analisar a recepção da obra de Veiga Valle nos mostra como sua obra foi recebida e interpretada de formas diferentes no decorrer do tempo. Por que ela desapareceu por um tempo e apareceu em outro? Por isso se mostra imprescindível rever as épocas passadas em relação ao que se percebe no presente (ZILBERMAN, 1989).

Para melhor ilustrar esse esquecimento de Veiga Valle e partindo do pressuposto de que seria impensável se referir à arte goiana sem citar sua obra, foi feito um levantamento que abarca esse tempo de esquecimento, no qual seu nome poderia ser relacionado com a arte de Goiás, mas não foi o que ocorreu. Para isso, os principais documentos pesquisados foram jornais, revistas e livros da época do "esquecimento do artista" (1874-1940).

Algumas das primeiras reportagens com essa relação foram publicadas no jornal *O Publicador Goiano*, em 1885, uma série de artigos intitulados *Notas de Viagem*, escritos por Floriano Florambel, o qual fez uma narrativa em que "*os acontecimentos que se derem comnosco nesta viagem de Goyaz á Côrte, enunciaremos com rude franqueza que nos caracteriza, o nosso juízo á respeito das povoações que passamos*" (O PUBLICADOR GOIANO, 13 de setembro de 1885, p.01). Quando o autor chegou em Meia Ponte, observa-se um certo desdém ao descrever a cidade: "*Meiaponte decáe de seu estado primitivo, o que foi outr´ora todos sabem e a história nos attesta"* (O PUBLICADOR GOIANO, 26 de setembro de 1885, p.02). Nota-se que são relatados os estragos da cidade devido à mineração, ao marasmo, as casas e aos moradores. No entanto, quando Florambel discorreu sobre igrejas da cidade, seu olhar foi mais

benevolente, descreveu suas belezas e o bom gosto da arte na cidade, quando visitou a Igreja Matriz reconheceu que "*Seu trabalho de esculptura é melhor que o da Bôa Morte de Goyaz; é realmente uma obra prima que atesta o gosto artístico dos antepassados"* (O PUBLICADOR GOIANO, 26 de setembro de 1885, p.02). Como mostrado no capítulo anterior, Veiga Valle nasceu em Meia Ponte e se mudou para a Cidade de Goiás. Assim, ambas as igrejas descritas por Florambel contêm obras do artista, e quando ele "*atesta o gosto artístico dos antepassados"*, um deles deveria ser Veiga Valle. Todavia, o esquecimento se deu em mão-dupla, nada se falou das obras do artista na Igreja Matriz de Meia Ponte (sua cidade natal) e nem na igreja da Boa Morte da Cidade de Goiás (onde passou o resto de sua vida).

Em 1918, a Cidade de Goiás comemoraria seu primeiro centenário, data que foi elevada à categoria de cidade. Para a realização dos festejos foram compostas duas comissões, um para a parte artística[118] e outra para parte literária[119]. O evento ocorreria do dia 17 a 20 de setembro, o programa provisório do evento contava com alvoradas, sessões de cinema, recepção no palácio Conde dos Arcos, sessões literárias, *Te-deum*, bailes e discursos. O que chamou atenção na preparação do programa foi que não se cogitou fazer uma exposição de arte com as obras de Veiga Valle, e mais, um dos membros da comissão artística era seu neto, Henrique Veiga.

No mês seguinte ocorreram os festejos, que contaram com toda a elite vilaboense. Seu início aconteceu na alvorada, com banda de música e os sinos das igrejas repicando, juntamente com foguetório. Os quatro dias de festa foram seguidos por muitos discursos que falavam sobre a história de Goiás, recepções com as principais autoridades, bailes, missas nas igrejas, uma campal em frente à cruz do Anhanguera. Aconteceram também recitais de poesias, peças teatrais contando a história de Goiás e falando de seus moradores mais ilustres (Veiga Valle não estava entre eles), bem como uma romaria no Cemitério São Miguel, onde "*os sepulchros de nossos mortos ilustres foram cobertos de flores pelas condidas mãos da infância das escolas"* (CORREIO OFFICIAL, 21 de setembro de 1918, pág. 03). Mais uma vez, Veiga Valle não estava entre os ilustres da cidade, mesmo que tantas vezes eleito para a Assembleia e com peças na maioria das igrejas da cidade e nos oratórios vilaboenses.

[118] Monsenhor Confúcio de Amorim, Mlle. Maria Peclát, Prof. Abelardo de Vellasco, Senador Ramos Jubé e Henrique Veiga (CORREIO OFFICIAL, 24 de agosto de 1918, pág. 02).
[119] Dr. Ferreira dos Santos Azevedo, Dr. Benjamin Vieira, Sr. Gercino Monteiro, Mlle. Maria Bentzen e Sr. Tasso de Camargo (CORREIO OFFICIAL, 24 de agosto de 1918, pág. 02)

Na edição de agosto de 1919, na revista *A Informação Goiana*, é feita uma crítica sobre a reedição da publicação dos *Apontamentos para o Diccionario Historico e Geografico de Goyaz,* no jornal Nova Era. Foi mostrado que tal dicionário é carregado de erros geográficos e históricos, um dos exemplos específicos citados é sobre Bella Vista. O Dicionário Histórico aponta que sua fundação se deu exclusivamente pelo senador Antonio Amaro da Silva Canêdo, porém a revista explica que a região já existia anteriormente:

> Bella Vista – saibam os dos *Apontamentos* – era por aquelles tempos um dos *retiros* de Camillo de Brito, retiro de gado esse que chamava *Suassúapara*. As imagens parochiaes de Nossa Senhora da Piedade, sob cuja invocação foi creado o arraial foi esculpida, bem como a de S. Sebastião, que lá está, pelo obscuro filho de Bonfim – o Telles "Santeiro" – um emulo, sem dúvida, daquele Aleijadinho das Minas Gerais.
>
> Estes chamados "Santeiros" em merecem capitulo especial nas chronicas do *hiterland*. Basta lembrar o esculptor genial da imagem do Senhor dos Passos, que nós os goyanos veneramos na egreja de S. Francisco, onde o Sr. Ramos Jubé ajuda as missas dominicaes... (A INFORMAÇÃO GOIANA, 15 de agosto de 1919, p. 10).

Quando Telles "Santeiro" é comparado com Aleijadinho, isso nos remete à ideia de Veiga Valle não ter sido o primeiro a ser comparado com o artista mineiro, já que, quando se dá seu reconhecimento, essa comparação se torna recorrente. Outro ponto de destaque é um estudo sobre os santeiros de Goiás. Ao fazer tal estudo, conclui-se que Veiga Valle e sua obra já poderiam ter sido reconhecidos, já que logo quando se menciona a arte sacra em Goiás seu nome é o destaque e, em alguns casos, de forma exclusiva - a imagem do Senhor dos Passos sempre é destacada pela carnação atribuída a Veiga Valle (no capítulo anterior foi discutida essa carnação e, posteriormente, descartada).

Uma das maiores catástrofes[120] da Cidade de Goiás aconteceu em 24 de março de 1921, quando os vilaboenses se preparavam para dar continuidade às celebrações da

[120] Ao fazer uma comparação entre os incêndios na Boa Morte (1921) e na Igreja do Rosário (2002), em Pirenópolis, Eliezer Cardoso de Oliveira explica por que o fato deve ser considerado ume catástrofe para os vilaboenses. "A comparação entre os incêndios das igrejas de Nossa Senhora da Boa morte em Goiás em 1921 e Nossa Senhora do Rosário em 2002 demonstra a grande transformação que Goiás – e o mundo – passou nesses 80 anos transcorridos. Pode-se afirmar quem 1921 o fogo consumiu ume igreja, em 2002 consumiu uma igreja-monumento. Na Cidade de Goiás, o abalo maior foi o de natureza religiosa; em Pirenópolis foi principalmente de natureza artístico-cultural. Mas em ambos os casos, por motivos diferentes, os incêndios podem ser considerados catástrofes nas duas localidades. Outros grandes incêndios aconteceram em Goiás, destruindo prédios públicos e industriais, provocando maiores prejuízos financeiros e vítimas fatais, mas nenhum deles teve a repercussão do incêndio dessas duas.
(...)
O fogo dominado significa o domínio da civilização sobre a natureza. Não diz a mitologia histórica goiana que o ato simbólico da submissão indígena diante do branco invasor se deu pelo temor do bandeirante endiabrado – usando um prato de aguardente – colocar fogo nos rios? (...) Incêndios, então, inconscientemente, demostram o fracasso da civilização. O fracasso de uma sociedade em controlá-lo. Quantas imagens deve ter passado pela cabeça dos homens e mulheres que observaram, de madrugada, suas igrejas consumidas pelo fogo?" (OLIVEIRA, 2006, p. 187 e 189).

Semana Santa. Na madrugada da Quinta-feira Santa, um grande incêndio destruiu parte da Igreja da Boa Morte e imagens que seriam de autoria de Veiga Valle, mas ao consultar a documentação obtida durante a pesquisa, essa perda não foi lamentada em nenhum dos relatos.

Um dos relatos mais detalhados do incêndio saiu no *Jornal de Goiás*. Segundo o relato, naquela semana a igreja estava toda enfeitada com fitas, finos tecidos e lâmpadas elétricas coloridas por todo o seu altar-mor. Essas luzes ficaram ligadas até por volta de meia-noite e meia, quando a usina da cidade parou de funcionar devido a problemas na caldeira, que provavelmente deve ter parado de funcionar, devido ao curto-circuito ocorrido na Igreja da Boa Morte.

Às 03:00 horas da manhã, os vilaboenses foram acordados pelos sinos da cadeia e das igrejas avisando que um incêndio estava ocorrendo, nesse horário toda a parte da capela-mor já estava pegando fogo e parte do telhado já tinha desabado. Em um depoimento publicado no jornal, uma testemunha relatou o fato:

> A´s três horas da manha minha mulher acorda-me violentamente dizendo:
> - Há qualquer cousa na cidade. O sino da cadeia esta tocando o rebate e estou ouvindo uns tiros ao longe.
> -E´ fuga de presos, respondi-lhe.
> - Não, disse ella, depois de rapido silencio, emquanto nos levantávamos. E´ incendio.
> E, como num pressentimento, concluiu:
> - E é na Boa Morte.
> Diante de nòs se apresentou o quadro sinistro do incendio. A porta da egreja, aberta em par, era como que a boca de emmensa fornalha e todo o espaço coloria do tom vermelho das chamas que envolviam toda a parte posterior do edifício.
> Do forro e do tecto cahiam continuamente escombros incendiados, que produziam no soalho os sons que anteriormente attribuiramos a tiros longínquos de carabina (JORNAL DE GOIÁS, 31 de março de 1921, p.01).

Com o fogo consumindo a igreja, alguns moradores tentavam salvar o máximo de objetos possíveis da sacristia. Por não terem bomba e nem mangueiras para bombear água, os vilaboenses levaram vasilhas de suas casas para retirar águas dos poços ao redor e do chafariz, alguns subiram no telhado que corria o risco de desabar ainda mais, na tentativa de salvar a igreja. Por volta das 5:00 horas da manhã, acreditava-se que o fogo estava controlado, mas um forte vento reacendeu as labaredas, que só foram controladas por voltas das 8:00h da manhã.

Com o fogo controlado e o dia claro, chegou a hora de observar o tamanho da catástrofe. Toda a capela-mor foi destruída, inclusive um depósito que se localizava atrás

do trono. Segundo o *Jornal de Goiás*, o fogo também destruiu uma imagem do Senhor Morto, duas imagens de Sant´Anna, uma de Coração de Jesus, uma de São Pedro, uma outra de nossa Senhora da Soledade, uma de Nossa Senhora das Graças e uma de Nossa Senhora da Boa Morte. Por estarem nos altares laterais, não foram queimadas as imagens de Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora do Parto e São Joaquim.



Figura 41 - *Peças 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 e 2022.

Com o intuito de entender a recepção que o incêndio causou à época e mostrar mais um episódio que Veiga Valle e suas obras viveram, irei me atentar a três publicações da época: *Jornal de Goiás, Correio Oficial* e a revista *Informação Goyana.*

No *Jornal de Goiás,* além de fazer o relato de todo o incêndio e repensar a reconstrução da igreja, o jornal descreveu o que foi destruído, as imagens que foram consumidas pelo fogo e as que não foram, e ainda relatou um breve histórico da igreja com a seguinte citação: "*Era um templo elegante, com bonitas obras de talha, tendo sido*

os respectivos altares doirados de novo em 1888 pelo sr. Henrique da Veiga Jardim, actualmente nesta capital" (JORNAL DE GOIÁS, 31 de março de 1921, p.01).

No *Correio Official* a reportagem foi curta, sem depoimento de testemunhas, mas com relato muito semelhante ao do jornal anterior e comentando dos prejuízos, da queima do altar-mor e das imagens. De acordo com o jornal: "*os prejuízos são incalculáveis, tendo sido damnificados totalmente o altar-mor, o deposito e a parte interior, compreendendo a sachristia, assim como diversa imagens riquíssimas"* (CORREIO OFFICIAL, 24 de março de 1921, p.03). Novamente se lamentou as imagens queimadas, mas nem é citado seu possível autor.

Outro meio de comunicação que publicou sobre o Incêndio da Boa Morte foi a revista a *Informação Goyana,* que republica uma circular do bispo de Uberaba, D. Eduardo Duarte Silva, o qual lamentou o incêndio e pediu doações para que se pudesse recuperar a igreja. Concordando com o bispo, a revista escreveu a seguinte nota:

> "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 Goyaz.
>
> Infelizmente as consequencias do incendio que destruiu a egreja da Boa Morte são irreparáveis.
>
> Bata dizer que excepto uma imagem, a do Coração de Jesus, todas as demais constituíam um patrimônio artístico da arte goyana, pois foram esculpidas pelo maior artista que ainda Goyaz possuiu – o velho e genial Veiga (A INFORMAÇÃO GOYANA, maio de 1921, p.71).

Nessa publicação da *A Informação Goyana*, quando se fala do "velho e genial Veiga", costuma-se pensar que a revista se referiu a Veiga Valle[121], mas não seria. Como mostrado anteriormente, nenhuma das publicações anteriores se referiu a Veiga Valle e suas obras, mas sim a seu filho, Henrique Ernesto da Veiga Jardim (1849-1933). Este dourou os retábulos da igreja, em 1887, e morava na cidade na época do incêndio, era uma memória recente aos vilaboenses, pois os grupos a que pertencia ainda podiam ativar a sua imagem (HALBWACHS, 1990), principalmente com a igreja, "o maior artista que ainda Goyaz possuiu". Quando o incêndio ocorreu, ele estava com 72 anos, "o velho e genial Veiga".

Em 1922, o Brasil comemoraria o centenário de sua independência, "era preciso que o Brasil se mostrasse ao mundo como uma nação próspera e independente e que, para além das conquistas materiais, possuímos uma tradição, uma história" (SANDES, 2011,

[121] Em nota de rodapé, Salgueiro (1983, p.79) insere a notícia da revista como se as obras queimadas fossem de Veiga Valle.

p.126). Para isso, foi organizada uma grande exposição, que inicialmente seria nacional, mas os Estados Unidos e a Inglaterra se mostraram interessados em participar. Com isso, a Exposição ganhou o status de exposição internacional[122].

As modalidades da exposição foram divididas em lavoura, pecuária, pesca, indústria extrativa e fabril, transportes marítimos, fluvial, terrestre e aéreo, serviços de comércio, ciências e belas artes. Todos os estados foram convidados para participar do evento e para isso o governador deveria nomear um delegado que seria responsável pelas Comissões Estaduais e Municipais (SANT´ANNA, 2008), pois um dos objetivos da Exposição Internacional era o de "montar um painel de riquezas de todo o país. O Rio, então, era visto como 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).

A participação de Goiás seria uma forma de mostrar que o estado teria potencial para se igualar com os outros estados, "defender as riquezas de seu estado e de conferir importância aos estados interioranos é parte de uma estratégia política na qual se pede a inclusão dessas regiões no espaço econômico e político da nação" (SANDES, 2011, p.134). A tentativa de mobilização para que as cidades enviassem amostras para que Goiás se destacasse na Exposição não foi bem-sucedida. Dos 50 municípios goianos, apenas 17 enviaram algum tipo de objeto, sendo eles: cerâmica, madeira, artesanato indígena, peles de animais, óleos, produtos farmacêuticos, entre outros (A INFORMAÇÃO GOYANA, novembro de 1922).

A Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil tinha uma seção de Belas Artes, que ocorreu no edifício da Escola Nacional de Belas Artes. Uma das mostras era denominada *Arte Retrospectiva*, que abrangia a "indumentária artística e história religiosa, civil e militar; joalheria e ourivesaria; vestuário; artes menores (refere-se a rendas e mobiliários); obras de pintura, escultura e arquitetura; cerâmica e cristalaria" (PROGRAMA DA SESSÃO DE BELAS ARTES, 1921 *in* SANT´ANNA, 2008). Nessa seção, as obras de Veiga Valle poderiam representar a arte goiana. No entanto, isso nem foi cogitado, Goiás preferiu se apresentar com seus possíveis potenciais econômicos. Analisa-se que grande parte de suas obras ficavam nas igrejas, e por as considerarem somente como sacras, e não artísticas, não se cogitou levá-las para a exposição.

[122] Tais eventos "entretiam – alienavam – educavam e se revelavam monumentais. Demonstrações, apresentações, pavilhões, quiosques, edifícios dos mais variados, além de aspectos físicos das cidades sedes destes eventos eram planejados, alterados, ornamentados a fim de exibir conquistas e marcos da evolução do país anfitrião e dos países convidados" (SANT´ANNA, 2008, p.26 e 27)

Houve apelos para a reconstrução da Igreja da Boa Morte, devido ao grande incêndio em 1921, o que foi possível notar em reportagens encontradas anos depois. A igreja continuou em ruínas e ainda se lamentou a perda do altar-mor, como mostra a reportagem do jornal *O Democrata*. Este notícia sobre o livro do Capitão Cordolino de Azevedo, *Terra distante,* que em sua visita à Cidade de Goiás descreve a situação de ruinas em que as igrejas se encontravam, em especial a da Boa Morte:

> (...) tive ocasião de fazer, nestas colunas, um apelo aos catholicos para 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 traçado e com capiteis ricos, soberbas colunas corynthias, engalamadas de festões riquíssimos, obras primas de talha (O DEMOCRATA, 09 de abril de 1926, p. 03)

O estado de ruína da Boa Morte estava tão avançado que, em 1927, a catedral foi transferida para a Igreja do Carmo (O DEMOCRATA, 19 de junho de 1927, p.03). Contudo, deve-se observar que, como ocorreu em 1921, o lamento do incêndio se deu muito mais pelo altar dourado por Henrique da Veiga Jardim do que pelas possíveis imagens queimadas que poderiam ser atribuídas a Veiga Valle.

Um fato comum na revista *A Informação Goyana* era fazer um histórico das principais cidades do estado e destacar nomes importantes da sua sociedade. Em sua edição de junho de 1934, a revista lançou uma reportagem intitulada *Pireneus*, em que ela conta a história de Pirenópolis, antiga Meia Ponte. Fala de sua fundação, geografia, o clima, descreve suas igrejas e seus principais sacerdotes e os principais nomes que fizeram parte de sua história, como Joaquim Xavier (primeiro general brasileiro, o único de Goiás que chegou a ser Conde Imperial), Coronel Joaquim Alves de Oliveira (destacado na reportagem por ter sido o último goiano a ter o título de Fidalgo do Império) e o padre José Joaquim Pereira da Veiga (destacado por seu saber, por ser o primeiro goiano a governar Prelasia e tio de Veiga Valle) (A INFORMAÇÃO GOYANA, junho de 1934). A reportagem não cita, o que hoje se faz questão de destacar na cidade, que Veiga Valle nasceu e morou na cidade por 34 anos e que seu aprendizado e primeiras obras confeccionadas estão na cidade. Como se destacaram os feitos dos nomes acima, seu nome como artista de destaque deveria ter sido citado na reportagem.

Como visto, em inúmeros momentos, Veiga Valle poderia ter sido lembrado como artista nos contextos relatados, mas sua obra estava esquecida. Isso reforça a ideia de que sua condição de artista não foi reconhecida em vida e nem após a sua morte, entretanto

sua obra continuava nas igrejas e celebrações, porém não se fazia a relação de que tal imagem seria de Veiga Valle, como será mostrado a seguir.

2.2. As obras de Veiga Valle utilizadas nas celebrações religiosas de Goiás

Como demonstrado anteriormente, a Cidade de Goiás sempre esteve muito ligada à religiosidade. No entanto, a principal forma de interação social eram as celebrações religiosas, que aconteciam nas igrejas da cidade. Desse modo, como também foi mostrado anteriormente, as imagens de Veiga Valle, ou atribuídas a ele, eram peças fundamentais para essas celebrações.

Segundo Coelho e Quites (2014), as imagens devocionais cristãs apareceram a partir do século III, quando o imperador Constantino oficializou o cristianismo em Roma e as imagens de cenas bíblicas retratadas nas catacumbas foram estendidas às igrejas. Com o papa Gregório Magno (ca. 540-604), as imagens produzidas ganham uma função educativa, já que ele é o primeiro a reconhecer um valor à arte sacra. No II Concílio de Niceia (24/09 a 23/10 de 787) foram estabelecidos os critérios da chamada iconografia cristã. Com isso, estimulava-se a imitação dos personagens representados e a sua veneração. Segundo as autoras "A Igreja, conscientemente, serve-se da imagem para informar e para formar. A carga didática e ideológica da imagem, pintada ou esculpida, prevalece durante muito tempo sobe o valor estético" (COELHO; QUITES, 2014, p.28).

Com o Concílio de Trento (1545-1563) se fez uma instrução das funções da imaginária na arte religiosa, de modo que se definiu que ela poderia ser venerada desde que fosse um modelo a ser seguido, o exemplo de vida de um santo, a pureza de Maria, os milagres e o amor de Cristo. Ela continuava instruindo o povo (COELHO; QUITES, 2014) e especificou-se a intermediação dos santos perante Deus[123]. Segundo Bazin:

> O santo que representa a Idade Média possui Deus; o da arte barroca, professa-o; ele traz seu testemunho à verdade revelada. Em conformidade com a estética da época, ele é um ator; vive em atos essa fé que prega aos homens (...). Plasticamente, o estado de santidade é então representado como duplo movimento: o santo aspira a Deus e Deus inspira o santo. Essas duas correntes, ascendente e descendente, produzem no ser uma comoção que traduz as imagens santos por uma verdadeira torção no corpo, como se tivessem sido

[123] Finalmente, o Concílio especificou que essa mediação dos santos não se opõe à de Jesus Cristo, pois é por meio de Jesus Cristo, filho de Deus, Nosso Senhor, que é obtida para nós as graças de Deus. Dessa forma, Trento condenou como heresia as afirmações contrárias, que rejeitam a invocação que se fazia aos santos, qualificando-a de idolatria, contrária à Escrita e ofensiva a Cristo. Frente ao *imaginário espiritual protestante do culto*, a Igreja prestigiou a devoção aos santos e à imagem religiosa (EVANGELISTA, 2006, p.12).

> atravessados por uma descarga elétrica: os membros são projetados, as mãos convulsam, os drapeados revolvem-se, as cabeças inclinam-se e os olhos reviram-se (BAZIN, 1975, p.45 *apud* TREVISAN, 2003, p.229 e 230)

No Brasil, as primeiras imagens chegaram nas comitivas portuguesas, principalmente com a instalação das ordens religiosas dos jesuítas, beneditinos e franciscanos, que tinham como um dos seus principais propósitos a catequese dos índios. Isso acabou propiciando a possiblidade de que ocorressem manifestações artísticas, com a confecção de retábulos e imagens para as igrejas (NIEMEYER, 1982). A partir do século XVII, as imagens religiosas passaram a ter como principais funções o uso em procissões, enfeitar os altares das igrejas e domésticos, nos oratórios, nas procissões e outros rituais católicos (COELHO; QUITES, 2014).

Em Goiás, boa parte das obras de Veiga Valle ficavam nas igrejas e faziam parte das procissões, que ocorriam, normalmente, no final das festas religiosas, recorrentemente em homenagem a algum santo. Para melhor exemplificar como elas eram utilizadas, é necessário fazer uma breve explanação do que será entendido como festa religiosa e procissão, mais especificamente, a católica.

O catolicismo é, de certa forma, uma religião festiva, pois mostra o triunfo sobre o pecado. Pode-se fazer uma ligação em que se celebra a renovação da vitória de Cristo, a luz sobre as trevas (SOUZA, 2013). As festas católicas não são feitas em datas aleatórias, eram um momento em que se poderia cometer excessos. Segundo Caillois, “os transbordamentos e os excessos de toda a espécie, a solenidade dos ritos, a severidade prévia das restrições, concorrem igualmente para fazer da ambivalência da festa um mundo de excepção” (CAILLOIS, 1988, p. 97). Ainda segundo Mircea Eliade:

> Toda festa religiosa, todo Tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, “nos primórdios”. Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal “ordinária” e a reintegração no Tempo mítico reatualizado pela própria festa (ELIADE, 2001, p. 64 e 65).

Era justamente em tais festas religiosas católicas que as pessoas se socializavam. Para isso, compravam roupas novas, enfeitavam-se da melhor forma possível. Era o momento em que a cidade se enchia, enfeitava-se, as janelas das casas eram enfeitadas, as famílias que moravam nas zonais rurais da região iam para a cidade participar dos festejos. O que mostra que as festas religiosas tinham um papel social, cultural, político e econômico muito forte (SOUZA, 2013).

As festas religiosas da cidade tinham como característica as procissões que, além de catequizar os fiéis, tinham o caráter festivo, como as procissões de São Sebastião, Nossa Senhora do Rosário, Sant´Anna (padroeira da Cidade de Goiás). Contudo, há uma exceção na cidade, que é a Semana Santa, na qual nas primeiras procissões é privilegiada a dor e o silêncio, só ganhando um caráter festivo a partir do Sábado de Aleluia e na Páscoa. A intenção dos participantes nas procissões pode variar, alguns participam como forma de penitência, como um processo de purificação, outros como forma de proteção divina e como forma de obter alguma graça ou agradecer por alguma já alcançada. Para Souza:

> A procissão simboliza o pertencimento dos fiéis à Igreja, mas é feita no espaço externo ao templo, nas ruas e não no seu interior, o que demonstra a ambiguidade inerente ao ritual: cerimônia ao mesmo tempo eclesiástica e profana, controlada pela igreja e absorvendo elementos profanos. Ao mesmo tempo, a procissão afirma a autoridade da fé sobre o espaço profano, incorpora-o à autoridade da Igreja e faz com que a identidade cristã dos que dela participam seja afirmada perante eles próprios e perante quem se mantenha alheio à fé (SOUZA, 2013, p. 44).

Entretanto, as procissões também serviam como uma forma de demonstração de poder, como a escolha para ser o festeiro, as pessoas responsáveis para enfeitar e carregar os andores. Cada fiel, autoridade, irmandade ou grupo social era disposto nas procissões, não de forma gratuita, mas de modo a refletir a hierarquia social. Ocupar um desses lugares de destaque era forma de reconhecimento social, por isso esses locais eram bastante disputados (SOUZA, 2013).

Para demostrar a utilização das obras de Veiga Valle nos ritos religiosos da cidade, não me atentarei somente às obras que são do artista, mas também às que são atribuídas ou restauradas por ele, como Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos. A ideia serve para ilustrar que as imagens de Veiga Valle sempre figuraram no cotidiano religioso dos vilaboenses, mas que elas não eram remetidas ao artista. Para isso, as imagens escolhidas são aquelas que atualmente mais fazem a relação entre a obra e o artista.

Uma das maiores festas religiosas da Cidade de Goiás é a Semana Santa. No entanto, a Semana Santa na cidade se inicia duas semanas antes da Páscoa, começando junto com a Semana dos Passos, posteriormente a Semana das Dores e por último a Semana Santa propriamente dita. Segundo Tamaso:

> Todas as cerimônias da Semana Santa têm participação de vilaboenses tradicionais e não tradicionais; do *centro histórico* e da *periferia*; se constituindo num momento de entrelaçamento social. Grande parte dos migrantes habitantes da chamada *periferia*, se não são evangélicos, *descem*

> para o centro em dias de procissão da Semana Santa Maior, sobretudo se são *irmãos dos Passos* (TAMASO, 2007, p.647)

Na Semana dos Passos a imagem utilizada para as procissões é a do Senhor Bom Jesus dos Passos que, como mostrado no capítulo, tem sua carnação atribuída a Veiga Valle, mas essa autoria foi descartada, conforme aos documentos analisados. Entretanto, para reforçar a hipótese da utilização da figura de Veiga Valle para a identidade vilaboense, foi criada uma vinculação entre o principal artista sacro da cidade e sua intervenção em uma das imagens mais conhecidas e querida pelos vilaboenses.

Durante a Semana dos Passos, os primeiros dias são de vigília e orações. Na sexta-feira de Passos se dá a comunhão e a posse de novos membros da Irmandade dos Passos. No sábado, acontece o chamado Encerro, que no primeiro momento é fechado e somente membros da Irmandade podem participar[124], a participação das mulheres também é vetada, independentemente de ser membro da irmandade[125]. Nesse momento a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos é retirada, colocada no andor e fixada, sua roupa é trocada, cabeleira penteada, a cruz pequena é trocada por uma maior - somente depois desse rito as mulheres podem entrar na igreja para enfeitar o andor. Finalmente, o andor é envolto por pano (baldaquim) e fica visível somente parte da cruz[126].

---

[124] Em 2022 me foi concedida permissão para participar do Encerro, que há dois anos não ocorria devido à pandemia de COVID-19. O momento era de muita emoção e tensão, pelo tempo que a procissão não acontecia, além de muita expectativa para saber se tudo daria certo. Ali, em um canto, fui observando o quanto o vilaboense é apegado as suas tradições. Durante o preparo do encerro, ocorreram alguns fatos que deixaram os membros da irmandade dos Passos tensos, pois achavam que alguns sinais estavam sendo enviados. Para tirar a imagem do Senhor dos Passos do seu camarim, foram necessárias em torno de dez pessoas, em seguida o vidro foi aberto e realizada uma oração para que tudo ocorresse bem durante a Semana Santa. Nesse momento aconteceu o primeiro "sinal", ao subir no altar para tirar a imagem, o altar quebrou e um dos irmãos ficou com uma das pernas presas.
A imagem foi descida e colocada no andor e as mulheres presentes se retiraram. Enquanto se iniciou o preparo da imagem percebi alguns murmurinhos e olhares para mim, até que dois irmãos dos Passos, sentados perto do altar, falaram em bom tom que eu não poderia ficar no local, ainda mais se fotografasse o Senhor dos Passos sem roupa e sem a cabeleira, afirmando que aquele local era apenas para a irmandade. Tive que me encaminhar até saída e explicar que tinha autorização do provedor e que, no final, eu poderia lhe mostrar as fotos. Dessa forma, ao ver a situação, o provedor, prof. Dr. Rafael Lino Rosa, reafirmou a minha permissão no local.
Contudo, os sinais de tensão ainda não haviam acabado, ao trocar a roupa do Senhor dos Passos uma de suas pernas quebrou o pino de articulação. No improviso, um dos irmãos buscou um pedaço de madeira e construiu um novo pino para a perna, que foi colocada no seu local devido. Imagem limpa, roupa trocada e cabeleira nova, os irmãos se juntaram e uma nova oração foi feita. A cidade precisou ser avisada que o Senhor dos Passos foi trocado e estava pronto para sair, para isso os irmãos foram para o lado de fora para dobrar o sino. Nesse instante, ocorreu mais um "sinal", cerca de cinco irmãos dos Passos se juntaram na tarefa e, na terceira puxada, a corda arrebentou e o badalo do sino caiu, somente depois de quase uma hora do Senhor dos Passos vestido é que os vilaboenses puderam ser avisados. Apesar dos "sinais" e das tensões, a procissão do Encerro ocorreu perfeitamente.

[125] A princípio, o veto à nudez, oriunda da moral seria o motivo. Não era permitido as moças e senhoras verem o *corpo nú* do Senhor. (...) Uma hipótese seria o fato que as Irmandades do século XVIII fossem exatamente organizações masculinas que também se figuravam como espaço de ação e poderes. (...) O Encerro, conforme se descreve a seguir, era atividade masculina, porque objetivava montar a estrutura básica do andor, carregar peso, levantar e baixar a imagem, trabalho masculino (ROSA, 2016, p.76 e 77).

[126] (...) O Encerro é cheio de cuidados: vê-se, despe-se, toca-se numa divindade. O ato é feito sob extrema concentração, temor e orações, para que evitem acidentes, danos à imagem, escândalos provindos de irreverência de membros ou pessoas externas, o que acarretaria numa tragédia. (...) era a hora sagrada de se criar um espaço, limitado por panos e cortinas (relacionadas à camarinha e ao baldaquim) para encerrar solene. Atualmente a imagem sai da Igreja de São

O Encerro é feito na parte da tarde e durante a noite acontece o Ritual do Depósito, quando a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos, completamente encerrado, sai de sua igreja[127] para ser depositada na Igreja do Rosário.



Figura 42 - *Preparação para o Encerro na Igreja de São Francisco de Paula*, Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022

No trajeto da procissão, os irmãos dos Passos carregam o andor, na frente da imagem segue o Provedor com seu bastão: "A ele, os irmãos devem uma obediência cega durante as procissões" (ROSA, 2016, p.81). Ao chegar na Igreja do Rosário, a imagem é

Francisco de Paula, mas a sua saída era de acordo com a igreja que imagem ficava no restante do ano. (ROSA, 2016, p. 79).

[127] No capítulo anterior, foi mostrado em quais igrejas a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos permaneceu.

colocada no altar, o coro começa a cantar os sete Motetos dos Passos[128]. No sétimo moteto, a imagem é exposta aos fiéis (Descerro), que caminham até ela para iniciar a cerimônia do beijamento (ROSA, 2016). Permite-se que os fiéis beijem os pés de Cristo e toquem a corda que fica envolta em seu pescoço.



Figura 43 - *Depósito, Descerro e cerimônia de "beijamento" na Igreja Nossa Senhora do Rosário*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

No domingo é realizada a Procissão do Encontro, que encerra a Semana dos Passos. Na Procissão do Encontro a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos sai da Igreja do Rosário, para representar a caminhada de Jesus Cristo ao Calvário. No roteiro da

[128] Os Motetos dos Passos da Cidade de Goiás são atribuídos a Basílio Martins Braga Serradourada. Datados de 04 de agosto de 1855, foram cantados pela primeira vez na Matriz de Sant´Anna, em 07 de março de 1856 (MENDONÇA, 1981). Os Motetos contêm as palavras de Cristo antes da crucificação e são adaptações para a música de versículos dos evangelhos (ROSA, p.90, 2016).

caminhada a procissão é interrompida para a execução dos Motetos, essa parada é denominada *passos*[129]. O ápice da procissão é quando a imagem do Senhor Bom Jesus Passos encontra com a imagem de Nossa Senhora da Dores (de autoria de Veiga Valle), carregada por mulheres, em frente à Igreja da Boa Morte. A representação é a de que Maria encontra seu filho carregando a cruz que será crucificado, é feita uma homilia com as duas imagens de frente uma para outra.



Figura 44 - *Procissão do Encontro*. Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

Após o encontro de Maria e Jesus Cristo, a procissão, com as duas imagens, segue rumo à Praça do Chafariz. Na Praça é feito o chamado *giro*[130], em que a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos deve ter rosto virado para o norte, "dessa forma, o Cristo se volta para a cidade, enquanto o coro canta o Moteto dos Passos chamado *Filiae*¸ que representa o lamento de Cristo sobre a Cidade de Jerusalém" (ROSA, 2016, p.94). Contornando a praça, as imagens são levadas para a Catedral, onde ficam expostas para os devotos. No dia seguinte, a Irmandade dos Passos, devidamente paramentada, volta com a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos para a igreja que o abriga.

[129] Construídas especialmente para as celebrações ou adaptadas em espações previamente forjados para outras utilizações, assim como a sede da Irmandade (lugar de saída e chegada das procissões), as Capelas de Passos em Goiás passaram ao longo do tempo por uma série de deslocamentos. (...) Desses Passos, atualmente existem apenas dois, uma capela na parte alta da Praça do Chafariz e outra encrustada no muro da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (BRITTO; ROSA, 2011, p. 73 e 74).

[130] Nesse momento, a imagem faz um giro de 360º, uma coreografia bem ensaiada e meticulosa, uma vez que se trata de girar uma imagem imensa, carregada por oito homens. Esse movimento é feito quando todos os homens dão quatro passos à direita, fazendo que com a imagem se vire totalmente, voltando seu rosto para o norte (ROSA, 2016, p. 94).



Figura 45 - *Giro e procissão do Encontro pela cidade*. Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

Terminada a Semana dos Passos, inicia-se inicia a Semana das Dores. De terça a quinta-feira realizam-se missas, e na sexta-feira é feito o encerramento com procissão, com a imagem de Nossa Senhora das Dores, representando os passos de Cristo, mas agora refeitos por Maria[131]. A Procissão das Dores também é acompanhada por motetos[132], que são cantados em sete paradas, cada um representando as dores de Maria. A procissão tem um trajeto mais curto, saindo da catedral, passando pela Praça do Chafariz e voltando para a Catedral.

A imagem de Nossa Senhora das Dores fica na Igreja da Boa Morte, na sua preparação para a procissão, que se inicia na Semana dos Passos[133]. Na igreja só é

[131] A Procissão das Dores faz o *giro de cima* primeiro, percorrendo seus três Passos e depois o giro de baixo, passando pelos outros quatro Passos. O que é o último *Passo* na Procissão dos Passos é o primeiro na Procissão das Dores (TAMASO, 2007, p. 650 e 651)

[132] Compostos por Basílio Martins Braga Serradourada. Foram cantados pela primeira vez em 10 de abril de 1856, na Igreja da Boa Morte (MENDOÇA, 1981).

[133] A imagem de Nossa Senhora das Dores fica no Museu de Arte Sacra da Boa Morte e só é retirada do altar lateral na Semana Santa. No sábado da Semana Santa os membros da OVAT e da Irmandade do Senhor dos Passos vão até o museu para tirar a imagem do altar em uma operação de muita atenção e tensão, pois se deve subir no altar para descer a imagem que é colocada no meio do museu, já em seu andor. Com a imagem posicionada, todos os homens devem se retirar e somente as mulheres ficam para trocar a roupa da imagem. Terminada a troca, a imagem é carregada do Museu

permitida a presença de mulheres, devido à nudez de Maria ser vetada aos homens. Sua roupa é trocada, a cabeleira penteada e, para cada uma das procissões das quais ela participa, um andor é enfeitado.



Figura 46 - *Troca de roupa e Procissão das Dores*. Cidade de Goiás - GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

de arte sacra da Boa Morte para a Catedral de Sant´Anna, onde será enfeitado o andor para que a noite ela saia em procissão. Com o final da procissão ela fica na catedral por toda a semana, enquanto no domingo ocorre a Procissão das Dores. Na segunda-feira a imagem volta para museu, mas não é colocada no altar e sim no centro do museu, pois será usada novamente no Descedimento da Cruz que ocorrerá na Sexta-Feira da Paixão.

Diferentemente da Semana dos Passos, na qual a imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos sai três vezes em procissão, a imagem de Nossa Senhora das Dores, na Semana das Dores, só sai uma vez. Sobre a Semana das Dores, a folclorista Regina Lacerda faz o seguinte relato:

> Essa semana transcorre em silêncio e quase que em branco, apenas na Sexta-feira é realizada a procissão das Dores (unicamente com a imagem da Virgem-Mãe, "prestigiada" pela presença de "anjos" espalhados entre as alas). Esta procissão é considerada uma das mais bonitas, pelo motivo e ser realizada à tarde, quando os acompanhantes despertam a atenção dos espectadores pela elegância de seus trajes. Os rapazes, antigamente, se postavam nas esquinas para flertar com as donzelas, de ares encantadores de santas (LACERDA, 1977, p. 78 e 79).

A imagem de Nossa Senhora das Dores, de Veiga Valle, difere da iconografia tradicional que mostra uma Nossa Senhora com semblante extremamente triste, lágrimas caindo pelo rosto e, em alguns casos, seus seios ou mãos são encrustados com sete punhais, que lembram as dores de Maria. Na imagem de Veiga Valle, o rosto é mais contemplativo que dolorido, sem as lágrimas que caem pelo rosto, e não são retratados os punhais encrustados nas mãos ou seios, suas mãos estão apenas cruzadas.

A Nossa Senhora das Dores de Veiga Valle é uma imagem de vestir de roca[134], e a tradição oral tem duas versões para a inspiração do artista na hora de esculpir seu rosto: para alguns, a obra tem inspiração no rosto de sua mãe e, para outros, o rosto usado como modelo seria o de sua esposa, Joaquina Porfíria. As dores de Maria são representadas em sua coroa e resplendor, que possui sete estrelas, representando cada uma as Dores de Maria[135].

Como mostrado, as imagens produzidas por Veiga Valle eram recorrentes nas procissões da Cidade de Goiás. Durante a pesquisa fui em busca de informações de fotografias que mostrassem, especificamente, procissões com obras que hoje são atribuídas a Veiga Valle. As informações obtidas não foram abundantes, mas foi possível produzir uma sequência de fotos para ilustrar tais momentos.

A primeira imagem (figura 47) mostra os andores, na Igreja da Boa Morte, prontos para serem carregados. As imagens de Veiga Valle, estão postas ao lado de uma

---

[134] A imagem de vestir em roca tem "um gradeado de ripas, em substituição aos membros inferiores, ou uma espécie de armação de madeira substituindo toda a anatomia escondida sob as vestes. A simplificação da forma anatômica não quer dizer necessariamente que há desqualificação na imagem do ponto de vista construtivo, pois se trata de uma nova maneira de estruturar o corpo, que muitas vezes chega ao requinte extremo de execução da talha e até mesmo com os detalhes de policromia. De acordo com a iconografia representada podem também se apresentar de pé, joelhos ou sentadas (COELHO; QUITES, 2014, p.46).

[135] As Sete Dores de Maria, são: "a profecia mórbida de Simeão; a fuga para o Egito; a perda do Menino Jesus no Templo; o encontro no Calvário; a contemplação de Cristo à Cruz; a visão da lança ao transpassar o corpo de Cristo e o sepultamento de seu Filho" (ROSA, 2016, p.111).

Sant´Anna (feita de gesso) sendo à esquerda São Sebastião e a direita São Joaquim . Ainda que não estivesse pronta para sair na procissão, no lado direito vemos a Nossa Senhora das Dores, em seu altar-lateral.

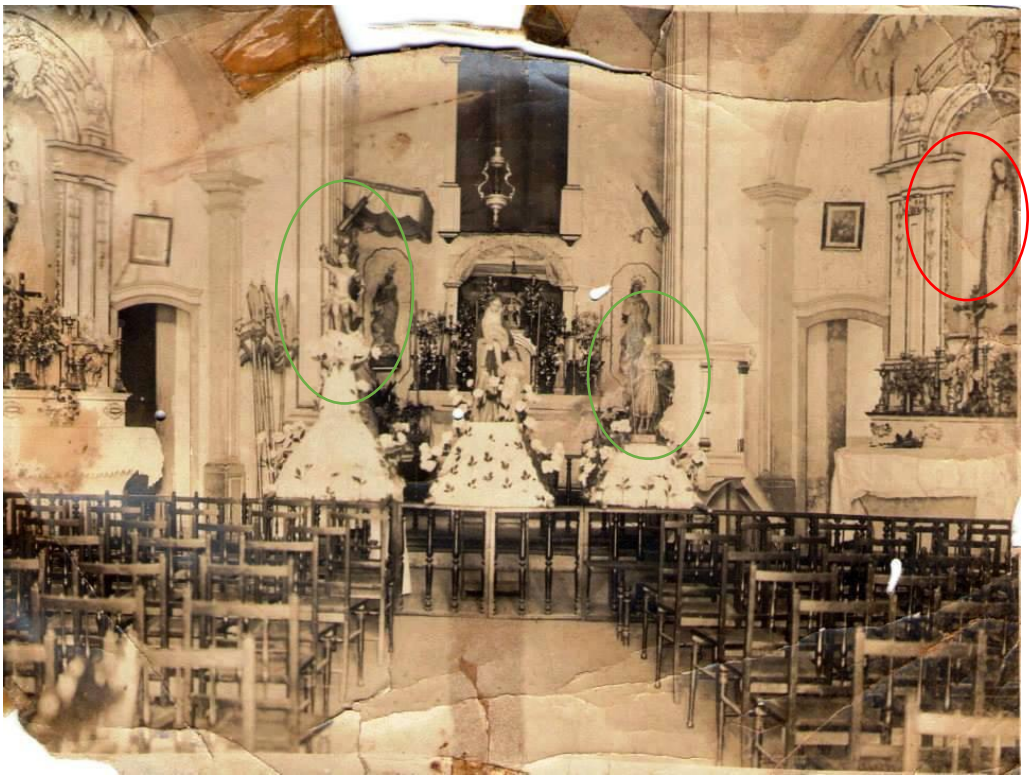


Figura 47 - *Andores preparados para procissão*, 1930. Cidade de Goiás - GO. Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira.

Na sequência de imagens a seguir é possível perceber as imagens de Veiga Valle sendo usadas na procissão da Festa do Rosário, onde quinze andores, representando os quinze mistérios do rosário, saem de diferentes partes da cidade e se encontram em frente à Igreja do Rosário, onde saiam todas em um cortejo pela cidade, sendo a última das imagens a de Nossa Senhora do Rosário. Abaixo se pode identificar que o terceiro andor é com a imagem de São Sebastião, de Veiga Valle. Um destaque que se pode perceber é que as imagens passavam em frente à casa do artista (enquadramento vermelho), no Largo do Rosário, onde se tem uma pessoa na porta e outra na janela.



Figura 48 - *Procissão na Cidade de Goiás* – GO, s.d. – Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira.

Na imagem seguinte a procissão chega na lateral da igreja do Rosário, pela rua Nova de Relação (atualmente rua Eugênio Jardim) é possível identificar as imagens de Veiga Valle no terceiro andor, a imagem de São Joaquim, no quarto, a imagem de São Sebastião e, no quinto, a imagem de Santa Bárbara. A frente da procissão se pode ver uma imagem de São Benedito[136] sendo carregada somente por homens pretos.

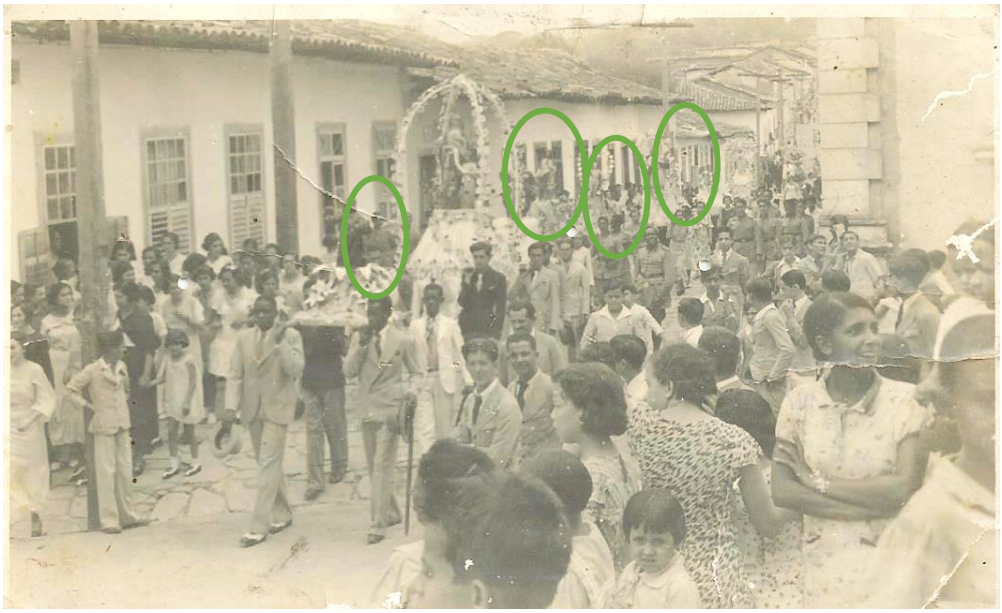


Figura 49 - *Procissão na Cidade de Goiás* - GO, sd – Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira.

[136] Em seu livro *Veiga Valle – Seu ciclo criativo*, Elder Camargo de Passos atribui a imagem a Veiga Valle.

A sequência de fotos a seguir mostra a procissão rosarina chegando na escadaria da Igreja do Rosário. Podendo identificar a imagem de São Miguel Arcanjo posta em frente à igreja



Figura 50 - *Procissão na Cidade de Goiás* - GO, sd – Fonte: Acervo de Guilherme Antônio Siqueira.

Além das procissões, a maioria das igrejas da cidade contavam com imagens de Veiga Valle em seus altares[137], a exceção foi a Igreja de Nossa Senhora do Carmo; na Igreja Nossa Senhora da Abadia havia uma imagem de Nossa Senhora da Abadia e um Menino-Deus; na Igreja de Nossa Senhora do Rosário uma imagem de São Miguel Arcanjo e de um Menino-Deus; Na Igreja de Santa Bárbara havia uma imagem de Santa Bárbara e na Igreja de São Francisco de Paula uma imagem de São Francisco e um Cristo Crucificado, restaurado por Veiga Valle (como mostrado no capítulo 01).



Figura 51 - Veiga Valle. Século XIX. *Nossa Senhora das Dores*, 1947. Imagem em roca, 154 cm. Arquivo: Guilherme Antônio Siqueira.

[137] Devido à impossibilidade de ter acesso às fichas das obras que constam no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, esse levantamento de que obra ficava em cada igreja foi baseado nos estudos de Salgueiro (1983) e Passos (1997).

Todavia, foi a Igreja da Boa Morte que mais abrigou essas imagens, sendo elas: Nossa Senhora do Parto, São Sebastião, São Joaquim e Nossa Senhora das Dores (figura 51). A igreja abrigou mais imagens de Veiga Valle que as citadas acima, mas algumas devem ter sido queimadas no grande incêndio de 1921.

2.2.1 – Veiga Valle e a imagem do Divino Pai Eterno

Como mostrado no Capítulo 01, as imagens feitas por Veiga Valle não ficavam somente nas igrejas da Cidade de Goiás, elas estão presentes em outras cidades de Goiás e outros estados. Uma das imagens sacras mais conhecidas de Goiás, e do Brasil, é atribuída ao santeiro goiano, a do Divino Pai Eterno, na cidade de Trindade[138].

A tradição afirma que o casal, Constantino Xavier Maria e Ana Rosa de Oliveira, chegou no arraial de Barro Preto por volta de 1830[139] e tinha em sua mão um medalhão de barro, que representava a coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade (Deus, Jesus e o Espírito Santo)[140]. O casal fez um pequeno um oratório no qual todas as noites se rezava o terço, que normalmente era acompanhado pelos vizinhos. Logo começou a se espalhar a fama de que graças e milagres foram concedidos, aumentando o volume de pessoas para as noites de oração. Com isso, "em 1843, uma pequena casa de oração, coberta de barity, onde collocou a dita imagem e onde se reuniram cada dia os visinhos para a reza do Terço" (WIGGERMANN, 1905, p.02).

Cada vez mais aumentava o número de pessoas que iam ao arraial do Barro Preto para fazer orações e pedir uma determinada graça, e a pequena casa de oração foi ficando apertada. Por volta de 1866, com a doação dos fiéis, uma capela maior com telhado foi construída para que as pessoas pudessem se dirigir ao altar, onde estava exposto o

---

[138] Em grande parte do Brasil se comemora a Festa do Divino, celebrando a Terceira Pessoa da Santíssima Trindade. Em Trindade-GO, a Primeira Pessa da Santíssima Trindade – O DIVINO PAI ETERNO, é que é consagrado, sendo retratado com a imagem da Santíssima Trindade coroando Nossa Senhora. Esta crença fervorosa domina os fiéis, que comparecem à cidade de Trindade, na primeira semana de julho, em romarias vindas dos mais longínquos lugares.

[139] A data em que Constantino migrou para o vale do Barro Preto é desconhecida. Há quem afirme, como o periódico "*Santuário de Trindade*", ano III, nº 65 de 01/07/1924, que foi pelos idos de 1830, mas, documentalmente, nada se encontrou (JACÓB, 2010, p.49)

[140] Da mesma forma que é inconclusa a chegada do casal em Barro Preto, também é a forma que se obteve o medalhão de barro com a coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade. Em seu estudo, Jacób encontrou cinco versões, uma de que ela foi achada no roçado, outra de que foi achada na olaria que pertencia a Constantino Xavier, outra de que foi achada no local em que hoje se encontra a Matriz de Trindade. A versão menos aceita é a de que ela foi confeccionada por Constantino e a última é a de que ele a trouxe de Minas Gerais, quando se mudou para Goiás (JACÓB, 2010). No entanto, a versão oficial é a de que a imagem foi achada enquanto Constantino trabalhava no roçado e bateu a enxada em cima de um objeto, que seria o medalhão. A versão de que o medalhão foi achado se fortalece principalmente quando se tenta criar uma narrativa para comparar o medalhão de Trindade com a imagem de Nossa Senhora Aparecida que foi achada por pescadores em um rio. O Manual do Devoto, de 1905, foi escrito pelo padre alemão Gebardo Wiggermann, que também escreveu o Manual do Devoto de Nossa Senhora Aparecida.

medalhão, para poder tocá-lo e beijá-lo, mas ela "era tocada não só em mãos e lábios, mas em partes doentes do corpo de enfermos e centenas de milhares de outros objetos que os devotos apresentavam" (JACÓB,2010, p.267).

Devido ao tempo de exposição e toques, o medalhão começou a se desgastar cada vez mais, quase não sendo possível reconhecer as imagens em alto relevo. Contudo, Constantino recebeu a notícia de que, por decisão da Igreja Católica, não era permitido que fossem veneradas imagens menores que um palmo e com imperfeições. Com o desgaste do medalhão e a decisão da Igreja, Constantino decidiu encarnar o medalhão para que ficasse dentro dos padrões exigidos pela Igreja. Segundo o Manual do Devoto:

> Prosseguindo a affuência do povo e continuando o Divino Padre Eterno a recompensar a fé dos devotos com novos milagres, Constantino Xavier, Joaquim Vieira da Cunha e Antônio Vieira da Cunha Santos resolveram, de comum acordo, mandar a imagem à cidade de Pyrenopolis, para encarnada. Constantino incumbiu-se desse encargo e foi a Pyrenopolis, onde encontrou um excelente artista, de nome Veiga, o qual se comprometeu a esculpir em madeira uma bôa imagem da SS. Trindade, de tamanho maior, mas em tudo copiada e semelhante a primeira (WIGGERMANN, 1905, p.11).

O medalhão teria sido deixado em Pirenópolis com Veiga Valle, para que fosse restaurado e encarnado, no mesmo ano da construção da nova capela, em 1866, mas o artista resolveu fazer uma nova imagem em madeira. A imagem atribuída a Veiga Valle tem os elementos do medalhão, mostra a Santíssima Trindade coroando Nossa Senhora, criando aquela que seria uma das imagens sacras mais conhecidas de Goiás.



Figura 52 - *Santíssima Trindade*, sd. Atribuída a Veiga Valle. Escultura em madeira dourada e policromada, 30cm. Igreja Matriz de Trindade, Trindade-GO. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

Ainda, segundo a tradição, quando Constantino retornou a Pirenópolis para buscar a nova imagem, o dinheiro que ele levou para fazer o pagamento a Veiga Valle não foi suficiente. Para isso, ele teve que deixar o medalhão e sua montaria com toda a arreata, para que pudesse ficar com a imagem esculpida. Assim, ele teve que voltar a pé de Pirenópolis ao arraial do Barro Preto, enfrentando uma série de intempéries. Quando se aproximava de Barro Preto, mandou avisar a cidade de que estava chegando no arraial com a nova imagem, as pessoas foram ao seu encontro e fizeram o restante do trajeto, como se fosse uma procissão, até a nova capela, para que a imagem fosse colocada no altar. Dessa caminhada nasceu a tradição de se fazer a penitência de ir à cidade de Trindade a pé, a chamada "caminhada do romeiro".

No entanto, a autoria da imagem da Santíssima Trindade não deve ser atribuída a Veiga Valle. Corroborando a historiadora Heliana Angotti Salgueiro, que independentemente da falta de documentação, considera que "É discutível considerá-la uma de suas primeiras obras", se Veiga Valle, realmente, esculpiu a imagem, esta não seria a que está sendo utilizada nos cultos religiosos (1983, p. 48). Em resposta a Almir Salomão Jacób (2010), a historiadora volta a refutar a autoria da imagem:

> 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 considerações mais aprofundadas, pois elas são impossíveis em tais casos. (SALGUEIRO *in* JACÓB, 2010, p. 282 e 283).

Ao analisar documentação sobre o Divino Pai Eterno, a fotografia mais antiga da imagem foi na publicação do jornal *Santuário de Trindade*[141], em 1929 (anexo 16) . Na capa se mostra a imagem atribuída a Veiga Valle, com o título: *O Mystério da Santíssima Trindade.* Conta, desde o início, a devoção da Santíssima Trindade na cidade com a medalha de barro do casal Constantino Xavier e Ana Rosa, e a confecção da obra, tudo baseado no livro do romeiro do padre Wiggermann (1905), no qual é declarado que "O velho mestre Veiga, hábil artista, se encarregou d´isto e fez uma obra perfeita. Nem em

[141] O jornal ficou em circulação de 1922 a 1931.

seus sonhos mais dourados poder prever que esta imagem seria objecto de veneração de um povo inteiro" (*Santuário de Trindade, Anno 8, n. 311, 1 de julho de 1929, p.1).*

A primeira notícia que associa a obra da Santíssima Trindade à autoria de Veiga Valle, e não ao mestre ou velho Veiga, foi em 1943, em um *Annuario Genealógico brasileiro (SP)*[142], e, posteriormente, no ano seguinte, nos jornais *Diário Carioca (RJ)*[143] *e Correio da Manhã (RJ)*[144]. Ambos trazem a mesma reportagem, ao fazerem uma visita à cidade de Trindade. De forma rápida, dizem que a imagem foi "esculpida pelo artista goiano Veiga Valle". As datas remetem ao período de "descobrimento do artista" (SANTOS, 2018), a partir de 1940. Foi nesse momento que se passou a relacionar a obra da Santíssima Trindade a Veiga Valle.

No entanto, essa relação passa ser mais forte a partir dos anos 60, quando o padre João Cardoso de Souza editou o livro "*Romeiros do Pai Eterno"* , em 1967 (JACÓB, 2010), no qual informa que o historiador Jarbas Jayme afirmara que a imagem fora confeccionada entre 1842 e 1844. Em outra parte do livro, utilizou o que Elder de Camargo Passos escreveu no catálogo da Exposição de Veiga Valle no MASP, em 1978, em que ele afirma que a imagem da Santíssima Trindade foi um dos primeiros trabalhos de Veiga Valle e que teria sido esculpida entre 1820 e 1830[145]. Para Jacób (2010), as informações são incorretas, pois a romaria da Santíssima Trindade só veio a começar em 1843, com a pequena medalha em relevo. Ainda sobre as datas conflitantes, não seria possível a viagem de Constantino Xavier a Pirenópolis em 1866 para encomendar a reforma da pequena medalha da Santíssima Trindade a Veiga Valle, pois o santeiro não mais morava na cidade desde 1841. Além disso, não há nenhum documento que comprove a volta de Veiga Valle para a cidade onde nasceu e que lá tenha continuado a fazer suas obras (SANTOS, 2018).

Outro ponto refutado por Jacób (2010) é o de que Veiga Valle teria ficado com a antiga medalha e com o cavalo de Constantino Xavier como pagamento pelo serviço. Para isso, ele usa o lado social e religioso de Veiga Valle. Afinal, em 1866, os milagres em Barro Preto já eram conhecidos por toda a região e provavelmente também eram de conhecimento do artista. Como mostrado anteriormente, Veiga Valle era um homem religioso, assim, segundo Jacób (2010), é impensável que o artista ficasse com os bens de

[142] Anuario Genealogico brasileiro (1943, p.232)
[143] Diário Carioca (RJ), 06 de julho de 1944, p.03.
[144] Correio da Manhã (RJ), 06 de julho de 1944, p.13.
[145] Consta que, também, a milagrosa imagem da Santíssima Trindade, da cidade de Trindade (GO), fora feita por ele, sendo um de seus primeiros trabalhos, mais ou menos 1820 e 1830 (PASSOS, 1978, p.51)

um homem pobre em troca de uma imagem. Ainda acrescento, que já sendo a região conhecida por seus milagres, a confecção da imagem para a tal igreja, de forma gratuita, não seria somente um ato de fé, mas também poderia lhe garantir prestígio político e social.

Sobre a antiga medalha que, por muitos anos, pensou-se ter ficado com Veiga Valle ou desaparecida, Jacób (2010) traz a informação de 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.

Na análise da documentação se pôde observar que foi a partir dos anos 60 que se intensificou a relação da imagem da Santíssima Trindade como de autoria de Veiga Valle. Não por acaso, pois foi justamente a partir dessa década que Veiga Valle e sua obra passaram a ser um dos principais atrativos turísticos da Cidade de Goiás, o que será amplamente divulgado (como será mostrado no capítulo 03). Além disso, é nesse momento que Veiga Valle passa a ter o seu nome relacionado com a festa mais popular do estado, algo que aumentaria seu prestígio como artista. Todavia, o contrário também se impõe, pois ter na festa religiosa mais popular do estado a imagem do principal artista goiano do século XIX, o santeiro que estava sempre sendo comparado com Aleijadinho (o artista de obras sacras mais conhecido do Brasil), também era uma forma propícia de fortalecer a festa de Trindade.

Para que essa narrativa continuasse presente com o passar dos anos, em 1991 se mostra necessária uma restauração na imagem da Santíssima Trindade e, para isso, a Arquidiocese de Goiânia convida a artista e bisneta de Veiga Valle, Maria do Rosário Albernaz Veiga Jardim, conhecida como Maria Veiga[146]. Uma decisão simbólica para reafirmar a autoria do artista.

[146] Maria do Rosário Albernaz da Veiga Jardim – Nasceu em 1-11-1939, na Cidade de Goiás, e se mudou para Goiânia, onde faleceu em 25/09/2008. Pintora, desenhista, escultora e restauradora, graduada em licenciatura de Desenho e Plástica, com habilitação em Pintura pela Universidade Federal de Goiás. Era retratista, sendo autora de várias galerias de autoridades, como na Assembleia Legislativa de Goiás, Reitores da UFG. Desde 1971 era professora titular das cadeiras de Desenho e Modelo Vivo na Faculdade de Artes da UFG. Maria Veiga é autora do sudário da Verônica, utilizado na Sexta-Feira Santa, e do estandarte do Fogaréu, na Cidade de Goiás (MENEZES, 1998).



Figura 53 - *Maria Veiga restaurando a imagem da Santíssima Trindade*. Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira.

Em entrevista a Jacób, em 1999, Maria Veiga explica como se deu esse processo de restauração e comenta o estado em que a imagem chegou para tal processo e as decisões tomadas entre ela e igreja, o que deixou a imagem no estado em que está atualmente:

> A imagem apresentava repintura no vestuário e nuvens, mas no rosto, mãos e cabelos era tudo original. O artista que repintou tentou seguir os moldes da pintura original.
> Os padres de Trindade pediram-me para retirar a antiga pintura, pois estava caindo. (...). Aí apareceu o ouro que Veiga Valle colocava, era ouro de 18 quilates.
> A haste que suportava a pomba, representando o Divino Espírito Santo, era um pincel velho. Alguém colocou. A base estava escura, não estava aquela cor de cedro envelhecido. Fiz uma limpeza e solidifiquei com madeira e cola branca. Aí coloquei um pino de metal, cobri com a folha de ouro e, como a imagem do Divino Espírito Santo (...).
> Fiz solvência de tudo e não achei mais a pintura de Veiga Valle, tinha só um resto de coloração, fiz a solvência até chegar ao ouro.
> Após a solvência do manto, o Pe. Ângelo veio à minha casa e disse: A senhora não vai deixar desse jeito. Eu disse: Padre, manda o bom senso que eu deixe desse jeito. Aí ele falou assim: Mas é de altar (...). Aí ele disse: Então coloque vermelho (no manto do Pai Eterno) e coloca Nossa Senhora com o manto azul mesmo.
> Essa nuvem estava grosseira. Aqui tinha um volume de tintas (mostrando uma fotografia das imagens). Veiga Valle era menos (tinta). Aí eu mostrei a Pe. Ângela e ele achou preferível deixar em ouro mesmo (JACÓB, 2010, p. 293 e 294).

Hoje a imagem que está em exposição no altar da Basílica do Pai Eterno, em Trindade, é uma réplica, a original só é mostrada ao público no encerramento da festa, que ocorre na primeira semana de julho. Observada a celebração de encerramento dos últimos cinco anos (2015 a 2020), em todas elas se fez a relação de que a imagem foi esculpida por Veiga Valle.

As imagens atribuídas a Veiga Valle se fizeram muito presentes na vida religiosa do vilaboense e do goiano, as principais festas religiosas contavam com imagens que são de sua autoria ou que hoje são atribuídas a ele, de alguma forma. No entanto, seu nome

não era remetido às obras. Essa situação começou a mudar a partir de 1940, quando se dá o redescobrimento do artista - se antes nas festas religiosas não se atribuíam as imagens utilizadas a Veiga Valle, posteriormente essa referência passou a ser uma constante, inclusive lhe atribuindo restauros, como na imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos, da Cidade de Goiás, e obras que não são suas, como a imagem da Santíssima Trindade, de Trindade.

2.3 – O Renascimento do artista

A Cidade de Goiás foi capital por mais de 200 anos, mas desde o século XIX se cogitava transferir a capital, ideia que ganhou força a partir da década de 30 do século XX. Com a efetiva mudança, o grupo da elite cultural vilaboense se articulou para que a cidade se tornasse o berço da tradição goiana (as articulações desse movimento serão tratadas nos próximos capítulos). No entanto, com esse movimento de fortalecimento da tradição vilaboense, Veiga Valle, que por mais de 60 anos ficou esquecido, tem sua obra resgatada.

O artista esquecido volta à tona e, como mostrado anteriormente, tal esquecimento não se deu por apagamento de rastros (RICOUER, 2020), o reconhecimento se apoia em um suporte material ou em um fato, pois essa representação vai induzir à identificação com o que está sendo retratado e a sua ausência (RICOUER, 2020). Esse suporte material para o reconhecimento de Veiga Valle estava presente nas igrejas e altares das casas vilaboenses: “Se uma lembrança volta, é porque eu a perdera; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera” (RICOUER, 2020, p.438).

Um dos principais articuladores para o “renascimento” de Veiga Valle como artista e para sua reapresentação aos vilaboenses é o, também artista, João José Rescala (1910-1986). Isso ocorreu quando organizou a primeira exposição das obras de Veiga Valle, em 1940, momento em que estava na cidade em missão pela Superintendência do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), para fazer um levantamento dos bens artísticos da cidade e catalogar imóveis públicos e privados para um possível tombamento.

Essa não foi a primeira vez que a Rescala esteve em Goiás, em 1936 ele esteve visitando várias cidades, como Ipameri, Goiânia e Trindade, não sendo possível saber se nessa primeira visita ao ele estado visitou a antiga capital. Entretanto, nessa primeira

visita ele pintou paisagens e os costumes da região, como mostra a imagem publicada na revista O Malho.



Através de uma technica toda feita de grandes e largas pinceladas, o pintor João Rescala reproduziu com grande felicidade essa pequenina aldea de Goyaz, que o seu quadro nos mostra na "Paisagem Goyana". O pintor é dos novos, mas a tela attesta a sua grande segurança de technica, a sua esplendida luminosidade. O quadro é um prazer para os olhos, graças á vibração do colorido e á espontaneidade com que foi pintado.

Figura 54 - *Obra de Rescala com temática sobre Goiás*. Fonte: O MALHO, 29 de outubro de 1936, p.33

A visita ao estado acabou rendendo uma exposição no ano seguinte, no Rio de Janeiro (RJ), com 53 quadros, 38 com aspectos goianos[147] e 15 do Rio. Em depoimento, Rescala falou sobre a primeira visita a Goiás:

> Sinto-me feliz por ter conhecido primeiro o Brasil, isto influenciou enormemente a minha pintura, pois conhecendo-o melhor, passei a amá-lo mais ainda e tudo isso refletiu na minha arte. Goiás tem sua contribuição, pois em 1936 quando aqui estive pela vez (ainda estavam abrindo as ruas de Goiânia, só havia o Palácio do Governo e o Grande Hotel) e o urbanista da cidade, Atílio Correa Lima era meu conhecido), fui a Ipameri e lá pintei muito, acompanhando um amigo do Rio que estava morando ali. Ele gostava de pescaria e eu de pintar, íamos então para a beira dos rios, ele pesca e eu pintava (...) (RESCALA, 1982, p. 181).

[147] São eles - 1) Leiteiros; 2) Carro de descanso; 3) Águas inquietas; 4) Paizagem Goyana; 5) Os três ranchos; 6) Águas turvas – panorama de Ipamery; 8) Moço fazendeiro; 9) A hora da missa; 10) Rancho; 11) Burity s; 12) Lago a tarde; 13) Trecho antigo; 14) Collinas; 15) Recanto de Ipamery; 16) Mancha; 17, 18 e 19 e 20) Rio do Braço; 21) Casebres; 22) Lavadeira; 23) Romeiros; 24) Matando a sede; 25) Regresso; 26) Estudo; 27) Festa em Trindade; 28) Promessas; 29) Uma rua em Trindade; 30) Enterro; 31) Fé; 32) Pedintes; 33) Velho Boiadeiro; 34) O boiadeiro e o berrante (Ipamery); 35) Repousando; 36) Moço carreiro; 37) A caminho da cidade; 38) Vendedor de galihnas. (Gazeta de Notícias (RJ), 10 de outubro de 1937, p. 05).

Logo que tem sua passagem por Goiás, Rescala ganhou o Prêmio de Viagem ao Brasil, com a obra *Meus Pais*, concedido pelo Salão Nacional de Belas Artes - por causa da premiação, o pintor poderia visitar oito estados brasileiros, principalmente o Nordeste. Em 1943, ele ganha o prêmio mais importante do Salão Nacional de Belas Artes, o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, com a obra *Águas*. Segundo o artista, na época não queria viajar para a Europa, que estava em guerra, mas se ele não viajasse perderia o prêmio. Assim, acabou viajando para os Estados Unidos, chegando a fazer uma exposição em Nova York e Chicago, onde recebeu boas críticas (RESCALA, 1982).

Entre o prêmio de Viagem ao Brasil e o Prêmio ao Estrangeiro, Rescala foi incumbido pelo SPHAN, em 1939, de analisar um pedido de tombamento para a Cidade de Goiás. Chegou à cidade em 1940, fato que foi noticiado pelo principal jornal da época[148], o *Cidade de Goiás*, que fez uma homenagem ao artista em uma de suas edições.



CIDADE DE GOIAZ

Propriedade: Garibaldi Rizzo de Castro

Diretor — GARIBALDI R. DE CASTRO

ANO II | GOIAZ, 18 DE MARÇODE 1940 | NUMERO 76

JOÃO RESCALA

A nossa cidade conhece agora o artista de nomeada João Rescala, um talentoso pintor carioca ex-discipulo de Rodolpho Chambelland na Escola Nacional de Belas Artes. Rescala é um real valor na arte da pintura. Em 1937, conquistou brilhantemente no salão Nacional o Premio de Viagem pelo Brasil; em 1939 obteve Medalha de Prata. Vencedor que foi do Premio de Viagem pelo Brasil, realisa no momento uma longa excursão de estudos pelo territorio nacional, tendo visitado todos os Estados do Brasil. "Cidade de Goiaz" prestando-lhe uma pequena homenagem, publica o clichê acima com cinco dos seus melhores trabalhos.

Figura 55 - *Homenagem a Rescala*. Fonte: CIDADE DE GOYAZ, 18 de março de 1940, p. 01

Rescala ficou na cidade por volta de três meses e, durante esse tempo, ele fotografou e catalogou imóveis públicos e privados para entrarem em seu relatório

[148] J. RESCÁLA – Em missão do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, para fazer o tombamento das construções Históricas e Coloniais do Estado de Goyaz. Acha-se, entre nós, o artista pintor que obteve o prêmio de viagem pelo Brasil, p sr. Rescála (CIDADE DE GOIAZ, 10 de março de 1940, p.01).

preliminar de tombamento encomendado pelo SPHAN. Foi a partir desse seu relatório preliminar que anos depois a cidade passará a receber mais visitas do SPHAN, fortalecendo o grupo que irá realizar toda articulação para o tombamento da cidade.

Durante os três meses em que Rescala ficou na cidade, o artista fotografou e pintou a paisagem e os costumes da antiga capital, como as mulheres pegando água no Chafariz da Boa Morte, e ao fundo a Casa de Câmara e Cadeia (hoje Museu das Bandeiras), intitulada *Aguadeiras no Largo do Chafariz* (anexo 17). Logo após sua missão pelo SPHAN, o artista voltou para o Rio de Janeiro para concorrer ao Prêmio ao Estrangeiro, com os temas pintados na cidade[149], mas acabou não vencendo.

Além de temas da cidade, fez alguns esboços em carvão e catalogou as igrejas, como mostra essa imagem inédita adquirida no arquivo do Museu das Bandeiras, da Cidade de Goiás. Na imagem o artista fez um desenho do interior da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Além do desenho, foi possível encontrar a ficha que o artista fez para catalogar a igreja, descrevendo a história de sua construção e os seus elementos decorativos (anexo 18). O que chama atenção é ele destacar Veiga Valle, afirmando que as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Parto seriam do artista, assim como o altar. Entretanto, os altares da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte não foram feitos por Veiga Valle. Como mostrado anteriormente, a documentação existente mostra que seu filho, Henrique Ernesto da Veiga, fez o seu douramento.

[149] Sr. João Rescala – Para o Rio de Janeiro, onde vai concorrer ao Grande Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, seguiu antes de ontem o pintor patrício João Rescala, premiado de Viagem ao interior do Brasil em 1930. O sr. Rescala, de ordem do Ministerio da Educação veio fazer o tombamento das cousas históricas da cidade de Goiaz e devia regressar dentro de dez dias. Entretanto o demorou-se, para nosso gaudio, três mezes, e ainda se comprometeu a voltar em Outubro próximo. O pintor patrício concorrerá ao Salão de 1940 com telas inspiradas e de motivos goianos (CIDADE DE GOIAZ, 19 de maio de 1940, p. 01).

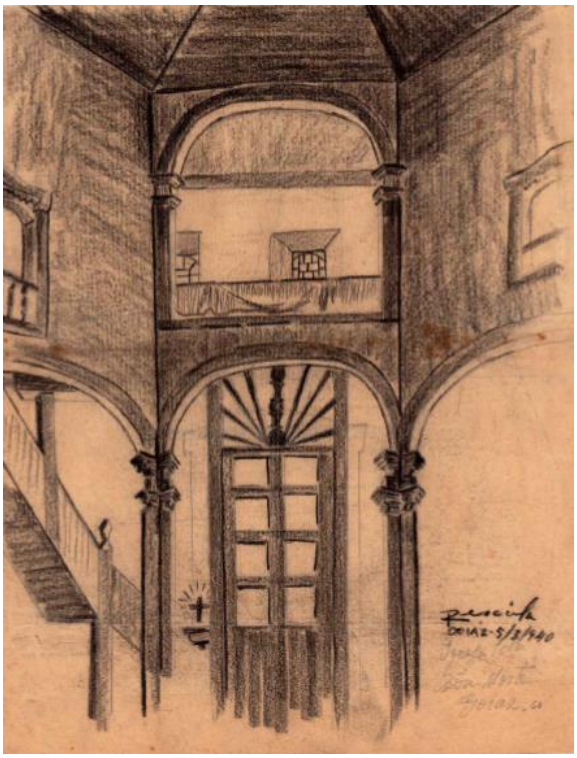


Figura 56 - *Desenho feito por Rescala do interior da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte*, Cidade de Goiás, 1940.
Fonte: Arquivo do Museu das Bandeiras.

A presença de Rescala na Cidade de Goiás não foi importante só para se articularem os primeiros processos para os futuros tombamentos. O artista, com seu olhar apurado, quando estava catalogando as igrejas da cidade, passou a observar que dentro delas tinham imagens esculpidas, e as suas características eram muito semelhantes, pareciam ter sido feitas por único artista. Depois de fazer uma breve pesquisa foi informado, pelo então prefeito da cidade, Edilberto Veiga, de que as obras que ele pesquisava eram de seu avô, José Joaquim da Veiga Valle. Em uma entrevista concedida à Revista da Semana (RJ), Rescala contou como se deu esse descobrimento:

> - É verdade, Rescalla, que você descobriu um artista desconhecido?
> - Um grande artista, respondeu-nos Rescalla; - tenho farta documentação para demostrar as fortes esculpturas desse artista.
> - Como conseguiu descobrir essas obras?
> - Muito facilmente. Em todas as igrejas de Goyaz havia esculpturas religiosas de um artista desconhecido. Notei que o autor de taes obras tinha personalidade; perguntava; ninguem me sabia dizer de quem eram. Entretanto, afirmavam que tinham sido feitas ali. Metti-me nos velhos arquivos, vasculhei tudo. Não desanimava. Tinha de descobrir o artista! E depois de muito trabalho, consegui.
> - E é...
> - José Joaquim da Veiga Valle, nascido em 9 de setembro de 1806, na cidade de Pyrenopolis, em Goyaz, e falecido a 29 de janeiro de 1874.
> - Como conseguiu identificar o artista?

> - Pelos recibos encontrados nos archivos como também pelos pedidos para a realização das obras e muitos outros documentos que reuni e encaminhei ao patrimônio artístico. Consegui ainda reuni cerca de 40 obras e fiz a exposição sob o patrocínio da Prefeitura local. Todas as esculpturas de Veiga Valle se encontram em Goyaz e algumas em Matto Grosso. Embora o artista não tenha sahido de sua terra natal, há, entretanto, uma obra sua no Vaticano.
> - Como assim? Indaguei, curioso.
> - O caso é interessante e merece registro, e além disso o trabalho é um dos melhores desse artista. Trata-se de um "Menino Jesus". O bispo de Goyaz, d. Claudio de Ponde Leao, foi portador dessa riquíssima obra, Achava-se ella em poder de d. Euphemia Marcolina da Silveira Jubé; e quando essa senhora teve conhecimento da ida de d. Claudio ao Vaticano, ofereceu o "Menino Jesus" para que esse Bispo offerecesse ao papa. A vontade dessa venerada senhora foi satisfeita e hoje lá está na Cidade Santa uma obra de um artista brasileiro, completamente desconhecido no Brasil.
> Depois de uma pausa Rescalla continou
> - 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 vê se alguem me descobre (REVISTA DA SEMAMA, 07 de dezembro de 1940, p. 11 e 12)

Além da reportagem que apresenta como ele descobriu um artista desconhecido, ele ainda é mostrado pintando na Serra Dourada, acompanhado de outro neto de Veiga Valle, Henrique Veiga. Um dos pontos de destaque da entrevista foi a forma que ele conseguiu os arquivos para fazer o primeiro levantamento sobre vida e obra de Veiga Valle, documentação que serve de base para qualquer estudo sobre o artista. Como falado no capítulo anterior, tive acesso a essa documentação enviada por Rescala ao SPHAN, como uma foto de Veiga Valle, e outras que são inéditas, como as cartas de encomenda (Capítulo 01) de Veiga Valle, o tacho de cobre que ele usava na produção de suas esculturas[150], o qual se encontrava no Cemitério São Miguel, e um oratório[151], cuja pintura é atribuída a Veiga Valle por Rescala.

[150] Atualmente o tacho se encontra em exposição no Museu de Arte Sacra da Boa Morte.
[151] Durante a pesquisa não foi possível identificar onde se encontra o oratório.



Figura 57 - *José Joaquim da Veiga Valle*. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.



Figura 58 - *Tacho utilizado por José Joaquim da Veiga Valle na produção de suas esculturas, localizado no Cemitério São Miguel*, Cidade de Goiás - GO. Fonte: Instituo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

.



Figura 59 - *Oratório que João José Rescala atribui pintura a José Joaquim da Veiga Valle*. Acervo: Instituo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Com esse levantamento, Rescala produziu um relatório (anexo 19) com as informações de nascimento e morte do artista, do seu casamento com a filha do presidente de província. O que chama atenção é que Rescala afirma que "*Embora não cogitasse de política, foi deputado pela província, talvez mais para satisfaz os caprichos de seu sogro"* (RESCALA, 1940, p.01). Como mostrado no capítulo anterior, a atuação de Veiga Valle não foi para satisfazer seu sogro, José Rodrigues Jardim, ele já estava na política antes de conhecê-lo, em Meia Ponte (Pirenópolis). Na verdade, foi a política que lhe possibilitou a manutenção de fazer parte da elite goiana, e seu casamento se deu muito mais por ele já ser um político do que por ser um artista.

Sobre a produção artística de Veiga Valle, ele destacou que seu aprendizado se deu com o padre Amâncio (ideia refutada no Capítulo 01), mas não acredita na ideia de que ele seria um autodidata. Ainda, que sua obra se concentrou na arte sacra, na qual esculpia preferencialmente em madeira cedro, mas que deixou uma obra profana, elogia sua douração e pintura, e diz:

> Veiga Valle foi um produto da época e do meio que vivei, foi um fiel interprete de seu século; a sua escultura era feita com grande precisão e largos golpes,

> dominava de modo absoluto a matéria. As suas imagens são rigorosamente proporcionadas, indicando conhecimento da anatomia; os planejamentos, 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 Goiaz 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 e então (RESCALA, 1940, p.01).

Com tais informações e patrocínio da Prefeitura da Cidade de Goiás, cujo prefeito Edilberto da Veiga Jardim era neto de Veiga Valle, Rescala organizou a primeira a exposição de Veiga Valle. Conseguindo tirar algumas peças das igrejas da cidade, e obras emprestadas de particulares, outra exposição ocorreu no Liceu de Goiás, no dia 30 de março, com 25 peças na exposição. Do acesso aos arquivos do IPHAN, foram-me enviadas fotos da exposição, dessas fotos somente as duas primeiras foram publicadas[152], mas não com nitidez, sendo as outras ainda inéditas.



[152] No livro de SALGUEIRO (1983, p.317 e 318) e de PASSOS (1996, p.235 e 236) as imagens publicadas são parte da reportagem da Revista Semana, 07 de dezembro de 1940.



Figura 60 - *Exposição no Liceu de Goiás das obras de José Joaquim da Veiga Valle*, Cidade de Goiás-GO, 1940. Acervo: Instituo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

A exposição mobilizou a elite vilaboense e, por mais que eles estivessem acostumados com as imagens de Veiga Valle nas igrejas e em seus altares particulares, ela foi fundamental para que as obras de Veiga Valle ganhassem um caráter artístico, pois elas saíram do caráter sagrado e ganharam o caráter estético (SANTOS, 2018). As obras de Veiga Valle, a partir daquele momento, têm uma nova recepção, e isso fica claro nas reportagens que se dão a seguir. O esquecido santeiro passa a ser chamado de "*o maior*

artista do cinzel, que o nosso Estado já teve em todos os tempos", como mostra a reportagem, de 1ª página, a seguir:

> **José da Veiga Valle**
> Realisou-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 inteligencia brilhante do pintor J. Rescala, fez com que a cidade reerguesse a sua memoria 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. A exposição, realizada no Liceu de Goiaz vistada por milhares de pessoas, foi patrocinada pela Prefeitura local.
> "Cidade de Goiaz" envia seus aos idealizadores Dr. Edilberto da Jardim, digno governador de nossa cidade e o pintor J. Rescala os seus sinceros cumprimentos pela feliz inciativa (CIDADE DE GOIAZ, 21 de abril de 1940, p.40).

A notícia da exposição das obras de Veiga Valle não se concentrou somente na Cidade de Goiás, mas também no Rio de Janeiro, onde o Jornal do Comércio (RJ) e o jornal O Imparcial (RJ) repetem a notícia que falava da exposição, relatando que "*Acaba de ser inaugurado em Goyaz, com grande êxito, uma exposição retrospectiva de esculturas do artista goyano Veiga Valle, que viveu no principio do século passado e cujas obras estão em bom número estão perfeitamente conservadas* (JORNAL DO COMMERCIO, 03 de abril de 1940, p.07).

Durante toda a década de 40, notícias relacionadas à exposição organizada por Rescala continuaram sendo publicadas, e todas afirmando que ele foi o melhor artista goiano do século XIX. Se antes não se remetia a Veiga Valle e suas obras, a partir da primeira exposição essa referência se torna recorrente.

Em 1943, foi publicado o *Anuario Genealógico brasileiro*, a família Pereira Vale foi colocada na edição, iniciou-se com a união do capitão Joaquim Pereira Vale e Ana Joaquina Pereira da Veiga, e seguiu-se com a nomeação de todos os filhos do casal e posteriormente a dos filhos dos seus filhos. No entanto, o maior destaque foi para Veiga Valle, ressaltando sua vida política, mas principalmente o lado artista, "*Foi o maior artista que Goiaz produziu"*, de acordo com a genealogia:

> F 3) José Joaquim da Veiga Vale, n.IX-1806, em Meia Ponte, † 29-I-1874, na cidade de Goiaz. Veiga Vale exerceu cargos de relevância: vereador municipal de Meia Ponte, no período de 7-I-1837 a 7-I-1841 e deputado provincial. Foi o maior escultor que Goiaz já produziu. Por ele foi feita a belíssima imagem de SS. Trindade, que venera no Santuário da vila de Trindade, deste Estado. Ao Papa Pio IX, por intermédio de D. Cláudio Ponce de Leão, então bispo da Cidade de Goiáz, foi enviada, por dª Eufêmia Marcolina da Silveira Jubé, uma

> imagem de Jesús Menino, feito por Veiga Vale. Causou admiração ao Sumo Pontíficie a perfeição daquela verdadeira obra de arte. Na Cidade de Goyaz, casou Veiga Vale com dª Joaquina Porfiria Jardim, n. naquela cidade; filha do Coronel de Ordenanças José Rodrigues Jardim e de dª Angela Ludovico de Almeida (ANUÁRIO GENEALÓGICO BRASILEIRO, 1943, p.232).

Fica claro que a parte de Veiga Valle publicada no Anuário Genealógico brasileiro (1943) baseou-se no relatório publicado por Rescala, em 1940. Outro ponto de destaque é que os Pereira Vale irão se configurar como uma tradicional família pirenopolina, mas quando observamos Veiga Valle, a sua relação com a Cidade de Goiás é muito mais destacada, colocado como o artista da principal obra religiosa do estado, contendo também uma obra em Roma, local onde se concentram as principais obras sacras do mundo.

No ano seguinte, 1944, o Jornal *Diário Carioca* (RJ) irá cobrir a romaria de Trindade. Na reportagem foi destacado o volume de pessoas na pequena cidade e a devoção do povo goiano ao Divino Pai Eterno, a qual já mostrava ser a principal festa religiosa do estado. A reportagem ainda descreveu a Sala dos Milagres e alguns deles, dando destaque a um de seus milagres mais conhecidos "O Milagre das Correntes[153]". Faz um breve histórico da romaria, descreve a igreja e fala sobre a imagem do Divino Pai Eterno, enfatizando: *"cuja a imagem foi esculpida por um artista goiano chamado Veiga Vale"* (DIÁRIO CARIOCA, 06 de julho de 1944, p.03). A menção de que a imagem do Divino Pai Eterno teria sido confeccionada por Veiga Valle reforçou a sua importância como artista e é uma excelente forma de divulgação de suas obras.

Logo depois, em 1949, duas reportagens foram feitas pelo jornalista Alexandre Konder, uma para o jornal *Gazeta de Notícias* (RJ) e outra na revista *Ilustração Brasileira* (RJ). Na *Gazeta de Notícias*, a publicação foi uma entrevista com o ensaísta e jornalista Oscar Sabino Júnior, na qual ele fez um detalhado histórico sobre a literatura goiana, mas também comentou sobre o teatro e as artes plásticas em Goiás. Sobre as artes plásticas em Goiás, afirmou que, devido ao isolamento de Goiás, nunca tivemos uma obra-prima, no sentido técnico. As obras que mais se destacaram no estado são aquelas que estão nas igrejas de Pirenópolis e na Cidade de Goiás, ressaltando as obras de Veiga Valle, que este era "*considerado um excelente santeiro. Dizem mesmo que há algumas imagens esculpidas Por ele no Vaticano*" (GAZETA DE NOTÍCIAS, 10 de novembro de 1949,

[153] Conta a tradição que levavam um prisioneiro acorrentado de Rio Verde para a Cidade de Goiás, que devido ao crime bárbaro que teria cometido precisava de uma cadeia mais segura. O caminho seria feito com o prisioneiro a pé e os soldados que o escoltavam a cavalo. Quando passavam pelo povoado de Trindade, o detento que alegava inocência, em um ato desesperado, levantou os braços acorrentados e pediu que o Divino Pai Eterno provasse a sua inocência, imediatamente as correntes se partiram de seu pulso, e com isso todos caíram de joelhos (RODRIGUES, 1973).

p.14). Encerrou afirmando que as obras dos artistas plásticos goianos mais valem por sua ingenuidade e improviso, mas são importantes por serem um retrato da época em que viveram.

Já na revista *Ilustração Brasileira*, a reportagem tem um tom mais romântico. O repórter Alexandre Konder fez uma visita à Cidade de Goiás, realizando sua descrição: de suas ruas, casas, citou algumas pessoas que lá viveram (Couto de Magalhães, Conego J. Trindade e outros), pessoas que lá vivem ou que são nomes importantes para a cidade (Octo Marques, Edilberto da Veiga Jardim, Regina Lacerda, Zoroastro Artiaga entre outros), e logo passa a descrever as igrejas. A reportagem, intitulada *A Velha Goiás,* tem como imagens ilustrativas de destaque suas peças de Veiga Valle, a imagem de Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora do Parto e depois a imagem de Nossa Senhora das Dores.



N. S. do Parto, uma das obras-pr'mas de Veiga Valle.

A VELHA Goiás

UM POUCO SOBRE O PASSADO E O PRESENTE DA CIDADE DO ANHANGUERA

ALEXANDRE KONDER

Figura 61 - *Revista Ilustração Brasileira*, maio de 1949. Fonte: Acerco da Biblioteca Nacional

O repórter dedicou um grande destaque para Veiga Valle quando falou sobre a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, destacou no altar lateral a imagem de Nossa Senhora do Parto, que ele considerou uma obra-prima – apesar de mal colocada no altar – da *"autoria desse mestre incomparável que se chamou Veiga Valle, nome tão grande quanto o de um 'Aleijadinho'(...) trata-se de uma peça rara de perfeição artistica, que*

tem provocada em toda gente os mais entusiasticos e justo elogios" (REVISTA ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1949, P. 14). Veiga Valle agora é comparado com o mais conhecido artista barroco do Brasil, Aleijadinho, e, a partir desse momento, em várias ocasiões, tal comparação será feita. A Cidade de Goiás teria um artista comparável em grandeza ao maior artista barroco brasileiro.

A reportagem seguiu falando da visita de Rescala e da exposição que ele organizou, mencionou que ela contou com cerca de cem peças (mas como mostra o anexo 19, foram expostas 25 peças) e que ela se tornou um dos maiores marcos culturais e artisticos de Goias nos últimos anos. Ainda observou-se a imagem de Nossa Senhora das Dores, que ilustrou uma das páginas da reportagem. Foi dito que ela era *"ligeiramente inferior (...) essa imagem é bem uma amostra das aprimoradas qualidades artisticas desse ilustre mestre, de quem descendem tantos artistitas de vultos",* e ao encerrar a reportagem afirmou que *"a imagem mais querida entre todas é o Senhor dos Passos, que se encontra na Igreja de São Francisco, e também de autoria de Veiga Valle"* (REVISTA ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1949, P. 15). A reportagem cometeu mais equivocos, pois a imagem do Senhor dos Passos não é de autoria de Veiga Valle, como discutido no capítulo anterior.

A exposição organizada por Rescala reapresentou a obra de Veiga Valle aos vilaboenses. O esquecido artista, que não tinha seu nome vinculado a nenhuma menção quando se falava dos nomes importantes da cidade, passou a ser o principal quando se referia a arte. A recepção do vilaboense em relação as suas obras mudou completamente.

Como visto, a partir desse processo de redescobrimento do artista, vai se afirmando que a obra sacra mais visitada no estado é a de Veiga Valle, como a imagem do Divino Pai Eterno. As principais igrejas e procissões da cidade contam com suas peças, as duas imagens mais queridas e lembradas da antiga capital: Nossa Senhora das Dores e Nosso Senhor dos Passos também são de sua autoria. É criada uma familiariedade cada vez maior entre o vilaboense e a obra de Veiga Valle.

Nesse momento, a narrativa de que arte goiana descende de Veiga Valle vai se consolidando. É importante ressaltar que essa nova recepção, em relação às obras de Veiga Valle, fez parte de um projeto organizado por uma elite cultural vilaboense, quando a Cidade de Goiás deixou de ser capital - para se criar a narrativa de que a cultura goiana tem sua base na antiga Vila Boa. Sobre a implementação dessa narrativa, é preciso entender como se deu o processo de transferência de capital e seus desdobramentos, o que será tratado no próximo capítulo.

CAPÍTULO 03

SENSIBILIDADES ENTRE A CIDADE E A TRADIÇÃO (1940-1965)

Mudar a capital de Goiás era um assunto no qual se falava desde o século XVIII. O primeiro governandor da província, Conde dos Arcos, sugeria que a capital fosse transferida para o arraial de Meia–Ponte, devido às dificuldades climáticas e de comunicação. Contudo, por causa dos elevados custos para sua execução, o governo português não permitiu que o projeto fosse levado adiante.

Em 1830, o governador Miguel Lino de Morais propôs que a capital se mudasse para a região de Água Quente, pois já era mais povoada e de comércio mais pujante. Além da distância da Corte, as dificuldades de comunicação, o clima difícil e a insalubridade da antiga capital eram as principais queixas, como mostra o relato de Couto Magalhães:

> Quanto a Salubridade, não conheço, entre todos s lugares por onde tenho viajado (e não são poucos) um onde se reúnam tantas moléstias graves. Quase se pode asseverar que não existe aqui um homem são (...) Os meios de transporte são imperfeitos, a situação da cidade, encravada entre serras, faz com que sejam péssimas e de difícil trânsito as estradas que aqui chegam. Em uma palavra (...) Goiás não só não reúne as condições necessárias para uma capital, como ainda reúne muitas para ser abandonada (Couto Magalhães *apud* CHAUL, 2001, p.205).

Em 1890, o presidente da Província, Rodolfo Gustavo da Paixão, fez um relato mais detalhado sobre a insalubridade da cidade:

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

Essas dificuldades eram constantemente apresentadas nos jornais da cidade, como no editorial do *Publicador Goiano*, que fez um longo texto sobre os cuidados que os governantes deveriam ter com a falta de higiene na cidade: o lixo nas ruas e nas portas

das casas, a sujeira do Rio Vermelho. A publicação chamou atenção para a necessidade de que a capital fosse melhor cuidada, com saneamento e água potável: "*Esta capital tem todas as propensões para conservar de epidemias e molestias perigosas*" (O PUBLICADOR GOIANO, 24 de dezembro de 1886, p. 01).

Anos depois, o jornal *Goyaz* publicou um relatório da inspeção de higiene da cidade, mostrando as péssimas condições sanitárias vividas e que levavam a população a ser acometida por várias doenças. A reportagem ainda colocou em pauta a pouca água com que a cidade era abastecida e, apesar de pouca, os canos viviam entupidos ou sujos, "*basta observar-se aquella agua depois de grande chuva, mesmo quando ella já se acha crystallina para notar-se o mau cheiro"* (GOYAZ, 11 de outubro de 1889, p.01). Outro problema relatado foi a falta de esgoto e também a localização do cemitério, que era muito ligado à cidade e em um local elevado, de modo que, dependendo do vento, o cheiro empesteava a cidade. Finalizando o relatório, mencionou sobre animais que viviam soltos nas ruas e sobre as péssimas condições em que os edificios públicos e as moradias estavam.

Além de condições sanitárias ruins, a cidade sofria com desabastecimento de comida, como mostrou uma outra reportagem do jornal *Goyaz*. Os preços eram elevados e faltavam na cidade vários tipos de gêneros alimentícios, como o trigo e a carne. Ademais, "*todos sabem que a alimentação em Goyaz, além de insuficiente é, em geral de péssima qualidade"* (GOYAZ, 14 de outubro de 1892, p01).

Tais criticas sobre a antiga capital entram século XX adentro, e poucos dos problemas relatados anteriormente foram sanados. Assim, a ideia de que a cidade não deveria ser mais a capital continuava no debate público, como mostra a reportagem do jornal *A Voz do Povo:*

> **Necessidades goyanas**
> Para o filho desta terra que, estranhamente, a ame disperta, desde lôgo, o seu olhar o montão de lamas que a nossa urbs apresenta.
> Cidade Capital de um Estado opulento no entando faltam-lhe qualidades essenciaes para desempenhar o honroso mandato de sede de um governo.
> (...)
> Não temos hygiene, não temos esgotto, não temos agua canalizada, não temos rêde telephonica, sendo que a nossa capital é a única do Paiz que não possue esse melhoramento; a instrução deixa muito a desejar; do corpo docente da única academia de direito, que temos, não fazem parte os mais eminentes juristas consultos desta capital (A VOZ DO POVO, 25 de janeiro de 1929, p.02)

Além dos relatórios dos governadores e das reportagens que constamente eram publicadas no jornais, os relatos dos viajantes que passaram pela cidade vão na mesma direção. Os principais viajantes que passaram por Goiás foram Auguste de Saint-Hilaire[154], Johann Emmanuel Pohl[155], Luiz D´Alincourt[156], William John Burchell [157], George Gardner [158] e Francis Castelnau[159]. Segundo Assis, "os relatos dos viajantes serviram para compor uma imagem negativa de Goiás, que passa a ser identificado como região de atraso, decadência, isolamento e probreza extrema" (ASSIS, 2005, p.65)

O relato dos viajantes reforçou a ideia de isolamento da cidade, onde as estradas precárias e quase inexistentes dificultavam a comunicação e o desenvolvimento do comércio. A cidade era carente de tudo e não tinha força para sair do marasmo, a população não tinha alimentos e a a região era o reino do ócio e da preguiça (CHAUL, 2001).

No entanto, sempre se deve observar com cuidado o olhar dos viajantes que passaram pela cidade, pois eram europeus e lá o processo de industrialização já tinha sido iniciado. Assim, Goiás era visto de uma forma completamente alheia a esse processo de industrialização e modernização. Para Assis "o contexto histórico vivenciado por Goiás não podia ser compreendido pela ótica do progresso e do desenvolvimento, presente no olhar dos viajantes" (ASSIS, 2005, p. 65).

Como visto, com os relatórios de alguns governantes, as constantes reportagens e o relato dos viajantes contribuíram para cristalizar a ideia de que a Cidade de Goiás não mais tinha condições de ser capital. A cidade passou a ser o símbolo de atraso do estado e, para sair dessa problemática, uma das principais soluções era mudar a capital.

Essa ideia já era apresentada pelos legisladores goianos no texto constitucional – no anteprojeto em 1891, ou nas reformas de 1898 e 1918 – já constava em seu artigo 5º que a Cidade de Goiás seria capital enquanto outra causa não deliberar o Congresso (CHAUL, 2001). No entanto, o projeto não foi deliberado pelo Congresso e somente a

---

154 Naturalista francês, chegou ao Brasil em 1816 e percorreu boa parte do território até 1822 (ASSIS, 2005, p. 65).
155 Naturalista austríaco, chegou ao Brasil em 1817, na posição de membro da expedição científica oriunda da Corte de Viena (ASSIS, 2005, p. 65).
156 Militar português, transferiu-se em 1809 para o Rio de Janeiro. Iniciou, em 1818, viagem do Porto de Santos a Cuiabá (ASSIS, 2005, p. 65).
157 Naturalista e desenhista inglês, aportou no Brasil em 1827 e produziu vários desenhos da sociedade e das paisagens que captou (ASSIS, 2005, p. 65).
158 Naturalista escocês, chegou ao Brasil em 1836 e percorreu aldeias, arraiais e vilas goianas (ASSIS, 2005, p. 65).
159 Naturalista francês que percorreu Goiás em 1843 (ASSIS, 2005, p. 65).

partir dos anos 30 é que o assunto voltou a ser recorrente e, dessa vez, efetivado por Pedro Ludovico Teixeira[160].

3.1 – A transferência da capital e o processo de espoliação de Vila Boa

A tomada de poder de Pedro Ludovico Teixeira se configura dentro do contexto da chamada Revolução de 30[161]. Ao saber das movimentações da Aliança Liberal, ele partiu para a região de Uberlândia para reunir homens experientes em luta armada. Logo ele retorna para Rio Verde, onde as forças do governo o esperavam e ele acabou sendo derrotado e preso[162]. Após sua derrota, outras frentes continuaram avançando e chegaram na capital, que rapidamente ocupou o Palácio do Governo.

Ainda preso em Rio Verde, Pedro Ludovico recebeu a notícia de que ele seria enviado e escoltado por quarenta homens para uma prisão da capital. Sobre o episódio, ele comentou em conferência:

> Preso e ameaçado de fuzilamento durante 14 dias, fui enviado para a Capital de Goiás na madrugada do dia 24 de outubro daquele ano.
> Só no dia seguinte, 25, pela tarde, a 20 quilometros de Goiás, veio nos encontrar de automovel conduzindo pessoas encarregadas de avisar meu condutor e aos 40 milicianos que acompanhavam, que a Revolução estava vitoriosa (Pedro Ludovico Teixeira *apud* CÂMARA, 1979, p.31).

O movimento foi vitorioso e o jornal aliado do grupo, *A Voz do Povo*, tem toda sua edição dedicada a narrar os fatos, os principais nomes da cidade que apoiaram o

---

[160] Pedro Ludovico Teixeira nasceu na Cidade de Goiás, em 23 de outubro de 1891. Em 1916, formou-se em medicina pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Ao retornar para Goiás foi trabalhar como médico na cidade de Bela Vista e logo se mudou para Rio Verde (CHAUL, 2001).

[161] Nas eleições de 1929 existia uma polarização entre os candidatos Júlio Prestes (apoiado pelo então presidente da república Washington Luís) e Getúlio Vargas, representante da Aliança Liberal (oligarquias de Paraíba, Rio Grande do Sul e Minas Gerais). Como era de se esperar, o candidato apoiado pelo presidente, Júlio Prestes, venceu as eleições. Descontente com o resultado, a Aliança Liberal passou a questioná-lo e, nesse meio tempo, o candidato a vice da Aliança Liberal, João Pessoa, foi assassinado, tornando-se uma espécie de mártir para o movimento, que ganhou mais adesões. Iniciaram-se em Minhas Gerias, no dia 03 de outubro de 1930, os grupos oposicionistas nos estados, que logo passaram a apoiar o movimento. No dia 24 de outubro, generais do exército depuseram Washington Luís, criaram uma Junta Provisória de Governo e, devido às pressões dos revolucionários, passaram o governo para Getúlio Vargas em 03 de novembro de 1930 (SOUZA, 2015).

[162] O jornal *O Democrata*, que atuava do lado do governo, deu a seguinte notícia sobre a prisão de Pedro Ludovico Teixeira "*Encerrariamos esta secção sobre Goyaz apresentando o nosso território intocado pelos rebeldes se não tivéssemos a registrar o apunhalamento da terra goyana por um filho seu – filho desnaturado e impenitente nas suas investidas contra as nossas tradições de bom senso e lealdade – Pedro Ludovico. Hoje, ás primeiras horas da manhã, aquelle nosso desaffecto politico, aproveitando-se da situação anarchica em que se encontra parte de Minas, atravessou a fronteira, á frente de mais de 100 capangas e atacou Rio Verde. O destacamento policial daquela cidade, sob o comando do tenente Catulino Viegas, enfrentou, imediatamente, os invasores, offerencendo-lhes resistência. Iniciado as 5 horas, somente as 12 terminou o combate, com o desbaratamento e fuga dos capangas, que deixaram alguns companheiros, bastante munição, armas e fardamento bem como um automóvel* (O DEMOCRATA, 11 de outubro de 1930, p.04).

movimento, a fuga do governador Antônio Ramos Caiado e inúmeros telegramas de apoio. Dias depois, uma junta governativa formada por Emilio Póvoa, Pedro Ludovico e Mário Caiado foi empossada (MENDONÇA, 2012). No dia 21 de novembro de 1930, Getúlio Vargas nomeou Pedro Ludovico Teixeira como interventor do Estado[163].

Em oposição aos Caiados, o agora interventor Pedro Ludovico Texeira visava a romper os laços da oligarquia vigente até aquele momento. Durante o governo de Ludivico Teixeira, a mudança da capital passou a ser um de seus principais projetos. Segundo Gomide, "Pensar na construção da nova capital era vislumbrar o rompimento total com a mentalidade do passado, representada, para Ludovico, pelo grupo político caiadista" (GOMIDE, 2003, p.31). Além desse rompimento, uma nova capital representaria, simbolicamente, a sua ascensão ao poder e o progresso. Assim, mudar a capital funcionaria como um divisor de águas entre o velho e o novo Goiás. Para isso, apoiaram-se na perspectiva médica, na qual a cidade é retratada como um doente e os principais argumentos da mudança são as questões sanitárias (CHAUL, 2001). Ainda, segundo Nars Fauad Chaul:

> (...) Pedro Ludovico Teixeira resumia seus ataques ás deficiências e ao marasmo da Cidade de Goiás. Os ataques à velha capital, porém, não atingiam apenas a cidade decadente, mas também ao centro de poder dos grupos políticos depostos. Atacar Goiás era uma forma de atacar os Caiado; era uma maneira de atacar o núcleo de poder da Primeira República. Paralelamente, armava-se uma sintonia com os anseis econômicos dos grupos políticos do sul e do sudoeste do Estado (CHAUL, 2001, p. 210)

No entanto, o assunto sobre a mudança da capital foi tratado com certa cautela, nos seus primeiros meses de governo. Na pesquisa realizada, a primeira notícia que se relacionou ao assunto foi publicada no jornal *Voz do Povo*, em 27 de fevereiro de 1931. Foi um relatório do engenheiro civil Carlos Haas, intitulado *Memorial – Ligeiras Considerações acerca do Problema da MUDANÇA da CAPITAL do ESTADO de GOYAZ*. No relatório são abordadas as questões sanitárias da cidade, o clima, a topografia que dificulta a acessibilidade à cidade e a defesa militar. Também são mencionados possíveis locais para a nova capital, um plano para os edificios públicos e os possíveis ganhos econômicos. É importante destacar alguns pontos que são muito parecidos com os anteriores feitos pelos governadores, viajantes e a imprensa, como:

---

[163] *Rio, 2! Foram nomeados: Dr. Pedro Ludovico Teixeira, Interventor Federal em Goyaz e Dr. Levy Carneiro, Consultor General da República, interinamente. – A notícia da nomeação do Dr. Ludovico foi recebida com o maior enthusiasmo pela colônia goyana* (VOZ DO POVO, 21 de novembro de 1930, p.04).

> (...) Tal nunca poderá ser a Capital do nosso Estado, devido a infeliz escolha, pelos antigos, da sua localisação.
> De facto, a Cidade não preenche um requisito sequer, dos que em urbanismo moderno são considerados *conditio sina qua non*, para a habilidade collectiva. Em tudo colonial, ella é insalubre e insaneavel, inaccessivel, para meios economicos de transporte e indensavel contra uma invasão eventual.
> (...)
> O sanenamento da Capital só poderia ser operado mediante sacrificios monetarios tão avultados que as sommas despendidas com o mesmo decerto ultrapassariam o valor intrinseco da Cidade. Pois tornar-se ia indispensavel demolição e o alargamento de todos os "beccos" ahi existentes, or verdadeiros viveiros de miasmas; o abastecimento da agua potavel em encanamentos subterraneos; a construcção obrigatória de installações hygienicas em todos os prédios urbanos e a construcção de uma rede completa de exgottos. Edificado, como se acha a Capital sobre viva rocha granitica, a conclusão destas obras seria demoradissimas, e, como pé fácil de se prever, tão onerosa que a ideia da sua execução se avisinharia de uma loucura economica.
> (...)
> A ideia de que um dia poderia ahi chegar uma linha ferrea, torna-se quase utopica, pois que só a importancia dos juros normaes calculados sobre o custo da cosntrução – sem contar o elevadissimo custo de trafico e da conservação – ultrapassaria, no trecho alludido, logicamente, o vulto total das mercadorias transportados e constituiria, assim, um deficit quase total (VOZ DO POVO, 27 de fevereiro de 1931, p.03).

Como mostrado no relatório, não se cogitou fazer modificações na cidade, pois as somas seriam tão grandes que o investimento não compensava, de modo que a solução seria a mudança. A ideia de Hass não era a de transferir a capital da Cidade de Goiás para uma outra cidade já constituída, mas de construí-la do zero. Sobre o novo local, o relatório sugere:

> Um logar por nós já percorrido e que, a *priori*, parece satisfazer todas as conidções acima exageradas, encontrase no municipio da Capital, entre os rios Urú e Verde, não muito distante á confluência destes no rio das Almas. Terras devolutas de uma fertilidade exuberante, com aguas potaveis em profusão, forças hydraulicas de fácil aproveitamento, terreno bem conformado, subsolo firme e permeavel, com cloma de chapadas, isentas de febre intermittentes, logar aprazivel, quase equidistante dos povoados da Capital, Itaberahy, Jaraguá, São Francisco das Chagas e Pilar, perto de uma estrada de automoveis em tráfico, dentro de um "Talweg" naturalmente aproveitavel pata um traçado logico de estrada de ferro de penetração e ligação dos principaes systemas fluviaes de Estado, pareço nos difficil poder ecnontrar mais apropriadas para o projecto em questão (VOZ DO POVO, 27 de fevereiro de 1931, p.03).

Não se tem informação se o relatório feito por Carlos Haas foi a pedido de Pedro Ludovico ou por conta do próprio engenheiro civil (MENDONÇA, 2012), mas a partir de sua publicação a ideia se tornou recorrente na cidade, no principal jornal, *Voz do Povo*, e na revista *A Informação Goyana*. Sempre que questionado publicamente ele nunca

afirmou a mudança da capital, mas também nunca negou. Como ficou bem claro na primeira reportagem que foi publicada sobre o assunto após o relatório de Carlos Hass:

> **A Capital não se mudará**
>
> Estamos autorizados pelo ilustre e humanitário Dr. Interventor Federal, que é goyanno da gemma e amigo da vellha *urbs* de seu nascimento que a séde da Capital não será transportada, para outro local.
> E mesm que isso se der não será tão cedo, porque o governo tem em mente em primeiro logar, prover a velha cidade collonial dos elementos de vida e progresso compativeis com as necessidades do seus numerosos habitantes.
> Essa medida tem sido aconselhada por alguns que nçao conhecem com precisçao os elementos de nossas riquezas naturaes, geologicas e as maravilhosas possibilidades desde velho e saluberrimo rincão goyano. Mas se o governo disso cogitasse seria seu primeiro cuidado construir a cidade nova em ponto não mui distante da velha, de modo a não desvalorizar suas propriedades nem sacrificar seus habitantes com uma mudança brusca, e que determinasse prejuízos insuperáveis.
> Tranquillizem se pois os que se alarmam com o que se propola a respeito do importante assunto (VOZ DO POVO, 30 de março de 1931, p.03).

É importante observar que o título da reportagem é categórico em afirmar que a capital não se mudaria, mas no decorrer do texto a hipótese não é descartada. É como se Pedro Ludovico já estivesse avisando os vilaboenses de um fato que, em breve, aconteceria.

O jornal *Voz do Povo*[164] trouxe longas reportagens defendendo que a nova capital não deveria ser distante da Cidade de Goiás, que ela deveria ser construída na região entre o Bacalhau e São Francisco. O Jornal também rebatia as críticas que justificavam a transferência e enumerava várias sugestões sobre a capital que deveria ser construída, mas ao lado da antiga, ou propunha que a antiga capital passasse por um processo de modernização.

Tenho como hipótese que Pedro Ludovico observava a recepção da ideia da transferência da capital, para passar a colocar o projeto em prática. Tal fato fica mais evidente quando, em julho de 1930, na cidade Bonfim (hoje Silvânia), ocorreu o Congresso de Municipalidades. Ali ele foi interpelado sobre a transferência da capital e caso ela ocorrese, se a cidade de Bonfim poderia ser a escolhida. De forma muito política, ele rechaçou a ideia dizendo que era muito cedo para tratar do assunto, mas que seu governo estudaria o assunto e daria uma solução de acordo com o interesse de todos (CÂMARA, 1979). O comentário não foi bem aceito pelos vilaboenses e mais uma vez

[164] Ver jornal *Voz do Povo*, 01 de maio de 1931, p. 01 e 10 de julho de 1931, p.01.

os ânimos foram acalmados com publicação nos jornais. Novamente a ideia não foi completamente descartada:

> O Dr. Pedro Ludovico, na cidade de Bonfim, em resposta a um discurso proferido por gentil senhorita, foi levado a tocar milindroso assunto da mudança da nossa Capital. S. Excia., entretanto, não se comprometeu. Disse que ideia lhe tem preocupado o espirito de lutador sincero e desassobrado, visando o progresso do nosso Estado.
> (...)
> O governo ainda não está resolvido a fazer a mudança, pois não há estudos que ao utorizem a abrigar, de olhos fechados, a ideia.
> A nossa Capital, há cinquenta anos que possui a mesma população. Os prédios são os mesmos há três decênios atrás. E o clima é muito mais exaustivo que o do sul do Estado. Nossa principal cidade pe construída em terreno rochoso, onde uma rede de esgotos sai por preço deveras avultado. Há falta d´água e a prova é que ninguem, até hoje se aventurou a canalizá-la.
> (...)
> Aqueles que areditarem em nosso futuro, bendirão a iniciativa que é hoje olhada com reserva e quiçá como um caso político, que será soprado naturalmente pelas iras dos decaídos.
> Estas são considerações necessárias. Mas com elas não queremos dizer, mal não há em repetirmos, que o governo pretenda, sem estudos, mudar a capital (Correio Oficial *apud* CÂMARA, 1979, p.46 e 47).

A cidade de Bonfim não desistiu de tentar ser sede da nova capital. Logo após o Congresso de Municipalidades, Bonfim ganhou apoio da revista *Informação Goyana*, que tinha como fundador Henrique Silva, o qual era da cidade (MENDONÇA, 2012). Na edição de julho de 1931, apresentou uma série de beneficios que se teria com a instalação da capital na cidade, e na edição de outubro reforçou a importânica da mudança da capital, retomando o discurso do clima e da topografia:

> **MUDANÇA DA CAPITAL DE GOYAZ**
>
> Nos tempos coloniaes havia Villa Bella de Matto Grosso, Villa Rica de Ouro Preto e Villa Bôa de Goyaz, que eram sédes dos governos antigos capitães-generaes. Era no tempo da *aurea sacra fames.*
> Passaram-se annos, desappareceram as pepitas do vil metal que afloravam á superfeicie da terra e eram apanhadas nas ruas apoz as grandes chuvas.
> Villa Bella foi abandonada não só pela má situação geographica como tambem pelo seu maligno clima; Villa Rica já foi desthronada, sabe-se, porque não convinha a sua tipographia ao desenvolvimento ideal d´uma capital do grande Estado de Minas Geraes.
> E quando chegará a vez de Villa Bôa de Goyaz, que além daquelas condições indesejaveis, reune, no dizer de Couto Magalhães, "muitas outras para ser abandonada"? (INFORMAÇÃO GOYANA, outubro de 1931, p.19.)

