

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

RAQUEL DE SOUZA MACHADO

**A IMAGINÁRIA RELIGIOSA DE GOIÁS: O RECONHECIMENTO DE VEIGA
VALLE E O ANONIMATO DOS SANTEIROS GOIANOS (1820-1940)**

Goiânia (GO)

2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS 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 nº 9610/98, 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.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Título do trabalho: A IMAGINÁRIA RELIGIOSA DE GOIÁS: O RECONHECIMENTO DE VEIGA VALLE E O ANONIMATO DOS SANTEIROS GOIANOS (1820-1940)

Nome completo do autor: RAQUEL DE SOUZA MACHADO

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Raquel de Souza Machado
Assinatura do(a) autor (a)

Data: 25 / 07 / 2016

RAQUEL DE SOUZA MACHADO

**A IMAGINÁRIA RELIGIOSA DE GOIÁS: O RECONHECIMENTO DE VEIGA
VALLE E O ANONIMATO DOS SANTEIROS GOIANOS (1820-1940)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em História da Universidade Federal de Goiás como
requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades

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

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elizia Borges

Goiânia (GO)

2016

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

MACHADO, Raquel de Souza
A IMAGINÁRIA RELIGIOSA DE GOIÁS: [manuscrito] : O
RECONHECIMENTO DE VEIGA VALLE E O ANONIMATO DOS
SANTEIROS GOIANOS (1820-1940) / Raquel de Souza MACHADO. -
2016.
xx, 274 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Maria Elizia BORGES,,
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História,
Goiânia, 2016.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. Goiás. 2. séculos XIX e XX. 3. santos. 4. esculturas. 5.
Iconografia. I. BORGES,, Maria Elizia, orient. II. Título.

CDU 94(817.3)

RAQUEL DE SOUZA MACHADO

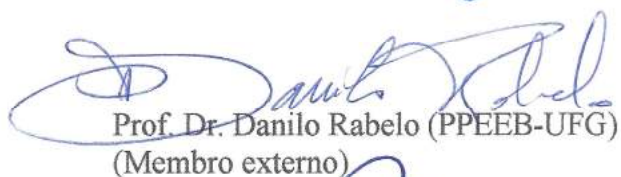
**A IMAGINÁRIA RELIGIOSA DE GOIÁS: O RECONHECIMENTO DE VEIGA
VALLE E O ANONIMATO DOS SANTEIROS GOIANOS (1820-1940)**

Termo de Aprovação

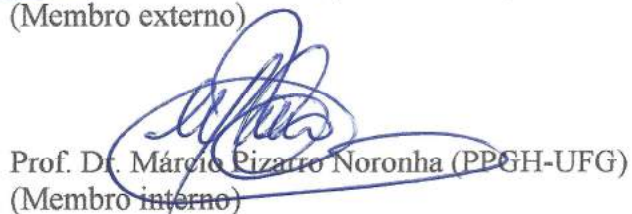
Esta dissertação foi apresentada ao curso de Mestrado em História do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do grau de Mestre e aprovada em 14 de julho de 2016 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dra. Maria Elizia Borges (PPGH-UFG)
(Presidente)



Prof. Dr. Danilo Rabelo (PPEEB-UFG)
(Membro externo)



Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha (PPGH-UFG)
(Membro interno)

Lêda Maria Guimarães (PPGCV-UFG)
(Suplente externo)

Sônia Maria de Magalhães (PPGH-UFG)
(Suplente interno)

À memória de meu pai Luiz, à minha mãe Elza, ao
Guilherme Brito e à minha filha Isabela,
por tudo que representam para mim.

AGRADECIMENTOS

Quando um trabalho acadêmico é concluído, seu autor ganha notoriedade e certa projeção na comunidade científica, porém, muitas vezes, aqueles que o ajudaram na concretização do projeto ficam despercebidos. Por isso, desejo aqui evocar a lembrança de pessoas que contribuíram para a sua otimização, mesmo sabendo que corro o risco de ser traída pela memória ao tentar nomear a todos, motivo pelo qual desde já peço desculpas por eventuais esquecimentos.