Entretanto, novamente em Bonfim, em julho de 1932, pela primeira vez, Pedro Ludovico reconhece publicamente que faria a transferência da capital. Com tal afirmação, Bonfim aumentou seu lobby para se tornar a capital goiana, mas, além dela, também

entravam na disputa Caldas Novas, Morrinhos, Anápolis, Pires do Rio, Goiás (zona baixa do rio Uru), Formosa, Campinas e Ubatan, distrito de Campo Formoso (hoje Orizona) (MENDONÇA, 2012, p.149).

Com tal afirmação de Pedro Ludovico, os ânimos na Cidade de Goiás se acirraram, alguns criticando cada vez mais a cidade e alegando sua incapacidade de permanecer como capital e outros contrapondo com a ideia de modernização da cidade e acusando o interventor de querer destrui-la por meras questões políticas. O jornal *Voz do Povo* passou a ser um dos principais pontos de debate sobre essas opiniões, durante todo o ano de 1932 publicou várias reportagens com opinões a favor e contra a mudança da capital[165]. Dessa forma, as reportagens foram usadas, mas apenas duas exemplificam o debate travado por meio dos periódicos. Esse antagonismo se deu na sociedade: os grupos que apoiavam a mudança da capital ficaram conhecidos como *mudancistas* e os que não apoiavam como *antimudancistas.*

A primeira reportagem, publicada no jornal após a confirmação de Pedro Ludovico, foi contrária à mudança. A justificativa seriam os altos custos econômicos da transferência e os problemas de saneamento da cidade, que ficariam mais baratos do que construir tudo do zero em uma nova cidade:

> **Muda-se a Capital Goiana?**
>
> Não. Não. E não.
> Modernizemos sim, a sede do Governo do Estado de acordo com nossas possibilidades economicas e financeiras.
> (...)
> Urge é que se proceda a um proficiente estudo para o abastecimento de agua, construção de esgostos, etc. antes idsso não se pode afirmar, com argumentos convicentes, a impratibilidade desses melhoramentos excenciais, o que viria, então, justificar a questioanada mudança da capital goiana (VOZ DO POVO, 10 de julho de 1932, p.01).

A resposta contrária veio uma semana depois, com longo texto que ocupou três edições[166]. Novamente, o principal argumento pela mudança da capital seria o problema com o saneamento, rebatendo os argumentos da reportagem anterior. Também menciona o clima, a dificuldade de acesso, o modo precário das moradias e prédios públicos. O texto já inicia contrapondo o outro sobre a mudança da capital:

---

[165] Ver VOZ DO POVO edições de 241 a 260. INFORMAÇÃO GOYANA edições 01, 02, 04 e 05.
[166] O texto publicado foi escrito por Laudelino Gomes de Almeida, então diretor da Saúde e Higiene Pública, da Cidade de Goiás.

A mudança da capital

SIM...SIM...SIM

A solução de todos os problemas que envolvam assumptos complexos taes como a mudança da capital, não podem e não devem ser aprecidos pelas diretrizes que partam do coração, onde moram as endeixas do sentimentalismo.
(...)
Goyaz, como capital de um Estado a que estão acenando vários factores da vida vertiginosa de um futuro phantastico, não corresponde a esse appello. Faltam-lhe todas as características para attender as necessidades de capital, sentro donde se irradia o comando geral do Estado.
(...)
Pondo de parte outras considerações, como higienista, ou como goyano, uma cousa quero deixar bem patente. "Eu sou soldado que se poe em linha para combater o futuro dos moços, meus patricios, e esse futuro só se irradiará de uma cidade nova, onde todos os elementos de conforto e de vida sadia feita pelo ar purom agua crystallina e horisontes vastos, se consorciem num complexo generoso".
Por tudo isso, eu sou pela mudança da Capital, respondendo aos que dizem *não e não* SIM... SIM... E... SIM. (VOZ DO POVO, 17 de julho de 1932, p.01 e 31 de julho de 1932, p.04).

O debate se estendeu durante todo o restante do ano de 1932, chegando a repercutir fora do estado de Goiás. Pedro Ludovico dava entrevistas sobre o assunto, sempre afirmando que a mudança era urgente devido às questões sanitárias e dificuldades cilmáticas. Pedro Ludovico repetia a todo momento o argumento dos antigos governantes e viajantes, como mostra parte dessa entrevista concedida ao Jornal do Brasil (RJ), republicada na revista *Informação Goyana:*

(...)
Não tardou que, no decurso da troca de ideiâs, alludisse o interventor Pedro Ludovico a um dos problemas que mais o preocupam: - a mundança da Capital do seu Estado.
- Por que? – indagámos.
- É uma velha aspiração do povo goyano. E não só isto: - é uma necessidade gritante. Já antes mesmo do regimen republicano, que se clama e se reclama contra a permanencia da Capital de Goyaz no ponto que está. As condições topograficas da cidade são um entrave invencivel a qualquer melhoramento material exigido pela civilização moderna. Montada sobre uma vasta área de macisso e profundo bloco pedregoso, a Capital goyana não póde ter, em virtude dessas dificuldades naturaes, uma rêde, sequer de agua. No entanto, estes são serviços imprescidiveis a qualquer centro de população urbana. Não póde haver hygienisação efficaz, nem seguranças para a saúde publica, onde faltarem taes serviços.

Além disso, a posição em que se encontra a Capital do meu Estado não offerece facil e rapido contacto com os demais municipios.

Estas e outras razões ponderosas têm desmonstrado a todo o povo goyano a conveniencia da urgente mudança da Capital. Neste sentido, tenho recebido instantes appelos dos habitantes de todos os pontos do territoria vasto do Estado (INFORMAÇÃO GOYANA, novembro de 1932, p.26)

No final do ano de 1932, foi publicado no *Correio Oficial* o decreto nº 2.737, que nomeava uma comissão[167] para fazer os estudos necessários para adaptação ou escolha de um local para se instalar a nova capital. Por mais que o debate estivesse na imprensa e nas ruas da cidade, o decreto pegou os vilaboenses de surpresa, pois eles não imaginavam que a mudança seria tão breve, desde sua confirmação. Assim, algumas pessoas acreditavam que a instalação da comissão não passava de um ato político, já que se aproximavam as eleições para a Câmara Federal. Nesse contexto, algumas opiniões encaravam o decreto como uma forma de aproveitar os apoiadores da mudança da capital, que ganhavam força no interior goiano, e fazer com que os candidatos se posicionassem sobre o assunto. Com apoio cada vez maior, Pedro Ludovico Teixeira poderia seguir com o projeto de forma acelarada.

O ano de 1933 foi importante para o processo de mudança de capital. Em reunião na cidade de Bonfim, em janeiro, a comissão recém formada decidiu que o local da nova capital deveria ter água abundante, ser perto da estrada de ferro, ter topografia adequada e bom clima. Foram colocadas para análise as cidades de Bonfim, Ubatan e Campinas (MENDONÇA, 2012). Antes de formar a comissão, Pedro Ludovico já mostrava sua preferência por Campinas, como mostra entrevista concedida ao jornal *Lavoura e Comércio:*

> - Não há, porém, um local previamente estabelecido?
> - Absolutamente. Por emquanto não se fixou nenhum logar para esse fim. Goiás tem logares magnificos para a construção de uma capital. Entre outros, posso citar, desde já, o municipio de Campinas. Ha ali um local admiravel, recortado pelo rio Meia Ponte, com grande abundância de agua, com uma cachoeira com a potencialidade de 1500 cavalos, situada a 3 quilometros de distancia e com a altitude media de 800 metros acima do nivel do mar. O local é saluberrimo, tendo, ainda, a vantagem de ser um centro de irradiação, ligado por meio de estradas amplamente trafegadas, a 8 municipios da maior importancia no concerto goiano. Está situado a 150 quilometros da atual capital e a 60 quilometros do ponto terminal da Estrada de Ferro de Goiás. No Rio de Janeiro, falando no sentido ao sr. Dr. José Americo de Almeida, ministro da Viação, fazendo a descrição desse local que reputo em perfeitas condições de servir para a construção da nova capital goiana, recebi dele a promessa formal de ter os trilhos da Goiás atirados até ali, sem a menor demora. Entretanto, a comissão que vou constituir para esse fim é que vai se pronunciar no sentido. Dexar-lhe-ei a maior amplitude de moviments, facultando-lhes todos os meios para que possam ser examinados detidamente todos os logares que ofereçam condições para esse fim (Lavoura e Comercio *apud* MENDONÇA, 2012, p.159).

[167] 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).

Apesar de falar que a decisão seria da comissão, em maio de 1933 foi publicado o Decreto nº 3359, que estabelecia as bases para edificar a nova capital e, de acordo com o Artigo 1º, "A região do corrego Botafogo, compreendida nas fazendas denominadas Criméia, Vaca Brava e Botafogo, no município de Campinas, escolhida para nela ser a futura capital do Estado". Os vilaboenses, que ainda tinham esperança de que a capital não mudaria, novamente foram surprendidos, e como uma última cartada. Alguns comerciantes da cidade, que alegavam serem os mais atingidos com a mudança da capital, dirigiram um longo memorial a Pedro Ludovico, pedindo a revogação do decreto, alegando que a cidade tinha todas as possibilidades para continuar sendo a capital. Contudo, o parecer do relator, Benedito d´Albuquerque Pereira, foi contrário à revogação e o manifeto foi arquivado (CÂMARA, 1979). No mesmo ano, mais um fato vai enterrando de vez a esperança da revogação da trasferência. Em 24 de outubro, Pedro Ludovico e sua comitiva se dirigem a Campinas, onde seria edificada a nova capital, para fazer oficialmente o lançamento da Pedra Fundamental.

Os debates continuavam acirrados nos jornais, ruas e também na recém instalada Assembleia Constituinte. Isso porque antes, os decretos eram publicados sem nenhum tipo de questionamento, e agora a oposição passava a fazer seu papel fiscalizador, discutindo e fazendo chegar aos vilaboenses os passos que seguiriam na mudança da capital (CÂMARA, 1979). Em agosto de 1935, mais um importante passo foi dado, a criação do município de Goiânia[168]. Meses depois, em 08 de novembro, um decreto[169] nomeou o professor Venerando de Freitas Borges como prefeito da nova capital e, ainda, determinou-se que no dia 20 do mesmo mês se instalasse o município e sua comarca.

Com a oposição ao processo de mundança ocorrendo, Pedro Ludovico passou a utilizar a ameaça como uma estratégia contra seus opostirores - ele enviou uma dezena de soldados para a Cidade de Goiás, para criar um clima intimidador. Retratos de Pedro Ludovico eram pregados por seus agentes nas portas e fachadas, principalmente, nas residências ou estabelecimentos dos antimudancistas. Aqueles tentavam remover o retrato eram ameaçados pelos soldados enviados pelo governador, e os soldados também eram enviados para visitar as tipografias da cidade "para evitar qualquer boletim contra o Governador ou a mudança da capital" (CÂMARA, 1979, p. 227).

A oposição percebe a impossibilidade de mudar o quadro da transferência e, com isso, passa a apoiá-la abertamente. No ano de 1936, vários orgãos oficiais foram

[168] Decreto nº 327, de 02 de agosto de 1935.
[169] Decreto nº 510, de 07 de novembro de 1935

transferidos até que, em 1937, ocorreu a transferencia do Legislativo e do Judiciário, e pelo Decreto nº 1.816, em 23 de março de 1937, foi assinado o decreto da mudança da capital. A partir daquele momento:

> Goiânia assume os holofotes e a Cidade de Goiás cai no ostracismo esperado. Afinal, a modernidade almejada vinha pelos trilhos do trem, mas materializava-se na cidade de ruas largas e arborizadas, por meio de suas contruções art d´eco. O asfalto substituia a pedra, assim como o tijolo ocupava o lugar do adobe e o carro atropleva o cavalo (OLIVEIRA, 2001, p.192 e 193)

A transferência foi definitiva e isso atingiu os vilaboenses desde os primeiros momentos em que se passou a cogitar o projeto de mudança. A cidade foi ficando cada vez mais vazia, muitos foram obrigados a mudar para Goiânia, outros se aposentaram compulsoriamente, famílias foram separadas, o comércio foi registrando baixas em suas vendas, as casas abandonadas foram tomadas pela vegetação e muitas tiveram suas portas e janelas arrancadas, outras foram ruindo e precisaram ser derrubadas (SANTOS, 2018).

3.2.1 – Vila Boa uma cidade espoliada e ressentida

A forma pela qual a capital foi transferida a conta-gotas, de modo que a cada dia uma surpresa ocorria, gerou medo, incertezas e agústias (SANTOS, 2018). Em alguns momentos foi preciso atear fogo para combater ratos e baratas, como relata Bernardo Élis; “até fogo, pois é, até fogo começaram a tacar em algumas casas abandonadas, as quais muitas, tantas que não havia como combater os ratos, as baratas, os cães, e gatos abandonados” (ÉLIS *apud* MENDONÇA, 2012, p. 327 e 328).

O vilaboense foi atingido naquilo de que ele mais se orgulhava, que era ser o centro político do estado. Esses sentimentos de perda e espoliação foram bem resumidos em um trecho do livro *Tempos da Mudança*, do jornalista Jaime Câmara, que estava na cidade na época da mudança e fez o seguinte relato:

> O autor, que participou anonimamente de vários acontecimentos relativos á mudança, vivendo o drama de muitas famílias, sentindo a dor de velhos e moços, a angustia de velhos e moços, a angustia 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 perdiam tudo, nem o ouvia o choro doído dos que compreendiam a mundança como um mal irreparável (CÂMARA, 1979, p.67).

Segundo Sandra Jatahy Pesavento, lidar com sensibilidades é dificil, pois não é algo explícito, elas ficam nas insinuações e nas dimensões implícitas do jogo social. Essas sensibilidades se tornam uma forma de ver o mundo, mudando as representaçoes e produzindo verdades (PESAVENTO, 2001). Enquanto alguns viam um heroísmo e um espírito bandeirante de desbravador que levaria Goiás rumo ao progresso e à modernidade, outros viam a mudança ocorrendo de maneira autoritária e como forma de espoliação[170]. Dessa forma, gerou-se um grande ressentimento na sociedade vilaboense, mas a recusa do esquecimento humilhante pode fazer da fraqueza e da marginalidade sua fonte de força e estímulo ao desafio (B. MAGALHÃES; CANCELLI, 2001). É justamente o que fará um grupo de vilaboenses se organizar em busca de suas raízes.

Quando se pensa ressentimento é preciso considerar os rancores, as invejas, os desejos de vingança, pois são justamente eles as principais representações designadas ao termo ressentimento. Todavia, é preciso salientar que a intensidade do ressentimento é algo variável, por isso o mais correto é pensar em ressentimentos (ANSART, 2001). Quando pensamos esse ressentimento na antiga capital, deve-se acrescentar a experiência do medo e da humilhação. A humilhação não vem só da inferioridade, ela é sobretudo o amor-próprio ferido, uma experiência de negação de si e da auto-estima que suscita o desejo de vingança (ANSART, 2001). No caso dos vilaboneses, a melhor forma de vingança seria dar a volta por cima e não permitir que a cidade fosse completamente abandonada, o que segundo Vecchi (2001) seria uma vingança símbolica[171].

Encontrar relatos de vilaboenses que viveram a transferência da capital não é trabalho fácil, pois por muito tempo prevaleceu a voz dos vencedores. Contudo, em alguns trabalhos acadêmicos foi possível encontrar tais depoimentos, que poderão ilustrar bem os motivos que levaram ao ressentimento do vilaboense pela forma a partir da qual a capital foi mudada. Estes dois primeiros mostram a imagem de tristeza que ficou na memória dos entrevistados:

> O povo chorando, isso ai eu lembro demais, tudo quanto é casa que você ia o povo estava chorando por causa da mudança da capital. Porque aquilo foi baque tremendo né? Porque se eles dizessem a mudança como deveria ser: fazer outra capital lá e o povo ir pra lá, estava muito bem. Mas não, chorava

[170] O termo foi utilizado por Cora Coralina em o "Cântico da Volta", publicado no jornal a Cidade de Goyaz.

[171] Ao pensar ressentimento na vertente moderna, o autor explica que "os traços mais qualificantes dessa conceitualização, no que diz respeito pelo menos ao meu raciocínio, são a transformação em valor positivo ou em virtude de uma condição em si negativa, de uma falta ou vício originários a partir de um ato de autor que falsifica ou deforma figuralmente a imagem alvo do ressentimento, a presença de um exterior em concorrência para promover a inversão dos valores como vingança simbólica" (VECCHI, 2001, p.455).

> porque estavam tirando tudo daqui. Tiravam as escolas... tiraram tudo (Aloisio *apud* TAMASO, 2007, p.102).

> Eu me lembro da saída... como que chama... primeiro saiu o Liceu. Foi saindo as repartições todas. O último foi Fórum... foi um caminhão e os músicos tocando e o povo chorando ouvindo aquela música, aquele dobrado, que eles sairam tocando, e o povo chorando... aí na porta, todo o mundo. Eu tinha treze anos, acho... quartoze. Os músicos eram daqui de Goiás... da banda [...]. Puseram aqueles bancos e eles sentados no banco chorando, e o povo chorando! (Olímpia de Azeredo Bastos *apud* TAMASO, 2007, p. 96).

Bernando Élis, em seu texto *Receita goiana para mudar uma capital*, que na época estudava na cidade, relatou sobre o boato que circulou ali, de que queriam levar para Goiânia uma das imagens mais queridas dos vilaboenses, a imagem do Senhor Bom Jesus Passos, e como a mudança da capital foi ocorrendo:

> Na sua malícia políticam alguém começou a espalhar o boato, em Goiás de que a veneradissíma imagem do Senhor dos Passos deveria ser transferida para Goiânia. Davam o dia, a hora e até o número da chapa do caminhão designado para o transporte. Era o cúmulo! Que levassem os cofres (nem sempre cheios) do erário estadual, mas o Senhor dos Passos, a querida imagem da devoção vilaboense , Ah! essa eles não levariam!
> Sisudos e severos, metidos em seus balandraus roxos baixo dos quais ocultavam um porrete ou uma arma de fogo, os homens mais notáveis da velha cidade pertencentes à Irmandade do Senhor dos Passos postatam-se dentro da Igreja de São Francisco a espera do caminhão. Pedro ia ver com quantos paus se a defesa de uma imagem!
> (...)
> No meio disso, acelera-se a mudança de repartições, arquivos, funcionários, pessoas. Caminhões roncavam ininterruptamente subindo o largo do Chafariz, ganhando o areião, em demanda de Goiânia. O escapamento aberto urrava.
> Quem ia, despedia-se gritando adeuses, muita vez embriagado para resistir à emoção da mudança. Na maioria era gente ali nascida e que nunca arredara o pé. Ali deixavam mãe, irmãos, parentes, amigos, conhecidos, todos eram conhecidos. Naquele transe os morros tão celebrados, as pedras (...) Se eram contingentes policiais que partiam, a corneta lá se ia gritando os toques, ia gritando até perder-se por trás ainda do areião, para além, muito além do Bacalhau. A tristeza, o abatimento, a melancolia era de romper os corações. Havia como que um espírito sádico empenhado em acalentar a dor e o desepero com tais práticas inultimente emocionais (ELIS, 1987, p.72 e 73).

Já Leão Caiado Filho relata como ficou a economia da antiga capital com a transferência:

> "Da noite para o dia", a Velha Cidade, ficou reduzida a uma situação de penúria face qualquer outra cidade do Estado. Era uma cidade alicerçada economicamente em vencimentos do funcionalismo federal e estadual e em decisões do Cofre do Tesouro do Estado. A economia rural e urbana, comércio, incipiente industria, empresas, serviços das mais variadas formas e modalidades, movimento imobiliário, desapareceram, (...). Proprietários destruíram residências para o comércio dos portais, travas de aroeiras, telhas.

> O sistema de escambo tornou-se modalidade transacional corrente (Leão Caiado Filho *apud* MENDONÇA, 2012, p.327).

A escritora Nice Monteiro Daher, ao relatar a mudança da capital, faz uma bela analogia da cidade como velhinha abandonada que observa lhe tirarem tudo e não ter mais força para reverter a situação:

> Junto a tudo o triste rever dos caminhões enfileirados, esperando o alongar da manhã em que eels carregariam o fim de uma visão nunca esquecida – a Mudança da Capital.
> Nos adolescentes daquela época [da mudança da capital] trazíamos no coração a angústia nunca esquecida também procurando entender os passos dos homens que, para construir uma cidade, pisavam, tão agrestes, na sensibilidade da outra.
> Sempre que 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 eu não queriam ver os caminhões levando pedaços de seu corpo transformado em 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 irmãs dominicanas e nossos lindos santos de Veiga Valle.
> Vila Boa ficou jogada ao seu destino incerto. Não sabia se, se estava viva com alma entorpecida na realidade (DAHER, 2000, p.140).

Quando se trata da memória dos ressentimentos é necessário adicionar alguns questionamentos, segundo Ansart (2001), pois se trata de questões mais delicadas, deve-se interrogar: que memória conserva o indivíduo de seus próprios ressentimentos? Isso pôde ser visto nos relatos acima. No entanto, outro questionamento pode ser feito: no caso dos vilaboenses e a forma como Pedro Ludovico conduziu a transferência, a memória conserva os ressentimentos daquele de quem foi vítima? Que memória conserva um grupo de seus próprios ressentimentos e dos ressentimentos dos inimigos dos quais foi vitíma? Em alguns relatos, dizia-se que Pedro Ludovico queria se vingar da Cidade de Goiás, pela sua prisão, pelo desafetos com os Caiados e o tratamento que recebeu quando foi derrotado em Rio Verde. Esse ressentimento, de Pedro Ludovico, pode ter sido um dos motores para a realização da transferência da forma como foi feita.

Ansart (2001) ainda coloca que quatro atitudes possíveis podem atravessar ao mesmo tempo a memória individual e as memórias coletivas: a tentação do

esquecimento[172], a tentação da repetição (*rememoração*), a tentação da *revisão*[173] e a tentação da reiteração (*intensificação*)[174]. Quando analisamos as memória dos ressentimentos dos vilaboenses frente à mudança, elas são atravessadas pela *rememoração*. Isso ocorre porque essa tentação do esquecimento dos ressentimentos pode ser também uma tática de apaziguamento, "suscita a irritação de muitos para os quais os ódios de que foram vítimas estendem suas consequências no presente" (ANSART, 2001, p.31). Essa associação não aceita esquecimento, para isso os afetados se organizam para manifestações símbolicas, para afirmar sua identidade, sempre alimentando as suspeitas de que foram vítimas de negligência. Essa organização foi feita pelos antimudancistas, que tinham em seu bojo grande parte da elite intelectual vilaboense.

Como primeira forma de se organizar, já nas primeiras notícias da transferência, os antimudancistas criaram o Comitê Pró – Goiás, que serviria para defender a Cidade de Goiás e suas tradições. A instalação do Comitê foi solene e os discursos que ocorreram foram ufanistas, um dos mais emblemáticos foi o de Luiz do Couto, que se remeteu à cidade como "símbolo de gloriosas e de um passdo venerando e imorredouro", e destacou que a cidade "era a sintese de todo o Estado pelo valor de seus homens e pelo progresso cultural e artistico" (CÂMARA, 1973, p. 207 e 208). O Comitê Pró-Goiás não conseguiu sensibilizar Pedro Ludovico e os apoiadores mudancistas, mas plantou uma semente para que os vilaboenses pudessem se reerguer do processo de espoliação que viria a ocorrer, que era voltar ao passado em busca de suas tradições. É nessa volta que Veiga Valle será

[172] Marquemos a diferença entre o esquecimento dos fatos e o esquecimento dos ressentimentos. (...) o indivíduo não esquece os fatos dos quais foi ator ou vítima, mas esquece-se ou, ao menos, aferra-se bem menos as lembranças dos ressentimentos. (...) o indivíduo experimenta repugnância em conhecer e explorar o ressentimento daqueles que foi objeto, a compreender o que é, para ele, irracional. Quando estamos nessa situação, contentamo-nos com alguns julgamentos simples que nos permitem não entrar na lógica afetiva de nossos antigos adversários e que nos bastam para condená-los (ANSART, 2001, p. 31).

[173] Desde então, abrem-se múltiplas querelas ou conflitos designados pela expressão "guerra de memória", tendo como um dos objetivos a afirmação e revisão das memórias e dos ressentimentos. (...) A expressão "guerra de memórias" aplica-se mal para evocar os debates as tomadas de posição, reivindicando a extensão, a importância e o caráter exemplar dos sofrimentos experimentados. Batalhas sem vencedores, pois tanto uns como os outros foram vítimas da mesma ferocidade. Daí a organização de processos confusos, onde diferentes versões da história e as diferentes memórias pessoas e familiares opuseram-se (ANSART, 2001, p. 32).

[174] O quarto e último caso é aquele que poderia chama de reiteração ou exasperação do ressentimento, e que pode assumir a forma de um verdadeiro delírio de ressentimento, como constatamos no totalitarismo nacional-socialista, sabe-se do uso repetitivo que a propaganda hitlerista, após a subida ao poder em 1933, fez da humilhação de 1918 e do desejo de revanche de vingança da forma exasperada como foi desenvolvido o ódio pela riqueza capitalista, o ódio contra os judeus e contra os francos – maçons. Mas o que dizer da memória destes ressentimentos? Somos capazes de sustentar o esforço que implica o ódio delirante? As vítimas são capazes d buscar a reconstituição do ódio assassino, como o são de evocar os fatos da perseguição? Não nos situamos aqui nos limites das possibilidades da memória, além daquilo que a memória pode suportar? (...) não é certo que a memória possa ir até o fim na reconstituição do passado. Sem dúvidas, tocamos aqui os limites das possibilidades da memória e somente a pesquisa histórica para considerar essas questões (ANSART, 2001, p. 33).

apropriado e colocado com principal espoente artístico da cidade - esse é o tema que será tratado no próximo tópico.

3.2 – A apropriação de Veiga Valle no discurso da tradição vilaboense

> **Bom dia, "Cidade de Goiaz"**
>
> Hoje é um dias de festa para Goiaz – depois de alguns mêses de espera, surge, emfim, o jornal que levará, para todos os recantos deste Estado tão grande e tão bom, a mensagem de amizade da Terra de Anhanguera.
> (...)
> Como porta-voz deste rincão goiano, melhor nome não poderia rceber este jornal de esperança. Nome singelo como nossa terra, suave como seus dias ilumindos. Assim, dentro de sua expressão modesta, ele dirá ao goiano distante como Goiaz sente-se bem na simplicidade de seu nome de agora, representando apenas uma cidade acolhedora e amifa na imensalidade do nosso Estado.
> Levar-lhe-á também, os anseios de vida nova que crepitam no coração velho desta terra abençoada. Anseios de trabalho que tremem na corola deste sol creador – flor da vida vibrando na silva dos raios fertilizantes. Anseios de confiança no futuro, sem temer o cansaço da longa caminhada feita e das vicissitudes sofridas. Porque ela sabe que "uma grande vida é um ideal de juventude realizado em dias bem longos"
> (...)
> E os habitnates do norte e do sul, todas as almas que abraçam a distancia das terras na compreensão dos melhores anseios e das aspirações mais queridas, abrirão para o jornal goiano as portas de uma vida gloriosa, dizendo comigo, o coração em festa:
> - Bom dia, "CIDADE DE GOIAZ"!
> (CIDADE DE GOIAZ, 19 de junho de 1938, p.01)

O texto que inicia o tópico foi escrito por Nice Monteiro Daher, e por meio dele e de outros publicados a partir de 1937 tentarei demonstrar como o ressentimento vilaboense com a transferência da capital ganhou uma tônica diferente. A partir do momento em que perceberam o fato de que a transferência era irreversível e precisavam dar a volta por cima, a vingança simbólica (VECHI, 2001) seria a de demonstrar que a cidade não iria desaparecer, e as manifestações simbólicas serão fundamentais para afirmar a identidade vilaboense.

Isso já se mostra claro quando observamos a recepção durante e depois do processo de transferência. Durante o processo de transferência a recepção era de mágoa, tristeza, decepção e frustração. No entanto, depois tentou-se reverter essa situação, por meio da qual se buscou passar uma mensagem de otimismo e valorização. Essa narrativa passou a ser cada vez mais forte, tendo o jornal Cidade de Goyaz como seu principal

expoente - e já no seu primeiro número, os textos de maior destaque da diagramação são os que mostram esse otimismo com um novo tempo que se avizinha[175].

Os textos de Nice Monteiro Daher são um bom exemplo para demostrar essa mudança de recepção. Quando ela escreve, especificamente, sobre a mudança da capital, compara a cidade com uma velhinha que está perdendo tudo, a visão ainda é de perda, abondono e espoliação. Posteriormente, com a efetiva mudança, o seu tom já é de otimismo, inicia com um contagiante "BOM DIA, CIDADE DE GOIAZ". A cidade, que há muito vinha passando por dias terríveis, é saudada com um alegre e imaginativo sorriso, "Bom dia! A velhinha (Cidade de Goiás)", do texto anterior, já não é mais um problema. A vida a partir daquele momento deve ser encarada como nova, a experiência de vida dessa velhinha que ajudará o novo a florescer, afinal "uma grande vida é um ideal de juventude realizado em dias bem antigos".

Como uma resposta àqueles que acreditavam que a Cidade de Goiás morreria após a transferência, uma reportagem republicada do jornal Lavoura e Comércio, intitulada *Goiaz, tu não morrerás!,* responde que não, que a cidade continuava mais viva do que nunca e que seu comércio estaria tão mais pujante. Cita uma série de produtos que a cidade comercializava, mas o que importava era a mensagem de otimismo. Ainda na referida edição, um outro texto faz uma crítica ao sistema educacional da época, que estava entrando em declínio na cidade, o que era algo inadmissível, pois a cidade era o berço da intelectualidade goiana, a Atenas brasileira:

> **Velho Chavão**
>
> Lá vai um chavão que todo o mundo escreedor destas bandas, saiba ou não o sentido da frase, dez gostosamente – a cidade de Goiaz é a Atenas brasileira.
> É uma comparação lisongeira que calha, que dá certo, que está perfeitamente ajustada.
> (...)
> Outro motivo que influiu sobremaneira na formação cultural do povo de Goiaz foi, sem duvida, o ambiente meditativo, tropical, anti industrial, de contemplação permanente das riquezas inertes e faceis, de uma natureza exuberante. Nese *habitat* isento de preocupações materiais prementes, cheio de letrados, de boas bibliotecas, de *igrejinhas* multiplas onde um poeta ou prosador pontificava (...).
> Foi desse jeito que Goiaz espalhou por todo o Estado uma pleiade de homens que foram o orgulho das gerações passadas e, espalhados, deixaram descendentes que continuariam as tradições dos seus maiores Noventa e oito por cento dos homens de letras, dos homens verdadeiramente pensantes e capazes, estudarem em Goiaz ou são filhos de pessoas que conviveram nesse engaste delicado e lindo formado pela Serra Dourada (CIDADE DE GOIAZ, 21 de novembro de 1938, p.01).

[175] CIDADE DE GOIAZ, 19 de junho de 1938, p.01.

Pode-se observar que um dos principais argumentos da mudança da capital, que era seu isolamento e clima, aqui é utilizado como um dos principais motivos para o desenvolvimento intelectual da cidade, pois os inspirava. No ano seguinte, na época do carnaval, conclama-se os vilaboenses a esquecerem as mágoas, angústias e voltarem a sorrir e mostrarem que a cidade não é aquilo que sempre disseram que era, pois voltaria a ser vitoriosa:

> **Desperta, minha querida Goiaz**
>
> Acorda, minha querida Goiaz!
> Vem ouvir os sons dos clarins que se propagam pelo espaço!
> (...)
> Aproxima-se o momento de se esquecer os sofrimentos morais e materiais, para deixar viver a alegria!
> É chegado o momento de se esquecer a angústia das almas; de sufocar a dor na garganta, para que ela seje um sorriso nos lábios!
> Vem pois, minha querida Goiaz, atestar aos outros que não és o que disem que de ti.
> Mostre tua punjança, tua força, tua alegria, prosperidade de rainha de Anhanguera! Sufoca ao peito a dor que tem na alma e mostra que sabes sentir a alegria dos fortes!
> (...)
> Abre, pois, tuas portas, Goiaz.
> Embriaga-te de alegria. Sorri de satisfação porque mais uma vez serás vitoriosa.
> Novamente, sagra-te-ão rainha, berço da glória!
> Sorri, pois, orgulhosa será a vitoria que mais uma vez te procura e esta certa de que teus filhos sorrirão contigo (CIDADE DE GOIAZ, 12 de fevereiro de 1939, p.01).

Na edição seguinte, o jornal comemorou entusiasmado o sucesso do carnaval daquele ano, passando a ideia de que a alegria voltara para o vilaboense, e em tom de exaltação e afirmação identitária continua "a melhor cidade do Estado, toda calçada, com logradouros, uma paisagem incoparável, um povo hospitaleiro e culto só poderia ter também o melhor carnaval" (CIDADE DE GOIAZ, 19 de fevereiro de 1939, p.01). No mesmo ano, quando a cidade celebrou seus 222 anos, a chamada é destaque e no corpo do texto mostrou-se exaltação, de forma até exagerada, do "berço da civilização e cultura do nossa Estado":

> **A data da cidade**
>
> 222 anos
> Goiaz, completa, hoje, mais um ano de existência.
> Há 222 anos pisou neste torrão Bartholomeu Bueno, fundando o arraial de Santana. Há 203 anos foi transformada o Arraial em vila com o nome de Vila-Bôa. Há 123 anos passou de Vila para os fôros de Cidade.
> Completando, portanto, hoje, 222 anos de descoberta de Goiaz, rendemos, nestas linhas, a nossa homenagem a esta Cidade, berço da civilisação e cultura do nosso Estado (CIDADE DE GOIAZ, 26 de julho de 1939, p.01.)

Nos anos 40, essa narrativa foi se fortalecendo e o grupo responsavél[176] por esse projeto se articulou e colheu seus primeiros resultados. Tenho como hipótese que o primeiro sucesso dessa articulação e dessa virada vilaboense vai acontecer com a ressignificação de Veiga Valle. Como mostrado no capítulo anteiror, o ano de 1940 é marcado pela visita do pintor João José Rescala à cidade e, dessa visita, foi organizada a exposição das obras de Veiga Valle para os vilaboenses. Essa exposição reforçou a narrativa de que a cidade era o berço da tradição[177] e da cultura goiana. Até aquele momento, eles não tinham um elemento concreto que pudesse exemplificar e reforçar essa tradição vilaboense. As obras de Veiga Valle estavam nos oratórios da casas, mas, principlamente, nas igrejas da cidade, historicamente o local mais frequentado pelos vilaboenses, então a identificação com seu passado seria quase que imediata. Ir na igreja passou a não ser só um ato de fé, mas também um de apreciar as obras daquele que passou a ser precursor da arte goiana, reforçando o passado glorioso que a cidade teve.

A narrativa da Cidade de Goiás como berço da cultura e da tradição ficou mais frequente, o que podemos remeter, mas que será desenvolvido mais adiante, a uma tradição inventada, pois é "essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição e repetição" (HOBSBAWM; 1984, p.12). Essa repetição pode ser notada nas reportagens que reforçam essa ideia e que foram publicadas durante o ano de 1940. Para exemplificar, destaco a que também se refere ao aniversário da cidade, agora com 223 anos:

> **FUNDAÇÃO DA CIDADE**
>
> Comemorou-se nesta cidade, no dia 26 do corrente, a data da fundação da cidade de Goiaz.
> Não houve ruidosa demonstração popular, quase que só consitiu-se um feriado a mais, sem carscteristicas distintas.
> Entretanto, quem poderá dizer sobre Goiaz sem tirar o chapeu e tomar respeitosa postura?
> Aqui cimentou-se a vida inteira do Estado. Centro irradiante de forças constrututivas, dinamo possante e irriquieto, luzeiro de todas as gerações que

[176] As primeiras iniciativas ligadas à valorização histórico-cultural (o passo oficial, as tradições e os respectivos símbolos do tradicionalismo) da Cidade de Goiás (re)institucionalizaram relações de poder por meio da constituição de uma elite administradora desse processo. Conjecturamos, ainda, que a principal intenção desse provável grupo era recolocar, de alguma forma, a antiga capital no *status quo* das representações concernentes ao Estado de Goiás, já que os tempos de *modernidade* revestiam-se da roupagem conservadora (MIRANDA BARBOSA, 2018).

[177] Nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com organização tempo-espacial da comunidade. Ela é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes. A tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes, a tradição não só resiste à mudança como pertence a um contexto no qual há, separados, poucos marcadores temporais e espaciais em cujos termos a mudança poder ter alguma forma significativa (GIDDENS, 1991, p.38).

> se alteram no cenário político, literario e ainda hoje impera nesses setores todos e raro é o homem ilustre de Goiaz que aqui não bebeu ensinamentos ou que não plasmou a sua individualidade neste convite excepcional que é o nosso apanagio.
> 26 de Julho muito nos faz lembrar de um passado cheio de brilhantismo e na promessa de um porvir radioso.
> Mescla de sentimento, afeição, predominio, atividade e glorias duradoras, a alma coletiva de Goiaz, estratificou-se na bela consolidação de gema rara, resistindo todos os embates sociologicos ou golpes comuns às cousas da terra. Impavida, orgulhosa, serena, a cidade de Goiaz fez-se altar ante a veneração mistica e reverente da consciencia Brasileira.
> Todos os que aqui aportam, de qualquer que seja a sua procedencia, seja o estrangeiro ou das grandes metropoles do paiz, não medem elogios e exgotam farta adjetivação para a nossa cultura e para a beleza imponente da nossa topografia.
> Duzentos e tantos anos pesam na tradicionalidade deste povo, e, ao noticiarmos esse acontecimento, a passagem de mais um aniversario da cidade ocorrido no dia 26 do corrente, vaidosa e orgulhosamente sentimo-nos felizes por pertencer a um torrão bendito como esse (CIDADE DE GOIAZ, 30 de julho de 1940, p.01).

Com o ressentimento vilaboense, causado pela transferência da capital, passou-se a fazer uma exaltação do passado e exacerbação do local, construídas como um sentimento confortador (PESAVENTO, 2001). Ainda segundo Pesavento, essa nostalgia ressentida, uma espécie de saudosismo, traduz bem o sentimento de perda, de vulnerabilidade e de inferioridade. Assim, é no passado que se vai buscar segurança, diante de um presente que fornece frustrações.

A partir do ufanismo e do ressentimento, um binômio ambivalente para a construção de uma identidade regional (PESAVENTO, 2001), os vilaboenses se utilizam desses sentimentos como base para uma comunidade simbólica de sentido, pois da coesão social e sensação de pertecimento surge um ufanismo identitário. Segundo Pesavento:

> Eles, de certa forma, presidem a cristalização de uma atitude – no caso, de um sentimento -, de que houve perdas, desprestígios, isolamento, exclusões, provicados por terceiros que são vagamente designados como “centro”, “eles”, “os outros”, processo de percepção este que se encontra em violento constraste cm a auto-imagem do estado, supervalorizada e mesmo glamourizada. Segundo esta outra atitude, surpreende-se a afirmação de um ufanismo identitário que dota de positividade exacerbada tudo e todos que se referem ou pertecem ao contexto regional (PESAVENTO, 2001, p.223).

Assim, os vilaboenses reinterpretaram e qualificaram práticas sociais e ressignificaram pessoas, como é o caso de Veiga Valle. Todo esse processo para uma formação de sentimento, que vai exteriorizar-se na formulação identitária, é datado e, na Cidade de Goiás, inicia-se com a transferência da capital, mas é colocado como se sempre tivesse existido (PESAVENTO, 2001). O que se aplicou na Cidade de Goiás é que os

ressentimentos buscaram compensar as insatisfações e perdas, e o ufanismo criou modelos de referência imaginária, fazendo com que eles se relacionassem. Como visto, tais indícios se insinuam nos discursos, nas práticas e nas imagens como as de Veiga Valle, que remetem a um passado que não deve ser esquecido, mas enaltecido.

Com tais perspectivas, a Cidade de Goiás se integrou perfeitamente à ideologia presente na *Marcha para o Oeste*. De acordo com Raquel Miranda Barbosa (2017), além de seu projeto político-econômico, buscava-se uma reconstrução da identidade brasileira por meio da integração territorial. Para isso, houve uma apropriação das "representações do passado colonizador como forma de orientar as diretrizes do presente rumo à *´modernidade´* nacional" (MIRANDA BARBOSA, 2018, p.96). Ainda segundo a historiadora, a *Marcha para o Oeste* criou iniciativas para que se organizasse uma agenda artístico-cultural que pudesse promover e divulgar as cidades e os seus artistas, de forma que fosse possível relacionar a arte com a tradição local. Ao olhar para a Cidade de Goiás, essa primeira iniciativa se deu com a exposição de Veiga Valle, em 1940.

Nesse sentido, a cidade de Goiânia nasceu com o ideal de "moderno" e, para que essa ideia se afirmasse, era necessário que a Cidade de Goiás fosse a representante do passado (GOMIDE, 2003). Todavia, como vimos, a ideia de cidade atrasada e estagnada vai sendo modificada para a cidade que seria o berço da cultura goiana. Tais representações são evidentes quando se passa a analisar o contexto cultural e artístico em que Goiânia queria se inserir, o da modernidade. Na outra ponta, a Cidade de Goiás se articulava cada vez mais na sua busca pelo passado e nos elementos para consolidar a ideia de tradição vilaboense, tendo, nesse momento, Veiga Valle como o principal representante para tal afirmação.

Para melhor ilustrar tal hipótese, serão analisado três momentos em que Goiânia tenta passar a ideia de moderna, e a Cidade de Goiás a ideia de tradicional. Desse modo, utilizando-se de Veiga Valle e sua obra como principal representante, os momentos são: o Batismo Cultural de Goiânia (1942); a fundação da Escola Goiana de Belas Artes (1952); e o Congresso Nacional de Intelectuais (1954).

3.2.1 – Batismo Cultural de Goiânia (1942)

O ano de 1942 é emblemático para a Cidade de Goiás. Parto da hipótese de que é a partir dos eventos ocorridos nele que se iniciou efetivamente a reparação dos ressentimentos ocasionados pela transferencia da capital. É o ano em que a cidade passou

a ser apresentada como o símbolo da tradição goiana em contraposição à nova capital, que representaria o moderno. Ainda dentro dessa reparação, é nesse ano que começou o processo de tombamento da cidade (o processo de patrimonialização será retomado no Capítulo 05).

A transferência da capital se efetivou em 1937, mas somente em 1942 a cidade teve o seu Batismo Cultural, que foi pensado como uma forma de apresentar a nova capital ao Brasil, dentro do projeto da *Marcha para o Oeste*, com o intuito de fazer a "apresentação da cidade a nação, numa demonstração de que foi possível a construção de uma cidade moderna em um espaço vazio" (GOMIDE, 2003, p.44).

Os principais acontecimentos ocorreriam entre os dias 1º a 11 de julho de 1942. A cidade receberia uma série de eventos, como a Semana Ruralista do Ministério da Educação, o VIII Congresso Brasileiro de Educação, V Sessão das Assembleias Gerais do Conselho Nacional de Estatística, do Conselho Nacional de Geografia e da Sociedade Brasileira de Estatística. A Rádio Clube de Goiânia começou a funcionar em caráter experimental e também começou a circular a Revista Oeste (DOLES, MACHADO, 1998).

O Cineteatro Goiânia também foi inaugrado. Na ocasião ele foi palco de uma apresentação teatral, onde a atriz Eva Tudor encenou a peça *Deus lhe Pague*, e também foi projetado o filme *Divino Tormento*. Além disso, no palco do Cineteatro estudantes representaram peças amadoras e o prefeito de Goiânia, Venerando de Freitas Borges, recebeu a chave da cidade das mãos de Pedro Ludovico Texeira.

O Batismo Cultural de Goiânia também contou com desfiles, competições esportivas e exposições, como a Exposição-Feira de Animais e de mapas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatístca. Algumas das apresentações que mais se destacaram foram as apresentações folclóricas, de modo que as Congadas, Cavalhadas, Moda de Viola e Danças dos Tapuios foram as que mais chamaram atenção dos visitantes[178].

Os estados e as cidades goianas foram convidados para montar *stands* para demostrar seus produtos ecômicos, expressões folclóricas e artísticas. A Cidade de Goiás teve seu *stand* na exposição, sempre se achou que a exposição da cidade teve como foco questões econômicas[179] e uma exposição de fotografias de Dom Cândido Penso[180]. Entretanto, analisando a documentação, descobri que peças de Veiga Valle foram

[178] A MANHÃ (RJ), 12 de julho de 1942, p.13.
[179] CIDADE DE GOIAZ, 12 de junho de 1942, p. 04.
[180] CIDADE DE GOIAZ, 07 de junho de 1942, p. 01.

expostas no espaço da antiga capital, fato que nunca tinha sido relatado por nenhum estudo sobre o artista.

A partir do levantamento dos documentos percebeu-se que as exposições eram para arte regional[181] e esculturas[182]. Veiga Valle já tinha sido reapresentado aos vilaboenses e figurava como o seu principal artista e, de fato, suas obras foram expostas, o que pôde ser comprovado a partir da reportagem publicada na REVISTA DA SEMANA, que cobriu o Batismo Cutural. A revista fez uma longa e ilustrativa reportagem sobre o evento destacando, principalmente, as manifestações folclóricas e, ao relatar sobre o inicio das Cavalhadas de Pirenopólis, obtivemos a seguinte a confirmação:

> Representam as cavalhadas a luta entre Cristãos e Mouros, velho motivo folclórico, que aparece, no Brasil, como em toda a América, nesse e em outros folguedos populares. Para Goiás, tenho a informação de que chegaram em 1833, a Pirenopolis, onde se mantêm até hoje, pis as que assistimos agora foram organizadas nesse município goiano pelo prefeito local, Sr. José Augusto Curato, que disso deve ter o mais justo orgulho Trouxe-as de Portugal – resa a tradição – o padre José Joaquim Pereira da Veiga, irmão do **escultor Veiga Valle, de quem foram exibidos vários santos, no stand do município de Goiás**, **na Exposição de Goiânia**, e em cuja descendência se contam os Srs. João, José e Henrique Cesar da Veiga Jardim, que cultiva, com muito amor o folclore goiano e são violeiro e cantadores excelentes (REVISTA DA SEMANA, 05 de setembro de 1942, p28) (grifo nosso)

Antes de analisar esse fato, é preciso pontuar que o padre José Joaquim Pereira da Veiga era tio de Veiga Valle, e não irmão, como também não se tem a confirmação de que as Cavalhadas tenham sido levadas a Pirenopólis por ele. O memorialista Jarbas Jayme (1971) pontua que a primeira notícia que se tem sobre elas é de 1826, quando o Imperador da Festa do Divino era o padre Manuel Amâncio da Luz, e a segunda representação foi na do Imperador do Divino José Joaquim Pereira da Veiga, em 1833.

Com a reportagem se pôde concluir que a imagem de Veiga Valle como referência artística na Cidade de Goiás vai se afirmando e expandindo. Sua imagem vai ganhando uma espécie de validação artística, na qual a arte ligada ao seu nome ganha status. É o caso de destacar que quem levou a principal representação artística de Pirenopólis foi o "irmão do escultor Veiga Valle", e mais, a reportagem fazia questão de frizar que os cantores e violeiros eram descendentes do artista.

Na busca e análise dos documentos não foram encontradas quais imagens de Veiga Valle foram expostas na Exposição do Batismo Cultural. Contudo, tal exposição

[181] JORNAL DO COMÉRCIO (RJ), 10 de janeiro de 1942, p.03.
[182] NAÇÃO BRASILEIRA (RJ), maio de 1942, p.22.

corrobora a hipótese de que Veiga Valle é cada vez mais utilizado como símbolo da tradição vilaboense. Enquanto Goiânia era apresentada ao país como a cidade moderna, a Cidade de Goiás se apresentava como o berço da cultura goiana com os santos de Veiga Valle, os dois extremos se representavam.

3.2.2. – A fundação da Escola Goiana de Belas Artes (1952)

Antes de falar propriamente da fundação da Escola Goiana de Belas Artes, em 1952, mostra-se necessário voltar alguns anos antes para que se possa entender o embrião de sua crição, que foi a Sociedade Pró-Arte de Goiaz.

A criação da Sociedade Pró-Arte de Goiaz, em 1945, deu-se por um grupo que se interessava por arte de modo geral, mas com grande ênfase na música (FIGUEIREDO, 1979). A Sociedade Pró-Arte foi pensada pelo arquiteto, pintor, escultor e músico José Amaral Neddermeyer (1894-1951), que tentou reunir os artistas da cidade para a criação da Sociedade. Na sua inauguração, em 22 de outubro de 1945, fez um recital no Joquei Club, onde ocorreu uma apresentação da orquestra e abertura da 1ª Exposição de Artes Plásticas e Arquitetura, que reuniu 10 trabalhos[183].

A partir de sua inauguração, a Sociedade Pró-Arte de Goiaz se estruturou e organizou seu Estatuto, no qual ficou evidente o seu papel para divulgar e incentivar a arte goiana e não se pensar, especificamente, em uma arte moderna.

As exposições da Socidade Pró-Arte passaram acontecer na época em que se comemorava seu aniverário de fundação. A 2ª Exposição já contou com 17 participantes que apresentaram 67 trabalhos, de forma que alguns artistas da Cidade de Goiás tiveram obras expostas, como: Octo Marques[184], José Edilberto da Veiga[185], Regina Lacerda[186] e Inácio Veiga[187]. Em um texto publicado no jornal *Folha de Goiaz*, o idealizador da

[183] A Orquestra Pró-Arte, conduzida pela batuta de Erico Pieper, desenvolveu por sua vez um magnífico programa com variados números de música clássica e produções de autores brasileiros, sendo vivamente aplaudidos pela assistência. Além do recital, procedeu-se pouco antes do seu início e no mesmo local, à inauguração da Exposição de Escultura, com estudos e máscaras de Neddermeiyer e Brasil Grassini; da Exposição de Pintura, com óleos, aquarelas e crayon de Peclat de Chavanes, Neddermeiyer e Neddermeiyer Filho, e da Exposição de Fotografia, com trabalhos diversos de Sílvio Berto (FOLHA DE GOIAZ, 28 de outubro de 1945, p02).

[184] Octo Outorino Marques – Nasceu na Cidade de Goiás em 08-10-1915, onde faleceu em 22-4-1988. Escritor, pintor, gravador e desenhista de formação autodidata (MENEZES, 1998).

[185] José Edilberto da Veiga Jardim - Nasceu na Cidade de Goiás em 1906 e faleceu em Goiânia em 1975. Era pintor e desenhista. Atuou na Sociedade Pró-Arte e um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes e do Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás (MENEZES, 1998).

[186] Nascida na Cidade de Goiás em 25-06-1919 e faleceu em 14-2-1992. Pintora, desenhista, professora e escritora. Foi uma dedicada pesquisadora do folclore goiano e brasileiro (MENEZES, 1998).

[187] Inácio da Veiga Jardim -nasceu na Cidade de Goiás em 07-03-1918 e faleceu em Goiânia em 20-10-1990. Era desenhista (MENEZES, 1998).

Sociedade Pró-Arte, José Amaral Neddermeyer, fez um breve histórico sobre a arte em Goiás, afirmando que o bom gosto pela arte e sua qualidade se iniciaram com o santeiro e que essa arte passou para as futuras gerações dos Veiga:

> (...)
> É que êsse gosto pe inato no goiano já conhecido pelo seu amor a música, e revelado agora também com respeito as artes plásticas. Aliás, Goiaz já tem tido, no passado, cultores das artes plásticas, e citamos entre outros os sempre lembrados **José Joaquim da Veiga Vale e Henrique da Veiga Jardim, pai e filho, escultores de grandes méritos, de quem já tive o prazer de apreciar alguns trabalhos.**
> É proposito da < Pró-Arte> fazer reunir todos esses trabalhos, para reuní-los na exposição do ano que vindouro, como uma homenagem muito merecida aos seus autores. No presente, aí estão, para conformar êsse pendor as artes plásticas, as telas dos goianos Octo Marques, José Edilberto da Veiga, Regina Lacerda e Inácio Veiga **(sempre os Veiga...)** (FOLHA DE GOIAZ, 06 de novembro de 1946, p.03) (grifo nosso).

O que deve se destacar é que nenhuma obra de Veiga Valle foi exposta no evento, mas ao destacar os artistas vilaboenses que iriam expor seus trabalhos, seu nome já foi diretamente ligado à ideia de que ele seria esse precursor, que na antiga capital a produção artistica já existia. O texto reforça a hipótese de que Veiga Valle passou a ser cada vez mais apropriado, quando se refere às primeiras manifestações artisticas de Goiás, e que o sobrenome Veiga seria uma chancela de provável qualidade.

Como mostrado no texto de José Amaral Neddermeyer, a Sociedade Pró-Arte tinha como propósito, no ano seguinte, fazer uma exposição em homenagem a Veiga Valle e a Henrique da Veiga Jardim, como forma de homenagear esses precursores da arte goiana. Durante o levantamento da documentação foi possível observar que essa homenagem não foi feita durante a 3ª Exposição da Sociedade Pró-Arte de Goiaz, em 1947, não sendo possível saber os motivos da desistência ou impossibilidade. Contudo, fica claro que se tentava fazer uma aproximação dos artistas da antiga com a nova capital.

A 3ª Exposição da Sociedade Pró-Arte de Goiás conseguiu reunir 145 trabalhos, tendo a Cidade de Goiás mais expositores[188] que a exposição anterior, e mais da metade das pinturas. Foram expostas 120 telas e a antiga capital foi representada por 74 delas. A partir daquele ano, a Sociedade Pró-Arte se enfraqueceu, provavelmente devido a questões financeiras (FIGUEIREDO, 1979). Sobre a atuação da Sociedade Pró-Arte, Jacqueline Siqueira Vigário (2017) coloca que ela não era imbuída da atitude de destruir

[188] Participaram como expositores: José Edilberto da Veiga, Octo Marques, Regina Lacerda, Ipiranga Curando, Goiandira Aires do Couto, Arrtel Veiga Costa Campos e Olay Veiga (FOLHA DE GOIAZ, 22 de outubro de 1947, p.02).

o “velho”, de combater a mentalidade acadêmica tradicional que orientava os preceitos estéticos de alguns artistas da época, afinal precisavam tratar com o que estava disponível em Goiás. Ainda sobre a Sociedade Pró-Arte, “foram esses esforçados encontrados que primeiramente reuniram os artistas, criando uma corrente positiva, uma vez que isoladamente nada conseguiram” (FIGUEIREDO, 1979, p.93).

Com o fim da Sociedade Pró-Arte, Neddermeyer, José Eldiberto da Veiga e Jorge Félix de Souza[189] criaram uma espécie de escolinha de arte, em 1948, eles passaram a lecionar pintura de graça. Conseguiram ter mais de 20 alunos, que se reuniam ao ar livre em Goiânia, mais especificamente na Praça Civíca, “era o impressionismo chegando à Província” (FIGUEIREDO, 1979, p.93). Como a nova capital não tinha um espaço para se ensinar arte, o governador Pedro Ludovico Texeira cedeu duas salas no Museu Estadual de Goiás para que elas ocorressem.

Os intelectuais remanescentes da Sociedade Pró-Arte continuavam com o projeto de implantar um escola de arte em Goiânia e se juntaram com outros nomes, como Peclat de Chavantes[190], Gustav Ritter[191] e Luiz Curado. Em 1950, Luiz Curado e Gustav Ritter planejavam fundar uma escola infantil para que se desenvolvessem as habilidades voltadas para desenho e instrução artística. Foi uma tentativa de associar teoria e prática, uma clara intenção de implementar novos conceitos artísticos na arte goiana, que ainda era dominada por arte tradicional[192], voltada para as paisagens.

Em 1950, chegou na Cidade de Goiás o frei dominicano Nazareno Confaloni. O frei foi convidado por dom Cândido Penso para pintar quinze afrescos dos Mistérios do Rosário, na Igreja Nossa Senhora do Rosário, na Cidade de Goiás[193]. O pintor conclui seu

---

[189] Nascido na Cidade de Goiás, em 1908, faleceu em Goiânia (sd). Era arquiteto e professor, com especialização em Modelagem e Aquarela (MENEZES, 1998).

[190] Antônio Henrique Peclat – Nasceu na Cidade de Goiás em 1913 e faleceu em Goiânia em 1988. Desenhista e professor. Foi um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes e do Instituto de Artes da UFG (MENEZES, 1998).

[191] Henning Gustav Ritter – Nasceu em Hamburgo (Alemanha) em 10-03-1904, faleceu em Goiânia em 22-10-1979. Veio para América do Sul (Peru) em 1935, no ano seguinte para o Brasil. Foi escultor e professor e um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes e do Instituto de Artes da UFG (MENEZES, 1998).

[192] 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 de 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).

[193] No ano de 1950, em uma de suas viagens a Roma, encontrou-se com o dominicano Dom Cândido Penso, Bispo da Prelazia da Ilha do Bananal, com sede na Cidade de Goiás. Dom Cândido havia vindo de Goiás desde a década de 1930 quando fora nomeado para essa missão. Naquele ano estava em Roma à procura de religiosos para sua Prelazia.
(...)
Dom Cândido, sabedor da sensibilidade artística de Confaloni, que não era ausente aos problemas existentes naquele local distante da região que envolvia a Cidade de Goiás e o Rio Araguaia, tratou logo de fazer o convite que mudaria a vida de Confaloni para sempre: realizar os afrescos da Igreja do Rosário na Cidade de Goiás. Logo, a decisão já tinha sido tomada: Confaloni aceitou o convite para atuar como missionário na Prelazia de Goiás. Viria como religioso e também artista (VIGÀRIO, 2017, p.59).

primeiro afresco, Anunciação, em 1951, e todo o Mistérios do Rosário em 1953, obra que ficou conhecida como a primeira pintura moderna em Goiás. O estranhamento foi recorrente, os vilaboenses comentavam "pintor louco, que tem Cristo com uma exporessão terrível, sem distinção de Judas, Nossa Senhora barriguda, mascarados e todas aquelas figuras esquálidas, fantasmagóricas" (SILVEIRA, 1991, p.31). Sobre esse estranhamento, Vigário coloca:

> É de imaginar que naquela cidadezinha que na época era habitada por mais ou menos doze mil pessoas, quase todos católicos, o susto diante de tais imagens de afrescos seria enorme. Absorvido naquele ambiente rústico, Confaloni chegou ao seu próprio estilo individual. Em seu impulso figurativo em todo momento buscou redefinir as fontes de um conhecimento revigorado ao toque lento e curioso de outro que o identificou como o "pintor louco". Sobre os comentários tecidos sobre os afrescos Confaloni respondia: "estas pessoas não entendem nada de arte" (VIGÁRIO, 2017, p.65).

Em 1952, Luiz Curado, sabendo do "pintor louco" que estava pintando os afrescos na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, na Cidade de Goiás, foi a seu encontro para conhecer seu trabalho e, desse encontro, surgiu a ideia de criar a Escola Goiana de Belas Artes. Eles se juntaram a Gustav Ritter e passaram amadurecer a ideia da escola de artes em Goiânia, até que Confaloni[194] ganhasse permissão para se mudar para a nova capital, o que logo foi concedido.

Com isso, no dia 1º de dezembro de 1952, era inaugurada a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), a primeira instituição de ensino superior especializada no ensino de artes da região[195]. Na ata de fundação constam os nomes de frei Nazareno Confaloni, Luiz da Glória Mendes, José Lopes Rodrigues, Henning Gustav Ritter, José Edilberto da Veiga, Jorge Félix de Souza, Peclat de Chavantes e Luiz do Carmo Curado, muitos deles já tinham participado da Sociedade Pró-Arte de Goiás.

---

[194] Apesar de Dom Cândido Penso ver com bons olhos a mudança de Confaloni para Goiânia, a autorização não seria concedida por sua parte. Era preciso apelar ao Superior da Ordem que deveria ser feita por intermédio de Dom Emanuel Gomes de Oliveira, Bispo de Goiânia. A solicitação seguiu ao Superior, Padre Suarez, e esta foi negada em função da falta de pessoal na prelazia Nullius do Bananal. Para autorização saísse, foi preciso por parte de Confaloni junto ao Dom Emanuel maior insistência e incluir junto a proposta de abertura de um convento dominicano em Goiânia (SILVEIRA, 1991 *apud* VIGÁRIO, 2017, p.71)

[195] A partir de então, encontravam-se em território goiano, outras vozes vindas de lugares longínquos preparados para conduzir o debate e o estado atual no qual se encontravam as artes em Goiânia naquele momento, rompendo com a visão periférica dos artistas, cujas temáticas estavam voltadas para pinturas de paisagens. Nazareno Confaloni (Frei dominicano, artista oriundo dos grandes centros de arte da Itália), Henning Gustav Ritter (alemão, escultor, formado sob orientação da Escola de Bauhaus) e Luiz Curado (filho da terram escultor e gravador) seriam o trio articulador do modernismo nas artes em Goiânia, com momento inaugural da Escola Goiana de Belas Artes, afirmando de forma efetiva suas orientações estéticas no diálogo com correntes modernistas (VIGÁRIO, 2017, p.194).

A Escola Goiana de Belas Artes se preparou para ter sua primeira turma no ano seguinte e chegou a ter um curso preparatório[196] para o exame de habilitação, de modo que naquele ano foram oferecidas três disciplinas: Desenho artistico e Pintura, ministrada por frei Confaloni e Peclat; Desenho Geométrico, ministrada por José Edilberto da Veiga e Modelagem, ministrada por Gustav Ritter.

Quando se fez a inauguração da Escola Goiana de Belas Artes, também foi feita a abertura da 1ª Exposição Coletiva de obras dos professores da EGBA. Além da exposição dos professores, também foram expostas obras de José Neddermeyer, que tinha falecido em 1951 e era um dos homenageados na exposição. Também havia obras dos índios Carajás e de Veiga Valle, que pela segunda vez teria suas obras expostas em Goiânia. No dia 29 de março de 1953 o jornal O Popular noticia a exposição:

> Relizar-se-á amanhã, às 19 horas na Faculdade de Filosofia, nesta Capital, sob a presidência de Dom Abel Ribeiro, diretor daquele estabelecimento a solenidade de abertura do primeiro salão de artes plásticas da Escola Goiana de Belas Artes, recém fundada. Nesta primeira exposição apresentarão trabalhos dos professores deste novo estabelecimento de ensino em homenagem o Sr. José Neddermeyer, já falaecido, considerado um batalhador pelas artes, em Goiânia. O Sr. José Joaquim da Veiga Vale, artista goiano do século XIX; e os índios carajás primitivos artistas goianos (O POPULAR, 29 de março de 1953, p.04)

A Escola Goiana de Belas artes teve a exposição elaborada pelos professores, de forma que mostrasse o tradicional e o moderno. O moderno representado pelos professores e a arte tradicional representada pelas dos índios Carajá e pelas esculturas de Veiga Valle. Em texto de frei Confaloni, publicado antes da exposição, no jornal *Folha de Goyaz*, é mostrada essa intenção:

> Atualmente a Escola Goiana de Belas Artes está organizando uma exposição de trabalhos dos professores e que no pensamento dos organizadores terá, principalmente um cunho didático. Pelas diversas tendências das obras ali expostas, o público terá visão da democracia que será instaurada no ensino.
> **Poderão, também, os visitantes da exposição, apreciar belissímos trabalhos do nosso grande Veiga Valle**, em contraste com o primitivismo de algumas peças pelos carajás (FOLHA DE GOYAZ, 13 de março de 1953, p.02) (grifo nosso)

[196] **Belas Artes –** Já se acham abertas as matrículas no Cursinho que prepara os candidatos ao vestibular da "Escola Goiana de Belas Artes", todos os dias das 7 às 10 ou das 12 às 15 horas, no Colégio Oficial, a serem tratadas com o sr. Clóvis Perillo (FOLHA DE GOYAZ, 20 de fevereiro de 1953, p.02)

A exposição contou com 20 obras de Veiga Valle (anexo 20). Foi colocada em uma sala e intitulada de “Esculturas do goiano VEIGA VALE”. Abaixo, parte das imagens contidas na exposição .



Figura 62 - *Obras de Veiga Valle expostas na aula inaugural da Escola Goiana de Belas Artes*, 1953. Fonte: RENOVAÇÃO, janeiro de 1955.

Essa exposição foi um ponto crucial para a arte de Veiga Valle, pois a partir dela se pode observar como se deu a recepção de sua obra no meio artístico goiano. A obra de Veiga Valle vai representar o passado da arte goiana, o seu início, ele passou a ser o contraponto da arte moderna que tentava se iniciar em Goiás. Essa hipótese se fortalece quando se oberva duas reportagens, uma publicada no jornal *Diário de Notícias (RJ)* no Suplemto Literário, sessão de Artes Plásticas, e outra na *Folha de Goiaz*

> **A Pintura em Goiás**
>
> Encerrar-se-á amanhã o 1º Salão de Artes Plásticas, realizado em Goiânia com obras de artistas contemporâneos ali residentes, entre o padre Nazareno Confaloni, que expôs 31 óleos, 2 afrescos e 30 desenhos; e Antônio Peclat, José Edilberto da Veiga, Jorge Félix de Sousa, H. Gustav Ritter e Luis Curado. **O Salão também homenageou o passado das artes plásticas no Estado, expondo esculturas de Veiga Vale (sec. XIX), pinturas de José Neddermeyer e cerâmicas dos índios Carajá** (DIARIO DE NOTÍCIAS, 19 de abril de 1953, p.5) (grifo nosso).
>
> **E vamos, então, conhecer Veiga Valle, o artista goiano do século passado, com suas fabulosas esculturas religiosas.** (...) porém, diante daquelas imagens de madeira, com seus detalhes impressionantes, com tal leveza de gesto, e beleza plástica, tão rica, a gente como que perde a capacidade de escrever, de falar e até de escolher. Não queremos esquecer o papel que tiveram os diferentes proprietários das obras de Veiga Valle, que as cederam para que pudéssemos admirar em conjunto a obra do grande artista (...). Os dois “Meninos”, a “Senhora da Abadia”, o “São Miguel Arcanjo”, e sobretudo o

> "Cristo Crucificado", um Cristo que ainda sofre, e distende os músculos e parece gemer – todos palpitam de vida e sentimento (FOLHA DE GOIAZ, 14 de abril de 1953, p.04) (grifo nosso).

Os artistas da Escola Goiana de Belas Artes passaram a divulgar a obra de Veiga Valle e pegaram para si a responsabilidade de protegê-la. A publicação da revista *Renovação*, em 1955, tem sua edição exclusivamente para divulgar as ações da EGBA[197], desde sua fundação e sua atuação no I Congresso Nacional de Intelectuais (1954). O editorial da revista, que fala das intensões e esforços dos membros da EGBA, coloca essa intenção de divulgação e proteção das obras de Veiga Valle:

> O que há de mais emocionante na tarefa nobiliante a que êles se propõem é, a nosso ver, o humanístico empenho de catalogar e restaurar a obra dos que os antecederam, o trabalho dos santeiros e entralhadores do sertão, dos escultores e paisagistas que a impiedosa pátina dos tempos ia ofuscando, num prejuízo, que não resgataria nunca mais.
> **Talvez a nossa e às gerações futuras passariam ignorados os inestimáveis trabalhos de Veiga Valle, o mais genial de todos**, se o espírito investigador desses abnegados professores da Escola Goiana de Belas Artes não fôsse exumar, nas dobras do esquecimento, soterrados na tumba da usurária ignorância dos seus detentores, os cacos velhos remanescentes de jóias dignas dos mais disputados escrínios da arte brasileira (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.03) (grifo nosso).

Ao falar da aula inagural da Escola Goiana de Belas Artes, o prof. Jordão de Oliveira, da Escola Nacional de Belas Artes, que represetava Rodrigo de Melo Franco, diretor do Departamento do Patrimônio Histórico e Artistico Nacional (DPHAN), iniciou fazendo um histórico da arte no Brasil. Comentou especificamente sobre cada professor da EGBA, e ao falar José Edilberto Veiga, colocou-o como herdeiro "desse imenso escultor e imaginário Veiga Vale". Especificamente sobre o artista, o conferencista coloca:

> Nêle, não só o escultor, mas também o pintor se entegra na valorização dessas imagens magnificas, 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, tombar esses obras e o Estado de Goiás evitar sua fuga** (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.05) (grifo nosso).

[197] Êste caderno de RENOVAÇÃO é um "trailer" apenas, uma ligeira idéia do que realizaram, em pouco tempo, os prestimosos artistas da EGBA, chefiados pelo seu diligente diretor – o Prof Luiz Curado – com a ajuda de Frei Nazareno Confalloni, - êsse notável manipulador do pincel, que nos leva ao mundo a idéia pura, sem nos fazer perder a recordação da terra – e ainda com os estímulos e a tenacidade do Prf. Henning Gustav Ritter, incansável planejador dos arranjos e dos entalhes, que dão alma e fala ao bronco pedaço de madeira; enfim, com a preciosa colaboração de todos os festejados artistas que compõem o Corpo Docente da Escola Goiana de Belas Artes (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.03)

Pode-se observar que o discurso foi baseado naquilo que foi construído no relatório de João José Rescala (anexo 19), no qual Veiga Valle seria o único artista que existia na Cidade de Goiás e no estado. Como mostrado no capítulo 01, na época em que Veiga Valle produziu sua obras existiam outros artistas, então ele não era solitário. O professor sugere que obras de Veiga Valle sejam tombadas, no entanto uma de suas obras, a imagem de Nossa Senhora do Rosário, já tinha sido tombada em 1950, quando ocorreram os primeiros tombamentos na Cidade de Goiás, porém esse assunto será desenvolvido em momento especifíco.

O professor Luiz Curado fez um texto para a revista, intitulado *Veiga Vale – o Fra Angelico brasileiro*. No texto, vários pontos são importantes para se observar a recepção da obra de Veiga Valle no meio artístico e, para isso, trataremos deles de forma separada. Com base no relatório de Rescala, o texto se inicia com uma biografia do artista, um dos pontos é passar a colocar Veiga Valle ao lado de artistas como Fra Angelico e Aleijadinho:

> O pintor florentino, frei Nazareno Confaloni – prof. da Escola Goiana de Belas Artes – num momento feliz, enquanto admirava pela vez primeira obras de Veiga Vale, com acêrto, definiu o autor: **"É o FRA ANGELICO BRASILEIRO"**.
> Frei Giovani de Fiesole passou à história apenas conhecido por "Fra Angelico", talvez "porque ilustrou na terra as cenas que sómente os anjos contemplam no céu". Muita justa a comparação feita por fr. Confaloni, irmão do Beato Angelico na ordem e na linguagem artística.
> Nas obras de Veiga Vale, algo celestial se pressente na suavidade e finura do colorido; algo de inatingivel na espiritualidade do acabamento escultório,; muito angelical na pureza das formas e concepções; muito milagroso na multiplicidade de apresentação de um mesmo tema (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.06) (grifo nosso).
> Na época em que Veiga Vale realizava, em Vila Boa, as obras que hoje nos despertam admiração; em Vila Rica, o Aleijadinho, com seu incasável cinzel, abria uma senda de glórias que lhe imortalizaria o nome.
> Pode-se, perfeitamente, estabelecer um paralelo entre os dois escultores. Igualaram-se na produtividade; assemelharam-se na espiritualidade das formas; amoldaram que cada um, a seu modo, conseguiu imprimir algo de novo no amontado de curvas e contra-curvas do "barrôco portugues", produzindo peças que são inconfundíveis por traços personalisticos; o mineiro, com arte decorativa e arquitetônica; o goiano, com uma arte escultória e pictória. No Aleijadinho, à harmonia das curvas ornamentais sobrepõe-se o cunho monumental de suas obras. Em Veiga Vale, o inegável valor escultório é sobrepujado pelo inimitável pictorismo de suas tintas.
> (...)
> **Aleijadinho é estrêla de primeira grandeza na constelação de artistas de sua terra; Veiga Vale é astro único nos céus da arte goiana.** Entretanto, se aquêle é mundialmente conhecido o nome deste até hoje não pertence à história (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.28) (grifo nosso).

Ao colocar Veiga Valle ao lado de Fra Angelico e de Aleijadinho, o artista goiano ganhou mais um selo para fortalecer a ideia de sua importância para a arte goiana. Outro ponto a ser destacado é que foi o professor Luiz Curado que criou a ideia que Veiga Valle seria um gênio e um inspirado, "Se não ousamos afirmar ter sido Veiga Vale em gênio pelo menos temos que admitir que possuia uma fecunda inspiração genial, palpitante em suas obras. Seria mais acertado chamá-lo "um inspirado", que um "autodidata"" (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.28). Esse tema foi discutido e refutado no Capítulo 01 dessa dissertação, no entanto essa ideia ainda prevalece na maioria das vezes em que se remete a Veiga Valle.

Finalizando seu texto, o professor Luiz Curado, que também era diretor da Escola Goiana de Belas Artes, colocou que um dos principais empenhos da EGBA será o de divulgar e preservar as obras de Veiga Valle:

> A Escola Goiana de Belas Artes está empenhadissima, mesmo ciente das dificuldades que terá a vencer, em criar o MUSEU VEIGA VALE, homenagem justa ao grande artista goiano, cujo nome precisa ser conhecido e divulgado, e cujas obras mereceram ser preservados com carinho (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.28).

O professor ainda escreve outro texto na revista, intitulado *Nosso patrimônio Sacro-Artistico* (p.27), comentando sobre a importância de se preservar a arte sacra goiana, principalmente devido a roubos e por restauros que danificaram as imagens. Para isso, os professores da EGBA sugeriram à Cúria Metropolitana a criação de um museu. Para esse fim, ele utilizou-se de artigos do Código de Direito Canônico, que falam sobre a arte figurativa nas igrejas e nos locais sagrados. A Cúria Metropolitana acatou a sugestão e nomeou Frei Confaloni e o professor para cuidarem da organização de uma Comissão de Arte Sacra[198], tendo as obras de Veiga Valle como principal referência.

A página da revista *Renovação* mostrou as ações feitas e futuras da EGBA, como a criação de uma biblioteca, o Instituto de Música, Exposição Infantil, uma Pinacoteca e Conferência no México. Também destacou a criação de um centro acadêmico, que foi

[198] A fim de facilitar o cumprimento das prescrições do Direito Canônico, a Cúria Metropolitana de Goiás, atendendo a sugestão apresentada por professores da EGBA convidou Frei Nazareno Confaloni e o autor desta nota para cuidarem da organização de uma Comissão de Arte Sacra, que, nesta Arquidiocese, além de atribuições que lhe são conferidas por determinações da Suprema Congregação do Santo Ofício, se encarregará da organização e Manutenção do Museu Arquidiocesano, onde, não só serão expostas várias obras sacras de nosso Estado, como também será feito o tombamento, com farta documentação histórico-artístico, das peças de arte e valor que não puderem ser deslocadas de suas igrejas (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.29).

nomeado como Centro Acadêmico Veiga Valle[199], mostrando sua referência artística para os artistas estudantes da EGBA. Também o compromisso de se criar um museu de arte sacra:

> **MUSEU DE ARTE SACRA**
>
> Reunindo as obras de Veiga Vale e procurando ainda preservar da destruição velhas imagens, retábulos e outros trabalhos de entalhe existentes em antigas igrejas do Estado, a EGBA está tomando também a seu cargo a criação de um museu de arte sacra, já tendo mesmoentrando em entendimentos com as autoridades religiosas de Goiás e com o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.28).

Tornando-se um dos principais representantes da arte e intelectualidade em Goiás, a EGBA foi convidada para organizar um dos eventos cultuais mais importantes da história de Goiânia, o I Congresso Nacional de Intelectuais. A EGBA fez parte da comissão organizadora e foi responsável pela exposição artística. Luiz Curado e frei Confaloni ficaram encarregados de coletar material, entre pinturas, esculturas e gravuras pelo interior de Goiás, e de fazer o convite a artistas de outros estados, e Gustav Ritter ficou responsabilizado por criar o cartaz do evento.

3.2.3 – O I Congresso Nacional de Intelectuais (1954)

O Congresso foi organizado pelo presidente da Academia Goiana de Letras (AGL), Xavier Júnior, e teve apoio da Associação Brasileira de Escritores (ABE). O Manifesto de Convocação contou com 1082 assinaturas[200] para sua realização. Segundo o Boletim de preparação para divulgar as diretrizes e metas do Congresso, 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 cultura.

---

[199] Centro Acadêmico Veiga Vale – Fundado êste ano, importantes já foram as atividades desenvolvidas pelo Centro Acadêmico dos alunos da E.G.B.A. Dentre essas atividades destacam-se a participação do Centro no Congresso Universitário Nacional, que ali contou com 2 representantes, e, recentemente, ainda a sua participação no Concurso para a escolha da Rainha dos Universitários Goianos (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.30).

[200] Assinaturas foram dos mais variados campos, como: artistas plásticos, romancistas, poetas, jornalistas, músicos, cineastas, advogados, médicos, juristas, radialistas e entre outros.

Gilberto Mendonça Teles, que participou do evento, esclarece as motivações de Goiânia ter sido a escolhida para sediar o Congresso:

> 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 brasileiras, em vários Estados. Em Goiás a consequência imediata foi a criação de uma secção da ABDE, 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)

O Congresso teve sua abertura oficial no Cine Teatro Goiânia, ornamentado de forma imponente para receber os congressistas e as autoridades, que lotaram todas as suas dependências. Goiânia se movimentou e se mobilizou com faixas que foram espalhadas pela cidade para receber os convidados. A nova capital goiana se agitou com os intelectuais que vieram de várias partes do Brasil e do mundo.

O maior patrocinador do evento foi o governador Pedro Ludovico Teixeira, de forma que parte das solenidades de abertura foram feitas no Palácio das Esmeraldas, foi servido um coquetel com musicais de artistas goianos. O envolvimento de Pedro Ludovico reafirma a ideia de um projeto político moderno para Goiás, pois desde a década de 30 se tem um envolvimento entre os membros da EGBA e os intelectuais das instituições políticas goianas (VIGARIO, 2017).

O Congresso contou com nomes importantes da intelectualidade goiana, brasileira e da América Latina, com destaque para o poeta Pablo Neruda (Chile). No entanto, outros nomes se destacaram, como: os poetas René Deprestes (Haiti) e Elvio Romero (Argentina); os escritores Jorge Amado, Bernardo Élis, Bernardo Kordón (Argentina) e Mario Barata; os cineastas Alberto Cavalcanti e Lima Barreto[201].

O poeta chileno, Pablo Neruda, foi um dos maiores destaques do Congresso, sua vinda foi noticiada em inúmeros jornais pelo Brasil, chegando a cogitar-se que, na

[201] No ano anterior, 1953, Lima Barreto tinha ganhado dois prêmios no Festival de Cannes com o filme O Cangaceiro (melhor filme de aventura e melhor trilha musical).

verdade, tratava-se de um sósia[202]. Em passagem pela capital goiana, por conta do Congresso, um de seus pontos altos[203], o poeta recitou em cima de um caminhão, visitou as exposições e ganhou um pássaro, o qual rendeu um poema, *Ode ao pássaro sofrê*, no qual lamenta a morte do pássaro que ganhou em Goiânia quando chegou em sua casa em Isla Negra.



Figura 63 - *Pablo Neruda e Frei Confaloni na Exposição Nacional de Arte*, 1954. Fonte: Museu da Imagem e do Som de Goiás.

Com esse encontro de gerações de intelectuais de todo o Brasil, no decorrer do Congresso de Intelectuais, os debates se firmaram na responsabilidade de preservar as características da cultura brasileira em face das ameaças que ela enfrentava, o que poderia

[202] A nota foi publicada no jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), em 5 de junho de 1954, meses depois que o Congresso já tinha ocorrido. Na nota intitulada "*O Poeta Morreu",* Azevedo Lobo escreve: Esteve no Rio há dias, fazendo-se passar pelo poeta Pablo Neruda, um indivíduo. Daqui, foi para o Congresso de Intelectuais em Goiânia, usando o nome do maior poeta da América par prestigiar uma reunião de pseudo-intelectuais, que não passam de homúnculos vitimados pela "praga da Ásia"(…) Neruda tinha um hábito, confessado: gostava de assobiar (dizia mesmo que Deus, ao fazer o mundo, devia estar assobiando). Esse que passou por aqui mal sabe falar, não abre a boca, não assovia nunca. (…) O falso Neruda não sabe exprimir-se, tem inteligência embotada, tratamudeia frases absurdas. (TRIBUNA DA IMPRENSA, 5-6 de junho de 1954, p.4)

[203] Um dos pontos altos do Congresso foi inegavelmente a Conferencia de Pablo Neruda. Alto, gordo, rosto imóvel de Buda, sem movimentar pràticamente um músculo, com voz compassada e quase igual, de leves nuances, começou a falar. Em poucos pendiam de sua palavra. Aquilo atingia a todos, vinha direito, num impacto. E ainda os mais céticos e menos emocionáveis, bem logo se tinham deixado levar. Que poder possui êste homem, verdadeira constituição de poeta? Todo ele parece respirar, transmitir poesia. Vai dizendo as coisas mais simples, suas lutas e esperanças; vai mostrando que, em qualquer parte domundo, o desejo de todos é um só e se resume numa tão pequenina palavra… (SUL – REVISTA DO CIRCULO DE ARTE MODERNA, julho de 1954, p. 29 e 30).

levar a sua descaracterização. No final do Congresso, foi criado um documento[204] com as resoluções para que se tivesse um ponto de partida para a difusão cultural brasileira[205].

O Congresso Nacional de Intelectuais evidencia-se como marco referencial do pensamento moderno nas artes plásticas em Goiás (GOYA, 2005), e a repercussão do I Congresso de Intelectuais pode ser resumida nas palavras do crítico goiano Villas-Boas da Motta[206]:

> Não acreditamos que esse Congresso tenha sido tão efêmero, como querem alguns exegetas de nossa cultura, pois, transcorridos três anos de sua realização, o saudoso Bernardo Élis ainda reafirmava, entre outras considerações marcadas pela sua verve: O Encontro de Goiânia, uma espécie de Semana de Arte Moderna (1922), mas de feição mais autenticamente nacional irmanando a intelectualidade, sem discriminações tão profundas, como as existentes, ensejando oportunidades que o comadrismo dos grandes centros ensejam [sic]‘. Conclui: _O Congresso de Goiânia deu um passo à frente quando uniu intelectuais do interior pelos laços do conhecimento pessoal, da camaradagem com diversas figuras exponenciais do nosso mundo artístico e quando despertou a consciência do papel do escritor´Cf. Para Todos, Quinzenário da Cultura Brasileira, Rio/São, Ano I, No. 23-24, 1957, p. 23 (MENEZES, 1998, p. 45).

Além de todas essas discussões apontadas, foi organizada pela EGBA uma Exposição Nacional de Artes Plásticas, que contou com mais de 300 obras de artistas goianos, como os membros da Escola Goiana de Belas Artes (Confalloni, Ritter e Luiz Curado) e de outras regiões do país, como Carlos Scliar, Djanira, Rebolo Gonçalves, Mestre Vitalino, Oswaldo Teixeira, Georgina de Albuquerque, Quirino Campofiorito, Sérgio Milliet, Mario Zanini, Gonçalves, Bruno Giorgi, entre outros.

Na Exposição Nacional de Artes Plásticas, o Congresso ainda contou com várias seções, como a dos indígenas Carajás, expondo suas cerâmicas, ornamentos e armas; arte

---

[204] O documento foi publicado integralmente na revista SUL – REVISTA DO CIRCULO DE ARTE MODERNA, julho de 1954, ano VIII, nº 22.

[205] 1- Afirmamos que o povo brasileiro possui uma cultura nacional característica e vigorosa, suscetível de desenvolvimento ilimitado, que deve ser preservada das influencias desvirtuosas que a ameaçam;
2- Afirmamos que o intercâmbio cultural com todos os povos de um fator básico de enriquecimento da cultura brasileira, além de contribuir para criar relações amistosas entre todos os países e por isso deve ser cada vez mais intensificado, sem restrições ou discriminações;
3- Afirmamos que a defesa das liberdades democráticas é condição indispensável ao desenvolvimento da cultura e repudiamos tôdas as leis que restringem as garantias democráticas;
4- Reclamamos condições dignas de vida e meios materiais necessários à expressão e divulgação do pensamento e da cultura.

[206] Doutor em letras pela USP, professor, escritor e crítico de arte.

popular com peças de Maria Beni[207] e Sebastião Epifânio[208] e 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 em que estavam expostas 20 peças de Veiga Valle, novamente intitulada "*Esculturas do Goiano Veiga Valle".*



Figura 64 - *Obras de Veiga Valle exposta no I Congresso Nacional de Intelectuais*. Fonte: RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, ano III, nº1.

A exposição das obras de Veiga Valle no Congresso se mostrou muito importante para o projeto de afirmá-lo como o principal representante da arte goiana do século, pois grande parte da intelectualidade brasileira visitou a exposição e ela foi noticiada por inúmeros jornais de grande circulação em outros estados. Para isso, destaco duas reportagens:

> **Uma Exposição extraordinária**
>
> A exposição de arte popular organizada pela Escola Goiana de Belas Artes – Arte religiosa, cerâmicas carajás, cerâmicas de Goiás, ex-votos de Campinas – **Veiga Vale, um grande artista** – Uma apresentação que deve ser comentada (DIARIO CARIOCA (RJ), 16 de maio de 1954, pág.03). (grifo nosso)
>
> **Exposição de Arte Goiana**
>
> Dezessete santos do escultor José Joaquim da Veiga Vale, de Pirenópolis, davam visão do conjunto da arte dêsse santeiro do século XIX, que conservou até 1874 – ano de sua morte – as linhas e o ritmo do estilo barroco, ás vezes amortecidos. As imagens de grandes dimensões, o crucificado nº16, apresentam qualidades plásticas evidentes. Outras são mais discretas,

[207] 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).

[208] 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).

> recobertas de colorido suave e linhas de ouro em arabescos minuciosos, que eram tanto o gôsto do modesto artista. Essa permanência do barroco no país, também se observa nos santeiros populares baianos (DIARIO DE NOTÍCIAS (RJ), 21 de fevereiro de 1954, p.05)

Regina Lacerda, então secretária da EGBA, relatou como foram os preparativos para o Congresso Nacional de Intelectuais, a articulação para a exposição das obras de Veiga Valle, em seu texto "*O que foi a Exposição do Congresso Nacional de Intelectuais",* a folclorista ressalta:

> Seria longo relatar toda a "odisséia" da Exposição, mas vamos resumí-la mais ou menos: - Dividiram-se os trabalhos; enquanto Luiz Curado e Frei Nazareno empreendiam viagem ás cidades do interior para a coletea do material, professor Ritter se ocupava do cartaz alusivo e outras medidas a serem tomadas daqui mesmo. Se algum trabalho foi calmo e facilitado pelo cônforto 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 daquêle mestre,** resultando improfícua uma viagem a uma das mais tradicionais cidades do Estado (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.24) (grifo nosso).

Todavia, é no texto de Frei Confaloni, na revista *Renovação,* que fica mais evidente o quanto os membros da EGBA apropriaram-se das obras de Veiga Valle para afirmar esse pretenso modernismo goiano, colocando-o como principal representante da arte tradicional. No texto, intitulado *Encontro de épocas artísticas*, o frei falou sobre a exposição no Congresso Nacional de Intelectuais, fazendo um breve balanço da pretensão da EGBA de expor arte tradicional ao lado da arte moderna:

> São santeiros anônimos e humildes que souberam imprimir naqueles "tôcos" o mistério, o silêncio e a pujança das matas de onde tiraram a matéria para suas criações. Ceramistas, que souberam levantar verdadeiros monumentos de sensibilidade e grandeza a própria fé e melancolia do sertão, chegando ao cume de realização artística no **nosso Veiga Vale que, sem receio, ouso chamar o "Beato Angélico do Brasil".** (...)
> Tivemos pois, nesta exposição, uma visão quasi completa do que se fez e se faz atualmente no Brasil (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, 24) (grifo nosso).

Seguindo o texto, ao falar da exposição das cerâmicas Carajás e da arte popular, o frei começou a escrever especificamente sobre Veiga Valle, colocando-o como auge da arte goiana tradicional, apresentando suas qualidades artísticas e mostrando preocupação com o estado de suas obras:

> Chegamos assim ao grande Veiga Vale, que dispensa apresentação, pois sua obra fala por si mesma. Artista nascido em Pirenopolis, na sua mocidade transferiu-se para a Cidade de Goiás, onde viveu, trabalhou e morreu, deixando centenas e centenas de obras, das quais bem poucas ficaram no Estado e destas, muitas já estragadas pelas “incarnações". Veiga Vale viveu o clima social e político quasi patriarcal do 1.800 goiano.
> Então, a vida civil e a vida religiosa eram uma coisa só; as festas cívicas eram manifestações religiosas e as festas religiosas caracterizavam-se com manifestações cívicas. neste clima prosperou a arte maravilhosa de Veiga Vale, de pujança barroca, revestida sempre com cores e desenhos que chama á memória, a delicadeza de um quatrocentos florentino.
> **Veiga Vale tem técnica e sabedoria compositiva dos grandes mestres das boas épocas da Europa**.
> **Temos o dever de ampará-lo. Sendo o artista demais destaque da terra goiana, é um dos melhores no plano nacional**.
> Chamo a atenção das autoridades competentes para tomarem medidas capazes de defender êste grande valor de nossa cultura, se possível, com a própria fundação do Museu Veiga Vale, porque, se atrasarmos ainda mais, só ouviremos falar deste artista como um mito, pelo desaparecimento de toda a sua produção (RENOVAÇÃO, janeiro de 1955, p.29) (grifo nosso).

O Congresso Nacional de Intelectuais foi uma forma de tirar Goiás de seu isolamento. Essa atualização o aproximou de centros irradiadores da arte no Brasil, descortinando a cultura goiana. A obra de Veiga Valle foi fundamental para esse momento pois, segundo Vigário (2017), essa exposição não seguiu uma rígida ideologia estética, como aconteceu com o modernismo nacional, e sim ocorreu uma mescla do que acontecia no cenário nacional com a cultura regional.

Com a nova capital goiana, Veiga Valle é apropriado pelos artistas que pretendiam criar um novo ambiente artístico em Goiás, sendo o principal contraponto do que se pretendia construir. Ter sua obra valorizada e reconhecida no meio artístico goiano vai fortalecer os grupos hegemônicos que tentavam legitimar a relação entre a história, a cultura e a arte na Cidade de Goiás.

CAPÍTULO 04

APROPRIAÇÕES E PRÁTICAS INSTITUCIONAIS (1965-1978)

Como visto, a figura de Veiga Valle e sua obra já eram conhecidos, principalmente em Goiás, desde o redescobrimento de Veiga Valle por Rescala e sua reapresentação aos vilaboenses nos anos 40. Posteriormente ele foi reforçado como principal artista goiano no século XIX, pela intelectualidade e os artistas que pretendiam implementar o modernismo em Goiás, a partir dos anos 50.

Foi com a criação da Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), em 1965, que se deu a maior intensificação de divulgação de sua obra. Desse modo, discutirei neste capítulo sobre como ocorreu essa divulgação das obras de Veiga Valle e como elas foram importantes para o processo de "invenção de tradições", implementado pela OVAT na Cidade de Goiás.

No livro de comemoração da OVAT por seus 40 anos, o relato de Elder Camargo de Passos, um dos fundadores e por várias vezes presidente, deixa claro algumas intenções da OVAT desde sua fundação:

> "Na década de sessenta nós criamos a OVAT, Organização Vilaboense de Artes e Tradições, que era um grupo de pessoas ligadas à cultura e arte e começamos a planejar o que seria de 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. Nos começamos a fazer um levantamento histórico, **Vimos que o futuro de Goiás era o passado"** (OVAT, 2005, p.06)

Como visto no depoimento de Elder Camargo de Passos, a intenção da OVAT tinha como sua prioridade a arte, a cultura e a tradição vilaboense. O grupo fundador da OVAT[209] se considerava o herdeiro dos antimudancistas, por causa disso já valorizavam essa tradição do passado vilaboense (DELGADO, 2003).

[209] São os fundadores da OVAT Goiandira Aires do Couto (brasileira, solteira e professora), Joiza Pereira Oliveira (brasileira, solteira e professora), Joice Pereira Oliveira (brasileira, solteira e professora), Elina Maria da Silva (brasileira, casada e professora), Elder Camargo de Passos (brasileiro, casado e advogado), Humberto Nascimento Andrade (brasileira, casado e comerciante), Antônio Carlos da Costa Campos (brasileiro, casado e advogado), Eudes Pacheco Santana (brasileiro, casado e advogado), Neuza Velasco (brasileira, casada e professora), Erlande da Costa Campos (brasileiro, casado e bancário) e Hecival Alves de Castro (brasileiro, casado e advogado) (ATA DA OVAT, Livro nºA-1, fl.05, 1978).

A OVAT tem sua fundação em 1965, mas só foi oficializada[210], e com um Estatuto estruturado, em 1978. Não coincidentemente, no mesmo ano em que a cidade foi considerada Patrimônio Histórico Nacional, foi o ano em que a OVAT passou a incluir em seu discurso a ideia de patrimônio. Essa relação, da OVAT com patrimônio, será tratada de forma mais específica no capítulo posterior.

Ao observar a abertura da Ata da OVAT, agora oficializada, nota-se que nem todos os membros fundadores ainda eram atuantes, após treze anos de sua existência. Para solucionar isso, uma carta seria redigida para a confirmação de continuidade na OVAT[211]. O teor da carta é uma confirmação daquilo a que a OVAT se propôs, de divulgação da arte, cultura e tradição vilaboense, e tal como os antimudancistas, colocar a cidade como Berço da Cultura Goiana:

> Goiás, 18 de janeiro de 1978. Caro amigo. Pela presente comunicação, levamos ao conhecimento de V. Sa que estamos reestruturando para a sua oficialização, a Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT) da qual V. Sa é membro fundador e que tantos e relevantes trabalhos desenvolveu juntamente conosco, em prol da cultura e arte da velha e querida Goiás. **O amor á nossa terra, as suas manifestações e que nos anima a manter de pé a iniciativa para novas promoções, que visam sobretudo a perpetuação da cultura que deu nossa terra a alcunha de Berço da Cultura Goiana** (ATA DA OVAT, Livro nºA-1, fl.01, 1978) (grifo nosso).

A OVAT passa a ter a clara pretensão de ser a guardiã da memória vilaboense, fazendo uma série de estudos sobre temas atualmente denominados de "cultura imaterial' (TAMASO, 2007). Para isso, temas como arte, cultura e tradição passam a ser uma constante naquilo que ela pretendia resgatar para que se fizesse o futuro da cidade, afinal, como seus membros gostavam de afirmar, "o futuro era o passado".

A Cidade de Goiás já tinha seus tombamentos desde a década de 50, mas não tinha uma relação com o turismo, foi com a OVAT que essa ideia passou a se fortalecer. Segundo Raquel Miranda Barbosa (2017), os guardiões pioneiros (antimudancistas) queriam salvaguardar a tradição vilaboense, já os guardiões da tradição (membros da OVAT) tinham como principal objetivo projetar essa tradição para o turismo. Ainda segundo a historiadora, o tripé da OVAT seria "preservação do patrimônio material

[210] Em casa de Dr. Elder Camargo de Passos, Presidente aclamado da Organização Vilaboense de Artes e Tradições OVAT. Reuniram-se além do presidente o Sr. Erlande da Costa Campos e Dr. Hecival Alves de Castro. O Dr. Elder Camargo de Passos tomou a palavra e relatou aos outros, a necessidade da oficialização da OVAT uma vez que existia de 1965) um mil novecentos e sessenta e cinco e por motivos vários ainda não havia sido oficializada (ATA DA OVAT, Livro nºA-1, fl.01, 1978).

[211] Dos membros fundadores que responderam e concordaram em continuar na OVAT, foram: Antônio Carlos Bastos Costa, Hecival Alves de Castro e Erlande Costa. Goiandira Aires do Couto, respondeu oralmente que não permaneceria como membro. Os demais não se manifestaram (ATA DA OVAT, Livro nºA-1, fl.01, 1978).

(passado), a invenção do patrimônio imaterial (presente), com a projeção turística patrimonial (futuro)" (2017, p.125). Ainda, segundo a historiadora, autodeclaravam-se "guardiões da memória", o que fica evidenciado no Artigo 2º de seu Estatuto:

> Art 2º - A OVAT tem por fim promover todo e qualquer movimento artístico e cultural em Vila Boa e como meta prioritária, a guarda e zelo de seus aspectos tradicionais e culturais, de seu aspecto físico, de seus usos e costumes, festas populares e religiosas. Proteger obras de arte antiga e contemporânea, como também os aspectos artísticos e culturais expostos ou não nos museus ou pertencentes a particulares (ATA DA OVAT, Livro nºA-1, fl.04, 1978).

Os feitos da OVAT, descritos em sua Ata e no livreto de comemoração dos seus 40 anos (2005), mostram que o foco girou em torno da arte, cultura e tradição. Para não se estender, só serão pontuados aqueles que se destacaram dentro deste foco principal e da ideia de invenção das tradições. No entanto, ao comparar a Ata e o livreto, foram encontradas várias contradições entre datas e fatos. Por escolha temporal, por ser mais contemporânea a data do fato ocorrido, foram priorizadas as informações contidas na Ata.

Um dos primeiros feitos foi um levantamento histórico da Semana Santa na cidade (1965). No ano seguinte se resgatou a Procissão e a dramatização do Descimento da Cruz (1966). A OVAT também organizou uma peça teatral intitulada: Goiás que a história guardou[212] (1967); organizou a comemoração dos 150 anos da elevação de Vila Boa à Cidade de Goiás; o cinquentenário da implantação da Cruz do Anhanguera, monumento onde se colocou uma placa da OVAT; a organização da reabertura do Gabinete Literário Goiano (1968)[213]; ajudou na montagem do Museu de Arte Sacra da Boa Morte (1969) e na montagem do roteiro turístico dos museus[214] e igrejas coloniais da cidade (1970); organizou, junto ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte, o centenário da morte de Veiga Valle e o I Encontro de Artes da Cidade de Goiás (1974); realizou o I Recital de Modinhas Vilaboenses (1977); se responsabilizou pela montagem da exposição de obras de Veiga Valle no MASP e, posteriormente, no Palácio das Esmeraldas, em Goiânia (1978); realizou o II Encontro de Arte na Cidade de Goiás (1981); organizou os 125 anos do Teatro São Joaquim (1982); participou da organização do Dossiê que lançou a Cidade de Goiás como candidata ao título de Patrimônio Mundial pela UNESCO (1999); organizou,

[212] Escrita por Elina Maria da Silva (membro da OVAT) (ATA DA OVAT, Livro nºA-1, fl.04, 1978). Na peça se contava a história de inúmeros personagens da cidade. A vida de Veiga Valle foi contada na peça, mas não como representação com personagens e sim através de palestra.

[213] Em sua reabertura o presidente da OVAT fez uma palestra intitulada "As obras de arte na Cidade de Goiás e seus artistas no passado e no presente" (ATA DA OVAT, Livro nºA-1, fl.04, 1978).

[214] Na época os museus existentes eram o Museu das Bandeiras, Palácio Conde dos Arcos e de Arte Sacra da Boa Morte.

junto ao Museu de Arte Sacra, a participação de 15 peças de Veiga Valle na Bienal, em São Paulo, "Brasil 500 anos" (2000); participou na Finlândia das comemorações da entrega do título "Goiás – Patrimônio Mundial" (2001).

Os eventos acima descritos mostram que a OVAT criou roteiros de visitação, deixou sua marca nos monumentos, como uma placa na estrutura da Cruz do Anhanguera[215], esteve à frente dos eventos que afirmavam a narrativa da identidade vilaboense, escolheu os artistas e festejos que seriam celebrados. Enfim, decidiu quais manifestações culturais iriam se encaixar no projeto turístico. Dando destaque para a ideia de que o passado é o futuro, dois elementos se tornam basilares, a Semana Santa e Veiga Valle.



Figura 65 - *Fogaréu onde farricoco segura sudário atribuído a Veiga Valle e Descimento da Cruz na década de 60*, Cidade de Goiás - GO. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

Para melhor entender a atuação da OVAT na Cidade de Goiás, é preciso entender suas ações dentro da ideia de "invenção das tradições"[216], a partir do conceito de Eric Hobsbawm (1984). Afinal, muitas tradições que parecem ou são consideradas antigas, na verdade são bastante recentes, quando não são inventadas, é o caso da forma com que a

[215] A placa contém os seguintes dizeres "Cruz do Anhanguera – descoberta em 1915 pelo Dr Luiz Ramos de Oliveira Couto. Implantada em 17 de setembro de 1918. Nêste seu cinquentanário a Homenagem da Orgaznização Vilaboense de Artes e tradições OVAT. 17 de setembro de 1968"

[216] Elas parecem classificar-se em três categorias superpostas: a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais e artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições *status* ou relações de autoridades, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento. Embora as tradições tipo b) e c) tenham sido certamente inventadas (...) é que prevaleceu, sendo as outras funções tomadas como implícitas ou derivadas de um sentido de identificação com uma "comunidade" e/ou as instituições que a representam, expressam ou simbolizam, tais como a "nação" (HOBSBAWM, 1984, p.17).

OVAT articula a Semana Santa e utiliza-se das obras e vida de Veiga Valle. Isso porque ambas foram construídas formalmente e institucionalizadas. Segundo Hobsbawm:

> Por "tradição inventada" entende-se o 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 um passado histórico apropriado (HOBSBAWN, 1984, p.09).

Esse passado, o qual a OVAT vê como o futuro da Cidade de Goiás, não era um passado recente, as suas referências eram do século XVIII e XIX e, ao se apropriar da Semana Santa e das obras de Veiga Valle, ela cria e estabelece uma continuidade artificial, pois as situações criadas por ela assumem uma forma de referência a situações anteriores, estabelecendo um passado por meio da repetição.

A OVAT utilizou-se de velhos costumes[217] em novas condições para elaborar novas tradições, e os adaptou quando ela achou necessário, como é o caso da Semana Santa, momento em que ela se utilizou de uma celebração tradicional e acrescentou novos elementos para adaptação dentro da lógica do turismo. Repetiu-se o feito com Veiga Valle.

Ao inventar tradições, a OVAT se utilizou da história da antiga capital como forma de legitimar a suas ações e, com isso, conseguir uma coesão naquilo que ela se propôs a fazer. Ainda segundo Hobsbawm (1984), em tradições inventadas nem sempre se pega ao que foi conservado na memória popular, mas algo selecionado, que foi escrito ou descrito, e institucionalizado por quem estava responsabilizado por fazê-lo, no caso a OVAT.

A Procissão do Fogaréu[218] é hoje o principal destaque turístico da Cidade de Goiás. A procissão já existia em Goiás desde o século XVIII, continuou no século XIX e

---

[217] A "tradição" neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do "costume" vigente nas sociedades ditas "tradicionais". O objetivo e a característica das "tradições", inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O "costume", nas sociedades tradicionais, tem dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história (HOBSBAWM, 1984, p.10)

[218] Para Clóvis Carvalho Britto "A Procissão do Fogaréu e seu personagem símbolo, o farricoco, constituem em latente exemplo de patrimônio imaterial, justamente por este caráter de narrativa mítica, ou seja, por ser transmitido de geração para geração e constantemente recriado em função de seu ambiente e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e fazendo eco a lição proustiana do tempo redescoberto (...). Desse modo, não é descabido reconhecermos esta celebração como vernácula ou vernacular.

Compreendemos a Procissão do Fogaréu como vernácula, significa reconhecê-la como portadora de características excepcionais e arquétipas que contribuem à formação de uma identidade goiana. Recebendo influência externas tardias

em algum momento deixou de existir no século XX. A imagem da procissão, na qual homens carregam tochas pela cidade, ficou na memória do vilaboense. Quando a OVAT foi criada, e teve como um dos seus principais pilares para a divulgação de Goiás a Semana Santa, a Procissão do Fogaréu não mais era feita na cidade. Não tenho a pretensão de fazer uma análise profunda dos significados dos elementos que compõem a procissão, o intuito é destacar e reforçar a OVAT como a entidade que inventou tradições.

Em conversa com um dos fundadores da OVAT, Elder Camargo de Passos, ele explica como os membros da OVAT pensaram na criação da atual procissão:

> *Bom, a OVAT, eu falei pra você que era um grupo de rapazes e moças que gostava desse tipo de coisa. Aí, nós reuníamos na casa da Goiandira para ver o que nós podíamos fazer; onde começar. Aí, eu sugeri que nós já tínhamos uma festa preparada, que era a Festa do Divino, mas que faltava alguma coisa. Semana Santa nós tínhamos, também, mas faltava alguma coisa. "Mas o quê que falta?". Eu falei, "Bom, na Semana Santa, a Procissão do Fogaréu(...)". "Mas como é que nós vamos conseguir isso?". Eu falei "Bom, aí já são outros problemas."*
> *(...)*
> *Aí, começamos a ver e tal e, "bom, como é que nós vamos montar o Fogaréu?". Bom, então ela preparada nesse lugar, mas não é com aquela tradicional. Aí, fui ver, pra trás, tinha a Dona Darcília fazia o Descendimento da Cruz, na Igreja da Boa Morte. Aí, nós fomos atrás dela, "Dona Darcília, como é que a senhora faz isso?" e tal... aí, ela explicava.*
> *Bom, aí ela falou "era assim, assim e assado". A procissão não ia mulher, só homens. "Vixe! E aí, como é que nós vamos fazer isso? Agora que todo mundo já...", aí ela falou "Não, agora as pessoas podiam entrar na igreja, mas não podiam participar como farricoco". "Então, tá bom!". Aí, nos fomos fazendo, "vamos fazer isso, vamos fazer isso"... começamos com três farricocos na procissão do encontro. Aí, vinham perguntar "Por quê?", é porque o Cristo sofreu demais com os farricocos, que eram os soldados romanos. Então, lá não aparecia como soldados romanos. Aparecia como farricocos, membros das Santas Casas de Misericórdia. Bom... nós fomos juntando tudo isso. Falei "Bom, nós não podemos fazer tudo isso aqui porque nós não temos a Santa Casa de Misericórdia com nós. Tem só a irmandade e o espaço, que já era grande". Grande, que eu digo, é assim: tinha uns cinquenta membros. Aí eu falei "Então vamos por cinquenta; fazer com cinquenta, porque é coisa nova e é mesma coisa da velha, né?". E ninguém sabe: os velhos não sabiam nada pra te explicar. Sabia que mulher não podia ir e que não podia sair, também, mulheres, só homens... e foi levando. (...). Bom, aí vamos selecionar o pessoal; fazer as roupas*[219] (Entrevista concedida em 16 de janeiro de 2022)

Com essa primeira parte da conversa com Elder Camargo de Passos, fica claro que a Procissão do Fogaréu hoje existente não é igual à do século XVIII e XIX. Como visto, os membros da OVAT se utilizaram de elementos antigos para elaborar essa nova

e devido ao isolamento da cidade, os moradores de Goiás conseguiram, a seu modo, reinterpretá-las imprimindo um trabalho único a partir dos materiais e condições disponíveis" (BRITTO, 2008, p.45).

[219] A roupa do farricoco, a figura icônica da procissão, foi pensada e confeccionada por Goiandira Ayres do Couto, para melhor saber sobre o assunto indico a tese de Raquel Miranda Barbosa *Muito além das telas douradas – Cidade e tradição em Goiandira do Couto (1960 a 2001)* (2017).

tradição. Com essa ação eles vão reinterpretar o passado, impondo alguns elementos que pertencem e representam a memória coletiva.

Um dos pontos cruciais para se pensar a estética da procissão foi a reportagem do *Correio da Manhã (RJ)*, de 16 de abril de 1965, que falava das comemorações do 4º Centenário da cidade do Rio de Janeiro, onde se reviveram algumas procissões, como a do Senhor dos Passos, a do Enterro e a do Fogaréu. Boa parte dessas procissões já ocorriam na Cidade de Goiás. A partir da reportagem, Elder Camargo dos Passos relata:

> *Aí, eu peguei e falei "Ó, eu achei isso (jornal Correio da Manhã). Tô achando que tem fundamento!". Aí, li pra eles e tal... todo mundo concordou. Aí, nós começamos a organizar o Fogaréu. Eram três elementos que saíam na procissão: um azul marinho, um roxo e um verde, branco, sei lá. Aí, os três farricocos... lá não é três, não: são cem, duzentos... era uma irmandade que tinha os seus filiados. E os filiados saíam nas procissões. Não todos, né? Alguns filiados. Aí nós começamos a ler, ver, olha daqui, Maria Augusta Caiado foi pra Europa e trouxe pra nós uma fotografia da Procissão do Farricoco –só que o farricoco de lá é diferente. O farricoco é desse, ó: não é cônico (mostrando um bibelô de um farricoco).*
> *(...)*
> *Pelo que eu vi das outras coisas, eram duzentas, trezentas pessoas, mas não vamos por isso porque não vamos dar conta de mexer com isso". Aí, fizemos dez, depois passamos pra vinte, depois passou pra quarenta e no final ficou as quarenta. Mas aí, fazia os ensaios, onde eles iam ficar... tinha duas paradas na procissão, uma na porta da Igreja do Rosário, que representava o lugar da ceia, já disperso. Não tinha nada, só o lugar. E, depois, na Igreja de São Francisco, que nós aproveitamos a altura pra fazer a prisão do Cristo. Aí, ficou resolvido, fizemos... foi muito bom, todo mundo gostou e tal.*
> *(...)*
> *Aí foi, fizemos... foi evoluindo e tal, aí foi até quarenta farricocos. Quiseram colocar mais, aí eu falei "An-an! Pôr mais, não".*
> *Enche e o pessoal não tem visão completa. Tem uma visão mínima. Então, nós vamos juntar esses trinta, com o Cristo e chegar até a porta da igreja de Boa Morte. Lá, um dos farricocos pegava o estandarte, saía no meio do povo e, de primeiro, acabava a procissão* (Entrevista concedida em 16 de janeiro de 2022).

A OVAT aproveitou os espaços da cidade, utilizou-se de uma festa religiosa e a reelaborou para os turistas, planejando seu itinerário e paradas, cada posição dos farricocos e a sua quantidade para que a visão não fosse atrapalhada.

A primeira Procissão do Fogaréu aconteceu em 1966, com total aval da igreja. O que chamou atenção é que, na Ata da OVAT, a igreja passou uma espécie de procuração para que Elder Camargo de Passos (então presidente da OVAT) se tornasse o responsável pela Semana Santa[220]. Inicialmente, a relação da OVAT com a Igreja Católica,

[220] Conseguimos que Dom Antônio Ribeiro de Oliveira atestasse que na Cidade de Goiás existia a Organização Vilaboense de Artes e Tradições e que era encarregada da realização da Semana Santa na Cidade de Goiás e que o Sr. Elder Camargo de Passos era o responsável pela mesma organização (ATA DA OVAT, Livro nºA-1, fl.03, 1978).

aparentemente, dava-se de forma cordial nos primeiros anos de sua atuação, mas a partir de 1967 a situação começou a mudar, com a chegada na cidade de Dom Tomás Balduíno[221]. Como mostra o relato de Elder Camargo dos Passos:

> *Por enquanto, era Dom Abel. Muito bom! Solícito, gostou demais... Incentivava a gente o tempo inteiro. Aí, mudou pro Dom Tomás. Eu falei "Ah, é! E agora?". "Ah! Ele é moderno!" e eu falei "**Bom, nós vamos fazer. Se ele achar, bem... se ele não achar, nós fazemos a mesma coisa porque nós não dependemos da igreja**". Aí, fizemos. Ele não foi nem a favor e nem contra. Neutro. Andou dando umas sugestões, "tira isso, põe isso", coisa que ficou* (Entrevista concedida em 16 de janeiro de 2022) (grifo nosso).

A OVAT, já autoproclamada guardiã da memória vilaboense, tinha todo o planejamento estético de como seriam as celebrações e procissões da Semana Santa. Independentemente de ser uma festa católica, ela se viu no direito de não aceitar as sugestões, pois a cidade e suas igrejas estavam cada vez mais cheias, e isso a OVAT se vangloriava por ser a responsável.

As rusgas entre a OVAT e Dom Tomás continuaram com o passar dos anos, como mostra mais um relato de Elder Camargo de Passos, quando Dom Tomás tentou fazer uma interferência no teatro realizado pela OVAT, o Descimento da Cruz:

---

[221] Dom Tomás Balduino nasceu em Posse, Goiás, no dia 31 de dezembro de 1922. Seu nome de batismo é Paulo, Paulo Balduino de Sousa Décio. Ao se tornar religioso dominicano recebeu o nome de Frei Tomás, como era costume.
Até os cinco anos de idade viveu em Posse. Depois a família migrou para Formosa, onde seu pai se tornou promotor público, depois juiz e se aposentou como tal.
Fez o Seminário Menor – Escola Apostólica Dominicana – em Juiz de Fora, MG. Fez os estudos secundários no Colégio Diocesano, dirigido pelos irmãos maristas, em Uberaba. Cursou filosofia em São Paulo e Teologia em Saint Maximin, na França, onde também fez mestrado em Teologia.
Em 1950, lecionou filosofia em Uberaba. Em 1951 foi transferido para Juiz de Fora como vice-reitor da então Escola Apostólica Dominicana e lecionou filosofia, na Faculdade de Filosofia da cidade.
Em 1957, foi nomeado superior da missão dos dominicanos da Prelazia de Conceição do Araguaia, estado do Pará, onde viveu de perto a realidade indígena e sertaneja. Na época a Pastoral da Prelazia acompanhava sete grupos indígenas. Para desenvolver um trabalho mais eficaz junto aos índios, fez mestrado em Antropologia e Linguística, na UNB, que concluiu em 1965. Estudou e aprendeu a língua dos índios Xicrin, do grupo Bacajá, e Kayapó.
Para melhor atender a enorme região da Prelazia que abrangia todo o Vale do Araguaia paraense e parte do baixo Araguaia mato-grossense, fez o curso de piloto de aviação. Amigos solidários da Itália o presentearam com um teco-teco com o qual prestou inestimável serviço, sobretudo no apoio e articulação dos povos indígenas. Também ajudou a salvar pessoas perseguidas pela Ditadura Militar.
Em 1965, ano em que terminou o Concílio Ecumênico Vaticano II, foi nomeado Prelado de Conceição do Araguaia. Lá viveu de maneira determinante e combativa os primeiros conflitos com as grandes empresas agropecuárias que se estabeleciam na região com os incentivos fiscais da então SUDAM, e que invadiam áreas indígenas, expulsavam famílias sertanejas, os posseiros, e traziam trabalhadores braçais de outros Estados, sobretudo do nordeste brasileiro, que eram submetidos, muitas vezes, a regimes análogos ao trabalho escravo.
Em 1967, foi nomeado bispo diocesano da Cidade de Goiás. Nesse mesmo ano foi ordenado bispo e assumiu o pastoreio da Diocese, onde permaneceu durante 31 anos, até 1999 quando, ao completar 75 anos, apresentou sua renúncia e mudou-se para Goiânia. Seu ministério episcopal coincidiu, a maior parte do tempo, com a Ditadura Militar (1964-1985).
Dom Tomás Balduíno faleceu em Goiânia em 02 de maio de 2014, aos 91 anos (*Fundador da CPT, dom Tomás Balduíno, morre em Goiânia*) Disponível em: <https://reporterbrasil.org.br/2014/05/fundador-da-cpt-dom-tomas-balduino-morre-em-goiania-2/>. Acesso em: 17 de nov. 2020.

> *Aí, teve uma série de rolos e tudo mais, queria entrar e tal... Aí,* ***fez umas baboseiras que nós não aceitamos. Nós, que eu falo, sou eu que não aceitei****. Aí, ele, no final, concordou. Aí, em um dos anos, ele falou assim pra mim "Olha, hoje eu não quero microfone. Eu vou falar do palco, e eu quero um microfone, só, no pé da escada". Tá bom, eu fiz. Mas ele estava com outro pensamento de virar a coisa, e a gente não sabia nada.*
> *Aí, então, ele chegou a tarde... a tarde, não: ele subiu pra falar e eu fiquei "hoje cedo, nós vamos fazer uma coisa diferente: nós vamos cantar, nós vamos rezar...", mas é porque eu fazia tudo com música sacra, sabe? Aí, menino, quando eu vi, sabe o quê ele pôs? (Elder cantarola uma música) com outra letra, né?. Aí, eu pensei "Ai, meu Deus! Quebrou a originalidade toda". Aí, eu corri no rapaz do som e falei pra ele "Olha, a hora que o Bispo acabar de falar – porque antes da entrada dele, tinha uma parte sacra do Mozart que preparava o pessoal, sabe?-* ***você solta esse som alto e deixa tocar até o fim." E assim foi feito. Bom, não falou nada: só escutou e engoliu*** (Entrevista concedida em 16 de janeiro de 2022) (grifo nosso).

Os desentendimentos entre Dom Tomás Balduíno e a OVAT se deram porque o seu propósito era o de instalar na cidade a chamada "Igreja do Evangelho[222]". Uma igreja que se aproximasse mais dos problemas sociais, que não tivesse tanta pompa e rituais, como na Igreja da Tradição[223]. As celebrações já não teriam tanta ostentação, desestimulando celebrações como os terços, folias e algumas procissões[224] (PESSOA, 1990). A Igreja Católica agora se preocupava mais com temas sociais, como mostra mais um episódio ocorrido com outro membro da Igreja do Evangelho, frei Marcos[225]:

> *(...) teve uma outra na porta do Rosário com o Frei Marcos. Frei Marcos levou umas "mulher" com uma pá de bater café, arroz, sei lá. E, antes de começar, na hora que nós chegamos... É. Eu falei "ai, meu Deus! Quê que é isso?". E ele parado em frente da cruz, falei "Uai, Frei Marcos, o que é isso?". E ele: "Não, nós estamos fazendo uma celebração que é na roça, que eles fazem na época da colheita". Aí, eu "Mas nós não estamos na roça". "Não, mas nós vamos fazer e tal, tal, tal". Aí eu falei "Então faz." Só que eu virei pro chefe e falei "Mete o tambor!"* (*tocar uma música)* (Entrevista concedida em 16 de janeiro de 2022).

---

[222] Segundo Pessoa, as principais bases da Igreja do Evangelho surgiram no Concílio do Vaticano II e nas suas adaptações, na segunda Conferência do Conselho Episcopal Latino-americano (CELAM), em Medelín, Colômbia, em 1968. 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 participação do povo na gestão do bem comum". Por isso, os bispos concluíram que sua ação não podia mais ser destinada a salvar almas, mas "o homem todo e todos os homens". (PESSOA, 1990, p. 120).

[223] A "Igreja da Tradição", que se quis a todo custo erradicar, significava a existência de católicos que sempre reivindicaram os sacramentos e missas, permanecendo ainda no egoísmo, dominação, ganância e falsas caridades. "Igreja do Evangelho" era o compromisso com a evangelização, dando especial atenção aos pobres e oprimidos. (PESSOA, 1990, p. 130).

[224] 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).

[225] Frei Marcos de Lacerda nasceu no município de Montes Claros, Goiás, e ingressou na Escola Apostólica Dominicana (Seminário Menor), na cidade de Santa Cruz do Rio Pardo, SP, em 1944. Fez seu noviciado junto à Ordem Dominicana, no Convento das Perdizes, cidade de São Paulo, em 1949. Entre os anos de 1950 e 1956, cursou Filosofia e Teologia, na cidade de Bolonha, na Itália, foi ordenado padre em 08 de abril de 1956. Em 1957 retornou ao Brasil.

As atitudes do bispo e dos membros da Igreja do Evangelho iriam contra os objetivos da OVAT, que era o de resgatar as tradicionais celebrações litúrgicas e divulgá-las, algo que seria fundamental para sua proposta de fortalecimento do turismo na cidade. Segundo Elder Camargo dos Passos[226] "*queria modernizar. Queria que o Cristo chegasse de carro conversível e eu ´Ã-an! Não Senhor!".* Quando se pensa essa ideia da representação de Cristo e "modernização" de sua imagem, corroboro a ideia de Raquel Miranda Barbosa (2017) de que a OVAT queria apresentar um Cristo martirizado (conforme representado na tradição), já a Igreja do Evangelho pretendia mostrar um Cristo libertador.

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). Dom Tomás Balduíno era acusado pela OVAT 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 coloca 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 Balduíno *apud* PRADO, 2013, p. 195).

A OVAT pegou para si a responsabilidade de divulgar a Semana Santa e Veiga Valle foi sua outra escolha. Compôs, nos seus primeiros anos de existência, o que viria a ser sua base, a arte (Veiga Valle) e a tradição (Semana Santa). Os desentendimentos

[226] Entrevista concedida em 16 de janeiro de 2020.

ocorridos com a Igreja do Evangelho não ocorreram quando se tratou de tirar os santos de Veiga Valle para se construir o Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

4.1 – A OVAT e a criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte

A história da criação do Museu de Arte da Boa Morte se inicia quando, em 1957, chegou à cidade um comprador de arte sacra, para o Antiquário Nóbrega. Esse comprador já tinha passado por inúmeras regiões de Goiás comprando peças sacras, quando chegou na antiga capital. Ao saber que o comprador do antiquário já tinha comprado várias peças, a notícia chegou ao bispo Dom Cândido Penso, que rapidamente comprou as peças de volta e criou o Museu da Cúria, que se instalou nos fundos da Catedral de Sant´Anna, local em que funcionava a sede da Cúria Diocesana.

O antiquário era de José Claudino da Nóbrega, que ao escrever suas memórias no livro "*Memórias de um viajante antiquário* (1984)*",* fez o relato por suas passagens em Goiás, adquirindo, nas principais cidades coloniais, principalmente, móveis e obras sacras. Ele apenas citou a compra de peças de Veiga Valle em sua passagem por Pirenópolis[227]. Na Cidade de Goiás sua versão dos fatos é a de que a negociação com Dom Cândido Penso foi muito amigável:

> (...) Lembro-me de que ficava sempre hospedado no Hotel Municipal, que era arrendado por um casal de meia idade. Um dia, a distinta senhora hoteleira disse-me que eu me preparasse para receber uma visita.
> Dentro de poucos minutos chegou ali o simpático Bispo D. Penso. Homem muito simples, logo ele pediu para ver as coisas que eu havia conseguido. Trabalhando nas cidadezinhas da região, comprara uma quantidade de pequeninas imagens, algumas de marfim. Subindo ao meu quarto, juntamente com o casal, D. Penso ficou admiradíssimo com a quantidade. Disse-me o bom Bispo possuir um amigo que era como irmão; e esse grande amigo colecionava imagens... que havia lhe encomendado... que ele não tinha meios de as conseguir... que era um competente antiquário e que havia ter o faro perdigueiro. E que eu tivera sorte na escolha dos santinhos... Que belos!
> D. Penso queria comprar todos os meus santos!
> Disse-lhe que também tinha certos compromissos, mas que ele poderia escolher alguns de presente.
> Retrucou-me que presente não aceitava, que reconhecia meu esforço e sabia das despesas de carro e hotel. Por fim, escolher quatro imagens, inclusive um Cristo de marfim, sem cruz. Vi que o bispo, pela escolha que fez, entendia de

[227] "No século passado, havia na cidade um santeiro que fora eleito deputado provincial. Mudou-se para a capital, mas, anos depois, desiludido com a política, voltou á sua terra e á antiga profissão: era o escultor Veiga Vale. (...). Comprei diversas imagens de Veiga Vale. Pode-se dizer que era um "especialista" em Menino Jesus. Nas peanhas das imagens que confeccionava, existiam sempre quatro "pompons" pendurados. As Madonas, de impecável face, são muito bem cuidadas" (NÓBREGA, 1984, p.91). Ao fazer um relato sobre Veiga Valle, Nóbrega comete um erro, ao afirmar que ele se desiludiu e abandonou a política voltando a morar em Meia Ponte. A informação não procede, como visto, até o último ano de sua vida, 1874, Veiga Valle se candidatou a algum cargo político e nenhuma informação confirma que ele voltou a morar na cidade que nasceu, Meia Ponte.

> arte. Não deixei que ele pagasse mais que o custo; e tive a satisfação de conhecer aquele homem tão simples e tão bom (NOBREGA, 1984, p.107 e 108)

A inauguração do Museu da Cúria ocorreu no dia 11 de maio de 1958, na comemoração dos dez anos do episcopado de Dom Cândido. A elite cultural vilaboense, tocada com a espécie de mecenato do bispo, rendeu-lhe algumas homenagens, como a naturalização de brasileiro, o título de cidadão vilaboense, um Te Deum em ação de graça, que foi celebrado pelo arcebispo de Goiânia (SANTOS, 2018).

No Museu da Cúria, inicialmente as artes expostas eram as pratarias, como: alfaias, gomil, ambula, lampadário, tocheiros, custódias, pálio e as vestimentas do clero, todos os objetos provenientes dos séculos XVIII e XIX. Em conversa com Antolinda Baia Borges e Elder Camargo de Passos, quando questionados se nessa exposição já tinha alguma obra de Veiga Valle exposta, afirmam que sim - estava exposto um Menino-Deus.

É uma imagem inédita e uma das poucas, senão a única que existe, que mostra a exposição do Museu da Cúria[228]. Já se pode observar que na exposição havia mais obras de Veiga Valle, e não só um Menino-Deus[229], sendo elas São José de Botas, Sant´Anna, Menino-Deus, uma Nossa Senhora da Conceição e duas Nossa Senhora com Menino.



Figura 66 - *Exposição de obras de Veiga Valle no Museu da Cúria*. Cidade de Goiás – GO, s/d. Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira.

[228] A imagem foi adquirida e cedida pelo artista e pesquisador vilaboense Guilherme Antônio de Siqueira e confirmada por Elder Camargo de Passos como realmente sendo do Museu da Cúria.
[229] A imagem referida foi adquirida posteriormente às entrevistas aqui apresentadas.

Naquela que pode ter sido uma de suas últimas entrevistas, Antolinda Baia Borges[230] (Tia Tó) foi responsável pelo Museu de Arte Sacra da Boa Morte desde a sua fundação, em 1969, até 2018. Em uma longa conversa me relatou sobre a fundação do museu, o qual ficou sob sua responsabilidade até 2018. Contou como se deu a sua fundação:

> *O Museu de Arte Sacra foi criado por Dom Cândido Maria Penso e ele criou com a intenção de preservar em Goiás o que restava da arte sacra religiosa, porque não tínhamos um acervo grande e tava sendo tudo vendido, saindo, pra acabar com o acervo. Então, Dom Cândido resolveu criar esse Museu de Arte Sacra, na década de 50, e nessa ocasião, apareceu aqui em Goiás, um antiquário de nome José Nóbrega que ele vinha daqui do norte de Goiás e ele comprava as imagens e vinha com essas imagens dentro do carro, dentro de um Rural. Aí, o governador Mauro Borges Teixeira descobriu, pôs a polícia em cima dele, ele veio aqui pra Goiás e aqui em Goiás ele vendeu para Dom Cândido as peças que ele vinha trazendo do Veiga Valle (...). Aí, criou-se a ideia de criar o Museu da Cúria; surgiu a ideia de criar o Museu da Cúria, que Dom Cândido criou como Museu da Cúria Diocesano, aí ele recolheu umas coisas que tinha Ouro Fino, uma parte Ferreiro, uma parte da Barra, as coisas aqui, e começou o Museu da Cúria.*
> *Eu manuseei essas peças... tomei conta dessas peças desde o início da criação do Museu da Cúria, junto com o Frei Simão Dorvi, depois nós mudamos, em 69, nós transferimos para Boa Morte e ficou Elder (Camargo de Passos) e eu trabalhávamos todo sábado e domingo. No sábado, Elder trabalhava porque ele vinha de Goiânia, e domingo eu trabalhava porque eu trabalhava no comércio aqui em Goiás. Então, eu mexo com essas peças, manuseei essas peças e agora me pedem a minha cabeça, me proíbem de entrar no museu* (SANTOS, 2022).

Deve-se observar que a chegada do antiquário poderia fazer a cidade passar por mais uma espoliação, várias de suas obras sacras poderiam tê-la deixado. A ação de Dom Cândido Penso e sua sensibilidade artística não permitiram que isso ocorresse. Outro ponto que se deve observar é que as pessoas que se propuseram a vender suas peças de Veiga Valle já sabiam que essa relação tinha um valor artístico agregado e, com isso, poderiam obter mais lucro.

Em outubro de 1968, Elder Camargo de Passos e Antolinda Baia Borges propuseram ao bispo Dom Tomás Balduíno que o Museu da Cúria se transferisse para a Igreja da Boa Morte, pois ela estava desativada, assim, além das peças expostas no museu, os altares laterais poderiam ser aproveitados para a exposição. De pronto o bispo aceitou e em dezembro do mesmo ano se iniciou a transferência do acervo, que ficava na Catedral

[230] Antolinda Baia Borges não é da Cidade de Goiás, nasceu em Itaberaí-GO e foi para a antiga capital em 1957. Foi para a Cidade de Goiás para acompanhar frei Simão Dorvi, que era secretário de Dom Cândido Penso. Na cidade ela ajudava na catequese, auxiliava frei Simão a organizar os arquivos da Igreja, logo passou a tomar conta do Museu da Cúria.

de Sant´Ana para a Igreja da Boa Morte. No final do mês, o bispo convocou uma reunião para a formação oficial do Museu, tendo comparecido: Dom Tomáz Balduíno, Monsenhor Angelino Fernandez, Frei Simão Dorvi, Regina Lacerda, Goiandira do Couto, Antolinda Baia Borges e Elder Camargo de Passos. Nessa primeira reunião se formou o Conselho diocesano do Museu, sobre a presidência do bispo Dom Tomáz e, como membros, todos os participantes acima mencionados. A montagem da exposição do Museu ficou sob a responsabilidade de Antolinda Baia Borges[231], Elder Camargo de Passos e Goiandira Ayres do Couto. Os dois últimos membros foram fundadores da OVAT.

Em março de1969, uma nova reunião foi convocada, e o nome do Museu da Cúria foi trocado para Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Em setembro do mesmo ano, os organizadores da exposição do museu fazem a sua exposição para o Conselho e, após sua aprovação, no mês seguinte se fez sua abertura oficial, em 04 de outubro.

Em uma imagem inédita adquirida no acervo do próprio museu, pode-se observar como era a composição da exposição do museu na época de sua abertura. A igreja ainda não tinha passado pela reforma do IPHAN, então verifica-se que o altar-mor em talha ainda não tinha sido colocado, no altar existente estão colocadas as vestimentas e no chão está exposta a prataria. No altar lateral esquerdo está exposta a imagem de Nossa Senhora do Parto, juntamente com prataria e, no chão, pode ser vista a imagem de Santo Antônio e São Joaquim. No altar lateral direito está exposta uma imagem de São Miguel Arcanjo, também com prataria, e no chão se pode identificar a imagem de São Sebastião, Sant´Anna e, aparentemente, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição. No centro do museu ficava um pálio. Nessa imagem já se pode observar a centralidade que as obras de Veiga Valle teriam, pois todas as obras ali expostas eram do artista.

[231] Antolinda Baia Borges só se torna membro da OVAT em 1978. Suas ações junto a ela eram constantes, em 1978 só se deu a sua formalização. Pois, como dito anteriormente a OVAT é fundada em 1965, mas tem sua organização com Ata e Estatuto somente em 1978, quando eles adicionaram novos membros.



Figura 67 - *Museu de Arte Sacra da Boa Morte*. Cidade de Goiás – GO, s/d. Fonte: Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

Inicialmente, o acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte era composto pelo acervo do Museu da Cúria. Contudo, devido a um acordo firmado com o Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Diocese de Goiás, foi decidido permitir que se pudesse enviar peças sacras para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, das igrejas que eram de responsabilidade da diocese.

Quando se tratou de retirar os santos das igrejas para colocar no museu, não houve um desentendimento entre a OVAT e Dom Tomáz Balduíno, como ocorreu com as celebrações da Semana Santa. Afinal, a OVAT queria mostrar a arte que existia na cidade desde a sua criação, e Dom Tomáz Balduíno, que com a implantação da Igreja do Evangelho, pregava uma celebração litúrgica mais simples, sem a ostentação das procissões e dos santos nos altares das igrejas, aprovou de pronto o projeto.

Aos poucos os santos são retirados das igrejas, principalmente a partir de 1971, quando três obras de Veiga Valle são roubadas na cidade, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, uma imagem de São José de Botas, uma Santa Luzia e um São Sebastião. No entanto, no mesmo ano elas são recuperadas em Belo Horizonte. Com a justificativa de proteção contra roubo[232], Dom Tomáz requereu a transferência de outras peças sacras das igrejas filiadas à diocese para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte[233]. Também se requisitou junto à prefeitura a imagem de São Miguel Arcanjo, que ficava na capela do

[232] Em 1977 houve mais um grande roubo na cidade, agora na Igreja de São Francisco de Paula, onde 20 peças de prata foram levadas, mas nenhuma imagem de santo. Em 1994, na Igreja Nossa Senhora da Abadia, foi roubada a imagem de Veiga Valle que estava no altar (anexo 21). A imagem se encontra no catálogo de peças desaparecidas no site do IPHAN: < http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/219/ > Acessado em 18 de nov. 2020.

[233] A Igreja da Boa Morte já contava com a imagem de Nossa Senhora das Dores, São Sebastião e São Joaquim, de autoria de Veiga Valle. "Da Igreja 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" (SANTOS, 2018, p.95)

cemitério local. Com a justificativa de possíveis futuros roubos, os vilaboenses foram aceitando passivamente a retirada dos santos de suas igrejas. Um claro exemplo é a imagem de São Miguel Arcanjo que ficava no altar da capela do cemitério da cidade, como pode ser vista abaixo no seu local de origem e posteriormente em exposição no Museu de Arte Sacra da Boa Morte.



Figura 68 - Veiga Valle. Século XIX. *São Miguel Arcanjo*, escultura em madeira dourada e policromada, 68,5 cm. Capela do Cemitério São Miguel, Cidade de Goiás - GO. Fonte: Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).



Figura 69 - Veiga Valle. Século XIX. *São Miguel Arcanjo*, escultura em madeira dourada e policromada, 68,5 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2020.

Sobre a retirada dos santos das igrejas, Dom Tomáz Balduíno dá o seguinte depoimento:

> *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° Mão, não... a gente via de outra forma... era aqui e acolá foi apontando aqui e acolá: Mossaâmedes, então Barra, Rosário, Abadia* (Dom Tomáz Balduíno *apud* TAMASO, 2007, p.670)

A OVAT, com um de seus objetivos de preservar e divulgar a arte vilaboense, dentro da ideia de que o passado é o futuro, tinha em Veiga Valle e suas obras o personagem ideal, pois seu nome já era conhecido pelos vilaboenses e goianos, sua imagem já estava ligada a um passado glorioso vilaboense. Com a Semana Santa como um de seus pilares, uma festa religiosa, a OVAT acaba fechando um ciclo de seu objetivo, a tradição (Semana Santa) e a arte (Veiga Valle), ambas ligados à religiosidade da cidade e, para concluir, conseguem uma igreja, que se torna museu, para que se fizesse a exposição dos santos de Veiga Valle.

Com a iniciativa de criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, a OVAT criou um lugar de memória (NORA, 1993), um museu de arte sacra, onde a maioria das peças expostas são de autoria de Veiga Valle, desenvolvendo um sentimento de continuidade, um resíduo do passado. Afinal, a OVAT escolheu o que preservar do passado para preparar-se para o futuro, "criando sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos" (1993, p.13).

Ainda sobre o Museu de Arte Sacra da Boa Morte como um lugar de memória, deve-se pensar que só existe como tal porque é investido de uma aura simbólica. Ainda segundo Nora, ele é "material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número uma maioria que deles não participou" (1993, p.21). Assim, as obras de Veiga Valle reunidas no museu vão passar essa ideia de um passado vilaboense rico, que a OVAT pretendia divulgar.

Divulgar e relacionar as obras de Veiga Valle com o Museu de Arte Sacra da Boa Morte foi o principal objetivo da OVAT a partir dos anos 70. Para isso, algumas inovações e apropriações foram feitas. A primeira delas foi na Procissão do Encontro, na qual a imagem de Nossa Senhora das Dores se encontrava com a do Senhor dos Passos em frente

à Catedral de Sant´Anna. Todavia, em uma referência clara a um enquadramento, o encontro passou a ocorrer em frente à igreja Boa Morte[234], onde as duas imagens foram postas uma em frente à outra, com um intencional e quase calculado espaço ao meio. Ademais, a igreja da Boa Morte se transformou em um belo cartão-postal, no qual as imagens mais queridas dos vilaboenses se encontravam frente ao local. Assim, reunia-se o maior número de outros santos e nossas senhoras da cidade, como se estes estivessem participando daquele momento, no qual mãe encontrou seu filho que seria crucificado. São as duas imagens de Veiga Valle mais conhecidas pelos vilaboenses, Nossa Senhora das Dores (de autoria do artista) e Senhor Bom Jesus dos Passos (restauração atribuída ao artista), reunindo-se com outras imagens que estão no museu, e com os próprios vilaboenses, protagonizando um dos momentos mais esperados por eles na Semana Santa.



Figura 70 - *Procissão do Encontro onde a igreja da Boa Morte se centraliza entre o Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores*, Cidade de Goiás. Foto: Fernando Santos, 2022.

[234] As imagens de Maria e do Senhor dos Passos na procissão do Encontro têm costume de se encontrar em frente à Catedral, por isso quando a igreja da Boa Morte era a catedral provisória ela ocorreu em sua frente, quando desativada voltou a ser em frente à Catedral de Sant´Anna.

Outro elemento que une Veiga Valle e a igreja da Boa Morte, criado pela OVAT, é a procissão do fogaréu, em que ocorre a reunião dos farricocos para a saída, à procura de cristo, que surge em frente a eles. Antes de quinze minutos do início da caçada, os farricocos se juntam e a fanfarra pronuncia sua saída, fazendo o trajeto da busca por Cristo, que se encerra no alto da Igreja de São Francisco de Paula. Ali, um sudário atribuído a Veiga Valle[235] representa a prisão de Cristo e, após sua prisão, os farricocos caminham de volta para a igreja da Boa Morte, o que finaliza a procissão. Quando o fogaréu foi criado, o farricoco entrava na igreja com o sudário, atualmente ele segue para o Quartel do XX. Novamente a igreja da Boa Morte se torna a centralidade de um grande evento, mas agora com uma clara referência turística. O início e, principalmente, o encerrar do fogaréu, com uma imagem atribuída a Veiga Valle, é o perfeito convite para que os turistas vejam as outras obras do artista.

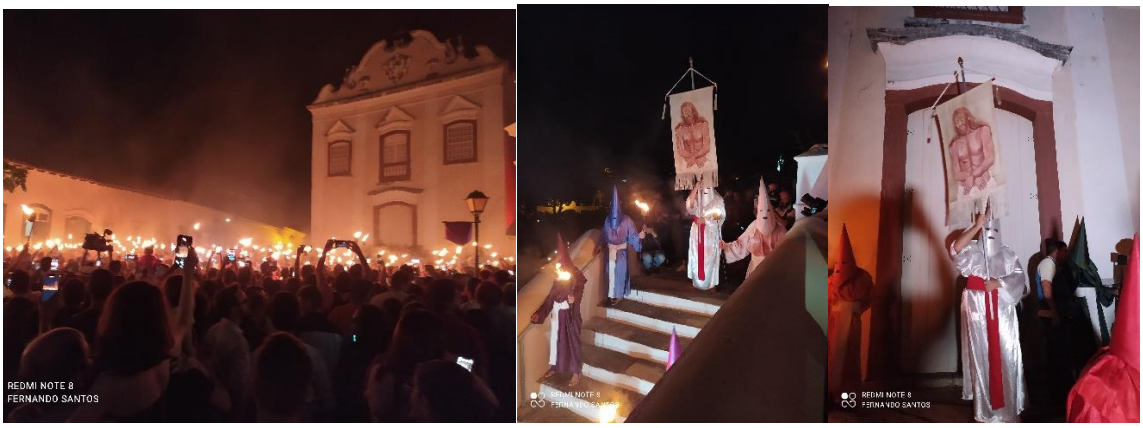


Figura 71 - *Procissão do Fogaréu iniciando em frente à igreja da Boa Morte e encerrando com sudário atribuído a Veiga Valle*, Cidade de Goiás. Foto: Fernando Santos, 2022.

Em depoimento, Elder Camargo de Passos fala sobre a fundação do Museu de Arte Sacra e afirma que desde o primeiro momento pensaram nas obras de Veiga Valle como carro-chefe para o museu. Apesar de ser um longo depoimento, é necessário transcrevê-lo para que se perceba as ações que foram articuladas para a criação do museu e do turismo:

> Elder - *Bom, o Museu de Arte Sacra, ele iniciou no fundo da Catedral. Era no salao da Cúria. Foi iniciado por dom Candido, penso. O ano eu não sei... 1952... um "trem" assim. Aí ficou... nós pegamos a Igreja da Boa Morte ficou*

[235] Atualmente o sudário que sai na Procissão do fogaréu foi pintado por Maria Veiga Jordão. O atribuído a Veiga Valle fica exposto no Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Tendo participado dos bastidores do fogaréu, em 2022, foi possível observar que antes do seu início foi esclarecido que o sudário não é de Veiga Valle, mas sim de sua bisneta, Maria Veiga. No entanto, a tradição anteriormente criada pela própria OVAT ainda não se desfez, órgãos de imprensa e membros da igreja ainda se referem ao sudário como sendo de Veiga Valle. O anexo 22 mostra o sudário atribuído a Veiga Valle e o pintado por sua bisneta Maria da Veiga

vazia. Ficou para a sala de reuniões. Aí nós falamos pro Dom Tomás e o Dom Tomás, "nós temos", um acervo grande do museu que tava... num cômodo lá, da Cúria, pequenininho. E nós temos dois altares pintados a ouro, na Boa Morte, que poderia ser peça do Museu. Aí ele falou "uai, então vamos olhar". Aí nós olhamos, vimos e falamos "dá pra levar". Nós não tínhamos nada. Nada para pôr as peças. Aí, Dom Tomás emprestou o dinheiro e nós mandamos fazer os pedestais de madeira. Aí eu falei "vamos!". A prataria ficou no chão. No chão assim... ilustrado no altar, e pusemos. Pagamentos, não tinha... aí fomos melhorando ele, sabe? Aí o IPHAN veio e gostou. Aí o IPHAN deu a mão, e nós tudo trabalhando nele.

- Quando vocês o criaram, no Museu da Cúria já tinha as peças do Veiga Valle?

Elder: *Tinha as peças, "né"? Que quando o Dom Penso tava aí e minha mãe estava no hotel Vila Boa... hotel da Ponte, chegou um senhor de São Paulo, eu acho, e contou pra mim... nós tínhamos o Hotel da Casa da Ponte, falou que ele tinha comprado dois sacos de imagens... trocado, comprado... aí eu falei "daqui de Goiás?", aí ele falou "é!". Aí eu fiquei "como é que esses 'trem' vai embora daqui sem nada?", aí eu fui lá no Dom Penso e falei "tá acontecendo isso, isso, isso, isso...", aí ele falou "onde que é?", ele chamou o rapaz... o nome agora eu não me lembro.*

- Nóbrega.

Elder: *Nóbrega. E falou "cê tá levando isso?". Trocava por imagens mais de gesso, as imagens de madeira, sabe? Aí o Dom Peço comprou os dois sacos dele, que deu início à coletânea. Aí, quando nós ganhamos essa coleção, né? Aí nós pegamos no Museu da Arte Sacra as peças que tinham, trouxemos para a catedral, (...) Aí nós fomos criando, fomos arrumando, fomos pondo "e tal"... tinha paramento, tinha toalha dos altares, nós fizemos, aí fomos montando aos pouquinhos. Aí o IPHAN veio, gostou, e falou "vamos melhorar isso". Aí melhorou, deu uma verbazinha e nós fomos pegando e, ta aí. Em 1969, nós abrimos como o Museu de Arte Sacra da Igreja da Boa Morte.*

- Já tinha uns dois anos que já tinha feito o Fogaréu. Quando vocês pensaram no Museu, também foi como um atrativo turístico?

Elder: *Como atração turística, né? Aí nós reunimos o pessoal, um grupo que tinha, e "o quê que nós podíamos trazer para Goiás, fazer para Goiás, para atrair mais turistas?".*

- Como vocês começaram a receber as pessoas? O senhor lembra?

Elder: *Nós começamos a receber... eu morava em Goiânia e a Antolinda morava aqui. Então, nós dois abríamos sábado e domingo (...) Aí, depois, não. A GOIASTUR deu o pessoal e nós abrimos.*

- Foi a OVAT que começou com esse negócio do turismo nas igrejas aqui, não foi?

Elder: *Foi. Igrejas e (..) mais não sei o quê. Então, fazia o guia, né?*

- A Semana Santa é um atrativo turístico, mas no restante do ano, acabava sendo um museu, *né*?

Elder: *É. Passava o ano inteiro o Museu apresentando. E assim mesmo, teve muita coisa que eu não fiz no museu que eu queria fazer: um aspecto da Procissão do Fogaréu, mas não deu, porque tinha que ter fogo, e ficava dentro da igreja, ela já tinha queimado uma vez...* (Entrevista concedida em 12 de dezembro de 2021).

Elder Camargo de Passos, que na época da fundação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte era presidente da OVAT, tomou para si a responsabilidade de fazer um levantamento sobre a vida e obra de Veiga Valle. Elder parte daquilo que Rescala e os artistas da Escola Goiana de Belas Artes já tinham levantado e escrito. Ele passa a fazer palestras, escreve artigos e livros e se torna a principal referência vilaboense quando se trata de Veiga Valle.

Ao analisar os estudos publicados e algumas palestras proferidas por Elder Camargo de Passos, observa-se que ele foi um dos principais responsáveis pela criação da ideia de genialidade e autodidatismo de Veiga Valle. Muitas vezes de forma entusiasmada, coloca-o como superior a Aleijadinho. Aqui destaco três publicações em que o então presidente da OVAT faz tais referências. A primeira, nos idos da fundação da OVAT, quando Elder lança um livreto intitulado *Obras de Arte em Goiás*, em que ele fala dos principais artistas da Cidade de Goiás, mas é Veiga Valle o artista que mais recebe destaque e número de páginas:

> Na escultura, a nossa cidade, possui incalculável número de obras, principalmente do **genial escultor** meiapontense, **Joaquim José da Veiga Valle,** que dedicou-se apenas a fazer peças de sacras, de valor inigualável.
> (...)
> O seu nome, inexplicavelmente, não é divulgado no cenário artístico nacional como devia, apesar de suas obras, segundo os entendidos, **igualaram-se ás do mestre mineiro Aleijadinho,** que tantas glórias trouxe à escultura brasileira (PASSOS, 1968, p.21) (grifo nosso).

Na Revista Goiana de Artes, em 1984, Elder Camargo de Passos escreve um texto intitulado *José Joaquim da Veiga Valle: Um autodidata – Um inspirado*. Nesse texto, tenta refutar Heliana Angotti Salgueiro, que no ano anterior tinha lançado seu livro, *A Singularidade de Veiga Valle* (1983), no qual um de seus objetivos era desmitificar a ideia do autodidatismo de Veiga Valle (a questão foi discutida no Capítulo 01):

> (...) não nos cansamos de afirmar ser ele *(Veiga Valle)* um artista autodidata ou melhor, preferimos concordar com a opinião do Prof. Luiz Curado, '*um inspirado'* ao conseguir grandiosos efeitos tanto no talho quanto também na pintura de suas peças, usando uma variedade tão grande de temas e nas combinações de cores de alto bom gosto e estilo (PASSOS, 1984, p.154).

Em seu livro, *Veiga Valle – seu ciclo criativo* (1997), Elder Camargo de Passos faz uma compilação de parte do que levantou sobre o artista até aquele período. O livro é composto pela genealogia do artista até aquele momento, mostra alguns documentos

pessoais, explica como seria a técnica de produção do artista, fala de algumas exposições (destacando as promovidas pela OVAT), mostra algumas reportagens e fotografias. O que chama atenção é que as referências e as reportagens escolhidas afirmam o que o autor já propunha, desde o início, a genialidade de Veiga Valle:

> É verdadeiramente VEIGA VALLE um nome que brilhou no cenário das artes plásticas em Goiás no século XIX e cuja intensidade e a vibração de seus trabalhos, mantiveram o esplendor de sua luz, por mais de um século quando então, uma nova fase, agora no final do século XX, vem dar conhecimento de sua personalidade, seus hábitos, gostos e costumes, procurando conhecer a vida cotidiana desse artista, como também sua valorização como tal, mostrando Goiás e ao Brasil a sua contribuição, fazendo-se justiça junto a outros nomes, que atuaram no campo da Arte Sacra Brasileira (PASSOS, 1997, p.114).

Além das publicações, Elder Camargo de Passos passou a fazer palestras sobre o artista. Consegui ter acesso a alguns desses discursos, que mostram, em sua grande maioria, um grande entusiasmo ao falar de Veiga Valle. Destaco o proferido em 27 de abril de 1972, em decorrência de exposição de Veiga Valle, no Colégio de Aplicação, no qual ele coloca as obras de Veiga Valle como superiores às de Aleijadinho:

> Veiga Valle foi o iniciador do movimento artístico de 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 técnica.
> Existem em Goiás outros artistas e que também merecem serem estudados e catalogados futuramente, para também integrarem ao acervo cultural de Goiás, sem deixar de exaltar a principal figura artística que é Veiga Valle, o santeiro goiano. (Discurso de Elder Camargo de Passos no Colégio de Aplicação em 27 de abril de 1972).

Por Elder Camargo de Passos ser presidente da OVAT, presidente da Goiastur, membro da elite vilaboense e um dos responsáveis pela abertura do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, ele acabou construindo um capital simbólico (BORDIEU, 1990), no qual usa de "estratégias de apresentação de si (...) destinadas a manipular a imagem de si e sobretudo no espaço social" (p.162). Isso lhe facilitou obter a documentação da vida e obra de Veiga Valle e construir a imagem de principal conhecedor da vida e obra do artista na Cidade de Goiás, tornando-se referência bibliográfica para alguns estudos.

Outro ponto que se deve destacar, sobre a influência de Elder Camargo de Passos nesse processo de divulgação da vida e obra de Veiga Valle, é que o discurso que se tem até os dias atuais, ao visitar o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, é todo baseado naquilo que ele escreveu: Veiga Valle era um autodidata; Veiga Valle era genial; Veiga Valle é o

Aleijadinho de Goiás; a técnica de produção de Veiga Valle é explicada a partir de suas publicações; que os dois "Vs" (figura 65) dos dedos de sua obra seriam uma abreviatura de seu nome, Veiga Valle.

Em conversa com Elder Camargo de Passos pela primeira vez, de forma modesta ele fala sobre a importância da OVAT para a divulgação da vida e obra de Veiga Valle, e admite que, intencionalmente, o artista foi priorizado:

> - Senhor Elder, qual é a importância que senhor acha da OVAT para o reconhecimento de Veiga Valle? O que o senhor acha que a OVAT fez de importante para isso?
> -Elder: *Prestou muito... vamos dizer assim, elogio... trouxe a parte importante dele, da escultura e tudo. Nós não fizemos muita coisa assim não.*
> - Mas foi tudo pensado? "Vamos pegar o Veiga Valle, vamos divulgar".
> - Elder: ***Foi. Tudo pensado.*** *Tanto que a medalha é com o nome dele, né? Medalha Veiga Valle.*
> - Vocês tentaram ir atrás de outros artistas? (para divulgar)
> - Elder: ***Não. Focamos no Veiga Valle.***
> (Entrevista concedida em 16 de janeiro de 2022) (grifo nosso)

Veiga Valle sempre esteve nos planos da OVAT como pilar da arte vilaboense, no entanto, antes de ajudar na criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Elder Camargo de Passos tinha como plano criar um museu dedicado exclusivamente a Veiga Valle[236], como foi sugerido pelos professores da Escola Goiana de Belas Artes, mas acabou desistindo. Tal desistência se deu porque o Museu da Cúria já estava estruturado e, para o projeto de turismo que se queria implementar, colocar as obras sacras de Veiga Valle expostas dentro de uma igreja tombada como patrimônio chamaria mais atenção e legitimação. Isso se reforça principalmente por essa igreja ter sofrido uma grande tragédia, o incêndio de 1921, no qual várias imagens se queimaram e se passou a reafirmar que seriam de Veiga Valle, mas não eram.

4.2 – A OVAT e a Medalha Veiga Valle

Ao ter Veiga Valle como seu foco principal, o artista se tornou o patrono da OVAT e seu Estatuto tem em dos artigos que ela deveria promover a data de seu nascimento com

[236] Perguntado sobre por que a OVAT não criou uma Casa Veiga Valle nos moldes da Casa de Cora, Elder Camargo de Passos responde: - "*Eu tinha pensado em fazer um Museu Veiga Valle, mas completamente diferente do que tá aí. Então, aí entrara todo uma outra parte. Aí depois eu pensei 'Quê? Vai dar um trabalho miserável*'" (Entrevista concedida em 17 de janeiro de 2022).

uma promoção artística, cultural ou folclórica. Com isso, o nome de Veiga Valle sempre estaria ligado à arte goiana. De acordo com o Estatuto:

> Art. 23º Fica instituído como patrono da OVAT o artista José Joaquim da Veiga Valle e sendo a Organização obrigada a promover a data de seu nascimento, nove (09) de setembro, uma promoção artística, cultural ou folclórica, em comemoração a ela podendo entretanto ser poucos dias antes ou após (ATA DA OVAT, Livro nºA-1, fl.07, 1978).

Em 1981, a OVAT criou uma condecoração, a Medalha Veiga Valle, para homenagear pessoas que realizaram algum trabalho de relevância em prol da cultura ou da comunidade vilaboense. Ao analisar a sua Ata, foi encontrado como se deu a reunião de criação da medalha:

> O Sr. Elder Camargo de Passos, sugeriu que a Organização Vilaboense de Arte Tradição tendo como seu patrono, Veiga Valle, porque a entidade não fazia um tipo de condecoração a personalidades que lutaram em prol da Cultura de Vila Boa e que essas condecorações fossem entregues de dois em dois anos. A proposta foi aceita e logo foi idealizada como "Medalha Veiga Valle". O Sr. Presidente sugeriu então que o critério de escolha desses elementos a serem condecorados pois assim a condecoração seria um elemento de respeito e dignificação. A sugestão foi aceita (ATA DA OVAT, Livro nºA-1, fl.13, 1981).

Logo após, deu-se a criação dos critérios que seriam estabelecidos para receber a Medalha Veiga Valle e, em reunião seguinte, foram decididos os nomes que receberiam a honraria da OVAT, os primeiros a receber foram: Cora Coralina (Literatura); Frei Simão Dorvi (História); Darcília de Amorim (Música); Octo Marques (Artes Plásticas); Goiandira do Couto (Artes Plásticas); Hilda Maria Miranda de Andrade (Arte Popular); Cunha Moraes (Educação); Carlota Jubé (Educação); João Perilo (Educação); Tasso Camargo (Áreas Diversas)[237].

[237] As primeiras medalhas não tinham o rosto de Veiga Valle, só foram cunhadas em 2001, as medalhas anteriores não faziam referência ao artista e sim à honra ao mérito.





Figura 72 - *Medalha Veiga Valle e Goiandira do Ayres Couto recebendo a medalha em 1981*, Cidade de Goiás-GO.
Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira.

Inicialmente, a condecoração aconteceria de dois em dois anos, mas no ano seguinte, 1982[238], houve novas condecorações, depois outra em 1984[239] e 1985[240], já que além das condecorações estabelecidas a OVAT resolveu condecorar seus membros fundadores. Após essa última, novas condecorações só foram dadas em 1995[241]. As áreas

[238] Literatura (Jorge Brom), História (Regina Lacerda), Música (Olegário Antunes), Artes Plásticas (Antônio Henrique Plecat), Arte Popular (Benedita da Costa Mesquita), Educação (Arthur da Costa Ferreira, Dolcy Caiado de Castro e Nidia Martins de Aráujo), Áreas Diversas (Urbano Berquó e Eurico da Veiga Jardim) (OVAT, *40 anos Promovendo a Cultura e Resgatando as Tradições, 2005).*

[239] Literatura (Nice Monteiro Daher), História (Célia Coutinho Seixo de Brito), Música (Júlio Alencastro Veiga), Artes Plásticas (Josélio Maranhão), Arte Popular (Rita Remígio da Luz), Educação (Messias Ferreira de Azeredo e Dinah de Amorim), áreas Diversas (Yeda Socrates do Nascimento e Alfredo Francisco dos Santos) (OVAT, *40 anos Promovendo a Cultura e Resgatando as Tradições, 2005).*

[240] Literatura (Rasarita Fleury), História (Belkiss Spenciere C. de Mendonça), Música (Adelaide Rocha Lima Rizzo), Artes Plásticas (Neusa Moraes), Arte Popular (Silvia da Silva Curado), Educação (Brasilete Ramos Caiado e Ney Berquo) e Áreas Diversas (Valdemar Rizzo, Josefina Pelles e Irmã Maria Aspasia Lisboa) (OVAT, *40 anos Promovendo a Cultura e Resgatando as Tradições, 2005).*

[241] Literatura (Eduardo Henrique de Sousa Filho), História (Maria Augusta Calado S. Rodrigues), Música (João Ferreira da Silva), Artes Plásticas (João do Couto), Arte Popular (Maria Veiga), Educação (Manoel Amorim e Laila Amorim)

de condecoração continuaram iguais até aquele ano, mas quando Goiás se torna Patrimônio Mundial, medalhas especiais de "Goiás Patrimônio"[242] foram incorporadas, em 2003[243]. A última condecoração se deu em 2005[244], também com algumas medalhas especiais[245].

Ao escolher quem fez um trabalho de relevância ou não em prol da cultura vilaboense, mais uma vez a OVAT confirmou o seu poder simbólico[246] de escolha e exclusão sobre a quem se pode conferir uma identidade que se relacione com a tradição vilaboense. Ainda, ao colocar o nome da condecoração de Medalha Veiga Valle, outro ponto se deve observar, que é a elevação do patamar do artista, afinal, com tal honraria, seu nome se interligaria a outros campos culturais e não só às artes plásticas.

Como visto, a OVAT, nos seus primeiros anos de atuação, teve como base para seus objetivos Veiga Valle (arte) e a Semana Santa (tradição), para o projeto de implementar o turismo na cidade dentro do contexto da tradição vilaboense. Corroborando Delgado, nesse discurso da OVAT também se pode "compreender como identidade, o resgate, a preservação e a transmissão da tradição, dos valores ancestrais compartilhados enquanto memória coletiva e que unificam os moradores da cidade pela comunhão do passado, a história e a cultura" (DELGADO, 2003, p.423).

A OVAT ajuda na montagem do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, que tem como principal destaque as obras de Veiga Valle. Além de tais ações, para divulgar ainda mais o artista e afirmar sua relação com a identidade vilaboense, a OVAT será a responsável pela maioria das exposições e meios de divulgação sobre o artista, exposições que sairão do eixo regional. Veiga Valle, sob a batuta da OVAT, terá sua obra divulgada

---

e Áreas Diversas (Aderson Cavalcante Coelho, Altair Camargo de Passos e Maria Rosinha M. de Castro) (OVAT, *40 anos Promovendo a Cultura e Resgatando as Tradições, 2005).*

[242] Segundo a Ata da OVAT tais medalhas eram para "Homenagem especial a personalidades que muito contribuíram para a conquista do título de Patrimônio Mundial à Cidade de Goiás, título este conferido em 13 de dezembro de 2001" (ATA DA OVAT, Livro nºA-2, fl.01, 2003).

[243] Literatura (Antônio Geraldo Ramos Jubé), História (Paulo Bertran), Música (Ely Camargo), Artes Plásticas (Lizete Ferreira Ribeiro Leite), Arte Popular (Alice Belle de Velasco), Educação (Eunice Alencastro Pelles e Neusa Serradourada), Áreas Diversas (Emília Pinheiro Mendes e José Antônio Moraes e Souza) e Especial "Goiás Patrimônio" (Marconi Ferreira Perillo Junior, Nars Nagib Fayad Chaul, Marco Antônio Galvão e Antolinda Baia Borges) (OVAT, *40 anos Promovendo a Cultura e Resgatando as Tradições, 2005).*

[244] Literatura (Gilberto Mendonça Teles), História (Antônio César Caldas Pinheiro), Música (Maria Lucy Veiga Teixeira e João Teles dos Santos), Arte Popular (Otávia Maria dos Santos), Educação (Helê Caiado de Castro Roller e Maria Soares de Camargo), Áreas Diversas (frei Marcos Camargo de Lacerda e Sebastião Alexandre Pereira), Artes Plásticas (padre Pedro Recroix) Medalhas Especiais (Banda de Música do 6º Batalhão, Marcelo de Oliveira Sáfadi, Erlande da Costa Campos, Elder Camargo de Passos, Heber da Rocha Rezende Jr e Hecival Alves de Castro – *os quatro últimos foram presidentes da OVAT)* (OVAT, *40 anos Promovendo a Cultura e Resgatando as Tradições, 2005).*

[245] A Ata da OVAT não deixa clara a motivação das medalhas especiais, mas que elas seriam em parceria com a AGETUR (ATA DA OVAT, Livro nºA-2, fl.09, 2005).

[246] O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo e, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito especifico da mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 1989, p.14).

nacionalmente, sendo destaque no roteiro turístico implementado pela OVAT na Cidade de Goiás. Se colocando como guardiã da memória, tradição e arte vilaboense, a entidade escolheu quem divulgar e quem silenciar, como mostrará o próximo tópico.

4.2.1 – A(s) história(s) que Goiás (OVAT) guardou (silenciou)

Veiga Valle e sua obra foram apropriados e amplamente divulgados para que se pudesse remeter o artista à tradição vilaboense. Quando se optou por fazer essa divulgação relacionando o artista com a tradição, outros nomes que atuavam diretamente na representação da antiga capital e suas tradições foram silenciados. Para exemplificar tais silenciamentos, optamos por trazer um pintor, Octo Marques, para refletir e analisar o silenciamento no meio artístico. Ademais, outro exemplo será a escritora e radialista, Elina Maria da Silva, que foi uma pioneira na divulgação da cidade por meio da sua tradição, membro fundadora da OVAT, escreveu peças teatrais sobre a história da cidade. Ambos participaram de uma peça organizada pela OVAT, *A História que Goiás Guardou* (1967), com Octo Marques como responsável pela confecção do cenário e Elina Maria como autora.

Octo Outorino Marques, conhecido como Octo Marques, nasceu na então capital, Cidade de Goiás, em 1915. Descendente de afro-brasileiro, seu pai era Pedro Valentim Marques, compositor e maestro, e sua mãe era Francisca Ferreira de Sales Marques. Octo Marques era pintor, desenhista, xilografista, cenógrafo, gravador, ceramista, jornalista, escritor e funcionário público.



Figura 73 - *Octo Marques*, s/d. Fonte: Acervo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD)

O artista teve como seu primeiro professor o ex-presidiário, Pedro, que lhe ensinou desenho a partir do carvão e giz. O escritor goiano Bernardo Élis comentou sobre o Pedro e a admiração de Octo Marques pelos seus desenhos:

> Sem jamais haver pego em um lápis o galé era um grande desenhista. A carvão ou com pedras apropriadas, desenhava em calçadas e nas paredes bichos, casas, árvores, soldados, carros de boi, monjolo, pássaros. Octo se encantava e o velho Pedro talvez nunca se sentisse tão importante, tão digno em indignidade de galé. (ELIS *apud* LIMA, 2009, p.53)

Quando começou a frequentar o Colégio Sant´Anna, na Cidade de Goiás, aprendeu com as freiras dominicanas a desenhar e a pintar em almofadas utilizando areia (FARIA, 2019). Ainda na mesma época, Octo Marques teve outro professor, o estafeta dos Correios e Telegráfos, Martiniano, que lhe ensinou a técnica de bico-de-pena, nanquim e guache. Um dos principais biógrafos do artista relata como se deu esse aprendizado:

> Em certa época, morando com os pais no povoado de Areais, que fica nas mediações da Cidade de Goiás, conheceu Martiniano, estafeta dos Correios e Telégrafos. Nas suas viagens, o estafeta costuma pernoitar na casa de Pedro Marques. Embora pouco letrado, era dado às artes do desenho e, trabalhando com o lápis de cor, representava as paisagens e coisas que lhe eram familiares. Octo, atendendo a seus apelos íntimos resolveu imitá-lo e Martiniano, além de apoiá-lo, ensinava-o a enxergar o que lhe ficava em volta, transpondo essa visão para o papel" (LIMA, 2009, p.55).

No momento em que se iniciaram as primeiras discussões sobre a possibilidade de mudança de capital, Octo Marques se mudou para o Rio de Janeiro, em 1934, e passou a escrever na Revista Doméstica[247]. Logo seguiu para São Paulo, onde escrevia para os jornais Correio Popular e Diário do Povo, foi revisor do Estado de São Paulo e escreveu para a revista Nirvana. Em 1938 retornou para a Cidade de Goiás, um ano após a efetivação da transferência da capital, sendo um dos fundadores e escritores do Jornal Cidade de Goiás. Em seus textos sempre dava destaque para a paisagem da antiga capital (FARIA, 2019).

De volta à capital, Octo Marques pintou painéis na cidade e na sua vizinhança, e iniciou sua participação em exposições coletivas e individuais. Na década de 40 e 50, o artista foi muito elogiado e tido como uma das promessas da arte goiana. Mesmo

[247] Segundo Faria (2019), além da Revista Doméstica Octo Marques também escreveu para os jornais paulistas, Correio Popular e Diário do Povo. Além disso, foi revisor do Estado de São Paulo e escreveu para a revista Nirvana.

participando de vários movimentos artísticos, não atuou como protagonista em nenhum deles.

Frequentemente a arte de Octo Marques representava o cotidiano da antiga capital, mostrando as festas na zona rural, os trabalhadores na cidade, a arquitetura e a paisagem. Segundo Figueiredo (1979) e Lima (2009), a arte de Octo Marques pode ser considerada primitiva, pela sua simplicidade e escolha dos temas. Sobre o estilo de Octo Marques, Faria (2019) faz um preciso resumo:

> (...) apesar de ter morado no Rio de Janeiro e São Paulo, considerados grandes centros de arte do país na época, cuja estética moderna e social estava no bojo das discussões de arte, o artista não só não conseguiu romper com uma arte representação estética de paisagens urbanas e rurais nas quais se mesclam tendências realistas por trazer o humano e o histórico para dentro de suas representações , mas também colocou-se como alguém que denunciou as injustiças sociais e colocou em diálogo questões importantes que tratam de seu tempo. A arte de Octo Marques é muitas vezes considerada uma representação cuja estética aproxima do primitivo, por tratar de desenhos com traços simples, quase infantis (FARIA, 2019, p.88).

Até sua morte, em 1988, Octo Marques continuou pintando a cidade e o seu cotidiano, mas sem receber um grande destaque. Na década de 60, quando a cidade passou, novamente, a realizar um resgate histórico para se ter um fomento do turismo, Octo participou de poucos eventos que remetiam a tal processo.

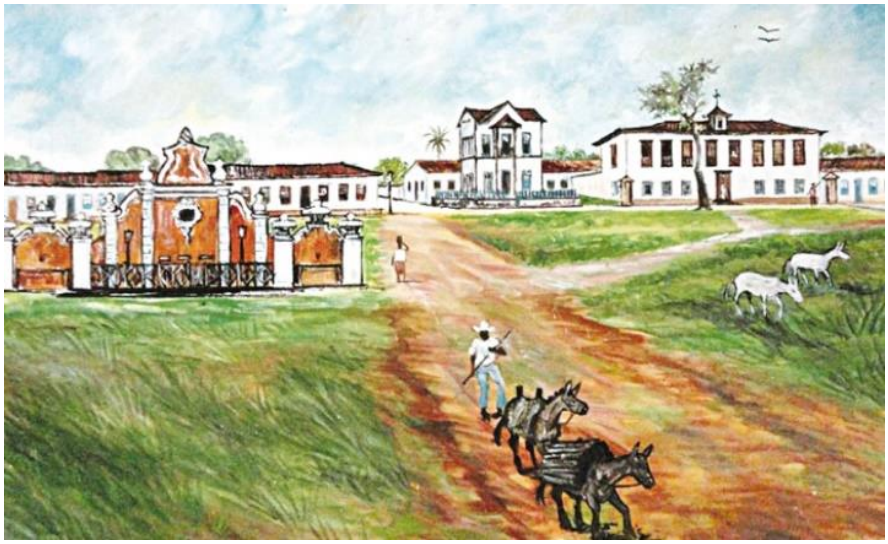


Figura 74 - Octo Marques. *Sem título*. Pintura a óleo, Fonte: Jornal Opção. Disponível em: https://www.opopular.com.br/noticias/magazine/octo-eterno-1.962972. Acessado em: 28 de junho de 2021

Octo Marques morreu pobre e esquecido, e o silêncio sobre ele ainda permanece. Algumas motivações se aventam, como o fato de o artista não fazer parte dos principais círculos da elite vilaboense. Uma vez que foi essa elite que se colocou como guardiã da memória e direcionou o processo de patrimonialização, ela buscou objetivos muito específicos: a representação de um passado "glorioso" e de descendência portuguesa (SANTOS, 2018). Cinco anos após sua morte, o escritor goiano José Mendonça Teles (1991), que era amigo de Octo Marques, nos dá um balanço sobre o silenciamento do artista:

> Muita gente em Goiás, dotada de certa cultura e bem assentada na vida, não aceitava Octo Marques. Sua figura humilde, com ar de mendigo (mendigo de Deus), esbarrava em preconceitos enraizados desde os tempos de Goiás colonial. Mas – aquela figura maltrapilha escondida a grandeza de um artista, despreocupado com as glórias do mundo. Estive com ele diversas vezes nos bons tempos de estudante. Certa vez, fomos em visita à casa de uma família que definirei como "quatrocentona". Octo foi mal-recebido, olhado com desprezo. A situação ficou tão embaraçosa, que resolvi me despedir (TELES, 1991, pp. 91 e 92).

Caso parecido de silenciamento perpetuado pela OVAT, ocorreu com uma de suas fundadoras, a radialista Elina Maria da Silva. Ao tentar pensar a trajetória de vida da radialista e escritora, nos esbarramos na fragmentação ou falta de documentação, até mesmo porque muitos materiais foram destruídos pela própria escritora pouco antes de falecer (PRADO,2014).

Acredita-se que Elina Maria teria nascido em Nova Lima (MG), em 24 de janeiro de 1922. Elina Maria se casou e, devido a envolvimentos políticos, mudou-se para a Colônia Agrícola Nacional de Goiás (CANG), em 1940, onde logo começou a trabalhar como professora e radialista. Pouco tempo depois se mudou para a cidade de Ceres – GO, onde continuou trabalhando como professora e radialista[2]. As rádios em que Elina trabalhou eram de propriedade da Igreja Católica, instituição com a qual ela sempre manteve estreitas relações.

Especula-se que Elina Maria teria se mudado para a Cidade de Goiás em 1964 ou 1965. Sua mudança se deu devido a perseguições sofridas na cidade de Ceres-GO (PRADO, 2014). Com isso, o então bispo da Cidade de Goiás, Dom Abel Ribeiro Camelo[3], parou de dirigir a Rádio 13 de maio. Além de diretora, Elina também atuava como locutora e tinha total liberdade para criar a programação que seria exibida.

Em 1965, Elina Maria se envolveu em uma contenda política na Cidade de Goiás devido à exoneração do diretor do Colégio de Goiás, Orley Gavião. Esse fato desencadeou

manifestações e, posteriormente, prisões e torturas, tendo Elina Maria como uma das vítimas. Para melhor entender, um dos poucos documentos existentes pode nos esclarecer tais motivações:

> Quem começou a briga foi o prefeito de Goiás, porque o juiz Orley Gavião, seu primo decretara a prisão preventiva de um outro primo. Brasílio Caiado ordenou o Juiz que fosse revogada aquela decretação de prisão contra o parente seu. Orley recusou firme. O prefeito ameaçou-o de conseguir sua demissão da direção do Colégio Estadual, caso não o obedecesse. Ameaçou e cumpriu. Orley caiu. Cair ele caiu, mas revogar a prisão preventiva decretada, isso ele não revogou. Aí então começaram as razões do Juiz Orley Gavião e terminaram os direitos daqueles que o combatem. Passou a ser uma causa. Não valem os erros de sua pessoa. E nessa luta, muito naturalmente, pois condenável seria o contrário, os estudantes assumiram a defesa do mestre e clamam pelo seu retorno à direção do Liceu. Todavia, face à espantosa inabilidade e à errada posição assumida precipitadamente pelo Secretário da Educação, coisas, aliás natas do Sr. José Luiz Bittencourt, o problema foi torpemente adquirido falsas feições ideológicas, a fim de que fossem saciados velhos ranços políticos, cujo pivô, eram os interesses de um prefeito. Fabricou-se assim um conflito que abala e preocupa toda a população do Estado. (CINCO DE MAIO, 17 de maio de 1965 *apud* PRADO, 2014, p.98).

Devido à exoneração do diretor Orley Gavião, parte dos estudantes do Colégio de Goiás resolveram protestar e fazer uma greve pela manutenção do diretor no cargo. Pais e alunos fizeram um abaixo-assinado com 1115 assinaturas reivindicando a manutenção do diretor, fato que não ocorreu. Devido à negativa, um grupo de estudantes aproveitaram para organizar um grupo de militância contra o tipo de regime instalado à época (PRADO, 2014).

Elina Maria era firme em suas posições políticas e foi uma das principais vozes contra a exoneração do diretor Orley Gavião do Colégio de Goiás. Percebendo que os jovens da tranquila Cidade de Goiás, assim como ela, não aprovavam o fato ocorrido e as políticas do regime militar em âmbito regional e nacional, acabou abrindo espaço na Rádio 13 de maio para que o grupo se manifestasse sobre o caso do diretor e a situação política como um todo. Além disso, a professora e radialista promovia debates sobre reforma agrária e direitos trabalhistas. Segundo Prado (2014), devido ao que ocorreu no Colégio de Goiás, o governo federal tinha enviado à cidade alguns policiais do SNI (Serviço Nacional de Espionagem) para averiguar possíveis focos de subversão.

Quando chegou o dia 31 de maio de 1965, algumas pessoas foram convocadas para depor. Alguns estudantes foram liberados, outros foram presos e ficaram na cadeia da cidade, outro grupo foi enviado para Goiânia. Elina Maria estava escondida na Cúria Diocesana, que foi invadida para prender “subversivos”. Ao ser presa, ela foi enviada para Goiânia e em seguida para Brasília, juntamente com Orley Gavião e Frei Jacinto.

Durante sua prisão, em Brasília, o grupo sofreu torturas físicas e psicológicas. Em relato a Paulo Brito de Prado, uma amiga de Elina Maria relatou mais um possível motivo de sua prisão, além de ser acusada de ser insufladora dos protestos dos jovens na cidade:

> Ela contou o seguinte, que eles os levaram. Aí Dom Abel foi, né para [...] colocaram na cela [...] colocaram eles na cela ficaram quatro, cinco dias lá. Mas aí Dom Abel deu em cima e já mandou advogado. Pôr o Frei Jacinto também estava preso junto e ela falava das perguntas, perguntavam coisa que não tinha nada haver [...] que primeira coisa que foi [...] a prisão se deve a [...] eles mandaram um texto para ela ler, na hora da crônica ela tinha que ler o texto: - É para você ler o texto. -Não eu não leio. [...]. mandou lá da polícia e pediu pra todo mundo ficar em casa. O texto dizia assim, que não é para ninguém sair de casa, era para ficar em casa, se recolher, que qualquer roda de três ou quatro era considerado já subversão. Então não poderia estar mais reunido mais de três ou quatro. E nós ficávamos muito ali perto da praça, ali e não podia ficar perto (Osmerinda Martins de Castro, entrevista concedida à Paulo Britto de Prado, 2014, p.160).

Com o período de tortura, Elina Maria se fechou ainda mais em relação a suas particularidades, mas não em relação à política e às questões culturais que fervilhavam na antiga capital, a partir da década 60, tendo a Rádio 13 de maio como principal meio de difusão.

A Rádio 13 de maio tinha uma programação além da usual de uma rádio do interior de Goiás à época. Podia-se ouvir o ritmo que era moda, a Jovem Guarda, mas com forte presença do sertanejo, tendo como programas de destaque: Crepúsculo Caboclo; Amanhecer na Roça; Balada da Juventude. Ao meio-dia sempre havia uma crônica escrita por Elina Maria, que trazia como tema a História de Goiás. Além da programação normal, Elina abria espaço para que os jovens pudessem discutir o futuro da cidade a partir de questões políticas e culturais, valorizando a identidade vilaboense. Segundo Prado (2014), a possibilidade de tais debates promovidos por Elina Maria foi o que proporcionou a criação da Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), de modo que que parte de seus fundadores, inclusive Elina Maria, fazia parte desse círculo que passou a ver "no passado, o futuro" da antiga capital.

Após sua prisão, Elina Maria voltou para Cidade de Goiás reassumindo a diretoria da Rádio 13 de Maio. Nos anos seguintes ajudou ativamente na "invenção das tradições vilaboenses", mas logo se mudou para Goiânia, trabalhando como secretaria de figuras importantes da política goiana, e faleceu em 1988. Atendendo a um pedido, foi sepultada na Cidade de Goiás (PRADO, 2014)

Elina Maria, um dos membros fundadores, ajudou ativamente a OVAT a resgatar e a divulgar a tradição vilaboense, pois é de sua autoria um dos principais atrativos da

Semana Santa na cidade, o espetáculo "*Descendimento da Cruz*", que ocorre na Sexta-Feira da Paixão. Nele são mostrados os momentos marcantes em que Cristo está pregado na cruz e será retirado para ser colocado em uma tumba. Ainda segundo Paulo Brito do Prado:

> Sua escrita embora pareça simples, se envereda por uma ampla análise dos problemas mundiais contemporâneos. Elina Maria esbarra nas questões de gênero (...) no pacifismo, nos conflitos mundiais e no avanço da ciência, sempre cotejando o texto do apostolo e destacando o papel do cristianismo (re) lembrando em representações simbólicas com a "cruz" ou próprio espetáculo, que mesmo sendo uma celebração paralitúrgica envolve representantes da Igreja proporcionando novas formas de apropriação dos significados daquilo considerado divino e daquilo que chamamos de humano (PRADO, 2014, p.199)

Com essa escrita simples, mas com apropriações, é que Elina Maria, no espetáculo do *Descendimento*[248], escreveu para ocorrer antes da procissão do Cristo morto. O palco para a peça teatral foi montado atrás do chafariz de calda[249] e os atores são preparados e saem do Quartel do XX para a apresentação. O espetáculo se inicia já com Cristo pregado na cruz e o texto de Elina Maria é narrado enquanto as cenas acontecem.



Figura 75 - *Palco do Descendimento da Cruz*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos (2022).

Um dos momentos mais esperados é a chegada de Maria para receber o corpo de Cristo em seus braços. A atriz (uma descendente de Veiga Valle) sai do Quartel do XX, posiciona-se na lateral do palco e logo sobe onde a imagem de Cristo se encontra. A imagem é tirada da cruz e colocada nos braços de Maria, fazendo uma clara alusão à Pietá.

[248] Para a apresentação da peça do *Descendimento da Cruz* são retiradas duas imagens do Museu de Arte Sacra da Boa Morte: o Cristo (que fica acima do altar-mor em vão da parede) que é colocado em uma cruz no palco, montado atrás do chafariz de calda e, novamente, a imagem de Nossa Senhora das Dores. As imagens são levadas para o Quartel do XX, onde são preparados o andor de Nossa Senhora das Dores e o esquife de Cristo.

[249] As primeiras apresentações ocorreram na Catedral de Sant´Anna.

Posteriormente, a imagem é colocada no esquife que foi instalado mais à frente, onde ela será preparada para sair em procissão.



Figura 76 - *Descendimento da Cruz*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

No início, Maria sai um pouco à frente e entra para Quartel do XX, onde a imagem de Nossa Senhora das Dores, agora acrescido em suas mãos um lenço, que serviria para enxugar suas lágrimas pela morte do filho, já fica à espera para sair em procissão junto com o esquife de Cristo morto, acompanhada por todos os personagens da peça, banda e farricocos. A única personagem que não segue a procissão é Maria, que é substituída pela

imagem de Nossa Senhora das Dores, de Veiga Valle, cujo andor é carregado por mulheres, a imagem de Maria segue atrás do esquife de Cristo morto.



Figura 77 - *Procissão do Enterro*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

A procissão é a mais longa da Semana Santa, saindo do Largo do Chafariz e indo em direção à Igreja do Rosário, para encerrar na catedral de Sant´Anna. Ao chegar à catedral, a imagem de Cristo morto entra, seguida da imagem de Nossa Senhora das Dores. A imagem do Cristo é colocada no altar e, atrás dele, coloca-se a imagem de Maria, de forma que é mostrada a mãe lamentando a morte do filho morto aos seus pés. O véu que cobria Cristo é retirado e as pessoas que seguiam a procissão se aproximam das imagens para pegar flores que enfeitam os andores.



Figura 78 - *Procissão do Enterro*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

Elina Maria inseriu elementos da tradição vilaboense, tendo como principal exemplo o figurino de Maria, que é totalmente baseado nas vestes de Nossa Senhora das Dores, de Veiga Valle, toda a roupa e o cabelo são inspirados em sua obra. Além disso, para manter a aparência entre a Maria da peça teatral e a obra de Veiga Valle, desde o início de sua encenação em 1968 até os dias atuais, todas as Marias foram interpretadas por descendentes de Veiga Valle[250], devido à tradição de afirmar que o artista se inspirou em sua esposa ou mãe para compor a obra. Como se pode observar na imagem abaixo, a pessoa que interpreta Maria tenta se comportar ao máximo como a obra, tencionando a cabeça para o lado, as mãos cruzadas e o semblante de tristeza. A peruca é penteada da mesma forma e a roupa utilizada é exatamente igual à imagem que segue em procissão.



Figura 79 - *Nossa Senhora da Dores e Maria Carmem Ramos Jubé (Carminha), descendente de Veiga Valle, como Maria para o Descendimento da Cruz*, Cidade de Goiás-GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

Além do *Descendimento da Cruz,* Elina Maria escreveu, em 1967, a peça *A História que Goiás Guardou,* tendo a OVAT como promotora. A peça foi dividida em quatro quadros: a colonização do sertão goiano; a escravidão, a cristianização do gentio; circulação cultural; a cena final possuía uma atriz que cantava a música Rio Vermelho. Ademais, para cada um dos quadros, o pintor Octo Marques criou um cenário que representava espaços da Cidade de Goiás.

Uma das poucas fotos existentes de Elina Maria, tirada antes de iniciar a apresentação, foi quando a autora subiu ao palco (tendo uma placa da OVAT) e

[250] São elas, na seguinte ordem: Divina Veiga de Medeiros Cunha e Cruz, Julianne da Veiga Jardim Jacomo, Maria do Rosário Albernaz da Veiga Jardim (Maria Veiga) e Maria Carmem Ramos Jubé (Carminha).

rapidamente explicou a peça. Logo Elina Maria foi para trás das cortinas, que rapidamente se abriram. Em cima do palco estavam as índias e índios posicionados para o primeiro quadro e, em seguida, ocorre a entrada dos bandeirantes, que reconta a "lenda do Anhaguera", na qual é narrada a história de que se indígenas não revelassem onde estaria o ouro, o bandeirante colocaria fogo no rio Vermelho. Para o cenário, Octo Marques pintou uma representação de um aldeamento indígena (PRADO, 2014).



Figura 80 - *Elina Maria na abertura da peça História que Goiás guardou (1967)*, Cidade de Goiás. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

No segundo ato é representada a escravidão. A escravizada Tereza foi amarrada ao tronco e submetida a uma sessão de chibatas após aborrecer seu feitor, na cena ela está rodeada por outros escravos enquanto é açoitada. No cenário pintado por Octo Marques se pode visualizar a paisagem da Câmera e Cadeia. O mesmo cenário foi utilizado para contar o terceiro quadro que retrata a cristianização do gentio, tendo como principal representação Damiana da Cunha[251], que encerra com sua morte nos braços de seu noivo e pai adotivo (PRADO, 2014).

[251] Uma índia caiapó, que foi capturada ainda criança e logo passou a catequizar os indígenas para evitar alguns conflitos.



Figura 81 - Peça *História que Goiás guardou e ao fundo cenário de Octo Marques*, Cidade de Goiás, 1967. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

No último dos atos foram mostradas as manifestações artísticas vilaboenses. No palco se pode observar inúmeros quadros com paisagens da cidade, em uma bancada com uma imagem de Sant´Anna, padroeira da cidade, e um violão, que remetia à tradição das modinhas na cidade (PRADO,2014). Em conversa com Elder Camargo de Passos, foi declarado que nesse ato não se teve representação, apenas comunicações, sobre a vida de alguns artistas vilaboenses, sendo o mais destacado Veiga Valle. No entanto, não foi levada nenhuma obra do artista para o teatro, sua representação se deu pela imagem de Sant´Anna.

A imagem abaixo retrata ao fundo o cenário de Octo Marques. Mostra a igreja de Santa Bárbara que, de acordo com Prado (2014), seria uma relação escolhida por Elina Maria como um dos locais preferidos vilaboenses para cantar suas modinhas nas tardes e noites goianas. No final do ato, há um novo cenário pintado por Octo Marques: uma representação do rio Vermelho, assim, surge no palco uma atriz cantando a música com o mesmo nome.



Figura 82 - Peça *História que Goiás guardou e ao fundo cenário de Octo Marques*, Cidade de Goiás, 1967. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

Elina Maria e Octo Marques foram silenciados, assim, a OVAT usou de seu capital simbólico para escolher quem narrar na Cidade de Goiás. Nesse sentido, utilizando o que Ricouer (2020) coloca como "abusos da memória e o abuso de esquecimentos", para existir é necessário selecionar narrativas que levam ao silenciamento. Ainda segundo o filósofo:

> (...) pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, reconfigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. Para quem atravessou as camadas de configuração e de reconfiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até as identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. (RICOUER, 2020, p.455)

A OVAT escolheu Veiga Valle como principal elemento para sua narrativa de divulgação da Cidade de Goiás, representando os seus membros fundadores e uma elite cultural que resgata e "inventa" a tradição vilaboense desde os anos 30 (capítulo 03). Desse modo, há a tentativa de mostrar um passado de forte desenvolvimento cultural, do qual os membros fundadores da OVAT seriam herdeiros. Para isso se utilizou da estratégia de evitação, de não querer informar e de não querer saber, transformando-se na principal agente do sistema de produção dos bens simbólicos[252].

[252] O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão de trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. O campo de produção propriamente dito deriva de sua estrutura específica da oposição – mais ou

Veiga Valle era um membro da elite e representava o período glorioso do ouro que um dia a antiga capital desfrutou, o centro do poder de Goiás, com cotidiano agitado e luxuoso. Octo Marques era vilaboense, mas não era descendente da elite vilaboense, e sim um representante de uma outra classe social da época, justamente no período em que a cidade estava praticamente abandonada. Portanto, era esse abandono e cotidiano simples e pacato, de uma cidade que parecia ter parado no tempo, que Octo Marques pintava em suas telas (SANTOS, 2021). Veiga Valle foi revivido a partir de uma projeção da sua identificação com os vilaboenses. Já Octo Marques viveu e morreu com o silenciamento de sua obra e, ainda hoje, não é lembrado e narrado como um dos identificadores dessa tradição.

O principal motivo do silenciamento de Elina Maria seria o fato que ela não era uma vilaboense de descendência da elite cultural antimudancista. Com isso, ela não teria o mesmo capital simbólico de membros da OVAT, como Elder Camargo de Passos e Goiandira Ayres do Couto. Afinal, optar por não narrar alguém é instituir a sua morte (BRITTO, 2013).

4.3 – As exposições das obras de Veiga Valle

A maioria das exposições de obras de Veiga Valle em Goiás e em outros estados, a partir da década de 60, contou de forma direta ou indireta com a participação da OVAT. Fato que se repetiu com a divulgação da cidade na imprensa local e nacional, nas quais o nome de algum membro da OVAT geralmente é mencionado.

No entanto, a primeira vez que as obras de Veiga Valle foram expostas fora de Goiás foi em 1968, no I Festival do Barroco (o barroco luso-brasileiro), que ocorreu em Salvador (BA). A exposição foi organizada pelo governo da Bahia e pela Universidade

---

menos marcada conforme as esferas de vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, *o campo de produção erudita,* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o *campo da indústria cultural,* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público’), que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. (BOURDIEU, 1989, pág. 105)

Federal da Bahia. Além das exposições[253] sobre o barroco, o festival ainda contou com seminários de arte[254] e literatura[255], peças teatrais e concertos musicais.

Essa primeira exposição da qual as obras de Veiga Valle participaram fora do estado teve como responsável a folclorista vilaboense Regina Lacerda, que já era conhecida pelo seu trabalho no folclore goiano e pela atuação no I Congresso de Intelectuais. Regina Lacerda, em um texto publicado no jornal *Folha de Goiás* (06 de outubro de 1968), relatou em detalhes como foi toda a preparação para a exposição. O convite se deu por um telegrama aventando a possibilidade de Regina Lacerda levar obras de Veiga Valle para a exposição. Ela de pronto aceitou, pois achou uma boa oportunidade de "mostrar aos entendidos de arte do país que em Goiás, no século passado, existiu um grande escultor barroco, orgulho de nossa terra" (FOLHA DE GOIÁS, 06 de outubro de 1968, p.06). Regina Lacerda conseguiu autorização com Dom Tomáz Balduíno (São José de Botas) e Maria Godoi (São João Batista e uma Nossa Senhora da Abadia) para levar as peças até a Bahia[256]. Além dessas, ela também levou um Menino-Deus de sua propriedade e fotografias de outras obras.

A folclorista relatou que a recepção das obras de Veiga Valle foi positiva, segundo ela:

> E a impressão causada pelo nosso Veiga Valle perguntará agora os goianos. Posso dizer que foi surpresa e encantamento. Pouca gente sabe da existência desse ilustre brasileiro na história da arte barroca no 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 (FOLHA DE GOIAS, 06 de outubro de 1968, p06).

---

[253] Exposições: a) pintura e escultura barroca brasileira e portuguesa; b) artes aplicadas: mobiliária, ourivesaria, etc., brasileira e portuguesa; c) arquitetura barroca brasileira, portuguesa e estrangeira: fotografia, maquetes (CORREIO DA MANHÃ (RJ), 15 de setembro de 1968, p.08)

[254] O temário do Seminário de Arte é o seguinte: Gênese e desenvolvimento do barroco português nos séculos XVII e XVIII; sua influência no Oriente e no Brasil; peculiaridades do barroco brasileiro e seu primado na arquitetura; barroco baiano e nordestino; barroco mineiro e de outras regiões; barroco brasileiro e barroco latino-americano; barroco luso-brasileiro na escultura, na pintura e nas artes menores CORREIO DA MANHÃ (RJ), 15 de setembro de 1968, p.08).

[255] O Seminário de Literatura, que se realizará paralelamente ao Festival, tratará de temas como: Relações e influências do barroco literário brasileiro; relações e influências do barroco literário espanhol e italiano no barroco literário brasileiro e português; o barroco literário no Brasil e Portugal (CORREIO DA MANHÃ (RJ), 15 de setembro de 1968, p.08).

[256] Não podendo passa a responsabilidade da guarda das Imagens nem á própria Varig que também não a aceita o jeito era a carga preciosa nas mãos. Tomei o avião e só consegui acomodas os volumes junto a mim porque S. José colocou uma poltrona vaga ao meu lado. Ele, parece que queria mesmo ir a terra do Senhor do Bonfim, pois o Santo reconheceu a viagem e a integridade de sua imagem e das outras que iam sua companhia.
Descemos em Brasília. O alto-falante de bordo avisa: "Senhores passageiros, queiram descer por alguns instantes e levar consigo toda a bagagem de mão" que outros se não eram os próprios Veiga Vale. E desço e subo agradecendo a gentileza dos passageiros que se dispunham a me ajudar a transportar a original "bagagem" (FOLHA DE GOIÁS, 06 de outubro de 1968, p06).

Essa primeira exposição das obras de Veiga Valle fora de Goiás é bastante importante para o reconhecimento de suas obras fora do eixo regional. Foi a primeira vez que as obras de Veiga Valle figuraram dentro de um contexto específico, no caso uma exposição sobre o barroco. Nessa exposição, especialistas sobre o tema puderam analisá-las, ao lado de outros artistas barrocos, o que permitiu que as obras fossem comparadas. Assim, contribuiu para consolidar a ideia de que Veiga Valle é o principal artista barroco goiano. O reconhecimento, que era regional, tornou-se nacional.

Outra exposição ocorreu em abril de 1970, em Brasília, na Exposição do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional[257], onde a peça Nossa Senhora do Parto (tombada pelo SPHAN, em 1952) estava exposta ao lado de peças do Aleijadinho (Cristo Flagelado) e Francisco Xavier de Brito (Nossa Senhora do Rosário). Sobre essa exposição, dois pontos se devem observar: o primeiro é o fato de as peças de Veiga Valle serem expostas ao lado de dois mestres barrocos reconhecidos nacionalmente. Isso mostrou que o trabalho, iniciado na transferência da capital, de colocar Veiga Valle como o principal artista goiano, representando um passado e a tradição vilaboense, deu bons frutos. Agora seu nome e suas peças haviam sido expostos ao lado de importantes nomes do barroco brasileiro. O outro ponto a se observar, é que da mesma forma que Aleijadinho e sua obra se tornaram símbolo do patrimônio mineiro, Veiga Valle passou a ser esse símbolo do patrimônio goiano, isso fica evidente quando se coloca uma obra sua em exposição para representar esse patrimônio.

Quando a exposição foi noticiada, reforçou-se o discurso de Veiga Valle como o maior artista goiano, e foi-se construindo a narrativa de que Aleijadinho é o principal artista barroco do século XVIII e de que Veiga Valle seria o principal do século XIX[258]:

> (...) 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.

[257] A exposição de Obras do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, formada por esculturas, pinturas, oratórios, arcas e outros objetos litúrgicos, móveis sacros e profanos, executados no período denominado "Ciclo do Ouro", portanto, no curso dos Séculos XVII, XVIII e XIX, foi, finalmente, aberta à visitação pública.
A citada mostra de arte antiga, montada na Sala do Setor de Difusão Cultural, instalada em um dos pavilhões construídos na área situada atrás da Tôrre de Televisão, foi inaugurada ontem, ás 15:00, logo após o encerramento do "Encontro sobre o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", que, sob a presidência do Senador Jarbas Passarinho, Ministro da Educação e Cultura do Distrito Federal e dos Estados, eis que teve por finalidade uma reformulação geral do sistema de proteção e restauração das obras de arte e artesanato dos nossos séculos remotos (CORREIO BRASILIENSE, 04 de abril de 1970, 2ª página)

[258] No dia 09 de abril de 1970, na 2ª página, quando ainda ocorria a Exposição do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o mesmo jornal faz um texto específico sobre a biografia de Veiga Valle, baseado no relatório de Rescala, e volta a fazer a afirmação de que Veiga Valle era o principal artista barroco do século XIX.

> (...) 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 1972, acontecerá uma nova exposição de artistas goianos[259], em Goiânia, que ocorrerá no Colégio de Aplicação, promovida pela Faculdade de Educação (UFG). Os únicos documentos encontrados sobre a exposição e a transcrição de parte do programa é o discurso de abertura proferido por Elder Camargo de Passos. Por esses documentos foi possível levantar que o homenageado da exposição foi Veiga Valle, e que foram expostas três de suas obras, duas Nossa Senhoras (não especificando qual) e um Menino Jesus. No discurso, Elder Camargo de Passos apresentou um mapeamento genealógico e os traços identificadores da obra de Veiga Valle[260].

Na montagem do Museu de Arte da Sacra da Boa Morte e de sua exposição haviam outros objetos que se referiam à arte sacra, mas quase tudo é remetido a Veiga Valle. Depois disso, a OVAT, em 1974, organizou a sua primeira grande exposição das obras de Veiga Valle, em comemoração ao centenário da morte do artista, em 1874. Elder Camargo de Passos foi responsável por todo o programa da exposição.

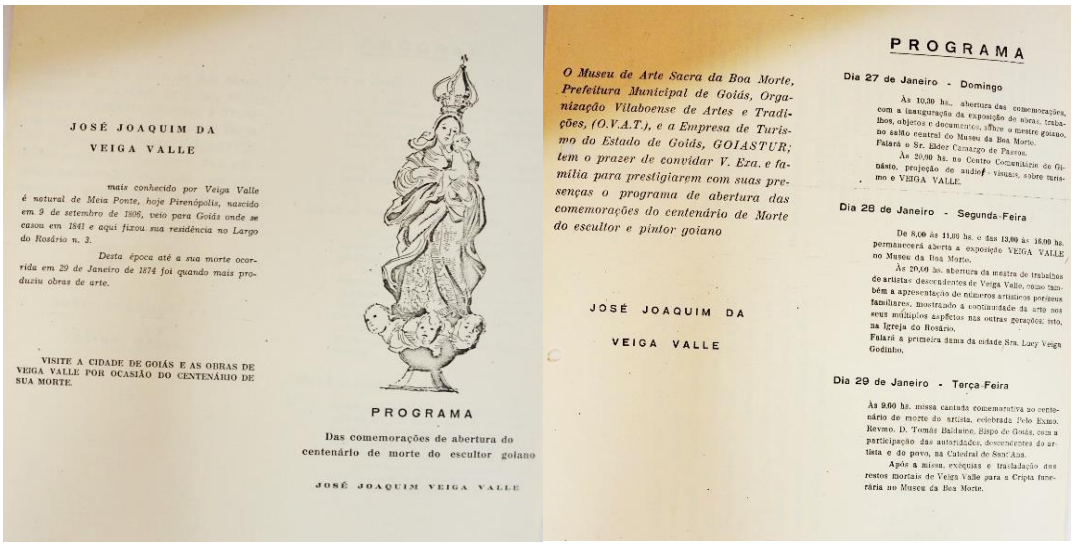
As comemorações se deram entre os dias 27 e 29 janeiro. O programa e convite da exposição tem na capa uma xilografia de Nossa Senhora do Parto, de Veiga Valle. No primeiro dia (27), a abertura seria a inauguração da exposição das obras, objetos[261] e documentos do artista. A documentação levantada mostra que nenhuma peça nova foi adquirida para a Exposição do Centenário, de modo que as peças já faziam parte do

[259] No documento transcrito a maioria dos artistas que expuseram só aparecem com o primeiro nome e abaixo as obras expostas. Farei a opção de transcrever da forma que se encontra no documento. Os artistas que participaram foram: Ana Maria, Angelus, Balzi, Barão Von Puttkamer, Cirineu, D.J Oliveira, Divino Jorge, Eneas, Heleno, Isa Costa, José Amaury Menezes, Kleber, Maria Guilhermina, Odalva, Peclat, Ritter, Rosary, Siron, Vanda, Valdelino, Veiga, Silas, Ariel, Scartesini e Marcos Veiga (AFFSD, Caixa II, sobre Veiga Valle).

[260] Pôde-se observar que esse levantamento será utilizado por Elder Camargo de Passos como base para seus futuros discursos, textos e livros. As referências são as mesmas e serão apresentadas no decorrer da tese. O discurso proferido por Elder Camargo de Passos se encontra na AFFSD, Caixa II, sobre Veiga Valle.

[261] Os objetos são seus materiais de produção e o tacho de cobre que ele utilizava para mergulhar as peças. Segundo documentação fornecida pelo IPHAN, o tacho pertencia ao Cemitério São Miguel e foi comprado pelo Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

acervo, que era composto por objetos sacros[262] e obras atribuídas a Veiga Valle[263] e desconhecidos[264]. O mesmo dia ainda contaria com uma fala de Elder Camargo dos Passos, na qual o presidente da OVAT fez uma repetição, com alguns rearranjos da fala proferida em 1972, na exposição no Colégio de Aplicação. Os rearranjos reafirmaram a narrativa em torno da genialidade do artista, sua importância para a arte goiana e seus traços identificadores.



JOSÉ JOAQUIM DA
VEIGA VALLE

mais conhecido por Veiga Valle é natural de Meia Ponte, hoje Pirenópolis, nascido em 9 de setembro de 1806, veio para Goiás onde se casou em 1841 e aqui fixou sua residência no Largo do Rosário n. 3.

Desta época até a sua morte ocorrida em 29 de Janeiro de 1874 foi quando mais produziu obras de arte.

VISITE A CIDADE DE GOIÁS E AS OBRAS DE VEIGA VALLE POR OCASIÃO DO CENTENÁRIO DE SUA MORTE.

PROGRAMA

Das comemorações de abertura do centenário de morte do escultor goiano

JOSÉ JOAQUIM VEIGA VALLE

O Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Prefeitura Municipal de Goiás, Organização Vilaboense de Artes e Tradições, (O.V.A.T.), e a Empresa de Turismo do Estado de Goiás, GOIASTUR; tem o prazer de convidar V. Exa. e família para prestigiarem com suas presenças o programa de abertura das comemorações do centenário de Morte do escultor e pintor goiano

JOSÉ JOAQUIM DA
VEIGA VALLE

PROGRAMA

Dia 27 de Janeiro - Domingo

Às 10,30 hs. abertura das comemorações, com a inauguração da exposição de obras, trabalhos, objetos e documentos, sôbre o mestre goiano, no salão central do Museu da Boa Morte.
Falará o Sr. Elder Camargo de Passos.
Às 20,00 hs. no Centro Comunitário do Ginásio, projeção de audio-visuais, sobre turismo e VEIGA VALLE.

Dia 28 de Janeiro - Segunda-Feira

De 8,00 às 11,00 hs. e das 13,00 às 18,00 hs. permanecerá aberta a exposição VEIGA VALLE no Museu da Boa Morte.
Às 20,00 hs. abertura da mostra de trabalhos de artistas descendentes de Veiga Valle, como também a apresentação de números artísticos pessoais familiares, mostrando a continuidade da arte nos seus múltiplos aspectos nas outras gerações: teto, na Igreja do Rosário.
Falará a primeira dama da cidade Sra. Lucy Veiga Godinho.

Dia 29 de Janeiro - Terça-Feira

Às 9,00 hs. missa cantada comemorativa ao centenário de morte do artista, celebrada Pelo Exmo. Revmo. D. Tomás Balduino, Bispo de Goiás, com a participação das autoridades, descendentes do artista e do povo, na Catedral de Sant'Ana.
Após a missa, exequias e trasladação dos restos mortais de Veiga Valle para a Cripta funerária no Museu da Boa Morte.

Figura 83 - *Capa e programa das comemorações do centenário da morte do escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle*, 1974. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

No dia seguinte (28), continuou a exposição no Museu de Arte Sacra da Boa Morte e, durante a noite, aconteceria uma mostra artística dos descendentes de Veiga Valle, mostrando que contou com obras de arte e apresentações musicais. Aqui se reafirma o que já foi mostrado no capítulo anterior, que o sobrenome ou descendência de Veiga Valle seria uma espécie de chancela para a arte.

No último dia, exatamente quando fazia cem anos da morte de Veiga Valle, aconteceu uma missa celebrada por Dom Tomaz Balduíno. Para essa celebração, os

[262] Dálmatas e estolas em tecidos adamascado (século XIX); Pia para Água Benta em granito trabalhado (século XIX); Turíbulo, navetas e coroas em prata de origem portuguesa (século XVIII); Missal sobre tecido adamascado com fios de ouro (século XIX); Castiçais em madeira cedro torneada (século XVIII); Ostensório em prata (século XVIII); Mitra bordada em fios de ouro com pedras semipreciosas, cruz de prata, Báculo, senoflexório e solidéu (século XVIII e XIX); partituras de músicas goianas barrocas (século XIX); peças em prata de origem portuguesa e goiana – sem especificação (século XVIII e XIX); Lampadário em prata trabalhado (século XVIII); Castiçais em prata de origem portuguesa (século XVIII); capa de asperge em tecido adamascado (século XIX) (CINCO DE MARÇO, 11 de fevereiro de 1974, s/p).

[263] São João Batista; São Benedito; Nossa Senhora das Dores; São Sebastião; Santa Luzia; Nossa Senhora do Carmo; São Miguel (CINCO DE MARÇO, 11 de fevereiro de 1974, s/p). Também é atribuído a Veiga Valle a douração do altar lateral, mas como afirmado no Capítulo 02, a douração do altar lateral é de seu filho Henrique Ernesto da Veiga.

[264] Nossa Senhora e Sant´Anna (CINCO DE MARÇO, 11 de fevereiro de 1974, s/p).

membros da OVAT e do Museu de Arte Sacra da Boa Morte conseguiram com a família uma autorização judicial para que os restos mortais de Veiga Valle fossem exumados, colocados em uma ambula, levados para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte por seus descendentes e fizessem parte de sua exposição. Além da exumação dos restos mortais do artista, a lápide de seu túmulo e o oratório do Cemitério São Miguel, no qual ficava uma imagem do artista[265], também foram levados para o museu (anexo 23). A composição criada foram os restos mortais de Veiga Valle dentro do oratório, juntamente com sua lápide e um quadro pintado por sua bisneta Maria Veiga, que também restaurou o oratório que ficava no Cemitério São Miguel (anexo 24). Tal composição reafirmou ainda mais que o Museu de Arte Sacra da Boa Morte tinha uma pretensão maior de se remeter a Veiga Valle, agora que os restos mortais do artista estariam ao lado de suas obras, como uma espécie de personificação do museu.



Figura 84 - *Oratório com lápide e restos mortais de Veiga Valle*. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Fernando Santos, 2020.

Outro ponto de destaque, ao analisar a Exposição do Centenário da Morte de Veiga Valle, é que além da divulgação de sua obra, a exposição também teve um intuito

[265] Imagem 69.

muito forte de fortalecimento do turismo. Isso porque, além do Museu de Arte Sacra da Boa Morte e da OVAT, a parceria com a Prefeitura Municipal de Goiás e a Goiastur, inúmeros convites foram enviados para autoridades e para imprensa local[266] e nacional[267], na última página do convite se tem o destaque "Visite a Cidade de Goiás e as obras de Veiga Valle por ocasião do Centenário de sua morte**".** Enquanto a cidade não tinha as comemorações da Semana Santa, no restante do ano oferecia as obras de Veiga Valle como principal atrativo.

No mesmo ano em que ocorreu a Exposição do Centenário da morte de Veiga Valle, a OVAT ajudou a promover mais uma exposição de arte na Cidade de Goiás: o I Encontro de Artes em Vila Boa, o cartaz principal é a imagem de São José de Botas, de Veiga Valle (anexo 25). Essa exposição, que ocorreu entre os dias 17 e 20 de outubro, tem como homenageados Veiga Valle e Basílio Martins Braga Serradourada, pelo centenário de suas mortes.

No I Encontro de Artes de Vila Boa, várias manifestações ocorreram e foram divididas em filatelia[268], música[269], rítmica[270], atrações infantis[271] e artes plásticas[272]. Dentro das divisões ocorriam seminários, apresentações e exposições.

O evento teve abertura no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, onde Elder Camargo de Passos[273] fez uma palestra aos convidados, na qual destacou o rico passado

---

[266] Em Goiás o evento teve cobertura do jornal Cinco de Março, que o detalha, traz seu programa, faz uma biografia do artista e fala de seus descendentes. Reporta a explicação de Elder Camargo de Passos sobre a pouca cobertura da imprensa, e ele afirma que a transportadora que levaria os convites da exposição havia atrasado e por isso eles não haviam sido entregues a tempo. Assim, a cobertura da imprensa e das autoridades não foi a esperada (CINCO DE MARÇO, 11 de fevereiro de 1974, s/p).

[267] No levantamento da documentação só foi encontrada referência à Exposição do Centenário de Veiga Valle no jornal Correio Brasiliense. A reportagem faz um convite ao evento, expõe a programação, destaca os órgãos organizadores, faz uma biografia do artista a partir de informações do professor Luiz Curado, que faz a comparação entre Veiga Valle e Aleijadinho: "Igualaram-se na produtividade, assemelharam-se na precisão extraordinária do talho, identificaram-se na espiritualidade das formas; amoldaram suas obras ás curvas sensuais da época barroca, ao passo que cada um, a seu modo, conseguiu imprimir algo e novo no amontoado de curvas e contra curvas do barroco português, produzindo peças que são inconfundíveis por traços personalíticos; o mineiro com arte decorativa e arquitetônica; o goiano, com uma arte escultória e pectória. No Aleijadinho, à harmonia das curvas ornamentais sobrepõe-se o cunho monumental de suas obras; em Veiga Valle, o inigualável valor escultórico é sobrepujado pelo inimitável pectorismo de suas tintas" (CORREIO BRASILIENSE, 26 de janeiro de 1974, 2ª página).

[268] Foi realizada a II Exposição Filatélica Juvenil de Goiás, na qual 20 expositores exibiram selos com temáticas brasileiras e universais, com cerca de 20 mil selos (CORREIO BRASILIENSE, 24 de outubro de 1974, 2ª página).

[269] Uma banda com 10 violinistas e violonista e dois flautistas percorreram a cidade tocando música clássica. Na Igreja do Rosário foram cantadas as modinhas goianas e trechos cantados e declamadas de autoria de Bernardo Élis, Regina Lacerda, Cora Coralina, entre outras (CORREIO BRASILIENSE, 24 de outubro de 1974, 2ª página).

[270] Demonstração de Ginástica rítmica e expressão corporal com coreografia de "O Guarany", jazz, afro-brasileira, entre outros (CORREIO BRASILIENSE, 24 de outubro de 1974, 2ª página).

[271] Peças infantis como "O macaco, a raposa e um lobo" e "O macaco juiz", além de pintura e atrações circenses (CORREIO BRASILIENSE, 24 de outubro de 1974, 2ª página).

[272] Além da exposição de Veiga Valle também tiveram obras expostas: Maria Guilhermina, Dino Gogenllis, Luci Borges, Talles de Aquino, Otto Marques, Robson Mac Gregor, Washington Honorato e frei Confaloni (CORREIO BRASILIENSE, 24 de outubro de 1974, 2ª página).

[273] Na época, além de presidente da OVAT, Elder Camargo de Passos também era vice-presidente da Fundação Educacional da Cidade de Goiás, um dos órgãos patrocinadores do evento.

de Vila Boa, passado que estava sendo revivido[274]. Ainda foram confeccionados slides de detalhes de pinturas, desenhos e esculturas das obras de Veiga Valle que foram exibidas nos principais pontos turísticos da cidade, lembrando que tal roteiro turístico foi implementado pela OVAT.

Diferentemente da Exposição do Centenário, o I Encontro de Artes teve maior sucesso de público, muito pela variedade cultural e por parcerias. Ao ajudar na organização do evento, a OVAT, mais uma vez, tentou reafirmar o papel de ser a organizadora e divulgadora da arte na Cidade de Goiás. Os membros da OVAT e parceiros que decidiram o que seria exposto ou não, e o programa do evento fez a ligação entre a arte no passado, Veiga Valle e Basílio Serradourada, com a arte do presente. Os visitantes que participaram do evento viram pessoas de teatro e danças que remetiam ao passado de Vila Boa, mas que estavam sendo representadas por estudantes. Propositalmente, iniciaram o evento apreciando as obras de Veiga Valle e, logo depois, foram para a exposição dos artistas da atualidade, como se ocorresse uma caminhada pelo tempo, sendo Veiga Valle o início.



Figura 85 - *Exposição das obras de Veiga Valle no I Encontro de Artes de Vila Boa*, 1978. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).

[274] Parte da palestra foi transcrita pelo jornal Correio Brasiliense, de 24 de outubro de 1974, 2ª página.

Um outro momento em que as obras de Veiga Valle foram expostas foi em 1976, entre os dias 04 a 10 de abril, agora em sua terra natal, a antiga Meia Ponte (Pirenópolis), na Semana de Arte de Pirenópolis, na qual cada dia um meiapontense ilustre seria homenageado. De acordo com o programa (anexo 26), a homenagem a Veiga Valle se deu no dia 08, quando ocorreu uma exposição de suas obras no Consistório Mor da Igreja Matriz, peças que já pertenciam à Matriz, nenhuma de suas peças foram da Cidade de Goiás para a exposição. Desse modo, não constaram peças da Cidade de Goiás, mas houve uma palestra de Elder Camargo de Passos, intitulada "Um Escultor Goiano", que mais uma vez mostra que a apropriação de Elder Camargo de Passos, em relação à obra e vida de Veiga Valle, estendeu-se à Cidade de Goiás. Deve-se notar que Veiga Valle era um meiapontense, mas a apropriação de sua obra estava tão arraigada à Cidade de Goiás, que ao fazer uma palestra sobre ele não convidaram um conterrâneo seu, mas sim um vilaboense, reforçando mais uma vez o capital símbolo de Elder Camargo de Passos.

Quando a Cidade de Goiás comemorou seus 250 anos de fundação, em 1977, a cidade foi tomada por uma série de eventos comemorativos e um deles foi a homenagem aos paulistas, em alusão a Bartolomeu Bueno da Silva. Para isso, a homenagem se deu por meio da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo e da Câmara Municipal de São Paulo, que enviaram representantes à cidade para as comemorações, na qual foram agraciados com uma medalha de ouro, referente às comemorações.

A partir dessas comemorações nasceu a ideia de que elas se estendessem a São Paulo, isso fica claro em um documento encontrado, uma carta endereçada a José Mendonça Teles[275] publicada no jornal *O Popular*. Na carta, o autor faz a proposta de estender as comemorações, de forma que ele já estaria conversando com as autoridades locais para a sua realização – o que mais chama atenção é que essas comemorações estendidas a São Paulo teriam como destaque as obras de Veiga Valle. Apesar de ser um trecho longo, é necessária descrição de parte da carta para melhor entender o processo e os agentes envolvidos na exposição:

> Escrevi ao Eudes Pacheco Santana, propondo fazer aqui em São Paulo uma grande exposição sobre a Cidade de Goiás, comemorativa do seu 250º aniversário de fundação. **O tema central será a Cidade e o seu grande artista, o Veiga Vale,** que é muito pouco conhecido ainda em todo o Brasil. Para tanto, já falei com o Prof. Peitro M. Bardi, diretor do Museu d Arte de

[275] Na documentação encontrada na Fundação Frei Simão Dorvi, o jornal em que se encontra a carta não está completo. Com isso, não foi possível identificar o autor que a endereçou a José Mendonça Teles. Ao confrontar o documento com o restante da documentação, pôde-se apurar que ela foi enviada por Manoel Rodrigues Pereira, presidente da Ordem Nacional dos Bandeirantes.

> São Paulo (fundado pelo Assis Chateaubrinad), e ele ficou entusiasmadíssimo com a idéia, aprovando-a integralmente. 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 se acha a maior coleção de telas da América Latina (Rubens, Rembrant, Renoir, Cezanne, etc). Assim, o Veiga Valle 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 de seu nome.** Simultaneamente seria feita uma exposição de fotos ("posters") da Cidade de Goiás, com todas as informações sobre o Veiga Vale. Em conclusão: seria uma maneira de comemorarmos aqui em São Paulo o 250º aniversário de Goiás. O Museu de Arte enviará um especialista à Goiás para acondicionar as esculturas de Veiga Vale, em caixas de madeira que serão trazidas em caminhão, com guardas etc. Nós aqui em São Paulo cuidaremos de tudo e as despesas serão inteiramente por nossa conta. Nem a Cidade de Goiás, nem o Governo de Goiás gastarão um real com a conta da vinda das esculturas ou com qualquer outro aspecto da exposição. O problema, eu sei: é conseguir autorização para que as esculturas saiam da Cidade de Goiás por quinze dias. Pedi ao Eudes para que visse essa possibilidade, pois se for possível, precisamos começara tomar as providências para a exposição, que deverá ser em maio ou junho. Mas o tempo urge, é preciso correr (O POPULAR, 18 de fevereiro de 1978, s/p) (grifo nosso).

Uma exposição das obras de Veiga Valle no MASP seria a consolidação da ideia de que ele seria o principal artista goiano do século XIX. Suas obras já tinham sido expostas ao lado de importantes nomes da arte brasileira, como Aleijadinho. No MASP, como citado acima, a consagração seria maior, pois suas obras estariam ao lado de artistas de renome mundial, como Rembrant, Cezanne, Renoir e outros - e expostas no maior Museu de Arte da América Latina (SANTOS, 2018).

A oportunidade de divulgar a Cidade de Goiás por meio das obras de Veiga Valle era única e isso foi aproveitado. O MASP enviou um ofício ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte (anexo 27), no qual já mostraria um panorama do local e como as obras seriam expostas, a responsabilidade do transporte e integridade das obras e a sua divulgação seria do próprio Museu de Arte de São Paulo. De pronto, as imagens de Veiga Valle foram autorizadas pela Diocese e o IPHAN para que a exposição fosse organizada. Desse modo, para a comissão organizadora na Cidade de Goiás foi escolhido o próprio Museu de Arte Sacra da Boa Morte e a Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT).

Durante a pesquisa um documento inédito foi encontrado, que é um cartaz sobre a exposição, o qual traz o nome da exposição e, em detalhe, a obra São Miguel Arcanjo, atribuída a Veiga Valle.



Figura 86 - *Cartaz para exposição das obras de Veiga Valle no MASP*, 1978. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

A exposição em São Paulo foi intitulada de "*A Cidade de Goiás e o escultor goiano Veiga Valle*", fazendo parte das comemorações do 250º aniversário da fundação da Cidade de Goiás. Ela ocorreria nos três primeiros dias (14 a 16 de setembro), mas as obras de Veiga Valle ficariam expostas até o dia 15 de outubro. Essa exposição, fora da Cidade de Goiás, foi a que mais reuniu obras de Veiga Valle em um único local, reunindo 15 peças atribuídas a Veiga Valle, sendo elas: um São João Batista, um Cristo em Agonia, duas Nossa Senhora da Abadia, dois São José de Botas, uma Nossa Senhora de Pilar, dois São Miguel Arcanjo, uma Nossa Senhora do Parto, uma Nossa Senhora da Penha, um São Joaquim, um Menino-Deus, uma Sant´Ana e um oratório de viagem. As imagens abaixo, da exposição, algumas delas inéditas, podem ser vistas dentro de redomas de vidro e veem-se visitantes observando-as.



Figura 87 - *Exposição das obras de Veiga Valle no MASP*, 1978. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos e Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

O catálogo da exposição (anexo 28) vem estampado na capa com a imagem de Nossa Senhora do Parto, de Veiga Valle. O catálogo traz o programa da exposição, um texto de apresentação de Tito Lívio Ferreira[276], que faz os agradecimentos às comissões organizadoras e exalta o "descobrimento" de Goiás pelos paulistas. Posteriormente, Manoel Rodrigues Ferreira faz um longo texto sobre as bandeiras paulistas, especificando as principais rotas implementadas pelos bandeirantes, colocando a bandeira do

[276] Presidente da Academia Paulistana de História.

Anhanguera como aquela que encerra a "grande era das bandeiras paulistas". Um texto ufanista que insiste em mostrar o heroísmo dos bandeirantes, tentando passar a ideia de que eles são os responsáveis pela expansão territorial da colônia brasileira. Os bandeirantes são pintados com fortes cores desse herói desbravador, e Goiás seria último feito dessa era. No entanto, fica em silêncio sobre os métodos por meio dos quais os bandeirantes conquistavam tais regiões, atacando tribos indígenas e utilizando de extrema violência.

Ainda no catálogo, estão impressos as plantas e mapas de Vila Boa, e encerra com um texto de Elder Camargo de Passos sobre Veiga Valle. Ao apresentá-lo, o texto mostra todo o capital simbólico de Elder, pois refere-se a ele como o maior conhecedor da vida e obra do artista. No texto, Elder Camargo de Passos inicia tentando contextualizar o descobrimento de Goiás e, posteriormente, o ambiente cultural de Vila Boa, apegando-se somente ao século XIX, destacando o teatro, os jornais, o Gabinete Literário Goiano, as igrejas. Enfatiza a arte no período, mas não cita nenhum artista que não seja Veiga Valle, como se este fosse o único artista na cidade na época. Esse fato mostra mais um indício do que foi tratado anteriormente, Elder Camargo de Passos, no comando da OVAT, exclui artistas da época para que se evidenciem as obras de Veiga Valle.

Quando entra especificamente na vida e obra de Veiga Valle, Elder Camargo de Passos repetiu e reafirmou tudo aquilo que já tinha escrito e falado em palestras. Inicia com uma breve biografia, destaca o possível aprendizado com padre Amâncio da Luz (hipótese descartada no Capítulo 01) e, em seguida, insinua o autodidatismo, sua vida política, seu casamento e mudança para a capital, reforça sua genialidade, fala das exposições realizadas até o momento e conclui questionando se Veiga Valle merecia ou não um reconhecimento e divulgação, como outros artistas plásticos brasileiros (CATÁLOGO, 1978).

De acordo com o programa, além das obras de Veiga Valle, também seriam expostos, circundando suas obras, 50 painéis com fotografias da Cidade de Goiás, tiradas especificamente para a exposição de mapas e plantas de Vila Boa, datadas de 1751, que foram obtidos em Portugal.

No dia da inauguração (14) da exposição houve uma abertura solene com falas do diretor do MASP, Pietro M. Bardi, discurso de um representante da Câmara Municipal de São Paulo[277], um discurso de Elder Camargo de Passos apresentando as obras de Veiga

[277] O representante da Câmara Municipal de São Paulo foi o vereador João Brasil Vita (CATÁLOGO, 1978).

Valle e o então governador de Goiás, Irapuan Costa Júnior, que cortou a faixa para a inauguração. No dia seguinte (15) a exposição continua, mas o dia é dedicado aos autores goianos[278], quando ocorreria uma tarde de autógrafos. No dia 16 as comemorações saem da cidade de São Paulo e seguem para a cidade Santana do Parnaíba, onde nasceu Bartolomeu Bueno da Silva (Anhanguera). Na cidade foi celebrada uma missa e apresentações com músicas regionais paulistas. No dia 17 de setembro foi organizado um Recital de Músicas Goianas, como mostra o programa do evento, que tem como ilustração a imagem de Nossa Senhora D´Abadia, de Veiga Valle, e no convite para a exposição a capa é uma imagem de um Menino – Deus, de Veiga Valle (anexo 29).

Ao analisar a documentação se pôde observar que a recepção na imprensa sobre a exposição foi positiva, pois ela foi amplamente divulgada na imprensa paulista e goiana. No dia da inauguração da exposição, o jornal a *Folha de São Paulo*[279] abordou o assunto por três vezes em sua edição, duas vezes fazendo o convite e outra em reportagem específica sobre Veiga Valle, com três imagens de suas obras (São José de Botas, Nossa Senhora da Abadia e Sant´Ana). Outro jornal de grande circulação na capital paulista que divulgou a exposição e falou das obras de Veiga Valle é o jornal *O Estado de São Paulo*, que tem como título "MASP traz o mestre da escultura de Goiás", e destacou que Veiga Valle é "considerado o maior artista goiano de todos os tempos" (O ESTADO DE SÃO PAULO, 14 de setembro de 1978, p.19).

No entanto, três reportagens da imprensa nacional merecem destaque para uma posterior análise. Ambas as reportagens fazem um bom balanço sobre a exposição no MASP, estabelecendo uma comparação da obra de Veiga Valle com as obras de Aleijadinho e destacando Veiga Valle como um dos representantes do barroco brasileiro. O jornal carioca *Última Hora* ressalta que:

> **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 em madeiro (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 entreves, 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

[278] Os autores que participaram foram: José Mendonça Teles, Lena Castelo Branco Ferreira Costa, Regina Lacerda, Acary de Passos Oliveira, Marivone Matos Chaim, Modesto Gomes e Gilberto Mendonça Teles (CATÁLOGO, 1978).
[279] Folha de São Paulo, 14 de setembro de 1978, p.41.

> criatividade e importância reconhecidos (ÚLTIMA HORA, 15 de setembro de 1978, p.15).

O jornal *O Estado de São Paulo* também publicou uma reportagem nesse sentido, intitulada *Goiás, sua História e sua Estética*, a qual coloca que "Se Minas Gerais tem o Aleijadinho, Goiás quer provar agora que também possui um importante escultor que é Veiga Valle" (O ESTADO DE SÃO PAULO, 22 de setembro de 1978, s/p). A *Folha de São Paulo* traz uma longa reportagem sobre a Cidade de Goiás, para ilustrar a cidade em que Veiga Valle produziu suas obras, e coloca o santeiro goiano como melhor que Aleijadinho:

> GOIÁS VELHO: A CIDADE PAULISTA POR 21 ANOS – **O MASP está expondo fotos do lugar onde o escultor Veiga Valle criou imagens mais belas que as do Aleijadinho.**
> (...) Veiga Valle está sendo uma revelação para São Paulo, e talvez para o Brasil, pois ninguém supunha que em Goiás existiu um dos maiores escultores barrocos, do mesmo nível do Aleijadinho, com uma diferencia: as imagens de Veiga Valle são mais belas (FOLHA DE SÃO PAULO, 02 de outubro de 1978, p.19) (grifo nosso).

Em Goiás, a exposição foi bastante divulgada e comentada no jornal *Opção*, que mostra um indicativo da recepção das pessoas ao visitar a exposição:

> A gente percebia que os comentários partiam de *experts*, de pessoas que realmente entendidas no assunto. O prof. Bardi, por exemplo, vindo da Itália para dirigir o Museu precisamente em consequência de seus grandes conhecimentos no campo da arte, se mostrou entusiasmado com a obra de Veiga Valle, que em nenhum momento seria ofuscado por Aleijadinho. O Cônsul da Polônia em São Paulo, conversando com este escriba, se disse rendido face ás qualidades do escultor goiano, demonstrando mesmo desejos de conhecer Goiás e seu tesouro artístico. Nenhum reparo, em verdade – foi feito por quem quer que fosse. Todas as vozes se levantaram para enaltecer a arte do escultor goiano (OPÇÃO, 24 a 30 de setembro de 1978, s/p).

A exposição das obras de Veiga Valle no MASP foi sua consagração como artista barroco. Como dito anteriormente, suas obras estavam expostas ao lado de grandes nomes da arte nacional e internacional, uma chancela que poucos artistas receberam.

Outro ponto que se deve observar é que, ao se pensar nas comemorações dos 250º anos da fundação de Vila Boa em São Paulo, destaca-se Veiga Valle e sua obra, que será o principal representante do passado e da tradição vilaboense. Como a OVAT era um dos membros da comissão organizadora, agora ela teria como um de seus pilares a arte (Veiga Valle), uma chancela para fortalecer o seu argumento de que "o passado é o futuro" da Cidade de Goiás. Afinal, a antiga Vila Boa agora tem um artista que a crítica compara

com Aleijadinho, artista que teve suas obras expostas no principal museu de arte da América Latina. Se Minas Gerais atrai inúmeros turistas para apreciar as obras de Aleijadinho, a Cidade de Goiás teria as obras de Veiga Valle para seus turistas. Dessa forma, a ideia de que a arte goiana se iniciou com Veiga Valle se consolida.

Encerrada a exposição no MASP, as obras que lá estiveram agora iriam para uma nova exposição de Veiga Valle em Goiânia, no Salão Nobre do Palácio das Esmeraldas. A nova exposição faria parte das comemorações do 45º aniversário do lançamento da Pedra Fundamental de Goiânia, na qual as peças de Veiga Valle, mais uma vez, representariam a Cidade de Goiás.

A exposição no Palácio das Esmeraldas ocorreu entre os dias 24 a 31 de outubro de 1978, tendo o Governo do Estado de Goiás como principal financiador. Além das 15 peças atribuídas a Veiga Valle, que foram expostas no MASP, também foi exposta documentação da Fundação Frei Simão Dorvi. O programa da exposição tem na capa a imagem de São José de Botas, de Veiga Valle, e ainda traz uma breve biografia do artista e das obras expostas (anexo 30).

A abertura do evento contou com a presença de intelectuais, políticos e descendentes de Veiga Valle. Houve discursos do governador, Irapuan Costa Junior, e de Elder Camargo de Passos - que agradeceu pelo apoio do governo de Goiás na exposição do MASP e pela doação de vitrines para as peças de Veiga Valle, que ficavam no Museu de Arte Sacra da Boa Morte e que foram estreadas na exposição em Goiânia. Nas imagens abaixo, algumas inéditas, podemos observar o então governador Irapuã da Costa Junior discursando na abertura da exposição, a suas costas a imagem de São João do Deserto e, ainda, a disposição da exposição.





Figura 88 - *Exposição das obras de Veiga Valle no Palácio das Esmeraldas*, 1978. Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos e Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

Quando se observa a documentação desde a criação da OVAT, em 1965, até a exposição no MASP, em 1978, a divulgação da vida e obra de Veiga Valle, com exposições, palestras e na imprensa nunca foi tão expressiva. O ano de 1978 foi o ápice dessa divulgação[280], o trabalho pensado e articulado pela OVAT durante esses nove anos foi exitoso, a Cidade de Goiás tem um elemento artístico que representa o passado vilaboense. A Organização Vilaboense de Arte (Veiga Valle) e Tradição (Semana Santa), ao ter seus pilares estabelecidos e relacionados - afinal a obra de Veiga Valle faz parte dos eventos da Semana Santa - e com o aumento significativo do turismo na cidade, inicia um outro passo como guardiã da memória vilaboense, a partir daquele ano, que é o envolvimento direto com o patrimônio (a relação da OVAT com o patrimônio será desenvolvida no capítulo seguinte).

A última grande exposição da qual as obras de Veiga Valle participaram foi em 2000, por conta das comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, a exposição Mostra Redescobrimento: Brasil +500, participando do módulo barroco (*Imagens do Barroco)*. A Mostra do Redescobrimento: Brasil +500 aconteceu em São Paulo, entre 24 de abril e 07 de abril de 2000. A mostra seria interligada por treze módulos[281] que ocupariam os pavilhões da Bienal, Pinacoteca e Oca no Parque Ibirapuera.

O convite para a exposição se deu em setembro do ano anterior, quando a curadora do módulo barroco, Myriam Andrade de Oliveira, visitou a Cidade de Goiás para olhar as obras. A curadora fez o convite ao bispo da Diocese de Goiás, dom Eugênio Rixen,

[280] Somente no ano de 1978, foram contabilizadas 31 reportagens ou referências a Veiga Valle e suas exposições no MASP ou no Palácio das Esmeraldas na documentação levantada para a presente Tese (anexo 31).
[281] Os treze módulos presentes na Mostra do Redescobrimento foram: Artes indígenas; Arqueologia paleolítica; Arte: "evolução ou revolução?"; A primeira descoberta da América; Arte popular; Negro de corpo e alma; Arte do século XIX; Imagens do Barroco; Arte afro-brasileira; Imagens do inconsciente; Arte do século XX; O Olhar distante; Cine-caverna.

para que obras de Veiga Valle fossem expostas no Museu de Arte Sacra da Boa Morte e a imagem de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos fizesse parte da exposição, que ocorreria no ano seguinte. Dom Eugênio convocou o Conselho Diocesano[282] e permitiram a ida das imagens para a exposição.

No entanto, houve um grande desentendimento por parte da Irmandade dos Senhor dos Passos, que discordou da decisão do Bispo e não queria que a imagem do Senhor dos Passos saísse da Cidade de Goiás e fosse para São Paulo para ficar durante tanto tempo. De acordo com membros da irmandade "a imagem do Senhor dos Passos não é apenas um objeto de arte, é um objeto de devoção"[283], episódio que ficou conhecido como *A briga do santo* (TAMASO, 2007).

A Irmandade dos Passos organizou um protesto na Igreja de São Francisco de Paula para que a imagem não fosse levada a São Paulo. No dia 25 de março de 2000, os sinos da Igreja de São Francisco de Paula começaram a tocar continuamente de hora em hora, um código criado pelos membros da Irmandade para que se reunissem e barrassem a saída da imagem da igreja. Um clima tenso se instalou entre os grupos que queriam que a imagem fosse para a exposição e os contrários[284]. Depois de muitos desentendimentos o bispo deliberou pela não ida da imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos.