Em primeiro lugar agradeço a Deus, pelo sentido e pela orientação que proporcionam à minha existência, pois a compreensão do real traz consigo, de forma significativa, o elemento sagrado. Sou grata por ter me concedido saúde, força e persistência para dedicar-me a este trabalho.

Sou grata aos familiares, mãe, irmãos, cunhados, sobrinhos, pelo amor, paciência e compreensão quanto às minhas ausências durante o processo de pesquisa, viagens, leituras, interpretação das fontes e produção da escrita. Agradeço especialmente à minha mãe Elza, pois desde que eu era criança, sempre me incentivou nos estudos, meus êxitos e aprovações dedico a ela. Sou grata também pelo seu entusiasmo pelo tema de minha pesquisa desde o início.

Devo muito ao meu irmão Rafael por tanto trabalho que lhe dei para formatar e imprimir várias versões da dissertação até a etapa final, além de traduzir textos escritos em língua inglesa. Agradeço também às minhas irmãs Mônica e Gardênia pelo amor incondicional, a Ivone por ter me acompanhado na viagem a Goiás e aos meus cunhados Tarcísio, pela tradução do resumo, e Zózimo, pelas entrevistas e também por traduções de textos na língua francesa.

Esta dissertação não seria possível sem a ajuda de pessoas que, conseguiram dar afeto, apoio e incentivo nos momentos em que a vida me apresentou problemas intempestivos, que poderiam, sobremaneira, impedir-me de seguir em frente. Obrigada a Maria Helena de Oliveira Brito, que sempre será minha sogra, por seu exemplo de historiadora e cuidados de vovó com nossa doce Isabela, e Guilherme O. de Brito, por termos trilhado nossa história juntos e por seu zelo como pai dedicado.

Agradeço à minha filha Isabela por seu carinho e amor e até por sua falta de compreensão infantil, insistindo muitas vezes para que eu saísse da frente do computador, onde o resultado da pesquisa se materializava, para ir até um parque brincar um pouco.

À minha orientadora, Dra. Maria Elizia Borges, agradeço a paciência e o acolhimento que teve nos primeiros momentos, ao orientar uma historiadora nos caminhos das artes visuais. Sou grata pela atenção dedicada e por seu exemplo como pesquisadora disciplinada, por sua animação com cada fonte primária encontrada e pela orientação objetiva e segura. Não poderia deixar de agradecer pela riqueza dos materiais trazidos de suas viagens ao exterior, especialmente para contribuir com a pesquisa, e pela confiança em me deixar à vontade em meio a seu acervo bibliográfico.

Agradeço imensamente ao incentivo da professora Heloísa Selma Fernandes Capel que permitiu-me retomar os estudos na pós-graduação, por ter me orientado na conclusão da especialização em história cultural na Universidade Federal de Goiás e pela amizade e afeto. E também aos professores Marcos Antonio de Menezes, Cristina Cássia Moraes e Márcio Pizarro Noronha, que contribuíram teoricamente para o enriquecimento da pesquisa.

À família Veiga, agradeço toda a presteza na colaboração com as informações e pistas no processo da pesquisa, em especial a Paulo Veiga Jordão, Maria Najet Hayek, Guilherme Antônio Siqueira, Edilberto da Veiga Jardim Filho, Rosângela Mendanha da Veiga, Maria do Rosário Veiga Torres, Rita (Ritinha) da Veiga Jardim e Ruy Alencastro Veiga.

Minha gratidão às funcionárias do Museu de Arte Sacra de Cuiabá, Fátima Maria da Silva, Tulasi Krishna Branco e Viviene Lose Rodrigues, pela acolhida e orientação no momento de minha chegada, quando estavam no processo de restauração dos altares da antiga Matriz, e também pelo envio do catálogo da instituição. Sou grata também à funcionária da Igreja de Nosso Senhor dos Passos, Marilza Monteiro, ao funcionário da Biblioteca Pública, Lucivaldo Ávila, a Waltemberg Santos, superintendente do Arquivo Público, a Yumiko Suzuki, que transcreveu os manuscritos sobre as Irmandades de Cuiabá, ao padre e historiador Felisberto Samoel da Cruz, que me recebeu na Cúria Metropolitana, onde consegui o arquivo digitalizado das igrejas de Cuiabá.