A imagem do Nosso Senhor dos Passos não foi para a Mostra do Redescobrimento, mas foram levadas para a exposição outras imagens sacras[285]. Para isso, uma grande operação de preparo para embalar e transportar as imagens foi feita. Nessa operação (anexo 32), dez obras de Veiga Valle foram levadas para a exposição: Nossa Senhora do Parto, Nossa Senhora do Rosário[286], São João Batista, São Miguel Arcanjo, São Joaquim, São Pedro de Alcântara, São José, Nossa Senhora das Mercês e dois Menino-Deus. Em depoimento da curadora do módulo barroco da Mostra do Redescobrimento, ela diz que: "as obras de Veiga Valle serão expostas em sala especial – além dele, o único a ter esse privilégio nesse módulo deve ser o mineiro Aleijadinho" (O POPULAR, 13 abril de 2000, Caderno 02, p. 01).

---

[282] O Conselho era formado por Antolinda Baía Borges, Elder Camargo de Passos, Fernando Cupertino de Barros e Héber da Rocha Rezende (se deve ressaltar que todos eram membros da OVAT) (TAMASO, 2007).

[283] Maria Cristina Veiga Godinho, Conselho da Irmandade dos Passos. Depoimento ao jornal O Popular em 13 abril de 2000, Caderno 02, p. 01.

[284] Uma espécie de plano de guerra era intensamente vivida por cada um dos moradores, tanto aqueles contrários à ida da imagem, quanto aqueles favoráveis. Os *irmãos* em vigília estavam prontos para se deitarem no chão, na frente do caminhão, impedindo-o assim de *levar* a imagem da cidade. O sino badalado de hora em hora não deixava ninguém esquecer que havia um conflito aberto em meio à elite vilaboense: de um lado a *panelinha* e o bispo; de outro, as famílias consideradas mais conservadoras, mais *tradicionalistas* (TAMASO, 2007, p.681).

[285] Todas as imagens pertenciam ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte, sendo elas: Santa Luzia, São Gonçalo Amarante e Santa Bárbara (O Popular,13 abril de 2000, Caderno 02, p. 01)

[286] Na imagem, somente o Menino-Deus que está nos braços de Nossa Senhora é de autoria de Veiga Valle.

O módulo barroco na Mostra do Redescobrimento foi um dos mais caros do evento, tendo custado cerca R$ 1,1 milhão, e com cerca de 150 pessoas trabalhando simultaneamente. Na primeira sala, foram colocados troncos de 7,20 m de altura e cascalho de ferro que envolvia as imagens portuguesas do século XVI. Além do cenário eram declamados poemas de padre Vieira e Gregório de Mattos, nas vozes de Maria Bethânia, Chico Buarque, Caetano Veloso e outros. Ainda no ambiente, havia um palco-jangada com cerca de 20 imagens trazidas das missões jesuíticas guaranis do sul. As imagens beneditinas ficavam em uma base suspensa para "transmitir a impressão de arte isolada na clausura, direcionada a sublimação", afirma Bia Lessa, responsável pelo cenário da exposição (FOLHA DE SÃO PAULO, 13 de abril de 2000, p.07).

O visitante chegava em um ambiente com 200 mil flores de papel crepom nas cores roxa e amarela, formando uma espécie de tapete que iria introduzi-lo às obras dos artistas que nasceram no Brasil, às oficinas leigas que se instalaram a partir do século XVIII, tendo como principal destaque as obras de Aleijadinho e Veiga Valle. O caminho da procissão levava à simulação de uma "catedral", com divisórias de 15 metros de altura, e outro trecho possuía buracos de fechaduras com silhuetas de santos e um grande painel, no qual o visitante podia deixar pedidos ao seu santo de devoção. Quanto à última parte do módulo:

> Por fim, a saída se dá na "área de dispersão" de um desfile de escolas de sambas. Nesse local, a fé dos séculos passados é atualizada em vídeos inéditos do cineasta Eduardo Coutinho, fotos do célebre "Cristo Embrulhado" do carnavalesco Jõasinho Trinta e andores de procissão. O som é o de um samba-enredo da Mocidade Independente em forma de oração: "Padre Miguel olhai por nós/Se liga que essa gente tão sofrida...etc" (FOLHA DE SÃO PAULO, 13 de abril de 2000, p.07).

Em umas das últimas visitas ao acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, deparei-me com as imagens da exposição do Redescobrimento, que nunca foram mostradas. Por meio delas é possível observar as obras de Veiga Valle nos caminhos das flores e fazendo parte de um conjunto de obras (anexo 33), de modo que a grande maioria estava protegida por redomas de vidro. Algumas delas receberam destaque, como uma Nossa Senhora cujo Menino Deus é de Veiga Valle, e que fica em um altar lateral esculpido em madeira. O maior destaque foi para a imagem de Nossa Senhora do Parto, que ficou no meio de um cruzamento de caminhos, onde os observadores poderiam andar a sua volta e observar o seu esgrafiato.

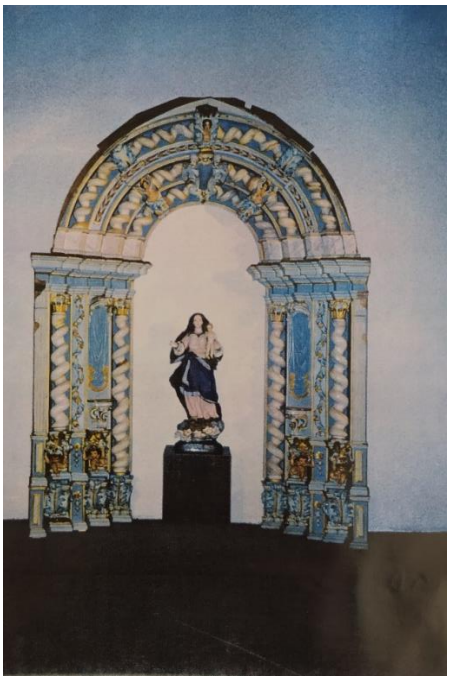






Figura 89 - *Exposição Mostra do Redescobrimento: Brasil +500*, 2000. Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

As obras de Veiga Valle mais uma vez representam[287] Goiás em um grande evento com intensa divulgação, milhares de pessoas passaram pela exposição e viram a obra do santeiro goiano, mais uma vez ao lado de outros grandes mestres brasileiros da arte sacra. Contudo, o principal ponto que se deve observar é o empenho do grupo de vilaboenses (todos os membros da OVAT, apesar de ela não ser a instituição oficializada para levar as imagens de Veiga Valle, como ocorreu no MASP, em 1978) para que as imagens participassem da Mostra do Redescobrimento. No ano de 2000, a Cidade de Goiás estava pleiteando o título de Patrimônio Mundial, e a exposição das obras de Veiga Valle, em um grande evento como esse, seria de enorme importância para o reconhecimento histórico e cultural da cidade.

4.4 – A divulgação da Cidade de Goiás a partir das obras de Veiga Valle

Desde a sua reapresentação aos vilaboenses, na década de 1940, por João Rescala, e a sua apropriação como principal representante da arte goiana do século XIX, a divulgação da vida e obra de Veiga Valle se fez presente na imprensa local e nacional. Entretanto, ao analisar a documentação para a construção da tese, foi possível observar que essa divulgação cresceu de forma exponencial a partir dos anos 60, especificamente a partir de 1965, quando se deu a criação da Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT). Isso se deu pelo projeto de implementar o turismo na antiga capital, que se apropria das obras de Veiga Valle como um dos seus chamativos. É importante salientar que uma vasta documentação que divulga a Cidade de Goiás ou Veiga Valle foi levantada durante a pesquisa. Todavia, para comprovar a hipótese acima levantada, só foram usadas aquelas que fizeram relação entre Veiga Valle e a Cidade de Goiás.

Para isso, dois recortes temporais serão feitos. O primeiro irá de 1964 a 1979, período em que se observa a maior divulgação da cidade dentro do projeto da OVAT de implementação do turismo. O segundo recorte será de 1999 a 2001, quando, mais uma vez, o artifício adotado pela OVAT será utilizado para ajudar na obtenção do título de Patrimônio da Humanidade.

Analisar essa divulgação é um passo importante para se entender a recepção que se teve sobre o artista naquele momento e o quanto isso foi fundamental para se fortalecer

[287] Além de Veiga Valle, obras do artista Siron Franco também foram expostas na Mostra do Redescobrimento: Brasil +500

o turismo voltado para o patrimônio. Essa análise foi também indispensável para reforçar a ideia da Cidade de Goiás como berço da tradição e cultura goiana.

Antes da criação da OVAT, em 1965, a revista *O Cruzeiro*, uma das revistas de maior circulação nacional da época, fez uma grande reportagem sobre a Cidade de Goiás, intitulada *Vila Boa de Goiás: capital artística do Brasil Central.* A reportagem, bastante ilustrada pela arquitetura vilaboense, inicia-se contando a história da fundação da cidade até a transferência da capital, descrevendo alguns de seus aspectos geográficos. Destaca as igrejas da cidade e as casas em estilo colonial, e tenta transmitir uma imagem de grande bucolismo da cidade, quando aparece Goiandira Ayres do Couto, às margens do Rio Vermelho, para pintar as paisagens da cidade, e a noite as pessoas se reúnem no alto da Igreja de Santa Bárbara para cantar e fazer serenatas.

A reportagem fala de Veiga Valle e traz algumas obras atribuídas a ele estampadas na matéria. Durante esse período, ainda não existia o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, que só seria fundado em 1969. Logo, suas obras ainda estavam nas igrejas e no Museu de Arte Sacra da Cúria, e a reportagem o menciona como o "Aleijadinho de Vila Boa":

> Nas igrejas da Abadia (1790) e Boa Morte (1799) 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. Imagens de sua criação estão espalhadas em todo o Brasil, e uma pertence hoje ao acervo do Museu do Vaticano. O Museu da Cúria de Goiás guarda algumas obras dêsse artista, orgulho do Estado (O CRUZEIRO, 11 de abril de 1964, p.35)

A partir de agora se pode observar que, com a criação da OVAT, em 1965, a quantidade de divulgação aumentou e, em sua grande maioria, relacionava-se às duas bases da OVAT nos seus primeiros anos: arte (Veiga Valle) e tradição (Semana Santa) e o roteiro turístico que ela implementou. Em 1966, o jornal carioca *Correio da Manhã* publicou duas reportagens sobre a Cidade de Goiás, a primeira intitulada *Vila Boa: Roteiro do Brasil Colonial,* na seção de turismo, que traz a cidade como uma possível rota do turismo religioso, devido a suas igrejas e, principalmente, pelas obras de Veiga Valle. De acordo com a reportagem "*sugerimos a organização de comitivas de fiéis, que podem viajar de ônibus para ver as belezas de Vila Boa e contemplar a arte sacra de Veiga Vale, que tem um Menino-Jesus no Vaticano"* (CORREIO DA MANHÃ, 27 de novembro de 1966, p.04).

No mês seguinte, o mesmo jornal faz uma outra publicação intitulada *Igrejas marcam em Goiás força e fé dos bandeirantes*[288], também na seção de turismo. A reportagem ainda insiste no turismo religioso da Cidade de Goiás e descreve suas igrejas coloniais, quando faz uma relação entre suas estruturas e a força dos bandeirantes, dando um grande destaque para a Igreja de Santa Bárbara e para o costume, no qual algumas pessoas sobem suas escadarias para fazer serestas. Um dos atrativos descritos pela reportagem são obras de Veiga Valle que estão em algumas igrejas.

O goiano Zoroastro Artiaga[289] escreveu para o jornal *Correio Brasiliense*, em 1967, um texto intitulado *Da História das Artes em Goiás*. Nesse texto, o professor tenta fazer um histórico da arte em Goiás e tem como principal base de sustentação o relato dos viajantes que passaram pela região. Zoroastro coloca que a arte em Goiás nasceu com Veiga Valle e nenhuma outra menção é feita. Ao falar sobre Veiga Valle, o professor o faz de forma bastante entusiástica e exagerada, colocando-o como o único artista que existiu em Goiás no século XIX (o que já foi desconsiderado no Capítulo 01). Em sua publicação é afirmado também que todas as obras de arte das igrejas da Cidade de Goiás são de Veiga Valle e, vai além, que todas as decorações internas e externas das igrejas do Centro-Oeste foram de sua autoria. De acordo com a reportagem:

> A arte sacra, entretanto, só teve um gênio, que foi o ilustre goiano Veiga Vale, autor de **todas as decorações** dos templos do Centro-Oeste, internos e externos (...). Quase todas as imagens das igrejas de Cuiabá e de Goiás foram feitas por Veiga Vale.
> Era um dos membros da tradicional família Veiga Jardim, da velha capital. Estudou com os jesuítas escultores e decoradores, aproveitando assim a sua vocação que foi revelada desde os tempos de sua juventude. Veiga Vale dedicou toda sua vida à pintura e escultura. É um justo orgulho de do Estado de Goiás (CORREIO BRASILIENSE, 02 de outubro de 1967, p.19) (grifo nosso).

[288] Correio da Manhã (RJ), 04 de dezembro de 1966, p.05.
[289] Zoroastro nasceu em Itaberaí / Goiás, no dia 29 de maio de 1891, e faleceu em Goiânia, em 26 de fevereiro de 1972. Cursou: Direito, Ciências Jurídicas e Sociais na UFG e cursos especiais como: Geologia, Mineralogia, Botânica, Didática, Estatística, Economia e Pedagogia, concluídos no Rio de Janeiro e São Paulo.
Realizou obras importantes, como: Planejamento para as iniciativas da mudança da capital para Goiânia: planejou e organizou o Museu do Estado de Goiás que hoje, em virtude de lei, tem o nome do biografado; criou o Museu das Bandeiras, por iniciativa e colaboração, na Cidade de Goiás. Foi representante do Patrimônio Histórico Nacional do Ministério da Educação, em Goiás e, por seu intermédio, foram realizadas as obras de reparação e reconstrução dos monumentos históricos em Goiás, Pirenópolis e Luziânia. Foi sócio fundador das seguintes faculdades: Faculdade de Filosofia de Goiás da Universidade Católica; Escola de Engenharia de Goiás; Escola de Belas Artes do Estado, Escola de Agronomia e outras. fundou o Museu das Bandeiras, exclusivamente histórico, na velha capital, para onde mandou farto material coletado em todo o estado, inclusive o arquivo pertencente ao Dr. Americano do Brasil e arquivos particulares e de cartórios de valor histórico. Disponível em: <http://museugoianozoroastroartiaga.blogspot.com/ > Acessado em 14/12/2020 as 11:20:00.

Alguns equívocos são encontrados no texto do professor Zoroastro Artiaga, um deles é destacar que Veiga Vale teve estudos com jesuítas em seu aprendizado, porém, como já mencionado, nenhuma documentação foi encontrada sobre seu aprendizado - provavelmente a relação deve ter sido feita devido aos jesuítas serem os pioneiros na arte sacra do Brasil. Outro ponto é a afirmação equivocada de que as decorações internas e externas de todas as igrejas do Centro-Oeste teriam sido feitas por Veiga Valle, no entanto Veiga Valle não realizou decorações externas e internas[290]. É importante evidenciar que não é possível que tais decorações em igrejas sejam da autoria de Veiga Valle, uma vez que a documentação analisada reforça a ideia de que o artista nunca saiu de Goiás. O que se deve destacar é que o texto é construído para se ter uma aproximação da imagem de Veiga Valle com Aleijadinho, que sim, era um grande decorador de interiores e fachadas.

Em 1968, a folclorista Regina Lacerda leva as imagens de Veiga Valle para a Exposição do Festival Barroco, em Salvador (BA). Além da reportagem sobre o assunto (como mostrado no capítulo anterior), ela também escreve um outro texto no mesmo ano, no *Correio Brasiliense,* intitulado *Cidade de Goiás, berço da cultura goiana*. Nessa publicação, a folclorista menciona música, literatura e artes plásticas e afirma que as obras de Veiga Valle é que enriqueceram os altares, de modo que o artista "poderá ser mencionado em Goiás como o Aleijadinho em Minas Gerais e Frei Agostinho da Bahia" (CORREIO BRASILIENSE, 03 de fevereiro de 1968, p. 3a).

A revista *O Cruzeiro* faz uma nova reportagem sobre a Cidade de Goiás em 1970, intitulada *Goiás Velho: a Vila Boa de Goiás*. A reportagem é bastante ilustrada com a arquitetura da cidade, com destaque para as igrejas e as casas, mas mostra as ruas, o Rio Vermelho, o artesanato e o cotidiano da antiga capital. A percepção que se tem é de que a cidade parou no tempo, mas que sua áurea romântica estava ameaçada, assim, um processo de restauração se mostrava urgente. Ainda na reportagem, menciona-se Veiga Valle, em letras destacadas, coloca-se que "Na igreja de Nossa Senhora da Boa Morte está guardado o que restou das obras do mestre santeiro de Vila Boa, José Joaquim Veiga Valle" (O CRUZEIRO, 19 de maio de 1970, p.49), e abaixo do título uma imagem de Nossa Senhora das Dores[291], e dentro do altar-lateral e abaixo dela a imagem de Cristo em Agonia. O texto continua:

[290] As duas decorações internas que são atribuídas a ele, na Igreja da Boa Morte e na Catedral de Sant´Anna, já foram desconsideradas no Capítulo 01.
[291] Na reportagem a imagem de Nossa Senhora das Dores é indicada como Nossa Senhora da Boa Morte.

> O Museu Sacro, por exemplo. Fica na Igreja da Boa Morte, uma construção octogonal (no Brasil, somente a de São Francisco dos Clérigos, em Recife, tem esse formato), e abriga apenas as obras do famoso santeiro José Joaquim Veiga Vale. Não existe o seu altar-mor, destruído pelas chamas de um incêndio. Retábulos e painéis desapareceram. Como obra de entalhe, apenas um tabernáculo, trabalhado em jacarandá, obra que revela a arte excepcional de Veiga Vale. Há também um altar com trabalhos em talha, pintado a ouro. O restante do acervo são imagens: a Agonia de Cristo, São Miguel, São Sebastião, São José de Botas (O CRUZEIRO, 19 de maio de 1970, p.49).

O jornal *O Globo*, em 1971, faz uma série de reportagens sobre a Cidade de Goiás no decorrer do ano e, ao observar seu conteúdo, é possível perceber que elas giram em torno de colocar a cidade como algo único no estado, uma cidade que parou no tempo. Isso não ocorre no sentido depreciativo, como se viu na época da mudança, a percepção de "parada no tempo" agora é um benefício, alinhado com o lema da OVAT, "o passado é o futuro".

Nesse sentido, a primeira reportagem levantada é intitulada *Quando Goiás Velho era môço*, a qual aponta os principais bens tombados pelo SPHAN e o levantamento de documentos, história e cultura goiana feito pelo presidente da OVAT, Elder Camargo de Passos[292]. Indica também a restauração da Igreja da Abadia, segundo a reportagem: "onde os técnicos recuperaram o teto e o altar trabalhados pelo escultor Veiga Valle**"** (O GLOBO, 24 de junho de 1971, s/p). Nesse trecho se pode perceber mais um indicativo da relação que foi construída de que qualquer arte religiosa na Cidade de Goiás seria de Veiga Valle, porém nenhum documento comprova que o altar foi talhado por ele e, ainda, quando o artista chegou na cidade o altar já existia. Ao se tratar do teto, ainda não foi possível identificar seu autor, e nada pode comprovar que Veiga Valle fazia este tipo de pintura.

Uma outra reportagem feita pelo jornal traz a lenda do padre Perestelo[293] e a chamada "maldição do padre", de que a Catedral de Sant´Ana nunca ficaria totalmente acabada. Logo se faz essa relação com o incêndio da Boa Morte, em 1921, já que a catedral se transferiu para ela em 1874, dessa forma, segue fazendo um histórico da igreja da Boa Morte e sua transformação em museu de arte sacra. Também descreve uma breve

[292] A reportagem traz Elder Camargo de Passos como diretor do SPHAN, no entanto ele nunca teve uma relação oficial com o órgão.

[293] Era o vigário o Padre João Perestelo Spinola, um espanhol temperamental, mas de muitos méritos. (...). Começava a construção da Catedral de Santana, quando um incidente numa cerimônia religiosa precipitou a reação em cadeia. A conspiração contra o sacerdote ganhou proporções insustentáveis e êle acabou sendo considerado louco por uma junta formada por um médico e um farmacêutico. Mandado para o Rio de Janeiro, á saída da metrópole do Anhanguera, em gestos bíblicos, sacudiu das sandálias e lançou uma maldição. Aquele templo que deixava inacabado nunca se completaria. Um escravo foi fiel foi mandado a Pirenópolis, de onde trouxe um grupo de amigos, que tomou padre Perestelo da escolta, reconstituindo-o à liberdade. Aconteceu entre 1740 e 1750 (O GLOBO, 05 de agosto de 1971, p.07).

biografia de Veiga Valle e sua técnica e, ainda, sobre o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, que ele só abriria aos domingos das 08:00 às 13:00h, mas caso alguém quisesse fazer uma visita era só procurar "Elder Camargo, em sua residência, Frei Simão, na Igreja do Rosário ou Srta. Antolinda Borges, na Casa Veiga" (O GLOBO, 05 de agosto de 1971, p.07).

É possível observar nessa reportagem que as ações da OVAT apareciam cada vez mais para intensificar o turismo na cidade, como o resgate da lenda da "maldição do padre". Com isso, ela cria mais um chamativo para que se visitasse a catedral, que tinha sido recém-inaugurada e, de certa forma, diferenciava-se da arquitetura das outras igrejas coloniais, com exceção da Igreja do Rosário, que é de 1934. Além disso, destaca-se outra igreja, que tinha virado museu, para abrigar as obras do principal artista da cidade. Outro fato que deve chamar atenção é a disposição dos diretores do museu para a divulgação turística, que poderiam ser chamados em suas casas ou trabalho caso alguém quisesse fazer uma visita.

No mesmo mês, agosto, o jornal *O Globo* lança um novo texto, agora específico sobre Veiga Valle, intitulado *Veiga Vale, o santeiro verde-amarelo*. É feita uma biografia do artista, sua técnica de douração e são atribuídas a ele mais de 200 obras pelo Brasil. O que chama atenção é a relação que a reportagem faz em relação a sua peça, São Joaquim, mencionando que suas cores verde-amarelo se relacionam com a participação na luta pela Independência do Brasil em Goiás, da qual Veiga Valle participou[294], e que "suas imagens ajudaram a consolidar a Independência do Brasil" (O GLOBO, 31 de agosto de 1971, s/p). No entanto, é necessário salientar que em Goiás não houve luta pela independência. O equívoco, provavelmente, deu-se porque Veiga Valle participou da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional (como mostrado no Capítulo 01). Duas das obras de Veiga Valle trazem o verde-amarelo como cores predominantes dos mantos e túnicas, São Joaquim e São José de Botas, porém não se pode afirmar que elas relacionam com algo nacionalista a iconografia dos referidos santos, já se remetia a tais cores.

Até encerrar o ano de 1971, o jornal *O Globo* lança mais duas reportagens sobre Goiás, agora especificamente sobre o turismo. Na primeira delas destaca algumas cidades

[294] Três décadas depois de Joaquim José da Silva Xavier, um José Joaquim, de sobrenome Veiga Vale, lutou em Goiás pela Independência do Brasil e sua consolidação de forma inédita: esculpindo imagens sacras de notável beleza e vestindo-as de verde e amarelo (O GLOBO, 31 de agosto de 1971, s/p).

no estado[295] e seus atrativos turísticos. Na Cidade de Goiás o roteiro indicado é aquele criado pela OVAT, com os museus (Bandeiras e Conde dos Arcos) e as igrejas, tendo como destaque a "Igreja da Boa Morte, transformada em Museu Sacro, com notáveis trabalhos de Veiga Valle, genial escultor do século passado" (O GLOBO, 02 de setembro de 1971, s/p). Em 16 de dezembro de 1971, o jornal repete a reportagem.

O jornal *O Fluminense* também fez uma publicação sobre o turismo na Cidade de Goiás, com um breve histórico da cidade e, novamente, uma comparação com outras cidades coloniais (Ouro Preto e Parati), além de uma descrição de seu roteiro turístico. A partir disso, destaca as obras de Veiga Valle como um dos principais chamativos, ao falar da Igreja da Boa Morte, na qual "belas imagens estão nos altares, dentre elas a obra-prima do grande escultor Veiga Valle, Nossa Senhora do Parto, de tamanho quase natural", e da Igreja da Abadia, "cujo teto é ricamente pintado e em cujo altar principal se encontra outra bela imagem esculpida por Veiga Valle" (O FLUMINENSE, 30 de junho de 1971, p.15).

Os anos seguintes se intensificam com a divulgação de Veiga Valle, já estabelecido como um dos símbolos da tradição vilaboense e como parte fundamental para o turismo. Os anos de 1971 e 1972, de acordo com a documentação levantada, serão os que mais tiveram essa divulgação no âmbito nacional.

Já no início do ano, o jornal *A Tribuna (SP)* faz uma reportagem sobre a Cidade de Goiás. Descreveu sua topografia, a história, a economia, o bucolismo, a arte que ainda se praticava na cidade (com destaque para Goiandira do Couto), o roteiro turístico, com destaque para a Igreja da Abadia - que tem uma obra de Veiga Valle em seu altar- e, um dos pontos fortes da cidade, o Museu de Arte Sacra da Boa Morte:

> Estivemos no Museu de Arte Sacra, onde predominam as esculturas em madeira de Veiga Vale, que deixou suas obras esparramadas por toda a região, obras que estão sendo agora recolhidas no Museu. O seu diretor, o escritor Élder Camargo de Passos, acha as esculturas de extraordinário valor, citando Veiga Vale como um segundo Aleijadinho que ainda não foi descoberto pela crítica. Todas as esculturas tem uma característica comum: os dedos anular e médio, por vezes da mão direita, por vezes da mão esquerda dos seus santos, são unidos. Esse pormenor é suficiente para indicar a autoria de Veiga Vale (A TRIBUNA, 08 de fevereiro de 1972, p.06).

A reportagem do jornal *A Tribuna (SP)*, a partir da fala do presidente da OVAT e diretor do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, reforça mais um dos mitos relacionados a

[295] Goiânia, Cidade de Goiás, Caldas Novas, Anápolis, Paraúna e Pirenópolis (O GLOBO, 02 de setembro de 1971, s/p)

Veiga Valle, de que a junção dos dedos anular e médio daria um espaço que seria dos "Vs", o que significaria Veiga Valle, sua assinatura (figura 90). No entanto, segundo Salgueiro (1983), essa característica não deve ser tomada como uma assinatura, pois essa posição dos dedos é comum em vários pontos e momentos do Brasil, e que seria uma forma anatômica harmoniosa e elegante.



Figura 90 - Veiga Valle. Século XIX. *São Joaquim*. Escultura em madeira dourada e policromada, 80 cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás – GO. Foto: Fernando Santos, 2019.

Novamente, o jornal *O Globo,* no seu caderno de turismo, faz reportagens sobre a Cidade de Goiás, e a primeira delas tem como destaque o Museu de Arte Sacra da Boa Morte e Veiga Valle. A reportagem tem duas grandes ilustrações de obras de Veiga Valle que estão no museu, a imagem de Sant´Anna e de Nossa Senhora do Parto no altar lateral. O título da reportagem, *Museu de Arte Sacra de Goiás Velho tem obras de Veiga Vale*, traz um breve histórico da igreja até sua transformação em museu e uma biografia de Veiga Valle, citando suas principais obras, coloca que "o Museu da Boa Morte reúne obras expressivas do escultor e pintor goiano José Joaquim da Veiga Vale, considerados por muitos como o maior artista goiano" (O GLOBO, 01 de julho de 1972, caderno de turismo, p.05). Já a segunda reportagem traz uma divulgação do turismo no estado e a Cidade de Goiás se insere dentro do turismo histórico, devido a seus tombamentos e "Entre seus museus, destaca-se o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, que guarda peças do principal artista barroco de Goiás, Veiga Valle" (O GLOBO, 26 de julho de 1972, caderno de turismo, p.05).

No *Diário do Paraná* foi feita uma pequena reportagem no caderno de turismo, a qual faz um breve histórico da Cidade de Goiás. A publicação comenta o roteiro turístico que perpassa bens tombados, em sua maioria as igrejas e, de forma inevitável, ao se referir à Igreja da Boa Morte faz uma relação com as obras de Veiga Valle: "Entre seus tesouros,

inúmeras imagens do santeiro Veiga Valle" (DIÁRIO DO PARANÁ, 13 de julho de 1972, p.23).

O *Correio Brasiliense* lança uma reportagem em que, novamente, remete-se às obras de Veiga Valle, São Joaquim e São José de Botas, como uma homenagem ao Brasil e sua independência devido à predominância do verde-e-amarelo, e sugere que o artista deveria ser homenageado nos 150 anos da independência:

> (...) É que Veiga Valle foi, além de um artista sensível, um homem motivado permanentemente pela ideia de independência do país. Uma prova disso ele deixou assinalada em sua própria obra: suas esculturas quase todas tem a cor verde-amarela (CORREIO BRASILIENSE, 30 de agosto de 1972, 2ª página).

No ano seguinte, 1973, o *Jornal do Comércio (AM)* faz uma reportagem bastante ilustrada sobre o estudo do arquiteto Bruno Correria Lima (1972), para a FAURJ, estampando as imagens de duas Nossa Senhora, um Menino-Deus, São João Batista e São Joaquim. A reportagem faz uma biografia de Veiga Valle, sua possível técnica de entalhe e douração. No entanto, o arquiteto reafirma sua hipótese "que reside nas imagens executadas no período das lutas pela independência, as quais apresentam uma predominância de cores verde e amarela na encarnação" (JORNAL DO COMERCIO-AM, 16 de fevereiro de 1973, p.06). Como dito anteriormente, Veiga Valle não lutou pela independência do Brasil em Goiás, e mais, devido à falta de documentação, não é possível fazer um enquadramento cronológico de suas obras. Segundo Salgueiro, "Rotular como ´primitivas´ ou ´obras da juventude´ imagens não tão ´bem feitas´ e como ´obras primas´ ou ´obras de maturidade´ as que se requintam pela policromia ou em talhe anatômico, é progressismo apriorístico" (SALGUEIRO, 1983, p.48).

Em 1974, acontece a Exposição do Centenário da morte de Veiga Valle no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, a maioria da divulgação se concentrou nela. Contudo, a Revista *Leia Agora (MT)* lançou em sua edição de fevereiro uma reportagem especial sobre Veiga Valle, intitulada *Veiga Valle: Santeiro de todos os tempos*[296]. A reportagem traz imagens de Nossa Senhora da Conceição e das Dores, Cristo em Agonia e Sant´Ana Mestra. Aborda a vida de Veiga Valle a partir do que escreveu Rescala e Luiz Curado, ideias que se tornaram recorrentes nas visitas do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. No entanto, como se pretendia relacionar suas imagens ao turismo na cidade, é reforçado que,

[296] Na Fundação Frei Simão Dorvi, Cidade de Goiás, só se encontra a parte da revista que se refere a Veiga Valle, mas no canto superior esquerdo está o seguinte escrito: Leia Agora (MT) 4º 12, fevereiro de 1974.

além das imagens no museu, suas obras também fazem parte do Fogaréu e da Semana Santa.

Quando a Cidade de Goiás completou 250 anos, em 1977, inúmeros festejos foram organizados na cidade e, antes que se iniciassem as comemorações, o jornal *Folha de São Paulo* fez uma longa reportagem descrevendo o roteiro turístico da cidade, no seu caderno de turismo. Os repórteres estavam acompanhados por mais um grupo de turistas e contavam com um guia, José Filho (Zé Fio)[297]. A visita ao museu é descrita da seguinte forma:

> De posse de um folheto que retira do bolso o jovem cicerone faz postura na voz para começar as explicações: "A maioria das obras sacras que vocês verão dentro do museu foram esculpidas pelo artista Joaquim José da Veiga Valle, que nasceu aqui; era de Pirenópolis, a terra da Cavalhada. Acontece que ele casou-se aqui e ficou para sempre – deve ter tomado água do Chafariz da Carioca – depois conto a lenda"
> (...)
> Mais ou menos no meio da visita aparece Antolinda Bahia Borges, representante do IPHAN na Cidade de Goiás e uma das componentes da direção do Museu da Boa Morte. Assim os turistas podem ouvir maiores explicações, de uma maneira geral. Na saída Antolinda fica e Zé Fio segue com a turma. Outro grupo já está esperando para entrar e não tem sorte de contar com o serviço de Zé Fio; porém um funcionário do Hotel Vila Boa orienta outros turistas, procedentes de Belo Horizonte (FOLHA DE SÃO PAULO, 22 de julho de 1974, p.18).

Quando se lê a reportagem, é importante observar que a divulgação da Cidade de Goiás é feita a partir do roteiro turístico implantado e pensado pela OVAT, tendo como um de seus destaques as obras de Veiga Valle, no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, e em algumas igrejas. A divulgação obteve resultados, a cidade passou a receber grupos de turistas que contratavam guias para fazer o roteiro. Como visto, a cidade recebia turistas de várias partes do Brasil e o Museu de Arte Sacra tinha um cuidado especial pelos seus fundadores. A presença de Antolinda Baia não seria em vão, ela sempre se autoafirmou como uma guardiã do museu e assegurou que nada do roteiro planejado pelos fundadores do museu saísse em desacordo. Assim, garantia que a narrativa das obras de Veiga Valle teria uma importância imprescindível para a tradição vilaboense e da arte, com suas qualidades artísticas reafirmadas constantemente.

[297] Hoje José Filho é o principal guia do Museu do Conde dos Arcos, a reportagem o descreve da seguinte forma "Zé Fio, pouco mais de 16 anos de idade, dede os nove acostumado a trabalhar como cicerone de grupos de turistas que visitam a cidade nos fins-de-semana e com maior frequência durante o período de férias continua fazendo as explicações de acordo com a sua linguagem, quase sem erros porém com alguns termos regionais que não são conhecidos por paulistas, cariocas, paranaenses, gaúchos e turistas de Brasília e Belo Horizonte. A parte do roteiro é cumprida a pé, no centro, enquanto o ônibus espera ao lado Hotel Municipal. ´Agora dia 26 Goiás vai completar dois séculos e meio". Informa Zé Fio aos turistas (FOLHA DE SÃO PAULO, 22 de julho de 1977, p.18)

A divulgação se torna tão constante que o seu auge é na década de 70, com a exposição no MASP, em 1978. Como mostrado no capítulo anterior, grande parte da divulgação da cidade se deu a partir das comemorações dos 250 anos da Cidade de Goiás, em São Paulo – SP, e da Exposição das obras de Veiga Valle no MASP.

No entanto, naquele ano, a *Revista Geográfica Universal* fez uma longa reportagem, contendo dezesseis páginas bastante ilustradas, intitulada *Vila Boa, Cidade de Goiás*. Em tom romântico e de divulgação, apresenta a beleza da cidade em seu aspecto colonial, onde o pôr-do-sol na Serra Dourada leva a noites silenciosas que ficam ainda mais bonitas com as serenatas. Alerta, porém, sobre a descaracterização de algumas casas, mas ressalva que a cada dia a população toma consciência de sua preservação. A reportagem continua falando sobre Dom Tomaz Balduíno, frei Simão Dorvi, Goiandira do Couto e Cora Coralina. Menciona as igrejas e museus da cidade, com destaque para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Uma página e meia foi ilustrada com imagens atribuídas a Veiga Valle: Nossa Senhora do Parto, São José de Botas e Senhor dos Passos (no entanto as duas últimas não são de autoria dele), e traz na legenda que "obras do grande escultor goiano Veiga Vale, considerado um dos maiores santeiros do Brasil" (REVISTA GEOGRÁFICA UNIVERSAL, agosto de 1978, p.01).

A Editora Abril, em 1979, lançou uma coleção sobre arte brasileira em 48 fascículos[298], que abrangeria obras-primas brasileiras de cinco séculos. O fascículo 15 traz: *Encravado no sertão bruto, onde o ouro reinou fugaz, um Barroco tosco e singelo vive seus dias de glória.* O fascículo não é especificamente sobre a Cidade de Goiás, apesar de ela receber o maior destaque, mas sobre o estado, por isso fala sobre as principais cidades coloniais, como: Pilar, Pirenópolis, Luziânia, Ferreiro e a Cidade de Goiás. Veiga Valle é o único artista que é retratado, em menção a sua trajetória de vida e técnica produtiva. A capa traz uma imagem de São Miguel Arcanjo (figura 91) e o seu interior é ilustrado com 15 imagens atribuídas a Veiga Valle.

[298] Dois volumes. O primeiro volume com 27 fascículos e o segundo volume com 21 fascículos.

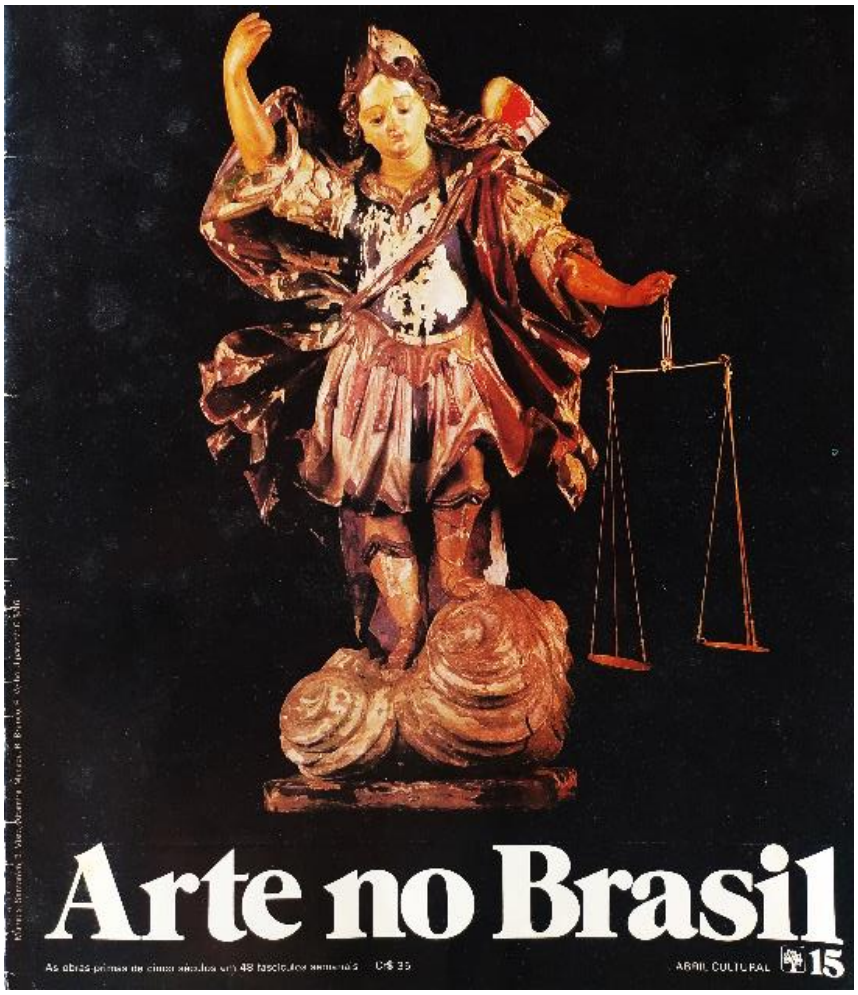


Figura 91– *Capa do fascículo 15 da coleção Arte no Brasil*, 1979. Fonte: Acervo de Fernando Santos.

A folclorista Regina Lacerda, em 1979, escreveu um texto para o jornal *O Popular*, intitulado *Barroco até Goiás – apontamentos para uma aula*[299], nele ela faz uma conceituação do barroco europeu até chegar ao Brasil. A partir do livro de Eduardo Etzel, Regina Lacerda especifica sobre o barroco no Centro-Oeste e passa a destacar Veiga Valle, escreve uma biografia, discorre sobre técnica e faz comparações com Aleijadinho.

Algo que foi observado durante a pesquisa é que Regina Lacerda foi uma das intelectuais goianas que mais agiu em prol da divulgação e do estudo da arte de Veiga Valle. Como mostrado anteriormente, ela foi a responsável pelas imagens do artista no Congresso de Intelectuais (1954) e no Festival Barroco (1968). A folclorista se atentava especificamente às questões artísticas e escreveu sobre o artista para jornais[300], Revista

[299] O Popular, 24 de abril de 1979, s/p.
[300] Além dos já citados durante a pesquisa, foram encontrados textos de Regina Lacerda no Correio brasiliense de 13 de fevereiro de 1974.

Cultura[301] e em seus livros, além disso ministrava palestras em cursos de História da Arte[302] e galerias. O aparato da OVAT e a sua intenção de divulgar Veiga Valle dentro de um contexto de turismo histórico fez com que seu trabalho fosse ofuscado e esquecido ou, como fez com outros artistas, intencionalmente apagado.

Esse processo ficou notório quando se buscava informações sobre Veiga Valle, era a Elder que se recorria. Como mostra uma entrevista concedida ao jornal *Folha de Goiaz,* na qual ele irá reproduzir as falas de suas palestras, o jornal reforça esse capital simbólico, colocando que ele "Sobre VEIGA VALLE sabe tudo, ou quase tudo. Desenvolveu sobre o artista goiano uma série de palestras, exposições e simpósios. Tem, em preparo, um livro onde estuda, com minúcias, aspectos da vida e obra do escultor" (FOLHA DE GOIÁS, 14 de outubro de 1979, p.21). Entretanto, como mostrado anteriormente, seu intuito sempre foi o de fazer essa divulgação da obra de Veiga Valle, concentrando-se somente nele. Por esse motivo, não buscou destacar outros artistas, afinal, eram as obras de Veiga Valle que representariam o passado vilaboense e suas tradições ligadas principalmente à religiosidade e à cultura.

Ainda, também como mostrado no capítulo anterior, a exposição no MASP foi a consagração máxima das obras de Veiga Valle, o seu reconhecimento artístico se torna nacional e, assim, o presidente da OVAT, Elder Camargo de Passos, vai fortalecendo seu capital simbólico como principal conhecedor de Veiga Valle. Afinal, desde a fundação da OVAT, ele esteve à frente na organização de exposições, palestras e o Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Devemos salientar que ele não fez um estudo acadêmico[303], seus escritos e palestras se basearam no que foi escrito anteriormente por Rescala, Luiz Curado, frei Confaloni e Regina Lacerda.

Nesse primeiro momento fica evidente que o objetivo da OVAT em divulgar a Cidade de Goiás foi alcançado. Seu presidente, Elder Camargo de Passos, também foi presidente da Goiastur, e quando deixou o cargo estava ligado direta ou indiretamente a órgãos governamentais. Apesar da OVAT não ser uma entidade governamental, ela conseguiu apoio nesse processo de divulgação. Até aquele momento, a história e a cidade nunca tinham sido tão divulgada em âmbito nacional. Como mostrado, ela foi divulgada

[301] Durante toda a pesquisa se tentou encontrar a referida revista para se fazer a devida análise, mas a existência do texto é citada em dois jornais: Correio brasiliense de 07 de junho de 1974 e O Popular de 13 de fevereiro de 1976.
[302] Como mostra reportagem do jornal O Popular de 13 de fevereiro de 1976, s/p.
[303] O primeiro estudo acadêmico sobre Veiga Valle foi o de Bruno Correio e Lima, Aristides Barreto do Nascimento e Orlando Pinto Moreira, *O genial santeiro de Goiás* (1972) e a dissertação de Heliana Angotti Salgueiro, *A Singularidade da obra de Veiga Valle* (1982), que no ano seguinte foi publicada.

em todas as regiões do Brasil e com as obras de Veiga Valle como um dos principais chamativos.

A partir do final dos anos 70, durante as décadas de 80 e 90, a divulgação da Cidade de Goiás por meio das obras de Veiga Valle diminuirá significativamente. Todavia, no final da década de 90, mais especificamente a partir do final do ano de 1999, quando se cria o Movimento Pró-Goiás para se tentar a candidatura da cidade para o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, a proposta implementada nos anos 60 e 70 será aplicada. As obras de Veiga Valle serão um dos principais pontos destacados para que a cidade obtivesse o título.

As obras de Veiga Valle como divulgação da Cidade de Goiás para a obtenção do título de Patrimônio Cultural da Humanidade já são pensadas na exposição *Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500.* O jornal *O Popular,* em seu 2º Caderno, traz uma reportagem ilustrada com as imagens de São Miguel Arcanjo, São João Batista, Menino-Deus, São Joaquim e Nossa Senhora do Parto. A reportagem fala da importância da exposição e da "briga do santo' (como mostrado no capítulo anterior) e traz o depoimento de Antolinda Baia Borges, diretora do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, e um membro do Movimento Pró-Goiás. Eles discorrem sobre a importância de enviar as obras para a exposição, devido à candidatura da Cidade de Goiás ao título de Patrimônio Cultural da Humanidade:

> Diretora do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Antolinda Borges avalia que o envio das obras da instituição para um evento do porte da *Mostra do Redescobrimento* é uma excelente divulgação da arte da Cidade de Goiás. Ela destaca ainda que isso ocorre justo no momento em que a cidade luta para conquistar o título de Patrimônio da Humanidade, concedido pela Unesco. "Com certeza, essa participação vai ajudar", comemora (O POPULAR, 13 de abril de 2000, 2º caderno, p.01).

As obras foram levadas e algumas delas fotografadas, ainda na Cidade de Goiás, para fazer parte do livro sobre a exposição *Arte Barroca*. O livro reúne imagens sacras de grande parte do Brasil e as obras de Veiga Valle são as únicas do Centro-Oeste que o ilustram[304]. Essa composição de obras de Veiga Valle no livro, junto aos maiores artistas da arte sacra brasileira, foi de grande importância na ajuda para o título de Patrimônio

[304] As imagens que fazem parte da ilustração do livro *Arte Barroca* e são atribuídas a Veiga Valle são: Nossa Senhora do Rosário (somente o Menino Jesus é atribuído a Veiga Valle), três Menino Jesus, São Joaquim, São João Batista, São José de Botas, Nossa Senhora do Parto, Nossa Senhora Mercês e São Miguel Arcanjo (ARTE BARROCA, 2001)

Cultural da Humanidade, pois representaria esse passado rico e único que a cidade pretendia demonstrar.

Em setembro do mesmo ano, o jornal *O Popular* faz mais uma reportagem sobre Veiga Valle, intitulada *O barroco delicado de Veiga Valle*. Traz a imagem de Nossa Senhora do Parto, em mais da metade da página, e no seu interior imagens de São José de Botas, São Joaquim, Nossa Senhora das Dores, Santo Antônio e São Miguel Arcanjo. A publicação se concentra em divulgar a exposição *Acervo do Museu da Boa Morte com a Maior Coleção de Veiga Valle*, colocando uma biografia do artista, a técnica, com grande destaque para a sua carnação.

Junto com a exposição, foram criados, em parceria com a Telegoiás Brasil Telecom, seis cartões telefônicos com peças atribuídas a Veiga Valle, sendo elas: o Santo Sudário, São Pedro de Alcântara, Nossa Senhora das Mercês, Menino Deus, São José de Botas e Nossa Senhora do Parto. Além das peças de Veiga Valle, também foi criado um cartão telefônico com a imagem de um gomil de prata, todas pertencentes ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte (imagem 91).

A circulação das reportagens, dos cartões telefônicos e a criação da exposição foram feitas especificamente para dar maior divulgação às obras de Veiga Valle. Afinal, acontecem logo após a maior exposição da qual obras do artista participaram, e a relação da Cidade de Goiás com o artista precisa ser mais intensificada. Era preciso divulgar as riquezas artísticas da cidade e Veiga Valle era o seu precursor, um ícone do barroco que a antiga capital tinha. Essa valorização e visibilidade eram necessárias para a obtenção do título de Patrimônio Cultural da Humanidade, que foi conseguido em dezembro do mesmo ano.

CAPÍTULO 05

CONTORNOS ARTÍSTICOS E PATRIMONIAIS (1950-2001)

A Cidade de Goiás iniciou o seu processo de tombamento a partir de 1942 e teve sua inscrição efetivada em 1950. Antes do tombamento oficial, uma série de articulações já aconteciam na cidade desde a década de 30, mais especificamente a partir da transferência da capital para Goiânia. Para melhor explicação de como se deu essa inserção da cidade no processo de patrimonialização, é preciso contextualizar historicamente o período em que se cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e sua clara atribuição de formar uma identidade nacional. A principal representação dessa unidade seria a arquitetura e a arte do período colonial brasileiro, partindo da premissa de Poulout: "a história do patrimônio é amplamente a história da maneira que a sociedade constrói o seu patrimônio" (POULOUT, 2009, p.12). As obras de Veiga Valle foram fundamentais, pois em todo o processo elas fizeram parte das justificativas de tombamentos.

O SPHAN só foi criado em 1937, mas antes de sua criação, já na década de 20, foram tentadas algumas políticas públicas de proteção do patrimônio cultural brasileiro que serviam de base para sua consolidação em 1937. Como se verá, a "retórica da perda[305]" (GONÇALVES, 1996) é o que dará a tônica das primeiras tentativas de proteção do patrimônio, sendo este um dos principais motivos de sua criação e sua principal estratégia discursiva. Nesse contexto, tal fato levaria a uma perda de memória e, consequentemente, de identidade da nação.

A primeira delas foi o Projeto Alberto Childe (1920), que propunha algumas sugestões para proteger os bens arqueológicos brasileiros[306]. Em 1923, o pernambucano

---

[305] (...) a perda não é algo exterior, mas parte das próprias estratégias discursivas de apropriação de uma cultura nacional. É tão somente na medida em que existe um patrimônio cultural objetificado e apropriado em nome da nação, ou de qualquer outra categoria sócio-política, que se pode experimentar o medo de que ele possa ser medido para sempre. A apropriação de uma cultura traz, assim, como consequência, ao mesmo tempo que pressupõe, a possibilidade mesma de sua perda. Nas narrativas de preservação histórica, a imagem da perda é usada como uma estratégia discursiva por meio da qual a cultura nacional é apresentada como uma realidade objetiva, ainda que em processo de desaparecimento (GONÇALVES, 1996, p. 89 e 90)

[306] "Em 1920, o Professor Bruno Lobo, então presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, encarregou o professor Alberto Childe (pseudônimo de Dimitri Petróvich Vanítsyn), conservador de Antiguidades Clássicas do Museu Nacional, de elaborar um anteprojeto de lei de defesa do patrimônio artístico nacional. Este arqueólogo fez uma série de sugestões que visavam mais a proteção dos bens arqueológicos do que de históricos e, além disso, propunha a desapropriação de todos os bens. A iniciativa não teve segmento" (SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980, p.14 *apud* CAMPOS, 2020, p.01).

Luiz Cedro cria o projeto de lei que visava a organizar a defesa dos monumentos históricos e artísticos do Brasil (CAMPOS, 2020). No ano seguinte, Augusto de Lima apresenta um projeto para proibir a saída de arte brasileira para o estrangeiro[307]. O jurista mineiro Jair Lins[308] foi designado pelo então governador de Minas Gerais, Mello Viana, para criar um anteprojeto (1925), para que se pudesse defender os bens representativos do passado brasileiro, acreditando que tal discussão já se mostrava tarde no Brasil, pois em alguns países uma legislação específica sobre o assunto já existia (CHUVA, 2017). Em 1930, o deputado José Wanderley de Araújo Pinho cria um projeto de lei para que se estabelecesse uma Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais[309].

Em 1936, Mário de Andrade aceitou o convite do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para redigir um projeto de lei para proteção do patrimônio artístico nacional[310]. De acordo com Chuva:

> Para Mário de Andrade, que procurava interpretar o Brasil situando-o no quadro internacional, a cultura brasileira deveria ser apreendida como uma totalidade individual, coesa e unitária. Assim, o folclore, as tradições populares das várias localidades brasileiras foram valorizadas como partes constritivas da própria nacionalidade. Para ele, era a ideia de *unidade cultural* que interessava resgatar, fazendo questão de demarcar sua oposição a qualquer espécie de regionalismo (CHUVA, 2017, p.160).

A partir do anteprojeto, seria criado o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN)[311], cujos principais objetivos eram os de organizar, conservar e defender o patrimônio artístico nacional, que se entendia como "todas as obras de arte pura ou aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeiras" (REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTISTICO NACIONAL, 2002, p. 275). Com tal definição, seriam criadas

---

[307] "(...) o poeta Augusto de Lima, representante de Minas Gerais, apresentou a Câmara dos Deputados um projeto com o objetivo o objetivo de proibir a saída para o estrangeiro de obras de arte tradicional brasileira. Era um complemento ao projeto de Luiz Cedro, mas entrava em choque com a Constituição Federal e com Código Civil vigentes" (SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980, p.14 *apud* CAMPOS, 2020, p.09).

[308] "O jurista Jair Lins, em 1925, a pedido do governador mineiro Mello Viana, tratou de defender os bens representativos do nosso passado, onde os bens móveis ou imóveis, de ordem histórica ou artística deveriam ser conservadas para a coletividade" (DULTRA; VIEIRA, 2014, p.2 *apud* CAMPOS, 2020, p.12).

[309] O projeto sequer foi votado. Em 1935 ele foi reapresentado e novamente não foi votado (CAMPOS, 2020).

[310] O processo de produção do anteprojeto foi marcado pela informalidade de um ensaio, o que possibilitou, por um lado, a explicitação de opiniões e dúvidas, e, por outro, uma dedicação maior ao desenvolver as ideias que Mário de Andrade pretendia reforçar e aprofundar.
A partir dessa liberdade no processo de escrita, notou-se que a posição ocupada pelo autor era a de um intelectual cuja pretensão – marcadamente totalizante, naquele momento otimista que vivia à frente do Departamento de Cultura de São Paulo – era não deixar escapar nada de seu universo de conhecimento no que dizia respeito à cultura (CHUVA, 2017, p.161).

[311] A ausência do termo *histórico* na denominação dada por Mário de Andrade não implicava a sua desconsideração, mas o entendimento de que esta seria uma entre as várias categorias por ele criadas para *obra de arte patrimonial* - essa sim sua categoria – chave, passível de classificação (CHUVA, 2017, p.162).

oito categorias de arte: 1 e 2 - Arte arqueológica e Arte ameríndia[312]; 3 – Arte Popular[313]; 4 - Arte histórica[314]; 5 - Arte erudita nacional[315]; 6 - Arte erudita estrangeira[316]; 7 - Artes aplicadas nacionais[317]; 8 - Artes aplicadas estrangeiras[318].

Além dessa classificação, o anteprojeto de Mario de Andrade propunha uma classificação e o registro do patrimônio em quatro Livros do Tombo, o que organizaria a classificação de arte proposta, sendo eles: 1 - Livro do Tombo Arqueológico e Etnográfico (categorias 1, 2 e 3), 2 – Livro do Tombo Histórico (categoria 4); 3 - Livro do Tombo das Belas – Artes / Galeria Nacional de Belas-Artes (categorias 5 e 6); 4 – Livro do Tombo das Artes Aplicadas / Museu de Arte Aplicadas e Técnica Industrial (categorias 7 e 8). Os Livros do Tombo não promoveriam uma hierarquia legal/formal dos bens tombados, já que o tombamento era algo promovido por todos eles (CHUVA, 2017).

O Anteprojeto de Mário de Andrade também propôs a organização da Diretoria, do Conselho Consultivo, da Chefia do Tombamento, do Conselho Fiscal, da Seção dos Museus, da Seção de Publicidade e um plano para a montagem e o funcionamento SPAN. Contudo, o grande problema do anteprojeto apresentado por Mário de Andrade era que ele "não tinha os instrumentos legais para efetivar uma intervenção na propriedade" (CASTRO, 1987, p.87).

---

[312] As duas categorias ficaram aglutinadas e se especificavam por Objetos, como: instrumentos de caça e pesca, de uso doméstico, indumentárias etc. Seus Monumentos, como: jazidas funerárias, sambaquis, gravações (litógrafos), etc. O folclore dando ênfase no vocabulário, cantos, lendas, culinária, entre outros (REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTISTICO NACIONAL, 2002).

[313] Se incluía toda manifestação de arte pura ou aplicada que de alguma forma poderia interessar à Etnografia, excluídas as manifestações ameríndias. Os tipos de manifestações apresentados são muito parecidos com a categoria anterior, com a inclusão da arquitetura popular e elementos cristãos católicos como: cruzeiros, capelas e cruzes mortuárias de beira de estrada, jardins etc. (REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTISTICO NACIONAL, 2002).

[314] São artes que de alguma forma refletem, contam, comemoram o Brasil. Monumentos que foram criados para algum fim comemorativo, mas também igrejas, fortes, solares, ruínas etc. Objetos de valor histórico, mas com mais de 30 anos de valor evocativo. A Iconografia, tanto brasileira quanto estrangeira, que se refere ao Brasil, como: mapas, gravuras, porcelanas etc. Os impressos que se referem ao Brasil de 1850 para trás. Manuscritos, se inéditos, com mais de 30 anos, e com mais de 100 se for estrangeiro e já publicados meios tipográficos. Quando se referisse a outros países, o impresso, com seu valor histórico universal, deveria ser de 50 anos atrás (REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTISTICO NACIONAL, 2002).

[315] Incluiria todas a manifestações de arte, de artistas brasileiros vivos os mortos. Para tal, o artista deveria ter conquistado as primeiras duas posições de escolas oficiais de Belas Artes ou qualquer outro primeiro lugar em exposições coletivas organizadas pelos poderes públicos. No entanto, só seria referendado se conseguisse quatro quintos de uma votação do Conselho Consultivo do SPAN (REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTISTICO NACIONAL, 2002).

[316] Para isso o artista deveria figurar na História da Arte universal e ter obra em museus oficiais de qualquer país. Se ainda estivesse vivo deveria passar pelo processo de votação do Conselho Consultivo do SPAN (REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTISTICO NACIONAL, 2002).

[317] São móveis, torêutica, tapeçaria, joalheria, decorações, murais etc. Podendo ter sido feita por artista brasileiro morto, ou de importação nacional do 2º Império para trás (REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTISTICO NACIONAL, 2002).

[318] Qualquer obra de arte aplicada como citada acima, mas que configure na História da Arte universal ou em museus universais (REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTISTICO NACIONAL, 2002).

Como visto, desde a década de 20 é levantada a discussão para a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional[319]. Entretanto, é a partir do anteprojeto de Mário de Andrade, principalmente, que será formada uma base preliminar para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)[320] e para o Decreto-Lei 25/1937, que instituiu os procedimentos legais para os tombamentos no país.

O objetivo do Decreto-Lei nº 25/1937 era proteger o patrimônio histórico e artístico nacional, baseando-se na concepção de patrimônio[321] como algo que corria o risco de desparecer. Assim, destacou-se a necessidade de ações para organizar, conservar e defender, como previsto no anteprojeto. Além disso, foi aproveitado o registro dos bens e foram utilizadas as noções de classificação e de registro, dos quatro Livros do Tombo, sendo possível um bem ser inscrito em mais de um deles. Ainda segundo Marcia Chuva:

> O decreto-lei nº 25/1937 constitui um extenso conjunto de procedimentos administrativos, determinando os "efeitos do tombamento", não previstos no texto de Mário de Andrade, e atingiram diretamente o direito de propriedade, então submetido aos preceitos constitucionais de "função social da propriedade" e de "interesse público". (...). A suposta oposição entre o público e privado ficava garantida por lei e, ao mesmo tempo, diluída nas relações em jogo e nas trocas simbólicas que o próprio instrumento legal legitimava. Além daquilo que se pode extrair da construção da lei, essas relações foram melhor desvendadas a partir da rotinização das práticas do Sphan, que teve seu aparato jurídico seu suporte de legalidade (CHUVA, 2017, p.169)

A partir do Decreto-Lei nº 25/1937, era o SPHAN que definiria o que seria tombado e preservado. Como era um órgão do governo, o Estado passa a ter um papel de agente da memória da nação, pois ele, a partir da ação do SPHAN, vai definir o que será esquecido ou lembrado. Somente ele poderia conferir o que seria legítimo ou autêntico, dentro de uma estrutura política e hegemônica, reconfigurando como se fosse algo de

---

[319] O conjunto desses projetos caracterizou-se, principalmente, pela tentativa de definir aqueles juridicamente cabíveis para a "proteção do patrimônio histórico e artístico nacional" e seus procedimentos burocráticos – administrativos. No entanto, nenhum deles aprofundou, como o fez Mário de Andrade em seu ante projeto, as concepções de cultura e arte, assim como o papel do intelectual especializado na execução dessas ações. Este foi, por sua vez, um texto frutificador de ideias, propondo procedimentos, de forma integrada às concepções que os embasavam, engajado que estava seu autor na construção de uma "cultura nacional". Se tais concepções não foram plenamente apropriadas no texto do decreto-lei nº 25/1937, serviam de escopo para a constituição de um pensamento a respeito da temática da preservação cultural, que, apesar de hegemonizado àquela época, manteve-se atual, tendo sido em boa medida retomado na década de 1970, no bojo do processo de ampliação da noção de patrimônio (CHUVA, 2017, p.160).

[320] Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. "Rodrigo Melo Franco de Andrade, á frente do órgão criado ainda em caráter experimental, encaminhou a Capanema, em julho de 1936, projeto de lei federal para organização definitiva do Sphan. O referido projeto, encaminhado ao Congresso Nacional em outubro do mesmo ano, ainda tramitava quando o Congresso aprovou a nova estrutura do MÊS, pela lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, por meio do qual do foi criado Sphan" (CHUVA, 2017, p.167).

[321] Decreto-Lei 25/1937 – Artigo 1º - Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interêsse público, que por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico e artístico. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm> Acessado em 06 de janeiro de 2021, às 10:32.

interesse nacional[322]. O patrimônio será pensado dentro de um processo de formação da nação (CHUVA, 2017), implementado pelo Estado-Novo, de Getúlio Vargas. Teve como uma de suas principais necessidades a invenção do passado, uma de suas principais diferenças em relação aos projetos apresentados anteriormente.

O nacionalismo implementado pelo Estado-Novo[323] teve no SPHAN um dos principais propagadores de valores civilizatórios, estéticos e morais, os quais se assemelhariam em todo o território brasileiro, o que possibilitaria sentimentos de pertencimento[324], ampliando o seu controle do território nacional.

Para tal projeto, o Estado-Novo tinha em seu bojo inúmeros intelectuais, capitaneados Rodrigo de Melo Franco de Andrade, diretor do SPHAN. Esse grupo era composto, principalmente, por modernistas[325], como: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Sergio Buarque de Holanda, Lúcio Costa, Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Meyer e Godofredo Filho.

Por influência desse grupo modernista, foi pensada a representação da nação atrelada entre a tradição e a modernidade. Para se chegar à referida modernidade, seria necessária uma identificação com o passado, e ele seria representado por meio do popular, do tradicional e do histórico, de modo que o período colonial brasileiro seria esse padrão estabelecido de identificação, portanto se trata de uma "tradição inventada". Tal ideia já era gestada pelos Modernistas de 22 e o Estado-Novo se cercou de parte destes intelectuais, incorporando-os dentro de sua rede burocrática para estabelecer essa relação

---

[322] Antes dos primeiros tombamentos implementados pelo SPHAN, no dia 12 de julho de 1933, Getúlio Vargas, chefe do governo provisório do Brasil, assina o decreto nº 22.928, que eleva Ouro Preto à condição de monumento nacional.

[323] (...) o nacionalismo, não nasceu espontaneamente, mas a partir de estratégias diversas em que discursos hegemônicos se impuseram, não estando sempre disponível a possibilidade de transformação de narrativas estabelecidas (...). Embora o termo *práticas culturais* seja bastante amplo, na presente abordagem ele está associado àquelas práticas e instituições que se voltam para a produção e disseminação de símbolos na esfera pública, como produções literárias, apresentações teatrais, produções cinematográficas e patrimônios históricos (SANTOS, 2013, p.215).

[324] Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) (...), nos anos 1930 e 1940, formulou essa nova prática social de atribuição de valor a objetos e bens materiais que se transmutam simbolicamente em eles de identidade unindo todos os membros constituintes da nação, ainda que eles jamais venham a se conhecer (CHUVA, 2017, p.23)

[325] Mariza Veloso Motta Santos afirma que o grupo modernista se tornou uma "academia", pois instituiu um lugar de fala, que se tornou hegemônico de discurso com significado das categorias de história, passado, estética, tendo como eixo articulador o patrimônio. No entanto, essa hegemonia não ocorreu sem disputas, pois seu interesse ocorria entre o grupo modernista e os neocoloniais, ambos relacionados à arquitetura. "Os dois grupos, apesar dos conflitos, concordavam em um ponto: eram a favor da arquitetura colonial do século XVIII. No entanto guardavam entre si diferenças profundas quanto aos argumentos utilizados para a valorização e apropriação da arquitetura colonial, tendo em vista seu rendimento simbólico na construção da relação passado-futuro, nação brasileira, e resgate da tradição.
O fato é que o grupo da Academia SPHAN – destacando-se Rodrigo M. F. de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Alcides da Rocha Miranda -, valorizava a arquitetura colonial, buscando com esta atitude, ser moderno, isto é, não imitá-la nem reproduzi-la. Ao contrário, o grupo de José Mariano Filho, diante dessa arquitetura, buscava assumir uma atitude neocolonial, isto é, a reprodução estilizada, e a valorização do ecletismo. Essa postura configurava outra leitura das relações temporais, da tradição e da capacidade de metabolização simbólica do patrimônio arquitetônico na construção da ideia de nação. O grupo neocolonial valorizava não a relação passado-futuro, como seus adversários, mas a relação passado-presente (SANTOS, 2013, p.79).

entre a tradição e a modernidade. O SPHAN foi um dos seus principais órgãos articuladores e, o principal, na construção[326] da memória nacional[327].

Uma das características do nacionalismo são as representações heroicas do passado da nação e, no Brasil, essa representação se dará a partir de sua época colonial, principalmente com as Bandeiras e com o Ciclo do Ouro. Dessa forma, os dois momentos representam o ápice da expansão territorial brasileira, uma das pretensões do Estado-Novo. Para isso, foi construída a representação de um povo que desbrava caminhos tortuosos, que enfrenta todas as dificuldades possíveis, mas que, mesmo assim, não desiste. Foi graças aos tais "heróis desbravadores" que o Brasil se interligou à época da colônia e alcançou grande parte de sua dimensão territorial. Foi no Ciclo do Ouro que o Brasil teve um dos seus maiores momentos de riqueza e, graças a essa riqueza, é que o Brasil pôde se criar artisticamente (maior ênfase na arquitetura). Por mais que tivesse a influência da arte europeia (mais especificamente portuguesa), a arte brasileira a partir da matéria-prima e mão-de-obra disponível se adaptou e criou algo completamente novo, que seria a sua própria arquitetura colonial. Além da arquitetura, foi a partir do Ciclo do Ouro que as oficinas leigas de arte foram surgindo e se adaptando, pois, no Brasil, por mais que a iconografia fosse seguida, a matéria-prima teve que ser adaptada. Enquanto na Europa a principal matéria-prima era o mármore, no Brasil se utiliza o que se tinha em maior abundância, ou seja, a madeira - Aleijadinho como seu principal expoente.

Para colocar esse projeto em prática, o grupo fez a chamada "Caravana da Revelação", na qual viajaram para Minas Gerais e fizeram uma espécie de reatualização da riqueza do ouro, como se fossem bandeirantes da atualidade, fazendo a "redescoberta do Brasil" (CHUVA, 2017). Dessa forma, estabelece-se a arquitetura e arte colonial mineira como a genuína representação da nacionalidade. Sobre esse engajamento e instituição da arquitetura e arte colonial de Minas Gerais, Marcia Chuva (2017) pontua que:

> Um grupo de intelectuais mineiros esteve engajado no processo de institucionalização do Sphan, ao lado dos também mineiros Rodrigo de Melo Franco de Andrade, diretor do Sphan, vinculado a Gustavo Capanema,

[326] As autoimagens das nações, recorrentes em qualquer parte do mundo ocidental, são representações construídas e reconstruídas, reproduzidas e multiplicadas, reafirmadas permanentemente, por infinitas redes de agentes e agências de poder, com base em inúmeras frentes temáticas e em diferentes suportes materiais capazes de fazê-las circular, divulgando-as e vulgarizando-as, como se pudesse espelhar o próprio real (CHUVA, 2017, p54).

[327] A memória, nesse sentido, tem um papel importante, pois reforça o sentimento de pertencimento e identidade. Se pensarmos que a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, aos critérios de reconhecimento, e que se faz por meio de negociação com o "outro", teremos que tanto a memória quanto a identidade são elementos negociados, e não fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. Se é possível o confronto entre a memória individual e dos outros, isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais (FERRAZ, 2013, p.34).

> ministro da Educação e Saúde, e Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete. Constituíram uma teia de agentes cujos laços pessoais, em boa medida, passavam pelo sentimento de pertencimento à mineiridade. Essa centralidade mineira configurou-se também, e sobretudo, nas representações acerca do patrimônio histórico e artístico nacional, em que a produção artística e arquitetônica do século XVIII de Minas Gerias não somente foi consagrada, como considerada paradigmática e modelar para o restante do Brasil, cujo patrimônio passou a ser analisado e comentado à luz do patrimônio mineiro – padrão de qualidade a ser buscado (CHUVA, 2017, p.58).

Ao ter a arquitetura e a arte colonial como um dos principais pontos de referência para representação da identidade nacional, o SPHAN faz, no final dos anos 30 e na década de 40, muitos tombamentos, tendo como referências as características acima citadas. Assim, algumas construções (casas, fortes, palácios, solares, arcos etc.) foram tombadas, com maior ênfase às construções católicas (igrejas, capelas, mosteiros e seminários). Segundo Márcia Chuva (2017), O SPHAN supervalorizou as manifestações da Igreja Católica, atribuiu valor artístico e material à fé cristã, promoveu a monumentalizarão como uma das representações genuínas da identidade nacional.

É justamente dentro desse contexto de valorização da arquitetura e arte colonial, promovido pelo SPHAN, que a Cidade de Goiás vê mais uma possibilidade de se recuperar do ressentimento causado pela transferência da capital e ser consolidada como berço da cultura e arte goiana. Afinal, identificavam-se com tudo que era valorizado e colocado como referencial da identidade nacional, a arquitetura colonial (casas, chafariz, palácios e, principalmente, igrejas) e arte barroca, com os santos de Veiga Valle.

5.1 – Os primeiros tombamentos da Cidade de Goiás

A Cidade de Goiás não teve seu tombamento efetivado nos primeiros anos de atuação do SPHAN, como ocorreu em Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco[328]. Os primeiros anos de atuação estavam concentrados em efetivar os

[328] A quantidade de tombamentos realizada somente no ano de 1938 (...) foi reveladora da clareza, convicção e consciência que os agentes do Sphan possuíam, previamente, a respeito daquilo que pretendiam enquadrar na categoria de patrimônio histórico e artístico nacional. Reunindo-se os estados que houve maior concentração de tombamentos – Rio de Janeiro (20,14%), Bahia (13,19%), Pernambuco (9,11%) e Minas Gerais (5,28%) –, chega-se a 47,7% dos bens tombados em todo o período, apenas no primeiro ano de funcionamento do órgão.
(...)
Os percentuais de tombamento dos anos subsequentes – 1939 a 1946 – caíram significativamente, mantendo-se apenas Minas Gerais ainda com altas taxas, em 1939, dando continuidade ao projeto identificatório de um tempo originário da nação. Os trabalhos de seleção, depois do surto inicial, organizaram-se com maior regularidade, mantendo, em anos intercalados, uma taxa em torno de 11% (1939, 1941 e 1943), e taxas bastante baixas nos anos de 1940, 1942 2 1944. (...). A partir de 1944, as taxas mantiveram-se abaixo dos 3% denotando um retraimento da prática seletiva, que já havia acumulado volumoso trabalho de controle, fiscalização e conservação desse acervo tombado (CHUVA, 2017, p.211).

tombamentos dos bens para a consolidação da representação do que seria uma identidade nacional.

No entanto, a ideia da Cidade de Goiás de se tornar patrimônio histórico nacional não partiu da iniciativa do SPHAN, mas sim de sua elite cultural que, ao se utilizar, também, da "retórica da perda" (GONÇALVES,1996), passou a implementar medidas após a transferência da capital. Cria, assim, uma valorização do passado da cidade e tenta reforçar a identidade vilaboense como a base da cultura goiana. Com esses objetivos em vista, a cidade considerada como patrimônio nacional seria mais uma forma desse reconhecimento que tanto buscavam. Por isso, diferentemente de outros tombamentos nos quais as propostas iniciais são feitas pelo SPHAN, na Cidade de Goiás a iniciativa partiu dessa elite vilaboense e suas influências políticas, logo, foi uma construção social. Sobre o patrimônio ser uma construção social, François Benhamou coloca que:

> Sua "produção" depende dos agentes públicos e privados que concorrem na definição de seus contornos. Uma grande parte dos bens só se reveste de seu caráter patrimonial *ex post*, quando se expressa a vontade de obstar o esquecimento e a destruição do que aparece como suporte de identidade, arte e história (BENHAMOU, 2016, p.15).

Para melhor entendimento de como se deu esse primeiro processo de tombamento de bens na Cidade de Goiás, torna-se necessário analisar como a recepção dessa ideia foi implementada aos vilaboenses. Mais uma vez, a imprensa local, capitaneada pelo jornal *Cidade de Goyaz*, teve um importante papel para esse debate.

Durante a pesquisa, o primeiro documento que se refere à Cidade de Goiás como patrimônio foi em 1933, antes da criação do SPHAN (1937), quando o deputado mudancista, Vascos dos Reis, tem um texto publicado no jornal *Goiaz*, intitulado *A nova capital defende as tradições goianas*. Nesse texto, o deputado faz uma defesa da mudança e justifica que ela seria responsável e respeitosa com a antiga capital, pois ela seria feita "*sem destruir um patrimônio raríssimo e de que nos devemos por todos os títulos, orgulhar"* (GOIAZ, 30 de novembro de 1933, p.01).

Após a referência do deputado Vascos dos Reis, por quase seis anos não foi encontrado algo que fizesse menção ao tombamento da antiga capital. Todavia, deve-se salientar que, a partir de 1933, inicia-se o momento de maior "espoliação" da cidade, que vai até o final da década, quando se introduz a tentativa de valorização da tradição vilaboense (tema discutido no capítulo 02). Em 1937, o SPHAN é criado, faz os primeiros tombamentos, priorizando a arquitetura colonial e o barroco. Assim, parte da elite cultural

vilaboense passa a enxergar no tombamento da cidade mais um trunfo para a valorização da sua tradição, e o assunto volta a fazer parte dos debates fomentados pela imprensa.

Antes do debate se instalar na imprensa local, uma reportagem no jornal *A Noite* (RJ), a partir de seu suplemento chamado *Noite Ilustrada*, tem como tema a Cidade de Goiás, em 1938, na qual se exibe fotografias do Chafariz, da Cruz do Anhanguera, de aguadeiras e de mineradores. Além disso, a reportagem comenta sobre as igrejas, a paisagem e coloca que a cidade deveria se tornar um monumento histórico[329], passando a receber o turismo, como já acontecia em outras cidades históricas:

> Goiaz poderia ser um centro de turismo interessantíssimo, desde que, considerada **"**monumento histórico**"**, a propaganda encaminhasse a massa de curiosos nacionais e estrangeiros para apreciar no cenario rústico (...). Minas, com seu rosário de cidades históricas, entre elas primando a antiga Vila Rica, hoje Ouro Preto, já constitui um ponto de atração turística. (...) Aqui, coração do sertão, bem se poderia fixar um desses trechos destinados ao nobre recreio das imaginações forasteiras (A NOITE ILUSTRADA, 06 de setembro de 1938, p.06).

Deve-se destacar que a reportagem já traz a questão do turismo para as cidades tombadas, no entanto, essa junção patrimônio-turismo ainda não era o foco principal da Cidade de Goiás. No primeiro momento, os tombamentos tinham como principal objetivo o fortalecimento da tradição vilaboense como berço da cultura goiana.

O assunto sobre o tombamento da Cidade de Goiás é retomado na imprensa vilaboense a partir da notícia de que o jornalista, Lacerda de Athayde, tinha solicitado ao Interventor Federal, Pedro Ludovico Teixeira, que se lavrasse um decreto para considerar a Cidade de Goiás como: Monumento Histórico do Estado[330]. No entanto, o pedido foi criticado pelo jornalista D. L. de Santana, que faz um texto intitulado *Goiaz, Cidade Monumento.* No texto, o jornalista supõe que Pedro Ludovico poderia ter recebido o pedido com simpatia, pois poderia achar que seria uma vontade de todos os vilaboenses, mas que ele, D. L. de Santana, não via a proposta com bons olhos, porque ela não levaria nenhum benefício para a cidade, muito pelo contrário, só iria atrapalhar qualquer tipo de progresso que ela poderia receber.

---

[329] (...) o monumento é uma criação deliberada cuja destinação foi pensada a priori, de forma imediata, enquanto o monumento histórico não é, desde o princípio, desejado e criado como tal; ele é constituído a posteriori pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte. Todo objeto do passado pode ser convertido em testemunho histórico sem que para isso tenha tido, na origem, uma destinação memorial. De modo inverso, cumpre lembrar que todo artefato humano pode ser deliberadamente investido de uma função memorial. (CHOAY, 2001, p. 25-26).

[330] No entanto o Estado não contava com nenhuma Legislação que contemplasse algum tipo de Tombamento.

A precisão dos argumentos de D. L. de Santana irá preceder a negativa que o SPHAN fará na primeira tentativa de tombamento da cidade anos depois, visto que ele afirma que a cidade não tinha monumentos que pudessem fazer parte dos tombamentos que estavam sendo implementados no Brasil. Segundo o jornalista:

> Como relíquia histórica e sagrada poderia a cidade ser considerada se possuísse monumentos de arte que representassem reminiscências através dos tempos, obras que simbólicas sem feitos históricos em épocas históricas em épocas passadas. Nós não possuímos nada disso.
> Uma cruz que se atribue a de Anhanguera e um chafariz dos tempos coloniais – são estas únicas obras históricas que possuímos. A primeira, símbolo de um feito. A segunda, símbolo de uma época.
> O fato de ter sido Capital do Estado não justifica.
> (...)
> Nós não estamos nas condições da ex-capital de Minas Gerais.
> Ouro-Preto, cidade secular foi teatro dos maiores feitos históricos do Brasil; possue obras como as do Aleijadinho e centenas de monumentos de arte que representam grandes riquesas (CIDADE DE GOIAZ, 20 de agosto de 1939, p.01).

A reportagem corrobora a confirmação de uma das hipóteses apresentadas no decorrer da tese. Quando ele afirma que a cidade não tinha monumentos de arte, com referência e destaque para Aleijadinho, mostra que Veiga Valle não tinha nenhum reconhecimento entre os vilaboenses. Fato que só aconteceu a partir em 1940, com a visita de Rescala na cidade a serviço do SPHAN, momento em que se deu o "nascimento do artista".

Em resposta à crítica, Lacerda de Atahyde afirma que D.L. de Santana não teria entendido a proposta e que estaria envenenando os vilaboenses. Além disso, completa que o Chafariz e a Cruz do Anhanguera não seriam os únicos possíveis patrimônios históricos, mas que a cidade tinha outras possibilidades, como o Palácio Conde dos Arcos, a Câmara e Cadeia, o Quartel do XX e todos os "*templos que dormem na mansão de um passado histórico"*. Lacerda de Atahyde continua afirmando que não era só com monumentos que se glorificaria um povo, mas com o heroísmo e o valor de seus grandes homens. Ouro Preto tinha se tornado patrimônio histórico não pela sua arquitetura, mas sim por ter sido palco da Inconfidência Mineira, e Goiás teria nomes importantes na história, o que justificaria colocar a cidade como Monumento histórico, como: Felix e Leopoldo de Bulhões, Hugo de Carvalho Ramos, entre outros (Veiga Valle não está entre os citados). Desse modo, colocar a cidade como Cidade Histórica não atrapalharia seu progresso, mas ela deveria ter também esse reconhecimento histórico. Encerra dizendo que:

> 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,
> Goiaz póde ter o seu progresso, póde construir, pode se tornar amanhã uma das mais belas cidades do Estado e ao par de todas essas grandezas terá o título imortal de Cidade Histórica do Brasil (CIDADE DE GOIAZ, 03 de setembro de 1939, p 01 e 04).

Ao defender a Cidade de Goiás como patrimônio, Lacerda de Athayde já adianta um debate que vai se estender durante a década seguinte. A cidade não tinha sua arquitetura colonial tão preservada quanto Ouro Preto[331] e outras cidades já tombadas. A tentativa para seu reconhecimento partiria do campo cultural e histórico (OLIVEIRA, 2016).

Na edição seguinte, o jornal *Cidade de Goiaz*[332] coloca um ponto final no debate entre D. L. de Santana e Lacerda de Athayde ao explicitar os pontos positivos e negativos de ambos. Além do mais, o ideal era aguardar se o decreto do Interventor Pedro Ludovico Teixeira seria realizado ou não, pois qualquer discussão sobre ele, naquele momento, seria prematura. No entanto, o decreto não foi publicado pelo Interventor.

O debate se encerrou na imprensa local, mas as tentativas de colocar a cidade como patrimônio histórico não. Em 1940, a cidade recebe a primeira visita de um membro enviado pelo SPHAN, João José Rescala, para analisar e fotografar os possíveis bens que poderiam ser tombados. Justamente nessa ocasião que ele observa as igrejas locais e redescobre as obras de Veiga Valle (como mostrado no Capítulo 02). Deve-se salientar que Rescala, como membro do SPHAN, já tinha um padrão de arte estabelecido dentro da proposta de identidade nacional, que era a arte barroca, e tem Aleijadinho como ponto de referência principal. Assim, acrescenta um elemento fundamental para a tratativa da cidade se tornar patrimônio: a cidade teve um artista que fez obras que se encaixam naquela proposta pelo SPHAN.

---

[331] Tanto artística como historicamente, Ouro Preto torna-se referência para a instauração de uma tradição popular e de uma identidade nacional, pois ali se deram feitos decisivos na conformação da história pátria e, por conseqüência, da nacionalidade. Ou seja, a nacionalidade ancora-se, ou valida-se, sobre a construção de uma história heróica e sobre a confirmação dessa história nas provas ou vestígios pretéritos que persistem no presente. O passado histórico é comprovado pela presença, ou resistências, de artefatos que trazem marcas e vestígios de outrora. Ouro Preto ficará reconhecida como a cidade que não mudou, que manteve suas feições barrocas, uma cidade cujas características arquitetônicas originais mantiveram-se ao longo do tempo, uma cidade, enfim, que não sofreu as mudanças e transformações da sociedade moderna. Ouro Preto torna-se a cidade histórica por possuir a visibilidade, as características estéticas e visuais, que demarcam um período de tempo tido como referencial para a composição do quadro histórico, identitário e artístico da nação (NATAL, 2007, 155 e 156).

[332] CIDADE DE GOIAZ, 10 de setembro de 1939, p.01.

A elite vilaboense, ainda ressentida com a transferência da capital, articulava-se para que a cidade fosse reconhecida como berço da cultura goiana. Parte dessa elite cultural viu no reconhecimento da antiga capital, como parte do patrimônio nacional, a coroação dessa luta. Assim, a visita de Rescala traz novamente essa possibilidade, fazendo o assunto se tornar mais recorrente.

Com o Batismo Cultural de Goiânia, em 1942, a Cidade de Goiás passou a ser vista mais como uma cidade histórica do que uma "cidade degradada". Como um meio de reparação do ressentimento causado pela transferência, a cidade que muitos temiam desaparecer voltou a ter novamente sua importância. Como mostrado anteriormente, o ano de 1942 se tornou emblemático para a Cidade de Goiás, pois no ano do Batismo Cultural da nova capital, que foi apresentada como um símbolo da modernidade, a antiga capital se contrapôs, ao ser apresentada como símbolo da tradição. Assim, esse será o início de um processo em que podemos pensar o patrimônio como um fator para atenuar e reparar o ressentimento causado pela transferência da capital.

Dentro dessa nova percepção, em outubro de 1942, a revista *Cultura Política* (RJ) fez uma reportagem intitulada *Visão de Goiânia,* na qual fala das impressões ao visitar a nova capital do estado. A reportagem também traz a visita à antiga capital e afirma que ela foi salva por não ter perdido suas tradições. No final, sugere que o destino dela deveria ser igual ao de Ouro Preto, ou seja, tornar-se monumento nacional. Segundo a reportagem:

> Penso na melancólica Vila Boa, de Saint-Hilaire, com suas tradições centenárias, onde estudaram Afonso Arinos e Hugo de Carvalho Ramos. A velha capital poderá ser conservada agora, como **monumento nacional**. A fundação de Goiânia salvou-a, da mesma maneira que a de Belo Horizonte salvou Ouro Preto. Parece-me que ninguém tem reparado nisso (CULTURA POLÍTICA, outubro de 1942, p.172). (grifo nosso)

Logo após essa reportagem e, em decorrência dela, no mês seguinte um membro do Departamento Administrativo do Estado de Goyaz, Moisés Costa Gomes, faz um parecer em processo da Interventoria Federal, concedendo um empréstimo à Cidade de Goiás. Além disso, sugere ao presidente, Getúlio Vargas, que a cidade também fosse elevada a Monumento Histórico:

> Tendo ainda o presente processo de subir à apreciação do Exmo. Sr. Presidente da República, tomo a liberdade de, com a devida vênia, sugerir a S. Excia., por intermédio do Exmo. Sr. Ministro da Justiça, a elevação da velha cidade de

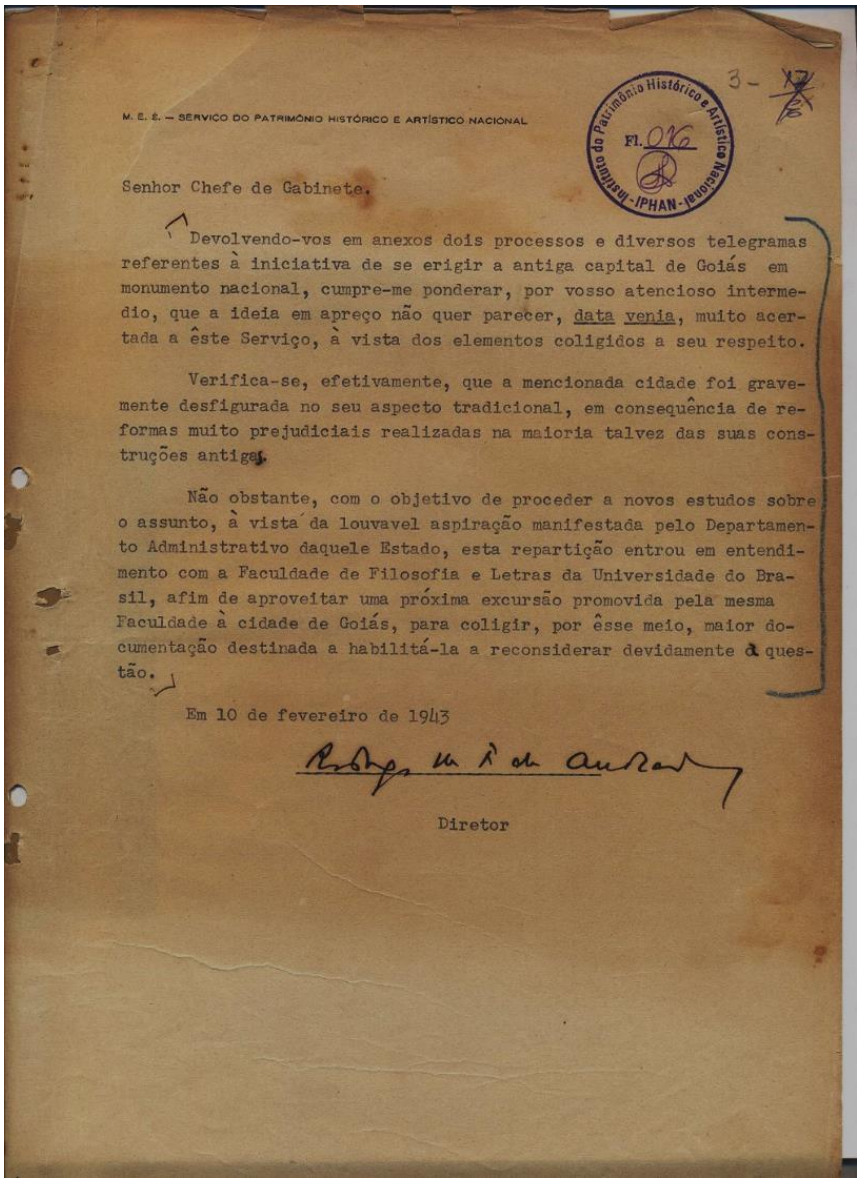
> Goiaz à categoria de **Monumento Nacional**, a exemplo do que se fez em relação a Ouro Preto,
> É bem verdade que a antiga Capital não possue prédios artísticos, nem obras públicas de grande valor econômico ou escultural (Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, p. 06 e 07). (grifo nosso).

O presidente do Departamento Administrativo do Estado de Goiás, Paulo Augusto Figueiredo, envia uma carta com o parecer e pedido de elevar a Cidade Goiás a Monumento Nacional, de Moysés Costa Gomes, ao Ministro da Justiça, Alexandre Marcondes Filho. O pedido da carta era para que ele intercedesse sobre o assunto, juntamente com o Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, e o presidente Vargas[333].

Além do Ministro da Justiça, Alexandre Marcondes Filho, Paulo Augusto Figueiredo enviou telegrama sobre o assunto diretamente ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema[334] (anexo 34). Alexandre Marcondes Filho chegou a enviar carta a Gustavo Capanema pedindo que ele ordenasse uma audiência ao SPHAN sobre o assunto[335].

Gustavo Capanema responde Paulo Augusto Figueiredo com um telegrama, que diz ter dispensado merecido apreço ao assunto e que "*será apreciada mais detidamente quando este Ministério for convidado a opinar sobre o mesmo"*[336]. Logo o diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, envia um parecer sobre o assunto, em que não descarta de imediato um possível tombamento, e salienta que a cidade tem uma desconfiguração do seu "*aspecto tradicional"* devido a reformas "*na maioria talvez das suas construções antigas".* Para atender ao pedido, seriam necessários estudos mais aprofundados, e solicitaria que, na próxima expedição da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Brasil, na Cidade de Goiás, uma nova documentação fosse reunida para que a questão fosse reavaliada.

[333] Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fl.06.
[334] Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fl.11.
[335] Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fls.08 e 13.
[336] Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, p.14.



M. E. E. — SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - Fl. 016

3 - 17

Senhor Chefe de Gabinete.

Devolvendo-vos em anexos dois processos e diversos telegramas referentes à iniciativa de se erigir a antiga capital de Goiás em monumento nacional, cumpre-me ponderar, por vosso atencioso intermedio, que a ideia em apreço não quer parecer, data venia, muito acertada a êste Serviço, à vista dos elementos coligidos a seu respeito.

Verifica-se, efetivamente, que a mencionada cidade foi gravemente desfigurada no seu aspecto tradicional, em consequência de reformas muito prejudiciais realizadas na maioria talvez das suas construções antigas.

Não obstante, com o objetivo de proceder a novos estudos sobre o assunto, à vista da louvavel aspiração manifestada pelo Departamento Administrativo daquele Estado, esta repartição entrou em entendimento com a Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Brasil, afim de aproveitar uma próxima excursão promovida pela mesma Faculdade à cidade de Goiás, para coligir, por êsse meio, maior documentação destinada a habilitá-la a reconsiderar devidamente a questão.

Em 10 de fevereiro de 1943

Diretor

Figura 92– *Parecer de Rodrigo Melo Franco sobre o pedido de tombamento da Cidade de Goiás-GO*. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume I, folha 016.

Passado um ano desde a reposta do diretor do SPHAN, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, a expedição da Faculdade de Filosofia e Letras, da Universidade do Brasil, não ocorreu. Por esse motivo, o Ministro da Justiça, Alexandre Marcondes Filho, envia outra carta a Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde, solicitando nova audiência do SPHAN. A finalidade da carta era a Cidade de Goiás ser considerada monumento histórico e ter um parecer definitivo sobre o assunto, já que não houve a expedição da faculdade para obter nova documentação (anexo 35).

A visita de membros da Faculdade de Filosofia e Letras, da Universidade do Brasil, não ocorreu nem posteriormente à nova solicitação do Ministro da Justiça. Na documentação obtida não foi possível encontrar se houve uma reposta do Ministério da

Educação e Saúde ou do SPHAN. O que se deve salientar é que, a partir de 1942, a tratativa de colocar a Cidade de Goiás como Monumento Nacional deixou de ser algo regional, de parte da elite vilaboense, ganhando aliados dentro da esfera política estadual e até federal.

Apesar de frustrada a primeira tentativa, o debate local continuava e, em abril de 1944, o jornal *Cidade de Goiaz* faz a transcrição de um texto publicado em Uberaba (MG), no jornal *O Repórter*, intitulado *Vila Bôa (Monumento Histórico)*. Desde o início, o jornal vilaboense já deixa explícito que não concorda com a ideia, mas que não deixaria de publicar devido às palavras sobre a cidade. O texto traz algumas motivações para que a antiga capital se tornasse parte patrimônio nacional e descreve algumas arquiteturas como o chafariz, a Cruz do Anhanguera e os templos religiosos. Acrescenta que a cidade, assim como Ouro Preto, foi capital do estado e que, devido ao progresso, a transferência se tornou inevitável. Ambas são testemunhas da história brasileira e fizeram parte da construção da nacionalidade. De acordo com a reportagem:

> (...) o que permanece imutável na legendaria Vila Bôa como só acontecer com a montanhosa Vila Rica, é a fase espiritual, histórica e evocativa, que sobresiste nas naves penembrosas dos templos e nos telhados e beiço estendido para a rua.
> (...)
> O valor e as audácias avoengas, palpitam em toda aquela urbes feita de pedra rija, na mesma estrutura da fibra moral das primeiras gerações coustrutoras da nacionalidade.
> (...)
> Como Ouro Preto, considerado monumento histórico em um gesto de reconhecimento do presidente Vargas, para Vargas conservar suas capelas ungidas de seus castelos de granito, também Vila Bôa terá o mesmo galardão da gente sentimental de Goiaz.
> (...)
> Porque das a Vila Bôa o reconhecimento de **monumento histórico**, é ficar na expressão de um símbolo emocionante do sentimento patrício em oblata de gratidão na síntese de um núcleo que serviu de vértice a concepção realizadora dos heroicos fundadores de Goiaz (CIDADE DE GOIAZ, 11 de abril de 1943, p.04). (grifo nosso)

Observa-se que os apontamentos feitos pelo mineiro fazem um indicativo de patrimônio dentro daqueles estabelecidos pelo SPHAN, a arquitetura colonial, os templos religiosos e representação de um passado fundamental para a formação da identidade nacional.

Em 1944, o tema é retomado no jornal *Cidade de Goiaz*, a partir de um texto que o padre Antônio Wasik escreve sobre a viagem que fez à antiga capital, intitulado *A Lendária Cidade de Goiaz*. Ele inicia dizendo que há muito tempo gostaria de conhecer

a cidade fundada por Bartolomeu Bueno da Silva e, em vários momentos, enaltece o período do ciclo do ouro e a figura do bandeirante. Logo passa a descrever a arquitetura da cidade, que representaria o *típico clássico da cidade colonial*, e fala do Chafariz, da Câmara e Cadeia, do Palácio Conde dos Arcos, da Catedral inacabada e da bela vista da igreja de Santa Bárbara. É durante a descrição das igrejas que ele vai promovendo maior destaque, tratando-as como se já fossem um monumento:

> (...) **verdadeiros monumentos de arte colonial**, monumento a N. Sra da Abadia, e a de S. Francisco, ambas com notáveis pinturas nos forros, e a última com a impressionante "Imagem de Nossa Senhor dos Passos", está bem conservada, graças aos cuidados da venerável Irmandade de Nosso Senhor dos Passos.
> Julgo (...) que as duas igrejas e a da Boa Morte podem como preciosos **monumentos históricos** da alta significação para o Estado de Goiaz e para o Brasil.
> (...)
> Espero que a Cidade de Goiaz fique para o seu Estado que é atualmente Ouro Preto para Minas; um escrutínio dourado e pitoresco, de **monumentos históricos e inesquecíveis tradições** (CIDADE DE GOIAZ, 13 de agosto de 1944, p. 01 e 04). (grifo nosso)

O texto do padre Antônio Wasik chama atenção pela valorização da arquitetura religiosa da cidade, como ele era um religioso católico essa apreciação se destaca. No entanto, sua referência de patrimônio está dentro da lógica implementada pelo SPHAN e, ainda, além da recorrente comparação da cidade com Ouro Preto, ele destaca a tradição da cidade, sendo essa a principal luta da elite cultural vilaboense para o reconhecimento da cidade.

No mesmo ano, uma outra reportagem é publicada no jornal *Cidade de Goiaz*, intitulada *O Valor Histórica da Cidade de Goiaz*[337], a qual afirma que qualquer um que vá conhecer Goiânia invariavelmente quer conhecer a antiga capital, e traça um paralelo entre as duas cidades, Goiânia como o moderno e a representação do futuro e a Cidade de Goiás como o tradicional e a representação do passado. A antiga capital se destaca por suas casas em estilo colonial. Algo que agora passa a ser destaque, pois à época da mudança uma das críticas era justamente à arquitetura da cidade, que era representada como símbolo do atraso (como mostrado no Capítulo 02). Além disso, a cidade é a depositária de grande parte das relíquias históricas de Goiás, como a Cruz do Anhanguera, o Chafariz, Câmara e Cadeia e as igrejas que guardam "arte sagrada, ricas em ouro e de arte semelhantes às de Ouro Preto, São João Del Rei e outros tantos famosos templos

[337] CIDADE DE GOIAZ, 10 de dezembro de 1944, p.01.

católicos de Minas Gerais", novamente aparece a referência mineira como arte. Segue ressaltando a tradição vilaboense como ponto de destaque além da arquitetura, como a tradição das aguadeiras e das celebrações religiosas. A cidade não tinha somente o seu valor histórico, mas também como "centro irradiador de cultura à terra goiana", e encerra dizendo que "vale a pena excursionar á famosa cidade, para rever todas as suas relíquias históricas, o velho rio, os antigos monumentos e as casas colônias".

O então prefeito da Cidade de Goiás, João José Coutinho, em 1947, resolve seguir em frente com o projeto de colocar a cidade como patrimônio histórico e artístico nacional, e envia um ofício ao diretor do SPHAN, Rodrigo de Melo Franco Andrade, convidando-o para uma visita à cidade. Sua resposta foi publicada no jornal *Cidade de Goiáz*[338] , na qual ele promete que fará a visita na primeira oportunidade:

> Sr. João Coutinho
> Prefeito Municipal de Goiás
> Rio, 11.
> Agradeço muito sensibilizado a seu atencioso convite formulado em ofício nº340. Comunico C. Excia que, impedido de visitar essa venerada cidade no ano corrente, por motivo de compromissos de anteriores, espero ter a grande satisfação de visita-la na primeira oportunidade favorável ao ano próximo futuro, afim de ajustar as providencias adequadas para a proteção de seu valioso patrimônio de arte e história.
> Cordeais saudações.
> a) Rodrigo de Melo Franco Andrade
> Diretor Geral do Patrimônio Histórico e Artistico Nacional

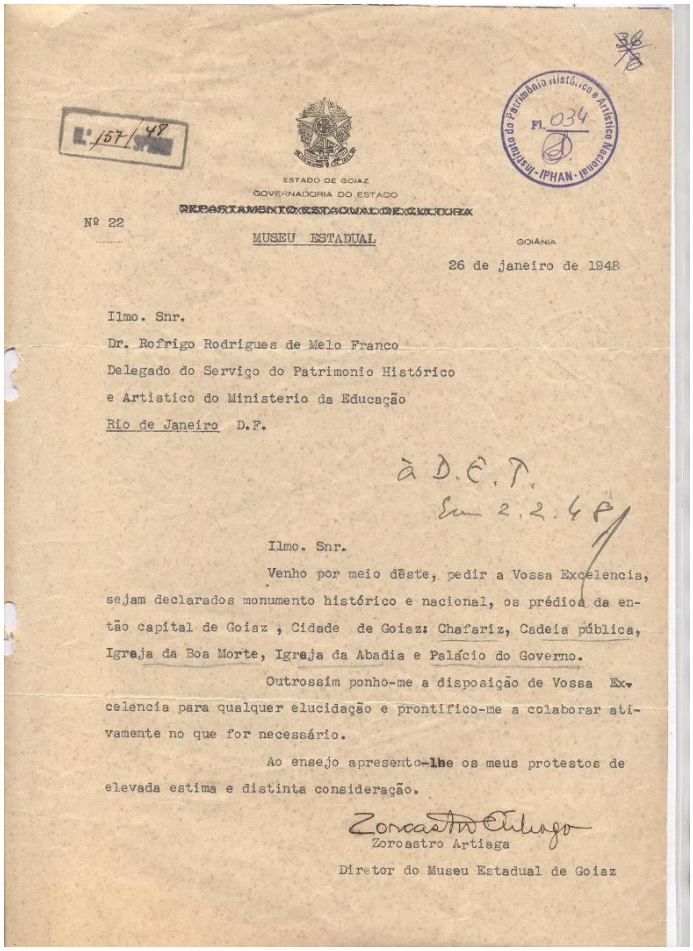
A partir do pedido de visita feito pelo prefeito João José Coutinho, parte da elite cultural vilaboense que estava envolvida no processo de tombamento da cidade, novamente, passa a ter apoio político. Esse apoio não se limitou apenas aos políticos da cidade, como mostra o discurso do deputado estadual José Hercílio Fleuri, que não era da cidade e não foi eleito por ela, sua única ligação foi ter estudado no ginásio no Liceu. O deputado faz um discurso na Assembleia Estadual[339] em defesa da antiga capital e do processo de abandono em que ela ficou após a transferência. Ele propõe que a Assembleia criasse um dispositivo na Constituição goiana para assegurar e salvaguardar o patrimônio histórico e artístico da Cidade de Goiás, como foi feito em Ouro Preto, quando sua antiga capital passou a ter um lugar de destaque. Não poderia a cidade ser guardada somente na lembrança, "*mas também nos atos administrativos e nas nossa própria Constituição, afim de resguardamos aquele precioso patrimônio histórico, artístico e cultural".*

[338] CIDADE DE GOIAZ, 16 de novembro de 1947, p.01
[339] Parte do discurso foi publicado no jornal CIDADE DE GOIAZ, 07 de dezembro de 1947, p.01 e 04.

Ainda no final daquele ano, 1947, o Diretor do SPHAN, Rodrigo de Melo Franco Andrade, solicita que fosse confeccionada uma planta da cidade que mostrasse a localização dos principais monumentos históricos e artísticos, com sua data de construção e outros detalhes que se mostrassem relevantes[340].

Em 1948, surgiram novas tratativas oficiais para que a Cidade de Goiás se tornasse monumento histórico nacional. Ao considerar primeiro o parecer de Rodrigo Melo Franco de Andrade, de que o conjunto arquitetônico da cidade estaria desconfigurado, passa-se a solicitar o tombamento de edifícios específicos e, normalmente, com referência à tradição vilaboense.

A primeira tentativa se deu por parte do professor Zoroastro Artiaga, então Diretor do Museu Estadual de Goiás, que envia carta ao Diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, solicitando que fosse declarado monumento histórico o Chafariz, a Cadeia Pública, o Palácio do Governo e as igrejas da Abadia e da Boa Morte.



ESTADO DE GOIAZ
GOVERNADORIA DO ESTADO
DEPARTAMENTO ESTADUAL DE CULTURA

Nº 22

MUSEU ESTADUAL

GOIÂNIA
26 de janeiro de 1948

Ilmo. Snr.
Dr. Rofrigo Rodrigues de Melo Franco
Delegado do Serviço do Patrimonio Histórico
e Artistico do Ministerio da Educação
Rio de Janeiro D.F.

à D.E.P.
Em 2.2.48

Ilmo. Snr.

Venho por meio dêste, pedir a Vossa Excelencia, sejam declarados monumento histórico e nacional, os prédios da então capital de Goiaz, Cidade de Goiaz: Chafariz, Cadeia pública, Igreja da Boa Morte, Igreja da Abadia e Palácio do Governo.

Outrossim ponho-me a disposição de Vossa Excelencia para qualquer elucidação e prontifico-me a colaborar ativamente no que for necessário.

Ao ensejo apresento-lhe os meus protestos de elevada estima e distinta consideração.

Zoroastro Artiaga
Zoroastro Artiaga
Diretor do Museu Estadual de Goiaz

Figura 93– *Proposta de Zoroastro Artiaga para que o Chafariz, Cadeia Pública, Palácio do Governo, Igreja da Abadia e da Boa Morte fossem consideradas Patrimônio Histórico*. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume I, folha 034.

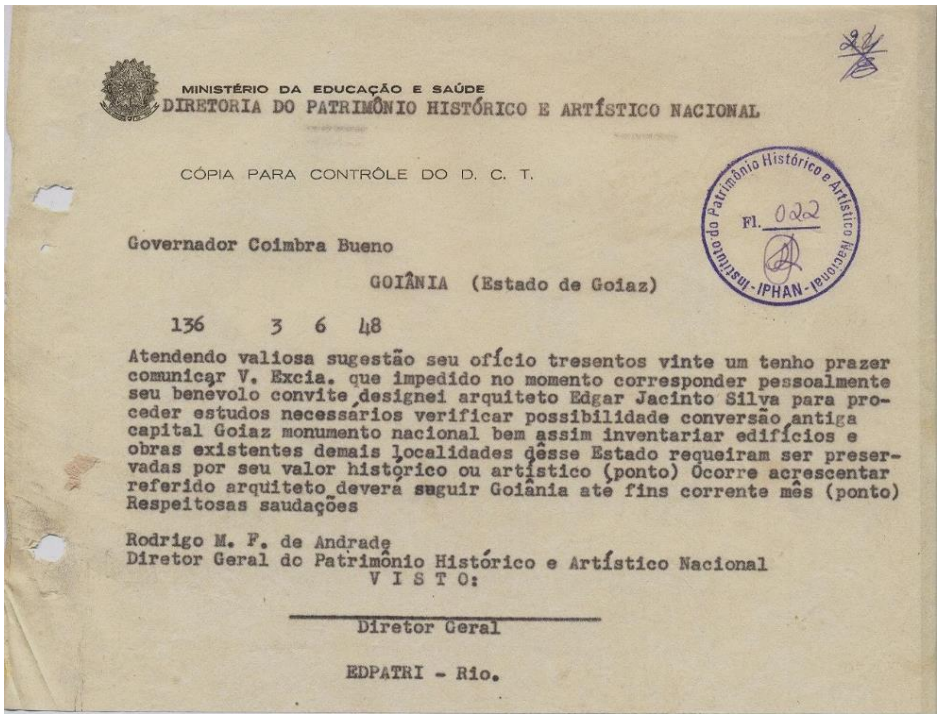
[340] Informação publicada no jornal CIDADE DE GOIAZ, 28 de dezembro de 1947, p.01.

Em seguida, o então governador de Goiás, Jeronymo Coimbra Bueno, envia carta ao Diretor do SPHAN, Rodrigo de Melo Franco Andrade, convidando-o a visitar Goiás e, novamente, solicitando a "*possibilidade do tombamento da Cidade de Goiás, ser considerada, a exemplo de Ouro Preto, como Monumento Nacional*[341]*"*. Na carta, ele ratifica que a cidade nasceu na época do ciclo do ouro e que o Governo do Estado tinha interesse em sua preservação, devido aos seus edifícios coloniais e a sua tradição. A narrativa de valorização da Cidade de Goiás e, acima de tudo, sua tradição, era importante para que um possível tombamento ganhasse força. Isso porque já era evidente que, devido à descaracterização de sua arquitetura, ela não seria tombada nos moldes de Ouro Preto.

A carta ao diretor do SPHAN gerou resultado, pois o arquiteto Edgar Jacintho da Silva solicita junto ao seu diretor, Rodrigo Melo Franco de Andrade, uma visita à Cidade de Goiás para que pudessem ser feitos levantamentos e fotografias das casas, das principais igrejas e dos monumentos públicos, que serão catalogados. Antes de iniciar seus estudos será consultado o trabalho feito por Rescala (1940) e as observações feitas por Lúcio Costa. Esse estudo mais aprofundado do que ainda existe na cidade e suas características "*poderão ser consideradas como iniciativa a uma apreciação mais cuidadosa da possibilidade em considerar esta cidade em monumento nacional; conforme já diversas sugestões nesse sentido as autoridades locais*[342]*"*.

A solicitação de Edgar Jacintho Silva foi aceita pelo SPHAN, e o diretor envia telegrama ao governador de Goiás, Jeronymo Coimbra Bueno, agradecendo o convite para visita, mas naquele momento sua presença não seria possível. No entanto, enviaria o arquiteto Edgar Jacintho Silva para fazer os estudos necessários, com a possibilidade de colocar a Cidade de Goiás como Monumento Nacional. Seus estudos não priorizariam somente a antiga capital, mas outras localidades do estado para inventariar edifícios e obras que deveriam ser preservadas por seu valor histórico e artístico.

[341] Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fl.20.
[342] Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, p.21.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

CÓPIA PARA CONTRÔLE DO D. C. T.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - Fl. 022

Governador Coimbra Bueno

GOIÂNIA (Estado de Goiaz)

136 3 6 48

Atendendo valiosa sugestão seu ofício tresentos vinte um tenho prazer comunicar V. Excia. que impedido no momento corresponder pessoalmente seu benevolo convite designei arquiteto Edgar Jacinto Silva para proceder estudos necessários verificar possibilidade conversão antiga capital Goiaz monumento nacional bem assim inventariar edifícios e obras existentes demais localidades dêsse Estado requeiram ser preservadas por seu valor histórico ou artístico (ponto) Ocorre acrescentar referido arquiteto deverá suguir Goiânia até fins corrente mês (ponto) Respeitosas saudações

Rodrigo M. F. de Andrade
Diretor Geral do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
V I S T O:

Diretor Geral

EDPATRI - Rio.

Figura 94 - *Cópia de telegrama de Rodrigo Melo Franco de Andrade ao governador Coimbra Bueno, que enviaria o arquiteto Edgar Jacintho Silva para fazer os estudos necessários, com a possibilidade de colocar a Cidade de Goiás como Monumento Nacional*. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume I, folha 022.

Edgar Jacintho da Silva produz um esquema de estudo sobre a cidade e coloca cinco pontos a serem considerados: a) as edificações que constituem propriamente o conjunto urbanístico; b) considerar separadamente os edifícios e monumentos públicos, igrejas e determinadas casas e sobrados de moradia, todos da segunda metade do século XVIII, que são exemplos de sua raridade; c) o partido urbanístico, já que permanecia inalterado, tornando-se assim um documento vivo para o estudo da formação de cidades no período da mineração; d) o paisagismo local, que criou soluções arquitetônicas especificas para o lugar; e) o plano histórico, falando sobre a participação goiana nas época das bandeiras e do ciclo do ouro[343].

Dessas edificações do conjunto urbanístico (ponto "a"), Edgar Jacintho da Silva ainda fez uma subdivisão, atribuindo-lhes uma porcentagem quando comparadas ao todo, são elas "edificações antigas que não sofreram quaisquer modificações que as desfigurassem ou descaracterizassem, 65%; as edificações que foram alteradas nas fachadas, notadamente pelas substituições dos beirais por platibandas e cimalhas, 30%; construções novas e absolutamente estranhas ao conjunto, 5%"[344]. No entanto, sobre a

[343] Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, p.24.
[344] Segundo o relatório: "Essa tendência comum ás cidades velhas, da preocupação em ´modernisar´ as edificações, decorre, pelo menos, de um fato de ordem psicológica, isto é, a repugnância ao antigo. Pois que a simples troca de um beiral por uma platibanda não constituie uma necessidade construtiva e ainda menos funcional.

precariedade das edificações de Goiás, quando comparada às outras cidades do ciclo do ouro, ele descreve:

> Contrastando com outras cidades formadas ao influxo da mineração, Goiás não apresenta um sentido de riqueza ou mesmo conforto nas suas edificações. A pobreza de recursos construtivos, consequentemente talvez em um meio social incipiente e de organização precária, fez com que guardem um aspecto até certo ponto rústico.
> Comprova este fato o pequeno número de casas assombradas; pois que o próprio palácio dos Governadores é um casarão térreo onde a nobreza é apenas entrevista no hall de entrada. Ainda neste sentido, verifica-se nas casas de moradia a falta de forres em quase todos os cômodos e até mesmo o emprego de pedra tosca na pavimentação dos corredores de entrada (Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fl.25).

Algumas edificações são destacadas como as mais importantes, como o Chafariz da Boa Morte[345], a casa de Câmara e Cadeia (sugerindo que fosse transformada em museu)[346], as igrejas da Boa Morte e da Abadia[347] e o antigo Palácio dos Governadores[348], que seriam valiosos documentos de Goiás, dentro de sua simplicidade. Edgar Jacintho da Silva conclui o relatório indicando que a "Diretoria empreenda um estudo objetivo, tanto para a preservação desses valiosos monumentos como no aproveitamento do rico acervo existente na região[349]". Não faz uma solicitação direta para que a cidade fosse tombada como Cidade Histórica[350].

Corroborando nêsse equívoco e por iniciativa da Prefeitura local, verificamos a existência de um critério tributário que no mesmo sentido, visa estimular a ´quebra da aparência do antigo´. Nesse intento, estabeleceu para o imposto predial urbano uma taxa decrescente em relação ao tipo de beiral, como segue: casa do tipo colonial (com beiral), 11%; casa com cimalha ou beira sobre beira, 10%; tipo oficial (moderna com platibanda), 8%". (Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fl.25).

[345] Êste monumento constitue um exemplar notável dentre os existentes no país, tanto pela sua monumentalidade, como "solução" da planta. Foi êle lançado no centro de uma praça, constituindo dessa forma um indivíduo orgânico e independente de funções subsidiárias.
O estado de conservação é precário, apresentando algumas mutilações parciais, como sejam, a retirada das armas reais, carrancas, dois tanques menores laterais e ainda parte um corucheo. (Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fl.26).

[346] Magnifico edifício do século XVIII, conservando-se integralmente no seu aspecto primitivo. Necessita todavia imediatos reparos na cobertura e esquadrias.
A respeito dêsse edifício, foi sugerida a sua cessão a esta Diretoria para a instalação de um museu. Conforme nos foi dito, havendo viabilidade nessa iniciativa, seria ela passível da melhor consideração por parte das autoridades estaduais (Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fls.26 e 27).

[347] As existentes na velha capital, somente a de N. Sa. da Abadia conserva a sua integridade arquitetônica. Será restaurada por esta repartição. As restantes, parcialmente modificadas, carecem de maior valor. Entretanto convém frisar que a igreja da de N. Sa. da Boa Morte, apesar de ter sido incendiada e sua capela-mor, externamente conserva-se em toda a sua originalidade do século XVIII (Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fl.27).

[348] Atualmente Câmara Municipal. Sofreu no correr dos anos alterações externas, que todavia são passíveis de uma restauração (Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fl.27).

[349] Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fl.27.

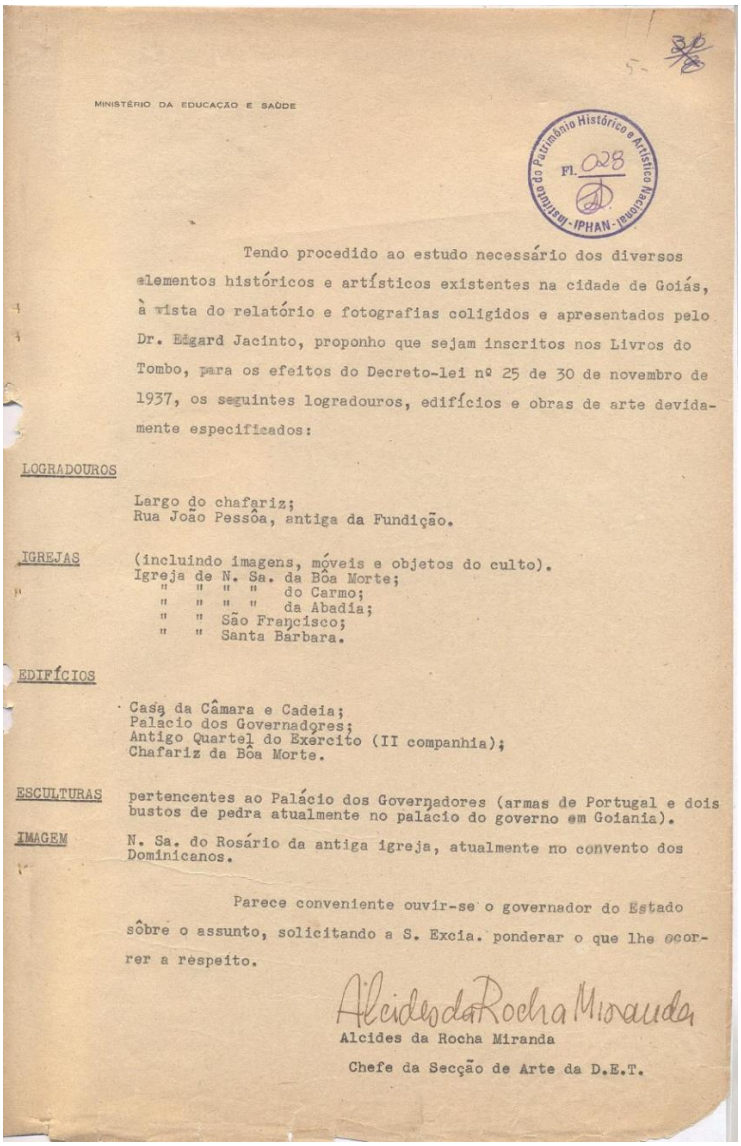
[350] A cidade histórica era vista como uma obra já acabada, uma obra de arte fechada, imutável. Essa concepção de cidade histórica, segundo tais autores, acabava cristalizando a cidade e eclipsando suas dinâmicas e processos próprios, sua mutabilidade inerente enfim. Em outras palavras, esses primeiros discursos patrimonialistas estetizam e mitificam as cidades, as interpretando e significando como reminiscências irretocáveis e imodificadas do passado. As cidades históricas, uma vez vistas como suportes congelados de um passado, instauravam uma imagem que, muitas vezes, não concernia à sua (documentada) constituição histórica, à sua historicidade, ou às transformações pelas quais esta mesma cidade passara, transformações estas que foram desconhecidas ou ignoradas pelos discursos do patrimônio em nome

A proposta de colocar a Cidade de Goiás como parte Patrimônio Histórico e Artístico Nacional não era unanimidade entre os vilaboenses, alguns ainda defendiam que atrapalharia a cidade em algum tipo de progresso. Em 1948, é feita uma reportagem no jornal *Cidade de Goiás*[351], a qual justifica alguns pontos que fazem a cidade não merecer tal inclusão. Exemplo disso seria o fato de suas construções já não terem uma uniformidade, não serem mais aquela vanguarda arquitetônica que representaria o sertão brasileiro, o tipicamente colonial. Se fosse preservado algo, que se preservasse a tradição vilaboense ou apenas algumas casas, o Chafariz, algumas igrejas e que a Cadeia fosse transformada em museu nacional ou estadual. O texto é visivelmente baseado no relatório de Edgar Jacintho da Silva, mas coloca como prioridade a tradição vilaboense.

Com o relatório e as fotografias de Edgar Jacintho da Silva, o chefe da Seção de Arte da Divisão de Estudos e Tombamento (DET), Alcides da Rocha Miranda, propõe que sejam inscritos nos Livros do Tombo: o Largo do Chafariz; as igrejas da Boa Morte, do Carmo, da Abadia, São Francisco e Santa Bárbara (incluindo suas imagens, móveis e objetos de culto); Casa da Câmara e Cadeia; Palácio dos Governadores; Antigo Quartel do Exército; Chafariz da Boa Morte; Esculturas no Palácio dos Governadores; Imagem de Nossa Senhora do Rosário (de Veiga Valle).

de uma suposta imutabilidade, uma coerência estética ou estilística ou uma homogeneidade arquitetônica conformadora destes núcleos urbanos. As cidades históricas foram simbolizadas por estes discursos como exemplares fiéis, intocados, de um tempo original no qual se teria dado o nascimento da brasilidade e de eventos primordiais à história pátria (NATAL, 2007, p.176).

[351] CIDADE DE GOIAZ, 25 de julho de 1948, p.01.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - Fl. 028

Tendo procedido ao estudo necessário dos diversos elementos históricos e artísticos existentes na cidade de Goiás, à vista do relatório e fotografias coligidos e apresentados pelo Dr. Edgard Jacinto, proponho que sejam inscritos nos Livros do Tombo, para os efeitos do Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, os seguintes logradouros, edifícios e obras de arte devidamente especificados:

LOGRADOUROS

Largo do chafariz;
Rua João Pessôa, antiga da Fundição.

IGREJAS (incluindo imagens, móveis e objetos do culto).
Igreja de N. Sa. da Bôa Morte;
" " " " do Carmo;
" " " " da Abadia;
" " São Francisco;
" " Santa Bárbara.

EDIFÍCIOS

Casa da Câmara e Cadeia;
Palácio dos Governadores;
Antigo Quartel do Exército (II companhia);
Chafariz da Bôa Morte.

ESCULTURAS pertencentes ao Palácio dos Governadores (armas de Portugal e dois bustos de pedra atualmente no palácio do governo em Goiania).

IMAGEM N. Sa. do Rosário da antiga igreja, atualmente no convento dos Dominicanos.

Parece conveniente ouvir-se o governador do Estado sôbre o assunto, solicitando a S. Excia. ponderar o que lhe ocorrer a respeito.

Alcides da Rocha Miranda

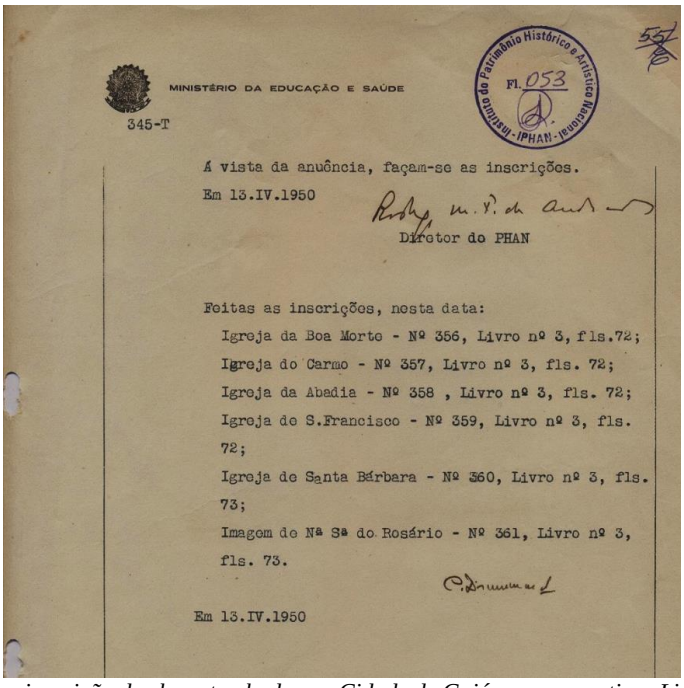
Alcides da Rocha Miranda
Chefe da Secção de Arte da D.E.T.

Figura 95– *Pedido de inclusão de bens na Cidade de Goiás -GO no Livro do Tombo*. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume I, folha 028.

Ao comparar o relatório final de Edgar Jacintho da Silva e o que foi proposto para tombamento por Alcides da Rocha de Miranda, percebe-se que este foi além daquele, de modo que se ateve principalmente às questões arquitetônicas da cidade. Ao propor o tombamento das igrejas de São Francisco, do Carmo, de Santa Bárbara e da imagem de Nossa Senhora do Parto (Rosário) de Veiga Valle, pode-se confirmar a hipótese de que ele teve como uma de suas bases o relatório que Rescala fez em 1940, o qual, diferentemente do de Edgar Jacintho, ateve-se, principalmente, aos elementos artísticos (como mostrado no Capítulo 02). Um relatório complementou o outro naquilo que o SPHAN tinha como referência para tombamento, o de Rescala (1940) encontrou nas obras de Veiga Valle e nas igrejas a referência da arte colonial (tendo como principal exemplo Aleijadinho), e o de Edgar Jacintho (1948) a referência arquitetônica das cidades do ciclo

do ouro, de forma que se atentou às estruturas políticas-administrativas, como a Casa de Câmara e Cadeia e o Palácio dos Governadores.

Nos anos seguintes, as notificações legais foram feitas, como a doação do imóvel da Câmara e Cadeia[352] para a esfera federal, para que pudesse ser transformado em museu[353], um comunicado ao arcebispo da cidade sobre os tombamentos das referidas igrejas e a imagem de Veiga Valle[354]. Em 13 de abril de 1950, o diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, por ofício, ordena que sejam feitas as inscrições, ainda na referida data, no Livro do Tombo nº 03, de Belas Artes, da Igreja da Boa Morte, Igreja do Carmo, Igreja da Abadia, Igreja de São Francisco, Igreja de Santa Barbara e da Imagem de Nossa Senhora do Rosário. Como se pode observar, no ofício não foram tombados o que foi sugerido por Alcides da Rocha de Miranda.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

345-T

Fl. 053

Á vista da anuência, façam-se as inscrições.

Em 13.IV.1950

Diretor do PHAN

Feitas as inscrições, nesta data:

Igreja da Boa Morte - Nº 356, Livro nº 3, fls.72;

Igreja do Carmo - Nº 357, Livro nº 3, fls. 72;

Igreja da Abadia - Nº 358 , Livro nº 3, fls. 72;

Igreja de S.Francisco - Nº 359, Livro nº 3, fls. 72;

Igreja de Santa Bárbara - Nº 360, Livro nº 3, fls. 73;

Imagem de Nª Sª do Rosário - Nº 361, Livro nº 3, fls. 73.

Em 13.IV.1950

Figura 96 - *Ordem para inscrição dos bens tombados na Cidade de Goiás nos respectivos Livros do Tombo*. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume I, folha 053.

[352] Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fls.34 a 40.

[353] "A criação de museus vinculados ao Sphan, no período do Estado Novo, teve um caráter estruturante das concepções e práticas que vinham se constituindo. Buscava-se formular uma vertente museológica para o Sphan que conjugasse as representações espaciais que ao imóvel-sede do museu pudessem ser atribuídas, com o acervo que nele seria exposto (CHUVA, 2017, p.184)". O caso de transformar em museu a Casa de Câmara e Cadeia se remete às intenções de ter-se criado o Museu da Inconfidência (Ouro Preto) e o Museu do Ouro (Sabará), que ainda de acordo com Marcia Chuva "foram passos decisivos para a consagração do tempo recortado como origem da nacionalidade e seus ícones (...) assim como por objetos expressivos do extrativismo do ouro, do garimpo e da tradição artística do período, em Minas Gerais. Foram valorizadas as temáticas relativas ao período colonial como mais um exemplo dos inúmeros investimentos feitos no sentido da consagração e do reconhecimento da história contada pelo próprio Estado por meio da ação de sua agência, reafirmando as Minas Gerias do século XVIII como marco desse processo de fundação da nação. Além disso, na proposta de museus temáticos, esse investimento caracterizou-se pela conjunção da concretização dessa história selecionada numa materialidade que a autêntica, por meio de objetos tanto arquitetônicos quanto moveis" (CHUVA, 2017, p.187 e 188).

[354] Processo de Tombamento Nº 345-T-42, Volume I, fls.44 a 49.

Os primeiros tombamentos implementados na Cidade de Goiás confirmam a supervalorização das manifestações que eram ligadas à Igreja Católica, pois lhe atribuíram valor artístico e material, promovendo sua monumentalização (CHUVA, 2017). Nos primeiros anos de atuação do SPHAN, somente manifestações ligadas a ela foram tombadas, intencionalmente passando a ideia de que a Igreja Católica era uma das características da identidade nacional.

Não foi tombado tudo que foi sugerido devido a algumas tratativas de doação, como foi o caso da Casa de Câmara e Cadeia, e confirmação de propriedade, como o Quartel do XX, em discussão se era do Estado ou do União. Todos os trâmites judiciais resolvidos, em 03 de maio de 1951 são feitas as inscrições nos Livros do Tombo do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico do Largo do Chafariz[355], Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da rua João Pessoa[356], Casa de Câmara e Cadeia[357] e o Palácio dos Governadores[358].

Ao analisarmos a recepção dos primeiros movimentos do SPHAN na cidade para os possíveis tombamentos, observa-se que não havia um consenso entre a população. Muitos apoiavam e outros não, tal divisão ocorria até entre a elite cultural. Corroborando a historiadora Raquel Barbosa(2017), esse fato seria o receio de uma nova perda e espoliação, uma crise de identidade.

Logo após a visita de Edgar Jacintho da Silva à cidade, a discussão volta à tona na imprensa local e, já na primeira reportagem que aborda diretamente o assunto do tombamento, intitulada *Goiás, Cidade Histórica,* já fica claro que o tombamento de toda a cidade não era bem-visto. O tombamento poderia atrapalhar o progresso na cidade, era favorável que se tombassem bens específicos devido a sua importância histórica e artística e "*O que estiver fora disso é exagero e já deixa de beneficiar"* (CIDADE DE GOIAZ, 10 de julho de 1949).

Posteriormente, uma outra reportagem, intitulada *Patrimônio Histórico e a Cidade de Goiás*[359], tentou esclarecer as intenções do SPHAN, mais especificamente de Edgar Jacintho da Silva, já que alguns diziam que ele interditaria prédios e monumentos, impediria o melhoramento de casas invadindo o direito à propriedade e transformaria a "*cidade em tapera"*. Na verdade, ele facilitaria as restaurações nos edifícios que estavam

[355] Livro 03, nº 393, fl.77.
[356] Livro 03, nº 394, fl.77.
[357] Livro 03, nº 395, fl.77.
[358] Livro 03, nº 396, fl.77 e Livro 02, nº 383, fl.48.
[359] CIDADE DE GOIAZ, 24 de julho de 1949, p.01

à beira da perda total e defendia que o tombamento fosse parcial, o que seria o ideal, já que não concordava com aqueles que pediam o tombamento total da cidade.

No jornal da capital, *Folha de Goiaz,* duas reportagens de Honório Lemos tecem duras críticas ao tombamento da Cidade de Goiás, principalmente ao tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico do Largo do Chafariz, que ao fazê-lo atrapalharia todo tipo de desenvolvimento que a cidade poderia ter. Além disso, o jornal afirma que, na verdade, Goiás não tinha nenhuma personalidade histórica igual Tiradentes, que nunca foi palco de evento histórico de relevância nacional, nunca foi visitada por imperadores. O ideal era que a cidade fosse remodelada, que na Praça Monsenhor Confúcio fosse construído um hotel moderno, com o posto de gasolina bem iluminado com muitos carros parados. Se não houvesse uma campanha contrária, "*levará forçosamente a nossa cidade ao esquecimento, ao abandono, à rotina e à ruína* (FOLHA DE GOIAZ, 15 de maio de 1951, s/p).

Na sua segunda reportagem, Honório Lemos faz comparação com outras cidades históricas, expondo que elas estariam abandonadas e, novamente, coloca que Goiás não tinha representação na história nacional, afirma ainda que "*Goiaz não deveria curvar-se ante essas exigências do Patrimônio! Já exausta de tanto abandono e desconforto pode e deve reagir"* (FOLHA DE GOIAZ, 19 de maio de 1951, s/p).

Com os primeiros tombamentos realizados, a possibilidade do turismo passa a ser um tema recorrente nas discussões relacionadas ao patrimônio, pois ele poderia ser uma das saídas para a melhoria da economia da cidade. Uma das primeiras reportagens que aborda o assunto foi intitulada *A recuperação da Cidade de Goiás,* a qual discute sobre o processo de tombamento pelo SPHAN, a doação da Câmara e Cadeia para a União e coloca a responsabilidade da prefeitura para tomar medidas que fomentassem o turismo, "*instalando de início hotéis"*[360] e até construindo campos de aviação para possíveis voos comerciais (CIDADE DE GOIAZ, 16 de outubro de 1950, p. 01 e 04). Essa relação patrimônio e turismo só será implementada a partir da década de 60, mais especificamente com a criação da OVAT (como será abordado no próximo tópico).

Como visto, os primeiros tombamentos da Cidade de Goiás ocorreram dentro do projeto de identidade nacional implementado desde o Estado Novo, tendo o SPHAN como uma das principais instituições de atuação e colocando como referência para tombamento as cidades mineiras e arte barroca. Ao partir dessas referências se deve

[360] Uma outra reportagem, no jornal Cidade de Goiás, que fala da necessidade da construção de hotel, foi feita em 06 de maio de 1951.

pensar que as obras de Veiga Valle foram fundamentais para o processo de tombamento, já que a Cidade de Goiás estava com seu conjunto arquitetônico bastante desconfigurado.

Colocar o barroco de Minas Gerais como referência artística foi mais uma implementação do SPHAN, que fez um intenso empreendimento de apropriações e invenções para que se pensasse a primeira arte brasileira a partir da patrimonialização. Com isso, o barroco brasileiro é cada vez mais estudado para se criar uma ancestralidade, e o arquiteto Lúcio Costa faz um estudo e lança uma cronologia[361] para a arte brasileira, de forma que tivesse uma sincronia com a arte universal. Segundo Márcia Chuva:

> Essa cronologia cobria não mais de 250 anos (fins do século XVI e começo do XIX), e abarcava as fases do processo civilizatório do mundo europeu ocidental; *o clássico* grego; o *românico;* o *gótico*; e o *renascimento*. Todas essas fases estavam reunidas por uma característica comum – o barroco -, que colocava as origens da nação brasileira sincronizadas com a história do mundo "civilizado". Aparentemente queimando etapas, essa cronologia sintetizava experiências e tirava-lhes o sumo essencial, de forma a atualizar a nova nação que, num curto espaço de tempo, alcançava o tempo do velho mundo. Estavam sendo forjadas uma ancestralidade e uma herança que permitiram à nação prosseguir acompanhado, sincronicamente, a partir de então, a evolução da "arte universal" (CHUVA, 2017, p.338).

As bases da arte brasileira vão sendo construídas e universalizadas dentro da lógica do patrimônio histórico e artístico nacional, em que serão consagradas, reproduzidas e reconhecidas, colocando o Brasil dentro do âmbito da arte universal. Segundo Marcia Chuva (2017), o barroco, antes tão desqualificado, foi a luta mais intensa travada, em termos de consolidação de uma identidade nacional. Ao fazer essa apologia ao barroco brasileiro como a primeira arte genuinamente brasileira, Lúcio Costa fazia uma valorização de suas características de renovação e de mudança, opondo-se a simplesmente reproduzir uma arte que veio de Portugal para o Brasil.

Para consolidar o barroco brasileiro, a Revista do SPHAN teve um papel fundamental, pois nela inúmeros estudos sobre o assunto foram publicados. Pareceres e artigos criavam o enquadramento da arquitetura e da arte do Brasil colonial dentro do barroco, que será chamado de barroco brasileiro.

---

[361] A "arquitetura tradicional" foi então classificada em tipos de manifestações de *arte barroca* no Brasil, cronologicamente colocados em quatro períodos essenciais, correspondendo cada um deles a um estilo determinado: 1ª fase – classicismo barroco, de fins do século XVI e primeira metade do século XVII, que foi importado de Portugal; 2ª fase – romanicismo barroco, de meados e da segunda metade do século XVII e princípios do XVIII, correspondendo às "versões populares" da primeira fase, com dois únicos exemplares inventariados desde 1937, em São Paulo, por Mário de Andrade; 3ª fase – goticismo barroco da primeira metade do século XVIII e de princípios do XIX (COSTA *apud* CHUVA, 2017, p.338).

Para melhor entender a importância da *Revista do Sphan* para esse processo de invenção, divulgação e afirmação do barroco brasileiro, foram analisadas as revistas publicadas dentro do corte temporal das primeiras tentativas de tombamento da Cidade de Goiás (1937 a 1950). A análise dessas publicações é necessária para entender o quanto os textos contidos na revista puderam influenciar o reconhecimento da arte barroca como item necessário para os tombamentos, tendo como um exemplo básico a passagem de Rescala (1940) pela cidade e a exposição organizada por ele das obras de Veiga Valle.

Já na primeira edição, em seu editorial, escrito pelo diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade expõe que o objetivo da revista "*antes de tudo em divulgar o conhecimento dos valores de arte e história que o Brasil possue e contribuir empenhadamente para o seu estudo"* (ANDRADE, 1937, p.05). Os textos publicados, necessariamente, não eram estudos concluídos, tendo como principais contribuidores nomes conhecidos, como: Mario de Andrade, Lúcio Costa, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Roquete Pinto, Manuel Bandeira, entre outros. Os autores, juntamente aos os estudos publicados, davam um caráter científico aos assuntos propostos. Davam, assim, maior credibilidade às decisões do SPHAN, quando se referia ao que seria ou não tombado como patrimônio histórico e artístico brasileiro.

O tema mais recorrente foi arte e arquitetura, no qual tentaram construir tipos regionais de arte e suas cronologias, fazendo comparações e especificidades, considerando as raízes portuguesas e adaptação ao chegar na colônia, construindo com isso o barroco brasileiro (CHUVA, 2017). Desses estudos da arquitetura, as igrejas foram os temas mais recorrentes. Igualmente, as cidades coloniais, a região de Minas Gerais da época do ciclo do ouro com a maior quantidade de estudos, foram as regiões que tiveram mais tombamentos.

A prioridade era arquitetura colonial, mas alguns estudos focaram na produção artística, normalmente fazendo descrições das obras das igrejas, seus entalhes, esculturas e pinturas, e da obra de artistas como Mestre Athaide. No entanto, a maior valorização da arte barroca foram as obras de Aleijadinho, que teve cinco estudos publicados nas primeiras edições, como: *Contribuições para o Estudo da Obra de Aleijadinho* (1938)[362]; *Os primeiros depoimentos estrangeiros sobre o Aleijadinho* (1939)[363]; *Apontamentos para a Bibliografia de Antônio Francisco Lisboa* (1939)[364]; *O Adro do Santuário de*

[362] Rodrigo Melo Franco de Andrade (Volume 02, 1938, p. 255).
[363] Afonso Arinos de Melo e Franco (Volume 03, 1939, p. 173).
[364] Judite Martins (Volume 03, 1939, p. 179).

Congonhas (1939)[365]; *As avarias nas esculturas do período colonial de Minas Gerais* (1941)[366]. Segundo Marcia Chuva (2017), devido à ênfase dada à arte barroca pelo SPHAN, "Em pouco tempo, a obra de Aleijadinho tornou-se paradigmática da concepção de obra de arte merecedora do *status* de patrimônio histórico e artístico nacional" (CHUVA, 2017, p.279).

Com arte sacra como referencial da arte brasileira, mais especificamente as obras de Aleijadinho, pode-se confirmar a hipótese de que as obras de Veiga Valle foram imprescindíveis para que a Cidade de Goiás tivesse os seus primeiros tombamentos. Rescala, quando chega à cidade, já tem uma referência clara do que estava sendo priorizado pelo SPHAN nos tombamentos como patrimônio, no caso o barraco brasileiro. Assim, seu olhar nas igrejas da cidade identificou imediatamente os santos de Veiga Valle. A referência artística eram as obras de Aleijadinho, que naquele momento tinha sua obra cada vez mais divulgada pelo SPHAN.

Se a arquitetura da cidade não oferecia condições para se tornar patrimônio histórico devido às desconfigurações empreendidas pelo tempo e seus moradores, em contraponto, a cidade contava com obras de arte nos moldes daqueles que o SPHAN empreendia para se pensar uma arte genuinamente brasileira, o barroco brasileiro. A importância da obra de Veiga Valle para esse processo é tamanha que, nos primeiros bens solicitados para tombamentos na cidade (1942), uma de suas obras foi solicitada para ser tombada isoladamente, a imagem de Nossa Senhora do Parto[367].

[365] José de Sousa Reis (Volume 03, 1939, p. 207).
[366] E. Orosco (Volume 05, 1941, p. 179)
[367] Na época em que foi tombada a imagem, Nossa Senhora do Parto estava sendo usada no Seminário dos Dominicanos como Nossa Senhora do Rosário.



Figura 97 - Veiga Valle. Século XIX. *Nossa Senhora do Parto com menino*. Escultura dourada e policromada, 140cm, Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás – GO. Foto: Fernando Santos, 2022.

Ao analisar os primeiros tombamentos implementados pelo SPHAN, somente essa imagem de Veiga Valle e duas no Espírito Santo, uma Nossa Senhora do Rosário (Viana) e Nossa Senhora do Parto (Vila Velha) tinham sido tombadas isoladamente, até aquele momento, mas a de Veiga Valle é a única que tem identificação do autor. Nem Aleijadinho teve esse tipo de tombamento, já que suas obras foram tombadas junto a determinado complexo ou como bens pertencentes a uma determinada igreja. A obra de Veiga Valle se torna essencial para os tombamentos ocorridos na Cidade de Goiás como patrimônio porque, ao fazê-lo, dentro desse projeto de pensar uma arte genuinamente brasileira, a ideia se expande além das regiões Sudeste e Nordeste, que tinham as principais referências barrocas. Mostra-se, assim, que esse tipo de arte se deu além dessas regiões, universalizando ainda mais o barroco brasileiro e sua representação como parte da identidade nacional.

O objeto que se torna patrimônio ganha um novo status, um novo significado. As imagens de Veiga Valle, que por muito tempo interessaram somente às igrejas e aos altares particulares para as celebrações, a partir daquele momento se tornam suporte para uma nova ideia e identidade, a identidade vilaboense e a identidade nacional. Os valores atribuídos pelo patrimônio serão estabelecidos, pois previamente não existiam, pela colaboração ou embate da sociedade, por especialistas, órgãos de preservação (SPHAN)

e seus usos econômicos. Além disso, são estabelecidos a partir da percepção da sociedade, que vai entender o fato como se fosse o seu dever de transmissão, para as futuras gerações, daquilo que consideravam como suas conquistas culturais (MENEGUELO, 2014).

Veiga Valle foi apropriado como artista (SANTOS, 2018) dentro desse contexto de afirmação do barroco brasileiro como a arte genuinamente brasileira. Assim como se deu a invenção do artista Veiga Valle, deu-se a invenção do patrimônio na Cidade de Goiás, dentro da ideia de invenção das tradições de Hobsbawn (1984), de modo que houve uma ideia de manipulação e hegemonia social e cultural.

Segundo Pratz (1997), para entender esses processos de construção patrimonial, é preciso pensar a construção social e a invenção da realidade. Nenhuma construção social acontece sem uma intervenção, mais ou menos direta, de um grupo social ou cultural hegemonicamente. Ao pensar a invenção da realidade, não se deve referir somente a elementos, mas também a suas composições, pensar de onde tais elementos foram extraídos e, ainda, se há alteração da realidade. Todavia, quando colocados em um novo contexto, contribuem para refletir se uma nova realidade é uma descontextualização para uma nova recontextualização. Logo, invenção seria algo consciente da manipulação, já a construção é inconsciente e impessoal. No final, invenção e construção se complementam. Ainda segundo Pratz (1997), toda invenção precisa se converter em construção social.

A antiga capital, que no processo de transferência virou símbolo de atraso e decadência, o que criou um forte ressentimento na elite vilaboense pela forma que se deu esse processo, precisou alterar essa realidade e construir uma nova (descontextualizar). Dessa forma, o símbolo da decadência e atraso seria mudado para o local onde tudo começou, o berço da história, cultura e arte goiana (recontextualização). A mesma ação se deve pensar em relação a Veiga Valle e suas obras.

Para esse reconhecimento, a cidade se tornar parte do patrimônio histórico e artístico nacional era fundamental, pois possibilitou um sentimento de pertencimento à nação. No entanto, é necessário salientar que esse sentimento não surge de forma espontânea, mas a partir de diversas estratégias em que discursos hegemônicos são impostos, a possibilidade de transformação de narrativas já estabelecidas não está sempre à disposição (SANTOS, 2013).

A inserção da Cidade de Goiás no discurso do patrimônio, a invenção das tradições pela elite cultural vilaboense e a monumentalização de Veiga Valle como um símbolo da arte goiana e do barroco brasileiro são estratégias que se articularam na

objetivação da antiga capital como um lugar de memória (NORA, 1993). As ações que se darão a partir dos primeiros tombamentos são para implementar o turismo na cidade, tendo como uma das bases os bens tombados e, posteriormente, a ações para que a cidade se tornasse Monumento Histórico Nacional e, mais de vinte anos depois, Patrimônio Histórico e Cultural Mundial.

5.2 – O turismo e ampliação dos tombamentos na década de 70

Quando se iniciaram as primeiras discussões e tentativas de tombamento da Cidade de Goiás, em 1937, a proposta era que ela se tornasse Monumento Histórico Nacional. Devido a sua descaracterização com o passar dos anos, o SPHAN só fez o tombamento de alguns imóveis isolados, da imagem de Nossa Senhora do Parto, do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico do Largo do Chafariz e do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da rua João Pessoa. Dos primeiros tombamentos, nos anos 50 até o final dos anos 60, não houve pedidos de ampliação de tombamentos na cidade.

Como visto anteriormente, após os primeiros tombamentos, a atuação do SPHAN com parte dos vilaboenses foi conflituosa, principalmente pela acusação de a instituição atrapalhar o progresso da cidade e pelo questionamento dos benefícios, pois a cidade ainda estava abandonada. O turismo, que poderia reverter essa situação, foi poucas vezes aventado e nem era uma proposta do SPHAN à época, tal junção patrimônio e turismo só será pensada na década de 60 e 70.

Um fato que vai começar a reverter essa situação será a transferência simbólica da capital, momento em que a Cidade de Goiás volta a ser capital do estado por uma semana. O Decreto foi feito pelo então governador Mauro Borges Teixeira[368], que em entrevista relatou como tomou essa decisão:

> Quando nós chegamos lá, eu me lembro bem, as portas estavam abertas, as janelas abertas pareciam uma casa em abandono, não tinha ninguém tomando conta, nós entramos lá e vimos uma porção de pequenos animais, cachorros... onde eram os jardins, cavalos pastando... dentro de casa... no Palácio... animais... uma coisa horrível. Eu achei estranho aquele abandono. Causou-me

[368] Mauro Borges Teixeira nasceu em Rio Verde (GO), no dia 15 de fevereiro de 1920, primogênito de Pedro Ludovico Teixeira e Gercina Borges. Casou-se com a gaúcha Lourdes Dornelles Estivallet. (...) Logo, desde muito cedo, acompanhou de perto os meandros do poder, nas articulações e nos posicionamentos assumidos por seu pai em favor da Revolução de 30, construção de Goiânia, resistência ao movimento paulista de 1932 e instalação do Estado Novo. (...). Com a mudança da família para a Cidade de Goiás, cursou humanidades no Lyceu. A seguir em 1938, foi ao Rio de Janeiro e ingressou na Escola Militar de Realengo, da qual saiu aspirante a oficial da arma da infantaria, em 1941. O fato coincide como momento de mudança na organização do Exército, ocasionada pela instalação do Estado Novo" (FAVARO, 2015, p.26)

> certa revolta o descaso do povo de lá, das autoridades, quanto a conservação daquele velho Palácio. E aí mandei imediatamente fechar, botar cadeado nas portas, mandei imediatamente fazer reforma geral no Palácio... pintar tudo... para poder voltar ao que era o velho casarão. [...] E foi até sugestão da Lourdes[369] de transferir a sede provisoriamente... ela falou "mauro, porque você não faz como Minas Gerais que leva a capital para comemorar o Tiradentes... a capital se muda para Ouro Preto... porque você não faz aqui em Goiás a mesma coisa?" Eu falei: ótima ideia a sua, eu vou fazer isso (TEIXEIRA *apud* TAMASO, 2007, p.142).

Mauro Borges era filho de Pedro Ludovico Teixeira, a pessoa que criou um forte ressentimento nos vilaboenses devido como ocorreu a transferência da capital. Ao restituir simbolicamente a cidade das perdas, era como se algumas feridas causadas pelo pai fossem cicatrizadas.

Logo após sua visita e ao ver o estado de abandono do Palácio dos Governadores e desfiguração da cidade, em 10 de outubro de 1961 é promulgado o decreto-lei 3.635[370], que no seu Art. 1º coloca a "antiga capital e berço histórico e cultural do goiano, fica sob proteção do Estado". O movimento que começou a partir da transferência da capital para que a cidade se tornasse o berço histórico e cultural goiano, mesmo que tardiamente, agora é oficializado (MIRANDA BARBOSA, 2017).

Ao colocar a cidade sob proteção do Estado, pela primeira vez surge em um plano de governo a categoria de patrimônio. Novamente, ele é utilizado como um reparador dos ressentimentos que ainda não estavam completamente curados com a perda da capital. De acordo com o Art. 6º, parte do orçamento do Estado será dotado para "conservação de monumentos históricos e de edifícios públicos", para a "aquisição de velhos edifícios de valor histórico, de arquitetura colonial autêntica", "conservação de templos religiosos", "restauração e manutenção do Gabinete Literário Goiano". Apesar de ser vaga a noção de patrimônio e de seus valores, deve-se destacar que o governador Mauro Borges se empenhou para ressaltar os traços que constituíam a antiga capital (TAMASO, 2007).

Em depoimento a Tamaso (2007), Mauro Borges relata que essa "proteção especial" estaria vinculada aos "prédios velhos", mas também à "proteção especial pelas razões das tradições etc...", "mas que a cidade teria que se desenvolver, não só o valor histórico. Então tinha que protegê-la para que ela crescesse". A partir desse depoimento e corroborando a hipótese da historiadora Raquel Miranda Barbosa (2017), as instituições públicas locais (DPHAN e Prefeitura Municipal) deveriam se alinhar ao discurso de

[369] Lourdes Estivallet Teixeira, esposa de Mauro Borges.
[370] O POPULAR, 27 de julho de 1962, s/p *apud* MIRANDA BARBOSA, 2017, p.134.

preservação do patrimônio focando no turismo. Ao falar em proteção das tradições, uma lacuna se abre e, assim, surgirá a OVAT. Segundo a historiadora:

> (...) esse tema tratava-se de um apelo evocado, simultaneamente, pela a elite e pela coletividade vilaboense. Desse modo, tal questionamento fertiliza a suposição de que havia lacunas no entrosamento das categorias entendidas como responsáveis por empreender a retomada do desenvolvimento da Cidade de Goiás. São elas: história, patrimônio e turismo. Essas "ausências" foram sensivelmente captadas pelos idealizadores da OVAT que, por sua vez, fundaram a referida entidade estruturado, essencialmente, nesse tripé (MIRANDA BARBOSA, 2017, p.135).

Para estruturar o referido tripé: história, patrimônio e turismo, a OVAT, além da "invenção das tradições" (tema discutido no capítulo 03), cria o roteiro turístico para a cidade, pensando o patrimônio já tombado como atração. A partir daquele momento, passa-se a pensar o patrimônio na Cidade de Goiás não somente como uma representação de uma identidade nacional, mas também pela ótica do turismo.

De acordo com Azevedo (2017), uma revisão do conceito de patrimônio já estava sendo gestada no mundo, tendo como principais referências a Carta de Veneza de 1964, na qual um o patrimônio deixava de ser uma expressão da identidade nacional para se tornar a herança de todos os povos. O monumento pensado de forma isolada perderia sua importância e passam a ser valorizados os sítios urbanos. Em 1972, a Unesco promulga a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Em 1975, o Conselho da Europa lançava a Declaração de Amsterdã, defendendo a preservação de conjuntos históricos por meio da planificação urbana. Cada vez mais o IPHAN se identificava com essas propostas[371].

No SPHAN, o chamado "período heroico" vai da sua fundação, em 1937, até 1967, sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que se afasta do projeto para se aposentar. Esse período dará lugar a uma nova fase, o órgão passará a se chamar Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)[372] e terá como diretor Renato

[371] Renato Soeiro, diretor do IPHAN na época (1979), fala sobre essa nova forma de pensar o patrimônio: "Mais preocupado com o monumento isolado nos seus 30 primeiros anos – 1937/1967 – e atuando quase sempre isoladamente, o desenvolvimento econômico do país vai impor-lhe novas obrigações, que traduzem a necessidade de organização de planos conjuntos urbanísticos, visando a preservação e o desenvolvimento dos núcleos históricos afetados pelas novas estradas, represas, complexos industriais etc. providências essas definem uma segunda fase de atividades que definem a segunda fase de atividades para o órgão e para a qual era indispensável o apoio dos governos dos estados e municípios, fase marcada pelos Encontros de Brasília e Salvador, em que foi fixada a nova política para o Iphan (*apud* AZEVEDO, 2017, p.51).

[372] Na restruturação administrativa do MEC, de 1970, Soeiro conseguiu incluir a transformação da DPHAN em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan (Decreto nº 66.697, de 27/07/1970). O dilema estava entre criar uma fundação com maior agilidade, mas sem poder embargar obras, ou mantê-lo como órgão centralizado no MEC, com todas as travas que isso implicava, porém com o poder de polícia e direito a fórum privilegiado. Unificar os dois modelos de instituição parecia muito difícil. A solução encontrada foi a criação de uma autarquia (AZEVEDO, 2017, p. 52).

Soeiro[373], que ficará no cargo até 1979. A nova fase será marcada por pensar o patrimônio tentando fazer uma conciliação dos valores tradicionais com o desenvolvimento econômico da região, difundindo o turismo, a invenção de um futuro (DELGADO, 2003; OLIVEIRA, 2016).

Desde meados da década de 60, o SPHAN já tinha firmado uma parceria com a UNESCO para se fazer uma implementação do turismo a partir do patrimônio, o turismo cultural. No final da década, o desenvolvimento econômico era a solução que os organismos internacionais, principalmente a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), recomendavam para superar a pobreza regional. Para esse desenvolvimento econômico, a Organização dos Estados Americanos e a Unesco promoviam o turismo cultural como uma das formas de salvar não só o patrimônio, mas também a economia (AZEVEDO, 2017).

Integrando a essa nova perspectiva, uma das primeiras medidas do novo diretor foi criar o Plano de Estratégia e Ação (1968), que, de forma bem resumida, faz uma reestruturação administrativa e financeira do SPHAN. O Plano de Estratégia e ação propõe uma ampla campanha de conscientização do que representava o patrimônio como valor cultural, de identidade, a possibilidade de gerar de riqueza e a descentralização do órgão, criando uma rede nacional de proteção do patrimônio e instituições semelhantes nos estados e municípios (AZEVEDO, 2017).

Logo, na tentativa de buscar os resultados, em 1973, é criado o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas[374], pelo governo federal, no qual se relacionavam o próprio IPHAN, a Secretaria de Planejamento da Presidência da República (SEPLAN/PR) e a EMBRATUR. Um dos principais objetivos do programa era abrir linhas de créditos para o restauro de imóveis, que poderiam ser aproveitados pelo turismo, e fazer um planejamento urbano que se integrasse com uma política cultural. Essa nova visão fica evidente no documento do referido programa:

> (...) a partir de uma visão mais abrangente de patrimônio cultural – que procura inseri-lo num contexto de planejamento urbano global – a atual orientação dos

[373] A mudança de guarda no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan, em 1967, foi preparada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, seu fundador, com antecedência de vinte anos. Diante da recusa de Lucio Costa a se envolver em questões burocráticas, o escolhido foi o arquiteto Renato Azevedo Duarte Soeiro, um dos pioneiros da arquitetura modernista brasileira (...). Ele era o profissional mais qualificado para gerir o órgão cuja principal atribuição era preservar monumentos e cidades históricas (...). A preparação de Renato Soeiro para o assumir o cargo incluiu sua promoção, em 1946, à chefia da Divisão de Conservação e Restauração do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - , DPHAN, em que havia sido transformado o Sphan, naquele ano, no mesmo nível de Lucio Costa. Durante 21 anos foi braço direito de Rodrigo Melo Franco de Andrade (AZEVEDO, 2017, p.45)

[374] Inicialmente o programa se concentraria em o incentivar o turismo no Nordeste. Foi estendido às regiões de Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro. Em 1979 se estendeu a todo o Brasil (AZEVEDO, 2017).

> organismos que cuidam da preservação do acervo turístico brasileiro baseia-se no conceito de que a intervenção nos núcleos históricos só poderá obter resultados positivos a partir de uma politica dirigida para o núcleo como um todo, compreendendo traçado urbano, legislação e regulamentação de uso do solo, promoção de fontes de trabalho e serviços para a população. (...)
> Portanto, restauração e preservação visam tanto à preservação e valorização do acervo cultural quanto ao bem-estar de seus moradores que nele produzem e reproduzem sua força de trabalho. (...)
> De acordo com o Programa, restaurar um bem cultural significa, portanto, uma intervenção que tem como finalidade eliminar sua obsolescência física e funcional e permitir seu pleno uso social, o que evita seu abandono e destruição, além de proporcionar a geração de renda na região, em decorrência de novas atividades socio-econômicas (SUPLEMENTO INTERNACIONAL:PATRIMÔNIO HISTÓRICO. PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO. s/d, p. 4 e 10 *apud* DELGADO, 2003, p. 438).

A antiga capital, no final dos anos 60, passa a receber um número maior de turistas, devido à nova visão do IPHAN e pelas ações implementadas pela OVAT, como as comemorações da Semana Santa, a criação do roteiro histórico com ênfase nos bens tombados e nas obras de Veiga Valle. O santeiro se torna um símbolo, criado pela OVAT, da singularidade da cultura vilaboense, goiana e nacional, um artista do século XIX, no centro do Brasil, que nunca saiu da sua região e tinha obras comparadas com Aleijadinho. A tradição e a cultura vilaboense se juntam ao patrimônio para ser um atrativo turístico. Aproveitando-se desse fato, foi o período em que mais se divulgou a cidade na imprensa local e nacional, foi feito um chamamento para o turismo, como mostrado no capítulo anterior.

Aventando essa possibilidade de turismo e já tendo a cidade sob proteção do Estado, em 1975, o então prefeito da cidade, Antônio Ubiratan de Alencastro Júnior[375], sancionou uma lei para preservar o patrimônio histórico da cidade, além de impedir medidas que pudessem descaracterizar as características coloniais da sua arquitetura. De acordo com a lei sancionada:

> Art. 1º - Como objetivo de preservar o patrimônio histórico e artístico da Cidade de Goiás, fica o Chefe do Poder Executivo autorizado, nos termos dessa Lei, a adotar as seguintes medidas;
>
> I – embargar qualquer obra de edificação, restauração, demolição ou qualquer outra, cujo o projeto não respeite as características histórico-coloniais da arquitetura da cidade, dentro do roteiro histórico de Goiás Velho;
>
> II – impedir o inicio de qualquer obra, cujo projeto não obedeça as características descritas no item anterior, no roteiro histórico de Goiás Velho;
>
> III – determinar a qualquer projeto, a partir da publicação desta Lei, que vise contribuir, reformar ou modificar qualquer edifício no perímetro do

[375] Membro de tradicional família da cidade, Antônio Ubiratan de Alencastro Júnior assumia no âmbito local, como Prefeito Municipal, a responsabilidade de preservação do patrimônio edificado vilaboense (TAMASO, 2007, p.154).

> roteiro histórico deverá ser submetido à aprovação da Prefeitura Municipal[376].

Pela primeira vez, a prefeitura da Cidade de Goiás sanciona uma lei que tem relação com a proteção do patrimônio edificado. Um ponto que se deve destacar é a influência da OVAT, pois a região que se refere a essa proteção é composta a partir do roteiro histórico implementado pela instituição, mostrando que sua influência já estava estabelecida. Desde os primeiros tombamentos, a relação entre parte dos vilaboenses e o órgão oficial de proteção e regulamentação (IPHAN) foi conflituosa, portanto, a OVAT terá um papel de intermediadora dessa relação. Um dos pontos para que essa intermediação fosse aceita pelos vilaboenses é que os membros do IPHAN eram pessoas de fora da cidade, por isso não gozavam de legitimidade por parte da população, o que não ocorria com os membros da OVAT, que eram todos vilaboenses (MIRANDA BARBOSA, 2017).

Essa relação de aproximação da OVAT com as instituições oficiais do patrimônio era algo que estava presente em seu próprio estatuto. Uma das atribuições da diretoria eleita era ajudar na "preservação do aspecto físico de suas praças, aprovando e ajudando na fiscalização do tombamento feito pelo IPHAN"[377]. A OVAT não era órgão oficial de fiscalização do patrimônio, mas, mesmo assim, ela se institui tal atribuição, aproveitando da legitimidade que seus membros possuíam por pertencerem à cidade, o que reforça a hipótese de sua autoproclamação como guardiã da memória vilaboense.

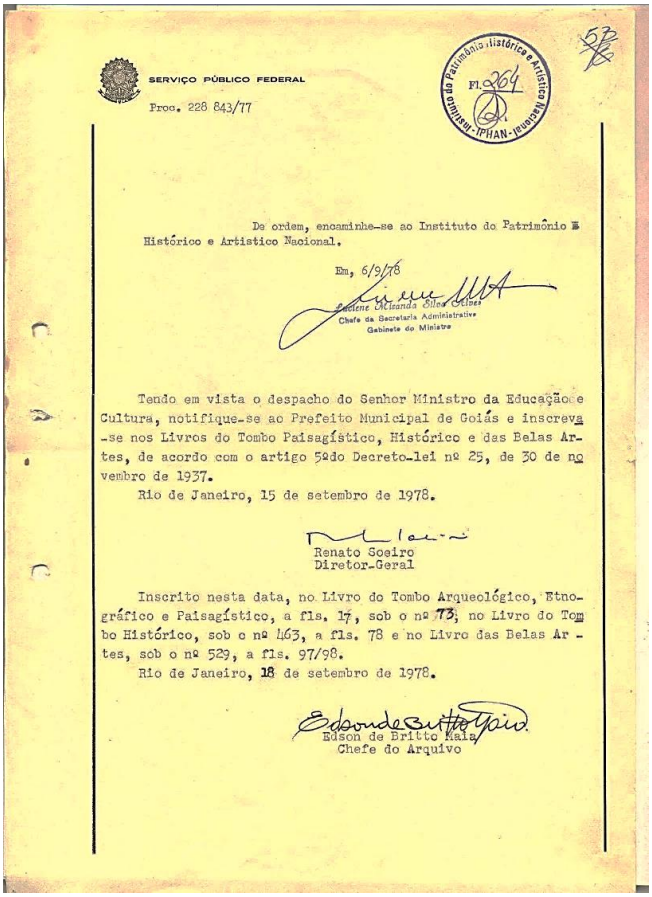
A atuação da OVAT junto ao IPHAN era importante para seguir com seus projetos de implementação do turismo, afinal era ele o órgão oficial. Contudo, a partir de sua influência e da mudança de visão do IPHAN em relação ao patrimônio, a OVAT conseguiu uma série de ações. Dentre as ações, pode-se destacar a intermediação entre a Cúria e o SPHAN, para criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, em 1969. No ano anterior aconteceram a reforma e adaptação da igreja, para se transformar em museu, custeada pelo SPHAN[378], e mais uma grande reforma em 1975. Além disso, outro ponto é a criação do roteiro histórico da cidade, no qual a OVAT cria um centro histórico para a Cidade de Goiás, e foi a partir dessa configuração que se passou a expandir os tombamentos da cidade, tendo como ponto inicial a Lei nº 16, de 03 de julho de 1975, sancionada pela prefeitura.

---

[376] Lei nº 16, de 03 de julho de 1975 (Processo de Tombamento n.345 – T-42, Volume III, fl. 229 e 230).
[377] ATA DA OVAT, Livro nºA-1, fl.06, 1978.
[378] Processo de Tombamento n.345 – T-42, Volume I, fl. 140.

No mês seguinte à lei sancionada, a responsável pela direção do núcleo regional do IPHAN, Belmira Finageiv, em carta, solicita ao diretor geral, Renato Soeiro, que um dos desenhistas refaça a planta do roteiro histórico da Cidade de Goiás[379]. Foi prontamente atendida, no início de setembro a planta já foi enviada.

Com a planta do roteiro histórico da Cidade de Goiás em mãos, Belmira Finageiv faz demarcações com 140 fotos das ruas e praças do Roteiro Histórico e Artístico (anexo 36). Juntamente com a lei sancionada pela prefeitura, solicita ao Conselho Consultivo do IPHAN a apreciação para o tombamento das ruas e praças contidas no roteiro[380]. No ano seguinte, em 16 de novembro, por parecer unânime do Conselho Consultivo se decide pelo tombamento da extensão do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Goiás[381]. No entanto, a homologação só se deu em 02 de agosto de 1978[382] , e a ordem de inscrição nos Livros do Tombo em 18 de setembro.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Proc. 228 843/77

Fl. 264

De ordem, encaminhe-se ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Em, 6/9/78

Chefe da Secretaria Administrativa
Gabinete do Ministro

Tendo em vista o despacho do Senhor Ministro da Educação e Cultura, notifique-se ao Prefeito Municipal de Goiás e inscreva-se nos Livros do Tombo Paisagístico, Histórico e das Belas Artes, de acordo com o artigo 5ºdo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1978.

Renato Soeiro
Diretor-Geral

Inscrito nesta data, no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, a fls. 17, sob o nº 13; no Livro do Tombo Histórico, sob o nº 463, a fls. 78 e no Livro das Belas Artes, sob o nº 529, a fls. 97/98.

Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1978.

Edson de Britto Maia
Chefe do Arquivo

Figura 98 - *Ordem de tombamento do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Goiás*, 1978. Fonte: IPHAN, Processo 345-T-42, Volume III, folha 264.

[379] Processo de Tombamento n.345 – T-42, Volume III, fl. 223

[380] Belmira Finageiv ainda acrescentou ao roteiro histórico criado pela OVAT a rua da Fundição e a Praça Dr. Brasil Ramos Caiado, que já tinham sido tombadas anteriormente (TAMASO, 2007).

[381] Processo de Tombamento n.345 – T-42, Volume III, fl. 241 e 243.

[382] Processo de Tombamento n.345 – T-42, Volume III, fl. 277

Daquele momento em diante, a Cidade de Goiás não teria somente alguns bens tombados isoladamente. Enfim conseguiu o que lhe foi negado nas primeiras tentativas de tombamentos: ter parte do seu conjunto arquitetônico tombado. O processo do patrimônio como uma reparação, que iniciou com os chamados antimudancistas, teve mais uma etapa concluída, por aqueles que se consideravam seus herdeiros (capitaneados pelos membros da OVAT). Tal reparação não se encerrou. Pouco mais de dez anos após esse reconhecimento, começou-se a pensar a possibilidade da antiga capital se tornar Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO[383].

5.4 – A Cidade de Goiás como Patrimônio Cultural da Humanidade

Segundo a antropóloga Isabela Maria Tamaso (2007), a primeira pessoa que se referiu a essa possibilidade foi o ex-prefeito da cidade, João Batista Valim[384], que em entrevista afirma que desde a época da transferência da capital a cidade vinha perdendo território e população, dessa forma, ele deveria procurar outras possibilidades para melhorá-la. Além disso, acrescenta que "Goiás já era patrimônio histórico nacional, então ela já tinha pré-requisito para ser patrimônio da humanidade" (TAMASO, 2007, p.164). A ideia do prefeito foi passada à diretoria local do IPHAN[385], que acatou e iniciou as devidas providências.

Ainda de acordo com Tamaso (2007), no ano de 1996, sem motivação que se relacione com o título de patrimônio mundial, a historiadora paulista Suzana Sampaio, que era membro do ICOMOS[386], revisita a Cidade de Goiás após muitos anos e se encanta com ela, e dessa forma se compromete a ajudar no que fosse possível para que o título

[383] A Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura (UNESCO) foi criada em novembro de 1946, "uma agência especializada, com sede em Paris, cuja operação é dividida em três setores já assinalados em seu nome. A UNESCO, persegue seus objetivos através de cinco grandes programas: educação, ciências naturais, ciências sociais/humanas, cultura e comunicação/informação, desenvolvendo projetos que tratam de temas como alfabetização, formação de professores, promoção de mídia independente e liberdade de imprensa, história regional e cultural, promoção de diversidade cultural, traduções de literatura mundial, direitos humanos, entre outros. (...). O patrimônio cultural vai ser tratado pelo Setor de Cultura da Unesco, que lida tanto com o patrimônio tangível (lugares, museus, bibliotecas e arquivos) quanto com o intangível (língua, história oral, música, dança, propriedade intelectual) (CASTRIOTA, 2020, p. 102).

[384] Médico, de naturalidade capixaba. Administrou a Prefeitura Municipal de 1989 a 1992 (TAMASO, 2007, 164).

[385] Na Cidade de Goiás é sedeada a 17ª Sub-Regional do IPHAN. Na época a diretora era Cristina Portugal Ferreira

[386] Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), que avalia e dá pareceres sobre as nomeações ao patrimônio cultural mundial da humanidade, bem como acompanha o estado de conservação desses bens. Organização internacional não governamental que reúne profissionais dedicados, como seu nome já diz, à conservação dos monumentos e sítios históricos pelo mundo, o Icomos, criado em 1965, tem como missão promover a conservação, a proteção, o uso e a valorização de monumentos, centros urbanos e sítios. Além disso, participa ativamente no desenvolvimento de teoria, metodologia e técnicas científicas para a conservação do patrimônio arquitetônico e arqueológico, realizando ainda ações de sensibilização e defesa do patrimônio (CASTRIOTA, 2020, p. 103).

fosse alcançado. A partir desse momento, uma trama nos bastidores vai sendo instalada para que se ganhasse o necessário apoio político.

No ano seguinte, 1997, o então governador de Goiás, Maguito Vilela, solicita publicamente ao então Ministro da Cultura, Francisco Weffort, que estava de visita à Cidade de Goiás, apoio para a candidatura da antiga capital para Patrimônio da Humanidade.

Para que um bem seja incluído na Lista de Patrimônio da Humanidade, é necessário passar por uma lista indicativa, elaborar e apresentar um Dossiê de proposição para que haja o reconhecimento como Patrimônio Mundial. Os dossiês feitos no Brasil são preparados por técnicos das regionais do IPHAN, auxiliados por profissionais locais e com intermediação do Ministério das Relações Exteriores (OLIVEIRA, 2016). Posteriormente, a Lista Indicativa e o Dossiê são analisados pelo Conselho do Patrimônio Mundial, de responsabilidade do ICOMOS[387]. Após a análise, encaminha-se para o Comitê do Patrimônio Mundial, para que o pedido seja deferido ou indeferido.

Para tomar as devidas providencias da candidatura, no final de 1998, cria-se o Movimento Pró-Cidade de Goiás[388]. Ao conseguir verbas com o governo estadual e federal e meios próprios para que se construísse o dossiê de proposição, em 30 de junho de 1999, o dossiê intitulado *Proposition d´Inscription de la Ville de Goias sur la Liste du Patrimone Mondial*[389] foi entregue ao Itamaraty, que o encaminhou ao ICOMOS.

Para que a cidade fosse reconhecida como Patrimônio da Humanidade, o dossiê deveria comprovar seu valor universal excepcional e sua autenticidade. Para melhor entender como se tentou incorporar no dossiê esses valores e como Veiga Valle e sua obra foram utilizados, é necessário destacar os principais pontos contidos no dossiê que faz tal relação. Assim, só serão abordadas as partes que se referiram a Veiga Valle (Formulário de inscrição, Anexo I, II, III e V).

O Dossiê[390] é composto pelo formulário de proposição e mais seis anexos. Obrigatoriamente deve contar com o formulário da UNESCO, no qual se tem uma

[387] Além do ICOMOS, existem mais dois órgãos consultivos, o UICN (Union mondiale pour la nature, sediado em Glande (Suiça) e o ICCROM (Centre international d´estudes pour la conservation et la restauration des beins culturales, sedidado em Roma (Itália) (TAMASO, 2007).

[388] Em 11 de novembro de 1998, Leonardo Rizzo, vilaboense e empresário do setor imobiliário de Goiânia, marcou um encontro com diversos vilaboenses com o objetivo de conversarem sobre a candidatura que ainda não havia sido efetuada. Foi sugerido que um movimento representado pela sociedade civil fosse ali criado a fim de dar andamento ao processo de inscrição à candidatura ao título. O nome de Brasilete Ramos Caiado foi indicado por unanimidade para a presidência do Movimento Pró-Cidade de Goiás e Leonardo Rizzo, como vice-presidente (TAMASO, 2007, p.166)

[389] Proposta de Inscrição do Município de Goiás na Lista do Patrimônio Mundial.

[390] O Dossiê utilizado como documento de análise foi uma cópia de CD-ROM adquirido na Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD). O CD-ROM é composto pelo Formulário da UNESCO e os seis anexos. O anexo I está em língua francesa e os demais em português.

identificação do bem que está sendo proposto, assim como seu nome e sua localização geográfica. No caso da Cidade de Goiás, era o centro histórico tombado, em 1978.

Ainda no formulário se deve apresentar a justificativa da inscrição; descrição do bem; gestão; ameaças do bem; manutenção e documentação. Ao justificar a inscrição, é necessário ressaltar sua declaração de valor. O dossiê destaca os aspectos históricos da cidade, volta ao Tratado de Tordesilhas para justificar a fundação da cidade, sendo ela um dos pontos fundamentais para a expansão territorial brasileira na época das bandeiras, tornando-se o centro geográfico do Brasil. Com isso, a estrutura urbana do século XVIII pouco modificou a paisagem entorno da cidade, que continua desde a chegada dos bandeirantes. A cidade seria a última testemunha desse período, por isso o seu valor histórico.

Outro ponto da justificativa é uma análise comparativa com outros patrimônios da humanidade. A comparação foi feita entre a Cidade de Goiás, Ouro Preto[391] e Diamantina[392], ambas em Minas Gerais e do século chamado século do ouro, como Goiás. Na comparação, coloca-se que a arquitetura da Cidade de Goiás é menos original que a de Ouro Preto e que sua paisagem é menos exuberante que a de Diamantina. No entanto, a Cidade de Goiás foi a que mais permaneceu com elementos do século XVIII e XIX.

É essa permanência de tais elementos que dará a sua autenticidade e integridade, pois por ser capital por muito tempo, a cidade viveu em estagnação e, de certa forma, alheia ao desenvolvimento brasileiro, com isso conserva seu aspecto original quase na totalidade. As mudanças ocorridas se deram nas fachadas das casas, que passaram a variar entre o colonial, o neoclássico e a art-nouveau, no entanto, a técnica de construção ainda

[391] Conjunto arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto (MG), 1980 – O conjunto arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto, antiga cidade de Vila Rica, foi inscrito na Lista do Patrimônio Mundial por representar um dos mais importantes centros históricos do estilo barroco do século XVIII, cujo período foi denominado "Idade do Ouro".
A antiga Vila Rica, fundada em 1738, teve seu ápice durante o século XVIII e desenvolveu o estilo barroco peculiar em relação às outras áreas do Brasil. Atualmente, é o testemunho de importante ciclo histórico da mineração do ouro e de outros metais preciosos.
Esses foram os principais argumentos apresentados pelo governo brasileiro para a inscrição do bem na Lista do Patrimônio Mundial. O Comitê do Patrimonial deferiu a inscrição do patrimônio cultural daquela cidade com base nos critérios (i) e (ii); a cidade contém importante acervo das obras de Aleijadinho, características do estilo barroco e representa importante período da história da colonização das Américas (SILVA, 2003, p.100).

[392] Centro histórico de Diamantina (MG), 1999 – Diamantina possui um conjunto arquitetônico e urbano típico dos séculos XVIIII e XIX e representa o ápice da exploração de diamantes ocorrida na mesma época. O centro histórico forma com a serra dos Cristais uma paisagem cultural que justifica a inscrição do conjunto na Lista do Patrimônio Mundial. Os critérios defendidos pela representação brasileira para fundamentar a inscrição foram: (ii) pelo fato de Diamantina representar um período do século XVIII permeado de descobertas do território brasileiro pelos aventureiros em busca de diamantes e pelos representantes da Coroa enviados à região, propiciando a formação de uma cultura extremamente original; (iv) pelo fato do conjunto urbano de Diamantina apresentar uma situação mostra de espirito aventureiro e de fonte de refinamento, características significativas da história humana; e (v), pelo fato de ser um dos últimos exemplos representativos da formação territorial e cultural do Brasil (SILVA, 2003, p.106).

remontava ao século XVIII. São justamente essas marcas de anos de atraso que moldaram "uma arte inconsciente e admirável"[393].

Deve-se observar que a estagnação da cidade como justificava é uma ressignificação histórica. Foi justamente esse um dos principais motivos para que a cidade sofresse suas maiores perdas, que era deixar de ser capital. Agora, a estagnação é usada como o principal justificativa de ganho, no caso o título de Patrimônio Cultural da Humanidade.

Essa ressignificação da estagnação continua na Descrição do bem no item b) que fala sobre o histórico e desenvolvimento da cidade e, inicia com as bandeiras, dá ênfase aos Anhangueras, à elevação da região como vila e como capital. Segue de forma resumida sobre os feitos dos governadores da capitania no século XVIII e os seus feitos arquitetônicos, e na crise do ouro passa a destacar a estagnação. A descrição da estagnação é feita a partir dos relatos dos viajantes (Pohl e Saint-Hilaire) e com destaque para os desenhos de Burchell (1828), que mostram "uma cidade modesta e encantadora, muito próxima do que é ainda hoje"[394], e encerra falando da transferência da capital, dos tombamentos no início dos anos 50 e o de 1978. Dos seis critérios [395]das Diretrizes de inscrição de um bem cultural, a Cidade de Goiás se encaixaria nos critérios II e V:

> Critério II – Goiás testemunha a maneira como os exploradores de territórios e fundadores de cidade portugueses e brasileiros, isolados da mãe pátria e do litoral brasileiro, adaptaram-se às realidades difíceis de uma região tropical os modelos urbanos e arquitetônicos portugueses, e tomaram de empréstimo aos índios diversas formas de utilização de materiais.
> Critério V – Goiás é o último exemplo de ocupação do interior do Brasil conforme foi praticado nos séculos XVIII e XIX. Exemplo frágil, que começa a se tornar vulnerável na medida em que a cidade está começando a retomar

[393] Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Formulário UNESCO, p.05.
[394] Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Formulário UNESCO, p.13.
[395] Conforme as *Diretrizes,* o Comitê considera um bem cultural de valor excepcional quando:
(i) – representa uma realização artística única, uma obra-prima do gênio criativo ou;
(ii) – exerce grande influência, por um período de tempo ou dentro de uma cultural específica do mundo, a respeito do desenvolvimento da arquitetura, das artes monumentais, do planejamento de cidades ou do modelo de paisagens, ou;
(iii) – representa um testemunho especial ou no mínimo excepcional de uma civilização ou tradição cultural desaparecida;
(iv) – é um excepcional exemplo de um tipo de construção ou conjunto arquitetônico ou paisagem de ilustre significativo (s) estágio(s) da história humana, ou;
(v) – é um exemplo excepcional de ocupação humana tradicional ou de uso de terra representativo de uma cultura (ou culturas), especialmente quando se torna vulnerável sob o impacto de mutações irreversíveis;
(vi) – é direta e claramente associado com eventos ou tradições vivas, com ideias ou com crenças, com obras artísticas e literárias de importância universal excepcional (o Comitê considera que esse critério deve justificar a inclusão na lista somente em excepcionais circunstâncias ou aliadas a outros critérios) (SILVA, 2003, p.94).

> seu desenvolvimento. Exemplo tanto mais admirável na medida em que a paisagem que a rodeia permaneceu praticamente inalterada[396].

O Anexo I[397] é composto por um conjunto de imagens que tenta reforçar a justificativa de que a cidade sofreu com modificações, trazendo um conjunto de cartografia antiga e atual, imagens da Serra Dourada e por último da cidade, intitulada "La Ville: Photos Aciennes e Actualles". Na maioria das imagens é feita uma comparação de como era antes e na atualidade. Uma das exceções é a Igreja da Boa Morte que, na sua descrição, só aparece que ela foi construída em 1779 e que, em 1967, foi transformada em museu, no entanto, o Museu de Arte Sacra da Boa Morte foi fundado apenas em 1969. A imagem que aparece é de sua fachada e ao lado imagens de seu interior, já como museu, e de alguns paramentos litúrgicos. Diferentemente das outras igrejas, que tiveram uma descrição mais detalhada[398], na Boa Morte o que se priorizou foram as obras de Veiga Valle, pois as duas páginas seguintes (Musée d´art sacré da Boa Morte - L´art de Veiga Valle)[399] são ilustradas com obras do artista[400].

No Anexo II[401] se tenta mostrar por meio da história essa autenticidade proposta, é feito um longo resgaste, desde a chegada dos bandeirantes até a atualidade. Com o isolamento em que vivia, na época do 2º Império, a cidade viveu uma grande efervescência cultural, na qual surgiram inúmeros jornais, teatros, orquestras, biblioteca pública, literatura e "a ascensão das artes em geral e do nível cultural da elite da cidade, o que favoreceu o desenvolvimento do estatuário religioso, com as delicadas obras de Veiga Valle[402]", o que fez da cidade o berço das tradições goianas.

Ainda no Anexo II, no item b) *Goiás: História e Cultura*, tenta-se afirmar essa autenticidade a partir dos aspectos culturais presentes na cidade, enfatizando que ela, por ter vivido em isolamento, conseguiu desenvolver uma cultura popular e erudita que permaneceu com o tempo e que essas marcas permanecem. Além disso, passam a falar de forma detalhada sobre tais aspectos culturais, com grande ênfase no século XIX, em

---

[396] Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Formulário UNESCO, p.05 e 06.
[397] O Anexo I é dividido em: Cartographie ancienne et actualle; Zone Tampon Paysagère Serra Dourada; La Ville – Photos Anciennes et Actualles
[398] Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Anexo I, p.21.
[399] Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Anexo I, p.22 e 23.
[400] As obras que aparecem no Anexo I são: São Miguel Arcanjo, Nossa Senhora do Bom Parto, São João Batista, São José de Botas, Menino Deus e São Joaquim.
[401] O Anexo II é dividido em: Goiás e a ocupação do Brasil Central; Goiás: história e cultura; Evolução urbana; Viajantes; Legislação; Bibliografia
[402] Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Anexo II, p.15.

referência aos primeiros professores e à construção do Lyceu, os inúmeros jornais, a literatura com Félix de Bulhões, O Gabinete Literário Goiano, a música, as peças no Teatro São Joaquim, as festas religiosas (com destaque para a Semana Santa), a culinária e Cora Coralina (que é uma das poucas exceções que não remetem ao século XIX). Todavia, o grande destaque dos aspectos culturais da cidade apresentado no dossiê são as obras de Veiga Valle. Apesar de ser uma longa transcrição, é necessária para que seja feita uma problematização:

> Além da literatura e música, o século XIX é também marcado pela figura do **grande pintor e escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle** (1806-1874). Natural de Meia-Ponte, casa-se com a filha do Presidente da Província de Goiás, em 1841, e fixa residência em Vila Boa, onde mantém o seu atelier até sua morte.
>
> Pouco se sabe sobre sua vida atribuindo-se seu talento, sobretudo, a um certo auto-didatismo, fruto do próprio temperamento do artista que o fazia contemplador e admirador das artes ao seu redor
>
> *"Na falta de melhores esclarecimentos sobre o seu aprendizado, embora se considere ter orientado mais por sua própria curiosidade, o certo é que Veiga Valle conseguiu alcançar sua técnica e uma sabedoria compositiva dos grandes mestres das boas épocas da Europa... cresceu Veiga Valle acostumado a ver ao seu redor um ambiente anteriormente preparado através das obras existentes de sua terra natal.*
>
> José Joaquim da Veiga Valle faz-se santeiro e trabalha, de preferência, em madeira cedro, onde esculpe as imagens, em composições plásticas evolutivas e esvoaçantes, que apresentam ricos e variados movimentos em ondulações largas.
>
> Sua técnica consiste em entalhar as imagens em madeira para em seguida cozinhá-las, em grandes bacias de cobre, cheias de uma mistura de raízes e água, a fim de imunizá-las contra a ação das intempéries e dos insetos. Depois de secas as peças são recobertas por uma fina camada de gesso sobre a qual é pincelada uma mistura de cor vinho arroxeada, denominada argila africana, própria para a colagem, com clara de ovo, dos folhetos de outo, importados da Alemanha. Somente depois de completamente recoberta de ouro é que se executa a pintura, variando-se as cores em nuances suaves. Antes da tinta secar, munido de estilete, o artista retira partes da tinta, através de desenhos magistrais, fazendo ressurgir o ouro sob as rosáceas, florões e outros ornatos.
>
> Veiga Valle segue, em sua arte, o rigor que identifica a iconografia cristã, dando uma enorme contribuição pessoal, sobretudo, na elaboração da indumentária de suas imagens. As dobras dos mantos, expressas através das cavidades feitas a goiva, lembram o aspecto de bainhas côncavas das folhas vegetais. Impressionante ainda a variedade de temas, e de detalhes, exploradas na decoração das túnicas, véus, mantos, hábitos, almofadas e mangas, sendo que jamais um mesmo motivo se repete. O artista faz uso de várias padronagens nos adamascados de uma mesma peça.
>
> Ele também expressa seu maior talento na elaboração do rosto das imagens, sobretudo, femininas que, além de extremamente bem proporcionadas, apresentam uma beleza angelical e um perfil bastante delicado. A imagem de Nossa Senhora das Dores, mesmo expressando a dor, não ostenta uma fisionomia de choro, e sim de um sentimento íntimo e resignado.
>
> De modo geral, pode-se dizer que o artista, de posse de seus meios, é capaz de dar vivacidade ao corpo de suas peças, dando ilusão de que se movimentam.
>
> A policromia de Veiga Valle prende-se a uma tradição clássica, que chega tardiamente no Brasil. Suas pinturas tornam-se ainda mais atraentes quando se

> considera que, apesar de mais de um século de existência, continua vibrante com o brilho do outo colocado abaixo do relevo.
> Dentre suas peças podem ser citadas: a Cristo em agonia, a de São Joaquim, a de São Miguel Arcanjo e a de São José de Botas. Considerada uma de suas obras-primas, a imagem de Nossa Senhora do Bom Parto, exposta antigamente no altar da Igreja da Boa Morte, consiste num belo exemplar, onde o escultor, ciente de seu talhe firme, expressa um equilíbrio ímpar nos movimentos. A única peça profana de sua autoria, conhecida, é um nu artístico inacabado que, apesar da falta de braços e rosto, expõe os detalhes dos cabelos amarrados com laços de fita, sapatos trabalhados e meia presas por ligas à altura dos joelhos.
> Sua obra, atualmente catalogada, compõe-se de mais de duzentos exemplares, em sua maioria, nas mãos de particulares e espalhadas por diversos Estados brasileiros. Duas delas estão no exterior: uma, a imagem do Menino Jesus, no Vaticano; e a outra, na Bélgica, por ter sido presentada aos reis, quando de sua visita ao Brasil.
> *"Veiga Valle foi um produto do meio onde viveu e um fiel intérprete de seu século; sua escultura, feita com grande precisão e largos golpes, dominava de modo absoluto a matéria. Suas imagens são rigorosamente proporcionadas indicando conhecimento de anatomia, panejamentos bem movimentados e feitos com inteligência. O mais extraordinário é que sem nunca ter saído de Goiás, seguiu a orientação de sua época"*
> O desenvolvimento das artes e da cultura em Goiás não apresenta uma fronteira nítida entre as manifestações de caráter erudito e aquelas de inspiração popular.

O texto sobre Veiga Valle se baseia na mística que foi criada sobre o artista desde o seu redescobrimento em 1940, por Rescala, como o possível autodidatismo. O texto é baseado no que Rescala (1940), Regina Lacerda (1977) e, principalmente, Elder Camargo de Passos[403] (1997) escreveram sobre o artista. Reafirma a ideia de genialidade e faz afirmações que ainda não se confirmaram, como suas imagens no exterior.

No dossiê, o único artista que aparece é Veiga Valle, e com destaque. Ao observar a quantidade de informação colocada sobre o artista, nenhuma outra personalidade teve sua vida e obra tão detalhada quanto ele. No dossiê, mais uma vez, ele se torna uma peça fundamental para o intuito de um reconhecimento, agora Patrimônio da Humanidade. A ideia da estagnação que levou à autenticidade da cidade deixa Veiga Valle como uma prova do fato, pois enquanto o Brasil já se encaminhava para outros movimentos artísticos, a cidade isolada, na metade do século XIX, iniciava um tipo de arte que teve seu auge no século anterior, tendo como destaque Aleijadinho.

A obra de Veiga Valle também é um dos destaques do Anexo III[404] , no item sobre o Inventário de bens móveis e integrados[405], em que seis de suas obras são apresentadas, sendo elas: Nossa Senhora do Parto, São Miguel Arcanjo, São Joaquim, São José de Botas e Menino Deus. Todas as peças pertencem ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte e, a

[403] Elder Camargo de Passos aparece com um dos articulistas do Anexo II, responsável pela Estatuária/Pintura.
[404] O Anexo III é dividido em: a) Inventário dos bens imóveis e b) Inventário dos bens móveis e integrados.
[405] Além das obras de Veiga Valle, compõem o inventário uma custódia, uma Coroa, um turíbulo, um gomil e uma bacia de ouro. Todos os objetos pertencem ao acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte.

partir da ficha catalográfica existente no museu, em cada uma das imagens se tem a identificação[406], proteção[407], marcas/inscrições/legendas, dimensões (cm)[408], descrição, análise histórica-artística[409], preenchimento técnico[410], revisão técnica[411] e execução do inventário[412]. Novamente, as obras de Veiga Valle ganham destaque, pois de todos os bens integrados que poderiam ter sido incluídos, como a imagem do Nosso Senhor dos Passos, que faz parte dos bens integrados da Igreja São Francisco de Paula, a prioridade foi dada às obras totalmente produzidas por Veiga Valle.

O Anexo V, que trata da arquitetura vernacular, mostra imagens sobre as fachadas das casas na cidade, mostrando que o isolamento foi o que garantiu a originalidade dessa arquitetura, e que a sua capacidade tardia de adaptação é o que fazia da cidade um fenômeno a ser preservado. Para ilustrar que esse isolamento foi benéfico para a cidade, novamente se remete a Veiga Valle e sua obra, colocando que "No entanto, a capacidade de adaptação tardia é um amplo fenômeno em Goiás. Na escultura o excepcional Veiga Valle produziu excelente imaginária barroca nos últimos quartéis do século XIX".

Veiga Valle e sua obra se mostraram um dos pontos chaves no dossiê para a proposição da Cidade de Goiás entrar na Lista de Patrimônio da Humanidade. A escolha de destaque se deu porque um dos critérios selecionados para que a cidade de Ouro Preto se tornasse Patrimônio da Humanidade foram as obras de Aleijadinho (SILVA, 2003). Desse modo, um dos critérios escolhidos para a Cidade de Goiás foi o "ii', da mesma forma que Ouro Preto. Se em Ouro Preto havia obras de Aleijadinho, na Cidade de Goiás havia obras de Veiga Valle.

Quando se pensa na questão da autenticidade e excepcionalidade da Cidade de Goiás, a partir de seu isolamento e estagnação, esse é um ponto de destaque. Veiga Valle

---

[406] Tem-se como informações: objeto; título; subclasse; classe; época; autoria; material/técnica; número; nº anterior; origem; procedência; modo de aquisição; data (Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Anexo III).

[407] Tem0se como informação: proteção legal; condições d segurança; estado de conservação (Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Anexo III).

[408] Tem-se como informação: altura; comprimento; diâmetro; circunferência; largura; profundidade; peso (g) (Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Anexo III).

[409]Tem-se como informações: especificação do estado de conservação; restaurações; restauradores/data; características técnicas; características estilísticas; características iconográficas/ornamentais; dados históricos; referências bibliográficas/arquivísticas; observações (Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Anexo III).

[410] Tem-se as informações: Responsável; data; matrícula; assinatura (Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Anexo III).

[411] Tem-se as informações: Responsável; data; matrícula; assinatura (Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Anexo III).

[412] Tem-se como informação: responsável; data; matrícula; IPHAN; cargo; função; assinatura (Dossiê de *Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade.* Brasília: IPHAN/MINC. CD-ROM. Anexo III).

e sua obra são utilizados no dossiê como um exemplo benéfico desse momento, pois não era mais comum se fazer obras sacras naquele estilo e Veiga Valle, assim como a cidade, seria o último expoente do estilo, tal qual como a cidade era colocada.

Com o dossiê pronto e enviado pelo Itamaraty, em janeiro de 2000, entre os dias 27 a 31, o arquiteto argentino Alfredo Conti, enviado pelo ICOMOS, visita a cidade e dá o parecer favorável à candidatura. O próximo passo era a aprovação dos membros do ICOMOS, que em 28 março de 2001, por unanimidade, aprovaram a cidade como patrimônio da humanidade. Em 27 de junho de 2001, a UNESCO referendou o parecer técnico do ICOMOS. No dia 13 de dezembro de 2001, a Cidade de Goiás recebe o título de Patrimônio Mundial (TAMASO, 2007).

A Cidade de Goiás deixou de ser capital em razão de sua imagem de isolada e estagnada, por isso viveu um intenso discurso higienista durante o processo de transferência da capital, o que gerou ressentimentos entre parte dos vilaboenses, devido como ocorreu. Entretanto, a partir desse ressentimento o passado foi resgatado, a elite vilaboense escolheu o que ressignificar, tendo como principal exemplo Veiga Valle, para que se criasse a ideia de que a cidade seria o berço da cultura goiana. Tal reconhecimento foi afirmado conforme as solicitações foram feitas, a partir de 1942, e confirma-se com a ampliação dos tombamentos, em 1978. Isso não bastou, o que no início parecia muito ambicioso aconteceu. A partir da ressignificação daquilo que lhe tirou o status de capital e lhe gerou tanto ressentimento, isolamento e estagnação, a antiga Vila Boa tem seu reconhecimento máximo, tornou-se a única cidade do estado que é Patrimônio Cultural da Humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Era um artista desconhecido, nem o povo do lugar sabia quem era Veiga Valle. No Brasil não havia conhecimento da existência deste artista goiano.

João José Rescala, 1982.

A frase dita por João José Rescala em entrevista à *Revista de Arte* é um resumo perfeito da trajetória de José Joaquim da VEIGA VALLE (1806-1874). O artista que hoje é referência da arte sacra em Goiás e no Brasil do século XIX teve que ser descoberto por João José Rescala, inventado pelos antimudancistas e apropriado pela OVAT e o patrimônio dentro da lógica de ser a síntese da identidade vilaboense.

Pensar a trajetória de vida de Veiga Valle não foi uma tarefa fácil, por mais que inúmeros estudos sobre o artista já tivessem sido feitos. Contudo, pensar Veiga Valle e sua arte como um elemento fundamental para a construção da tradição vilaboense permitiu que um leque de possibilidades se abrisse para refletir sobre como se deu essa teia de construção recheada de apropriações e invenções.

A Cidade de Goiás atualmente é conhecida pela sua cultura, culinária, festas religiosas, museus, igrejas, a cidade de Cora Coralina, os santos de Veiga Valle, por ser Patrimônio Cultural da Humanidade e Berço da Cultura Goiana. Esse reconhecimento se deu de forma paulatina, iniciou-se a partir do momento em que a cidade deixou de ser capital. O grupo contrário à mudança, conhecido como antimudancistas, e que fazia parte da elite, passou a fazer inúmeros resgastes históricos para que se construísse a ideia de que a tradição da antiga capital seria o berço da cultura goiana. Nesse contexto, Veiga Valle e obra sua foram resgatados e se tornaram peça fundamental para se expressar a tradição vilaboense.

No capítulo 01, foi apresentado o conteúdo mais biográfico de Veiga Valle, ele como o político e artista que viveu no século XIX, nasceu em Meia Ponte (Pirenópolis) e se mudou para a capital (Cidade de Goiás). Ainda que filho de membros da elite meiapontense, Veiga Valle, como era comum na época, buscou a política para ascender socialmente, foi vereador e deputado provincial por cinco vezes. Onde morou, participou de irmandades, como a Irmandade do Santíssimo Sacramento (Meia Ponte) e Senhor Bom Jesus dos Passos (Cidade de Goiás).

Veiga Valle se tornou um dos símbolos da tradição vilaboense devido a sua arte, apesar de não ter sido possível encontrar como se deu o seu aprendizado, o autodidatismo

deve ser descartado, afinal Veiga Valle tinha conhecimento de anatomia, seu esgrafiado era por demais apurado e não mostrava nenhum traço evolutivo típico do autodidatismo. As obras de Veiga Valle eram encomendadas pelas irmandades e pelas famílias, para enfeitar altares e oratórios, o que garantia status ao encomendante, já que não eram baratas e, normalmente, possuíam acabamento em ouro.

Na época em que viveu, Veiga Valle era mais conhecido por ser um político e um membro da elite do que por ser um artista. Foi justamente fazer parte desse meio que lhe possibilitou e facilitou receber as encomendas para suas obras. Isso se mostrou evidente, pois quando ele falece, em 1874, ocorre um eloquente esquecimento do artista.

O Capítulo 02 mostra esse esquecimento do artista e como ele foi quebrado. Suas obras continuavam no cotidiano vilaboense por meio das procissões, das celebrações religiosas nas igrejas e seus altares, na Semana Santa e nos oratórios domiciliares, mas não eram relacionadas ao artista. Para reforçar a ideia do esquecimento, em inúmeros momentos nos quais se falou sobre o contexto cultural vilaboense Veiga Valle não era lembrado.

Esse esquecimento durou mais de 60 anos, até que o artista João José Rescala, a serviço do SPHAN, visitou a Cidade de Goiás em 1940. Ao observar as igrejas da cidade percebeu que elas tinham imagens com características muito próximas. Ao pesquisar com os moradores descobriu que elas eram de Veiga Valle, um santeiro que viveu na cidade em meados do século anterior. A sensibilidade do seu olhar de artista mais que rapidamente organizou uma exposição para que as obras de Veiga Valle fossem apresentadas aos vilaboenses, assim se deu o nascimento do artista (SANTOS, 2018).

O descobrimento de Veiga Valle pelos vilaboenses se deu em um dos momentos mais difíceis de sua história, quando o então interventor Pedro Ludovico Teixeira resolve fazer a transferência da capital. A partir do argumento de que a cidade era um símbolo do atraso e de que não seria possível sua modernização devido a sua localização geográfica e insalubridade, a mudança foi feita. No entanto, a forma com que essa mudança ocorreu gerou um grande ressentimento em parte dos vilaboenses. A partir desse ressentimento, parte da elite vilaboense que foi contra a mudança, os antimudancistas, imbuídos de um sentimento nacionalista, voltaram os olhos para o passado da antiga capital e iniciaram um intenso processo de resgate histórico, para que a cidade se tornasse o berço da cultura goiana. Nesse contexto, o então político, membro da elite vilaboense e artista Veiga Valle é apropriado pela elite vilaboense antimudancista. Tal apropriação se dá porque Veiga

Valle era um dos seus e serviu para legitimar o grupo, sendo o eixo central do Capítulo 03.

A apropriação de Veiga Valle e sua obra pela elite para evocar a tradição vilaboense ganha reforço quando o meio artístico goiano, na tentativa de implementar uma arte moderna, utiliza as obras de Veiga Valle como representantes de uma arte tradicional. Por isso, suas obras foram expostas no Batismo Cultural de Goiânia, na abertura da Escola Goiana de Arte Moderna e no I Congresso Nacional de Intelectuais, símbolos de implantação do modernismo em Goiás.

Já o Capítulo 04 se inicia a partir da década de 60, quando Veiga Valle já era ligado à tradição vilaboense e a cidade já era reconhecida como berço da cultura goiana, mas faltava explorar essa posição que a cidade adquiriu. Pensando nessa possibilidade e se agarrando ao que foi feito anteriormente, em 1965 foi criada a Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), composta por uma nova geração da elite vilaboense antimudancista. Um de seus fundadores, Elder Camargo de Passos, sempre usou a frase o "futuro de Goiás era o passado". Assim, alguns dos objetivos da OVAT eram divulgar a arte, cultura e a tradição vilaboense e projetá-las para o turismo.

Para que os objetivos fossem alcançados, a OVAT utilizou-se de seu capital simbólico (BOURDIEU, 1989), já que seus membros eram da elite vilaboense, para fazer um resgate histórico e legitimar suas ações, tornando-se a guardiã da memória vilaboense (MIRANDA BARBOSA, 2017). A OVAT usa a tradição vilaboense e reaproveita os espaços da cidade ao recriá-los para os turistas, tendo como um dos principais exemplos a criação de um roteiro turístico, que perpassava pelos bens tombados na década de 50 e a Semana Santa.

Assim como a OVAT apropriou-se da tradição, ela também a inventou (HOBSBAWN, 1984), e o principal exemplo foi a Procissão Fogaréu, uma encenação em que seus membros pensaram em todos os detalhes, do figurino ao trajeto que a procissão faria, colocada como parte da tradição vilaboense.

A base para a atuação da OVAT era a tradição, tinha como referência a Semana Santa e a arte. Ao pensar que o "futuro de Goiás era o passado", ela foi buscar um artista que atuou no passado para ter como destaque e legitimar suas ações, Veiga Valle. A OVAT agregou como uma de suas responsabilidades a divulgação da obra de Veiga Valle, pois via nela uma forma de manter aceso o turismo no restante do ano, já que a Semana Santa tem duração de poucos dias.

Ao apropriar-se de Veiga Valle e sua obra, a OVAT agiu para que se criasse o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, de forma que seu acervo teria como destaque as obras de Veiga Valle. Com a chegada de Tomaz Balduíno, que implementava a Igreja do Evangelho na cidade, aproveitaram para tirar grande parte das imagens de Veiga Valle que ainda estavam nas igrejas da cidade e levaram-nas para o museu.

A Igreja da Boa Morte era a igreja que mais abrigava obras de Veiga Valle e, ao ser transformada em museu, torna-se um lugar de memória (NORA, 1993), pois cria sinais de pertencimento e reconhecimento - as obras do principal artista goiano do século XIX estariam reunidas em único local. Com o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, a OVAT fecha o ciclo para que a cidade fosse divulgada. A Semana Santa e outros eventos pontuais ocorreriam em dias específicos, mas nas igrejas, museus, em especial o da Boa Morte, que tem como destaque os santos de Veiga Valle, a visita poderia ser o ano todo.

Ao se autoproclamar guardiã da memória, a OVAT escolheria e excluiria nomes que fariam parte da tradição vilaboense. Foi o caso de Veiga Valle, seu foco foi exclusivamente nele, nenhum outro artista do século XIX ou que fizesse arte sacra foi aventado, como afirmou Elder Camargo de Passos, no capítulo 03. A relação entre OVAT e Veiga Valle se tornou tão forte que o artista foi escolhido para ser seu patrono e Elder Camargo de Passos, ao usar seu capital simbólico (BORDIEU, 1999), autoproclamou-se o principal estudioso sobre o artista na época.

Esse projeto de chancelar ou excluir é reafirmado pela OVAT quando se resolve criar a Medalha Veiga Valle, por meio da qual a OVAT homenagearia as pessoas que lutaram pela cultura vilaboense. No entanto, ao escolher ou não essas pessoas, a OVAT se coloca em um papel de legitimadora de quem teria ou não tal contribuição. Por ser uma Medalha Veiga Valle, seu nome não passa a ser ligado somente à arte sacra, mas a todo campo artístico e cultural. Dessa forma, é como se Veiga Valle, além de patrono da OVAT, se tornasse patrono da arte e da cultura vilaboense.

As primeiras exposições das obras de Veiga Valle ocorreram em âmbito regional (Cidade de Goiás e Goiânia), mas foi nos anos 60 e 70 que as obras de Veiga Valle mais participaram de exposições, foram sete exposições em um prazo de dez anos. Foi nesse período que suas obras participaram de exposições fora do estado, como o I Festival Barroco (1968, Salvador- BA), Exposição do IPHAN (1970, Brasília – DF) e no MASP (1978, São Paulo – SP). Essas exposições serviram para legitimar Veiga Valle como o principal artista goiano do século XIX, pois suas obas foram expostas ao lado de nomes

consagrados nacionalmente, como Aleijadinho (Salvador e Brasília) e, mundialmente, como Renoir e Cezanne (São Paulo – SP).

Tanto nas exposições fora do estado quanto nas regionais, as obras de Veiga Valle não se desvinculavam da tradição vilaboense. Com exceção da exposição da Semana de Arte de Pirenópolis (1976), todas as outras tiveram como organizadora, ou como apoio, a OVAT, que apresentava o artista e sua obra como algo genial e único, devido a Veiga Valle nunca ter saído da província. Para fortalecer a narrativa desse enraizamento de Veiga Valle com Vila Boa, a OVAT consegue uma liminar para que os restos mortais do artista sejam exumados e levados para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, obra e artista estão juntos no local, o que cria uma aura simbólica (NORA, 1993).

Com as exposições das obras de Veiga Valle e eventos promovidos na cidade, a Cidade de Goiás será amplamente divulgada na década de 60 e 70 na imprensa local e nacional, muito pelo roteiro histórico turístico e Semana Santa, mas principalmente pelas obras de Veiga Valle, que durante esse período eram o principal elemento de divulgação da cidade. Se atualmente o principal ponto de divulgação da Cidade de Goiás é a poetisa Cora Coralina, na década de 60 e 70 era Veiga Valle.

Se Veiga Valle foi a peça fundamental para a tradição vilaboense, ele também será fundamental para o processo de patrimonialização da cidade, como foi mostrado no Capítulo 05, de modo que o patrimônio foi utilizado como uma das formas de reparação da perda da capital. Quando é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, um dos seus claros objetivos era a criação de identidade nacional (CHUVA, 2017), capitaneada pelos modernistas de 1922, de forma que a tônica era equiparar o tradicional e o moderno. A tratativa de se construir uma identidade nacional se daria a partir da época colonial, com ênfase nos bandeirantes e no ciclo do ouro, por isso os primeiros tombamentos priorizaram essa época. Além disso, nessa criação de uma identidade nacional, estabeleceu-se onde se iniciou uma arte genuinamente brasileira, o chamado barroco mineiro.

As primeiras discussões para que a Cidade de Goiás fosse considerada patrimônio se deram durante o processo de transferência da capital, e se intensificaram logo após, tendo como principal palco de discussões a imprensa local e parte da elite vilaboense como defensora e promotora da patrimonialização.

A Cidade de Goiás tinha todos os quesitos para ser tombada como patrimônio, era uma cidade colonial do ciclo do ouro. Isso não bastava, contudo, a arquitetura estava bastante desconfigurada e ainda não se tinha um elemento do barroco mineiro para

fortalecer a ideia de patrimonialização. No entanto, a situação começou a reverter com visita de João José Rescala, em 1940, a serviço SPHAN, que descobre esse elemento da arte barroca, José Joaquim da Veiga Valle.

Os primeiros pedidos de tombamentos, em 1942, foram negados devido à descaracterização da arquitetura. Em 1950 os primeiros bens tombados isoladamente foram efetivados, de modo que parte das igrejas da cidade (Boa Morte, Nossa Senhora da Abadia, São Francisco de Paula, Nossa Senhora do Carmo e Santa Bárbara) e seus bens móveis foram tombados e, desses bens, todas as igrejas contavam com obras de Veiga Valle. Além disso, foi tombada separadamente a imagem de Nossa Senhora do Parto (que foi tombada como Nossa Senhora do Rosário), de Veiga Valle, que estava na Igreja de Nossa do Rosário. Veiga Valle será o único artista no Brasil que terá uma obra tombada separadamente, nem Aleijadinho, naquela época, tinha obra isolada tombada, sempre eram conjuntos ou como bens móveis.

A cidade só terá uma ampliação de patrimônio na década de 70, período em que a ideia de patrimônio no Brasil não é vinculada somente à preservação, mas também ao desenvolvimento do local e, para isso, o turismo seria uma das principais respostas. A OVAT, quando cria o roteiro histórico da cidade, coloca um novo sentido aos bens que tinham sido tombados nos anos 50, além disso, ainda incrementa ajudando a criar o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, local que era destacado por reunir as obras de Veiga Valle. Dentro dessa nova perspectiva do patrimônio, aproveitando o roteiro histórico e a ampla divulgação que a cidade tinha na imprensa, em 1978 a cidade é reconhecida como Monumento Histórico Nacional.

Entre apropriações e invenções, a cidade que foi espoliada quando deixou de ser capital ganhou seu reconhecimento, tornou-se o berço da cultura e da arte goiana, e a partir disso recebe o reconhecimento nacional, torna-se Monumento Histórico. Isso não bastou, a cidade pretendia mais. Assim, começou a sua empreitada mais ambiciosa, tornar-se Patrimônio Cultural da Humanidade.

Para se tornar patrimônio da humanidade a cidade tinha que apresentar um dossiê que justificasse sua proposição e mostrasse o seu valor universal e excepcional, para que pudesse ser incluída na lista. Para mostrar sua excepcionalidade, a cidade ressignificou um de seus maiores traumas: a transferência capital.

O dossiê apresentado mostra que a cidade é a última testemunha do ciclo do ouro e que, por ter passado por longo isolamento, sua capacidade de adaptação ao que ocorria nas regiões mais centrais lhe garantiu uma originalidade, pois tudo na cidade chegava

tempos depois. Parte da arquitetura colonial sofreu pequenas adaptações, que se tornaram marcas do tempo.

Esse isolamento não coibiu a cidade de ter um intenso contexto cultural, pois contava com teatro, inúmeros livros do Gabinete Literário Goiano, uma variedade de periódicos, boa música e arte, tendo Veiga Valle como destaque. Os aspectos culturais apresentados no dossiê descaram principalmente elementos do século XIX, sendo Cora Coralina uma das poucas exceções.

Veiga Valle será um dos maiores destaques do dossiê, pois para pleitear a inclusão na lista da UNESCO de Patrimônio Cultural da Humanidade, a cidade deveria mostrar sua excepcionalidade. Ao ressignificar o isolamento, inseriu-se Veiga Valle e sua obra dentro desse contexto, pois como a cidade era isolada, nela havia um artista que fazia obras de grande qualidade. Em todo o dossiê Veiga Valle será o artista mais citado e sua obra será a mais ilustrada.

Ao ter que comparar a Cidade de Goiás com outra cidade já na lista de Patrimônio Cultural da Humanidade, escolheu-se Ouro Preto, que ganhou o título ao dar destaque às obras de Aleijadinho. Se Ouro Preto tem Aleijadinho, a Cidade de Goiás tinha Veiga Valle, se a Cidade de Goiás era a última testemunha do Ciclo do Ouro ela também era a cidade que tinha o último artista barroco, José Joaquim da VEIGA VALLE.

Ao longo do estudo apresentado se buscou mostrar como o artista goiano Veiga Valle foi apropriado dentro de dois interesses que convergiram: a tradição vilaboense e a patrimonialização da Cidade de Goiás. Outro ponto para qual o estudo contribuiu foi revelar como os diferentes grupos, em diferentes épocas, recepcionaram sua obra. Assim, Veiga Valle e sua obra poderão ser pensados de outros ângulos, para além da ideia ainda consolidada, considerando a sua invenção como artista e como se deu toda a trama, de apropriações e invenções, que o consolidou como o símbolo do barroco e da arte goiana.

É chegado o momento de fechar os objetivos, mas me lembro de Durval Muniz de Alburquerque Júnior, quando ele diz que “O historiador está condenado, como o pai da terceira margem, a navegar indefinidamente, a nunca aportar em porto seguro, a seguir o (dis)curso, a realizá-lo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.30). Assim, a pesquisa e a escrita mostraram novas possibilidades que devem ser aventadas, Veiga Valle não é um assunto encerrado, novas perspectivas e questionamentos se mostraram suficientes para novos desdobramentos e futuros projetos.

REFERÊNCIAS

ALBURQUEQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A arte de inventar o passado.** Bauru: Edusc, 2007.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Programa. **Revista do Sphan.** Rio de Janeiro, n.01, 1937.

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

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.

ASSIS, Wilson Rocha. **Estudos de História de Goiás.** Goiânia, Editora Vieira, 2005.

AZEVEDO, Paulo Ornindo de. **Patrimônio Cultural e Natural como fator de desenvolvimento:** a revolução silenciosa de Renato Soeiro, 1967-1979. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, Nº 35, 2017.

B. MAGALHÃES, Marion. O Ressentimento do exílio: a estética da perda em Alfred Doblin. 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 julho de 2019.

BENHAMOU, François. **Economia do Patrimônio Cultural.** Tradução: Fernando Kolleriz. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.

_____. **Coisas Ditas.** São Paulo, Brasiliense, 1990

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org). **Usos e Abusos da História Oral.** Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.

BRITTO, Clóvis Carvalho (Org). **Luzes e Trevas:** Estudos sobre a Procissão do Fogaréu na Cidade de Goiás. Rio de Janeiro: Corifeu, 2008.

BRITTO, Clovis Carvalho. ROSA, Rafael Lino. **Mestra e Guia:** A Catedral de Sant´Anna e as devoções de Darcília de Amorim. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2017.

_____. **Nos Passos da Paixão**: A Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2011

CAILLOIS, Roger. **O Homem e o Sagrado.** Lisboa – PORTUGAL: Perspectivas do Homem, 1988.

CÂMARA, Jaime. **Nos tempos de frei Germano.** Goiânia: Editora O Popular, 1973.

_____. **Os Tempos da Mudança.** Goiânia: Editora O Popular, 1979.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial.** Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de. **Fontes Documentais e a Lei de Tombamento:** (Ante) Projetos Coligidos. Belo Horizonte: Arraes Editora, 2020.

CANCELLI, Elizabeth. América da (Des) ilusão – Ressentimento e memória. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA Márcia (Org). **Memória e (re)sentimento:** indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

CASTRIOTA, Leonardo. UNESCO/ICOMOS. In: CARVALHO, Aline; MENEGUELO, Cristina (Org.). **Dicionário Temático de Patrimônio:** debates contemporâneos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

CASTRO, Sônia Rabello de. Mesa Redonda: tombamento. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.22, 1987.

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

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

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória** – sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

COELHO, Gustavo Neiva. **Guia dos bens imóveis tombados em Goiás**: Vila Boa, volume I. Goiânia, Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1999.

COELHO, Beatriz. QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira.** Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014.

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

DAHER, Nice. **Velhos portais:** prefácios – crônicas. Goiânia: Kelps, 2000.

DELGADO, Andréa Ferreira. **A Invenção de Cora Coralina na batalha de memórias.** Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

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.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano:** A Essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIS, Bernardo. **Apenas um violão.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

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

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos e devoção: o culto as imagens. In: **Revista Imagem Brasileira,** Belo Horizonte, MG: CEIB, nº 03, 2006.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra.** Iphan, 2012.

FARIA, Silvia Zeferina. **Registros de um cronista visual:** tradição e preservacionismo na obra de Octo Marques (1930-1988). Goiânia: Editora Prime, 2019.

FAVARO, Tereza Cristina O. **O Governo Mauro Borges (1961-1964):** O planejamento tecnocrático e os limites do personalismo populista. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

FERRAZ, Joana D´Arc Fernandes. Anistia no Brasil: A Arte de Recordar e Esquecer. In: JR, Geraldo Ramos Pontes (Org). **Cultura, memória e poder:** diálogos interdisciplinares. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2013.

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

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade.** Tradução de Raul Filker. São Paulo: Editora Unesp, 1991

GOMIDE, Cristina Helou. **História da transferência da capital de Goiás para Goiânia.** Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda:** os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

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: Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Vertice, 1990.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós – Modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HOBSBAWN, Eric. A invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das Tradições**. Tradução Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra – História, 1984.

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

JAYME, Jarbas; JARBAS JAYME, José Sisenando. **Casas de Pirenópolis**: Casa de Deus/ Casa dos Mortos – Volume I. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2002.

JAYME, Jarbas. **Famílias pirenopolinas**: Ensaios genealógicos – Volume I. Pirenópolis: Estudos de Goiás, 1973.

_____. **Esboço histórico de Pirenópolis.** Pirenópolis: Estado de Goiás. 1971.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Karthasis. In: LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor** - textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

_____. A Estética da Recepção: colocações Gerais. In: LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor** - textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

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

LEVI, Giovanni. Usos da Biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org). **Usos e Abusos da História Oral.** Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.

LIMA, Bruno Correia. **O genial santeiro de Goiás.** Relatório para o Conselho de Pesquisa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ), 1972.

LIMA, Elder Rocha. **Octo Marques:** trajetória de um artista. Goiânia: Superintendência do IPHAN em Goiás, 2009.

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.

MENDONÇA, Jales Guedes Coelho. **O outro lado da mudança da capital de Goiás.** Tese (Doutorado em História) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MENEGUELO, Cristina. Patrimônio Sombrios, Memórias Difíceis. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; PERTELE, Patrícia (Org). **História e Arte:** herança, memória e patrimônio. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

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 (1960 – 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.

_____, Cristina de Cassia Pereira. Os Passos dos Irmãos: uma Análise das Irmandades do Senhor dos Passos na Capitania de Goiás no Setecentos. In: BRITTO, Clovis Carvalho; ROSA, Rafael Lino. **Nos Passos da Paixão**: A Irmandad do Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás. Goiânia: PUC-GO/Kelps, 2011. P. 23-54.

NATAL, Caion Meneguello. **Ouro Preto:** A Construção de uma Cidade Histórica (1891-1933). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

NIEMEYER, Oscar. **Arte no Brasil**. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1982.

NOBREGA, José Claudino de. **Memórias de um viajante antiquário**. São Paulo: Editora Raízes, 1984.

NORA, Pierre. Entre a Memória e a História: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. In: **Projeto História**, São Paulo, s.n, 1993.

OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz de. **A percepção da mudança:** os registros na Cidade de Goiás. *História* [on line]. 2001, vol.30, n.01, pp.189-208.

OLIVEIRA, Carolina Fidalgo. **A Cidade de Goiás como Patrimônio Cultural Mundial**: descompassos entre teorias, discursos e práticas de preservação**.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA. Eliezer Cardoso de. **As representações do medo e da catástrofes em Goiás.** Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: **Arte Barroca.** Catálogo Mostra do Redescobrimento, 2000.

_____. **Barroco e Rococó no Brasil.** Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

PALACIN, Luis. **Quatro Tempos de ideologia em Goiás.** Goiânia, Cerne, 1986.

PASSOS, Elder Camargo de. **Obras de Arte da Cidade de Goiás.** Goiânia: Gráfica Oriente Irmão Oriente Ltda, 1968.

_____. José Joaquim da Veiga Valle: Um autodidata – Um inspirado. In: **Revista Goiana de Artes.** Goiânia, 5, nº 02, jul/dez 1984.

_____. Veiga Valle – seu ciclo criativo. Goiás, GO: Museu de Arte Sacra, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Ressentimento e Ufanismo: Sensibilidades do Sul Profundo. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA Márcia (Org). **Memória e (re)sentimento:** indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

PESSOA, Jadir de Morais. **A Igreja da Denúncia e o Silêncio do Fiel:** um estudo antropológico sobre as relações entre a Igreja Católica Pós-Católica 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.

POULOUT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente.** São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

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, 2014.

PRADO JUNIOR, Caio. **Evolução Política do Brasil:** colônia e império. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PRATZ, Llorenç. **Antroplógia y patrimônio.** Barcelona: Editorial Ariel S/A, 1997.

RESCALA, João José. João José Rescala; depoimento. In: **Revista Goiana de Artes.** Goiânia, 3 (2), jul/dez, 1982.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora Unicamp, 2020.

RIBEIRO, Miriam Bianca Amaral. **Cultura Histórica e História Ensinada em Goiás (1846-1934).** Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

_____ . **Família e poder em Goiás.** Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de S. **O Divino de Trindade.** Revista Folclórica, ano 02, nº 03, 1973.

RODYCZ, Wilson Carlos. Juiz de Paz imperial: uma experiência de magistratura leiga e eletiva no Brasil. In: **Revista Justiça e História,** Porto Alegre, Volume 03, 2003.

ROSA, Rafael Lino. **Dor e Sacrifício:** o imaginário Católico vilaboense. Tese (Doutorado em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2016.

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.

SANT´ANA. Thais Rezende da Silva de. **A Exposição Internacional do Centenário da Independência:** Modernidade e Política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2008

SANTOS, F.M. **Veiga Valle:** Da morte do Homem ao Nascimento do Artista (1874-1983). Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanidades na área interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado) – Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2018.

_____. **Veiga Valle (1806-1874) como possibilidade de um estudo de História regional. Uma comparação da divulgação do "santeiro goiano" e o silenciamento de Octo Marques.** 31º Simpósio Nacional de História, 2021.

_____. **Uma última conversa com tia Tó.** Revista Nós: Cultura, Estética & Linguagens. Vol.07, nº01 – 1º Semestre – 2022. Disponível em <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/issue/view/649> Acesso em: novembro de 2022.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória Coletiva e Identidade Nacional.** São Paulo: Annablume, 2013.

SILVA, Fernando Fernandes. **As Cidades Brasileiras e o Patrimônio Cultural da Humanidade.** São Paulo: Editora Petrópolis, 2003.

SANT´ANNA, Thais Rezende da Silva de. **A Exposição Internacional do Centenário da Independência no Rio de Janeiro do Início dos anos 1920.** Dissertação (Mestrado em História). Unicamp, Campinas, 2008.

SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni.** Goiânia, Editora UCG, 1991.

SIQUEIRA, Guilherme Antônio. Alegorias em cena: Uma leitura iconográfica dos elementos artísticos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos e da Igreja de São Francisco de Paula. In: BRITTO, Clóvis Carvalho. ROSA, Rafael Lino (Orgs). **Nos Passos da Paixão:** a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás. Goiânia, Editora Kelps e Editora PUC Goiás, 2011.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Festas, procissões, romarias, milagres:** aspectos do catolicismo popular. Natal, Editora UFRN, 2013.

SOUZA, Rildo Bento de. **A História não perdoa os fracos:** o processo de construção da mítica de Pedro Ludovico Teixeira. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

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, ver. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1983.

_____. **No Santuário de Cora Coralina.** Goiânia: Ed. Kelps, 1991.

TREVISAN, Armindo. **O Rosto de Cristo:** A formação do Imaginário e da Arte Cristã. 2ª ed. Porto Alegre, RS: AGE, 2003.

UNES, Wolney (Org.). **VEIGA VALLE:** catálogo. Goiânia, ICBC, 2011.

VECCHI, Roberto. A insustentável leveza do passado que não passa: sentimento e ressentimento do tempo dentro e fora do cânone modernista. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA Márcia (Org). **Memória e (re)sentimento:** indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

VIEIRA, Martha Victor. As sociedades políticas goianas: a sociedade defensora de meiaponte e a sociedade conciliadora de goiás (1832-1833). In: XVII SIMPOSIO DE HISTÓRIA "CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO SOCIAL", 2013.

VIGARIO, Jacqueline Siqueira. **Diante da Sacralidade humana:** produção e apropriações do moderno em Nazareno Confaloni (1950 – 1977). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

WIGGERMANN, Padre Gebardo. **Manual do Devoto da SS. Trindade no Santuario de Barro Preto**. s.l. s.n. 1905.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

Acervo do autor

Catálogo "*40 anos da OVAT",* 2005.

Catálogo *"A Cidade de Goiás e o escultor goiano Veiga Valle",* 1978.

Catálogo *"Mostra Redescobrimento: Brasil +500",* 2000.

Fascículo "*Arte no Brasil".* Fascículo 15, 1979.

Revista "*Revista Geográfica Universal"*. Agosto de 1978.

Acervo de Elder Camargo de Passos

Capa e programa das comemorações do centenário da morte do escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle, 1974.

Convite para o recital de música goiana e convite para exposição das obras de Veiga Valle no MASP, 1978.

Cópia do *Inventário dos bens deixados por José Joaquim da Veiga Valle,* 1874.

Cópia *de Queixa de roubo reclamada por Veiga Valle, 1848*

Cópia *da Ordem de pagamento a Veiga Valle por concertar dossel do retrato do imperador Dom Pedro II*

Foto *Cartaz para exposição das obras de Veiga Valle no MASP,* 1978.

Foto *Descimento da Cruz na década de 60,* s/d.

Foto *Elina Maria na abertura da peça História que Goiás guardou,* 1967.

Foto *Exposição das obras de Veiga Valle no MASP, 1978.*

Foto *Exposição das obras de Veiga Valle no Palácio das Esmeraldas,* 1978.

Foto *Fogaréu onde o farricoco segura sudário atribuído a Veiga Valle,* s/d.

Foto *peça História que Goiás guardou e ao fundo cenário de Octo Marques,* 1967.

Foto *Santíssima Trindade, s/d*

Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira

Foto *Andores preparados para procissão,* 1930.

Foto *Exposição de obras de Veiga Valle no Museu da Cúria,* s/d.

Foto *Goiandira do Ayres Couto recebendo a medalha Veiga Valle,* 1981.

Foto *Maria Veiga restaurando a imagem da Santíssima Trindade,* 1991.

Foto *Maria Veiga pintando o quadro do artista e restaurando oratório que abriga os restos mortais de Veiga Valle,* 1974.

Foto *Nossa Senhora da Abadia,* s/d

Foto *Nossa Senhora das Dores,* 1947.

Foto *Procissão na Cidade de Goiás,* s/d

Foto *Procissão na Cidade de Goiás,* s/d

Foto *Procissão na Cidade de Goiás,* s/d

Jornal *O Popular*. Goiânia, 13 de abril de 2000, Caderno 02, p.01.

Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte – MASBM

Foto *Exposição Mostra do Redescobrimento: Brasil +500,* 2000.

Foto *Museu de Arte Sacra da Boa Morte,* s/d.

Foto O*bras de Veiga Valle na exposição na Mostra Redescobrimento: Brasil +500,* 2000.

Foto *Preparação e transporte das obras de Veiga Valle para exposição na Mostra Redescobrimento: Brasil +500*, 2000.

Foto *Tumulo e restos mortais de Veiga Valle sendo exumado e levado por seus descendentes para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte,* 1974.

Acervo Museu das Bandeiras (MUBAN) – Cidade de Goiás – GO

Desenho feito por Rescala do interior da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte, 1940.

Escritura da venda de escravizada de Veiga Valle, 1861.

Fichas escrita por Rescala sobre a Igreja Nossa Senhora da Boa Morte para o SPHAN, 1940

Ofício de Lançamento de imposto escrito por Veiga Valle, 1848.

Ordem de nova demarcação dos limites da chácara de Veiga Valle, 1858.

Pagamento de direito de escravo, 1857.

Arquivo da Fundação Frei Simão Dorvi – (AFFSD) Cidade de Goiás – GO

Capa do programa e as imagens que fizeram parte da Exposição Inaugural da Escola Goiana de Belas Artes, 1953. Caixa I sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Catálogo da Semana de Arte, na cidade de Pirenópolis, 1976. Caixa I sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Cartaz do I Encontro de Artes em Vila Boa, 1981. Caixa I sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Certidão de casamento de José Joaquim da Veiga Valle com Joaquina Porfíria Jardim. Caixa I sobre Veiga Valle. Documento avulso (Cópia).

Discurso proferido por Elder Camargo de Passos no Colégio de Aplicação, 1972. Caixa I sobre Veiga Valle. Documento avulso

Foto *Exposição das obras de Veiga Valle no I Encontro de Artes de Vila Boa, 1978.* Caixa sobre o I e II Encontro de Artes de Vila Boa.

Foto *Octo Marques*, s/d.

Foto *São Miguel Arcanjo*, escultura de Veiga Valle, s/d.

Foto *Tumulo e restos mortais de Veiga Valle sendo exumado e levado por seus descendentes para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte,* 1974.

Jornal "*A Voz do Povo".* Goiás. 25 de janeiro de 1929, p.02.

Jornal "*A Voz do Povo".* Goiás. 21 de novembro de 1930, p.04.

Jornal "*A Voz do Povo".* Goiás. 27 de fevereiro de 1931, p.03.

Jornal "*A Voz do Povo".* Goiás. 30 de março de 1931, p.03.

Jornal "*A Voz do Povo".* Goiás. 01 de maio de 1931, p.01.

Jornal "*A Voz do Povo".* Goiás. 10 de julho de 1931, p.01.

Jornal "*A Voz do Povo".* Goiás. 10 de julho de 1932, p.01.

Jornal "*A Voz do Povo".* Goiás. 17 de julho de 1932, p.01.

Jornal "*A Voz do Povo".* Goiás. 31 de julho de 1932, p.04.

Jornal "*Alto Araguaia"*. Goyaz. 15 de fevereiro de 1870, s/p.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 19 de junho de 1938, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 21 de novembro de 1938, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 12 de fevereiro de 1939, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 19 de fevereiro de 1939, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 26 de julho de 1939, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 20 de agosto de 1939, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 03 de setembro de 1939, p.01 e 04.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 10 de setembro de 1939, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 21 de abril de 1940, p.04.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 19 de maio de 1940, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 10 de março de 1940, p.04.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 18 de março de 1940, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 30 de julho de 1940, p.04.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 07 de junho de 1942, p.04.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 12 de junho de 1942, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 11 de abril de 1943, p.04.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 13 de agosto de 1944, p.01 e 04.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 10 de dezembro de 1944, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 16 de novembro de 1947, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 07 de dezembro de 1947, p.01 e 04.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 28 de dezembro de 1947, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 25 de julho de 1948, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiás".* Goiaz. 10 de julho de 1949, s/p.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiás. 24 de julho de 1949, p.01.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 24 de maio de 1951, s/p.

Jornal "*Cidade de Goiaz".* Goiaz. 16 de outubro de 1951, p01 e 04.

Jornal "*Cinco de Março".* Goiânia, 11 de fevereiro de 1974, s/p. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 28 de abril de 1852, s/p.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 14 de dezembro de 1853, s/p.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 21 de dezembro de 1853, s/p

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 03 de março de 1866, p. 01.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 10 de agosto de 1866, p. 01.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 11 de agosto de 1866, s/p.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 18 de agosto de 1866, s/p.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 01 de setembro de 1866, p.03.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. s/d, p. 01.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 26 de janeiro de 1867, s/p.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 07 de setembro de 1867, p.02.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 19 de setembro de 1867, p.03.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 30 de novembro de 1867, p.02.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 31 de dezembro de 1867, p.02.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 14 de agosto de 1870, p.03.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 20 de agosto de 1870, p.03.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 27 de agosto de 1870, p.03.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 24 de março de 1871, p.02.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 27 de maio de 1871, s/p.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 26 de agosto de 1871, s/p.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 30 de dezembro de 1871, p.02.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 17 de agosto de 1872, s/p.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 16 de dezembro de 1872, s/p.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 19 de abril de 1873, s/p.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 31 de janeiro de 1874, s/p.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 02 de fevereiro de 1874, p. 04.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 07 de fevereiro de 1874, p. 02.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 28 de março de 1874, p.02.

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 23 de janeiro de 1875, s/p

Jornal "*Correio Official".* Goyaz. 24 de agosto de 1918, p.02

Jornal "*Correio Official".* Goiás. 21 de setembro de 1918, p.03

Jornal "*Correio Official".* Goiás. 24 de março de 1921, p.03

Jornal "*Folha de São Paulo".* São Paulo, 22 de julho, p.18. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*Goiaz"*. 30 de novembro de 1933, p.01.

Jornal "*Goyaz".* Goyaz. 11 de outubro de 1889, p.01.

Jornal "*Goyaz".* Goyaz. 14 de outubro de 1892, p.01.

Jornal "*Jornal de Goiás"*. Goiás, 31 de março de 1921, p.01.

Jornal "*O Democrata".* Goiaz, 09 de abril de 1926, p.03.

Jornal "*O Democrata".* Goiaz, 19 de junho de 1927, p.03.

Jornal "*O Democrata".* Goiaz, 11 de outubro de 1930, p.04.