Ainda da cidade de Cuiabá, agradeço aos funcionários da Igreja São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, ao professor Marcos Amaral Mendes, por partilhar sua tese de doutorado, ao padre José de Moura e Silva, que, mesmo ocupado, elaborando um de seus livros e com a saúde debilitada, deu-me atenção, e a Márcio da Silva Oliveira, que colaborou para que eu fotografasse as imagens da Igreja. Sou grata a Elizabeth Madureira Siqueira, curadora do Arquivo do Instituto Casa Barão de Melgaço, pelas orientações e pelo envio de documentos digitalizados do Instituto de Pesquisas Dom Aquino Corrêa (Ipdac), à pesquisadora Mariza Oliveira, a quem responsabilizei pela continuidade das pesquisas nos arquivos após minha partida de Cuiabá, a Teresa Nunes, da Igreja de Nossa Senhora do Bom

Despacho, e a Pedro Celestino Barros Brito, que me recebeu em seu antiquário no centro histórico de Cuiabá. Não poderia deixar de lembrar da funcionária do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Lúcia Lobato, que gentilmente me atendeu e enviou as fotos do acervo.

Em Pirenópolis, agradeço ao funcionário da Secretaria da Cultura, Itamar Camargo, e ao funcionário do Iphan, Adelmo de Carvalho. Sou grata também ao meu amigo Francisco Figueiredo, curador do Museu de Arte Sacra da cidade, por todas as informações e pelos materiais impressos disponibilizados. Agradeço também a “Antônio do Fiúco”, que prontamente intermediou o contato com Sérgio do Amaral, que tanto contribuiu com fontes iconográficas. Agradeço a Cidinha Coutinho, repórter fotográfica, que me acolheu em sua casa e fez as fotos de imagens que estão publicadas nesta dissertação, além de ter me conduzido até o senhor Manoel Inácio d’Abadia Aquino de Sá Filho, conhecido como Eli de Sá, a quem também agradeço pela recepção em sua propriedade, por ter permitido fotografar a escultura de seu Menino Jesus e pela oportunidade de conhecer mais a história e tradição de sua família pirenopolina.

Ainda na cidade de Pirenópolis, tive a oportunidade de ser recebida pelo escultor José Inácio, conhecido como Zé Inácio Santeiro, tetraneto do padre Francisco Ignácio da Luz, um dos sujeitos deste estudo. Agradeço sua colaboração com a pesquisa, por ter mostrado seus trabalhos em seu ateliê e ter dado pistas sobre o paradeiro da escultura de seu tetravô. Meu agradecimento a Adriano Curado, presidente da Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música (Aplam), pelos esforços empregados quanto à busca de dados sobre Antônio de Sá. Agradeço a Marcos Vinícius Ribeiro dos Santos o acolhimento na cidade e indicações para que eu encontrasse as esculturas de Antônio de Sá, bem como pelo envio de materiais.

Na Cidade de Goiás, agradeço a colaboração de Antolinda Borges, a tia Tó, guardiã do patrimônio vilaboense, que recebeu-me na aconchegante Pousada do Sol, oferecendo-me suas preciosas orientações e permitiu-me o acesso ao acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Agradeço também a Milena Bastos Tavares, do Museu das Bandeiras, e a Rone Carlos Soares por cada informação prestada, pelos livros e documentos encaminhados. Agradecimentos sinceros também a Circe de Camargo Ferreira e Silva, que me recebeu com entusiasmo e mostrou, sem reservas, o seu acervo pessoal, herança de família, onde foi possível encontrar obras com autoria desconhecida até então e objetos sacros, como oratórios assinados por artista que faz parte de meus estudos.

Da cidade de Jaraguá, agradeço à secretária municipal de Cultura, Maria Maura de Carvalho, à diretora de eventos do Museu Casa de Cultura Padre Silvestre, Pauliane Oliveira Azeredo, e ao maestro da banda local, José do Nascimento.