Jornal "*O Estado de São Paulo".* São Paulo, 14 de setembro de 1978, p.19. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Estado de São Paulo".* São Paulo, 22 de setembro de 1978, s/p. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Estado de São Paulo".* São Paulo, 02 de outubro de 1978, s/p. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Estado de São Paulo".* São Paulo, 13 de abril de 2000, p.07. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Globo"*. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1971, s/p. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Globo"*. Rio de Janeiro, 05 de agosto de 1971, s/p. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Globo"*. Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1971, s/p. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Globo"*. Rio de Janeiro, 02 de setembro de 1971, s/p. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Globo"*. Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1971, s/p. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Globo"*. Rio de Janeiro, 01 de julho de 1972, caderno 2, p.05. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Globo"*. Rio de Janeiro, 01 de julho de 1972, caderno 2, p.05. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Globo"*. Rio de Janeiro, 26 de julho de 1972, caderno de turismo, p.05. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Popular".* Goiânia, 18 de fevereiro de 1978, s/p. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*O Publicador Goiano".* Goyaz, 13 de setembro 1885, p.01.

Jornal "*O Publicador Goiano".* Goyaz, 26 de setembro 1885, p.02.

Jornal "*O Publicador Goiano".* Goyaz, 24 de dezembro 1886, p.01.

Jornal "*Opção".* s/l, 24 a 30 de setembro de 1978, s/p. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Jornal "*Provincia de Goyaz".* Goyaz, 11 de fevereiro de 1870, p.02.

Jornal "*Provincia de Goyaz".* Goyaz, 08 de março de 1872, p.02.

Jornal "*Tribuna Livre".* Goyaz. 12 de março de 1881, p.03.

Jornal "*Última Hora"*. s/l, 15 de setembro de 1978, p.15. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Ofício enviado pelo MASP para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1978. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso.

Relatório João José Rescala. 1940. Caixa II sobre Veiga Valle. Documento avulso (Cópia).

Revista "*Leia Agora"*. Mato Grosso, 4º 12, fevereiro de 1974. Caixa II sobre Veiga Valle.

Revista "*Renovação"*. Goiânia, Ano III, n.01, janeiro de 1955. Caixa II sobre Veiga Valle.

Programa das Comemorações do centenário da morte do escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle. Caixa II sobre Veiga Valle.

Programa da exposição das obras de Veiga Valle no Palácio das Esmeraldas, Goiânia-GO, 1978. Caixa II sobre Veiga Valle

Arquivo Histórico Estadual de Goiás – Goiânia - GO

Jornal "*Correio da Manhã".* Goiânia, 04 de dezembro 1966, p.05.

Jornal "*Folha de Goiaz"*. Goiânia, 28 de outubro de 1945, p.02.

Jornal "*Folha de Goiaz"*. Goiânia, 06 de novembro de 1946, p.03.

Jornal "*Folha de Goiaz"*. Goiânia, 22 de outubro de 1947, p.02.

Jornal "*Folha de Goiaz"*. Goiânia, 15 de maio de 1951, s/p.

Jornal "*Folha de Goiaz"*. Goiânia, 19 de maio de 1951, s/p.

Jornal "*Folha de Goiaz"*. Goiânia, 20 de fevereiro de 1953, p.02.

Jornal "*Folha de Goiaz"*. Goiânia, 13 de março de 1953, p.02.

Jornal "*Folha de Goiaz"*. Goiânia, 14 de abril de 1953, p.04.

Jornal "*Folha de Goiás"*. Goiânia, 06 de outubro de 1968, p.06.

Jornal "*Folha de Goiás"*. Goiânia, 14 de outubro de 1979, p.21.

Jornal "*O Popular"*. Goiânia, 29 de março de 1953, p.04.

Jornal "*O Popular"*. Goiânia, 13 de fevereiro de 1976, s/p.

Jornal "*O Popular"*. Goiânia, 24 de abril de 1979, s/p.

Gabinete Literário Goiano – Cidade de Goiás - GO

Ordem de pagamento a Veiga Valle. 1873. Ata do Gabinete Literário Goiano

Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC) – Goiânia – GO

Joaquim Pereira Valle como procurador (1810 e 1811), tesoureiro (1815 e 1817), provedor (1820,1821 e 1825) e irmão de mesa (1834), Livro dos Termos e Compromissos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte, s/p.

Joaquim Pereira Valle responsável pela compra de novo pálio para a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte, 1817, Livro dos Termos e Compromissos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte, s/p.

José Joaquim da Veiga Valle como Irmão de Mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte, 1833. Livro dos Termos e Compromissos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte, s/p.

Ordem de pagamento a José Joaquim da Veiga Valle pela pintura de andor, Livro de Despesas da Irmandade Nossa Senhora da Abadia, Cidade de Goiás, 1866, s/p

Ordem de pagamento a José Joaquim da Veiga Valle, Livro dos Termos e Compromissos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte, s/p.

Recibo da Irmandade Nossa Senhora da Abadia assinado por Veiga Valle pela pintura de andor, Livro de Despesas da Irmandade Nossa Senhora da Abadia, Cidade de Goiás, 1866, s/p

Veiga Valle como irmão de mesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte, 1836-1837 e 1840-1841. Livro dos Termos e Compromissos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte, s/p

Veiga Valle como membro da comissão da reforma da Igreja do Rosário em Meia Ponte, 1832. Livro dos Termos e Compromissos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte, s/p

Jornal "*Santuário de Trindade".* 01 de julho de 1929, p.01.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

Imagem "*Procissão da Paixão na Cidade de Goiás. Expedição de Francis Castelnau, em 1844".*

Carta enviado a Veiga Valle, 07 de março de 1858. Caixa 125/Pasta 0406.

Carta enviado a Veiga Valle, 24 de fevereiro de 1859. Caixa 125/Pasta 0406.

Carta enviado a Veiga Valle, 18 de abril de 1862. Caixa 125/Pasta 0406.

Carta enviado a Veiga Valle, 24 de janeiro de 1864. Caixa 125/Pasta 0406.

Carta enviado a Veiga Valle, 30 de junho de 1864. Caixa 125/Pasta 0406.

Carta enviado a Veiga Valle, 22 de abril de 1865. Caixa 125/Pasta 0406.

Carta enviado a Veiga Valle, 23 de abril de 1865. Caixa 125/Pasta 0406.

Carta enviado a Veiga Valle, s/d. Caixa 125/Pasta 0406.

Foto da *Exposição de Veiga Valle, 1940.* Caixa 125/Pasta 0406.

Foto de *José Joaquim da Veiga Valle, s/d.* Caixa 125/Pasta 0406.

Foto de *Oratório atribuído a Veiga Valle, s/d.* Caixa 125/Pasta 0406.

Foto de *Procissão da Paixão na Cidade de Goiás*, Expedição de Francis Castelnau, em 1844. Caixa 125/Pasta 0406.

Foto de *Tacho utilizado por José Joaquim da Veiga Valle na produção de suas esculturas, s/d.* Caixa 125/Pasta 0406.

Processo de Tombamento Nº345-T-42.

Revista "*Revista do Patrimônio Artístico Nacional",* 2002.

Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte (Pirenópolis)

*Batistério de José Joaquim da Veiga Valle***,** 1806.

Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás.

Anuidades pagas por Veiga Valle a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, s/p. Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos.

Ata com posse de Veiga Valle na Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, 1862. Livro de Termos e Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, s/p.

Eleição de mesa da Irmandade do Bom Jesus dos Passos, 1869. Livro de Termos e Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, s/p.

Ordem de pagamento a André Antônio da Conceição. Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Lº 01

Ordem de pagamento a Hemernegildo Antônio d´Sª. Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Lº 01

Ordem de pagamento a Veiga Valle pela Carnação de Crucifixo. Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Lº 01

Ordem de pagamento a Henrique da Veiga Jardim. Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Lº 01

Ordem de pagamento a João Parode. Livro de Despesas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos. Lº 01

Recenseamento da Irmandade do Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás que mostra Veiga Valle como irmão de mesa, 1870. Livro de Termos e Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, s/p.

Termo de posse de mesa da Irmandade do Bom Jesus dos Passos e deliberações de mesa, 1869 e 1870. Livro de Termos e Compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, s/p.

Museu da Imagem e do Som de Goiás – Goiânia - GO

Foto de *Jorge Amado, frei Confaloni, Regina Lacerda e Amália Hermano,* 1954.

Foto de *Pablo Neruda e frei Confaloni na Exposição Nacional de Arte,*1954.

Organização Vilaboense de Artes e Tradições

Livro de Ata da Organização Vilaboense de Artes e Tradições, Livro nº A-1, 1978.

Jornais e periódicos eletrônicos

"*Annaes do Parlamento brasileiro".* Rio de Janeiro, 1866. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=132489&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=46928 > Acesso em: março de 2019.

"*Annuário Genealógico Brasileiro".* São Paulo, 1943. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=063665&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=2174 >. Acesso em: abril de 2019.

Jornal "*A Manhã"*. Rio de Janeiro, 12 de julho de 1942, p.13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=16370> Acessado em: abril de 2019.

Jornal "*A Noite Ilustrada".* Rio de Janeiro, 06 de setembro de 1938, p.06. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=13899> . Acessado em: maio de 2019.

Jornal "*A Tribuna".* São Paulo, 08 de fevereiro de 1972, p.06. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=153931_02&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=23778>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal *"Correio Brasiliense"*. Brasília, 03 de fevereiro de 1968, p.3a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_01&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=31940>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal *"Correio Brasiliense"*. Brasília, 04 de abril de 1970, 2ª página. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_02&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=1801>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal *"Correio Brasiliense"*. Brasília, 09 de abril de 1970, p. 14. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_02&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=1923>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal *"Correio Brasiliense"*. Brasília, 30 de agosto de 1972, 2ª página. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_02&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=24906>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal *"Correio Brasiliense"*. Brasília, 26 de janeiro de 1974, 2ª página. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_02&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=43626>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal *"Correio Brasiliense"*. Brasília, 07 de junho de 1974, p.05. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&Pesq=%22regina%20lacerda%22&pagfis=49776> Acessado em: junho de 2019.

Jornal *"Correio Brasiliense"*. Brasília, 24 de outubro de 1974, 2ª página. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_02&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=53911>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal *"Correio Brasiliense"*. Brasília, 24 de outubro de 1974, 2ª página. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_01&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=30935>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal *"Correio Brasiliense"*. Brasília, 30 de agosto de 1972, 2ª página. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=028274_02&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=24906>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal "*Correio Mercantil".* Rio de Janeiro, 05 de fevereiro de 1862. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=20077> Acesso em: março de 2019.

Jornal "*Correio Mercantil".* Rio de Janeiro, 07 de julho de 1868. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=29307> Acesso em: março de 2019.

Jornal "*Correio da Tarde".* Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1859. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090000&pasta=ano%20185&pesq=&pagfis=3995>. Acesso em: março de 2019.

Jornal "*Correio da Manhã"*. Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1966, p.04. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=76819>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal "*Correio da Manhã"*. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1968, p.68. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=95558>. Acesso em: maio de 2019.

Jornal "*Diário Carioca".* Rio de Janeiro, 06 de julho de 1944, p.03. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_03&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=17314>. Acessado em: abril de 2019.

Jornal "*Diário Carioca".* Rio de Janeiro, 16 de maio de 1954, p. 03. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_04&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=23670>. Acessado em: abril de 2019.

Jornal *"Diário de Pernambuco".* Recife, 14 de setembro de 1855. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_03&pasta=ano%20185&pesq=&pagfis=6845>. Acesso em: março de 2019.

Jornal *"Diário de Notícias"* Rio de Janeiro, 19 de abril de 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_03&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=23695>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal "*Diário de Notícias"*. Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1954, p. 05. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_03&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=30558>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal "*Diário do Paraná".* Curitiba, 13 de julho de 1972, p.23. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=761672&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=87501>. Acessado em: junho de 2019.

Jornal "*Diário do Rio de Janeiro".* Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1863. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=17553>. Acesso em: março de 2019.

Jornal "*Gazeta de Notícias"*. Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1937, p.05. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_06&pasta=ano%20193&pesq=&pagfis=12404 >. Acessado em: abril de 2019.

Jornal "*Gazeta de Notícias"*. Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_07&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=45801>. Acessado em: abril e 2019.

Jornal "*Jornal do Comercio"*. Manaus, 16 de fevereiro de 1973, p.06. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=105236>. Acessado em: junho de 2019.

Jornal "*Jornal do Commercio".* Rio de janeiro, 14 de março de 1860. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_05&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=307>. Acesso em: março de 2019.

Jornal "*Jornal do Commercio"*. Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1867. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_05&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=12916 > Acesso em: março de 2019.

Jornal "*Jornal do Commercio"*. Rio de Janeiro, 03 de abril de 1940, p.07. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_13&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=1180 > Acessado em: abril de 2019.

Jornal "*Jornal do Commercio".* Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1942, p.03. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_13&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=10281> Acessado em: maio de 2019.

Jornal "*O Fluminense"*. Rio de Janeiro, 30 de junho de 1971, p.15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=100439_11&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=4120>. Acessado em: maio de 2019.

Jornal "*Tribuna da Imprensa"*. Rio de Janeiro, 5-6 de junho de 1954. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=Neruda&pagfis=15928>. Acessado em: maio de 2019.

Revista "*Cultura Política"*. Rio de Janeiro, outubro de 1942, p.172. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=163538&Pesq=%22Vila%20Boa%22&pagfis=6692> . Acessado em: maio de 2019.

Revista "*Nação Brasileira".* Rio de Janeiro, maio de 1942, p.22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120251&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=5280> Acessado em: maio de 2019.

Revista "*O Cruzeiro".* Rio de Janeiro, 11 de abril de 1964, p.35. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=154491>. Acessado em: maio de 2019.

Revista "*O Cruzeiro".* Rio de Janeiro, 19 de maio de 1970, p.49. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=173148>. Acessado em: maio de 2019.

Revista "*O Malho".* Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1936, p. 33. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=86218>. Acessado em: abril de 2019.

Revista "*Revista a Ilustração Brasileira".* Rio de Janeiro, maio de 1949, p.14 e 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107468&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=23284 >. Acessado em: abril de 2019.

Revista "*Revista da Semana"*. Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 1940, p.11 e 12. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_04&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=2468> Acesso em: abril de 2019.

Revista "*Revista da Semana"*. Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 1940, p.11 e 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_04&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=7185 > Acesso em: maio de 2019.

Revista "*Sul-Revista do Círculo de Arte Moderna".* Florianópolis, julho de 1954. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=327468&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=0>. Acessado em: setembro de 2018.

Multimídias

AGEPEL. Matutina Meyapontense. 2000. CD ROM

AGEPEL. A Informação Goiana. 2000. CD ROM

IPHAN/MINC. Dossiê – Proposição de Inscrição Cidade de Goiás na Lista de Patrimônio Mundial.1999. CD ROM.

ANEXOS

Anexo 01 – Ata de fundação da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional da Cidade de Meia Ponte. Veiga Valle aparece como um dos membros fundadores, 1832.

N 286 Quinta Feira 26 de Janeiro de 1832.

A MATUTINA MEIAPONTENSE.

Os Reis só saõ legitimos quando governaõ pela Constituiçaõ. } O direito de resistencia he direito publico de todo o povo livre.

PATRIA, E CONSTITUIÇAO

Meyaponte 1832. Na Typ. d'Oliveira.

Artigos de Officio.

CARTA DE LEI.

A Regencia em Nome do Imperador o Snr. D. Pedro II. Faz saber a todos os Subditos do Imperio que a Assembléa Geral Legislativa Decretou, e Ella Sanccionou a Lei seguinte.

Art. 1. Fica revogada a Carta Regia de 5 de Novembro de 1808, na parte em que mandou declarar a Guerra aos Indios Bugres da Prov. de S. Paulo, e determinou que os Prisioneiros fossem obrigados á servir por 15 annos aos Milicianos, ou moradores que os aprehendessem.

Art. 2. Ficaõ taõbem revogadas as Cartas Regias de 3 de Maio, e 2 de Dezembro de 1808, na parte em que auctorisaõ na provincia de Minas Geraes a mesma Guerra, e servidaõ dos Indios Prisioneiros.

Art. 3. Os Indios todos ate aqui em servidaõ seraõ della desonerados.

Art. 4. Seraõ considerados como Orfãos, e entregues aos respectivos Juizes, para lhes applicarem as providencias da Ord. Livro primeiro, Titulo oitenta e oito.

Art. 5. Seraõ soccorridos pelo Thesouro do preciso, ate que os Juizes de Orfãos os depositem onde tenhaõ sallarios, ou aprendaõ officios fabris.

Art. 6. Os Juizes de Paz nos seus Districtos vigiaraõ, e occorreraõ aos abusos contra a liberdade dos Indios.

Manda por tanto a todas as Auctoridades a quem o conhecimento e execuçaõ da referida Lei pertencer, que a cumpraõ, e façaõ cumprir e guardar taõ inteiramente como nella se contem. O Secretario do Estado dos Negocios da Guerra a faça imprimir, publicar, e correr. Dada no Palacio do Rio de Janeiro aos vinte sete dias do mez de Outubro de 1831, decimo da Independencia, e do Imperio.

Francisco de Lima e Silva.
José da Costa Carvalho.
Joaõ Braulio Moniz.

Manoel da Fonceca Lima e Silva.

N.º 2.º — Illm. e Exm. Sr. — Julgando conveniente que o meo primeiro trabalho fosse apresentar aos habitantes desta Cidade os sentimentos de que he possuido o meo coraçaõ faz precizo huma Guarda para ao som de Cornetas ser publicada huma proclamaçaõ, o que muito me satisfará se tiver lugar hoje pelas 4 horas da tarde. Deos Guarde a V. Ex. Cidade de Goyaz 1.º de Janeiro de 1832. — Illm. e Exm. Sr. Coronel Joaquim José de Almeida, Commandante das Armas desta Provincia—José Rodrigues Jardim.

Exm. e Rm. Sr. — Sendo hontem empossado da Presidencia desta Provincia cumpre-me certificar a V. Ex. que sera de muito prazer para mim ter occaziões de mostrar que sei respeitar as virtudes que ornaõ a Pessoa de V. Ex. Deos Guarde a V. Ex. Cidade de Goyaz 1.º de Janeiro de 1832. — Exm. e Rm. Sr. D. Francisco Ferreira de Azevedo — Joze Rodrigues Jardim

---

MEYAPONTE

Acta da 1. Sessaõ Preparatoria para a creaçaõ da Sociedade Defensora da Liberdade e Independencia Nacional.

Anno do Nassimento de Nosso Senhor Jezus

(2)

Christo de mil oitocentos, e trinta e dous, Undecimo da Independencia, e do Imperio aos noveadias de Janeiro neste Arrayal de Meyaponte Prov. de Goyaz, em Caza do Illust. Sr. Commendador Joaquim Alz. de Oliveira, à portas abertas, achando-se huma reuniaõ de Cidadãos para o fim de Solemnizar a Festividade do Dia, e sendo ponderado a vista dos acontecimentos politicos que tem tido lugar em differentes Provincias do Imperio, quanto bem deve resultar aos Povos pela cooperaçaõ das Associações Patrioticas que em differentes pontos do mesmo Imperio se tem creado, resolveo-se a creaçaõ de huma Sociedade intitulada — Sociedade Defensora da Liberdade, e Independencia Nacional — e por acclamaçaõ foi logo nomeado Presidente desta Sessaõ o mesmo Sr. Commendador Oliveira, e Secretario eu Joaquim Ribeiro Camello, os quaes tomaraõ o competente assento, e abrio o Sr. Presidente a presente Sessaõ. O Sr. Coronel Joaõ José de Couto Guimaraens offereceo huma indicaçaõ para que fosse nomeada numa Commissaõ para redigir os Estatutos que deviaõ reger a Sociedade, sendo apoiada, e posta em discussaõ assim venceo, e o Sr. Presidente propoz se a Commissaõ constaria de tres ou cinco Membros, venceo-se que de tres; propoz mais se a Commissaõ devia ser eleita por elle, ou por escrutinio, venceo-se que pelo Sr. Presidente e foraõ nomeados os Srs. Reverendos Joaquim Glz. Dias Goulaõ Luiz Gonzaga de Camargo Fleury, e Manoel Amancio da Luz; o Sr. Gonzaga requereo que fosse addido a esta Commissaõ o Sr. Couto como Autor da indicaçaõ, assim se venceo; o Sr. Couto fez huma indicaçaõ para que se celebrasse o Anniversario da installaçaõ desta Sociedade com todas as demonstrações festivas, offerecendo-se para concorrer nesse dia pessoalmente ainda que tenha a sua residencia em Goyaz; o Sr. Tenente Coronel Francisco Lopes Guimaraens apoiando a indicaçaõ do Snr. Couto, offereceo a seguinte emenda: a festa da Sociedade seja transferida para o Dia 7 de Setembro: approvou se a indicaçaõ, com a emenda, e naõ havendo mais nada a tratar, o Snr. Presidente levantou a Sessaõ.

2. *Sessaõ Preparatoria.*

Aos vinte e dous de Janeiro de mil oitocentos, e trinta e dous em huma da Sallas das Cazas do Sr. Commendador Joaquim Alz. de Oliveira, que se escolheo para a reuniaõ dos Socios da Sociedade Defensora da Liberdade, e Independencia Nacional, ahi a portas abertas, e prezentes quarenta, e tres Socios, abrio o Sr. Presidente a Sessaõ, e antes de se ler a acta da Sessaõ de 9 de Janeiro, propoz o Sr. Pres. a nomeaçaõ por acclamaçaõ de hum segundo Secretario, e foi eleito o Sr. Rev. Luiz Gonzaga de Camargo Fleury, e prehenchida assim a meza se procedeo a chamada dos Socios, tendo faltado com cauza motivada onze Socios, seguidamente o primeiro Secretario fez leitura da acta ant., e approvou-se.

O Sr. Pres. convidou a Commissaõ de redaçaõ dos Estatutos para apresentar os seos trabalhos, o Sr. Gonzaga como Relator pedio a palavra, e disse que a Commissaõ tendo em vista os Estatutos de algumas Sociedades, como fossem os da de S. Paulo, Pouzo Alegre, Bacpendi, e S. Joaõ de El-Rè, tinha adoptado os da Sociedade de S. Joaõ de El-Rey, alterando todavia alguns Artigos, e supremindo outros, para melhor acomodal-os as circunstancias da prezente Sociedade, e fez a leitura dos Estatutos, assim redigidos e mandando-os á meza o primeiro Secretario repetio a leitura do primeiro Capitulo, e seos Artigos: offerecidos á discussaõ, sem ella foraõ approvados e assim seguidamente foraõ approvados os Capitulos 2.° — 3.° — 4.° — e 5.° — e seus Artigos.

O Sr. Pres. disse que como se achavaõ approvados os Estatutos convidava aos Socios para em conformidade do Art. 7.° do Capitulo 3.° aprezentarem as listas para Eleiçaõ dos treze Membros do Cons.; e sendo estas apresentadas depois de cotadas procedeo-se a apuraçaõ, e obtiveraõ votos para Conselheiros os seguintes Srs. Joaquim Alz. de Oliveira quarenta e hum — Joaquim Glz. Dias Goulaõ quarenta e hum — Manoel Amancio da Luz quarenta e hum — Luiz Gonzaga de Camargo Fleury quarenta — José Joaquim Pereira da Veiga trinta e nove — Joaquim Ribeiro Camello trinta e seis — Francisco Lopes Guimaraens trinta e cinco — Manoel Pereira de Souza trinta e cinco — Joaõ José de Couto Guimaraens trinta e hum — José Go-

mes de Siqueira vinte e nove — Antonio José Affonço vinte e seis — Joaquim Pereira Valle vinte e quatro — Felix Alz. de Amorim vinte e quatro — Jose de Mello de Souza Lobo vinte e dous — Jose Joaquim da Veiga Valle quinze — Tristaõ José de Mendonça e Gouveia quatorze — Francisco Carlos Borges dez — José da Costa de Carvalho nove — José Joaquim Gracianno de Pinna sete — Joaõ Floriano de Mendonça cinco — Antonio Thomaz de Campos quatro — Antonio José de Abranhoza Campos quatro — Joaõ Caetano Pimentel dous — Jeronimo José de Campos dous — Fernando Luiz Machado dous — José Ignacio do Nascimento hum — Joaõ José de Couto hum — Francisco Ribeiro Camello um — Antonio José de Couto um — Braz Luiz de Pinna hum — Manoel Moreira Farinha hum.

Concluida assim a apuraçaõ, publicou o Sr. Presidente os nomes dos treze Conselheiros em conformidade do Art. 5.º Cap. 2.º dos Estatutos, e tomaõ estes seos logares, se procedeo por Escrutinio a Eleiçaõ dos Funcionarios de que trata o Art. 8.º Cap. 3.º dos mesmos Estatutos, e apresentou o primeiro escrutinio para Presidente o Sr. Commendador Joaquim Alves de Oliveira com doze votos, obtendo hum voto o Sr. Rev. Luiz Gonzaga de Camargo Fleury; apresentou o segundo escrutinio para Vice-Presidente o Sr. Gonzaga com dez votos, obtendo o Sr. Rev. José Joaquim Pereira da da Veiga tres, apresentou o terceiro escrutinio para primeiro Secretario o Sr. Rev. Manoel Pereira de Souza com sete votos, e Joaquim Ribeiro Camello para segundo Secretario com sete votos; tendo obtido tambem para primeiro Secretario, Camello cinco votos, e o Sr. Capitaõ Joaquim Pereira Valle hum voto, assim como para segundo obtiveraõ os Srs. Pereira de Souza cinco votos, e Pereira Valle hum: proclamada esta Eleiçaõ tomaraõ os Secretarios os competentes assentos; e obtendo a palavra o Sr. Gonzaga disse que como se achava instalado o Conselho da Sociedade, parecia-lhe muito conveniente que o Conselho dirigisse hum Officio ao Governo de S. M. o I. communicando os sentimentos de que se acha possuida esta Sociedade a prol da Liberdade, e Independencia Nacional, e no mesmo sentido segundo os fins da Sociedade, ao Exm. Presidente da Prov., as Camaras Municipaes de Goyaz, e de S. Joaõ da Palma, e nos Juizes de Paz da Prov.; e quando fosse approvada esta indicaçaõ, requeria que fosse nomeada huma Commissaõ de tres Membros para redigir os Officios. O Sr. Presidente poz em discussaõ a indicaçaõ, foi approvada: offereceo depois a discussaõ o requerimento para a nomeaçaõ da Commissaõ, e venceo-se affirmativamente. O Sr. Presidente nomeou para a Commissaõ os Srs. Veiga, Gonzaga, e Pereira de Souza. Marcou o dia vinte e nove do corrente para a primeira Sessaõ Ordinaria, e levantou-se a Sessaõ as oito horas da noite.

O que receavamos a respeito do Maranhaõ, aconteceo infelizmente; a imprudencia d'alguns Brasileiros adoptivos, cuja conducta naõ tem sido sempre medida por aquella circunspecçaõ que pediaõ; o phrenesi do partido exaltado, para quem os erros de opiniaõ saõ crimes imperdoaveis; e a insobordinaçaõ da força (especie de contagio que se communicou a todas as Provincias do Brasil) deraõ ao Maranhaõ o seu *Id de Julho*, reduzido porem a effeito, porque a Authoridade, ou por fraqueza, ou pela mesma posiçaõ violenta em que se achava, accedeo ás exigencias dos denominados *Povo e Tropa*. A noticia do que acontecera no Pará acceleroú o desenvolvimento dos elementos que ja existiaõ accumulados no Maranhaõ, e na manhã de 13 de Setembro, tomando a tropa armas, e apoiada por alguns paizanos, foi levada ao Presidente e seu conselho a Representaçaõ que transcrevemos, dictada pelo mesmo espirito de intolerancia, e de interesses privados que tem aqui dirigido os diversos movimentos populares occorridos desde os fins de Abril. Ahi se exige.

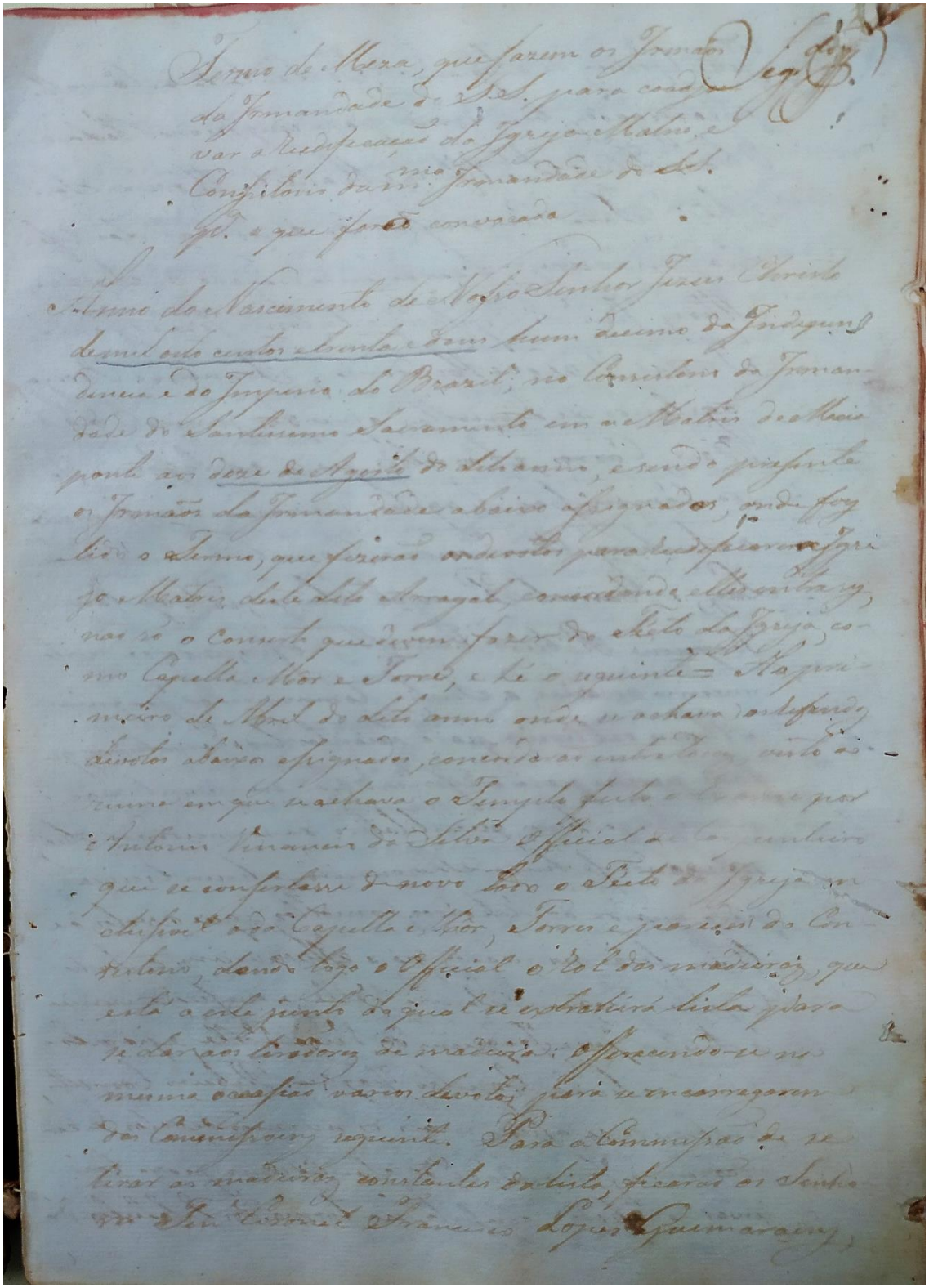
1. Que sejaõ expulsos dos Postos militares, tanto da de 1. como de 2. Linha todos os Brasileiros pela Constituiçaõ, ou Portuguezes.

2. Que sejaõ suspensos do exercicio das suas funcçoes os seguintes Magistrados — O Chanceler da Relaçaõ Francisco de Paula Peretra Duarte, os Dezembargadores Manoel Ignacio Cavalcante de Lacerda, Joaõ Capristano Rebelo, Domingos Nunes Ramos Ferreira, Francisco Gonçalves Martins, Joaquim José Sabino, Francisco Carneiro Pinto Vieira de Mello, e o Ouvidor da Comarca Narcizo José de Almeida Guatimozim.

3. Que sejaõ expulsos dos empregos Civis, de Fazenda, e Justiça todos os Brasileiros adoptivos, sem excepçaõ alguma.

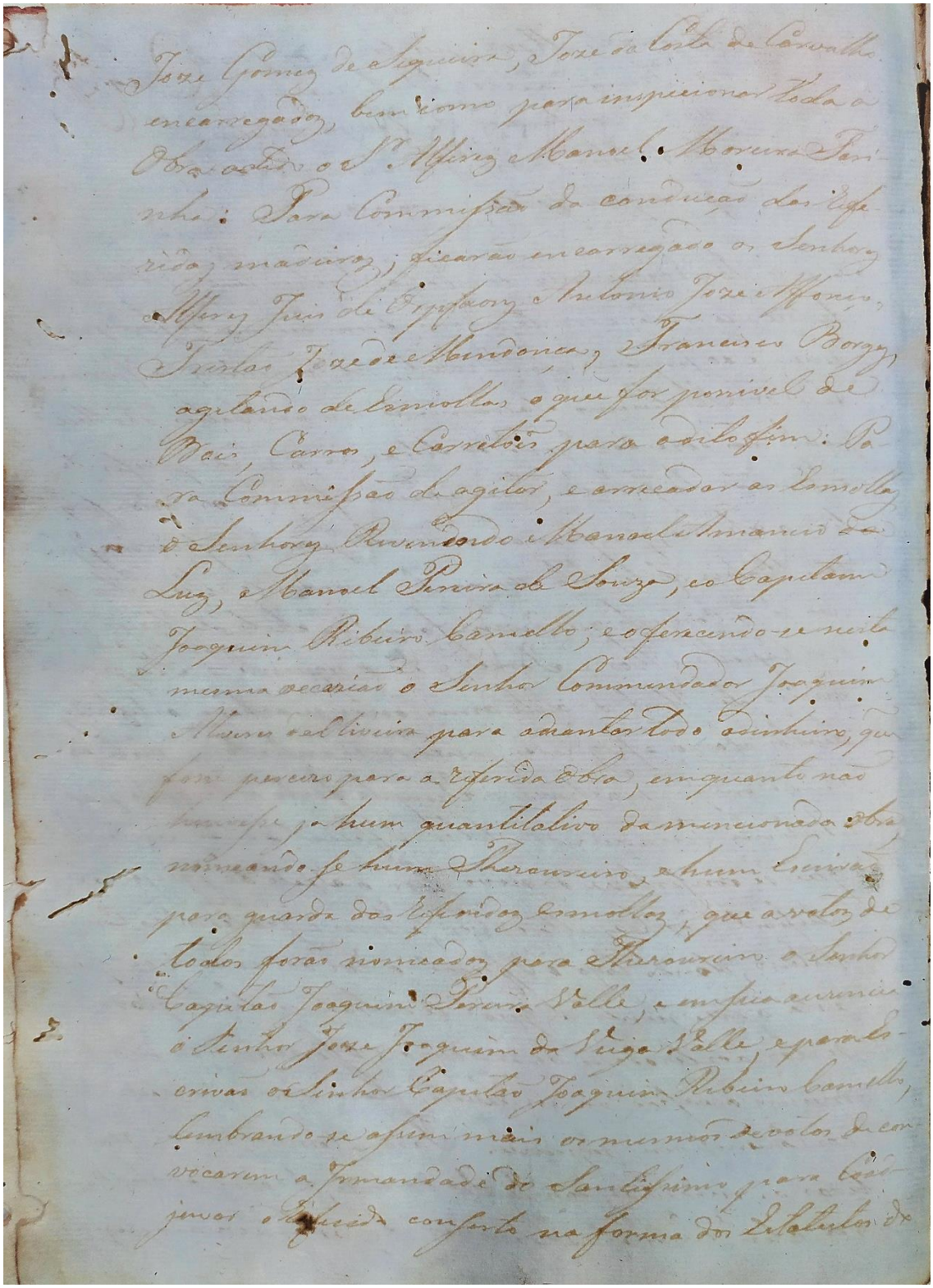
4. Que saiaõ para fora da Provincia os se-

Anexo 02 – Documento que mostra Veiga Valle como membro da comissão da reforma da Igreja do Rosário em Meia Ponte, 1832.

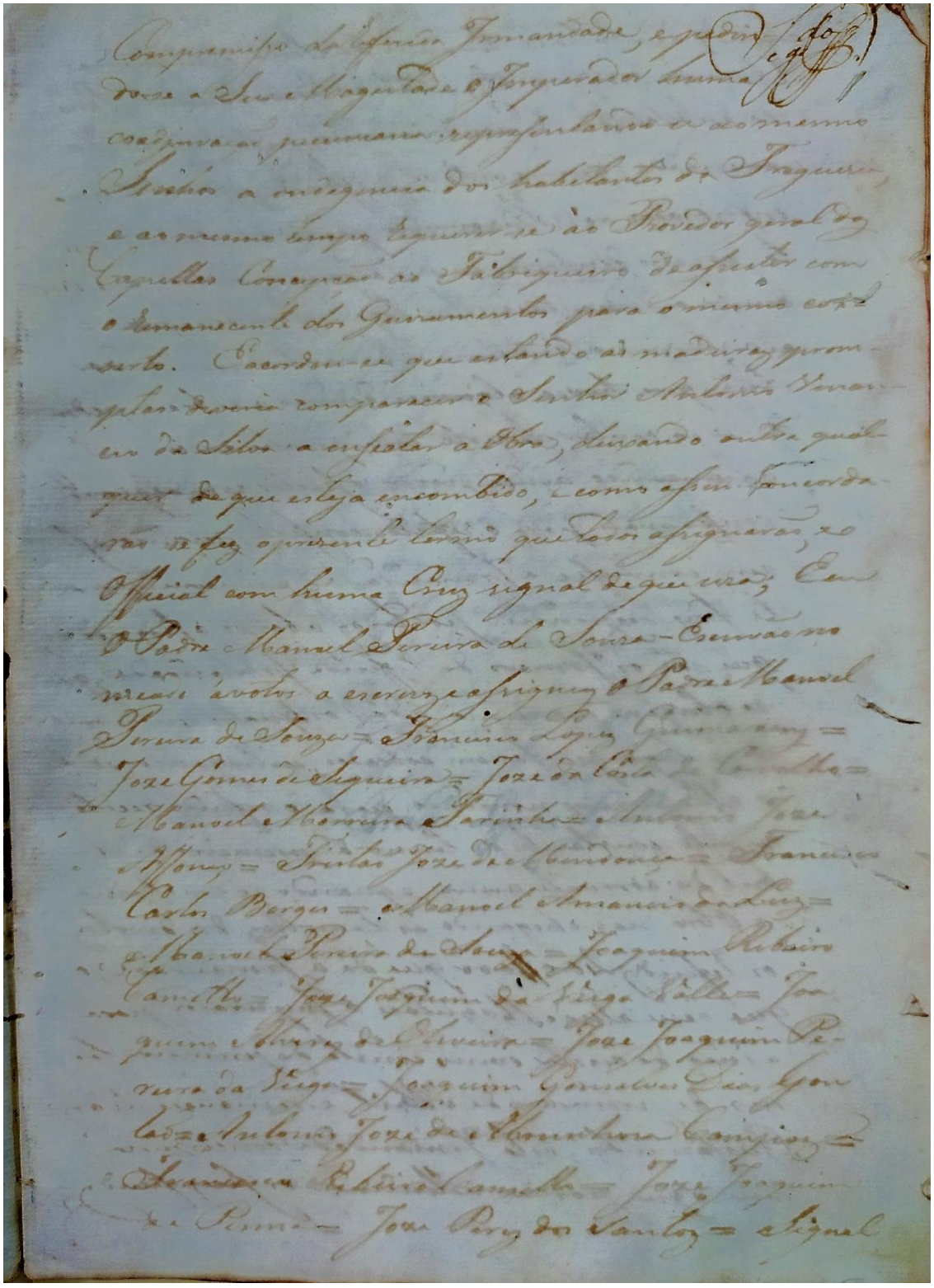


Termo de Meza, que fazem os Irmaõs da Irmandade do SS. para coadjuvar a recuperação da Igreja Matriz e Consistório da m^{ma} Irmandade do SS pel^{a} que forão convocados.

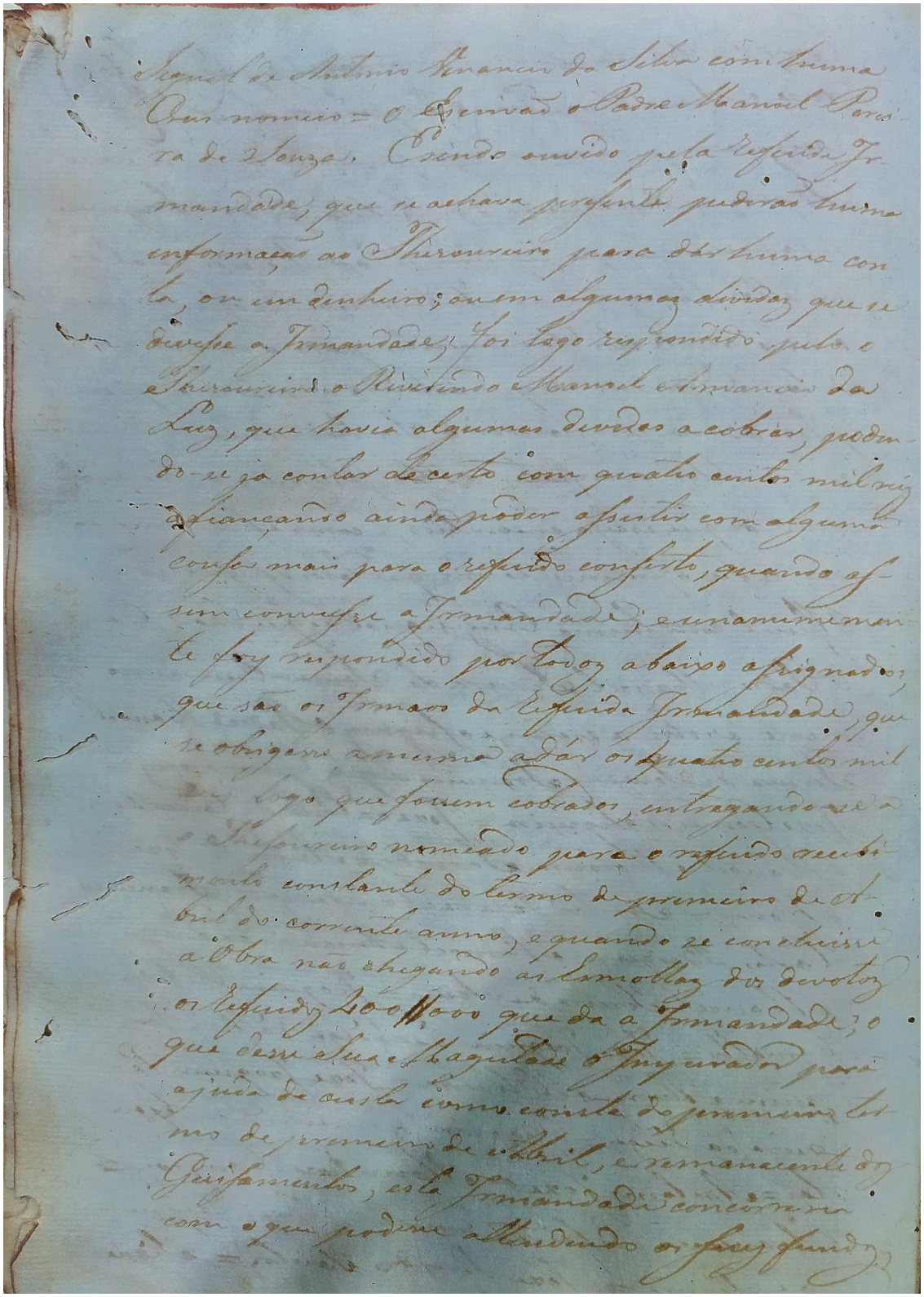
Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil oitocentos e trinta dous hum decimo da Independencia e do Imperio do Brasil; no Consistório da Irmandade do Santissimo Sacramento em Matriz de Meia ponte aos doxe de agosto do (ilegível), *sendo perguntado os Irmãos da Irmandade abaixo assignados, onde fez o livro do Termo, que fizeram* (ilegível) *Igreja Matriz deste dito Arrayal, encomendado elles* (ilegível), *não só o conserto que devem fazer do teto da Igreja, como Capella Môr e Torre, e lê o seguinte* = (ilegível) *do dito anno onde se achava os referidos devotos abaixo assignados* (ilegível), *concordarão entre* (ilegível) *visto as ruinas em que se achava o Templo feito* (ilegível) *e Antonio Venâncio da Silva official de Carpinteiro que se consertasse dinovo o forro o Teto da Igreja e deixar toda Capella Môr, Torres e* (ilegível), *o Consitorio, dando logo o official o rol das madeiraz , que está a este junto do que se* (ilegível) *de madeira: offerecendo-se na mesma ocasiao vários devotos para se encarregarem das Commissoens seguinte. Para Commissão de retirar as madeiraz constantes da lista, ficarão os Senhores Ser Coronel Inácio Lopes Guimaraes*



Jose Gomes de Siqueira, José da Costa de Carvalho encarregados, bem como para inspecionar toda a obra (ilegível) *o S^{r} Alferes Manoel Moreira Sardinha; Para Commissão da condução das referidas madeiras, ficarão encarrigado os Senhores Alferes Juiz de Orphaos Antonio José Afonso, Tristão José de Mendonça, Francisco Borges, agitando de Esmollas o que for possível de Bois, Carros e Carretoes para o dito fim: Para Commisap de agitar, e arrecadar Esmollas os Senhores Reverendo Manoel Amancio da Luz, Manoel Pereira de Sousa, e o Capitam Joaquim Ribeiro Carvalho; e oferecendo-se nesta mesma ocasião o Senhor Commendador Joaquim Alves de Oliveira para adiantar todo o dinheiro, que fosse preciso para a referida obra, emquanto não* (ilegível) *hum quantitativo da mencionada obra nomeando-se hum Thesoureiro, e hum Escrivão para guarda das referidas esmollas, que* (ilegível) *de todos forão nomeados para Thesoreioro Senhor* ***Capitão Joaquim Pereira Valle****, e em sua ausência o Senhor* ***José Joaquim da Veiga Valle*** *, e para escrivão o Senhor Capitão Joaquim RibeiroCamello, lembrando-se assim mais os mesmos devotos de convocarem a Irmandade do Santissimo para* (ilegível) *na forma dos títulos do*

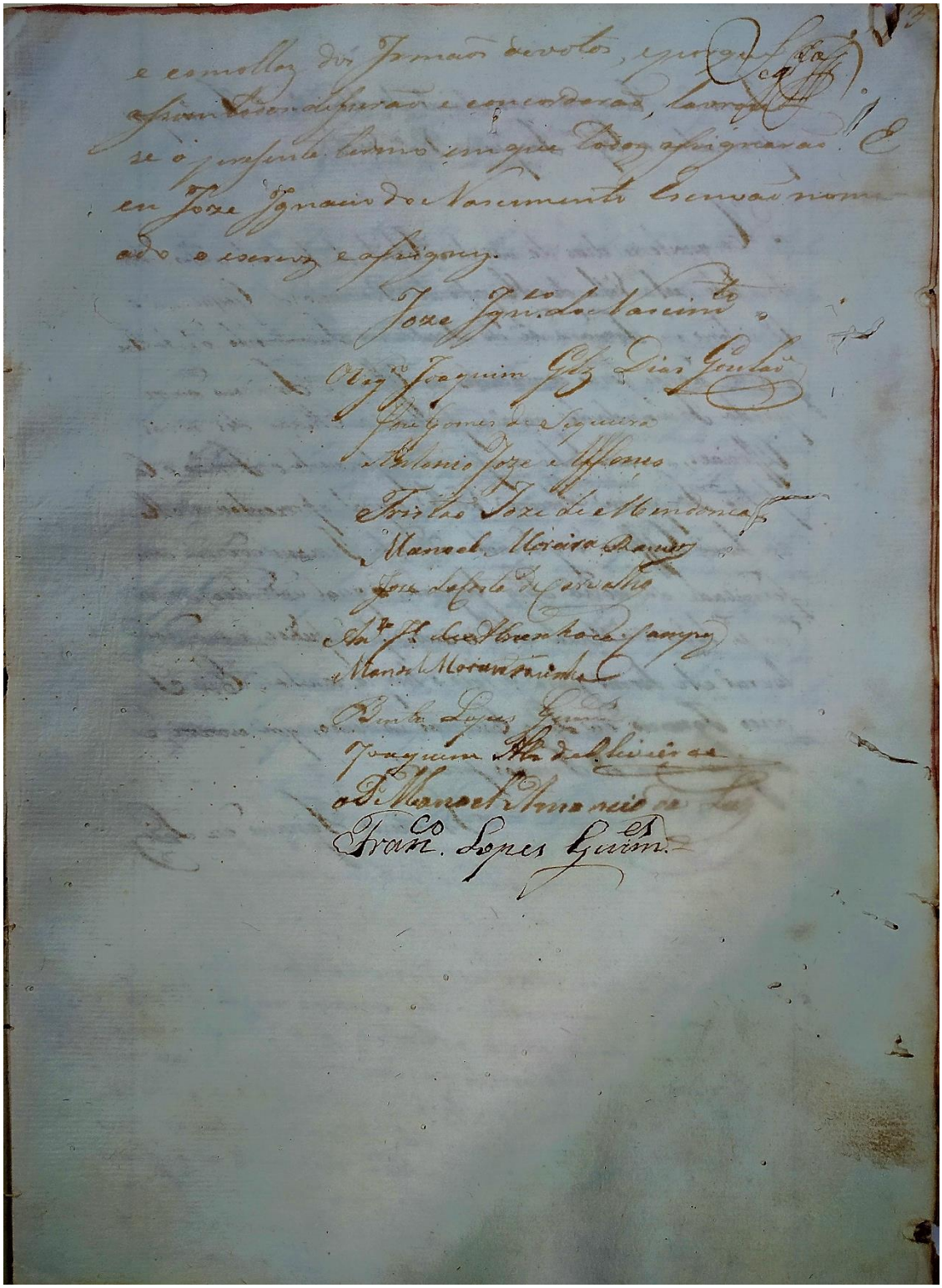


Compromisso da referida Irmandade, expedindo-se a Sua Majestade o Imperador huma coadjuvação financeira, representando ao mesmo ao Senhor a indulgencia dos habitantes da Freguesia e ao mesmo tempo requerer-se Provedor geral da Capellas Cooperação ao Fabriqueiro de (ilegível) *com o remanecente dos Guarnimentos para o mesmo concerto. E acordou-se que estando as madeiras prontas deveria comparecer o Senhor Antonio Venancio da Silva a* (ilegível) *a obra, dispondo outra qualquer de que esteja encabido, e como assim concordarão se fez o presente termo que todos assignarão, o Official com huma Cruz signal de* (ilegível)*; Eu Padre Manoel Pereira de Sousa – Escrivao nomeado avotos a escrever* (ilegível) *o Padre Manoel Pereira de Sousa = Francisco Lopes Guimaraes = José Gomes de Siqueira = José da Costa de Carvalho = Manoel Moreira Sardinha = Antonio Jose Affonso = Tristão José de Mendonça = Francisco Carlos Borges = Manoel Amancio da Luz = Manoel Pereira de Sousa = Joaquim Ribeiro Camello* **= *José Joaquim da Veiga Valle*** *= Joaquim Alves de Oliveira = José Joaquim Pereira da Veiga = Joaquim Gonçalves Dias Gonçalves = Antonio José* (ilegível) *Campos = Francisco Ribeiro Camello = José Joaquim da Penha = Jose Perez dos Santos = Signal*



Segundo de Antonio Francisco da Silva com huma
Ave nomeio = o Reverendo Padre Manoel Perei
ra de Souza. Estando unido pela referida Ir
mandade, que se achava presente pedirão huma
informaçaõ ao Thesoureiro para dar huma con
ta, ou um Inventario; ou em algumas dividas que se
devesse a Irmandade, foi logo respondido pelo o
Thesoureiro o Ajudante Manoel Francisco da
Luz, que havia algumas dividas a cobrar, pode
do-se ja contar de certo com quatro centos mil réis
afiançaõo ainda poder ajuntar com alguma
cousa mais para o referido conserto, quando as-
sim convenha a Irmandade; e unanimemente
foy respondido por todos abaixo assignados,
que saõ os Irmaõs da referida Irmandade, que
se obrigava a mesma a dar os quatro centos mil
reis logo que fossem cobrados, entregando-se a
o Thesoureiro nomeado para o referido arre-
mate constante do termo de primeiro de Ab-
ril do corrente anno, e quando se concluisse
a Obra naõ chegando as Esmollas dos devotos
o referido 2:000$000 que da a Irmandade, o
que desse elles Mezarios e Juizes para
ajuda de custa como conste do termo de
mesa de primeiro de Abril, e remanescente do
Juizamento, este Irmandade concordaraõ
com o que podesse Attendendo os seus fins

Signal de Antonio Venancio da Silva com huma Crus nomeio = O Escrivao o Padre Maneol Pereira de Souza. Sendo ouvido pela referida Irmandade, que se achava presente pediram huma informação ao Thesoureiro para da huma conta, ou em dinheiro, ou em algumas dividas que devesse a Irmandade, foi logo respondido pelo o Thesoreiro o Reverendo Manoel Amancio da Luz, que havia algumas dividas a cobrar, podendo-se já conta de certo com quatro centos mil reis afiançando ainda poder (ilegível) *com alguma cousa mais o referido concerto, quando assim convergir a Irmandade, e* (ilegível) *foi respondido por todos abaixo assignado que são os Irmaos da referida Irmandade, que se obrigasse a dar os quatro centos mil reis logo que fossem cobrados, entregando-se ao Thesoreiro nomeado para o referido regimento constante do termo de primeiro de Abril do corrente anno, e quando se concetrasse a obra não chegando as Esmollas dos devotos os* (ilegível) *200$000 que da a Irmandade; o que desse Sua Magestade o Imperador para ajudar de custo como consta do primeiro termo de primeiro de abril, e remanescente dos* (ilegível) *esta Irmandade começaria com o que pudesse* (ilegível)



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central.

e esmollas do Irmaos devotos, (ilegível) *assim todos* (ilegível) *e concordarao, lavrando-se o presente termo em que todos assignarao. E eu Jose Ignacio do Nascimento Gusmao nomeado o escrevi e assigney*

Jose Ign^{io} do Nascim^{to}

Vig^{ro} Joaquim Glz Dias Goulão

Jose Gomes de Siqueira

Antonio Jose Gomes

Tristão Jose de Mendonça

Manoel Moreira Ramos

(ilegível)

Manoel Moreira Almeida

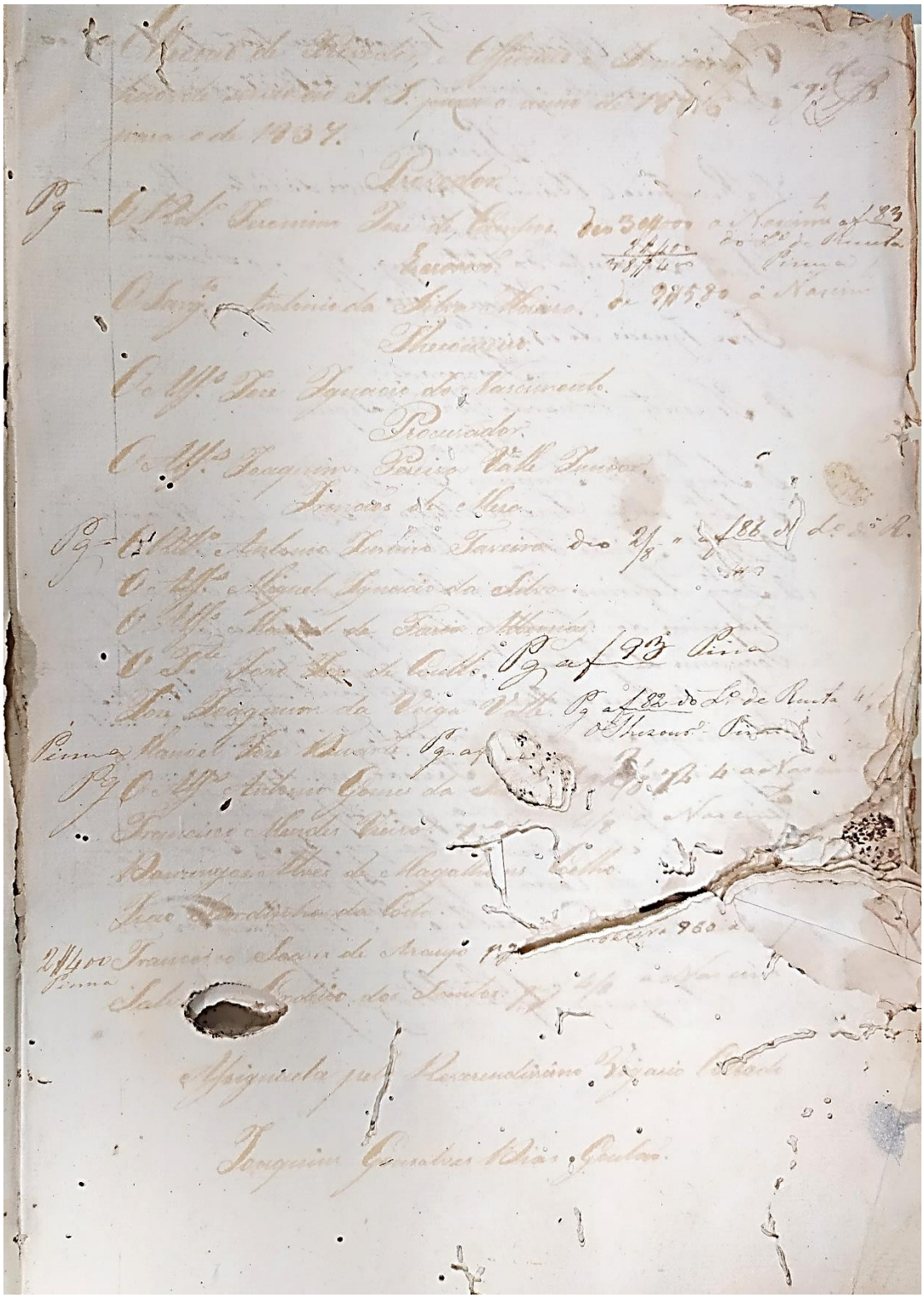
Bento Lopes Gomes

Joaquim Alves de Oliveira

Pe Manoel Amancio da Luz

Fran^{co} Lopes Guim^{es}

Anexo 03 - Veiga Valle como irmão de mesa da Irmandade do Santissimo Sacramento de Meia Ponte, 1836-1837 e 1840-1841



Eleiçao de Mesa dos Officiais e Irmaons que hão de servir ao SS para o anno de 1836 e para o anno de 1837

Provedor

Pg *O Ver Jeronimo Jose de Campos* *des 30$000* (ilegível)
8$400
38$400

Escrivao

O Sarg^to Antonio da Silva Moreira *des 9$580*

Thesoreiro

O Alf^s José Ignacio do Nascimento

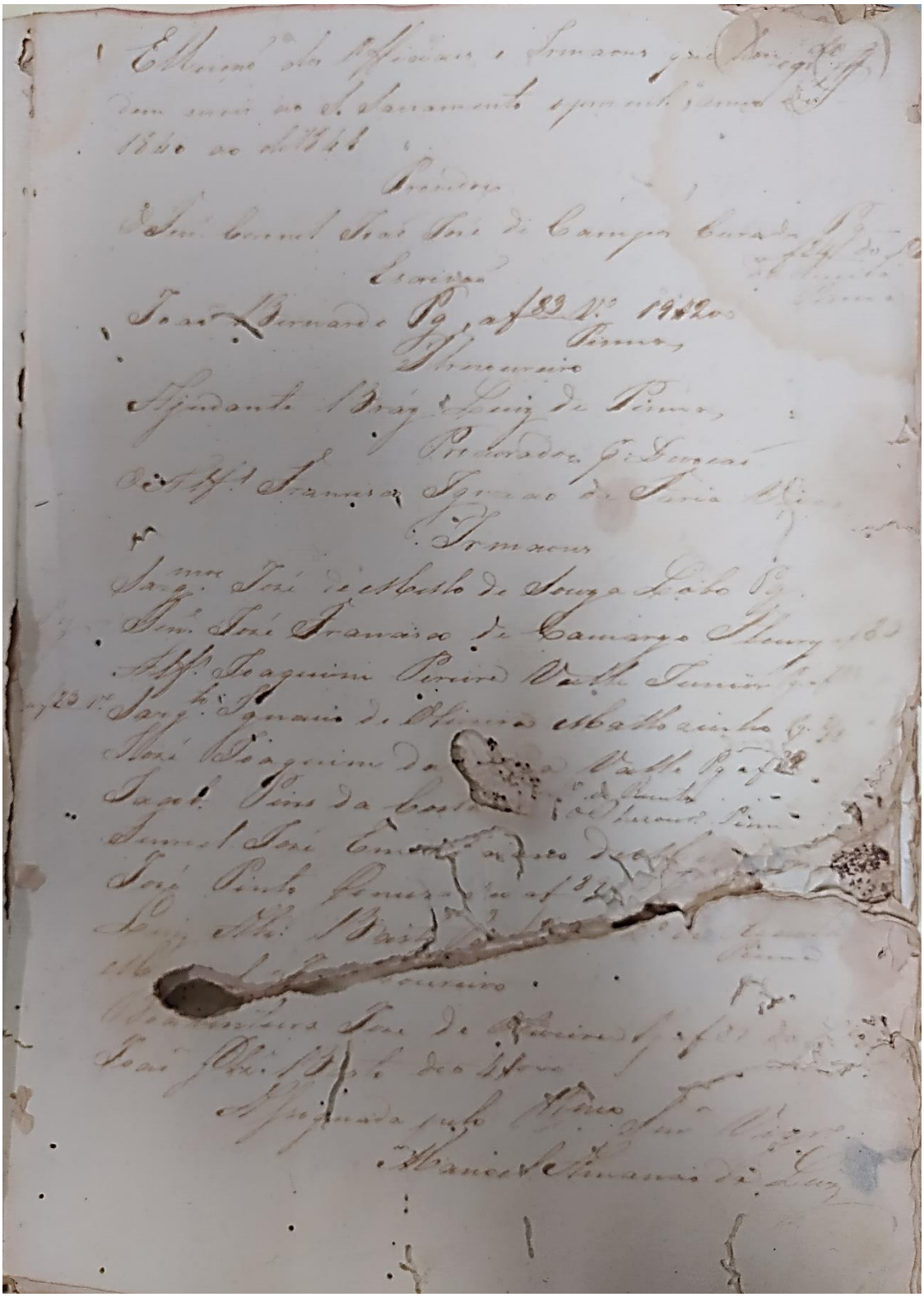
Procurador

O Alf^s Joaquim Pereira Valle Junior

Irmaos de Mesa

Pg= *O Alf^s Antonio* (ilegível) *Ferreira* *2/8* (ilegível)
O Alf^s Miguel Ignacio da Silva
O Alf^s Manoel de Farias Albernaz
O T^te Joao Jose de Coelho (ilegível)
Joaquim José da Veiga Valle *Pg 82 de Renta ao Thesoreiro*
Manoel Jose Duarte
O Alf^s Antonio Gomes da (ilegível)
Francisco Mendes Vieira
Domingos Alves de Magalhaens
Joao Sardinha da Costa
2$400 Francisco Soares de Araujo
(ilegível) *Cordeiro dos Santos*

Assignada pelo Reverendissimo Vigario (ilegível)
Joaquim Gonçalves Dias Goulao



Fonte: Instituto de Pesquisa e Estudos Históricos do Brasil Central.

Elleição dos Officiais e Irmaons que hão de (ilegivel) *ao S. Sacramento o presente anno de 1840 ao de 1841*

Provedor

Ten^e Coronel Joao Jose de Campos Curado *Pg 84* (ilegível)

Escrivao

Joao Bernardo *Pg Af83* *19$200*

Thesoureiro

Ajudante Braz Luiz de Lima

Procurador e Devoçoes

Alf^s Francisco Ignacio de Faria Dias

Irmaons

Sarg^mor Jose de Mello de Souza Lobo *Pg*

Tem^e José de Camargo Fleury

Alf^s Joaquim Pereira Valle Junior

Sarg^to Ignacio de Oliveira Nascimento

José Joaquim da* (ilegível)*a Valle ***Pg***

Jacob Pires da Costa (ilegível)

Samuel José (ilegível)

José Pinto Gomes (ilegível)

Luiz Alb^z Batista (ilegível)

(ilegível)

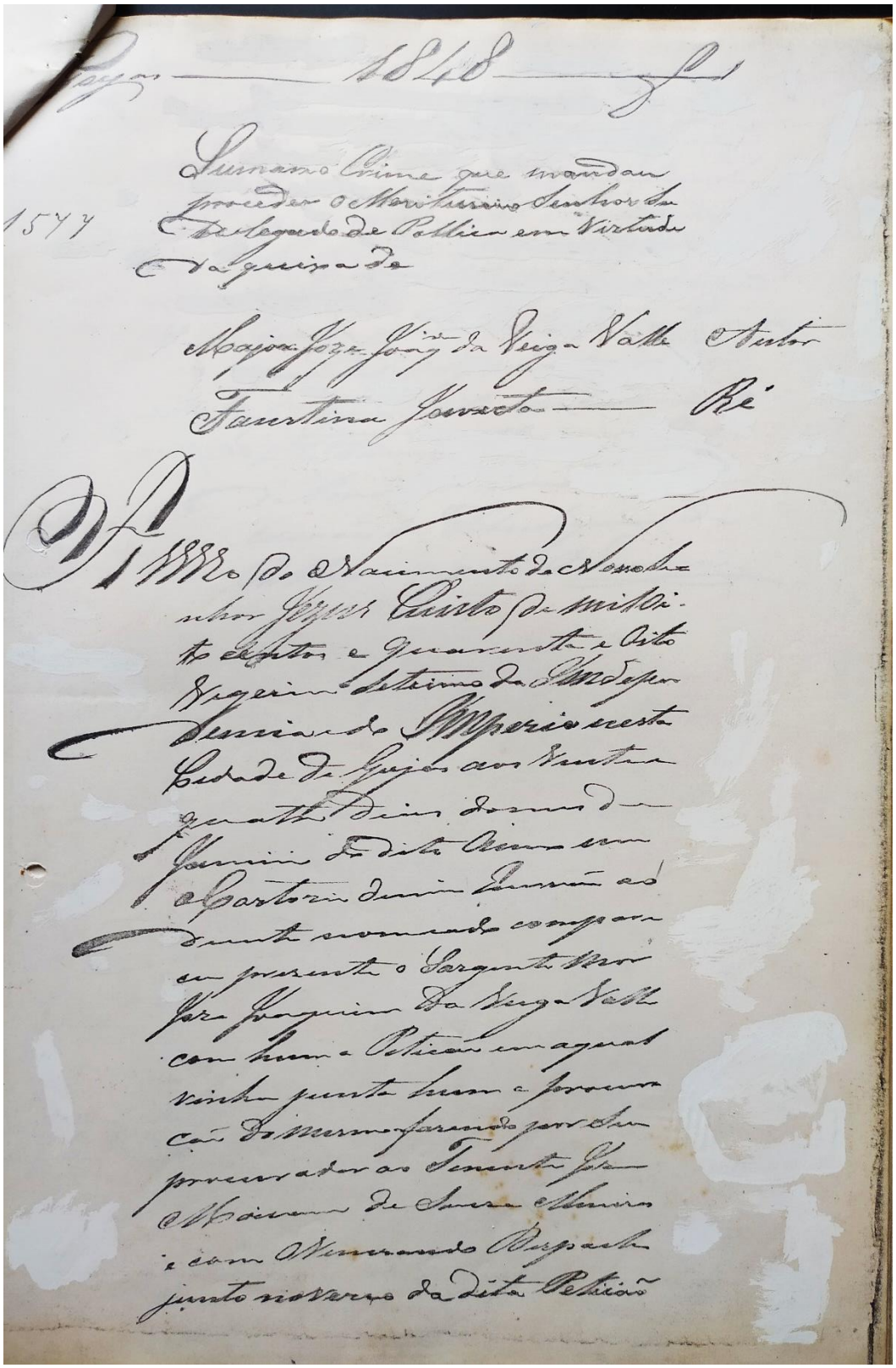
Boaventura Jose de Oliveira

Joao Golv^s Bastos *4$000*

Assignada pelo Rvmo Sen^r Vigario

Manoel Amancio da Luz

Anexo 04 - Cópia de queixa de roubo reclamada por Veiga Valle, 1848



Cruz — 1848 — Fl

Sumario Crime que mandou
proceder o Meritissimo Senhor Dr
1577 Delegado de Policia em Virtude
da queixa de

Major José Joaquim da Veiga Valle Autor
Faustina Soares Ré

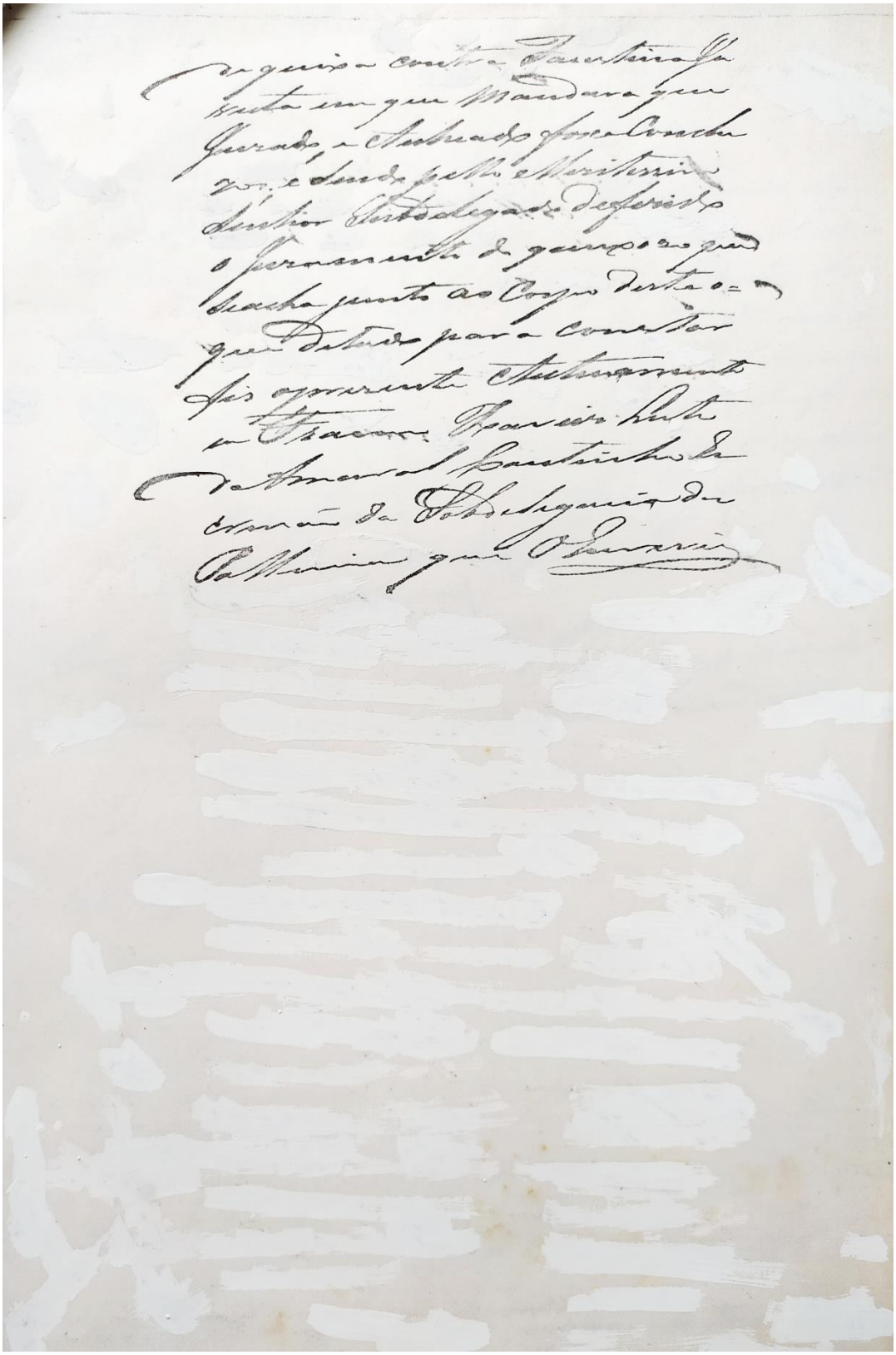
Aos [illegible] do Nascimento de Nove de
nhor Joaquim Caetano de Miranda
to Escrivão e Juramento e Auto
Regencia Constitucional do Imperador
Senhor D. Pedro Segundo Imperio e nesta
Cidade de Goyaz aos Quinze
Quinze dias do mes de
Janeiro da dita Casa em
a Cartorio deste Juizo ad
sente convocado compare
eu presente o Sargento Mor
Joaquim Joaquim da Veiga Valle
com huma Petição em aque
vinha junta huma Procura
cão Bastante feita por Ins
procurador ao Tenente Jo
Moreira de Sousa Neves
e com Mandado Despach
junto no Corpo da dita Petição

Goyaz _____ 1848 _____ Fls. 1

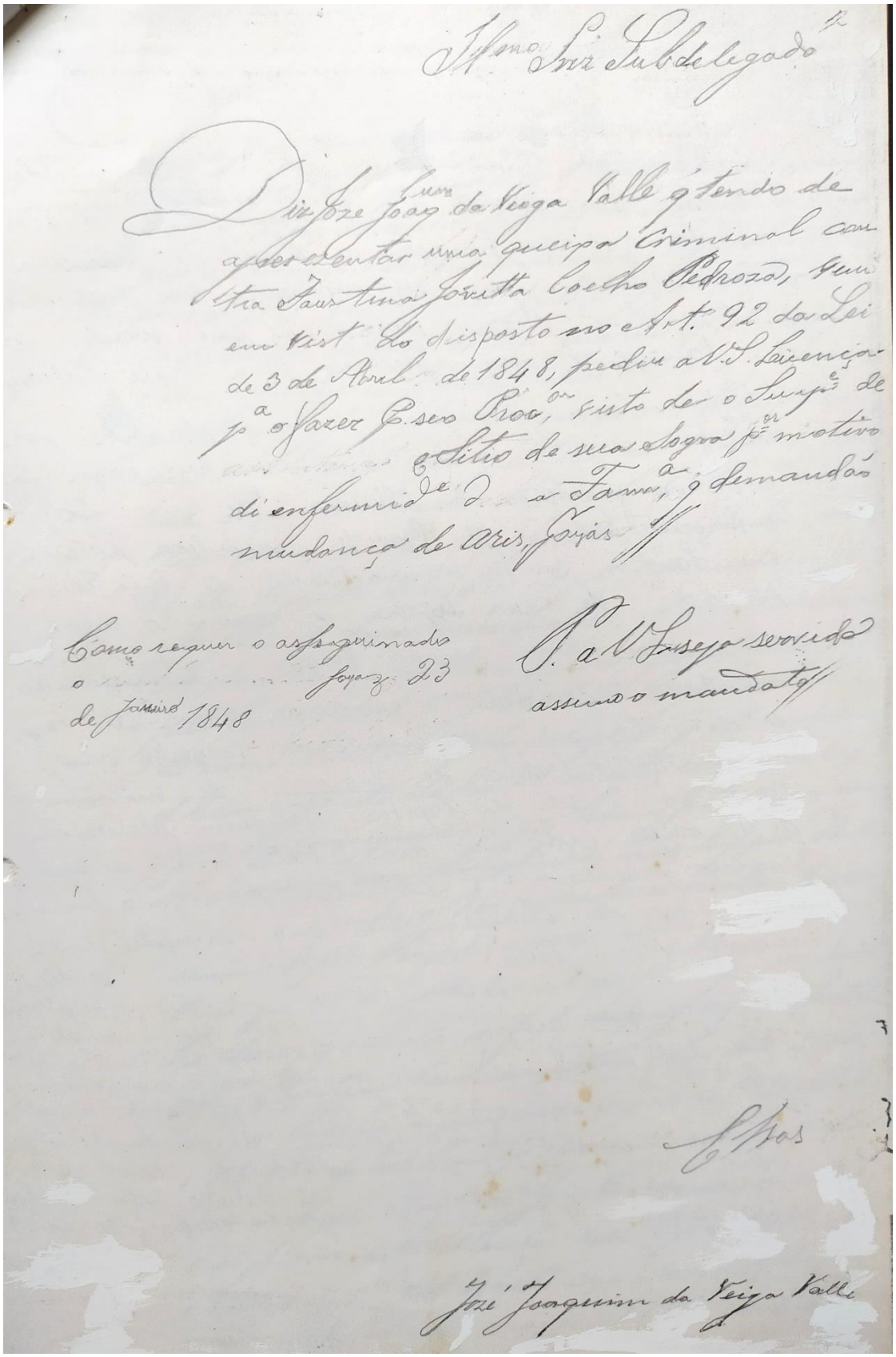
1577 *Sumário Crime que mandou proceder o Meretissimo Senhor Sub. Deleigado de polícia em Virtude da queija de*

Major José Joaq^{m} da Veiga Valle *Autor*
Faustina Jovita *Ré*

Anno do nascimento do Nosso Senhor Jesus Christo de mil oito centos e quarenta e oito Vigesimo sétimo da Independencia do Imperio nesta Cidade de Goyaz aos vinte e quatro dias do mes de janeiro do dito anno em Cartorio demim Escrivão adjunto nomeado compareceu ao presente o Sargento Mor José Joaquim da Veiga Valle com uma petição em aqual vinha junto procuração ao Tenente José Maria de Sousa Morais e com o Mencionado Despacho junto no verso da Dita Petição



da queixa contra Faustina Jovita em que mandava que Jurado e Atuado fosse conclusos; e sendo pelo Meretíssimo Senhor Sub delegado deferido o juramento do queixoso que se hacha junto ao corpo desta o que de tudo para constar opresente autuamento. Eu Francisco Xavier Leite do Amaral Coutinho Sa. Escrivão da Sub delegacia de Pollicia que o subscrevi.



Illmo Snr Subdelegado

Diz José Joaq da Veiga Valle q tendo de
ser denunciar uma queixa Criminal con
tra Faustina Joaquina Coelho Pedroza, em
vista do disposto no Art. 92 da Lei
de 3 de Abril de 1848, pedia a V.S. licença
p.a o fazer P.o seo Proc.or visto de o Supp.e de
estar doente de cama, e Fam.a
di enfermidade
mudança de Ariz, Goyás

Como requer o asp.e
o
de Janeiro 1848

Goyaz 23

P.a V.S.a seo vista
assumo o mandato

Goyaz

José Joaquim da Veiga Valle

2

Ilmo Snr Subdelegado

Diz Jose Joaq^{um} da Veiga Valle q tendo de apresentar uma queija criminal contra Faustina Jovitta Coelho Pedroza, vem em vist do disposto no Art. 92 da Lei de 3 de Abril de 1848, pedir V.S. Licença p^{a} o fazer P. seo Proc^{or}, visto de o Sup^{e} de ausentar do Sitio de sua Sogra p^{or} motivo de enfermidade d a Fam^{a} , q demandão mudança de Aris, Goyaz

Como requer o assguinado
O suplicante . Goyaz 23
De janeiro de 1848.

P.a Seja servido
assino o mandato

José Joaquim da Veiga Valle

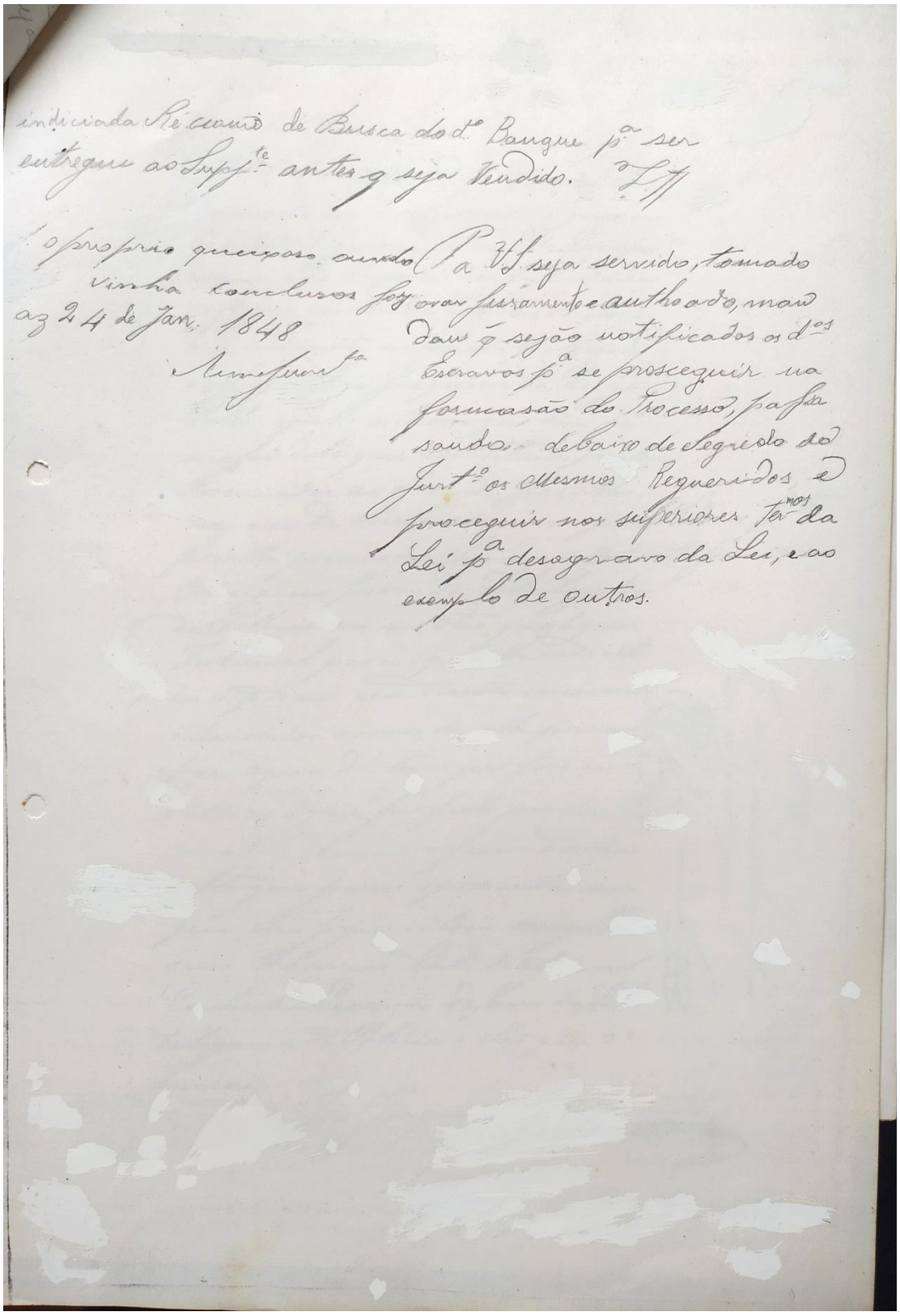
3

Illmo Snr Subdelegado

O Dr Jose Joaq da Veiga Valle, casado, e estabelecido nesta Cidade, vindo da V.ª de Pilar o Tigario Jeo Manoel Franco Marques em hum Banguê a Imagem de N. S. Padroeira daquella Freguezia p ser encarnada pelo Supp.e, e Retirando-se Deixou debaixo de sua guarda o d.º Banguê e mais pertences p.a nelle Virem p Victoria Juramento, e o Supp.e p não ter comodo sufficiente em sua = o mandou guardar na Chacara da sua Sogra D. Angela Ludovica de Almeida aconteceo porem q Faustina Jovitta, invadindo o Azillo sagrado da d.ª sua Sogra, e servindo-se p.a este fim de hum recado falso, e Simulado, mandou tirar dali e conduzir p.a sua Caza o d.º Banguê pelo Escravo do Sarg.to mor Jose Mello Castro de Moraes, de nome Faustino e pelo do Alf.es Joaq.m Marcelino d Camargo isto no dia 28 do mez de Dezembro p.p.as, e q conseguirão q o Escravo Joaz, Vigia da Chacara na sua Simplicidade não Suppos dar lhe recado, q dos condutores receberão porem sendo o Supp.te obrigado a fazer entrega do Banguê ao de seo Valor á aquelle deq recebeo he claro q o Supp.te soffreu hum perfeito furto e a d.ª Faustina teve comettido com tal procedim.to os Crimes mencionados nos artiq.os 210, 259 e 265 §.º 1º do Cod. Pen.l e p isso tem o Supp.te queixar-se da Faustina Jovitta, como incursa nas penas estabelecidas nos Supra citados artiq.os e como tal delicto seja inafiançavel requer a V.S. não só mandado prisão contra

Ill^{mo} Sr Subdelegado

Diz Jose Joaq^{n} da Veiga Valle, cazado e estabelecido nesta Cid^{e} q, vindo da V^{a} de Pelar o Vigario Joaq^{n} Roiz Aranha trouxe-lhes em hum Bangue a imagem de N. S. Padroeira daquela freguesia para ser encarnada pelo supli^{e} e retirando-se deixou debaixo de sua guarda o d^{t} Bangue e mais pertences p^{a} nelle talvez voltar a Imagem , e o Supp^{e} p não ter comodo suficiente em sua c^{sa} o mandou guardar na chácara da sua sogra D Angela Ludovica de Almei^{da} acontece proem q Fasutina Jovitta, invadindo o azillo sagrado da da C^{a} sua Sogra, e servindo-se pa^{ra} este fim de hum recado falso, e simulado, mandou tirar dali e conduzir já ^{a} sya Casa o^{d} Bangue pelo Escravo do Sarg ^{mor} José Mello Castro de Moraes, de nome Fasutino e pelo Cap^{ão} Joaq^{n} Marcelino d Camargo isto no dia 28 do mez de Dezembro p. pas, e q conceguirão q o Escravo João, vigia da chácara na sua Simplicidade não supôs dar lhe um recado, q dos condutores recebeu porem sendo o supli^{te} obrigado a faser entrega do Bangue ao de valor áquela deq^{m} recebeo he claro q o supli sofreu hum perfeito furto e el^{a} Faustina tem cometido com tal procedim^{to} os Crimes mencionados no artigo 210, 259 e 265 §1º do Cod Penal e p isso vem o sup^{te} queixar-se da Faustina Jovitta, como inscritas suas penas estabelecidas nos supra citados artgº e como tal delito seja inafiançável requer VS. Não só mandado prisão contra



indiciada Réo mandado de Busca do d.to Barque p.a ser
entregue ao Supp.te antes q seja Vendido. 2 Lff

O proprio queixoso ouvido Pa V.S.a seja servido, tomado
vinha conclusos foj. orar juramento e authoado, mand
az 24 de Jan.o 1848 Dou q sejão notificados os d.os
Escravos p.a se proseguir na
formação do Processo, passa
sando debaixo de Segredo do
Jurt.o os Mesmos Requeridos e
proceguir nos superiores ter.mos da
Lei p.a desagravo da Lei, e ao
exemplo de outros.

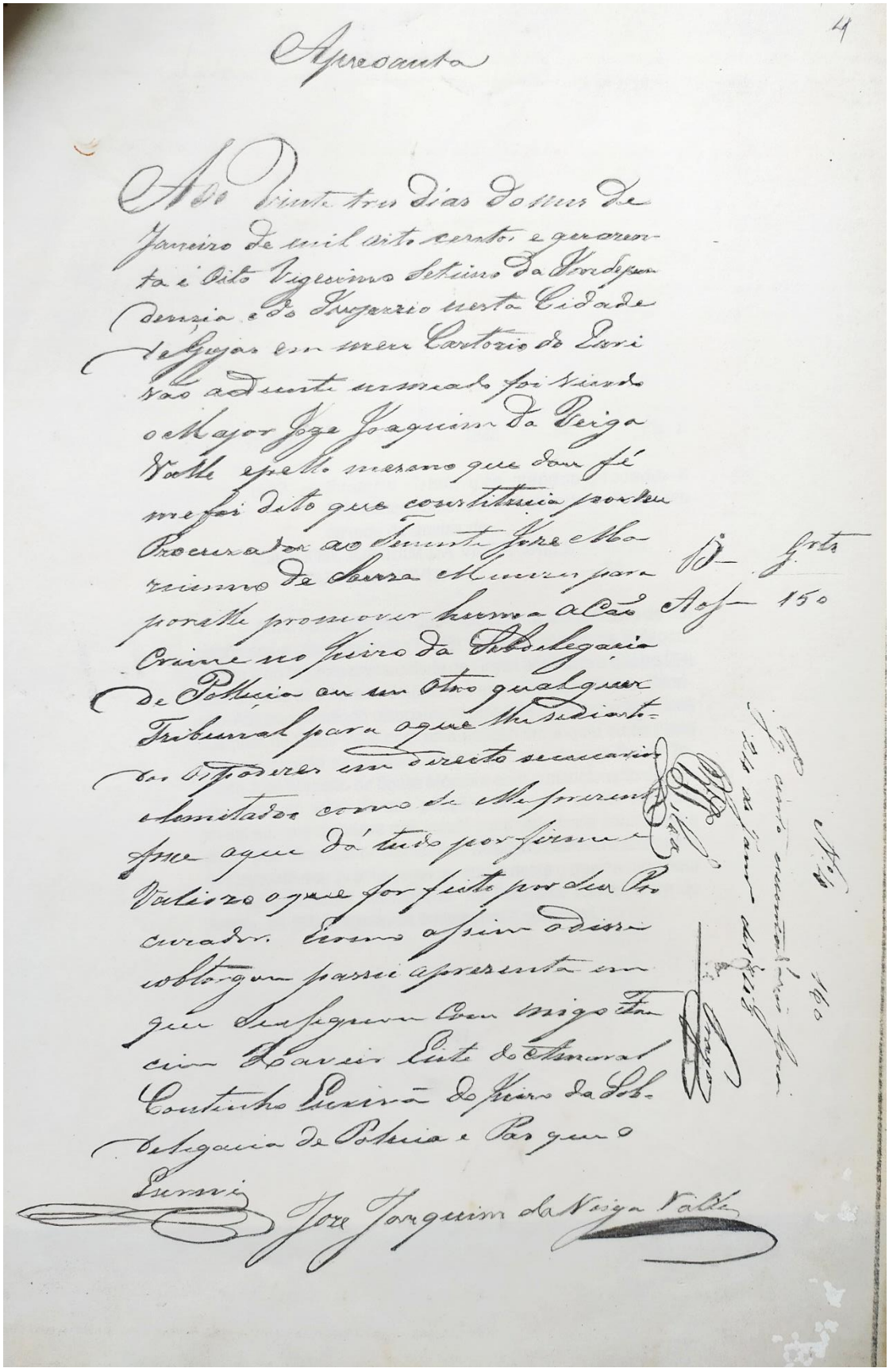
indiciada Ré como de Busca do d^{o} Bangue p^{a} ser entregue ao supp^{te} antes q seja Vendido .

Transcrição do que está escrito no lado esquerdo do documento

O próprio queixoso ouvido vinha conclusões, Goyaz 24 de jan de 1848

Transcrição do que está escrito no lado direito do documento

P^{a} V. S seja servido, tomado ouvir o Juramento e authoado, mas dai q sejam notificados os d^{os} Escravos p^{a} se prosseguir na formasão do Processo p^{a} Vsa saudo debaixo de segredo do Jurt° os Mesmos Requeridos e prosseguir nos superiores ter^{mos} da Lei p^{a} desagravo da Lei, e ao exemplo de outros.



Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

Apresenta

Aos vinte três dias do mês de janeiro de mil oito centos e quarenta e oito vigésimo sétimo da Independencia do Imperio nesta Cidade de Goyaz em meu Cartorio de Escrivão adiante assinado foi vindo o Major Jose Joaquim da Veiga Valle epello mesmo que fou fé me foi dito que constituía por seu procurador ao tenente Jose Mariano de Sousa Menezes para por ele prmover huma ação crime no Juizo da Subdelegacia de Pollicia ou um outro qualquer Tribunal para oque Ministrar os poderes em direito necessários e limitados como se elle presente fosse oque da tudo por firme e valioso o que for feito por seu procurador. Como assim o disse oltorgou passei a presente em que se figura com migo Francisco Xavier Leite do Amaral Coutinho, Escrivão do Juizo da Sub-delegacia de polícia e Por que o Escrevi.

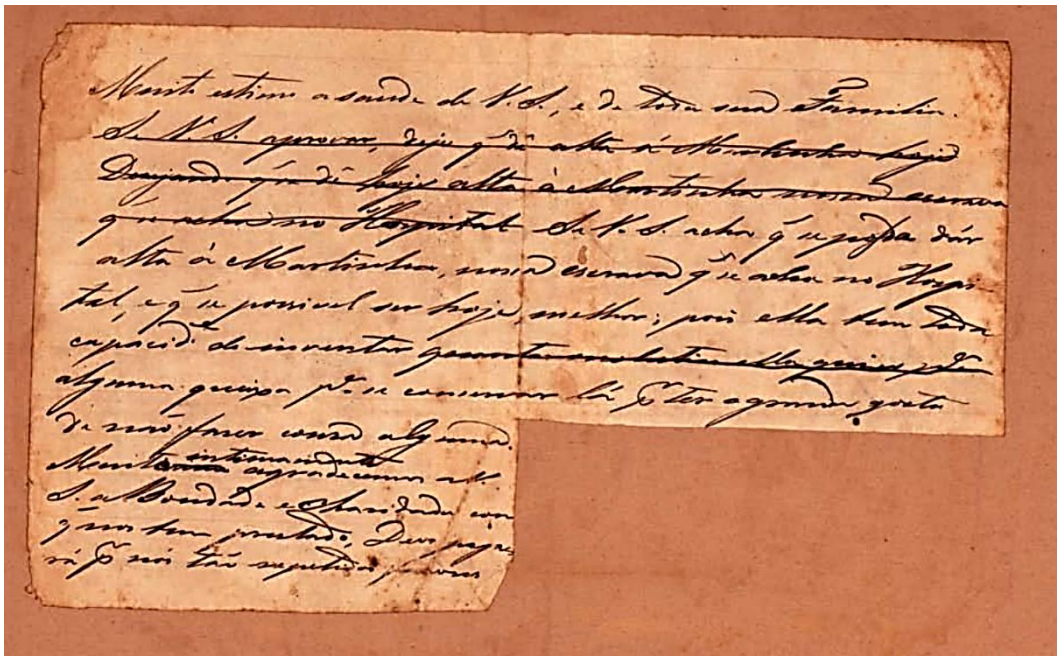
José Joaquim da Veiga Valle.

Escrito ao lado da página

Nº 4 160

Pg. Cento e sessenta reis Goiás 24 de jan^{ro} de 1848.

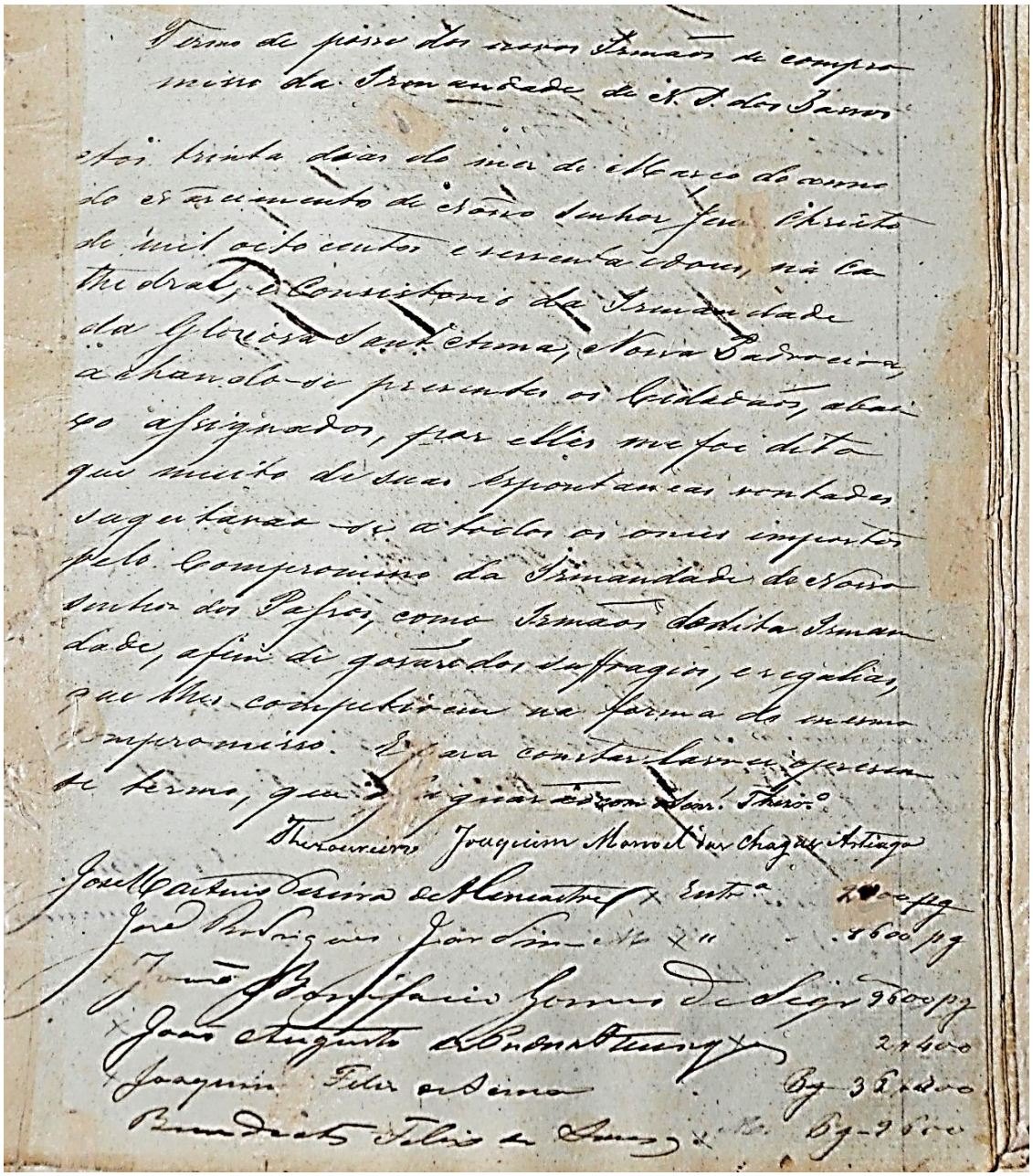
Anexo 05 – Carta referindo a hospitalização de escrava, s/d



Fonte: Acervo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Muito estimo a saude V.S., e de toda a sua família (risco). *Se V.S. acha q se possa dar alta á Martinha, nossa escrava q se acha no Hospital, e q se possível ser hoje, melhor; pois ella tem toda capacid^e^ de inventar alguma queixa p^a^ se conservar lá p^r^ ter o grande gosto de não fazer couza alguma. Muito intimamente agradecemos a V.S. a Bondade e charidade com q nos tem prestadom Deos pagará p^r^ nós tão repetidos favores.*

Anexo 06 – Ata com posse de Veiga Valle na Irmandade de Bom Jesus dos Passos, da Cidade de Goiás, 1862.

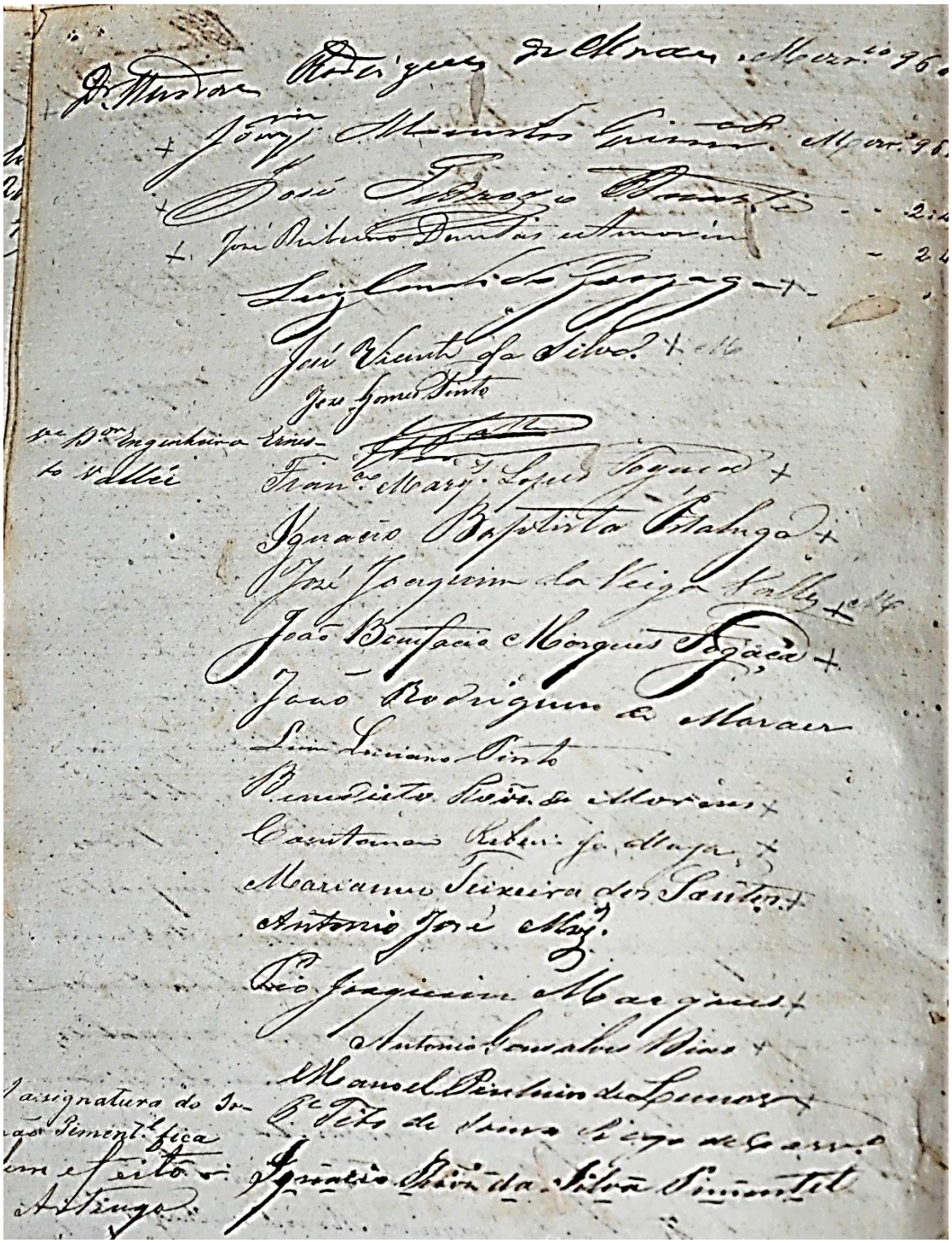


Termo de posse dos novos Irmãos de compromisso da Irmandade de N.S. dos Passos

Aos trinta dias do mês de Março do anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil oito centos e sessenta e dous na Cathedral e Consistório da Irmandade da Gloriosa Sant´Anna, Nossa Padroeira, achando-se presentes os cidadãos, abaixo assignados por eles me foi dita que munido de suas espontaneas vontades sugeitaram-se a todos impostos pelo compromisso da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, como Irmãos da dita Irmandade, afim de gozados sufrágios e regalias que lhes competissem na forma do mesmo Compremisso. E para constar lavrei o presente termo, que assignarão o Sr. Thesor^{o}.

Thesoreiro Joaquim Manoel das Chagas Artiaga

Jose Martins Pereira de Alencastro -	*Entr^{a}*	*2.400 pg*
João Rodrigues Jardim	*“*	*9.600 pg*
João Bonifácio Gomes de Siqueira		*9.600 pg*
João Augusto Rodrigues		*2.400 pg*
Joaquim Felix de Sousa		*36.000pg*
Benedicto Felix de Sousa		*9.600 pg*



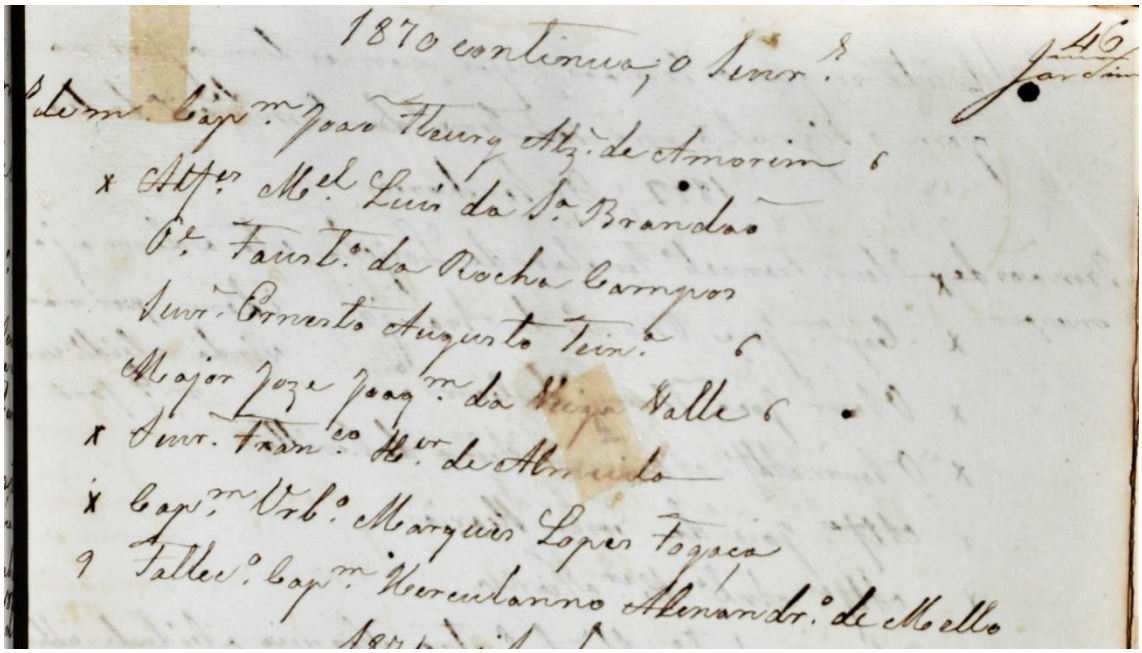
Fonte: Irmandade do Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás.

Dr. (ilégivel) *Rodrigues de Morais*	*Mezr^{io}*	*9.600pg*
Joaq^{im} Nascimento (ilegível)	*Mezr^{io}*	*9.600pg*
José Pedroso (ilegível)		*2.400pg*
José Ribeiro Dantas Amorin		*2.400pg*
Luiz Candido Gonzaga		
José Vicente da Silva		
Jose Gomes Pinto		
Sr. Dr. Engeinheiro Ernesto Valleé		
Frans^{co} Marq^{s} Lopes Fogaça		
Ignacio Baotista Pitaluga		
José Joaquim da Veiga Valle		
João Bonifácio Marques Fogaça		
João Rodrigues de Moraes		
Luis Luciano Pinto		
Benedicto Pereira de Moraes		
Constancio Ribeiro Já Maua		
Marianno Teixeira dos Santos		
Antonio Jose Mz^{a}		
Pio Joaquim Marques		
Antonio Gonçalves Maia		
Manoel Pinheiro de Lima		
P^{l} Tito de (ilegível)		
Ignácio Vieira da Silva Pimentel		

Escrito do lado esquerdo no final da pagina

A assignatura do Irmão Piment^{l} fica sem efeito. Artiaga.

Anexo 07 – Recesseamento da Irmandade do Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás que mostra Veiga Valle como irmão de mesa, 1870

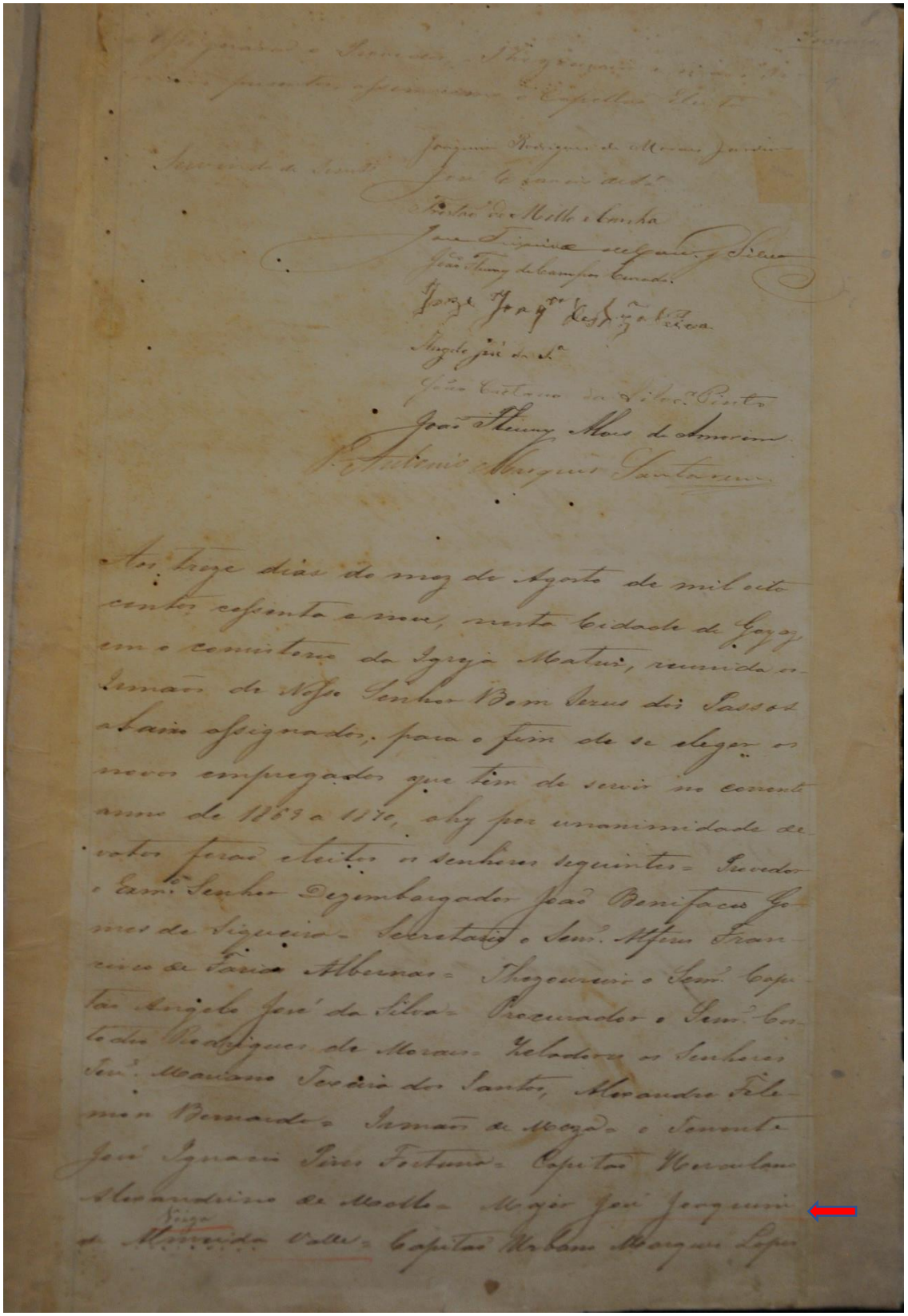

1870 continua, o Irmᵒˢ
Tenᵉ. Capᵐ. Joao Fleury Alz. de Amorim
x Alfᵉˢ Mᵉˡ Luis da Sᵃ Brandão
Pᵉ. Faustᵒ da Rocha Campos
Serv. Ernesto Augusto Teixᵃ
Major Joze Joaqᵐ da Veiga Valle
x Serv. Franᶜᵒ Hᵉˢ de Almeida
x Capᵐ Urbᵒ Marques Lopes Fogaça
† Fallecᵒ Capᵐ Herculano Alexandrᵒ de Mello

Fonte: Irmandade do Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás.

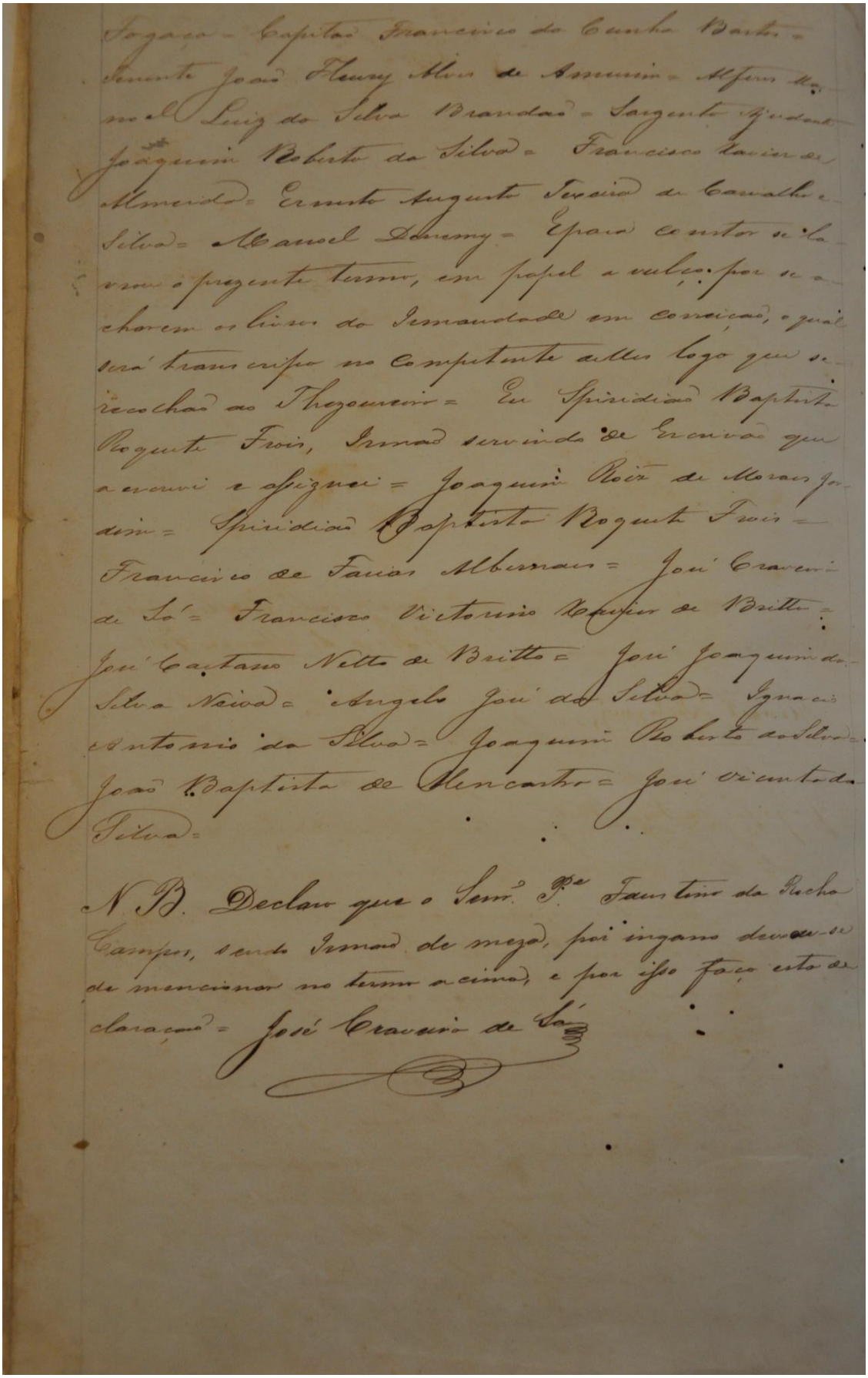
1870 continua, o Irm^{s}

Ten. Cap^{m} Joao Fleury Alz. de Amorim
Alf^{es} M^{el} Luis da S^{a} Brandão
P^{e}. Faust^{o} da Rocha Campos
Serv. Ernesto Augusto Teix^{a}
Major Joze Joaq^{m} da Veiga Valle
Serv. Franᶜᵒ H^{es} de Almeida
Cap^{m} Urb^{o} Marques Lopes Fogaça
Fallec^{o} Cap^{m} Herculano Alexandr^{o} de Mello

Anexo 08 – Eleição de Mesa da Irmandade do Senhor dos Passos, Cidade de Goiás, 1869



Aos treze dias do mez de Agosto de mil oitocentos sessenta e nova, nesta Cidade de Goyaz em consistório da Igreja Matriz, reunidos os Irmaõs de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos Abaixo Assignados, para o fim se eleger os novos empregados que tem de servir no corrente anno de 1869 a 1870, ahu por unanimidade de votos dorão eleitos os senhores seguintes = Prvedor o Exm^{o} Senhor Desembargador João Bonifacio Gomes de Siqueira = Secretario o Senr^{o} Alferes Francisco de Farias Albernaz = Thesoureiro o Senr^{o}Capitão Angelo José da Silva = Procurador o Senr^{o} Costodio Rodrigues de Moraes = Zeladores os Senhores Tem^{e} Marianno Texeira dos Santos, Alexandre Faleiro Bernardo= Irmaõs de Meza o Tenente José Igancio Pires Fortuna= Capitão Herculano Alexandrino de Mello = ***Major José Joaquim da*** ~~*(Almeida)*~~ ***Veiga Valle*** *= Capitao Urbano Marques Lopes*

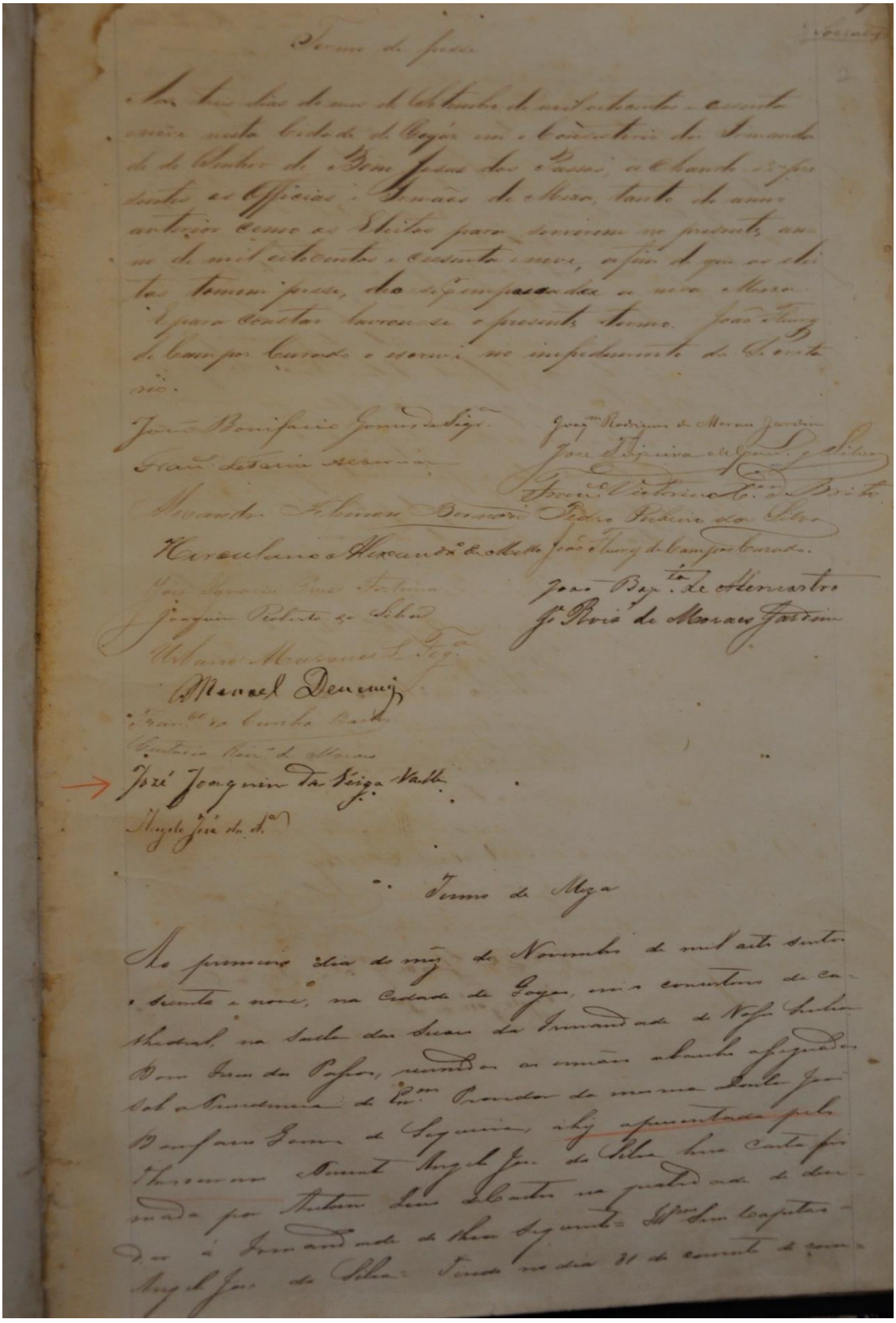


Fonte: Irmandade do Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás.

Fogaça – Capitão Francisco da Cunha Bastos = Tenente João Flury Alves de Amorim = Alferes Manoel Luiz da Silva Brandão = Sargento Ajudante Joaquim Batista da Silva = Francisco Xavier de Almeida = Ernesto Augusto Teixeira de Carvalho e Silva= Manoel Delmany= E para constar se lavrou o prezente termo, em papel avulço por se acharem os livros da Irmandade em correição, o qual será trasncrita no Competente delles logo que se (ilegivel) *ao Thesoreiro= Eu Ispiridião Baptista Roquete Frois, Irmaõ servindo de Escrivao que escrevi e assignei = Joaquim Roiz de Moraes Jardim = Ispiridião Baptista Roquete Frois= Francisco de Farias Albernaz = José Craveiro de Sá = Francisco Victorio Xavier de Britto = José CaetanoNetto de Britto = José joaquim da Silva Neiva = Angelo José da Silva = Ignacio Antonio da Silva = Joaquim Roberto da Silva = joão Baptista de Alecastro = Jose Vicente da Silva =*

N R Declarar que o Semr^{o} P^{e} Justino da Rocha Campos, sendo Irmaõ de Meza, por ingano deixou-se de mencionar no termo acima, e por isso falo esta decalração = José Craveiro de Sá.

Anexo 09 – Termo de Posse da Mesa da Irmandade de Bom Jesus dos Passos e deliberações de mesa, 1869 e 1870, Cidade de Goiás



Termo de Posse

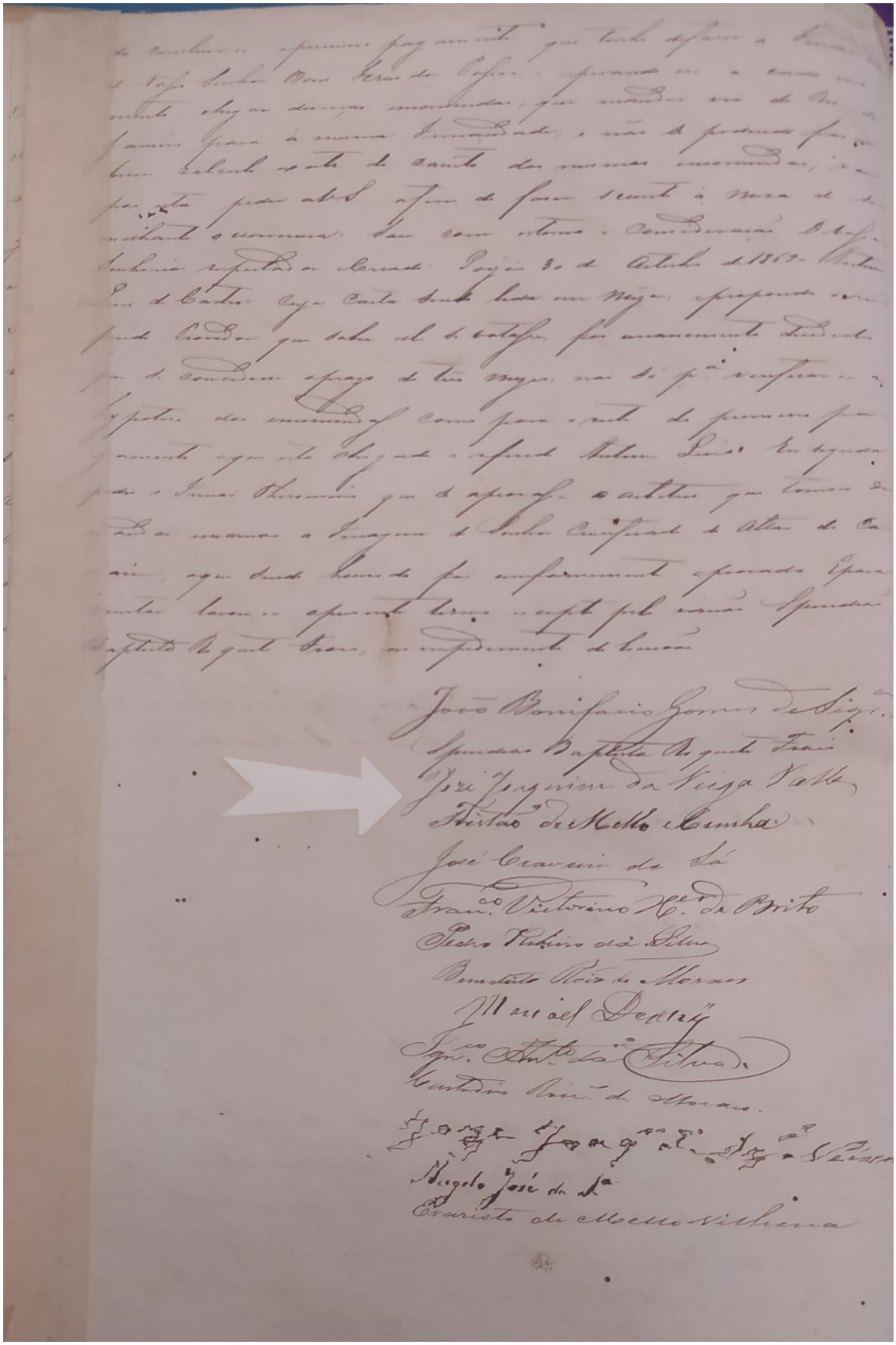
Aos tres dias de Outubro de mil oitocentos e cessenta e nove nesta Cidade de Goyas em Consistório da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, a (ilegivel) *da posse destes Officiais e IRmaões de Meza, tanto anno anteior como os eleitos para servirem o presente anno de mil oitocentos e cessenta e nove, assim de que os eleitos tomem posse diante* (ilegivel) *a nova Meza.*

E para constar lavrou-se o presente term, João Fleury de Campos Curado escrevi no (ilegivel)

João Bonifacio Gonçalvez Siqr^{a}
Fran^{co}de Faria Albernaz
Alexandre Faleiro Brandao
Herculano Alexandre de Mello
José Ignacio Pereira Fortuna
Joaquim Roberto da Silva
Urbano Marques L. Fog^{a}
Fran^{co} de Carvalho Brandao
Antonio Rois de Moraes
José Joaquim da Veiga Valle
Angelo Jose da S^{a}
Joaq^{m}Rodrigues de Moraes Jardim
José Siqueira de Camargo Silva
Pedro Ribeiro da Silva
Joao Fleury de Campos Curado
João Bap^{ta} de Alencastro
J^{se}Faria de Moraes Jardim

Termo de Meza

Ao primeiro dia do mês de Novembro de mil oito sentos sessenta e nove, na Cidade de Goyas, no consistorio da Cathedral, na sala das sua da Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos, sendo os irmaos abaixo assignados sob presença do Smr^{o} Provedor da mesma Senhor João Bonifacio Gomes de Siqueira, ahy apresentado pelo Irmao thesoreiro Tenente Angelo Jose da Silva (ilegivel) *Antonio dias de Castro na qualidade de devoto a Irmandade de* (ilegivel) *Capitão Angelo José da Silva = Tendo no dia 31 do corrente* (ilegivel)



de conhecer-se informar pagamento que tendo feito a Irmandade do Nosse Senhor Bom Jesus dos Passos, afirmando-se a cada um dos membros (ilegivel) *encomendas, que mandou um* (ilegivel) *para a mesma Irmandade, e não a* (ilegivel) *um calculo no ato de* (ilegivel) *das mesmas encomendas* (ilegivel) *Goyaz 30 de outubro* (ilegivel) *cuja carta sendo lida em mesa propondo o referido provedor que sobre ela se* (ilegivel), *foi unanimente decidido que se concedesse o prazo de tres mezes, mas só foi pª verificar* se *hypotese das* (ilegivel) *como para o resto do primeiro pagamento aqui esta chegado o referido Antônio Luis. Em seguida o Irmao Thesoureiro que aprovasse o artista que tomara as* (ilegivel) *para encarnar a Imagem do Senhor Crucificadodo Altar do Camarim, que sendo houvido foi unanimente aprovado. E para* (ilegivel) *lavrou-se o presente termo e* (ilegivel) *Esperidião Baptista Roquette Frois, no expegdiente de Escrivão.*

Joaõ Bonifacio Gomes de Siqrª

Iganacio Baptista (ilegivel) *Faria*

José Joaquim da Veiga Valle

Tristao de Mello Cinha

José Craveiro de Sá

Franco Victorino Her de Brito

Pedro Ribeiro da Silva

Benedito Roiz de Moraes

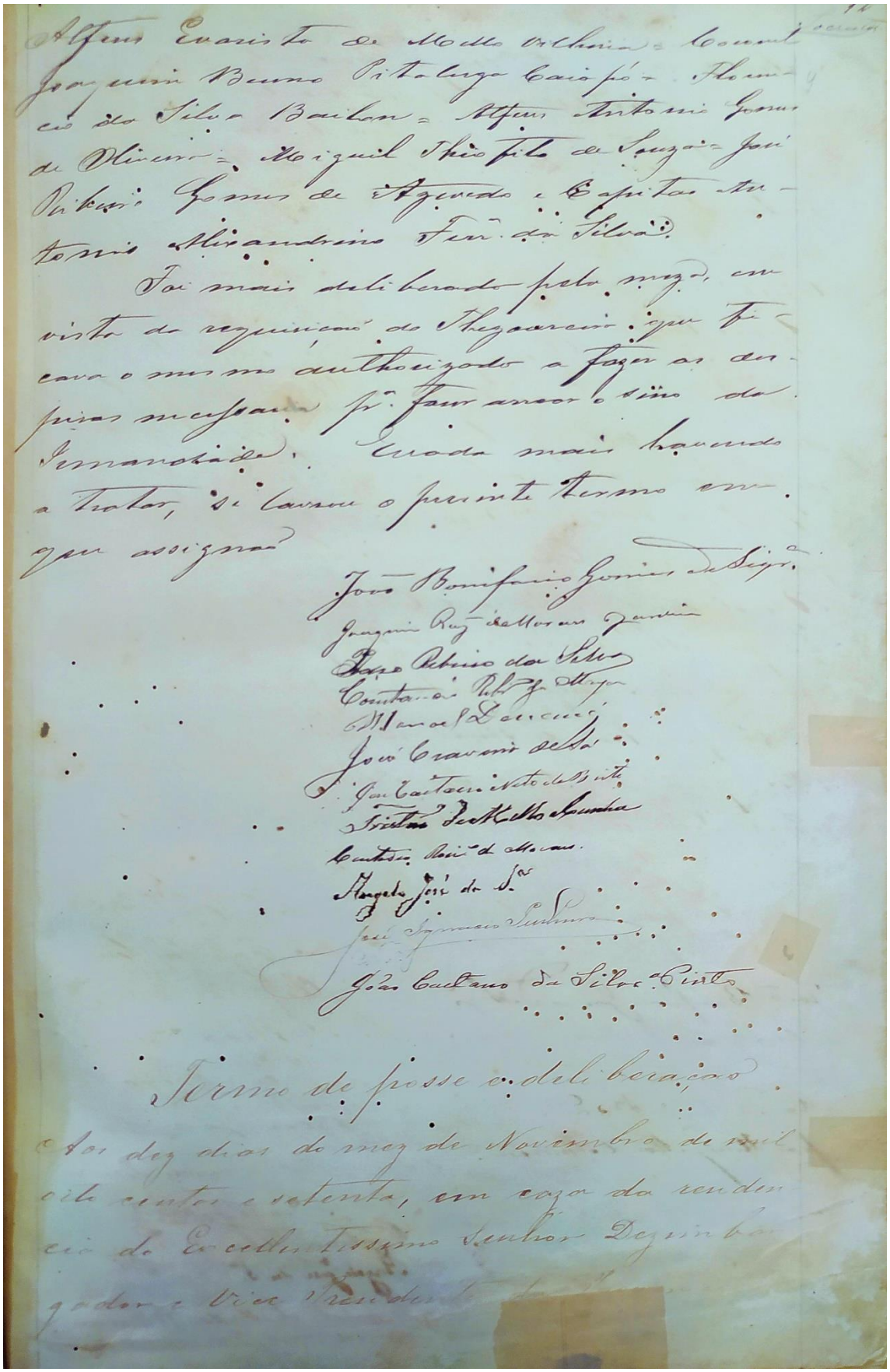
Manoel Coclru

Ignio Anto da Silva

Jorge Jose (ilegivel)

Angelo Jose da Sª

Evaristo de Mello Vilhena



Alferes Evaristo de Mello Vilhena = Coronel Joaquim Bruno Pitaluga Caiapó = Alferes da Silva Bailon = Alferes Antonio Jorge de Oliveira = Miguel Thiofilo de Souza = José Ribeiro Gomes de Azevedo = Capitão Antonio Alexandrino Fern.es da Silva.

Foi mais deliberado pelo mesmo, em vista da requisição do Thesoureiro que fizera o mesmo authorizado a fazer as despezas necessarias p.a fazer arroar o Vino da Immaculada Conceição. E nada mais havendo a Tratar, se lavrou o presente Termo em que assignou

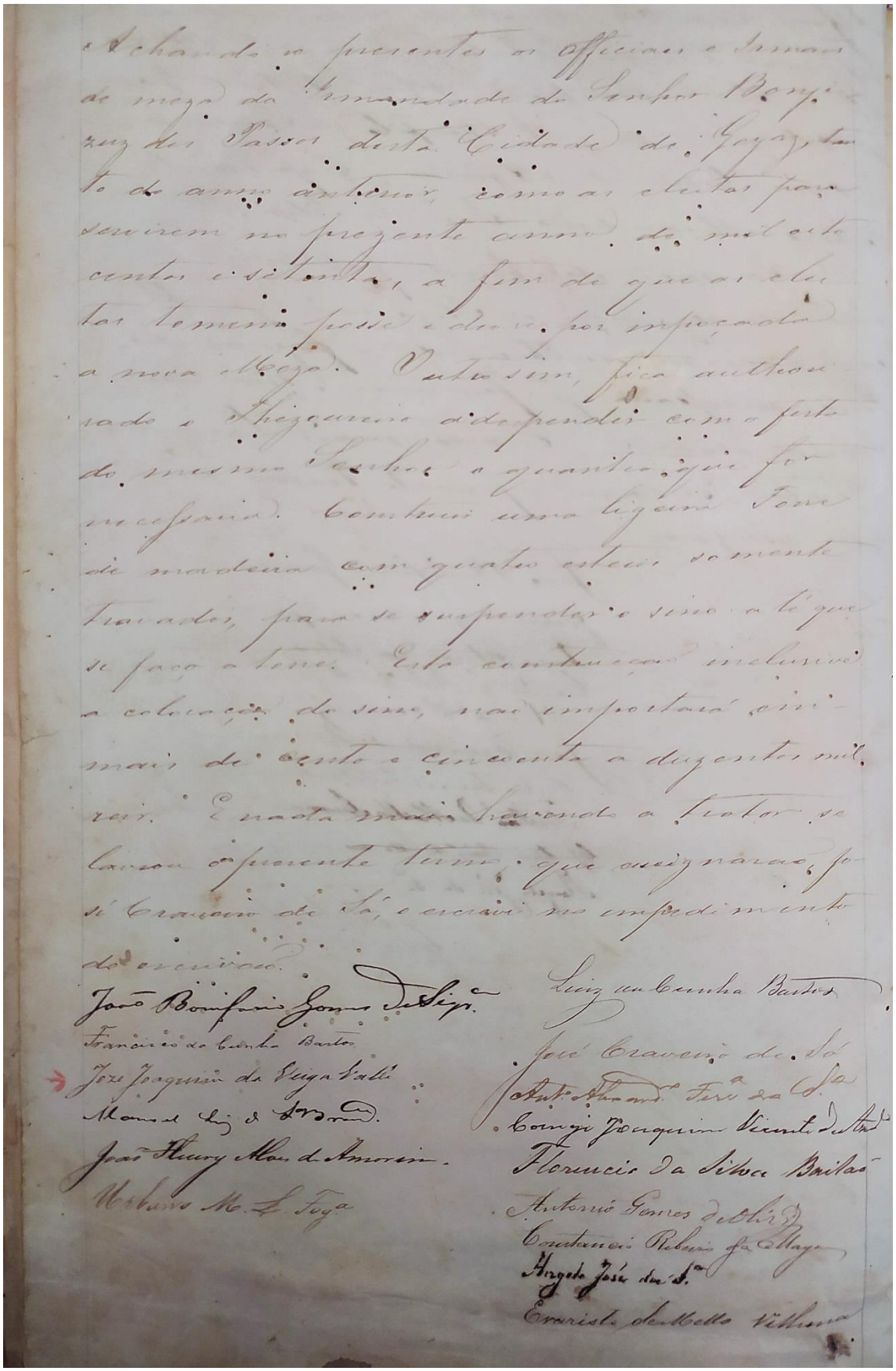
José Bonifacio Gomes de Siqueira.
Joaquim Ruy de Oliveira Guimarães
José Antonio da Silva
Coutinho Pereira de Araujo
Manoel Lourenço
José Gravino de Sá
José Caetano Netto de Siqueira
Cristino José de Mello Azevedo
Coutinho Rosa de Moraes.
Angelo José de Sá
José Joaquim Pinheiro
José Caetano da Silva e Castro

Termo de posse e deliberação

Aos dez dias do mez de Novembro de mil oito centos e setenta, em caza da residencia do Excellentissimo Senhor Deputado Presidente e Vice Presidente

Termo de posse e deliberação

Aos dez dias do mez de Novembro de mil oito centos e setenta, em caza da residencia do Excellentissimo Senhor desembargador e Vice Presidente da Provincia



Fonte: Irmandade do Bom Jesus dos Passos da Cidade de Goiás.

Achando se presentes os officiais e Irmais de meza da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos desta Cidade de Goyaz tanto do anno anterior como os eleitos para servirem no presente anno de mil oito centos e setenta, a fim de que os eleitos tomasse posse e deu se por impoçados a nova Meza. Outro sim fica authorizado o thezoureiro a despedir com festa do mesmo Senhor a quantia que for necessaria. Construir uma ligeira torre de madeira com quatro esteio somente travados, para se suspender o sino até que se faça torre. Esta contrução inclusive a colocação do sino não importará em mais de cento e cinconeta a duzentos mil reis. E nada mais havendo a trata-se lavrou se o presente termo que assignarao Jose Craveiro de Sá o escrevi no impredimento de escrivao.

João Bonifacio Gomes Siqueira

Francisco da Cunha Bastos

José Joaquim da Veiga Valle

Manoel Luiz de Brandão

João Fleury Alves de Amorim

Urbano M L Fog[a]

Luiz da Cunha Bastos

José Craveiro de Sá

Antonio Ferr[a] da S[a]

Florencio as Silva Bailao

Antonio Fomes de Oliveira

Constancio Ribeiro J[a] Maya

Angelo José da S[a]

Evaristo de Mello Vilhena

Anexo 10 – Eleição de 1852, Veiga Valle com 03 votos

do Juiz de Paz, que forem necessarios para as vagas que houverem.

— Ao Commandante do destacamento da Villa de Pilar. Devolvendo o requerimento de Calisto Teixeira de Goveia, Cabo de Esquadra do Corpo Fixo desta Provincia, a fim de ser transmittido ao respectivo Commandante, que o tem de informar.

— Ao Commandante do Corpo Fixo. Devolvendo, rubricada, a escusa do ex 1.° Sargento da 2.ª Companhia do Corpo do seo Commando.

— Ao mesmo. Participando que morreo o cavallo que se achava em diligencia com o Engenheiro Vallée.

— Ao mesmo. Communicando que falleceo, em Catalaõ, o Cabo Joaõ Ribeiro dos Santos.

— Dia 17. — Ao mesmo Declarando que se deve abonar aos Tenentes, commandando corpos, as mesmas vantagens, que a Tabella n.° 4.°, que baixou as Instrucções mandadas observar pelo Decreto n.° 263 de 10 de Janeiro de 1843, estabeleceo para os Capitães empregados em taes Commandos.

— Ao Inspector da Thesouraria. Enviando o Aviso da Secretaria d'Estado dos Negocios da Guerra, que participa ter sido elevado a Tenente o 2.° Cirurgiaõ Francisco Antonio de Azeredo.

— Dia 19. — Ao mesmo. Mandando entregar ao encarregado das obras de Palacio a quantia de 67$400 réis.

— Ao Commandante do Corpo Fixo. Mandando apresentar ao Dr. Chefe de Policia o Cabo da Guarda da Cadeia, e dous Soldados da mesma, que no dia 17 do corrente prenderaõ, e maltrataraõ a dous Francezes Alexandre, e Adolfo.

— Neste sentido ao Dr. Chefe de Policia.

— Ao Commandante do Corpo Fixo. Mandando indemnisar ao Cofre Provincial da quantia de 881$ réis, de etapes fornecidas pela Collectoria de Arraias as praças ali destacadas, em os mezes de Julho de 1850 a Novembro de 1851.

— Neste sentido ao Provedor de Fazenda.

— Ao Commandante do Corpo Fixo. Communicando que nesta data se encarregou ao Tenente Angelo José da Silva o reparo do tecto da Secretaria do Quartel.

— Dia 21. — A Camara de Jaraguá. Recommendando que em sua correspondencia official cumpra o disposto no art. 64 da Lei do 1.° de Outubro de 1828, e observe o que foi declarado no Aviso de 22 de Novembro do anno passado, impresso no Correio Official desta Provincia, n°. 1°. de 7 de Fevereiro deste anno.

— Ao Presidente de Maranhaõ. Communicando que nesta data se expedio a conveniente ordem, a fim de ser capturado José de Mendonça assassino de Martinho de tal, como foi recommendado em officio de 6 de Abril deste anno.

Relaçaõ nominal dos Cidadãos que obtiveraõ votos para Vereadores da Camara Municipal desta Cidade.

1	Joaquim Bueno Pitaluga Caiapó	523
2	Caetano Nunes da Silva	452
3	Antonio Alves d'Almeida	430
4	Antonio Pereira d'Abreu	429
5	Antonio José de Castro	428
6	Benedicto Rodrigues de Moraes	406
7	Joaquim Manoel das Chagas Artiaga	380
8	Joaõ Baptista d'Alencastro	371
9	Pedro Ludovico d'Almeida	370
	Torquato José de Barros	369
	Ignacio Soares de Bulhões	369
	José Teixeira de Carvalho e Silva	364
	Tristaõ da Cunha Moraes	348
	Silverio Rodrigues de Moraes	301
	José Joaquim Dantas	280
	Ildefonço Rodrigues Jardim	236
	Antonio Marques Lopes Fogaça	216
	Jacinto Ferreira Rego	195
	Antonio José Martins	130
	P.° Bento Pereira da Maia	110
	Ignacio Rodrigues da Silva Pimentel	84
	Thomaz Alves d'Aquino	73
	José Mariano de Souza Menezes	36
	Francisco Ferreira dos Santos Azevedo	25
	Manoel Luiz da Silva Brandaõ	24
	Francisco Nunes da Silva	20
	José Rodrigues de Moraes	19
	Antonio de Padua Godinho	18
	Euzebio Joaquim Rodrigues	17
	Antonio Gomes d'Oliveira	17

Francisco Victorino Xavier de Brito	17
P.e Luiz Antonio da Fonseca	17
José Francisco de Camargo Fleury	17
Joaõ Fleury de Camargo	15
Ignacio Xavier da Silva	15
Antonio de Padua S. Thomé	15
Hermenegildo Lopes d'Oliveira	14
Jacinto Luiz Brandaõ	14
Esperidiaõ Baptista Roquete Froes	12
Antonio José Cayado	11
P.e Faustino da Rocha Campos	11
Antonio Augusto de Padua Fleury	11
Luiz Gonzaga Bueno da Fonseca	9
Joaquim da Rocha Maia	8
José Rafael de Faria	8
Felippe Antonio Cardoso	8
Francisco Gomes Machado	7
Joaquim Gomes de Siqueira	5
Joaõ José de Souza Azevedo	5
Agostinho de Souza Magalhães	5
Antonio José de Lima	5
Antonio de Padua Fleury	5
Luiz Luciano Pinto	5
Mariano Teixeira dos Santos	4
Felippe Antonio Cardoso de S. Cruz	4
Joaquim Rodrigues de Moraes	4
Ignacio Antonio da Silva	4
Joaquim Manoel de Menezes	4
Joaõ Rodrigues de Moraes	4
Feliciano Primo Jardim	4
Eliséu Xavier Leal	3
Braz Seixo de Brito	3
Joaõ Rodrigues Fraga	3
José Joaquim da Veiga Valle	3
Joaquim Justiniano de Vellasco	3
Francisco Manoel Vieira	3
Brigido Camello de Mendonça	3
Manoel das Chagas	3
Joaquim da Cunha Bastos	2
Ignacio Pimentel	2
Joaquim Antonio Fraga	2
Angelo José da Silva	2
Manoel Pacheco Pinto	2
Cerino Maximiano da Silva e Souza	2
Felix Theodoro d'Oliveira	2
Bernardo Lopes d'Oliveira	2
P.e Pio Joaquim Marques	1
Joaõ Manoel de Menezes	1
Joaquim de Santa Anna Xavier de Barros	1
Joaquim Theodoro d'Oliveira	1
José Joaquim de Souza	1
Joaõ Nunes da Silva	1
José Joaquim Xavier de Barros	1
José de Mello Castro	1
José Rodrigues Jardim	1
Joaquim Pinheiro de Lemos	1
Joaõ Luiz Xavier Brandaõ	1
P.e Manoel José do Coutto	1
Salvador Honorato Bueno da Fonseca	1
Severiano José de Passos	1
Luiz Antonio d'Azeredo	1
Dr. Theodorio Rodrigues de Moraes	1
Braz Marcellino de Camargo	1
Adaõ José Mendes	1
Adaõ Ferreira Ferro	1
Faustino Rodrigues Taraõ	1
Manoel Francisco Ferreira	1
Luiz da Cunha Bastos	1
Manoel de Macedo Silva Bacellar	1
Manoel Ribeiro da Silva	1

Conforme, o Padre Tito de Souza Rego de Carvalho, Secretario da Camara Municipal.

Relaçaõ nominal dos Cidadãos eleitos para Juizes de Paz do Districto do Curralinho para o seguinte quatriennio de 7 de Janeiro de 1853, a 7 de Janeiro de 1857.

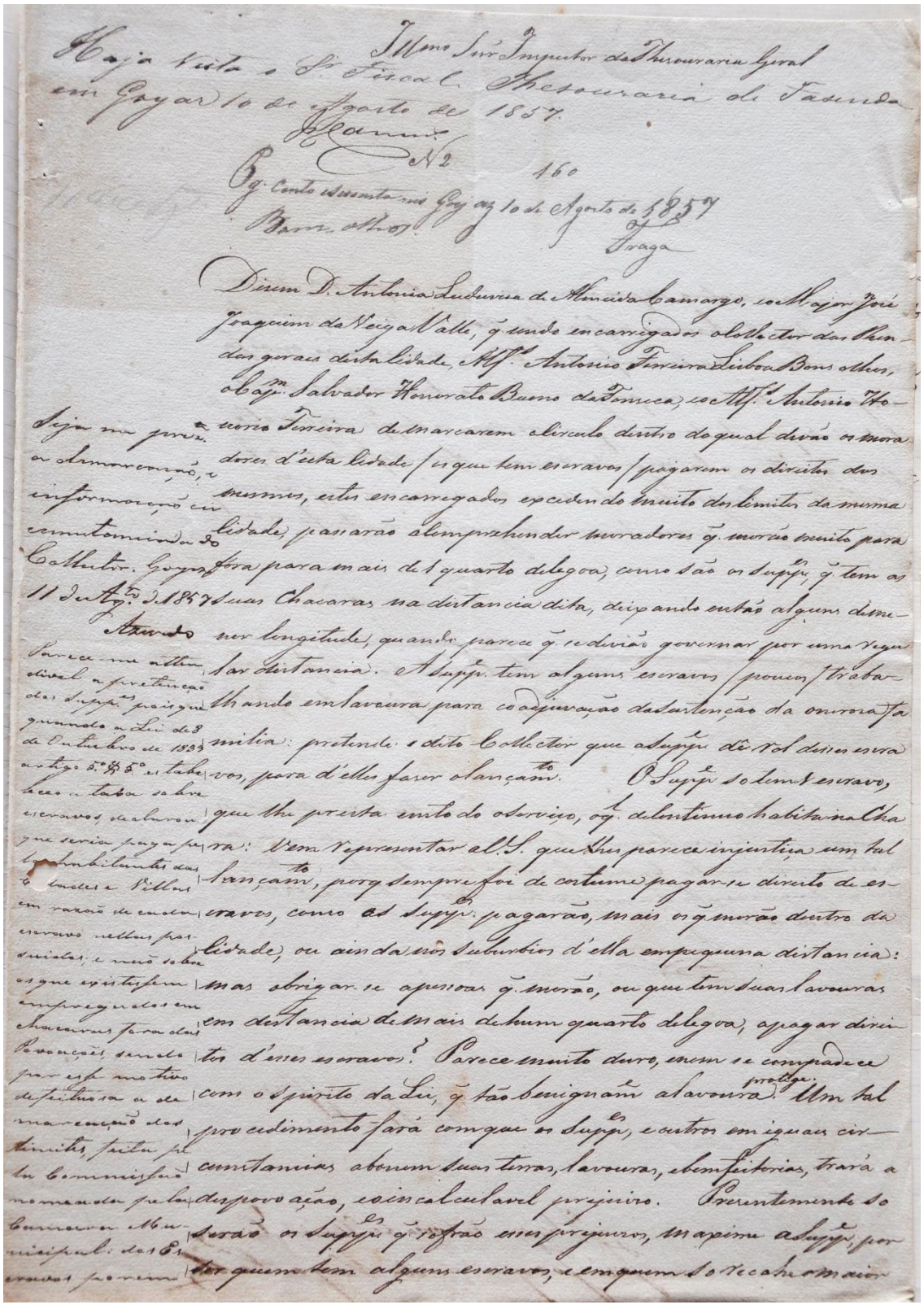
O Brigadeiro Felippe Antonio Cardoso	87
O Alferes Gabriel da Silva e Souza	68
O Alferes Joaquim Luiz da Fonseca	65
O Capitaõ Tristaõ da Cunha Moraes	65
Tristaõ José Correia	59
Guilherme Luiz Moreira	51
Joaquim Loureiro Gomes	48
Joaquim José de Souza	26
Antonio Luiz Goulaõ	10
Francisco de Assiz Bueno	6
Manoel José da Silva	6
Joaquim Mariano da Fonseca	5
Felippe Antonio Cardoso de Santa Cruz	5
José Caetano dos Santos	3
Miguel Ignacio da Fonseca	2
Francisco José Correa	1
Alvaro José da Silva	1

Goyaz 2 de Outubro de 1852. — O Padre Tito de Souza Rego de Carvalho, Secretario da Camara.

GOYAZ. NA TYPOGRAPHIA PROVINCIAL. 1852.

Fonte – Correio Official, 13 de outubro de 1852, p.02 e 03.

Anexo 11 – Pagamento de direito de escravo, 1857.



Ilmo Srn Impector da Thesouraria Geral
Haja vista o S^r^ Fiscal Thesourarua de Fazenda
em Goyaz 10 de Agosto de 1857
(assinatura ilegível)

N 2 160

Pg. Cento sessenta reis Goyaz 10 de Agosto de 1857
Bons olhos Fraga

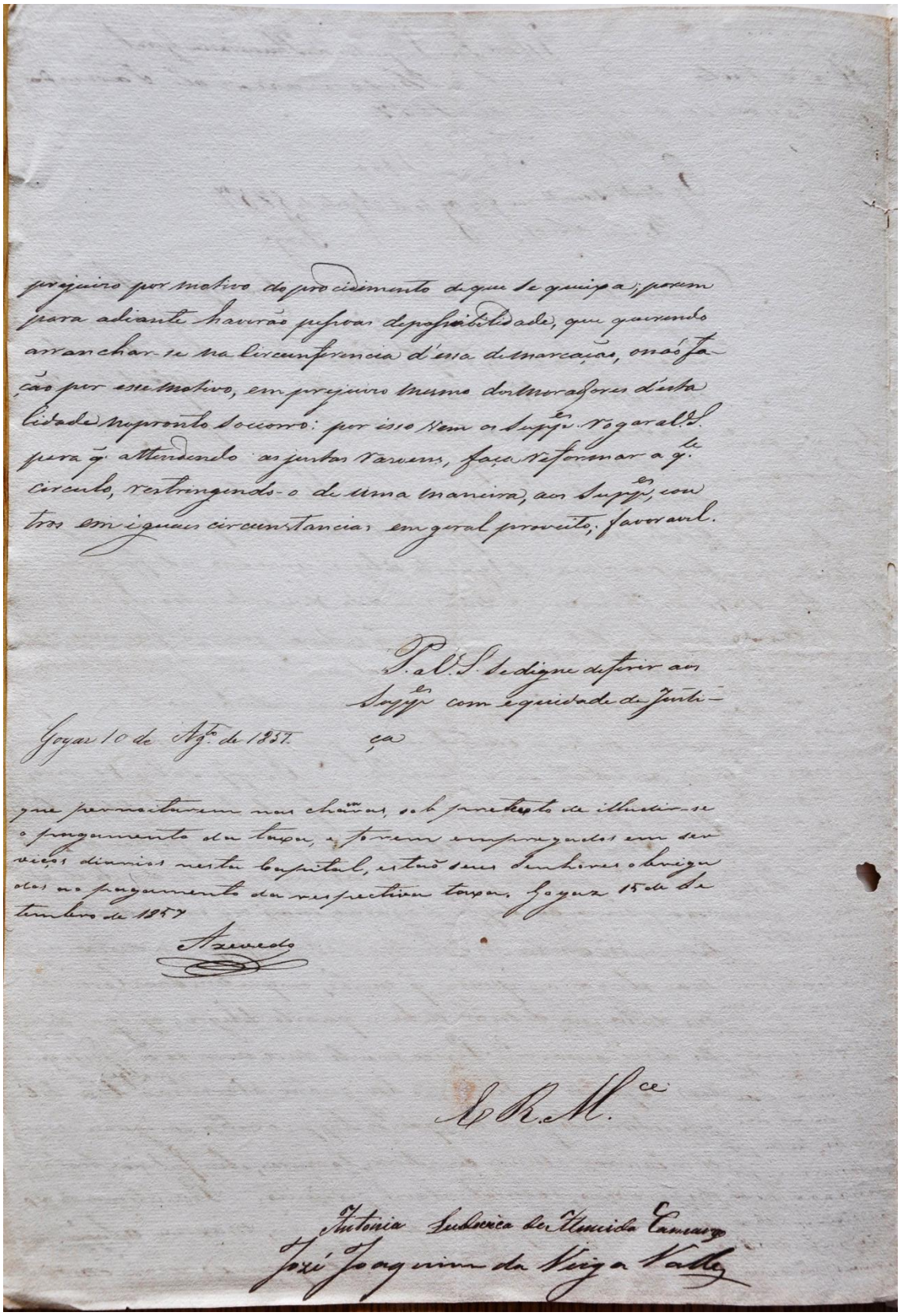
Dizem D. Antonia Ludovica de Almeida Camargo, e o Major José Joaquim da Veiga Valle, q sendo em encarregados o collector das Rendas geraeis desta Cidade. Alf^s^ Antônio Ferreira Lisboa Nons Olhos, o Cap^m^ Salvador Fortunato Bueno da Fonseca, e o Alf^s^ Antonio Honorio Ferreira demarcarem o circulo dentro do qual devao os moradores d´esta cidade /os que tem escravos/ pagarem os direitos dos mesmos, estes encarregados excedendo muito dos limites da mesma cidade, passarão a comprehender os moradores q morão muito para fora para mais de 1 quarto delegoa como são os supp^es^ q tem as suas chácaras na destancia dita, deixando então alguns demenor longitude, quanto parece q devião governar por uma regular distancia. A supp^e^ so tem escravos /poucos/ trabalhando em lavoura para coadjuvação da sustenção da onerosa família. O dito Collector que Supp^e^ dê Val desses escravos para d´elles fazer lançam^to^. O Supp^e^ so tem 1 escravo, que lhe presta em todo o serviço, oq^l^ de continui habita na Chacara; vem representar a V.S que lher parece injustiça um tal lançam^to^, porq sempre foi de costume pagar-se direito de escravos, como os supp^es^ pagarão, mais os q morão dentro da cidade, ou ainda nos suburbios d´ella em pequena distancia; mas obriga-se a pessoas q morão, ou que tem suas lavoura em distancias de mais de hum quarto delegoa, a pagar direitos d´esses escravos. Parece muito duro, assim se compadece com o espirito da Lei, q tão benignam^e^ a lavoura protege um tal procedimento fará com que os Supp^es^ e outras em iguais circunstancias abarrem suas terras, lavouras, benfeitorias, trará a despoviação, e incalculável prejuízo. Presentemente so serão os supp^es^ q sofrão esses prejuízos, máxime a Supp^e^ por ser quem tem alguns escravos e em quem so recahe o maior

Início da sentença que se encontra escrita no lado esquerdo do documento

Sejam ormovida a demarcação e informação em continuidade do Colletor. Goyaz 11 de Ag^to^ de 1857.

Azevedo

Parece-me atendível a pretensão dos supp^es^ pois que quando a Lei de 8 de Outubro de 1833, artigo 5º § 5º estabelece a taxa sibre escravos, declarou que seria pago pelos habitantes das cidades e villas em razão de cada escravo melhor possuídas, e não sobre os que existem empregados em chácaras fora das povoações, sendo este motivo defeituoso da demarcação dos limites, feitas pela comissão nomeada pela Camara Municipal: dos Escravos porem



prejuizo por motivo do procedimento de que se queixa; porem para adiante haverão pessoas depositadas, que querendo arranchar-se na circunferencia d'essa demarcação, não fação por esse motivo, em prejuizo mesmo dos moradores desta cidade, prompto soccorro: por isso vem o Supp.e rogar a V.A. para q. attendendo as juntas razoens, faça reformar a q.e circulo, restringindo-o de uma maneira, aos Supp.es como tem sempre em iguaes circunstancias em geral proveito; favoravel.

P. a V.A. se digne deferir aos Supp.es com equidade de Justiça

Goyaz 10 de Ag.to de 1857.

que permaneçam nos chãos, sob pretexto de illudir-se o pagamento dos taxas, e forem empregados em serviços diurnos nesta Capital, estão suas Testeiras obrigadas ao pagamento das respectivas taxas. Goyaz 15 de Setembro de 1857

Azevedo

A. R. M.ce

Antonio Ludgerio de Almeida Camara
José Joaquim da Veiga Valle

Fonte: Arquivo do Museu das Bandeiras.

prejuízo por motivo do procedimento de que se queixa; porem para adiante haverão pessoas de possibilidade, que querendo arranchar-se na circunferência d´essa demarcação, o não fação por esse motivo, em prejuízo mesmo aos moradores d´esta cidade no pronto socorro; por isso vem os Supp^es^ rogar a V.S oara q atendendo as justas razoens, faça retornar aq^le^ circulo, restringindo-o de uma maneira, aos Supp^es^ e outros em iguais circunstancias, em geral proveito; favorável

P.V.S se digne determinar aos Supp^es^ com equidade da justiça

Goyaz 10 de Ag^to^ de 1857

que pernoitassem nas chácaras, sob pretexto de iludir-se o pagamento da taxa e forem empregados em serviços diários nesta capital estão seus senhores obrigados a pagar no pagamento das respectivas taxas. Goyaz 15 de setembro de 1857.

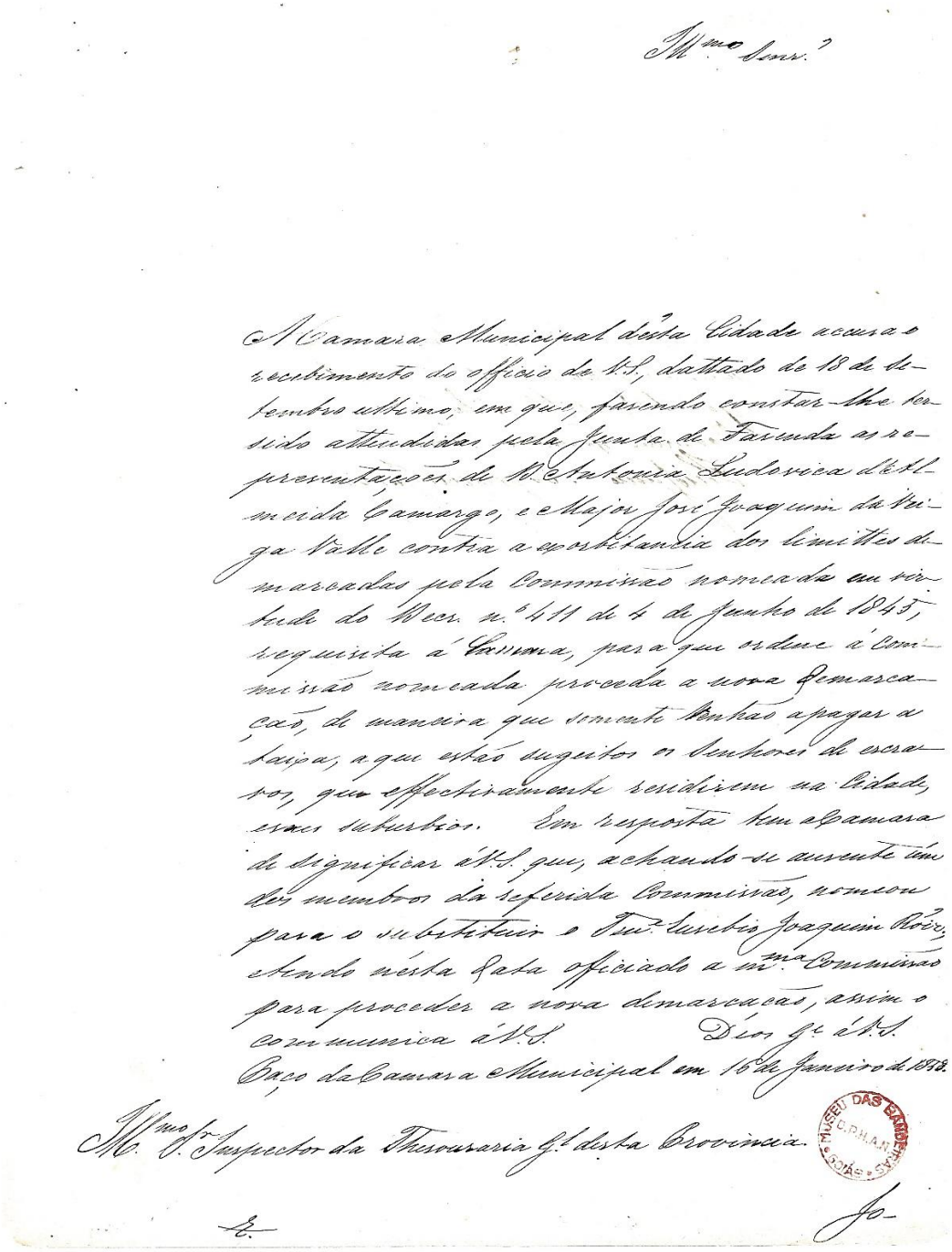
Azevedo

*L. R. M^ce^*

Antonia Ludovica de Almeida Camargo

José Joaquim da Veiga Valle

Anexo 12 – Ordem de nova demarcação dos limites da chacára de Veiga Valle, 1858



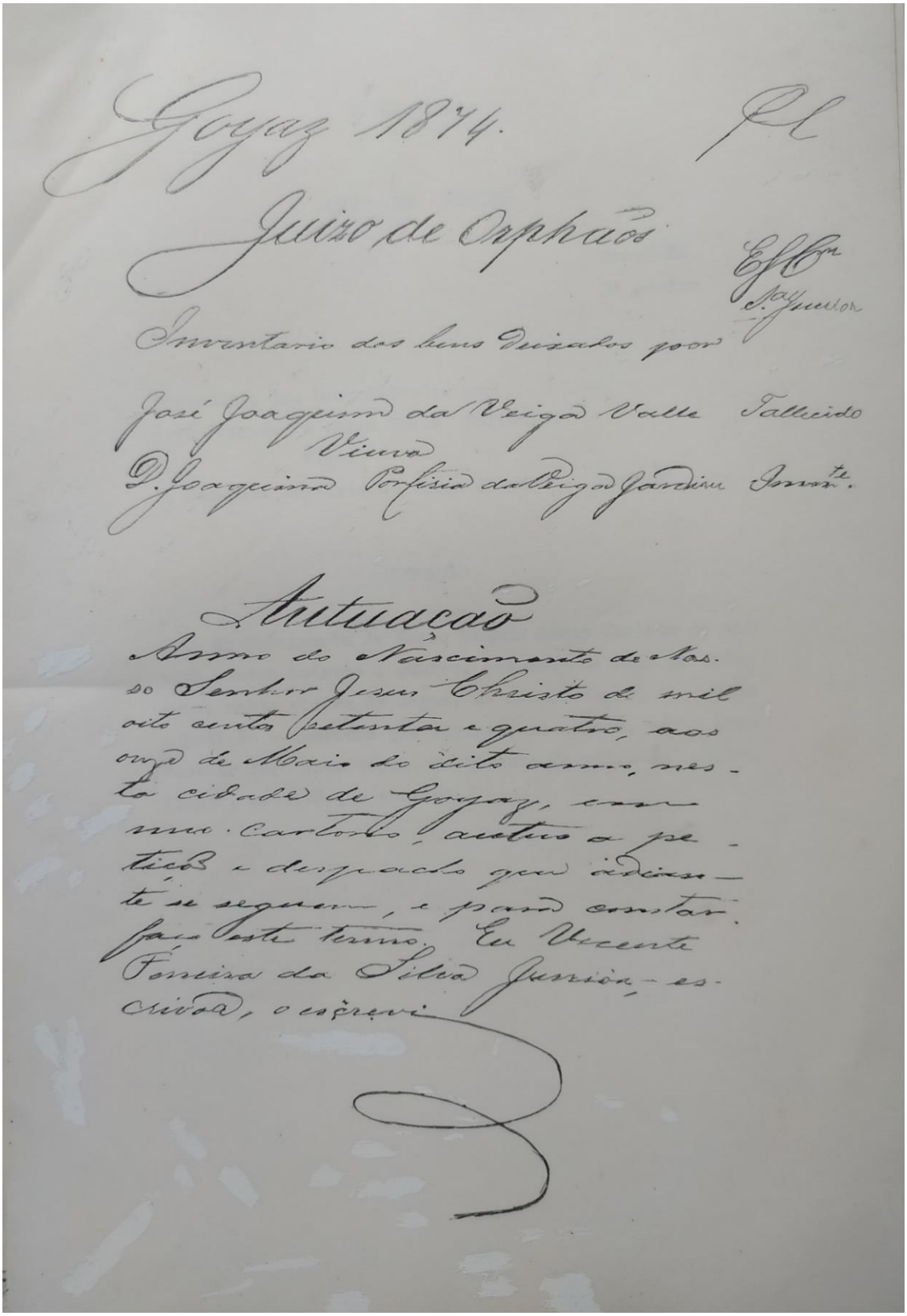
Fonte: Acervo do Museu das Bandeiras.

A Camara Municipal desta Cidade acusa o recebimento do officio da V.S. datado de 18 de setembro ultimo, em que, fazendo constar-lhe ter-sido atendidas pela Junta de Fazenda as representações de D. Antonia Ludovica de Almeida Camargo, e Major José Joaquim da Veiga Valle contra as orbitancias dos limites demarcados pela Comissão nomeada em virtude do Decr. nº 411 de 4 de junho de 1845, requisita a Camara, para que ordene a Comissão nomeada preceda uma nova demarcação, de maneira que somente venhas apagar se (ilegível)*, a que estão sugeitos os Senhores de escravos, que effectivamente residirem na Cidade, seus subúrbios. Em reposta tem a Camara de significar a N.S. que, achando -se ausente um dos membros da referida Comissão, nomeou para substituir o Ten. Eusebio Joaquim Roiz., Ainda nesta data oficiado a ess^{ma} Comissão para proceder a nossa demarcação, assim o comunica N.S. Diaz G^{e}. A.S.*

Paço da Camara Municipal em 16 de Janeiro de 1858.

Il^{mo} S^{r}. Inspector da Thesouraria G.^{l}. desta Provincia

Anexo 13 - Cópia do Inventário dos bens deixados por José Joaquim da Veiga Valle, 1874.



Goyaz 1874.

Juizo de Orphãos

E.S.O.
J. Jayme Jr.

Inventario dos bens deixados por José Joaquim da Veiga Valle Fallecido
Viuva
D. Joaquina Porfiria da Veiga do Jardim Inventte.

Autuação

Anno do Nascimento de Nos. do Senhor Jesus Christo de mil oito centos setenta e quatro, aos onze de Maio do dito anno, nesta cidade de Goyaz, em meu Cartorio, e audiencia a partes e despacho pelo Juiz abaixo assignado se seguem, e para constar faço este termo. Eu Vicente Ferreira da Silva Junior, escrivão, o escrevi.

Goyaz 1874

Juizo de Orphãos

EJT[n]

S[a] Junior

Inventario dos bens Deixados por

José Joaquim da Veiga Valle *Fallecido*

Viuva

D. Joaquina Porfiria da Veiga Jardim *Inven[te]*

Autuação

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo fr oito centos setenta e quatro, aos onze de Maio de oito do dito anno, nesta cidade de Goyaz, em meu cartorio, autuo a petiçao e despacho que adiantem se seguem, e para constar faço este termo. Eu Vicente Ferreira da Silva Junjior, escrivão, o escrevi.

1

2

Illmo. Snr. Dr. Juiz de Orphãos

Seja presente o Juiz Substituto.
Goyaz 9 de Maio de 1874. –
Pereira –

Diz D. Joaquina Porfiria da Veiga Jardim, que tendo fallecido seu marido o Major José Joaquim da Veiga Valle á 29 de Janeiro do corrente anno, deixando herdeiros menores de 21 annos: quer fazer avaliar os bens do casal para dar partilha aos herdeiros; para isso indica para avaliadores os Snrs. Joaquim Alves Xavier Gerardes e Bartholomeu Ribeiro de Magalhães

P. a S.S. Assim mande
ser avaliados e deferido o
juramento á Supp.e, como
Cabeça de Casal, de provi-
ga nos termos do Sumario
rio na forma da lei.
Vieira requereu, depois de ouvido o interessado
retund.e Goyaz 11 de Maio
de 1874 — Vieira E R M.el

Goyaz, em [illegible] de 1874.

Joaquina Porfiria Veiga Jardim

200
RÉIS

Ilmo Snr^{o} d^{r} Juiz de Orphãos.

Seja prezente o juiz substituto.
Goyaz, 9 de Maio de 1874.
Pereira

Diz D. Joaquina Profiria da Veiga Jardim que tendo fallecido seu marido o Major José Joaquim da Veiga Valle á 29 de Janeiro do corrente anno, deixando herdeiros menores de 21 annos: quer fazer avaliar os bens do cazal para dar partilha aos herdeiros, por isso indica para avaliadoresos Snrs. Joaquim Martins Xavier Serradourada e Consvio Ribeiroda Maya, e //

P. a V. S. se digne mandar que autoada esta e deferido o juramento á Sup^{e} como cabeça de cazal, se prosiga nos termos do Inventario na forma da lei.

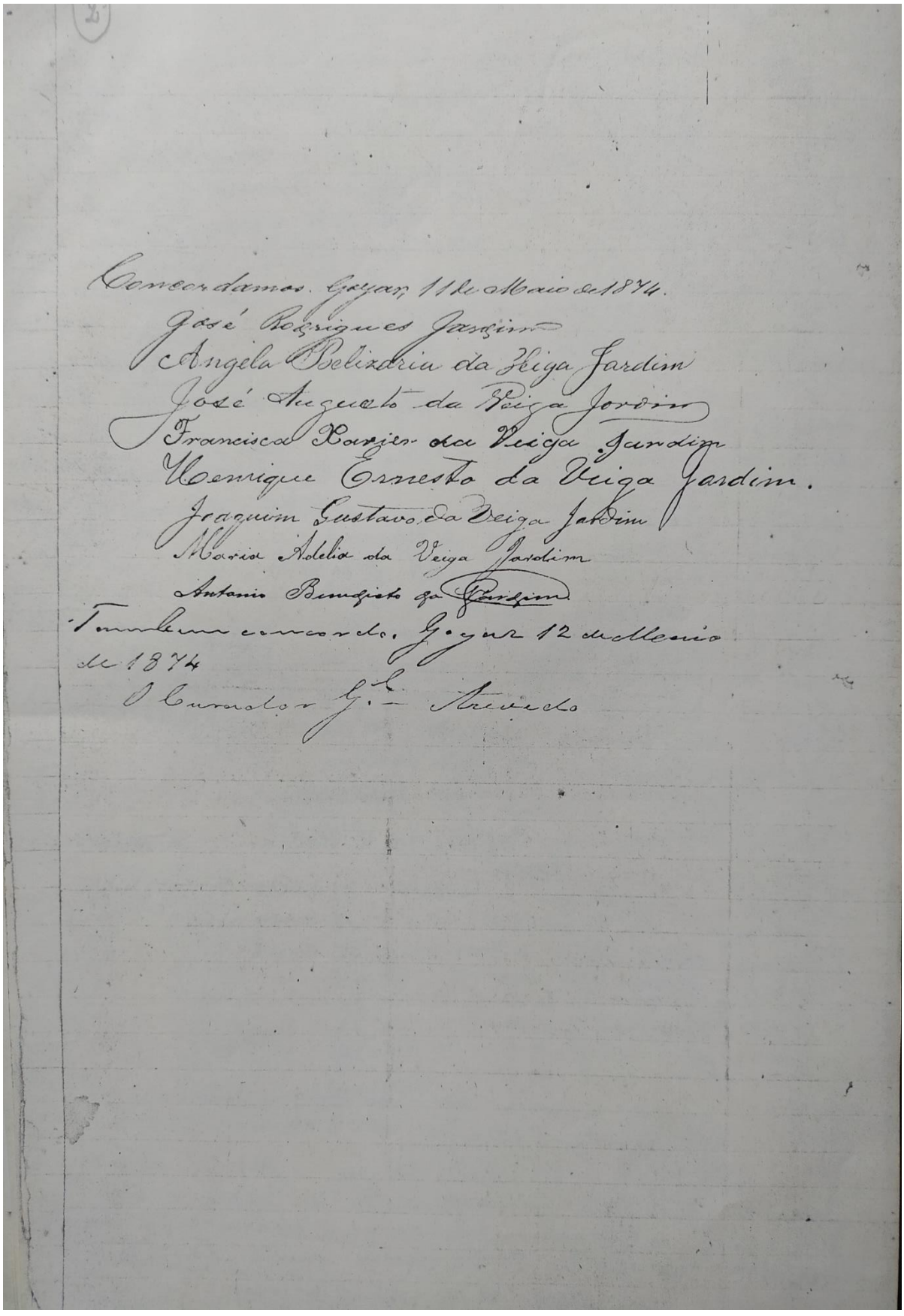
Como requer. Depois de ouvido os interessados (ilegível)

Goyaz 11 de Maio

De 1874 – Faria E. R. M^{cê}

Goyaz, em 11 de Maio de 1874.

Joaquina Porfiria da Veiga Jardim.



Concordamos. Goyaz 11 de Maio de 1874.

José Rodrigues Jardim

Angela Belizaria da Veiga Jardim

José Augusto da Veiga Jardim

Francisco Barzier da Veiga Jardim

Henrique Ernesto da Veiga Jardim.

Joaquim Gustavo da Veiga Jardim

Maria Adelia da Veiga Jardim

Antonia Benedicta da Veiga Jardim

Tambem concordo. Goyaz 12 de Maio de 1874

O Curador Geral — Azevedo

Concordamos, Goyaz 11 de Maio de 1874

José Rodrigues Jardim

Angela Beliziaria da Veiga Jardim

José Augusto da Veiga Jardim

Francisca Xavier da Veiga Jardim

Henrique Ernesto da Veiga Jardim

Joquim Gustavo da Veiga Jardim

Maria Adelia da Veiga Jardim

Antonio Benedicto da Veiga Jardim

Tambem concordo, Goyaz 12 de Maio de 1874

O Curador G^{al} Azevedo.

(3)

3

Juramento e declaração

Aos doze dias do mez de Maio de mil oito centos setenta e quatro, nesta cidade de Goyaz, em casas de residencia de Dona Joaquinna Porfiria da Veiga Jardim, viuva que ficou por fallecimento do Major José Joaquim da Veiga Valle ahi presente o Juiz Substituto Dr. Francisco de Paula Alternaz, commigo escrivão, o dito Juiz lhe deferio o juramento dos Santos Evangelhos, debaixo do qual lhe encarregou que declarasse o dia em que tinha fallecido o dito seu marido, se tinha feito alguma disposição testamentaria; quaes erão os herdeiros que lhe havião ficado, que idade tinhão, e que dem a carregação todos os bens, sem excepção alguma, debaixo da pena de perdão o direito que nelles tem, pagar a dobra di sua valia, e incorrer no crime de perjuro. E sendo por ella acceito o dito juramento, declarou que seo marido fallecêo a nove de Janeiro do corrente anno, sem testamento, deixando oito filhos, cujos nomes e idades declarou no titulo de herdeiros, e que promettia dar a carregação todos os bens, debaixo das penas, que lhe tinhão sido communicadas: de

impor, prescrever (cartão pena

Juramento e declaração

Aos doze dias do mez de Maio de mil oito centos setenta e quatro, nesta cidade de Goyaz, em cazas da residencia de Dona Joaquina Porfiria da Veiga Jardim, viuva que ficou por fallecimento do Major José Joaquim da Veiga Valle, ahi presente o Juiz substituto Alferes Francisco de Faria Albernaz, comigo escrivão, o dito Juiz lhe deferio o juramento dos Santos Evangelhos, debaixo do qual lhe encarregou que declarasse o dia em que tinha fallecido o dito seu marido, se tinha feito alguma disposição testamentaria; quem erão os herdeiros que lhe havião ficado; que idade tinhão, e que désse á carregação todos os bens, sem occultar alguns, debaixo da forma de perder o direito que nelles tiver, pagar o dobro de sua valia e incorrer no crime de perjuro. E sendo por ella acceito o dito juramento, declarou que seo marido fallecêo a vinte e nove de Janeiro do corrente anno, sem testamento deixando oito filhos, cujos nomes e idades declararia no título de herdeiros, e que prometia dar á carregação todos os bens, debaixo das penas, que lhe tinhão sido comminadas; de

(3a)

de que fiz este termo, que assignou com o Juiz. Eu Vicente Ferreira da Silva Junior, escrivão, o escrevi.

Faria

Joaquina Porfiria da Veiga Jardim

Titulo de herdeiros

Viuva

D. Joaquina Porfiria da Veiga Jardim - 50 annos

Filhos

D. Angela Belgiario da Veiga Jardim - 31 annos
José Augusto da Veiga Jardim 27 "
Hermogenes Ernesto da Veiga Jardim 25 "
Joaquim Gustavo da Veiga Jardim 24 "
Maria Adelia da Veiga Jardim 20 "
Antonio Benedicto da Veiga Jardim 19 "
Manoel Baptista da Veiga Jardim 12 "
João Baptista da Veiga Jardim 7 "

A herdeira D. Angela é casada com José Rodrigues Jardim, e o herdeiro José Augusto é casado com D. Francisca Maria da Veiga Jardim. -

Certifico que de ordem do Juiz notifiquei ao Dr. Ramiro Pereira de Abreu, para prestar juramento de Curador à lide, e bem assim os herdeiros maiores para prestarem juramento e fazerem a avaliação do que ficará sabendo, e dou fé.

Gongaz, 12 de Maio de 1876.

Vicente Ferreira da Silva Junior.

que fiz este termo, que assignou com o Juiz. Eu Vicente Ferreira da Silva Junior, escrivão, o escrevi.

Faria

Joaquina Profiria da Veiga Jardim

Título de herdeiros

Viuva

D. Joaquina Porfiria da Veiga Jardim	*50as.*

Filhos

D. Angela Beliziaria da Veiga Jardim	*31 as.*
José Augusto da Veiga Jardim	*27 “*
Henrique Ernesto da Veiga Jardim	*25”*
Joaquim Gustavo da Veiga Jardim	*24”*
Maria Adelia da Veiga Jardim	*20”*
Antonio Benedicto da Veiga Jardim	*19”*
Manoel Baptista da Veiga Jardim	*12”*
João Baptista da Veiga Jardim	*7”*

A herdeira D. Angela é casada com José Rodrigues Jardim, e o herdeiro José Augusto é casado com D. Francisca Xavier da Veiga Jardim. –

Certifico qie de ordem do Juiz notifiquei ao Dr. Ramiro Pereira de Abreo, para prestar juramento de Curador á lides, e bem assim os louvados nomeados para prestarem juramento fazerem a avaliação, do que ficarão scientes, e dou fé.

Goyaz, 12 de Maio de 1874.

Vicente Ferreira da Silva Junior.

11

Juramento do Curador

Logo no mesmo dia, mez e anno, acto declarado, nesta cidade de Goyaz, em casas da residencia do Juiz, aonde foi vindo o dito Juiz, comigo escrivão abaixo nomeado, sendo ahi presente o Doutor Ramiro Pereira de Abreu, se lhe deferio o juramento nos Santos Evangelhos, debaixo do qual se lhe encarregou que se guisse todo curso deste inventario, seguindo e praticando todos os actos e termos que fossem a favor dos menores filhos do Major José Joaquim da Veiga Valle, pena de responsabilidade. Encedido por elle o juramento, assim o prometteo cumprir e assignou com o Juiz. Eu Vicente Pereira da Silva Junior, escrivão, o escrevi.

Jaraguá

Ramiro Pereira de Abreu.

Certifico que no referido dia mez e anno acima declarados compareceo o tenente Capitão Constancio Ribeiro da Maya e Joaquim Martins Xavier Bradouro para prestarem juramento e tomei a assignatura, do que dou fé. Goyaz, 12 de Maio de 1876.

O Escrivão

Vicente Pereira da Silva Junior.

Juiz Municipal
Orphanologico

Juramento e Curador

E logo no mesmo dia, mez e anno, retro declarados nesta cidade de Goyaz em cazas da residencia da Viuva, aonde foi vindo o dito Juiz, comigo escrivao abaixo nomeado, sendo ahi presente o Doutor Ramiro Pereira de Abreo se lhe deferio o juramento nos Santos Evangelhos, debaixo do qual sse lhe encarregou que seguisse todo o curso deste inventário, requerendo e praticando todos os actos e termos que fossem á favor dos menores filhos do Major José Joaquim da Veiga Valle, pena de responsabilidade. E recebibo por ele o juramento, assim o promettêo cumprir e assignou com o Juiz. Eu Vicente Ferreira da Silva Junior, escrivão, o escrevi.

Faria

Ramiro Pereira de Abreu

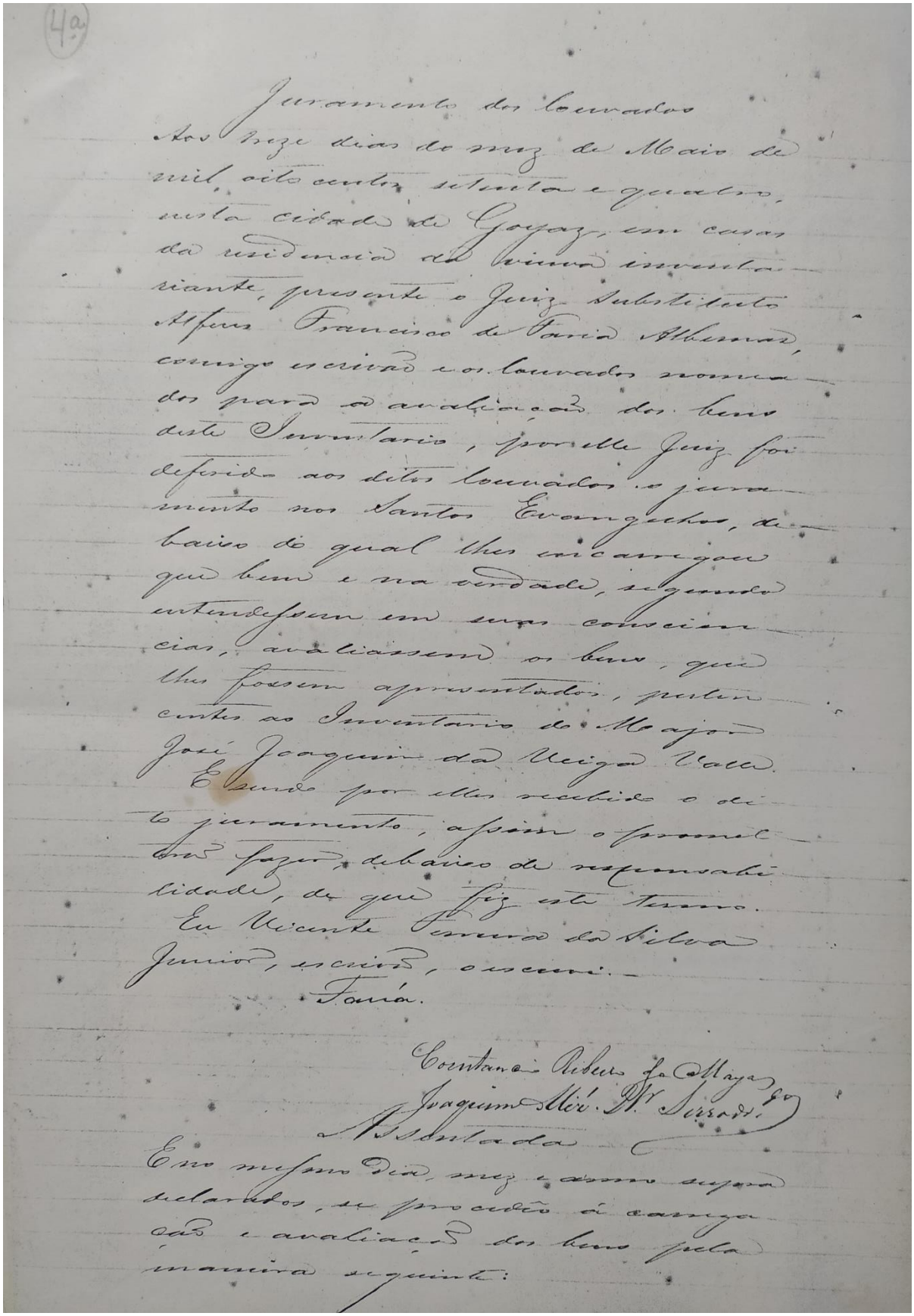
Certifico que notifiquei os louvados Capitães Constancia Ribeiro da Maya e Joaquim Martins Xavier Serradourada para prestarem juramento e fazrem a avaliação, do que foi fé. Goyaz, 12 de Maio de 1874.

O Escrivão

Vicente Ferreira da Silva Junior

Nota ao lado: *sem effeito esta certidão*

S^{nr} Junior.



4a

Juramento dos louvados

Aos treze dias do mez de Maio de mil, oito centos, setenta e quatro, nesta cidade de Goyaz, em casa da residencia da viuva inventariante, presente o Juiz Substituto Alferes Francisco de Faria Athanazio, comigo escrivão e os louvados nomeados para a avaliação dos bens deste Inventario, por elle Juiz foi deferido aos ditos louvados o juramento nos Santos Evangelhos, debaixo de qual lhes encarregou que bem e na verdade, segundo entendessem em suas consciencias, avaliassem os bens, que lhes fossem apresentados, pertencentes ao Inventario de Major José Joaquim da Veiga Vale.

E sendo por elles recebido o dito juramento, assim o prometteu fazer, debaixo de responsabilidade, de que fiz este termo.

Eu Vicente Ferreira da Silva Junior, escrivão, o escrevi.

Faria.

Contando Rubens de Moya
Joaquim Mir. Dr. Juiz de Dt.
Assistente

E no mesmo dia, mez e anno supra declarados, se procedeu á contagem e avaliação dos bens pela maneira seguinte:

Juramento dos louvados

Aos treze dias do mez de Maio de mil oito centos e setenta e quatro, nesta cidade de Goyaz, em casa da residencia da viuva, inventariante, presente o Juiz Substituto Alferes Francisco de Faria Albernaz, comigo o escrivão e os louvados nomeados para avaliação dos bens deste Inventario, por elle Juiz foi deferido aos ditos louvados o juramento nos Santos Evangelhos, debaixo do qual lhe encarregou eu bem na verdade, segundo entendessem em suas consciencias, avaliassem os bens, que lhes fossem apresentados, pertencentes ao Inventario do Major José Joaquim da Veiga Valle.

E sendo por elles recebido o dito juramento, assim o promoterão fazer debaixo de responsabilidade, de que fiz este termo.

Eu Vicente Ferreira da Silva Junior, escrivão, o escrevi.

Faria

Constancio Ribeiro da Maya.

Joaquim Mr X^{r} Serrado^{da}

Assentada

E no mesmo dia, mês e anno supra declarados, se procedêo á carregaçãp e avaliação dos bens pela maneira seguinte:

5

Maravis

Ouro

Um annel com hum brilhante a — 25.000
valiado por vinte cinco mil reis.
Um par de joulcinas de ouro com
o peso de duas e meia oitavas, a qua-
tro mil reis a oitava, dez mil reis. 10.000
Um cordão de bandejada com o pe-
so de nove oitavas e meia, a tres
mil reis a oitava, vinte oito mil
e quinhentos reis. 28.500
Um par de brincos filagrana, pe-
sando tres e meia oitavas, a cinco
mil reis a oitava, dezoito mil e
quinhentos reis. 17.500
Um cordão liso com cinco oitavas,
a quatro mil reis a oitava, vinte
mil reis. 20.000
Um coração de filagrana, com o
peso de oitava e meia, a cinco mil
reis a oitava, sete mil e quinhentos reis. 7.500
Dous anneis, com o peso de oitava
e meia cada um, tres oitavas, a tres
mil reis a oitava, nove mil reis. 9.000
Um rosario com cruz e flor, pesan-
do dezoito oitavas, a quatro mil reis
a oitava, sessenta e quatro mil reis. 64.000
Uma figa de coral encadeada de
ouro, por quatro mil reis. 4.000
Um collar trançado, por oitan-
ta mil reis. — 80.000
Um par de joulcinas pesando tres
oitavas, a quatro mil reis a oitava,
doze mil reis. 12.000
277.500

Moveis

Ouro

Um annel com treze brilhantes avaliado por vinte cinco mil reis.	*25.000*
Um par de pulseiras de ouro com o peso de duas e meia oitavas E meia a treze miol reis a oitava, vinte e oito mil e quinhentos reis.	*10.000*
Um cordão de lantejoula com peso de nove oitavas e meia a Treze mil reis a oitava, vinte e oito mil e quinhentos reis.	*28.500*
Um par de brincos filigrama, pesando tres e meia oitavas, a cinco mil reis a oitava, dezesete mil e quinhentos reis.	*17.500*
Um cordão fino com cinoc oitavas a quatro mil reis a oitava, vinte mil reis.	*20.000*
Um coração de filagrana, com o pezo de oitava e meia a cinco. mil reis a oitava, sete mil e quinhentos reis.	*7.500*
Dous anneis, com pelo de oitava e meia cada um, trez oitavas a trez mil reis a oitava, nove mil reis.	*9.000*
Um rosário com cruz e flôr, pesando dezeseis oitavas, a quatro mil reis, sessenta e quatro mil reis.	*64.000*
Uma figa de coral escastoada de ouro, por quatro mil reis.	*4.000*
Um collar trançado, por oitenta mil reis.	*80.000*
Um par de pulseiras pesando tres oitavas, a quatro mil reis a oitava, doze mil reis.	*12.000*
	277$500

5

caxilho

277$500 Um caxilho, com o peso de doze oi-
tavas, a quatro mil reis a oitava,
48$000 quarenta e oito mil reis.
Um cordão de cantoria, com o
peso de dezeis oitavas, a quatro mil
64$000 reis a oitava, sessenta e quatro mil reis.
Um dito fino, com o peso de seis e
meia oitavas, a quatro mil reis a oi-
26$000 tava, vinte seis mil reis. fino
Um volta de contas com fino, pesan-
do nove oitavas, a quatro mil reis
a oitava, trinta e seis mil reis.
36$000 Um rozario com cruz, com o peso
de sete oitavas, a quatro mil reis a oi-
28$000 tava, vinte oito mil reis.
Um volta de contas miudas, com
o peso de quatro oitavas, a quatro
16$000 mil reis a oitava, dezeseis mil reis.
Dous anneis pesando duas oitavas
e quarto, a trez mil reis a oitava,
6$750 seis mil sete centos e cincoenta reis.
Um par de argolinhas, com o peso
de meia oitava, a quatro mil reis
2$000 a oitava, dous mil reis.
Um dito de brincos de esmalte, avalia-
5$000 do por cinco mil reis. brincos
Um cordão e estampado com o fundo
de prata, pesando só o ouro sete
oitavas, a quatro mil reis a oitava,
28$000 vinte oito mil reis.
Um annel com brilhante por trin-
30$000 ta mil reis.
Um dito com uma pedra grande por
567$250

277$500 *Um caxilho com peso de doze oitavas, a quatro mil reis a oitava,*
48.000 *quarenta e oito mil reis.*

64.000 *Um cordão de lantejoula, com o pezo de dezesseis oitavas, a quatro mil reis a oitava, sessenta e quatro mil reis.*

26.000 *Um dito fino, com peso de seis e meia oitavas, a quatro mil reis a oitava, vinte e seis mil reis.*

36.000 *Um volta de contas com feixo pesando nove oitavas, a quatro mil reis a oitava, trinta e seis mil reis.*

28.000 *Um rosario com cruz com o peso de sete oitavas, a quatro mil reis a oitava, vinte oito mil reis.*

16.000 *Um volta de contas miudas, com o pezo de quatro oitavas, a quatro mil res a oitava, dezeseis mil reis.*

6.750 *Dous anneis pesando duas oitavas e quatro, a trez mil reis a oitava, seis mil sete centos e cinquenta reis.*

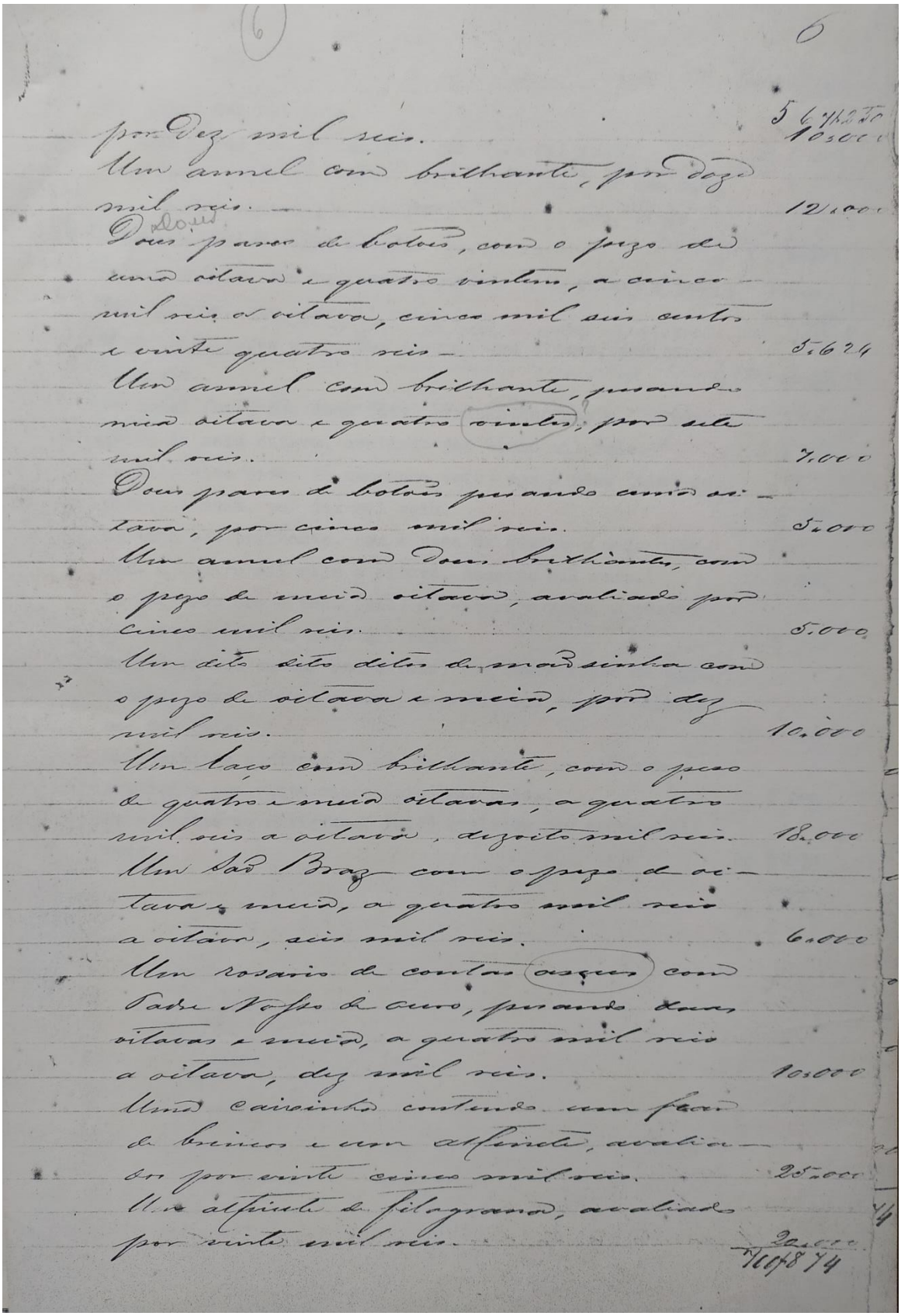
2.000 *Um par de argolhinhas com o pezo de meia oitava, a quantro mil reis a oitava, dous mil reis.*

5.000 *Um dito de bixas de esmaltes, avaliado por cinco mil reis.*

28.000 *Um cordão e estampa com fundo de pratam pesando só o ouro sete oitavas, a quatro mil reis a oitava, vinte e oito mil reis.*

30.000 *Um annel com brilhantes por trnta mil reis.*

_____ *Um dito comuma pedra grande por*
567$250



6

por Dez mil reis. 10$000
Um annel com brilhante, por doze mil reis. 12$000
Dous pares de botões, com o peso de uma oitava e quatro vintens, a cinco mil reis a oitava, cinco mil reis outro e vinte quatro reis. 5$624
Um annel com brilhante, pesando meia oitava e quatro vintens, por sete mil reis. 7$000
Dous pares de botões pesando uma oitava, por cinco mil reis. 5$000
Um annel com dous brilhantes, com o peso de meia oitava, avaliado por cinco mil reis. 5$000
Um dito dito dito de meia cinta com o peso de oitava e meia, por dez mil reis. 10$000
Um laço com brilhante, com o peso de quatro e meia oitavas, a quatro mil reis a oitava, dezoito mil reis. 18$000
Um São Braz com o peso de oitava e meia, a quatro mil reis a oitava, seis mil reis. 6$000
Um rosario de contas azues com Padre Nosso de ouro, pesando duas oitavas e meia, a quatro mil reis a oitava, dez mil reis. 10$000
Uma caixinha contendo um facão de brincos e uma alfinete, avaliados por vinte cinco mil reis. 25$000
Um alfinete de filagrana, avaliado por vinte mil reis. 20$000

	567$250
por Dez mil reis.	*10.000*
Um annel com brilhantes, por doze mil reis.	*12.000*
Dous pares de botões, com pezo de uma oitava e quantro vintens, a cinco mil reis a oitava, cinco mil seis centos e vinte e quatro reis.	*5.624*
Um annel com brilhante, pesando meia oitava e quatro vintens, por sete mil reis.	*7.000*
Dous pares de botões pesando uma oitava, por cinco mil reis.	*5.000*
Um annel com dous brilhantes, com pezo de meia oitava, avaliado por cinco mil reis	*5.000*
Um dito de maõsinha com o pezo de meia oitava, avaliado por dez mil reis.	*10.000*
Um laço com brilhante, com o pezo de quatro e meia oitavas, a quatro mil reis a oitava, dezoito mil reis	*18.000*
Um São Braz com o pezo de oitava e meia, a quatro mil reis a oitava, seis mil reis.	*6.000*
Um rosário de contas asues com o Padre Nosso de ouro, pesando duas oitavas e meia, a quatro mil reis a oitava, dez mil reis.	*10.000*
Uma caixinha contendo um par de brincos e um alfinete avaliados por vinte cinco mil reis.	*25.000*
Um alfinete de filagrana, avaliado por vinte mil reis.	*20.000*
	700$874

(4)

7$(874 Um alfinete de amor prefeito, avalia—
1$000 do por cem mil reis.

Prata

Uma prata pesando trinta e uma
e meia oitavas, á duzentos e gua—
renta reis a oitava, sete mil quinhen
7$560 tos e sessenta reis.
Um brinco com brilhante e turpa—
5$000 sia por cinco mil reis.
Um Cáps grande com o peso de
oitenta e sete oitavas, a duzentos
e guarenta reis a oitava, vinte mil
20$880 oito centos e oitenta reis.
Uma saia regular, com noventa
e sete oitavas de peso, a duzentos
e guarenta reis a oitava, dezeis
16$080 mil e oitenta reis.
Um par de castiçaes com o pe—
so de cento e dozo oitavas, a du—
zentos e guarenta reis a oitava,
25$880 vinte seis mil oito centos e oitenta reis.
Onze cabos de faca, pesando ca—
da um dezoito oitavas, cento e oi
tenta e sete oitavas, avaliada cada
oitava a duzentos reis, trinta e sete
37$400 mil e quatro centos reis.
Dozo colheres e uma concha de chá
com o peso de oitenta e seis oitá—
vas, a duzentos e guarenta reis a
oitava, vinte mil seis centos e qua—
2$064 renta reis.

Nove pares de colheres grandes, pe—
830$314 sando cada um vinte sete oitavas,

700$874

1.000 *Um filme de amô perfeito, avaliado por um mil reis.*

Prata

7.560 *Em prata pesando trinta e uma e meia oitavas, à duzentos e quarenta reis a oitava, sete mil quinhentos e sessenta reis.*

5.000 *Um brinco com brilhantes e tupazio por cinco mil reis.*

20.880 *Um cópo grande com pezo de oitenta e sete oitavas, a duzentas e quarenta reis a oitava, vinte mil oito centos e oitenta reis.*

16.080 *Uma salva regular , com sessenta e sete oitavas de pêso a duzentas e quanrenta reis a oitava, dezesseis mil e oitenta reis.*

26.880 *Um par de castiças com o peso de cento e doze oitavas, a duzentos e quarenta reias a oitava, vinte seis mil oito centos e oitenta reis.*

37.400 *Onze cabos de faca, pesando cada um dezessete oitavas, cento e oitenta e sete oitavas, avaliada cada oitava a duzentos reis, trinta e sete mil e quatro centos reis.*

20.640 *Doze colheres de conha de chá com o pezo de oitenta e seis oitavas, a a duzentos e quarenta reis a oitava, vinte e mil seis centos e quarenta reis*

Nove pares de colheres grandes, pesando cada uma vinte sete oitavas,

836$314

(8) 77

Duzentos e quarenta e hũ, a Duzentos e quarenta reis a oitava, cin- 8.364$314
coenta e oito mil trezentos e inteiros reis 58.332
Quatro pares de cathenas grandes, pe-
sando cada hũ vinte hũ oitavas,
noventa e duas oitavas, a duzentos
e quarenta oitavas, vinte dous mil
e oitenta reis. 22.080
Hũ par de argolas, com o peso (?)
de cincoenta e quatro oitavas, a
duzentos e quarenta reis a oitava,
doze mil novecentos sessenta reis. 12.960
Duas varas de galão de calça, pur
dous mil reis. 2.000
Hũ Frade de espadas por hũ
mil reis. 1.000

Cobre

Hũ tacho grande pesando huma ar-
roba e cinco libras, a mil reis
a libra, trinta e oito mil reis 37.000
Hũ tacho regular, pesando vinte qua-
tro libras, a mil reis a libra, vinte
quatro mil reis. 24.000
Hũ dito regular, com o peso de dez
e meia libras, avaliado a mil reis
a libra, dez mil e quinhentos reis. 10.500
Hũ dito pequeno, com o peso de
seis libras, a mil reis, seis mil reis. 6.000
Hũ dito maior, pesando oito li-
bras e meia, a mil reis a libra, oito
mil e quinhentos reis. 8.500
Hũ dito pequeno, com quatro libras
e meia, avaliado a libra a mil reis, 1.614$674

	836$314
Duzentas quarenta e trez a dusentos e quarenta reis a oitava, cincoenta E oito mil trezentos e vinte reis.	*58.320*
Quatro pares de colheres grandes, pesando cada um vinte e trez oitavas, noventa e duas oitavas, a duzentas e quarenta oitavas, vinte dous mil e oitenta reis.	*22.080*
Um par de esporas pesando concoenta e quatro oitavas, a dusentos e quarenta reis a oitava, doze mil novecentos sessenta reis.	*12.960*
Duas varas de galão de calças, por dous mil reis.	*2.000*
Um fiador de espada por mil reis.	*1.000*

Cobre

Um taxo grande pesando um arroba e cinco libras, a mil reis a libra, trinta e sete mil reis.	*37.000*
Um taxo regular, pesando vinte e quatro libras, a mil reis a libra, vinte quatro mil reis.	*24.000*
Um dito regular, com o pezo de dez e meia libra avaliado a mil reis e quinhentos reis.	*10.000*
Um dito pequeno, com o pezo de seis libras, a mil reis, seis mil reis.	*6.000*
Um dito maior, pesando oito libras e meia, a mil reis a libra, oito mil e quinhentos reis.	*8.500*
Um dito pequeno, com quatro libras e meia avaliado a libra a mil reis	_____ *1:018$674*

1.018.674

4,500 quatro mil e quinhentos reis. —
Uma bacia grande pesando doze
libras, a mil reis a libra, doze mil
12,000 reis —
Uma dita dita com o peso de qua-
torze libras e meia, a mil reis a
14,500 libra, quatorze mil e quinhentos reis.
Uma dita pequena com o peso de
sete e meia libra, a oito centos reis
6,000 a libra, seis mil reis —
Uma bacia grande, com o peso de
seis arrobas e oito libras, a mil
104,000 reis a libra, cento e quatro mil reis
Um alambique, com o capello de fo-
lha, pesando onze libras, a mil
11,000 reis a libra, onze mil reis. —
Uma caçarola de fogo, com o peso
de três libras, avaliada a libra
3,000 a mil reis, três mil reis.
Uma lata de fogo, com o peso de
três libras, a oito centos reis a libra,
2,400 dous mil e quatro centos reis
Uma dita de dita, pesando quatro
libras, a oito centos reis a libra, três
3,200 mil e duzentos reis.
Um par de balanças de cobre, pes-
2,500 o seis mil e quinhentos reis.
Uma bacia de arame de fogo, com
o peso de três libras, á mil reis a
3,000 libra, três mil reis.
Uma dita de dita dita, com o pe-
so de quatro e meia libras, tambem
4,500 a mil reis a libra, quatro mil e quinhentos reis.
1.189.274

1:018$674

4.500	*quatro mil quinhentos reis.*
12.000	*Uma bacia grande pesando doze libras, a mil reis a libra, doze mil reis.*
14.500	*Uma dita com o pezo de quatorze libras e meia, a mil reis a libra, quatorze mil e quinhentos reis.*
6.000	*Uma dita pequena com o pezo de sete e meia libra, a oito centos reis a libra, seis mil reis.*
104.000	*Uma bacia grande, com pezo de trez arrobas e oito libras, a mil reis a libra, cento e quatro mil reis.*
11.000	*Um alambique, com o capello de folha, pesando onze libras, a mil reis a libra, onze mil reis.*
3.000	*Uma cassarola de forno, com o pêso de trez libras avaliado a libra mil reis, trez mil reis.*
2.400	*Uma lata de forno, com peso de trez libras, a oito centos reis a libra, dous mil e quatro centos reis.*
3.200	*Uma dita de dito, pesando quantro libras, a oito centos reis a libra, trez mil e duzentos reis.*
2.500	*Um par de balanças de cobre, por dois mil e quinhentos reis.*
3.000	*Uma bacia de arame de forno, com o peso de trez libras, tambem a mil reis a libra, trez mil reis.*
4.500	*Uma dita de dito, com o peso de quatro e meia libras, tambem a mil reis a libra, quantro mil e quinhentos reis.*

1:189$274

(10)

Ferro

Uma alavanca grande, pesando quatorze libras, a quinhentos reis a libra, sete mil reis. 7,000

Uma dita pequena, com o peso de seis libras, a quinhentos reis a libra, três mil reis. 3,000

Uma dita dita, com o peso de cinco e meia libras, a quinhentos reis a libra, dous mil sete centos e cincoenta reis. 2,750

Dous pilões de ferro, pesando dezeseis libras, a trezentos e vinte reis a libra, cinco mil cento e vinte reis 5,120

Dous machados usado um novo por três mil e quinhentos reis, e um usado por mil e quinhentos reis, cinco mil reis. 5,000

Uma enchada usada, por um mil e quinhentos reis. 1,500

Um par de balanças de folha, por dous mil reis. 2,000

Ferramenta

Quatorze formões sortidos, em máo estado, a duzentos e quarenta reis cada um, três mil trezentos e sessenta reis 3,360

Uma grosa em máo estado, por quinhentos reis. 500

Uma lima idem idem, por quinhentos reis. 500

Uma serra grande de mão; por três mil reis. 3,000

Um sovelo pequeno por oito centos reis 800

1:223$860

Ferro

1:189$274

Uma alavanca grande, pesando quatorze libras, a quinhentos reis a libra, sete mil reis. *7.000*

Uma dita pequena, com o pezo de seis libras, a quinhentas reis a libra, trez mil reis. *3.000*

Uma dita dita, com pezo de cinco e meia libras, a quinhentos reis a libra, dous mil sete centos e cincoenta reis. *2.750*

Dous pêsos de ferro, pesando dezesseis libras, a tresentos e vinte libras, a tresentos e vinte reis a libra, cinco mil cento e vinte reis. *5.125*

Dous machados sendo um novo por trez mil e quinhentos reis, e um usado por mil e quinhentos reis, cinco mil reis. *5.000*

Uma enchada usada, por um mil e quinhentos reis. *1.500*

Uma par de balanças de folha, por dous mil reis. *2.000*

Ferramenta

Quatorze formões sortidos, em máo estado, a duzentos e quarenta reis cada um, trez mil trezentos e sessenta reis. *3.600*

Uma grosa em máo estado, por quinhentos reis. *500*

Uma lima idem idem, por quinhentos reis. *500*

Uma serra grande de mão, por trez mil reis. *3.000*

Um serrote pequeno por oito centos reis. *800*

1:223$804

(11)

1:223$804 Uma enchó já velho, por oito
800 centos reis.
Um aguilho em máo estado por
1$000 um mil reis.
Um machado grande, bom, por
4$000 quatro mil reis.

Trastes

Meio aparelho de porcellana pa-
ra chá, sendo ella de doze chicaras,
30$000 por trinta mil reis.
Uma Duzia de chicaras pintadas por
4$800 quatro mil e oito centos reis.
Dous pratos de vidro a oito centos reis
3$200 hum mil e duzentos reis.
Duas Duzias de pratos ~~anus~~, a qui-
12$000 nhentos reis cada um, doze mil reis.
Dous pratos ~~baixos~~, a mil reis ca-
2$000 da um, dous mil reis.
Quatro garrafões grandes, a qua-
16$000 tro mil reis, dezeseis mil reis.
1$000 Um dito pequeno por um mil reis.
Dous ~~almonsarijo~~ de bronze, a cinco
10$000 mil reis cada um, dez mil reis.
Dous fornos de guisa de lide, sendo
um novo por um mil reis e um
velho por quatro centos reis, mil e
1$400 quatro centos reis.
Uma cassarola de ferro batido, por
1$000 um mil reis.
Um taxo de dito dito por mil
1$280 duzentos e oitenta reis.
Um ferro de engommar com grocha,
5$000 á vapor, por cinco mil reis.
1:317$684

1:224$804

800 *Uma enchó já velha, por oito centos reis.*

1.000 *Um sepilho em máo estado por um mil reis.*

3.000 *Uma machado grande, bom, por quatro mil reis.*

Trastes

30.000 *Meio aparelho de porcelana para chá, sendo este de doze chicaras, por trinta mil reis.*

4.800 *Uma Duzia de chicaras pintadas por quatro mil e oito centos reis.*

3.200 *Quatro pratos de vidro a oito centos reis trez mil e duzentos reis.*

12.000 *Duas dúzias de pratos asuis a quinhentos reis cada um, doze mil reis.*

2.000 *Dous pratos travéssa, a mil reis cada um, dous mil reis.*

16.000 *Quatro garrafões grande, a quatro mil reis, dezesseis mil reis.*

1.000 *Um dito pequeno por mil reis.*

10.000 *Dous almofarizes de bronze, a cinco mil reis cada um, dez mil reis.*

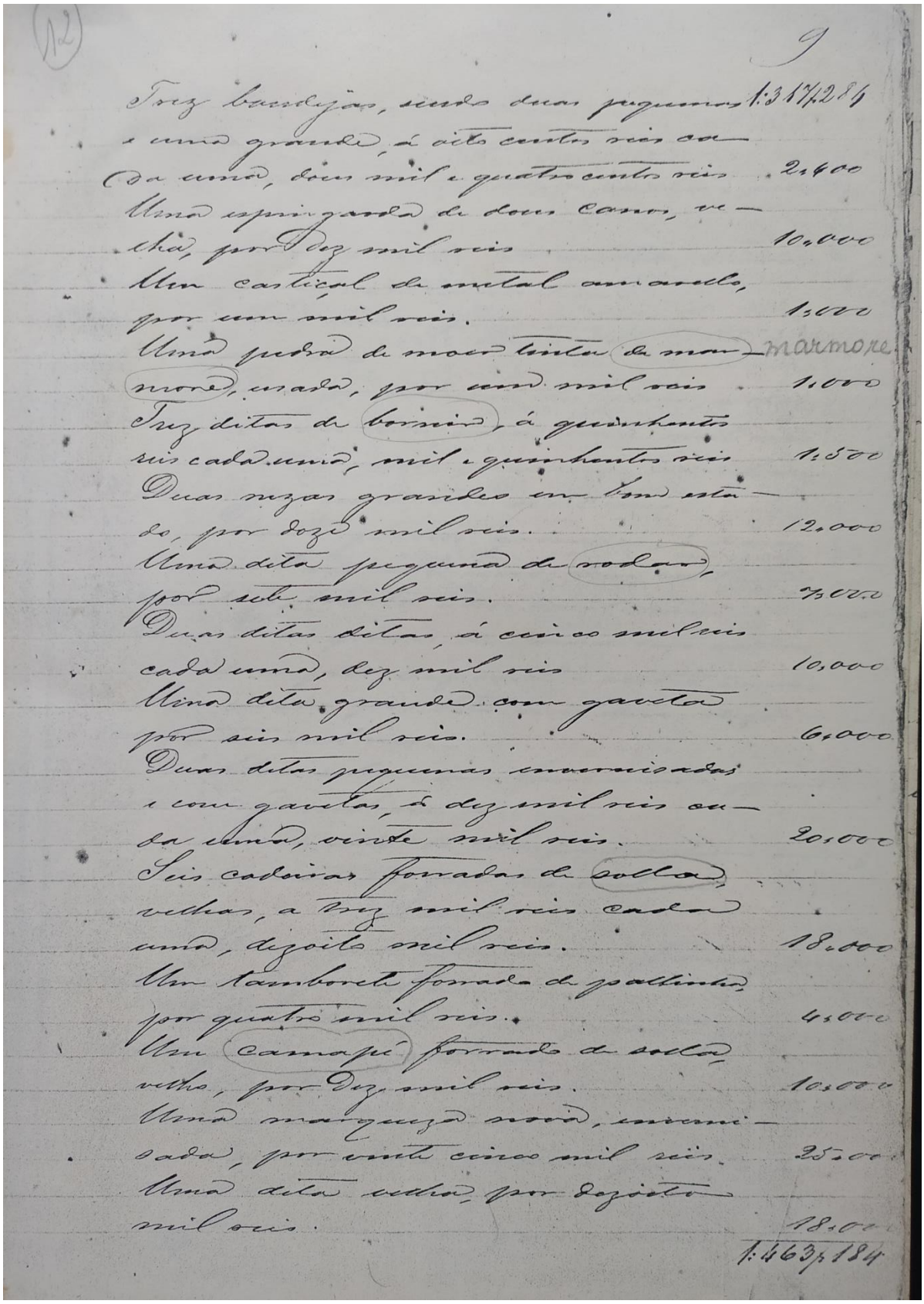
1.400 *Dous formas de queijo de leite, sendo um novo por um mil reis e um velho por quatro cento reis, mil quatro centos reis.*

1.000 *Uma cassarola de ferro batido, por um mil reis.*

1.280 *Um taxo de dito por mil duzentos e oito reis.*

5.000 *Um ferro de engomar com grelha, à vapor, por cinco mil reis.*

1:317$284



(12)

9

Trez bandejas, sendo duas pequenas e uma grande, á dito centos reis cada uma, dous mil e quatro centos reis 1:317$200 2$400

Uma espingarda de dous canos, velha, por dez mil reis 10$000

Um castiçal de metal amarello, por um mil reis. 1$000

Uma pedra de mesa (de mar-more), usada, por um mil reis marmore 1$000

Trez ditas de bronze, á quinhentos reis cada uma, mil e quinhentos reis 1$500

Duas mezas grandes em hum estado, por doze mil reis. 12$000

Uma dita pequena de rodas, por sete mil reis. 7$000

Duas ditas ditas, á cinco mil reis cada uma, dez mil reis 10$000

Uma dita grande com gaveta por seis mil reis. 6$000

Duas ditas pequenas marmisadas e com gaveta, á dez mil reis cada uma, vinte mil reis. 20$000

Seis cadeiras forradas de sola, velhas, a trez mil reis cada uma, dezoito mil reis. 18$000

Um tamborete forrado de pattinha por quatro mil reis. 4$000

Um (camapé) forrado de sola velho, por dez mil reis. 10$000

Uma marqueza nova, marmisada, por vinte cinco mil reis. 25$000

Uma dita velha, por dezoito mil reis. 18$000

1:463$184

	1:317$284
Tres bandejas, sendo duas pequenas e uma grande, à oito centos reis cada uma, dous mil e quatro centos reis.	*2.400*
Uma espingarda de dous canos, velha, por dez mil reis.	*10.000*
Um castiçal de metal amarelo, por mil reis.	*1.000*
Uma pedra de moer tinta de marmore, usada, por um mil reis.	*1.000*
Tres ditas de bornir a quinhentos reis cada uma, mil e quinhentos reis.	*1.500*
Duas mezas grandes em nom estado, por doze mil reis.	*12.000*
Uma dita pequena de rodar, por sete mil reis.	*7.000*
Duas ditas ditas, à cinco mil reis cada uma, dez mil reis.	*10.000*
Uma dita grande com gaveta por seis mil reis.	*6.000*
Duas ditas pequenas envernasidas e com gavetas, à dez mil reis cada uma, vinte mil reis.	*20.000*
Seis cadeiras forradas de solla, velhas, tres mil reis cada uma, dezoito mil reis.	*18.000*
Um tamborete forrado de palhinha, por quatri mil reis.	*4.000*
Um canapé forrado de solla, velho, por dez mil reis.	*10.000*
Uma marqueza nova, envernisada, por vinte e cinco mil reis.	*25.000*
Uma dita velha, por dezoito mil reis.	*18.000*
	1:463$184

(13)

L. 1:463$184

30,000 Uma cama de lona, nova, por trinta mil reis.

10,000 Uma dita de dita, velha, por dez mil reis.

50,000 Um par de canastras novas, por cincoenta mil reis.

1,000 Um banco pequeno, por um mil reis.

20,000 Duas prateleiras de taboas, a dez mil reis cada uma, vinte mil reis.

8,000 Oito quadros pequenos, à mil reis cada uma, oito mil reis.

36,000 Doze quadros grandes, à dous mil reis cada uma, doze mil reis, — digo, trinta e seis mil reis.

18,000 Dous pares de canastras velhas, um por dez mil e outro mais usado por oito mil reis, dezoito mil reis.

12,000 Um selim em bom estado, por doze mil reis —

8,000 Uma sella de campo tambem em bom estado, por oito mil reis.

Livros

15,000 Um jogo de Diccionario francez por quinze mil reis

5,000 Um dito de dito portuguez, por cinco mil reis.

8,000 Um Diccionario latino portuguez por oito mil reis.

12,000 Seis sellatas latinas por doze mil reis.

L. 69$184 Um volume de grammatica fran —

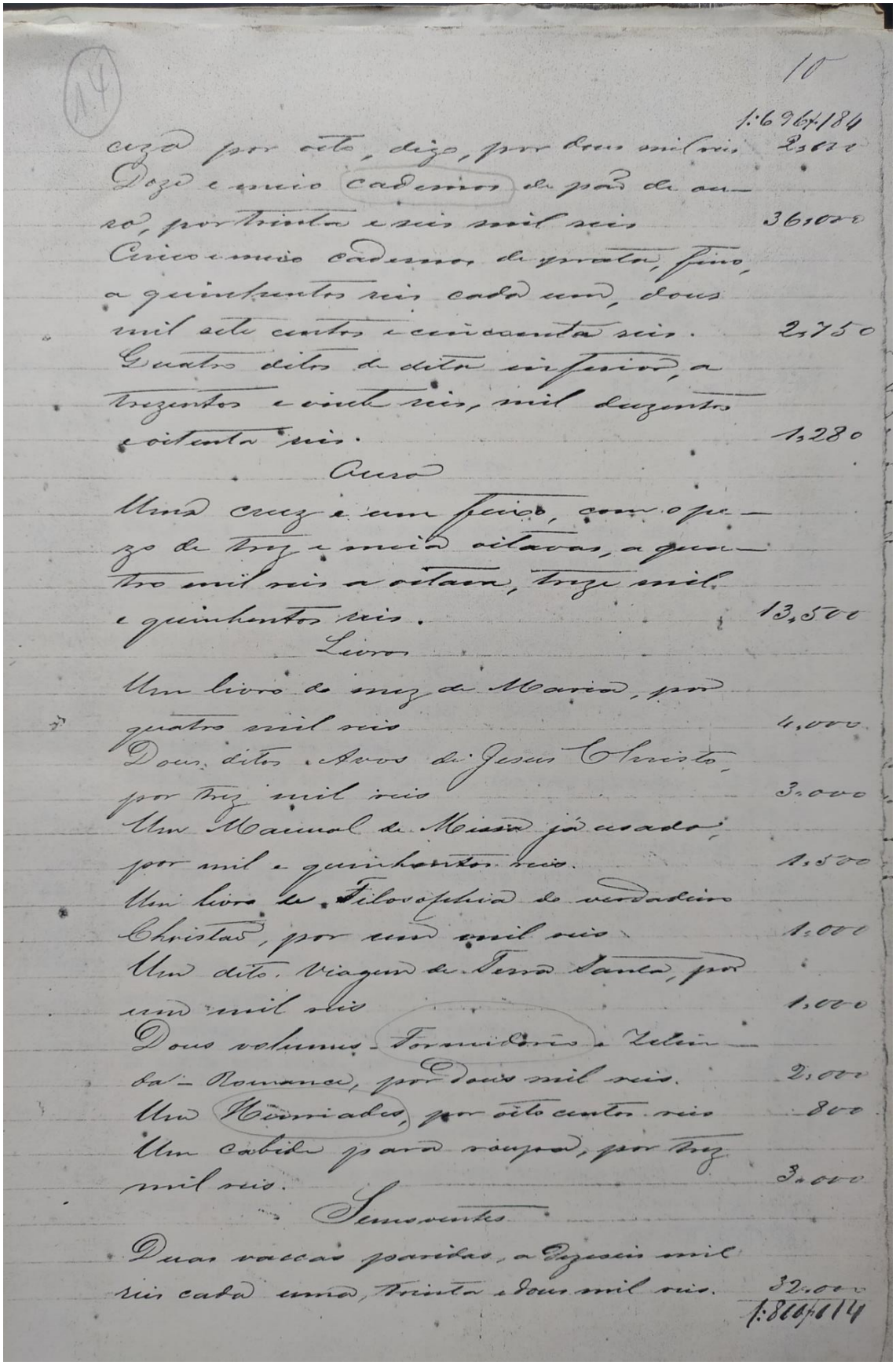
1:463$184

30.000	*Uma cama de lona, nova, por trinta mil reis.*
10.000	*Uma dita de dita, velha, por dez mil reis.*
50.000	*Um par de canastras novas, por conconeta mil reis.*
18.000	*Um banco pequeno, por um mil reis.*
20.000	*Duas prateleiras de taboas, a dez mil reis cada um, vinte mil reis.*
8.000	*Oito quadro pequenos, à mil reis cada um, oito mil reis.*
36.000	*Desoito quadros grandes, à dous mil reis cada um, trez mil e seis, digo, trinta e seis mil reis.*
18.000	*Dous pares de canastras velhas, um por dez mil e outro por oito mil reis, dezoito mil reis.*
12.000	*Um selim em bom estado, por doze mil reis.*
8.000	*Uma sella de campo tambem em bom estado, por oito mil reis.*

Livros

15.000	*Um jode de Diccionario francez por quinze mil reis*
5.000	*Um dito de dito portuguez, por cinco mil reis.*
8.000	*Um Diccionario latim e portuguez, por oito mil reis.*
12.000	*Seis sellectas latinas por doze mil reis,*
_____	*Um volume de grammatica franceza*

1:696$184



(14)

10

1:696$184

cruz por oito, dito, por dous mil reis 2$000
Doze e meio cadernos de pão de ouro, por trinta e seis mil reis 36$000
Cinco e meio cadernos de prata, fino, a quinhentos reis cada um, dous mil sete centos e cincoenta reis. 2$750
Quatro ditos de dito ordinario, a trezentos e vinte reis, mil duzentos e oitenta reis. 1$280

Ouro

Uma cruz e um ferro, com o peso de trez e meia oitavas, a quatro mil reis a oitava, trez mil e quinhentos reis. 13$500

Livros

Um livro de mez de Maria, por quatro mil reis 4$000
Dous ditos Avos de Jesus Christo, por trez mil reis 3$000
Um Manual de Missa já usado, por mil e quinhentos reis. 1$500
Um livro de Filosofia do verdadeiro Christão, por um mil reis 1$000
Um dito, Viagem de Terra Santa, por um mil reis 1$000
Dous volumes Formidaveis e Zelosa — Romance, por dous mil reis. 2$000
Um Mamiados, por oito centos reis 800
Um cabide para vinagre, por trez mil reis. 3$000

Semoventes

Duas vacas paridas, a trezentos mil reis cada uma, trinta e dous mil reis. 32$000

1:864$184

1:696$184

por oito, digo dous mil reis.	*2.000*
Doze e meio cadernos de pão de ouro, por trinta e seis mil reis.	*36.000*
Cinco e meio cadernos de prata fino, à quinhentos reis cada um, dous mil sete centos e cincoenta reis.	*2.750*
Quatro ditos de dita inferior, a trezentos e vinte reis, mil duzentos e oitenta reis.	*1.280*

Ouro

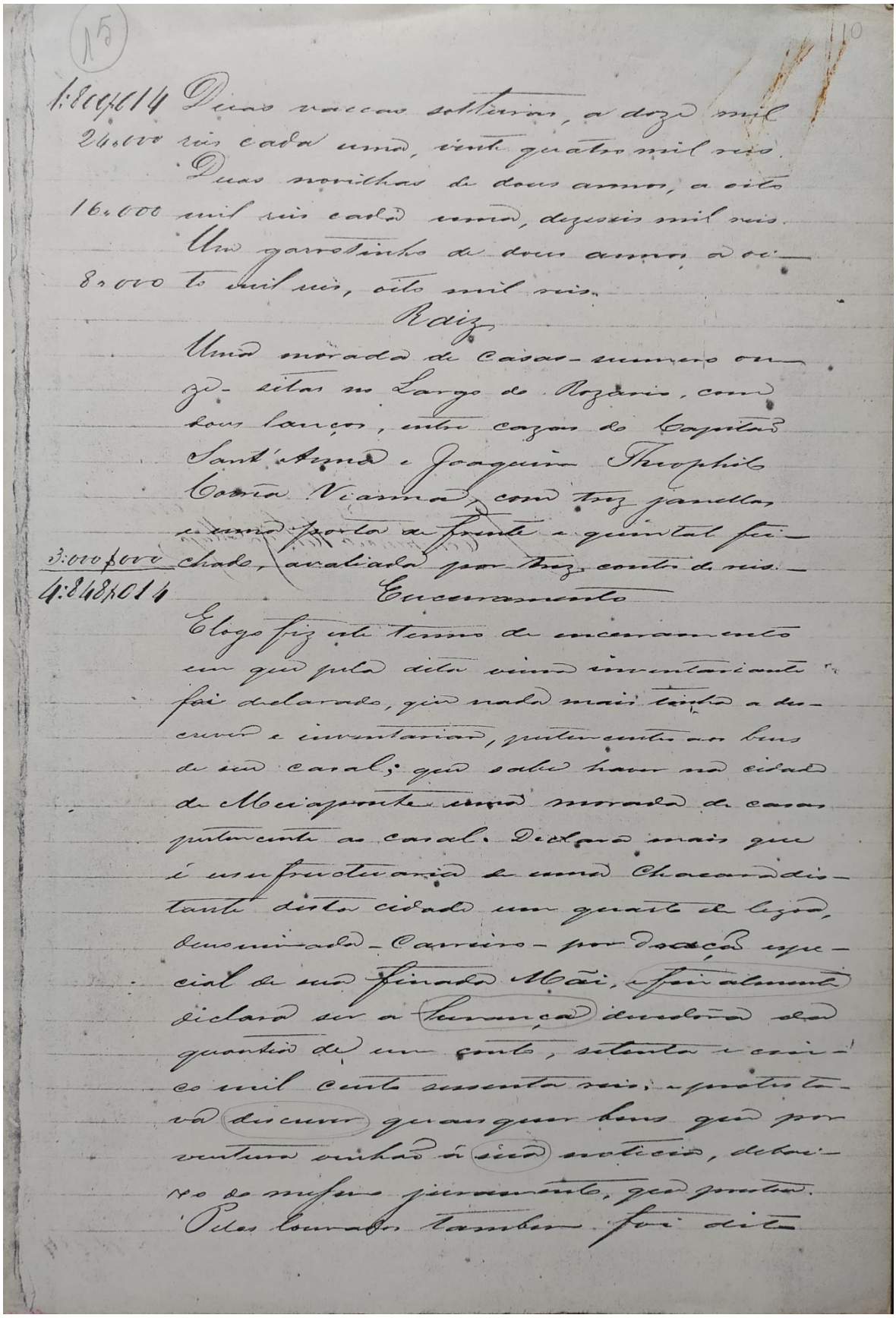
Uma cruz e um feixo, com o pezo de trez e meia oitavas, a quatro mil reis a oitava, treze mil e quinhentos reis.	*13.500*

Livros

Um livro do mez de Maria, por quatro mil reis.	*4.000*
Dous ditos Avos de Jesus Christo, por trez mil reis.	*3.000*
Um Manual de Missa já usado, por mil quinhentos reis.	*1.500*
Um livro Filosophia do verdadeiro Christão, por um mil reis.	*1.000*
Um dito, Viagem a Terra Santa, por um mil reis, Dous volumes – Formidorio e Zelinda – Romana, por dous mil reis.	*2.000*
Um Hermiades, por oito centos reis.	*800*
Um cabide para roupa, por trez mil reis.	*3.000*

Semoventes

Duas vaccas paridas, a dezesseis mil reis cada uma, trinta e dous mil reis.	*32.000*
	1:866$614



15

1:800$614 Duas vaccas solteiras, a doze mil
24$000 reis cada uma, vinte quatro mil reis.
Duas novilhas de dous annos, a oito
16$000 mil reis cada uma, dezesseis mil reis.
Um garotinho de dous annos, a oi-
8$000 to mil reis, oito mil reis.