Meu agradecimento ao Programa de Pós-graduação em História da UFG, ao professor Marlon Salomon e a Héliida por toda otimização nos trâmites documentais, o que me deixou mais segura para a pesquisa. E aos professores da banca de qualificação, Danilo Rabelo, Lêda Guimarães e Márcio Pizarro Noronha, pelas importantes contribuições.

Agradeço à Secretaria Municipal de Educação de Goiânia que, com a autorização do prefeito Paulo Garcia, concedeu-me licença aprimoramento para que eu tivesse tempo para dedicar-me à pesquisa. E, aos colegas de trabalho da Escola Municipal Abrão Rassi, minha gratidão pela alegria com que comemoram minha licença aprimoramento. Àqueles que entenderam o motivo de meu afastamento, meus alunos, que comemoraram comigo minha aprovação na seleção do Mestrado e meu crescimento profissional.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg), por ter, desde o início, aprovado o projeto e confiado na importância dele para nosso estado, financiando viagens e custos da pesquisa por meio da concessão da bolsa.

Meus sinceros agradecimentos a Antônio César Caldas Pinheiro, que coordena o Instituto de Pesquisa Histórica Brasil Central (IPHBC), que contribuiu com entusiasmo para esta pesquisa, indicando documentos bibliográficos e fornecendo fontes primárias que embasaram este estudo. Agradeço também a Dilma Daher pela acolhida, a entrevista e o acesso ao seu acervo.

Deixo aqui meu carinho e minha gratidão a todos que colaboraram de forma direta ou indireta para a realização desta produção.

“Nunca uma coisa tem um só sentido. Cada coisa tem vários sentidos que exprimem as forças e o devir das forças que agem nela. E mais: não há ‘coisa’, mas somente interpretações, e a pluralidade de sentidos.”

Gilles Deleuze

RESUMO

Nesta dissertação, intitulada “A imaginária religiosa de Goiás: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santinhos goianos (1820-1940)”, procuro divulgar os resultados da pesquisa de campo e bibliográfica sobre os santinhos goianos que ficaram à sombra de José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) no século XIX e início do século XX. O período dessa produção artística abrange de 1820 a 1940. Não apresento, contudo, um estudo histórico secular, e sim a biografia dos artistas e suas obras. O que pretendo é, por meio das fontes e imagens, analisar as representações iconográficas religiosas desse tempo histórico, no qual se destaca o papel dos artistas santinhos responsáveis por sua produção, interpretando-os como artistas criadores, originais ou não, que representaram a sua subjetividade ou o espírito da coletividade da época. Busco estabelecer as relações entre história e história da arte no que se refere à arte santinha e entendo ser necessária uma compreensão da linguagem imagética e seu potencial de leitura para uma análise comparativa entre as obras. O objetivo, a princípio, era realizar um estudo comparativo entre as obras de Veiga Valle e de seu filho Henrique Ernesto da Veiga Jardim (1849-1933). No entanto, no decorrer da pesquisa, descobri que havia outros santinhos goianos que mereciam ser reconhecidos, isto é, sair de sua condição de quase anonimato. O intuito passou a ser a descoberta dessas obras, buscar sua localização e algum documento que comprovasse a autoria. Nas cidades de Goiás, Pirenópolis, Goiânia, Jaraguá e Cuiabá, fiz a pesquisa empírica e as entrevistas, para as quais utilizei a metodologia da história oral. Entre os santinhos goianos destacados estão os pirenopolinos Antônio de Sá (1879-1905) e Francisco Ignácio da Luz (1821-1878); os vilaboenses Henrique Ernesto da Veiga Jardim e Sebastião da Silva de Jesus, este conhecido como Sebastião Epifânio (1869-1937). Para entender a imaginária religiosa em Goiás, considero pertinente a definição de um grupo de imagens para o estudo iconográfico: as esculturas do Menino Deus, que foram escolhidas por sua presença nas festas religiosas goianas e por terem sido realizadas, em boa quantidade, por Veiga Valle e, entre os santinhos estudados, somente o padre Francisco Ignácio não o esculpiu ou não se teve notícia a esse respeito. Nesta pesquisa, abordo alguns conceitos relacionados à história e à história da arte e interpreto o que foi encontrado, uma vez que a história apresenta versões e busca uma aproximação com a verdade, uma verossimilhança. Por meio de documentos e análise iconográfica, busco tirar alguns santinhos do anonimato, valorizar a sua arte, herança ao patrimônio cultural goiano, destacar que essa imaginária religiosa possui grande significado devocional e hoje é vista também como objeto artístico. Muitas dessas obras se encontram em acervos particulares ou estão expostas em museus e outras ainda estão em igrejas.

Palavras-chave: Goiás, séculos XIX e XX, santinhos, esculturas, iconografia.

ABSTRACT

This Master's Thesis, entitled “The Sacred Art in Goiás: the recognition of the work of Veiga Valle and the other anonymous saint makers (1820-1940)”, presents the results of the field research and the literature review about the saint makers from the state of Goiás, Brazil, that remained under the shadow of José Joaquim da Veiga (1806-1874) during the 19th century and the beginning of the 20th century. Hence, the considered period of the artistic production starts in 1820 and ends in 1940. In spite of not including a secular historical study, this work deals with the biographies of the artists and their art works. Regarding the religious iconographic representations, only those that are relevant to the role of saint makers, related to the considered period, are analyzed. Basically, the text discusses the saint makers' role as creators of either original or non-original art works that represent not only their own subjectiveness but also the collective spirit of their time. In addition, the aim is to determine the relations between history and art history in terms of saint makers' art and to understand the language associated to the images and their potential for the comparative analyses of the works. Initially, the objective was to develop a comparative study between the works by Veiga Valle and his son Henrique Ernesto da Veiga Jardim (1849-1933). However, the conducted research revealed other saint makers from the state of Goiás that deserve recognition as well. Hence, the goal was slightly modified into the discoveries of their works, their location and the authorship corroborating documents. In the cities of Goiás, Pirenópolis, Goiânia, Jaraguá and Cuiabá, the empirical research and interviews were developed based on the methodology of the oral history. Among the most relevant saint makers from the state of Goiás, one can mention Antonio de Sá (1879-1905) and Francisco Ignácio da Luz (1821-1878), both from the city of Pirenópolis, Henrique Ernesto Veiga Jardim and Sebastião da Silva Jesus, this one known as Sebastião Epifânio (1869-1937) from the city of Vilas Boas. In order to understand the sacred art in Goiás, it is important to define a group of images for the iconographic study, namely, the sculptures of God Boy, that were chosen not only due to their presence during religious celebrations, but also because they were made in significant numbers by Veiga Valle and the other studied saint makers. Only Francisco Ignácio has never carved or even there is no sign about such event. The aim of this research is to focus on some concepts related to the art history and to demonstrate the interpretation about the found discoveries, once the history itself shows distinct versions and seeks an approximation with the truth, the verisimilitude. Through the collection of documents and iconographic analysis, the research was conducted towards to reveal anonymous saint makers, to valorize their art works, a heritage of the cultural patrimony from the state of Goiás. Additionally, these sacred art works have great devotional meaning and nowadays they are also considered as artistic objects. Most of these works can be found in either private collections or even are exposed in museums and churches.

Keywords: Goiás, nineteenth and twentieth centuries, saint makers, sculptures, iconography.

LISTA DE SIGLAS

AC – Autoria conhecida
AD – Autoria desconhecida
AP – Autoria provável
ACBM – Arquivo da Casa Barão de Melgaço.
Aiap – Associação Internacional de Artes Plásticas
Aila – Academia Itaberina de Letras e Artes
Amago – Associação dos Amigos dos Arquivos de Goiás
Aplam – Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música
CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique
FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Fica – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental
Gehim – Grupo de Estudos de História e Imagem
GO – Estado de Goiás
Iesa – Instituto de Estudos Sociambientais
IHGG – Instituto Histórico e Geográfico de Goiás
Ipdac – Instituto de Pesquisas D. Aquino Côrrea
Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPHBC – Instituto de Pesquisa Histórica Brasil Central
MASBM – Museu de Arte Sacra da Boa Morte
MT – Estado de Mato Grosso
ONE – Ordem Nacional dos Escritores
SP – Estado de São Paulo
Sphan – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFG – Universidade Federal de Goiás
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
Unicamp – Universidade Federal de Campinas