Raiz

Uma morada de casas - numero on-
ze - sitas no Largo do Rozario, com
dous lanços, entre cazas de Capitão
Sant'Anna e Joaquim Theophilo
Costa Vianna, com tres janellas
e uma porta de frente e quintal fe-
3:000$000 chado, avaliada por Tres contos de reis. -
4:848$614

Encerramento

Elogo foi pelo dito termo de encerramento
em que pelo dito viuvo inventariante
foi declarado, que nada mais tinha a de-
clarar e inventariar, pertencente aos bens
de seu casal; que sabe haver na cidade
de Muriahé uma morada de casas
pertencente ao casal. Declarou mais que
é usufrutuaria de uma Chacara dis-
tante desta cidade um quarto de legoa,
denominada - Carreiro - por doação espe-
cial de seu finado Mãi, e foi alem
declarou ser a herança devedora da
quantia de um conto, setenta e cin-
co mil cento sessenta reis, e protes-
tou descuir quaisquer bens que por
ventura omittão á sua noticia, debai-
xo de mesmo juramento, que prestou.
Pelos louvados tambem foi dito

Fonte : Acervo de Elder Camargo de Passos.

1:866$614

24.000 *Duas vaccas solteiras, a doze mil reis cada uma, vinte e quatro mil reis.*

16.000 *Duas novilhas de dous annos, a oito mil reis cada uma, dezesseis mil reis.*

8.000 *Um garrotinho de dous annos, a oito mil reis, oito mil reis.*

Raiz

3:000$000 *Uma morada de casas – numero onze – sitas no Largo do Rozario, com dous lanlis, entre cazas do Capitão Sant´Anna e Joaquim Theophilo Corrêa Vianna, com trez janellas e uma porta de frente e quintal fechado avaliada por trez contos de reis.*

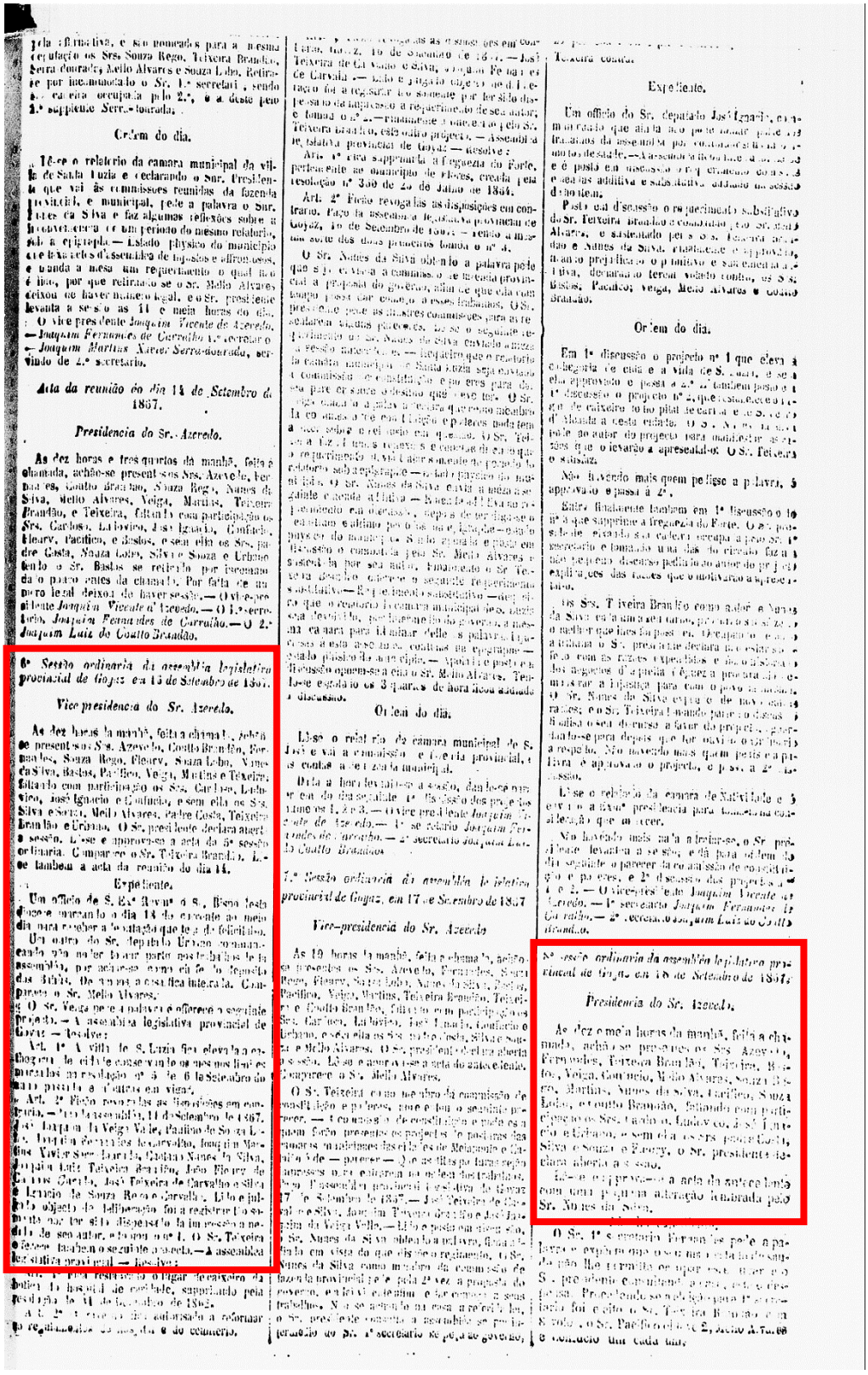
_____

4:848$014

Encerramento

E logo fiz este termo de ecerramento em que pela dita viuva inventariante foi declarado, que nada mais tinha a descrever e inventariar, pertencentes aos bens de seu casal; que sabe haver na codade de Meiaponte uma morada de casas pertencentes ao casal. Declara mais que usufructuária de uma chácara distante desta cidade um quarto de legoa, denominada – Carreiro – por doação de sua finada Mãi, e finalmente declara ser a herança devedôra da quantia de um conto, setenta e cinco mil cento e sessenta seis, e protestava discrever quaisquer bens que por ventura venhão á sua noticia, debaixo do mesmo juramento, que prestou. Pelos louvados tambem foi dito.

Anexo 14 - Veiga Valle apresenta projeto para elevar a Vila de Santa Luzia à categoria de cidade e sua aprovação, 1867.



Fonte: Correio Official, 05 de outubro de 1867, p.02.

6º Sessão ordinaria da assembleia legislativa provincial de Goyaz em 16 de Setembro de 1867

Vice presidencia do Sr. Azevedo.

As dez horas da manhã, feita a chamada estão presentes os Srs. Azevedo, Costa Brandão, Fernandes, Souza Rego, Fleury, Souza Lobo, Nunes da Silva, Bastos, Pacifico, Veiga, Martins e Teixeira, faltando com participação os Srs Cardoso, Ludovico, José Ignacio e Confucio, e sem ella os Srs. Silva e Souza, Mello Alvares, Padre Costa, Teixeira Brandão e Urbano. O Sr. Presidente declara aberta a sessão. Le-se e approva-se a acta da 6º sessão ordinária. Camparece o Sr Teixeira Brandão. Lê-se tambem a acta da reunião do dia 14.

Expediente

Um officio de S. Exª Revmª o Sr. Bispo desta diocese marcando o dia 18 de corrente ao meio dia para receber a (ilegível) *que tem defferido.*

Um outro do Sr. deputado Urbano comunicando não poder tomar parte nos trabalhos desta assembléa, por ocupar-se (ilegível). *Comparece o Sr. Mello Alvares.*

O Sr. Veiga pede a palavra e offerece o seguinte projeto – A assemblea legislativa provincial de Goyaz – Resolve:

Art.1º A villa de S. Luzia fica elevada a cathegoria de cidade conservando os mesmos limites demarcados na resolução nº 5 de 6 de setembro do anno passado e entrar em vigor;

Art 2º Ficão reservados as disposições em contrario – A assemblea em 11 de setembro de 1867. José Joaquim da Veiga Valle, Paulinno de Souza (ilegível), *Joaquim Fernandes de Carvalho, Joaquim Marques Cavier Serradourado, Caetano Nunes da Silva, Joaquim Luiz Teixeira Brnadão, João Fleury de Campos Curado, José Teixeira de Carvalho e Silva e Ignácio de Souza Rego e Carvalho. Lido e julgado objecto de deliberação foi a registrado somente por sido dispensado da impressão a pedido de seo autor, e vota a 2º .*

(...)

8º Sessão oridnária da assembléa legislativa provincial de Goyaz em 18 de Setembro de 1867.

Presidencia do Sr. Azevedo

As dez e meia horas da manhã, deita a chamada, achão se presentes os Srs. Azevedo, Fernandes, Teixeira Brandão, Teixeira, Bastos, Veiga, Confucio, Mello Alvares, Souza Rego, Martins, Nunes da Silva, Pacifico, Souza Lobo, (ilegível) *Brandão, faltando com participaçao os Srs. Cardoso, Ludovico, José Ignacio e Urbano e sem os srs padre Costa, Silva e Souza e Fleury, o Sr. presidente declara aberta a sessão.*

Lê-se e approva-se a acta da antecedente com uma pequena alteração lembrada pelo Sr. Nunes da Silva.

(...)



Ordem do dia.

Entra em discussão o parecer addiado da commissão de constituição e poderes sobre as posturas das camaras de Meiaponte e Catalão. O Sr. Nunes da Silva faz algumas reflexões contra, e o Sr. Teixeira como relator da referida commissão sustenta o parecer que finalmente é approvado.

Entra em 2ª discussão o projecto n. 2 que eleva a cathegoria de cidade a villa de Santa Luzia. O Sr. Mello Alvares tendo a palavra pede para que o projecto se a vote por partes. O Sr. Nunes da Silva oppõem-se ao pedido fazendo algumas considerações. Sendo meio dia interrompe se a sessão e a deputação que tem de felicitar a S. Ex. Revm. o Sr. Bispo, dirige-se, a convite do Sr. presidente a cumprir sua missão. Voltando ella pouco depois o Sr. Sousa Rego como orador pede a palavra e transmitte á assembléa a resposta dada por S. Ex. Revm. á felicitação que lhe fora dirigida, depois de fazer a leitura da mesma. A resposta de S. Ex. Revm. foi recebida com especial agrado.

Continúa a discussão interrompida. Não havendo mais quem pedisse a palavra é approvado o projecto, declarando terem votado contra a segunda parte do artigo 1º os Srs. Pacifico, Mello Alvares, Bastos e Coutto Brandão. E posto em 2ª discussão o de n. 2 que [illegible] hospital de caridade de S. Pedro d'Alcantara, é sem ella approvado.

Lê-se o relatorio da camara do Porto Imperial e vai ás commissões reunidas de fazenda provincial e de instrucção publica e as contas á de fazenda municipal.

Não havendo mais nada a tratar-se o Sr. presidente dá para ordem do dia seguinte 3ª discussão dos projectos ns. 1 2, e a leitura dos relatorios das camaras, e levanta a sessão á 1 hora da tarde. — O vice-presidente — *Joaquim Vicente de Azevedo.* — O 1.º secretario, *Joaquim Luiz Teixeira Brandão.* — O 2.º secretario, *Joaquim Luiz do Coutto Brandão.*

NOTICIARIO.

Bispo de Goyaz. — No domingo ultimo, pelas 8 horas da manhã, teve lugar a entrada solemne do Exm. Sr. D. Joaquim Gonsalves de Azevedo, Bispo desta diocese, acto este que não pôde ter lugar quando S. Ex.ª aqui chegou em razão de seu estado de morbidez.

Assembléa provincial. — Em sessão de 3 foi votado em 3ª discussão o projecto apresentado por alguns senhores deputados supprimindo as cadeiras de philosophia, inglez e geographia e historia do lyceu desta cidade e mandando annexar a de lingua nacional á de francez.

Noticias da corte. — Recebemos jornaes da corte cujas datas alcançam até 28 de Agosto.

Aguardava-se alli com viva anciedade a chegada do paquete do sul portador de noticias do nosso exercito em operações e esquadra que á ultima hora tinha rompido as fortificações de Curupayti e achava-se bombardeando o Humaitá.

Typographia provincial. — Por acto da presidencia, de 4 do corrente, foi nomeado o Sr. Francelino Fenelon de Loyola para servir de director da typographia provincial e redactor do *Correio Official* na ausencia do Sr. Dr. Coriolano Augusto de Loyola, que na qualidade de juiz municipal e de orphãos seguio para fora da capital.

Nomeações. — Forão nomeados por acto da presidencia de 20 do passado para o batalhão de reserva da guarda nacional

1ª Companhia.

Capitão — O capitão aggregado Constancio Ribeiro da Maya.

Tenente — O tenente aggregado Francisco Marques Lopes Fogaça.

2ª Companhia.

Alferes — O guarda João Pereira de Abreu.

—Demissão. — Foi demittido por portaria da presidencia de 25 do passado, Antonio Luz de Pina do cargo de 5º supplente do delegado de policia de Meiaponte.

Viveres. — Os seus preços na semana de 15 á 22 do corrente forão os seguintes:

Assucar arroba	6$000
Rapadura uma	$160
Queijos	$500
Toucinho arroba	8$000
Carne de porco idem	6$400
Dita secca de gado idem	5$000
Café arroba	8$000
Milho alqueire	3$200
Farinha de milho idem	4$000
Dita de mandioca idem	4$000
Fubá de moinho	8$000
Arroz pilado idem	6$400
Feijão idem	4$000
Mamona idem	3$200
Amendoim idem	2$560
Polvilho idem	8$000
Fumo rolo	12$000
Aguardente barril	12$000
Marmellada arroba	9$600
Capados em pé, um	10$000

VARIEDADE.

Festa do Corpo de Deos

Urbano IV instituio esta festa em honra do Santissimo Sacramento, marcando para a solemnidade o dia — primeira quinta-feira depois do octavario do pentecoste. O papa João XXII foi quem determinou a procissão — 1316 —, marcando-lhe o respectivo ceremonial.

A procissão Corpus-Christi é a mais solemne, a mais magnifica de todas aquellas que estão em uso na religião christã.

Jesus Christo na Eucharistia é levado em triumpho por meio das ruas juncadas de flôres, e as paredes das ruas forradas com ricas galas.

O papa Urbano IX — 1261 — na instituição da festa solemne teve em vista reparar as offensas que os impios e os libertinos fazião ao mysterio do Santissimo Sacramento — "Presença real do corpo de Jesus-Christo" — Os tres Evangelistas S. Matheos, S. Marcos e S. Lucas, contão expressamente o tempo e a maneira como Jesus-Christo instituio o Sacramento, e não obstante a clareza dos Evangelhos, o mysterio da Eucharistia é o mais atacado pelos hereges.

Os reis portuguezes (a historia de Portugal é historia subsidiaria da historia brasileira, e diz a Escriptura — "malditos aquelles que cospem nas cinzas de seus pais. Ecclesiastico — 3 vers. 11 e 18) esmerarão-se em honrar, e dar á procissão o maior esplendor possivel, a basta citar o alv. de 22 de Agosto de 1609 obrigando os cidadãos a acompanha-a 25 de Julho 1630 obrigando os tribunaes comparecerem em corporação — " em fórma de tribunal." — M. Borges Carneiro, Recmo Chr. das Leis vol. 2 pag. 561.

HISTORICO

A religião tem tres grandes inimigos — incredulidade, o indifferentismo, e o fanatismo.

Naquelle velho tempo o fanatismo dominava, e elle illudia o povo ignorante com grosseiras farças, afim de, misturando o sensualismo com o sublime, com o espiritual do culto, o chamar a adoração de mysterios os mais maravilhosos da nossa santa religião!

O mysterio é a fé — a fé pertence ao espirito — é a convicção, — é o dever pelo ver: consultar a intelligencia sobre os mysterios de Deos, é pôr um cego em frente dos productos da natureza e pedir-lhe uma descripção. O sentimento de Deos é instincto d'alma, elle constitue o homem celeste, quando a illustração o eleva á do eterno, do infinito, elle, porém materialisa o homem ignorante que abraça a religião de Jesus-Christo sem poder comprehender a *verdade*, materialisando o culto, e o proprio Deos, como Deos mundano — *cruel, sanguinario, pallido sangue!*

Na procissão de Corpus-Christi, no seu centro junto ao palio, hão follioes e regateiras dançando, e com pantomimas e gestos burlescos, querendo imitar em indecentes grosseiros quadros vivos o historico de Davi diante da arca da alliança!

Perante o *Santissimo Sacramento*, em frente do Sacramento *Eucharistia*, follioes e regateiras!!

Na procissão do mysterio mais evangelico mais puro, mais espiritual — "*presença real de Jesus Christo*" — erão admittidas pantomimas burlescas!!

Em honra do culto, a igreja já prohibio não só nesta procissão, como em todas as outras taes actos de ignorancia, com os quaes infantilmente o povo barbaro era chamado ás solemnes festas da christandade!

Quem lê o historico de taes festas nesses velhos tempos, custa a acreditar que houvesse taes usanças toleradas pelos principes da igreja.

E o actual quadro vivo de um historico verdadeiro e grande, porém bem contrastado em seu apparato á idéa do sublime?

Basta! E' questão grave — é, a vida do povo — não nos pertence. Proverbios — 8 — vers. 1 — " Por ventura, a prudencia não faz ouvir a sua voz?"

A Sá.

S. Paulo, 19 de Junho de 1867.

(Extrah

EDITAL.

De ordem do Illm. Sr. inspector da thesouraria de fazenda d'esta provincia, se faz publico, que em virtude da circular do thesouro nacional nº de 22 de Junho ultimo, se manda proceder á substituição das notas de 5$000 réis da 6ª estampa previnido-se, de que em tempo opportuno se marcará o dia em que ha de principiar o desconto da lei no valor das notas que não tiverem sido então substituidas.

E para que chegue ao conhecimento de todos se publica o presente.

Secretaria da thesouraria de fazenda em Goyaz 27 de Setembro de 1867. — O official, *Pio José Marques.*

GOYAZ. NA TYPOGRAPHIA PROVINCIAL 1867

Fonte: Correio Official, 05 de outubro de 1867, p.03.

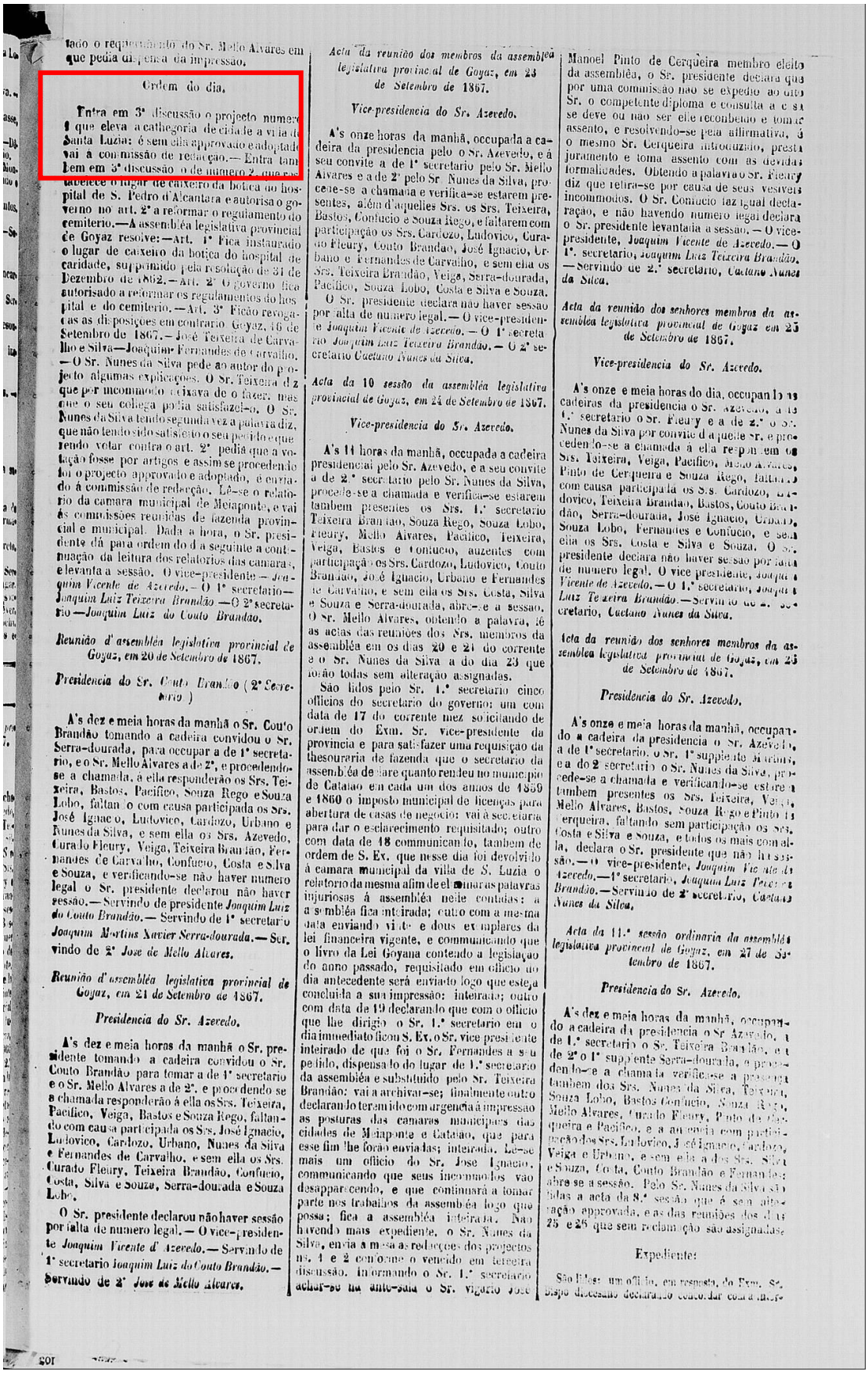
(...)

Ordem do dia.

Entra em discussão o parecer addiado da comissão de constituição e poderes sobre as posturas da camaras de Meiaponte e Catalão. O Sr. Nunes da Silva faz algumas reflexões contra, e o Sr. Teixeira como relator da referida commissão sustenta o parecer que finalmente é approvado.

Entra em 2ª discussão o projecto n.2 que eleva a cathegoria de cidade a villa de Santa Luzia. O Sr. Mello Alvares tendo a palavra pede que o projecto seja votado por parte. O Sr. Nunes da Silva oppoem-se ao pedido fazendo algumas considerações. Sendo meio dia interrompe-se a sessão e a deputação que tem de felicitar a S. Ex. Revm. O Sr. Bispo, dirigi-se, a convite do Se. Presidente a cumprir sua missão. Voltando ella pouco depois o Sr. Souza Rego como orador pede a palavra e transmitte a assembléa a reposta dada por S. Ex. Revm. á felicitação que lhe fora dirigida, depois de fazer a leitura da mesma. A resposta de S. Ex. Revm. foi recebida com esperado agrado.

Contínua a discussão interrompida. Não havendo mais quem pedisse a palavra é aprovado o projecto, declarando a terem vitado contra a segunda parte do artigo 1º os Srs. Pacifico, Mello Alvares, Bastos e Coutto Brandão. (...)



tado o requerimento do Sr. Mello Alvares em que pedia dispensa da impressão.

Ordem do dia.

Entra em 3ª discussão o projecto numero 1 que eleva a cathegoria de cidade a villa de Santa Luzia: é sem ella approvado e adoptado vai á commissão de redacção.—Entra tambem em 3ª discussão o de numero 2, que estabelece o lugar de caixeiro da botica do hospital de S. Pedro d'Alcantara e autorisa o governo no art. 2º a reformar o regulamento do cemiterio.—A assembléa legislativa provincial de Goyaz resolve:—Art. 1º Fica instaurado o lugar de caixeiro da botica do hospital de caridade, supprimido pela resolução de 31 de Dezembro de 1862.—Art. 2º O governo fica autorisado a reformar os regulamentos do hospital e do cemiterio.—Art. 3º Ficão revogadas as disposições em contrario. Goyaz, 16 de Setembro de 1867.—José Teixeira de Carvalho e Silva—Joaquim Fernandes de Carvalho. —O Sr. Nunes da Silva pede ao autor do projecto algumas explicações. O Sr. Teixeira diz que por incommodo deixava de o fazer, mas que o seu collega podia satisfazel-o. O Sr. Nunes da Silva tendo segunda vez a palavra diz, que não tendo sido satisfeito o seu pedido e que tendo votar contra o art. 2º pedia que a votação fosse por artigos e assim se procedendo foi o projecto approvado e adoptado, e enviado á commissão de redacção. Lê-se o relatorio da camara municipal de Meiaponte, e vai ás commissões reunidas de fazenda provincial e municipal. Dada a hora, o Sr. presidente dá para ordem do dia a seguinte a continuação da leitura dos relatorios das camaras, e levanta a sessão. O vice-presidente—*Joaquim Vicente de Azevedo.*—O 1º secretario—*Joaquim Luiz Teixeira Brandão*—O 2º secretario—*Joaquim Luiz do Couto Brandão.*

Reunião d'assembléa legislativa provincial de Goyaz, em 20 de Setembro de 1867.

Presidencia do Sr. Couto Brandão (2º Secretario.)

A's dez e meia horas da manhã o Sr. Couto Brandão tomando a cadeira convidou o Sr. Serra-dourada, para occupar a de 1º secretario, e o Sr. Mello Alvares a de 2º, e procedendo-se a chamada, á ella responderão os Srs. Teixeira, Bastos, Pacifico, Souza Rego e Souza Lobo, faltando com causa participada os Srs. José Ignacio, Ludovico, Cardozo, Urbano e Nunes da Silva, e sem ella os Srs. Azevedo, Curado Fleury, Veiga, Teixeira Brandão, Fernandes de Carvalho, Confucio, Costa e Silva e Souza, e verificando-se não haver numero legal o Sr. presidente declarou não haver sessão.—Servindo de presidente *Joaquim Luiz do Couto Brandão.*— Servindo de 1º secretario *Joaquim Martins Xavier Serra-dourada.*—Servindo de 2º *José de Mello Alvares.*

Reunião d'assembléa legislativa provincial de Goyaz, em 21 de Setembro de 1867.

Presidencia do Sr. Azevedo.

A's dez e meia horas da manhã o Sr. presidente tomando a cadeira convidou o Sr. Couto Brandão para tomar a de 1º secretario e o Sr. Mello Alvares a de 2º, e procedendo se a chamada responderão á ella os Srs. Teixeira, Pacifico, Veiga, Bastos e Souza Rego, faltando com causa participada os Srs. José Ignacio, Ludovico, Cardozo, Urbano, Nunes da Silva e Fernandes de Carvalho, e sem ella os Srs. Curado Fleury, Teixeira Brandão, Confucio, Costa, Silva e Souza, Serra-dourada e Souza Lobo.

O Sr. presidente declarou não haver sessão por falta de numero legal.—O vice-presidente *Joaquim Vicente d'Azevedo.*—Servindo de 1º secretario *Joaquim Luiz do Couto Brandão.*—Servindo de 2º *José de Mello Alvares.*

Acta da reunião dos membros da assembléa legislativa provincial de Goyaz, em 23 de Setembro de 1867.

Vice-presidencia do Sr. Azevedo.

A's onze horas da manhã, occupada a cadeira da presidencia pelo o Sr. Azevedo, e á seu convite a de 1º secretario pelo Sr. Mello Alvares e a de 2º pelo Sr. Nunes da Silva, procede-se a chamada e verifica-se estarem presentes, além d'aquelles Srs. os Srs. Teixeira, Bastos, Confucio e Souza Rego, e faltarem com participação os Srs. Cardozo, Ludovico, Curado Fleury, Couto Brandão, José Ignacio, Urbano e Fernandes de Carvalho, e sem ella os Srs. Teixeira Brandão, Veiga, Serra-dourada, Pacifico, Souza Lobo, Costa e Silva e Souza.

O Sr. presidente declara não haver sessão por falta de numero legal.—O vice-presidente *Joaquim Vicente de Azevedo.*—O 1º secretario *Joaquim Luiz Teixeira Brandão.*—O 2º secretario *Caetano Nunes da Silva.*

Acta da 10 sessão da assembléa legislativa provincial de Goyaz, em 24 de Setembro de 1867.

Vice-presidencia do Sr. Azevedo.

A's 11 horas da manhã, occupada a cadeira presidencial pelo Sr. Azevedo, e a seu convite a de 2º secretario pelo Sr. Nunes da Silva, procede-se a chamada e verifica-se estarem tambem presentes os Srs. 1º secretario Teixeira Brandão, Souza Rego, Souza Lobo, Fleury, Mello Alvares, Pacifico, Teixeira, Veiga, Bastos e Confucio, auzentes com participação os Srs. Cardozo, Ludovico, Couto Brandão, José Ignacio, Urbano e Fernandes de Carvalho, e sem ella os Srs. Costa, Silva e Souza e Serra-dourada, abre-se a sessão. O Sr. Mello Alvares, obtendo a palavra, lê as actas das reuniões dos Srs. membros da assembléa em os dias 20 e 21 do corrente e o Sr. Nunes da Silva a do dia 23 que forão todas sem alteração assignadas.

São lidos pelo Sr. 1º secretario cinco officios do secretario do governo: um com data de 17 do corrente mez solicitando de ordem do Exm. Sr. vice-presidente da provincia e para satisfazer uma requisição da thesouraria de fazenda que o secretario da assembléa declare quanto rendeu no municipio de Cataluo em cada um dos annos de 1859 e 1860 o imposto municipal de licenças para abertura de casas de negocio: vai á secretaria para dar o esclarecimento requisitado; outro com data de 18 communicando, tambem de ordem de S. Ex. que nesse dia foi devolvido á camara municipal da villa de *S. Luzia* o relatorio da mesma afim de el-a mesma riscar palavras injuriosas á assembléa neile contidas: a assembléa fica inteirada; outro com a mesma data enviando vinte e dous exemplares da lei financeira vigente, e communicando que o livro da Lei Goyana contendo a legislação do anno passado, requisitado em officio do dia antecedente será enviado logo que esteja concluida a sua impressão: inteirada; outro com data de 19 declarando que com o officio que lhe dirigio o Sr. 1º secretario em o dia immediato ficou S. Ex. o Sr. vice presidente inteirado de que foi o Sr. Fernandes a seu pedido, dispensado do lugar de 1º secretario da assembléa e substituido pelo Sr. Teixeira Brandão: vai a archivar-se; finalmente outro declarando terem sido com urgencia á impressão as posturas das camaras municipaes das cidades de Meiaponte e Cataluo, que para esse fim lhe forão enviadas; inteirada. Lê-se mais um officio do Sr. José Ignacio, communicando que seus incommodos vão desapparecendo, e que continuará a tomar parte nos trabalhos da assembléa logo que possa; fica a assembléa inteirada. Não havendo mais expediente, o Sr. Nunes da Silva, envia a mesa as redacções dos projectos ns. 1 e 2 conforme o vencido em terceira discussão. Informando o Sr. 1º secretario achar-se na ante-sala o Sr. vigario José Manoel Pinto de Cerqueira membro eleito da assembléa, o Sr. presidente declara que por uma commissão não se expedio ao dito Sr. o competente diploma e consulta a e si se deve ou não ser elle reconhecido e tomar assento, e resolvendo-se pela affirmativa, é o mesmo Sr. Cerqueira introduzido, presta juramento e toma assento com as devidas formalidades. Obtendo a palavra o Sr. Fleury diz que retira-se por causa de seus vesiveis incommodos. O Sr. Confucio faz igual declaração, e não havendo numero legal declara o Sr. presidente levantada a sessão.—O vice-presidente, *Joaquim Vicente de Azevedo.*—O 1º. secretario, *Joaquim Luiz Teixeira Brandão.* —Servindo de 2º. secretario, *Caetano Nunes da Silva.*

Acta da reunião dos senhores membros da assembléa legislativa provincial de Goyaz em 25 de Setembro de 1867.

Vice-presidencia do Sr. Azevedo.

A's onze e meia horas do dia, occupando as cadeiras da presidencia o Sr. Azevedo, a de 1º secretario o Sr. Fleury e a de 2º o Sr. Nunes da Silva por convite d'aquelle sr. e procedendo-se a chamada á ella responderão os Srs. Teixeira, Veiga, Pacifico, Mello Alvares, Pinto de Cerqueira e Souza Rego, faltando com causa participada os Srs. Cardozo, Ludovico, Teixeira Brandão, Bastos, Couto Brandão, Serra-dourada, José Ignacio, Urbano, Souza Lobo, Fernandes e Confucio, e sem ella os Srs. Costa e Silva e Souza. O Sr. presidente declara não haver sessão por falta de numero legal. O vice presidente, *Joaquim Vicente de Azevedo.*—O 1º secretario, *Joaquim Luiz Teixeira Brandão.*—Servindo de 2º. secretario, *Caetano Nunes da Silva.*

Acta da reunião dos senhores membros da assembléa legislativa provincial de Goyaz, em 26 de Setembro de 1867.

Presidencia do Sr. Azevedo.

A's onze e meia horas da manhã, occupando a cadeira da presidencia o Sr. Azevedo, a de 1º secretario o Sr. 1º supplente Martins, e a do 2 secretario o Sr. Nunes da Silva, procede-se a chamada e verificando-se estarem tambem presentes os Srs. Teixeira, Veiga, Mello Alvares, Bastos, Souza Rego e Pinto de Cerqueira, faltando sem participação os Srs. Costa e Silva e Souza, e todos os mais com ella, declara o Sr. presidente que não ha sessão.—O vice-presidente, *Joaquim Vicente de Azevedo.*—1º secretario, *Joaquim Luiz Teixeira Brandão.*—Servindo de 2º secretario, *Caetano Nunes da Silva.*

Acta da 11.ª sessão ordinaria da assembléa legislativa provincial de Goyaz, em 27 de Setembro de 1867.

Presidencia do Sr. Azevedo.

A's dez e meia horas da manhã, occupando a cadeira da presidencia o Sr Azevedo, a de 1.º secretario o Sr. Teixeira Brandão, e a de 2º o 1º supplente Serra-dourada, e procedendo-se a chamada verifica-se a presença tambem dos Srs. Nunes da Silva, Teixeira, Souza Lobo, Bastos Confucio, Souza Rego, Mello Alvares, Curado Fleury, Pinto de Cerqueira e Pacifico, e a ausencia com participação dos Srs. Ludovico, José Ignacio, Cardozo, Veiga e Urbano, e sem ella a dos Srs. Silva e Souza, Costa, Couto Brandão e Fernandes abre-se a sessão. Pelo Sr. Nunes da Silva são lidas a acta da 8.ª sessão que é sem alteração approvada, e as das reuniões dos dias 25 e 26 que sem reclamação são assignadas.

Expediente:

São lidos: um officio, em resposta, do Exm. Sr. Bispo diocesano declarando concordar com a nova

Fonte: Correio Official, 12 de outubro de 1867, p.03.

Ordem do dia

Entra em 3º discussão o projecto de número 1 que ele a cathegoria de cidade a villa de Santa Luzia: é sem ella aprovado e adoptado vai a commissão de redacção.

Anexo 15 – Casa de Veiga Valle no Largo do Rosário, Cidade de Goiás, 2020.





Foto: Fernando Santos, 2020

Anexo 16 – Primeira vez que a imagem da Santíssima Trindade é publicada no jornal do Santuário, 1929



SANTUARIO DA TRINDADE

ORGAM DO SANTUARIO DA TRINDADE

Director Redactor: P. Lourenço Hubbauer C.Ss.R. — Com licença e approvação da autoridade ecclesiastica — Gerente: Felix Franke.

Anno 8 — Campinas (Estado de Goyaz) 1 de Julho de 1929 — Numero 311

O Mysterio da Santissima Trindade

«Esta é a vida eterna que conheçam a Ti, Deus Pai e Creador e a Teu unigenito Filho que enviaste ao mundo.»

Com estas palavras o Divino Salvador nos dá a entender, que a vida eterna no céo, a bemaventurança dos escolhidos no céo consiste nisto, que na luz mais clara da gloria vejam a Deus uno e trino, a Deus que é uma só essencia e substancia ou natureza, a Deus que é trino em pessoas, a Deus em que ha Deus Padre, Deus Filho e Deus Espirito Santo.

Para alcançar esta bemaventurança eterna, que consiste em ver e gozar a gloria de Santissima Trindade, é preciso professar e praticar a fé no Mysterio da Santissima Trindade, durante o tempo da provação, durante a vida mortal.

Quem não conhece ou não accredita o que Deus, Verdade infallivel, nos revelou e por sua santa Egreja nos ensina sobre a existencia de um só Deus, e sobre as tres pessoas que ha em Deus, esse tal não esta nas condições de ser admittido á visão da gloria da Santissima Trindade.

Ter e professar uma fé firme neste primeiro e maior dos Mysterios é optima recommendação para quem chega ás portas da eternidade.

Por isso na oração pelos agonizantes o sacerdote reza pelo christão que está para partir deste mundo: Recommendamo-Vos, Senhor, a alma deste Vosso servo. Consolae, Senhor, a sua alma na Vossa presença. Embora elle tenha commettido peccados, sempre não negou sua fé em Deus Padre, Filho e Espirito santo.

Não resta duvida: para adquirir um conhecimento sobrenatural de qualquer um mysterio da fé, dá-se cousa semelhante como no conhecimento natural pelos sentidos.

Não podemos enxergar com os olhos do corpo, sem que haja luz. Uma luz clara de mais incommoda, quasi cega a vista.

Na vida espiritual e sobrenatural um mysterio, tanto mais offusca o espirito que não for confortado e illumiado pela luz da fé, pela graça do Espirito Santo quanto mais sublime for o mysterio.

Emquanto as almas innocentes e puras, prevenidas pela graça do Espirito Santo, com summo gosto se dedicam á contemplação dos grandes mysterios da Trindade, da Incarnação, da Eucharistia, os espiritos subjugados pelas trevas do vicio, diante das verdades sublimes da religião ainda mais inflamodados, atormentados se mostram do que, p. ex., as aves nocturnas diante dos raios do sol.

Empenhados em adquirir e conservar a pureza do coração havemos de impetrar luzes mais abundantes do céo, para que nossa fé na Santissima Trindade se torne mais viva, nosso conhecimento de tão sublime mysterio seja mais profundo.

Nessa profissão de fé no Deus Uno e Trino deve ser sincera e energica.

Estribados na palavra de Deus que não mente, que não se engana, do fundo da alma devemos proferir nossa profissão de fé em Deus, que é uma na essencia e trino em pessoas, cada vez que fazemos o signal da cruz e dizemos: Em nome do Padre e do Filho e do Espirito Santo.

Nosso espirito e coração ha de ficar convencido, todo possuido pela convicção, de que a fé viva e pratica da Santissima Trindade é de importancia decisiva para a salvação de nossas almas.

Em nome do Padre, Filho e Espirito santo fomos baptisados e chrismados, nos são absolvidos na confissão os nossos peccados, nos são administrados os Sacramentos e as benções da Egreja.

A divina Providencia tem cuidado de despertar e conservar viva nossa attenção sobre esta verdade; prova-o o facto, que na Egreja ora surgem grandes servos de Deus e associações religiosas com a missão de glorificar mais intensivamente a Santissima Trindade; ora novos Santuarios se formam que servem para o mesmo fim.

Uma fineza da bondade divina para nós é haver em nosso Bispado e Estado o grande Santuario, que attrae milhares de devotos por estes dias que correm.

Sirva a grande festa da Trindade, para que a fé e devoção para com este mysterio se torne mais viva, mais firme, e nos seja um meio e um penhor de sermos admittidos a seu tempo a gozar e a ver a gloria de Deus Padre, Filho e Espirito Santo. *P. L. H.*

SANTUARIO DA TRINDADE

é o unico jornal religioso do Estado. — Por isto é dever dos Catholicos de ajudal-o, propagal-o e assignal-o!

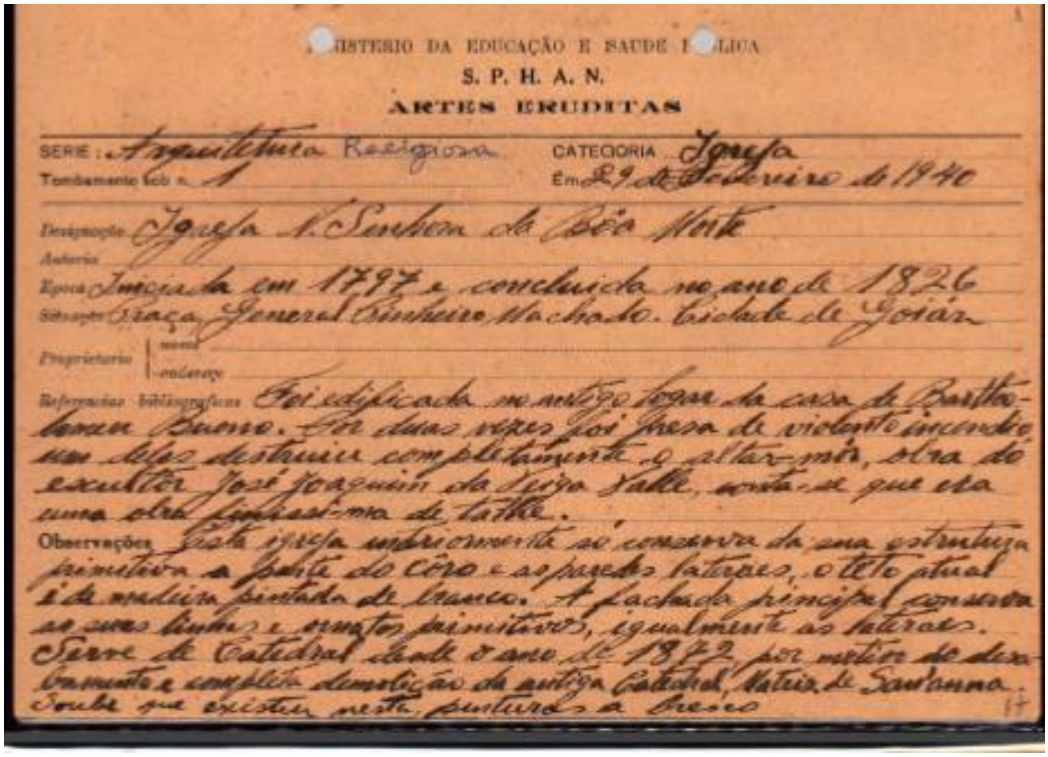
Fonte: Santuário de Trindade, Anno 8, n. 311, 1 de julho de 1929, p.1.

Anexo 17 – Obra Aguadeiras no Largo do Chafariz



João José Rescala - *Aguadeiras no Largo do Chafariz* - 1940 - Óleo sobre tela – 162 x 218,5cm - Museu Nacional de Belas Artes – RJ. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/308144799478342515/> Acessado: 30 de setembro de 2020 às 10:55

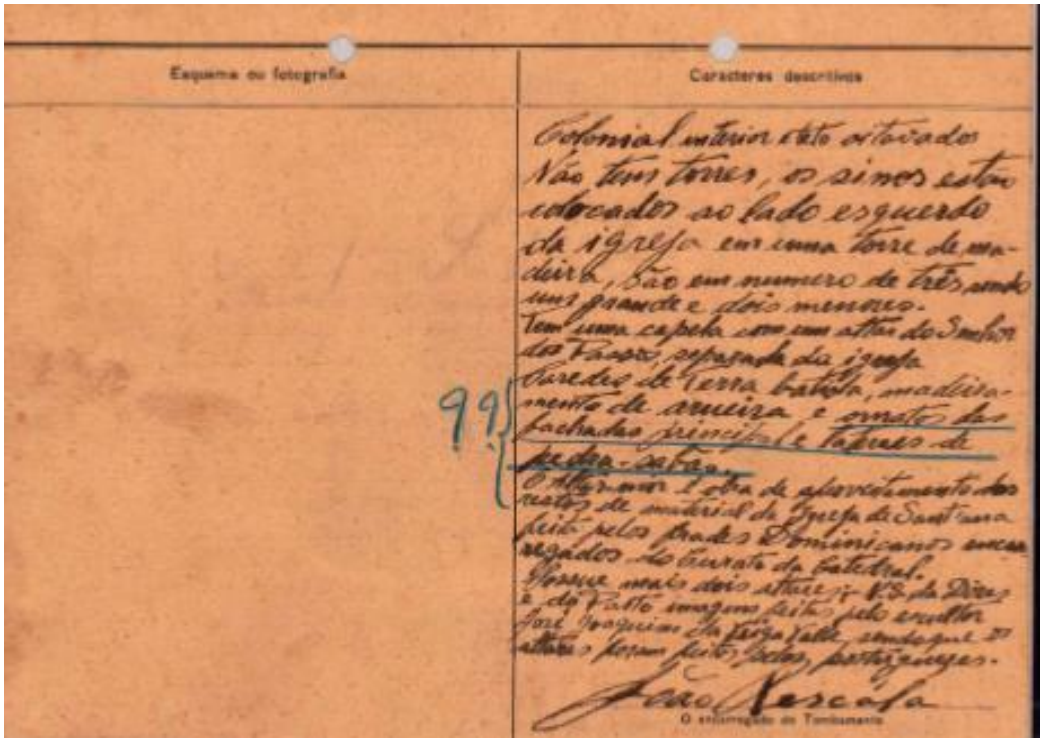
Anexo 18 - Fichas escritas por Rescala sobre a Igreja Nossa Senhora da Boa Morte para o SPHAN



MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAUDE PUBLICA
S. P. H. A. N.
ARTES ERUDITAS

SERIE: Arquitetura Religiosa CATEGORIA Igreja
Tombamento fob n. 1 Em 29 de Fevereiro de 1940

Designação: Igreja N. Senhora da Boa Morte
Autoria:
Epoca: Iniciada em 1797 e concluida no ano de 1826
Situação: Praça General Pinheiro Machado. Cidade de Goiás
Proprietario: { atual / anterior
Referencias bibliograficas: Foi edificada no outeiro logo da casa de Bartholomeu Bueno. Por duas vezes foi presa de violento incendio que a destruiu completamente, o altar-mór, obra do escultor José Joaquim da Veiga Valle, sendo que esta uma obra fantastica de talha.
Observações: Esta igreja unicamente se conserva da sua estructura primitiva a parte do côro e as paredes laterais, o tecto atual é de madeira pintada de branco. A fachada principal conserva os seus linhas e ornatos primitivos, igualmente as laterais. Serve de Catedral desde o ano de 1882, por motivo do desabamento e completa demolição da antiga Catedral, Matriz de Santanna. Soube que existem nesta pinturas a fresco



Esquema ou fotografia

Caracteres descritivos

99

Colonial interior todo ornamentado
Não tem torres, os sinos estão colocados ao lado esquerdo da igreja em uma torre de madeira, são em numero de três sendo um grande e dois menores.
Tem uma capela com um altar do Senhor dos Passos, separada da igreja
Paredes de terra batida, madeiramento de aroeira e ornatos da fachada principal e laterais de pedra-sabão.
O Alferes Joaquim Lobo de Aguiar doou o material de madeira da Igreja de Santanna feita pelos frades Dominicanos encarregados do Curato da Catedral.
Possue mais dois altares à D. Maria da Dôres e do Patrocinio sendo feito pelo escultor José Joaquim da Veiga Valle sendo que os altares foram feitos todos particulares.

Rescala
O encarregado do Tombamento

Fonte: Arcevo do Museu das Bandeiras.

Anexo 19 - Relatório produzido por João José Rescala, 1940.

ESCULTOR :-VEIGA VALLE:-

Nasceu na cidade de Pirenópolis, antiga Meia-Ponte, estado de Goiaz, no dia 9 de setembro, de 1806 e morreu a 29 de janeiro de 1874. Foi sepultado no cemiterio de S. Miguel, na cidade de Goiaz.
Iniciou seus estudos de escultura e pintura com padre Amancio, superando em pouco tempo o mestre. Esculpia de preferencia em madeira (cedro), encarnando-as em seguida com uma perfeição admiravel; foi um êximio dourador, as imagens eram pintadas de côres 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 provincia. 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 Goiaz, 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 residencia definitiva nesta Cidade, onde são encontrados , em maior quantidade, trabalhos seus.
Embora não cogitasse de politica, foi deputado pela provincia, talvez mais para satisfazer os caprichos de seu sôgro.

Era tambem major da Guarda- Nacional, mas o que se respeitava nele era o artista e, como tal, gosava da maior estima e admiração da sociedade da época.

Consegui realizar uma exposição retrospectiva de seus trabalhos para melhor analisal-os 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 interprete 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 inteligencia, indicando a existencia de um corpo por baixo. O mais extraordinario é que nascido e sem nunca ter saído de Goiaz seguia a orientação da época. Não acredito que o seu único professor tenha contribuido muito para a sua formação; este, segundo parece, não possuia qualidades apreciaveis 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 exigencia da propria Igreja e do povo de então.

Considero-o um verdadeiro mestre na arte de encarnar e, como dourador, chegava a detalhes incriveis.As tintas, colas, banhos e etc., eram preparadas por ele: mandava buscar óca em determinado terreno em Pirenópolis.

Foi nos trabalhos, ainda em madeira, que pude admira-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 oratorio, pintadas por ele á tempera, de boa conservação; não parecem originaes, tambem não afirmo serem cópias e, ahi, nessas quatro pinturas, verifica-se a sua grande tendencia para o desenho e a pintura.

Do seu casamento, deixou varios 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 Goiaz, 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.

Goiáz, 11 de Abril de 1940 João Gonçalves

TRABALHOS DO ESCULTOR -VEIGA VALLE- EXISTENTES NA CIDADE DE GOIAZ

FORAM EXPOSTOS NA"EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA" REALIZADA EM 30 DE MARÇO DE 1940

I- Nossa Senhora do Parto com 1, 50

2- Nossa Senhora das Dôres

3- S. Joaquim

Propriedade da Igreja da Boa Morte.

4- Senhor Morto

5- Nossa Senhora d' Abadía

6- Menino Jesus

7- Santa Barbara (em madeira)

Propriedade da Igreja de Nossa Senhora d'Abadía

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

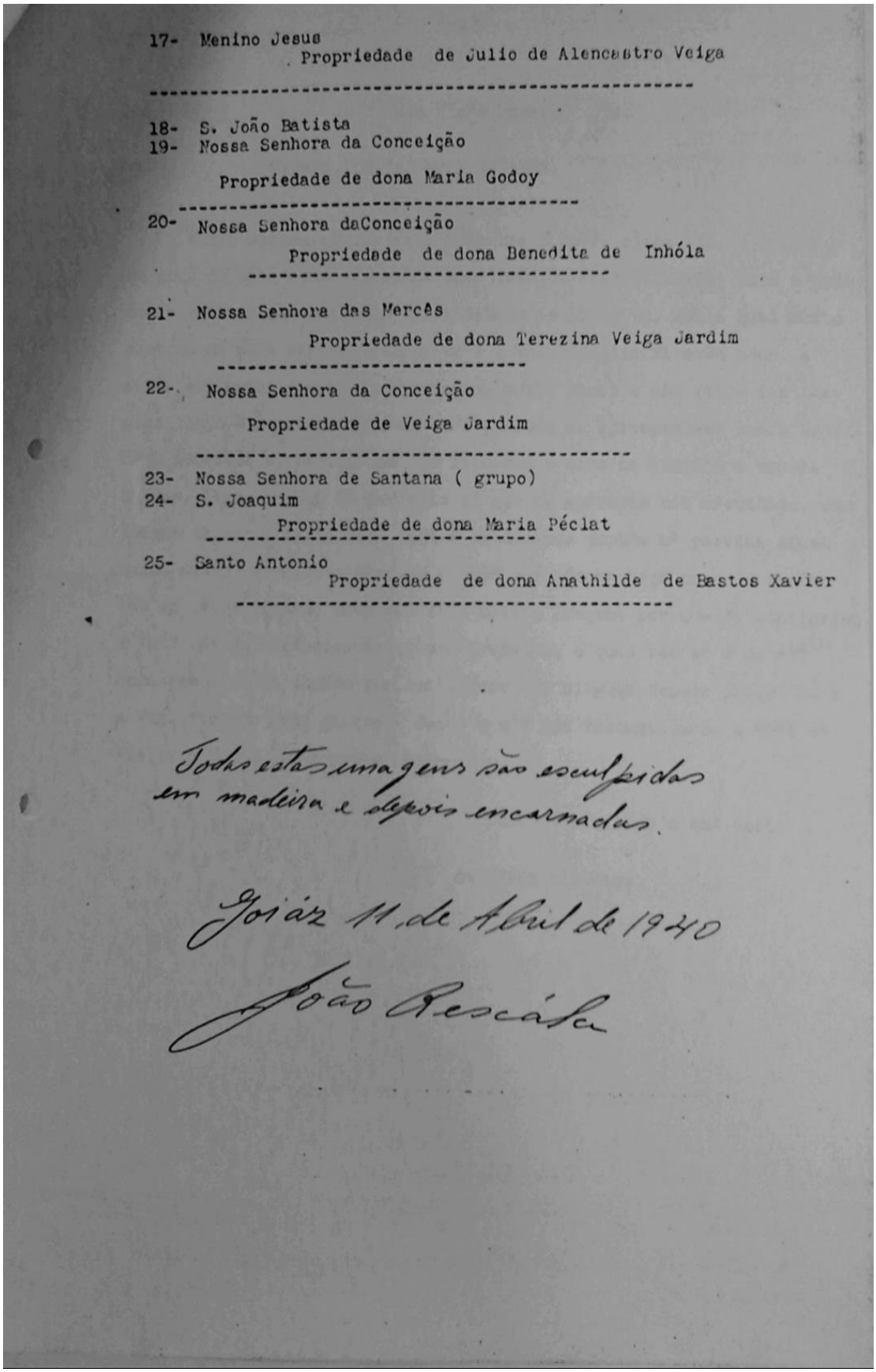
12- S. José
13- Nossa Senhora da Conceição
14- S. Francisco (mascara)

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 daConceição

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.

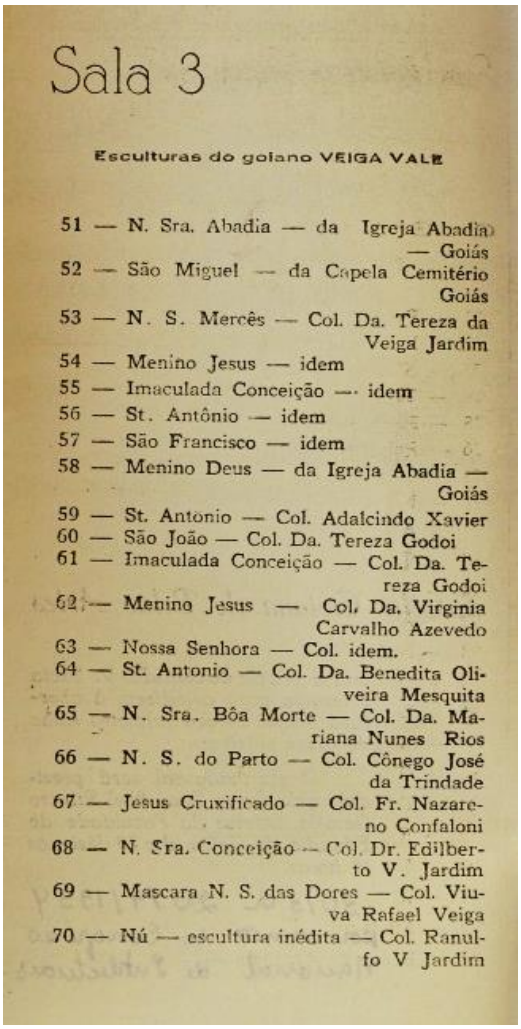
Goiáz 11 de Abril de 1940

João Rescála

Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).

Anexo 20 - Capa do programa e as imagens que fizeram parte da exposição da Exposição Inaugural da Escola Goiana de Belas Artes, 1953





Sala 3

Esculturas do goiano VEIGA VALE

51 — N. Sra. Abadia — da Igreja Abadia — Goiás
52 — São Miguel — da Capela Cemitério Goiás
53 — N. S. Mercês — Col. Da. Tereza da Veiga Jardim
54 — Menino Jesus — idem
55 — Imaculada Conceição — idem
56 — St. Antônio — idem
57 — São Francisco — idem
58 — Menino Deus — da Igreja Abadia — Goiás
59 — St. Antonio — Col. Adalcindo Xavier
60 — São João — Col. Da. Tereza Godoi
61 — Imaculada Conceição — Col. Da. Tereza Godoi
62 — Menino Jesus — Col. Da. Virginia Carvalho Azevedo
63 — Nossa Senhora — Col. idem.
64 — St. Antonio — Col. Da. Benedita Oliveira Mesquita
65 — N. Sra. Bôa Morte — Col. Da. Mariana Nunes Rios
66 — N. S. do Parto — Col. Cônego José da Trindade
67 — Jesus Cruxificado — Col. Fr. Nazareno Confaloni
68 — N. Sra. Conceição — Col. Dr. Edilberto V. Jardim
69 — Mascara N. S. das Dores — Col. Viuva Rafael Veiga
70 — Nú — escultura inédita — Col. Ranulfo V Jardim

Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).

Anexo 21 – Imagem de Nossa Senhora da Abadia



Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira

Anexo 22 - Sudário atribuído a Veiga Valle e o pintado por sua bisneta Maria Veiga.





Foto: Fernando Santos, 2022.

Anexo 23 - Tumulo e restos mortais de Veiga Valle sendo exumado e sendo levado por descendentes para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1974.







Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte





Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).

Anexo 24 - Maria Veiga (bisneta de Veiga Valle) pintando quadro do artista e restaurando oratório que abriga restos mortais de Veiga Valle no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1974.



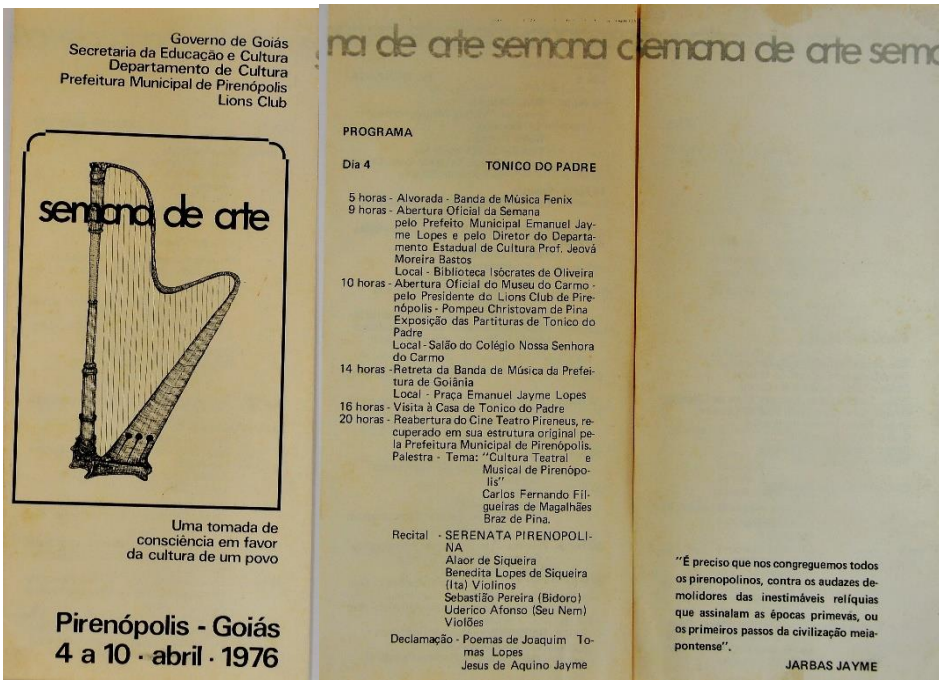
Fonte: Acervo de Guilherme Antônio de Siqueira

Anexo 25 – Cartaz do I Encontro de Artes em Vila Boa, 1981.



Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).

Anexo 26 - 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

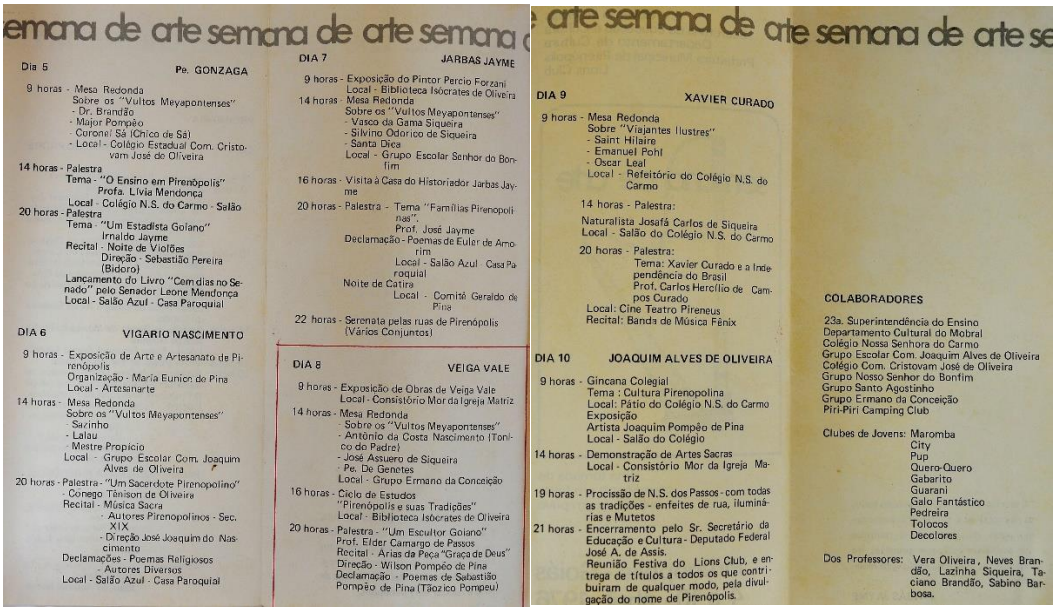
Pirenópolis - Goiás
4 a 10 · abril · 1976

PROGRAMA

Dia 4 TONICO DO PADRE

5 horas - Alvorada - Banda de Música Fenix
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 Pireneus, 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 PIRENOPOLINA
Alaor de Siqueira
Benedita Lopes de Siqueira (Ita) Violinos
Sebastião Pereira (Bidoro) Uderico Afonso (Seu Nem) Violões
Declamação - Poemas de Joaquim Tomas 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 meia-pontense".
JARBAS JAYME



Dia 5 Pe. GONZAGA

9 horas - Mesa Redonda
Sobre os "Vultos Meyapontenses"
- Dr. Brandão
- Major Pompêo
- Coronel Sá (Chico de Sá)
- Local - Colégio Estadual Com. Cristovam José de Oliveira
14 horas - Palestra
Tema - "O Ensino em Pirenópolis"
Profa. Lívia Mendonça
Local - Colégio N.S. do Carmo - Salão
20 horas - Palestra
Tema - "Um Estadista Goiano"
Irnaldo Jayme
Recital - Noite de Violões
Direção - Sebastião Pereira (Bidoro)
Lançamento do Livro "Cem dias no Senado" pelo Senador Leone Mendonça
Local - Salão Azul - Casa Paroquial

DIA 6 VIGARIO NASCIMENTO

9 horas - Exposição de Arte e Artesanato de Pirenópolis
Organização - Maria Eunice de Pina
Local - Artesanarte
14 horas - Mesa Redonda
Sobre os "Vultos Meyapontenses"
- Saninho
- Lalau
- Mestre Propício
Local - Grupo Escolar Com. Joaquim Alves de Oliveira
20 horas - Palestra - "Um Sacerdote Pirenopolino"
- Conego Tânison de Oliveira
Recital - Música Sacra
- Autores Pirenopolinos - Sec. XIX
- Direção José Joaquim do Nascimento
Declamações - Poemas Religiosos
- Autores Diversos
Local - Salão Azul - Casa Paroquial

DIA 7 JARBAS JAYME

9 horas - Exposição do Pintor Percio Forzani
Local - Biblioteca Isócrates de Oliveira
14 horas - Mesa Redonda
Sobre os "Vultos Meyapontenses"
- Vasco da Gama Siqueira
- Silvino Odorico de Siqueira
- Santa Dica
Local - Grupo Escolar Senhor do Bonfim
16 horas - Visita à Casa do Historiador Jarbas Jayme
20 horas - Palestra - Tema "Famílias Pirenopolinas".
Prof. José Jayme
Declamação - Poemas de Euler de Amorim
Local - Salão Azul Casa Paroquial
Noite de Catira
Local - Comitê Geraldo de Pina
22 horas - Serenata pelas ruas de Pirenópolis (Vários Conjuntos)

DIA 8 VEIGA VALE

9 horas - Exposição de Obras de Veiga Vale
Local - Consistório Mor da Igreja Matriz
14 horas - Mesa Redonda
Sobre os "Vultos Meyapontenses"
- Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre)
- José Assuero de Siqueira
- Pe. De Genetes
Local - Grupo Ermano da Conceição
16 horas - Ciclo de Estudos
"Pirenópolis e suas Tradições"
Local - Biblioteca Isócrates de Oliveira
20 horas - Palestra - "Um Escultor Goiano"
Prof. Elder Camargo de Passos
Recital - Arias da Peça "Graça de Deus"
Direção - Wilson Pompêo de Pina
Declamação - Poemas de Sebastião Pompêo de Pina (Tãozico Pompeu)

DIA 9 XAVIER CURADO

9 horas - Mesa Redonda
Sobre "Viajantes Ilustres"
- Saint Hilaire
- Emanuel Pohl
- Oscar Leal
Local - Refeitório do Colégio N.S. do Carmo
14 horas - Palestra:
Naturalista Josafá Carlos de Siqueira
Local - Salão do Colégio N.S. do Carmo
20 horas - Palestra:
Tema: Xavier Curado e a Independência do Brasil
Prof. Carlos Hercílio de Campos Curado
Local: Cine Teatro Pireneus
Recital: Banda de Música Fênix

DIA 10 JOAQUIM ALVES DE OLIVEIRA

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
14 horas - Demonstração de Artes Sacras
Local - Consistório Mor da Igreja Matriz
19 horas - Procissão de N.S. dos Passos - com todas as tradições - enfeites de rua, iluminárias e Mutetos
21 horas - Encerramento pelo Sr. Secretário da Educação e Cultura - Deputado Federal José A. de Assis.
Reunião Festiva do Lions Club, e entrega de títulos a todos os que contribuiram de qualquer modo, pela divulgação do nome de Pirenópolis.

COLABORADORES

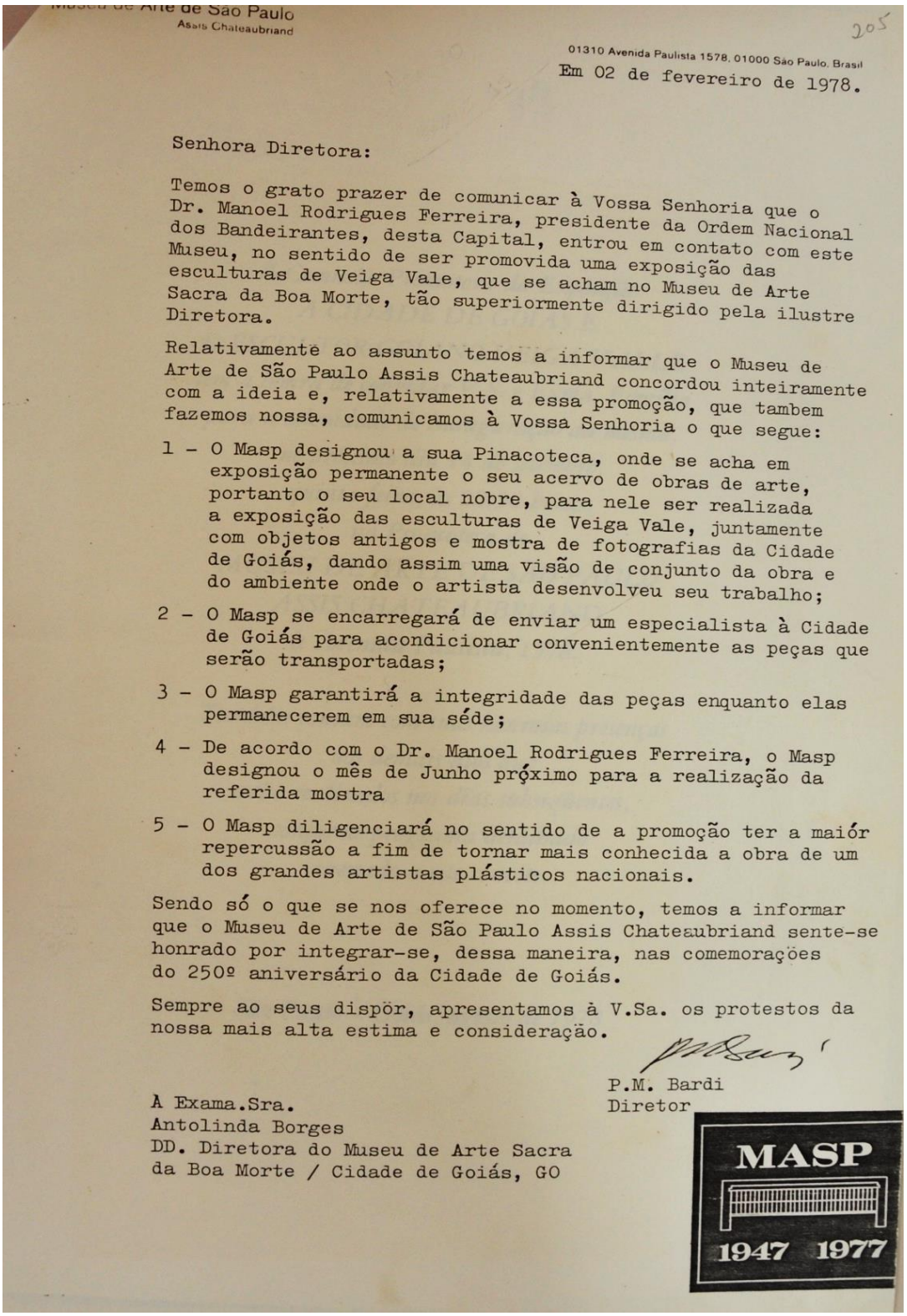
23a. Superintendência do Ensino
Departamento Cultural do Mobral
Colégio Nossa Senhora do Carmo
Grupo Escolar Com. Joaquim Alves de Oliveira
Colégio Com. Cristovam José de Oliveira
Grupo Nosso Senhor do Bonfim
Grupo Santo Agostinho
Grupo Ermano da Conceição
Piri-Piri Camping Club

Clubes de Jovens: Maromba
City
Pup
Quero-Quero
Gabarito
Guarani
Galo Fantástico
Pedreira
Tolocos
Decolores

Dos Professores: Vera Oliveira, Neves Brandão, Lazinha Siqueira, Taciano Brandão, Sabino Barbosa.

Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).

Anexo 27 - Ofício enviado pelo MASP para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1978.



Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand

205

01310 Avenida Paulista 1578, 01000 São Paulo, Brasil

Em 02 de fevereiro de 1978.

Senhora Diretora:

Temos o grato prazer de comunicar à Vossa Senhoria que o Dr. Manoel Rodrigues Ferreira, presidente da Ordem Nacional dos Bandeirantes, desta Capital, entrou em contato com este Museu, no sentido de ser promovida uma exposição das esculturas de Veiga Vale, que se acham no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, tão superiormente dirigido pela ilustre Diretora.

Relativamente ao assunto temos a informar que o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand concordou inteiramente com a ideia e, relativamente a essa promoção, que tambem fazemos nossa, comunicamos à Vossa Senhoria o que segue:

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 esculturas 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;

2 - O Masp se encarregará de enviar um especialista à Cidade de Goiás para acondicionar convenientemente as peças que serão transportadas;

3 - O Masp garantirá a integridade das peças enquanto elas permanecerem em sua séde;

4 - De acordo com o Dr. Manoel Rodrigues Ferreira, o Masp designou o mês de Junho próximo para a realização da referida mostra

5 - O Masp diligenciará no sentido de a promoção ter a maiór repercussão a fim de tornar mais conhecida a obra de um dos grandes artistas plásticos nacionais.

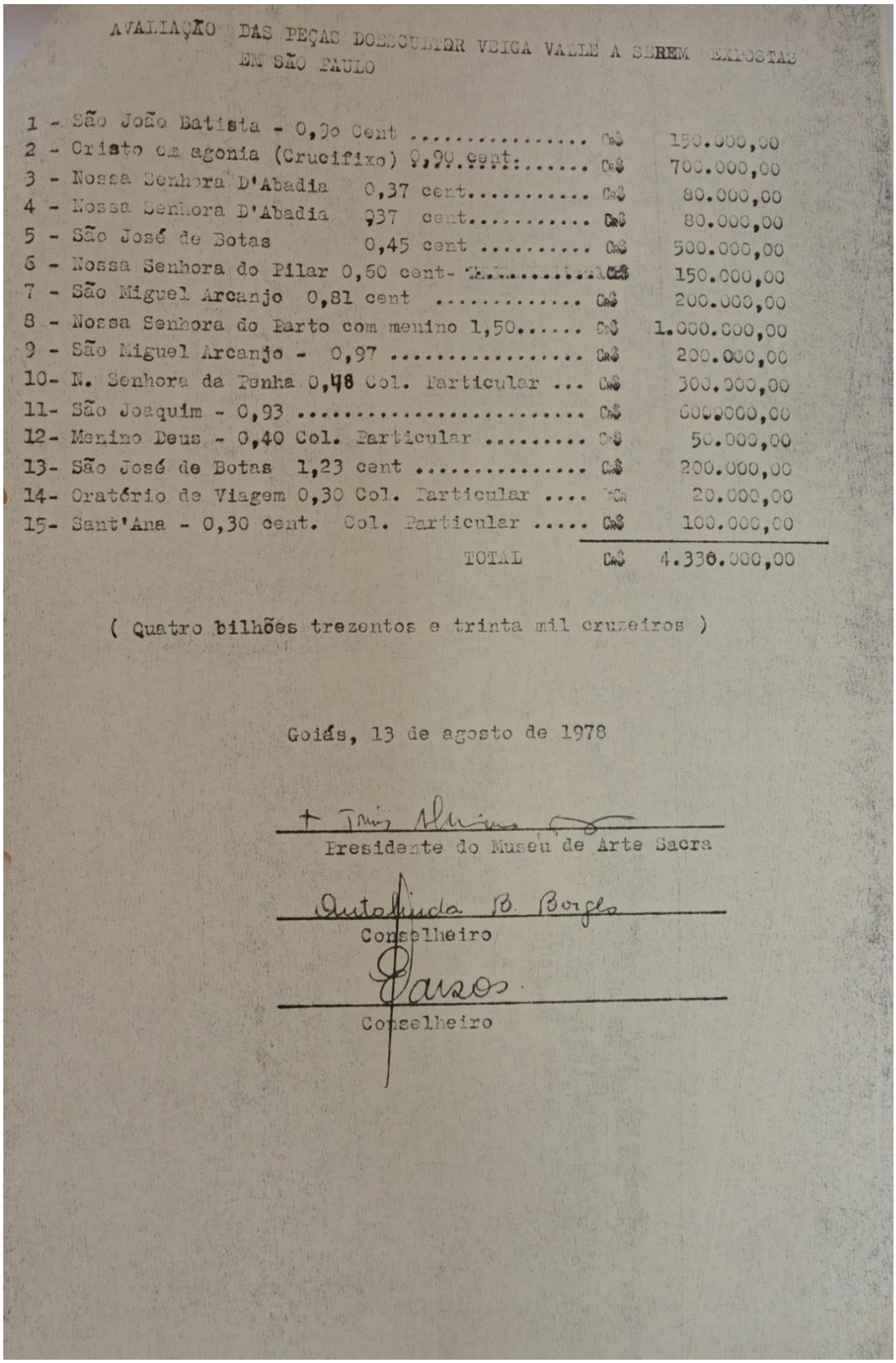
Sendo só o que se nos oferece no momento, temos a informar que o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand sente-se honrado por integrar-se, dessa maneira, nas comemoraçöes do 250º aniversário da Cidade de Goiás.

Sempre ao seus dispör, apresentamos à V.Sa. os protestos da nossa mais alta estima e consideração.

P.M. Bardi
Diretor

À Exama.Sra.
Antolinda Borges
DD. Diretora do Museu de Arte Sacra
da Boa Morte / Cidade de Goiás, GO

MASP
1947 1977



AVALIAÇÃO DAS PEÇAS DO ESCULTOR VEIGA VALLE A SEREM EXPOSTAS EM SÃO PAULO

1 -	São João Batista - 0,90 Cent	Cr$	150.000,00
2 -	Cristo em agonia (Crucifixo) 0,99 cent.....	Cr$	700.000,00
3 -	Nossa Senhora D'Abadia 0,37 cent.....	Cr$	80.000,00
4 -	Nossa Senhora D'Abadia 0,37 cent.....	Cr$	80.000,00
5 -	São José de Botas 0,45 cent	Cr$	500.000,00
6 -	Nossa Senhora do Pilar 0,60 cent-	Cr$	150.000,00
7 -	São Miguel Arcanjo 0,81 cent	Cr$	200.000,00
8 -	Nossa Senhora do Parto com menino 1,50.....	Cr$	1.000.000,00
9 -	São Miguel Arcanjo - 0,97	Cr$	200.000,00
10-	N. Senhora da Penha 0,48 Col. Particular ...	Cr$	300.000,00
11-	São Joaquim - 0,93	Cr$	6000000,00
12-	Menino Deus - 0,40 Col. Particular	Cr$	50.000,00
13-	São José de Botas 1,23 cent	Cr$	200.000,00
14-	Oratório de Viagem 0,30 Col. Particular	Cr$	20.000,00
15-	Sant'Ana - 0,30 cent. Col. Particular	Cr$	100.000,00
	TOTAL	Cr$	4.330.000,00

(Quatro bilhões trezentos e trinta mil cruzeiros)

Goiás, 13 de agosto de 1978

+ Tomás Alonso

Presidente do Museu de Arte Sacra

Gutemberg B. Borges

Conselheiro

Passos

Conselheiro

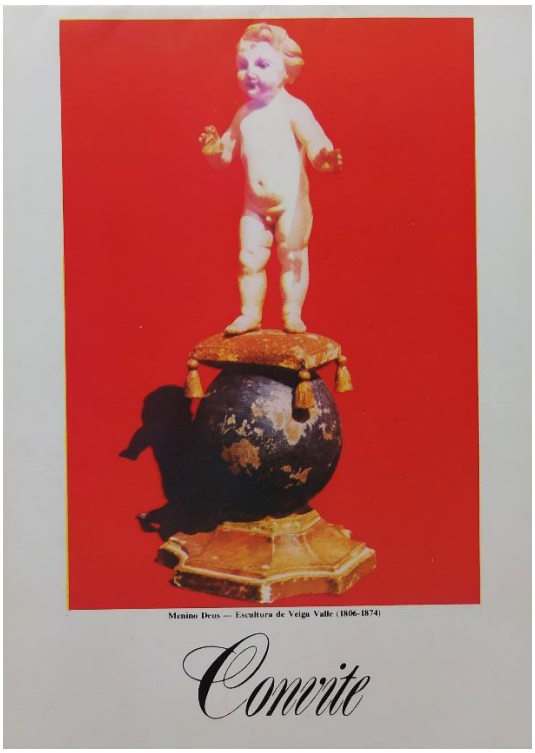
Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).

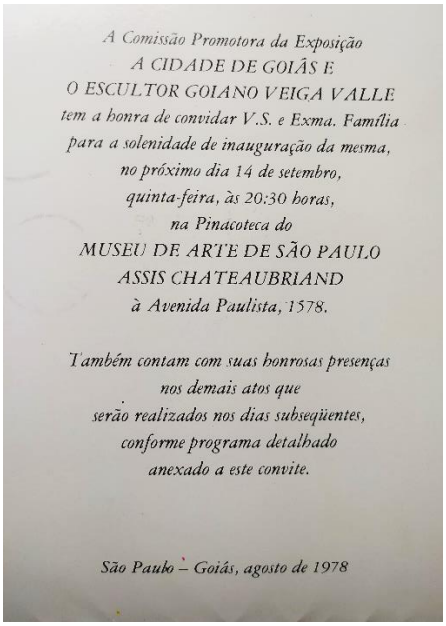
Anexo 28 – Capa de catálogo da exposição de Veiga Valle no MASP, 1978.



Fonte: Acervo de Fernando Santos.

Anexo 29 – Convite para o Recital de música goiana e convite para exposição das obras de Veiga Valle no MASP, São Paulo (SP), 1978.

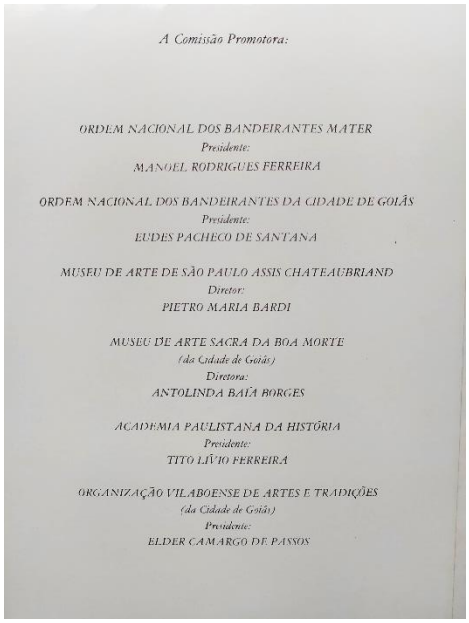




A Comissão Promotora da Exposição
A CIDADE DE GOIÁS E
O ESCULTOR GOIANO VEIGA VALLE
tem a honra de convidar V.S. e Exma. Família
para a solenidade de inauguração da mesma,
no próximo dia 14 de setembro,
quinta-feira, às 20:30 horas,
na Pinacoteca do
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND
à Avenida Paulista, 1578.

Também contam com suas honrosas presenças
nos demais atos que
serão realizados nos dias subseqüentes,
conforme programa detalhado
anexado a este convite.

São Paulo – Goiás, agosto de 1978



A Comissão Promotora:

ORDEM NACIONAL DOS BANDEIRANTES MATER
Presidente:
MANOEL RODRIGUES FERREIRA

ORDEM NACIONAL DOS BANDEIRANTES DA CIDADE DE GOIÁS
Presidente:
EUDES PACHECO DE SANTANA

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND
Diretor:
PIETRO MARIA BARDI

MUSEU DE ARTE SACRA DA BOA MORTE
(da Cidade de Goiás)
Diretora:
ANTOLINDA BAIA BORGES

ACADEMIA PAULISTANA DA HISTÓRIA
Presidente:
TITO LÍVIO FERREIRA

ORGANIZAÇÃO VILABOENSE DE ARTES E TRADIÇÕES
(da Cidade de Goiás)
Presidente:
ELDER CAMARGO DE PASSOS

Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).

Anexo 30 – Programa da exposição das obras de Veiga Valle no Palácio das Esmeraldas, Goiania (GO), 1978.

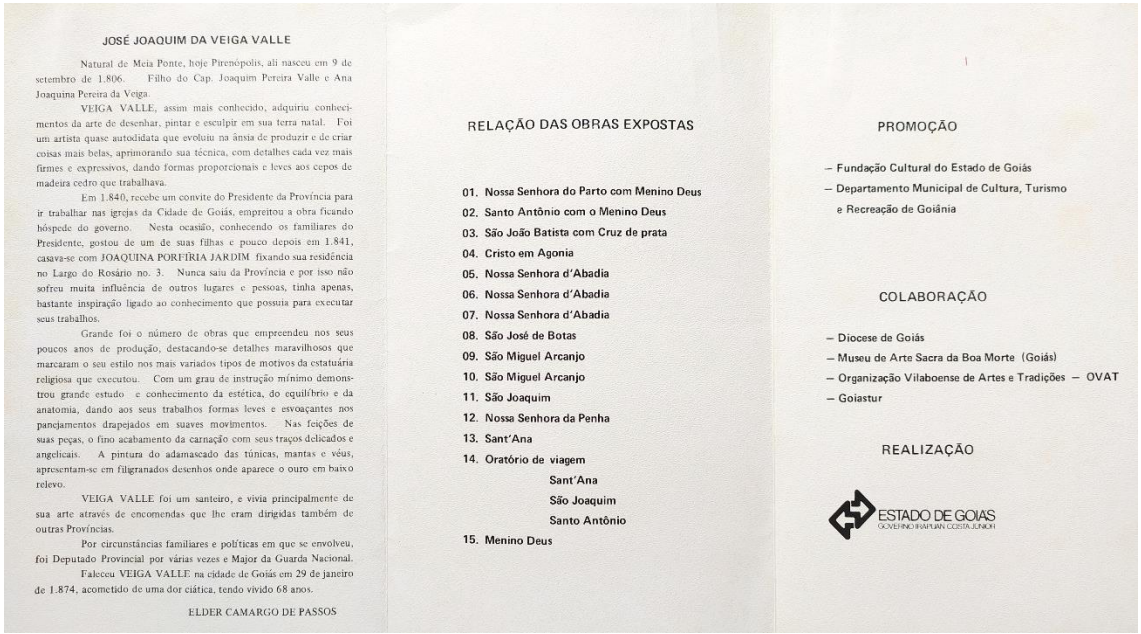


O Governador do Estado de Goiás e a Senhora Irapuan Costa Júnior têm a honra de convidar V. Exa. e Exma. família para a abertura da exposição das obras do escultor goiano Veiga Valle, no Salão Nobre do Palácio das Esmeraldas, às 19:00 horas do dia 24 de outubro de 1978.

A CIDADE DE GOIÁS E O ESCULTOR GOIANO

VEIGA VALLE

Salão Nobre do Palácio das Esmeraldas
Goiânia – 24 a 31 de outubro de 1978



JOSÉ JOAQUIM DA VEIGA VALLE

Natural de Meia Ponte, hoje Pirenópolis, ali nasceu em 9 de setembro de 1.806. Filho do Cap. Joaquim Pereira Valle e Ana Joaquina Pereira da Veiga.

VEIGA VALLE, assim mais conhecido, adquiriu conhecimentos da arte de desenhar, pintar e esculpir em sua terra natal. Foi um artista quase autodidata que evoluiu na ânsia de produzir e de criar coisas mais belas, aprimorando sua técnica, com detalhes cada vez mais firmes e expressivos, dando formas proporcionais e leves aos cepos de madeira cedro que trabalhava.

Em 1.840, recebe um convite do Presidente da Província para ir trabalhar nas igrejas da Cidade de Goiás, empreitou a obra ficando hóspede do governo. Nesta ocasião, conhecendo os familiares do Presidente, gostou de um de suas filhas e pouco depois em 1.841, casava-se com JOAQUINA PORFÍRIA JARDIM fixando sua residência no Largo do Rosário no. 3. Nunca saiu da Província e por isso não sofreu muita influência de outros lugares e pessoas, tinha apenas, bastante inspiração ligado ao conhecimento que possuia para executar seus trabalhos.

Grande foi o número de obras que empreendeu nos seus poucos anos de produção, destacando-se detalhes maravilhosos que marcaram o seu estilo nos mais variados tipos de motivos da estatuária religiosa que executou. Com um grau de instrução mínimo demonstrou grande estudo e conhecimento da estética, do equilíbrio e da anatomia, dando aos seus trabalhos formas leves e esvoaçantes nos pancjamentos drapejados em suaves movimentos. Nas feições de suas peças, o fino acabamento da carnação com seus traços delicados e angelicais. A pintura do adamascado das túnicas, mantas e véus, apresentam-se em filigranados desenhos onde aparece o ouro em baixo relevo.

VEIGA VALLE foi um santeiro, e vivia principalmente de sua arte através de encomendas que lhe eram dirigidas também de outras Províncias.

Por circunstâncias familiares e políticas em que se envolveu, foi Deputado Provincial por várias vezes e Major da Guarda Nacional.

Faleceu VEIGA VALLE na cidade de Goiás em 29 de janeiro de 1.874, acometido de uma dor ciática, tendo vivido 68 anos.

ELDER CAMARGO DE PASSOS

RELAÇÃO DAS OBRAS EXPOSTAS

01. Nossa Senhora do Parto com Menino Deus
02. Santo Antônio com o Menino Deus
03. São João Batista com Cruz de prata
04. Cristo em Agonia
05. Nossa Senhora d'Abadia
06. Nossa Senhora d'Abadia
07. Nossa Senhora d'Abadia
08. São José de Botas
09. São Miguel Arcanjo
10. São Miguel Arcanjo
11. São Joaquim
12. Nossa Senhora da Penha
13. Sant'Ana
14. Oratório de viagem
    Sant'Ana
    São Joaquim
    Santo Antônio
15. Menino Deus

PROMOÇÃO

– Fundação Cultural do Estado de Goiás
– Departamento Municipal de Cultura, Turismo e Recreação de Goiânia

COLABORAÇÃO

– Diocese de Goiás
– Museu de Arte Sacra da Boa Morte (Goiás)
– Organização Vilaboense de Artes e Tradições – OVAT
– Goiastur

REALIZAÇÃO

ESTADO DE GOIAS
GOVERNO IRAPUAN COSTA JUNIOR

Fonte: Acervo do Arquivo Fundação Frei Simão Dorvi (AFFSD).

Anexo 31 – Reportagens que fizeram referencia a exposição de Veiga Valle no MASP e Palácio das Esmeraldas, 1978.

Jornal/Local	Título	Data
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 Goiaz (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)	Descobrindo 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 Goiaz (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	Nota sobre a exposição no Palácio das Esmeraldas	Não foi possível identificar a data

Fonte: SANTOS, 2018

Anexo 32 – Preparação e transporte das obras de Veiga Valle para a exposição Mostra Redescobrimento: Brasil +500







Fonte: Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.

Anexo 33 - Obras de Veiga Valle para na exposição Mostra Redescobrimento: Brasil +500













Fonte: Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.

Anexo 34 - Telegrama de Paulo Augusto Figueiredo ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, pedindo apoio para elevação da Cidade de Goiás a Monumento Histórico



DEPARTAMENTO DOS CORREIOS E TELÉGRAFOS

TELEGRAMA

NÚMERO DE EXPEDIÇÃO

CARIMBO DA ESTAÇÃO

INDICAÇÕES DE SERVIÇO TAXADAS E ENDEREÇO

Recebido:
De
às horas
por

DOUTOR GUSTAVO CAPANEMA
MINISTRO EDUCACAO RIODF

6710

PREÂMBULO 0 115 GOIANIA GO 1976 67 18 17H

O preâmbulo contem as seguintes indicações de serviço: espécie do telegrama, estação de origem, número do telegrama, número de palavras, data e hora da apresentação.

HABITUE-SE A INDICAR NO RECIBO DO SEU TELEGRAMA A HORA EM QUE O RECEBER. COM ESSA PROVIDÊNCIA, AUXILIARÁ O DEPARTAMENTO NA FISCALIZAÇÃO DA ENTREGA DOS TELEGRAMAS.

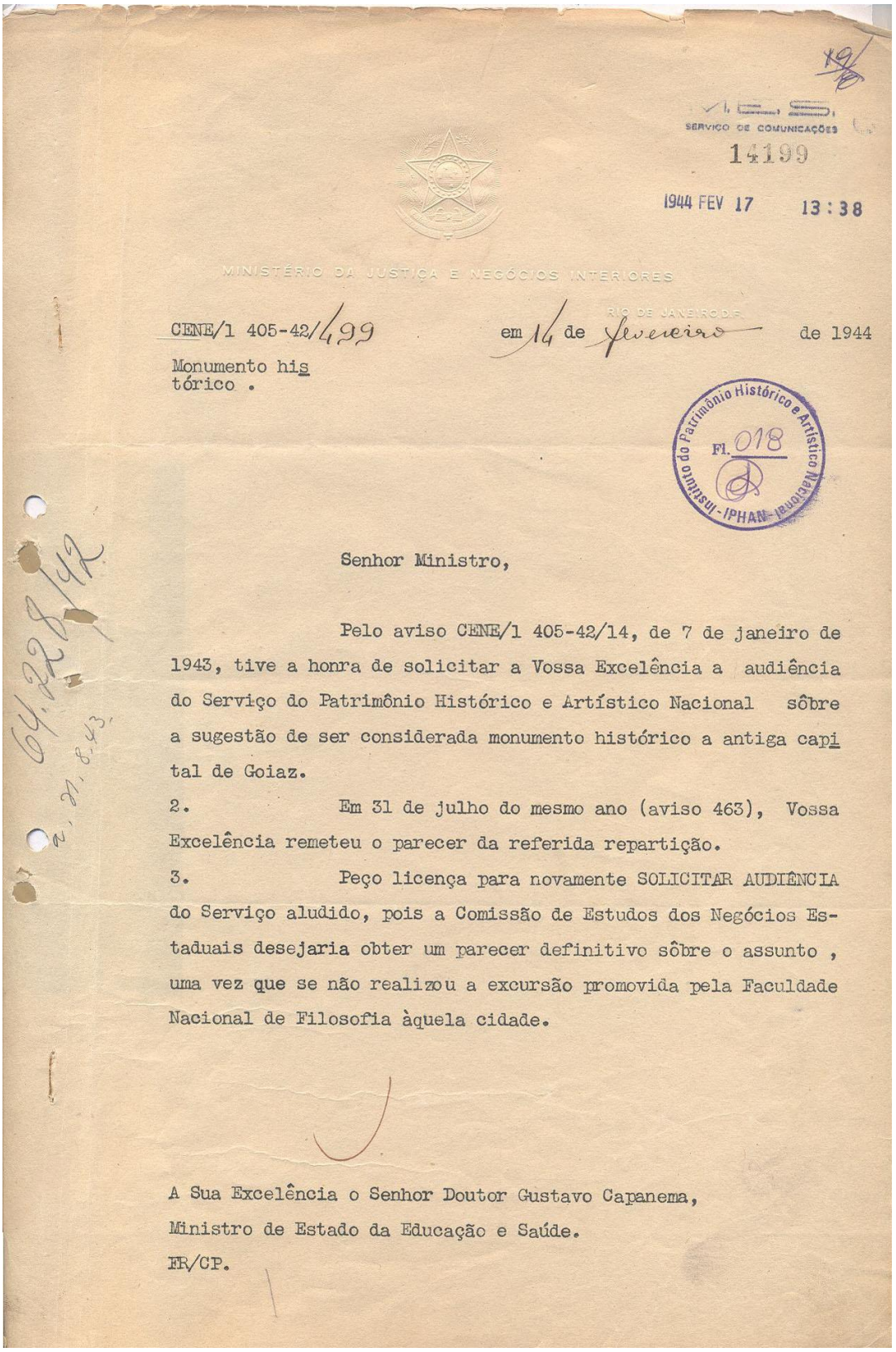
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - Fl. 011

TEXTO E ASSINATURA

NR 65 DE 18/11/42 PT PROCESSO INTERVENTORIA PASSADO ESTE DEPARTAMENTO VG CONSELHEIRO MOYSÉS OSTA GOMES SUGERIU SENHOR PRESIDENTE REPUBLICA ELEVACAO CIDADE GOIAZ VG ANTIGA CAPITAL ESTE ESTADO VG MONUMENTO HISTORICO PT CONTAMOS APOIO VOSSENCIA VG ESPIRITO ALTAMENTE PATRIOTA VG SENTIDO INTERESSAR SE JUNTO PRESIDENTE SEJA ACEITA SUGESTAO PT ATENCIOSAS SAUDACOES RT PAULO AUGUSTO FIGUEIREDO PRESIDENTE DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO ESTADO GOIAZ ;

Fonte: IPHAN, Processo 345-T-58, Volume I, folha 011

Anexo 35 – Carta do Ministro da Justiça, Alexandre Marcondes Filho, a Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde, solicitando nova audiência do SPHAN. A finalidade da carta era a Cidade de Goiás ser considerada monumento histórico e ter um parecer definitivo, 1944.



SERVIÇO DE COMUNICAÇÕES
14199
1944 FEV 17 13:38

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES

CENE/1 405-42/499 em 14 de fevereiro de 1944

Monumento his
tórico .

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN
Fl. 018

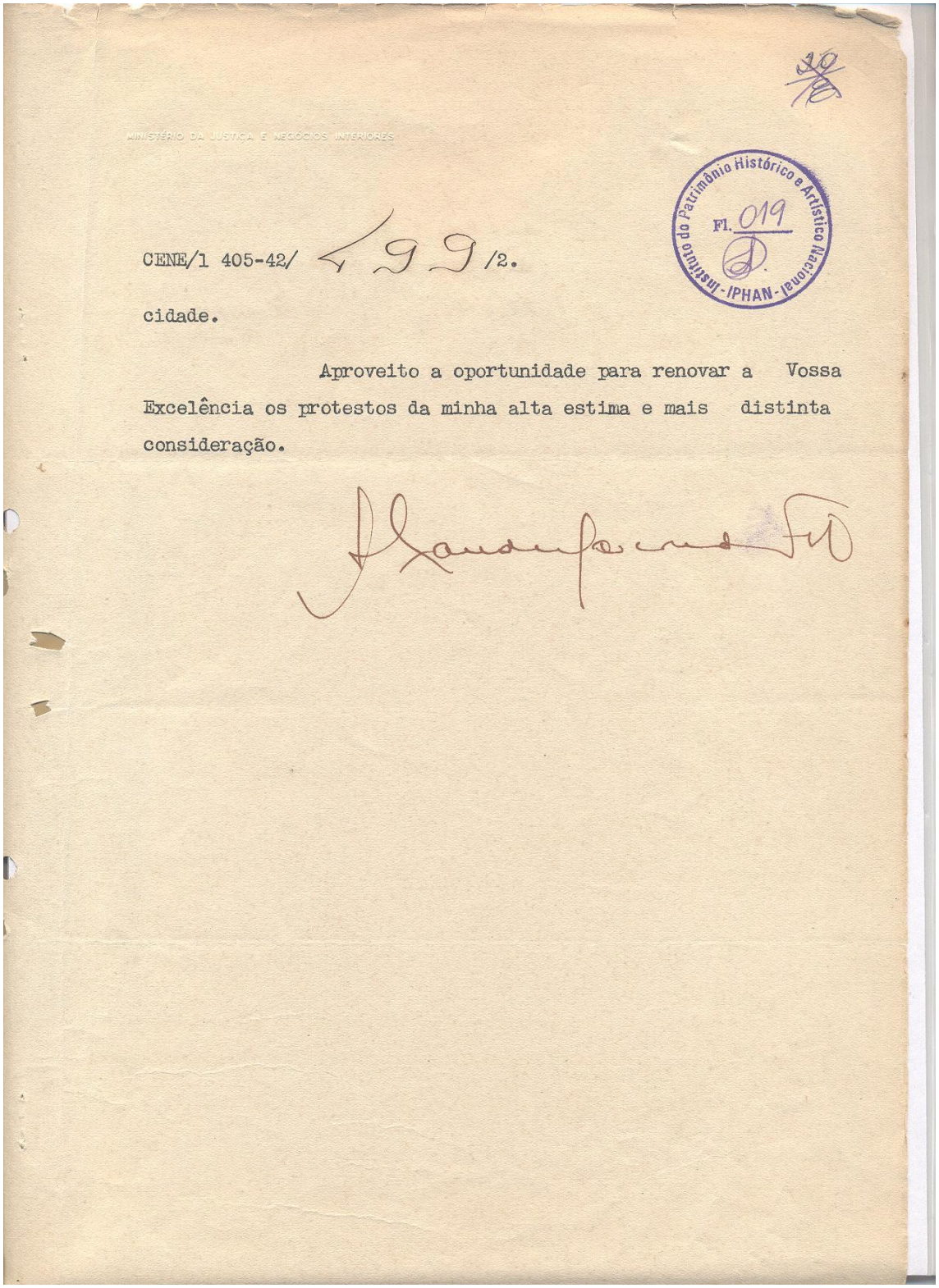
Senhor Ministro,

Pelo aviso CENE/1 405-42/14, de 7 de janeiro de 1943, tive a honra de solicitar a Vossa Excelência a audiência do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sôbre a sugestão de ser considerada monumento histórico a antiga capital de Goiaz.

2. Em 31 de julho do mesmo ano (aviso 463), Vossa Excelência remeteu o parecer da referida repartição.

3. Peço licença para novamente SOLICITAR AUDIÊNCIA do Serviço aludido, pois a Comissão de Estudos dos Negócios Estaduais desejaria obter um parecer definitivo sôbre o assunto, uma vez que se não realizou a excursão promovida pela Faculdade Nacional de Filosofia àquela cidade.

A Sua Excelência o Senhor Doutor Gustavo Capanema,
Ministro de Estado da Educação e Saúde.
FR/CP.


MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - Fl. 019

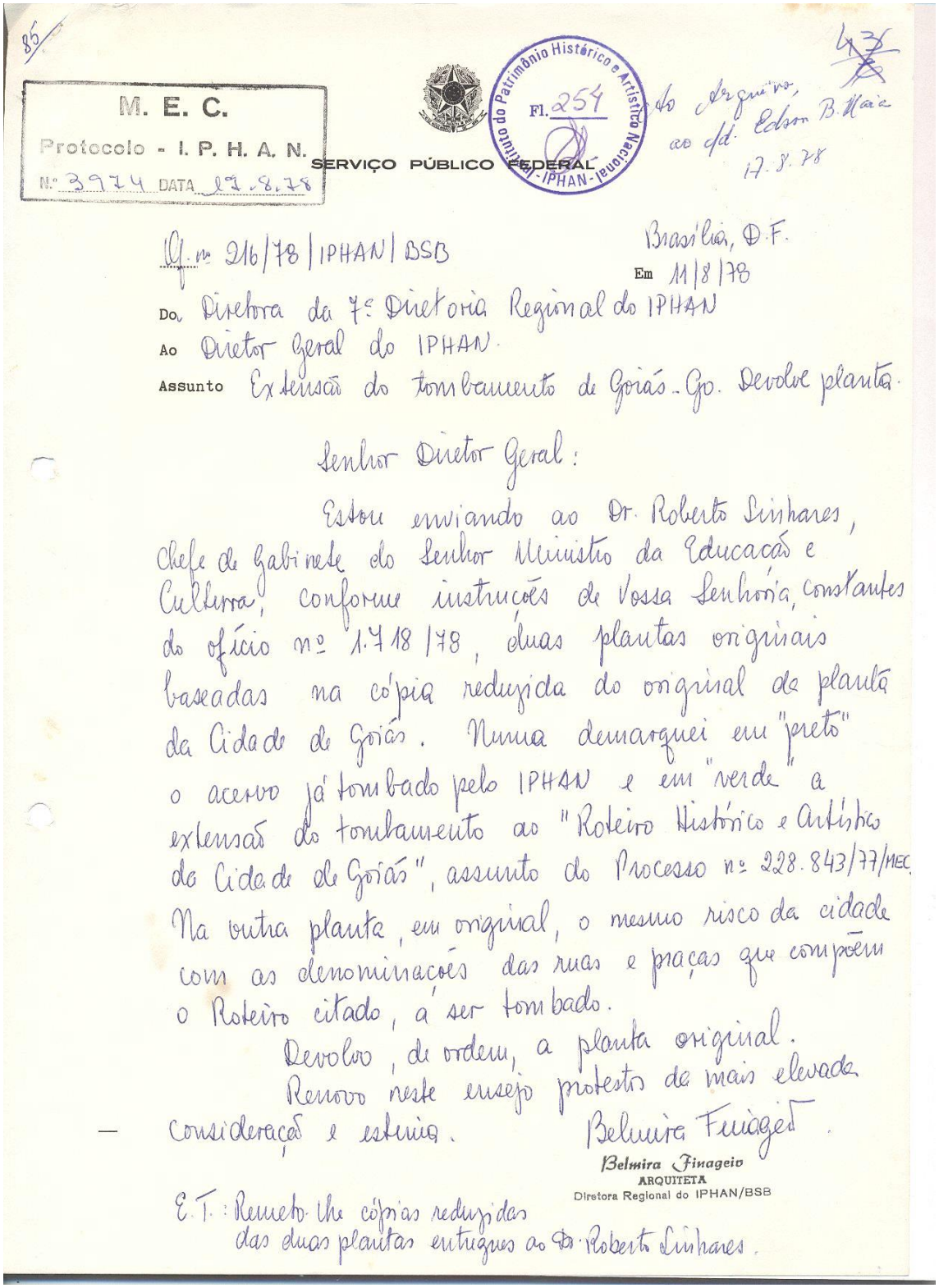
CENE/1 405-42/ 1991/2.

cidade.

Aproveito a oportunidade para renovar a Vossa Excelência os protestos da minha alta estima e mais distinta consideração.

Fonte: IPHAN, Processo 345-T-58, Volume I, folhas 018 e 019.

Anexo 36 – Planta do Roteiro Histórico da Cidade de Goiás, 1978



M. E. C.
Protocolo - I. P. H. A. N.
Nº 3974 DATA 17.8.78

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN - Fl. 254

Do arquivo, ao Sr. Edson B. Maia 17.8.78

Cf. nº 216/78/IPHAN/BSB

Brasília, D.F.
Em 11/8/78

Do Diretora da 7ª Diretoria Regional do IPHAN
Ao Diretor Geral do IPHAN.
Assunto Extensão do tombamento de Goiás - Go. Devolve planta.

Senhor Diretor Geral:

Estou enviando ao Dr. Roberto Linhares, Chefe de Gabinete do Senhor Ministro da Educação e Cultura, conforme instruções de Vossa Senhoria, constantes do ofício nº 1.718/78, duas plantas originais baseadas na cópia reduzida do original da planta da Cidade de Goiás. Numa demarquei em "preto" o acervo já tombado pelo IPHAN e em "verde" a extensão do tombamento ao "Roteiro Histórico e Artístico da Cidade de Goiás", assunto do Processo nº 228.843/77/MEC. Na outra planta, em original, o mesmo risco da cidade com as denominações das ruas e praças que compõem o Roteiro citado, a ser tombado.

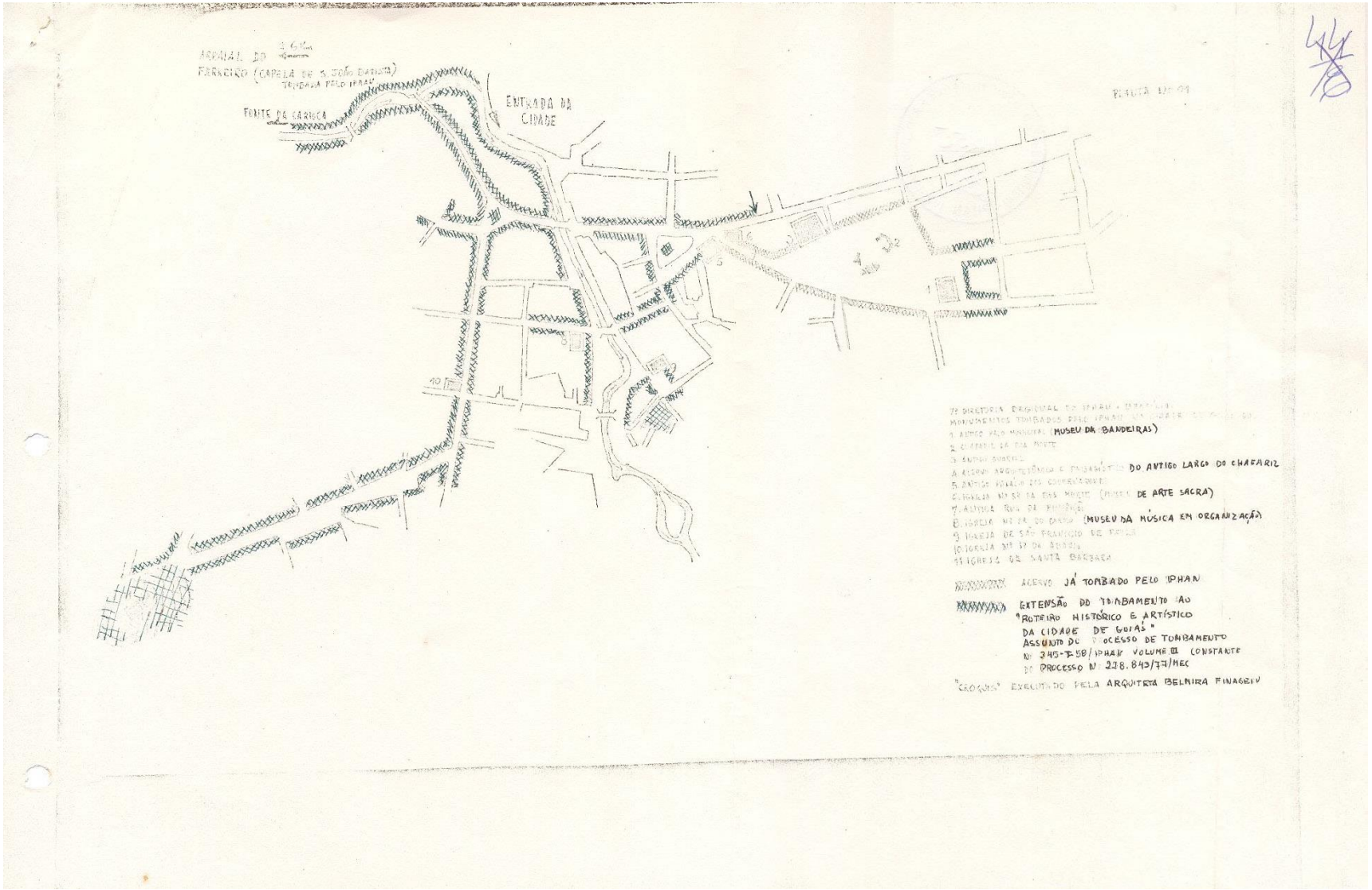
Devolvo, de ordem, a planta original.

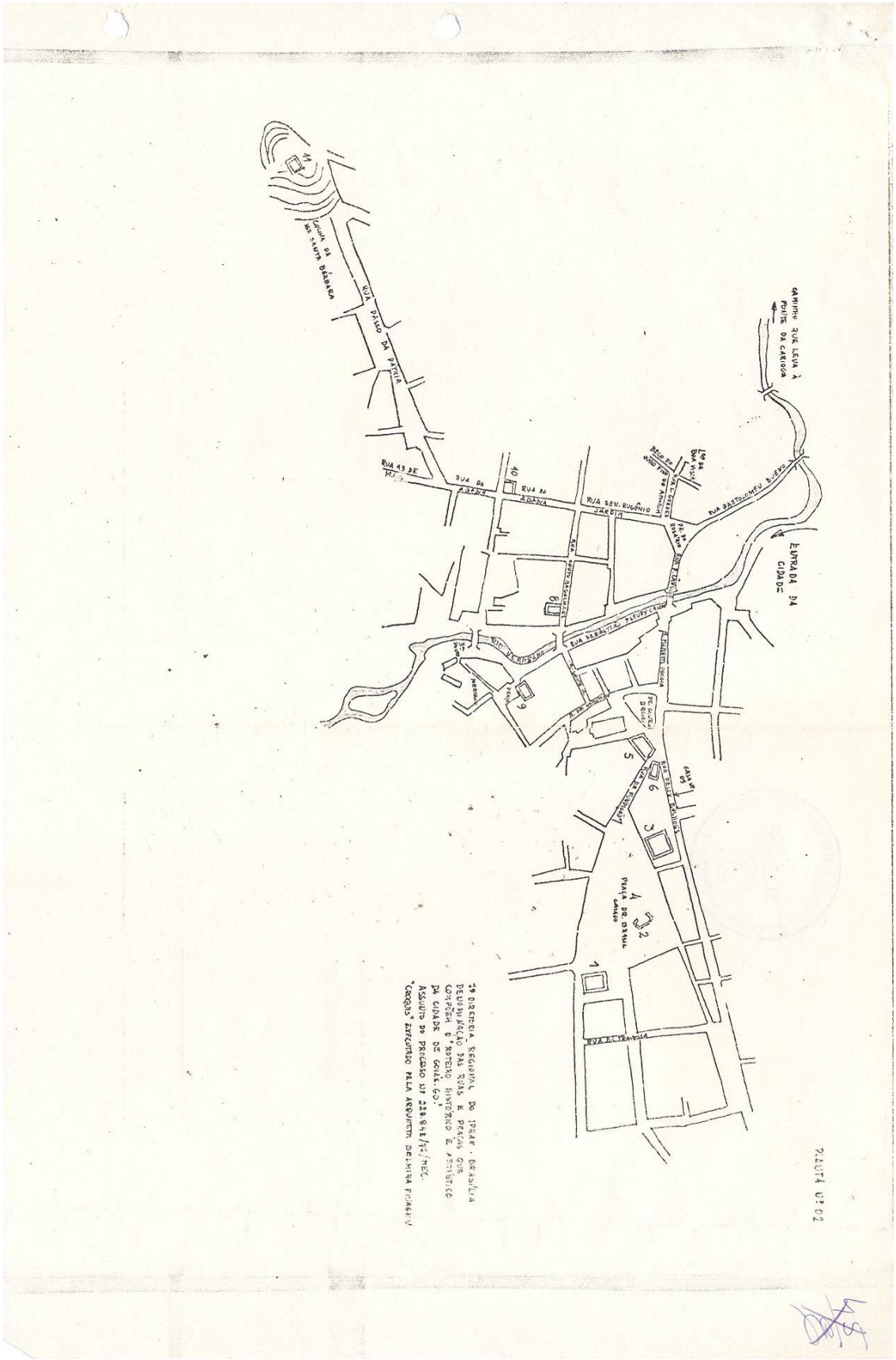
Renovo neste ensejo protestos de mais elevada consideração e estima.

Belmira Finageiv

Belmira Finageiv
ARQUITETA
Diretora Regional do IPHAN/BSB

E.T.: Remeto-lhe cópias reduzidas das duas plantas entregues ao Dr. Roberto Linhares.


ARRAIAL DO
FERRADOR (CAPELA DE S. JOÃO BATISTA)
FONTE DA CARIOCA
ENTRADA DA CIDADE
PLANTA
ACERVO JÁ TOMBADO PELO IPHAN
EXTENSÃO DO TOMBAMENTO AO "ROTEIRO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DA CIDADE DE GOIÁS"
ASSUNTO DO PROCESSO DE TOMBAMENTO Nº 345-T-58/IPHAN VOLUME II (CONSTANTE DO PROCESSO Nº 228.843/79/MEC
"CROQUIS" EXECUTADO PELA ARQUITETA BELMIRA FINAGEIV



Fonte: IPHAN, Processo 345-T-58, Volume III, folhas 254 a 256.