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Prospecto de Vila Boa (Cidade de Goiás), tomado da parte sul para norte em 1751...	44
Figura 2 – Imagem de Nosso Senhor Morto na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, Cidade de Goiás.....	46
Figura 3 – Imagem de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos.....	47
Figura 4 – Vila Boa vista por Burchell em 1828.....	54
Figura 5 – Perspectiva de Villa Boa de Goyaz, desenhada por Joaquim Cardoso Xavier (1803).	56
Figura 6 – Desenho do Largo da Matriz de Vila Boa (atualmente Praça do Coreto) feito por Burchell em 1828.....	57
Figura 7 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição, de João Gonçalo Fernandes (1560).....	61
Figura 8 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (arte missioneira do século XVIII).....	61
Figura 9 – Imagem de Santo Agostinho, de frei Agostinho da Piedade (séc. XVII).....	63
Figura 10 – Imagem de Nossa Senhora do Rosário, de frei Agostinho de Jesus (séc. XVII).....	63
Figura 11 – Escultura paulistinha (santo dominicano, produção popular paulista).....	64
Figura 12 – Detalhe da mão de São Simão Stock, no Carmo, em Sabará.....	65
Figura 13 – José Joaquim da Veiga Valle.....	67
Figura 14 – Imagem de Nossa Senhora do Bom Parto vista de frente.....	73
Figura 15 – Imagem de Nossa Senhora do Bom Parto vista de costas.....	73
Figura 16 – Folha de acanto natural.....	73
Figura 17 – Capitel coríntio com folhas de acanto.....	73
Figura 18 – Elementos característicos do estilo de Veiga Valle.....	81
Figura 19 – Escultura de São Benedito de procedência portuguesa.....	82
Figura 20 – Detalhe dos desenhos esgrafiados na veste de São Benedito.....	82
Figura 21 – Imagem de N. Sra. da Boa Morte, procedente de Portugal.....	83
Figura 22 – Detalhe dos desenhos esgrafiados na veste de N. Sra. da Boa Morte.....	83
Figura 23 – Quadro de levantamento das peças de Veiga Valle.....	85
Figura 24 – Imagem do Menino Jesus (1).....	87

Figura 25 – Imagem do Menino Jesus (2)	87
Figura 26 – Imagem do Menino Jesus (3)	88
Figura 27 – Imagem do Menino Jesus (4)	88
Figura 28 – Imagem do Menino Deus com crucifixo.....	89
Figura 29 – Imagem do Menino Jesus (5)	89
Figura 30 – Imagem do Menino Deus sentado sobre o globo.....	90
Figura 31 – Imagem do Menino Jesus (6)	90
Figura 32 – Imagem do Menino Jesus (7)	91
Figura 33 – Imagem do Menino Deus (1)	91
Figura 34 – Imagem do Menino Deus (2)	92
Figura 35 – Imagem do Menino Jesus (8)	92
Figura 36 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (1)	93
Figura 37 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (2).....	93
Figura 38 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (3).....	94
Figura 39 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (4).....	94
Figura 40 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (5).....	95
Figura 41 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (6)	95
Figura 42 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (7) vista de frente.....	96
Figura 43 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (7) vista de costas.....	96
Figura 44 – Foto de Francisco Ignácio da Luz feita em daguerreótipo.....	100
Figura 45 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (8) vista de frente.....	101
Figura 46 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (8) vista de costas.....	101
Figura 47 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (8) vista na lateral.....	101
Figura 48 – Detalhe do rosto da imagem de Nossa Senhora da Conceição, com vestígios de restauro.....	102
Figura 49 – Detalhe da nuvem com a lua crescente e os anjos querubins da imagem de Nossa Senhora da Conceição.....	102
Figura 50 – Detalhe das mãos postas da imagem de N. Sra. da Conceição, esculpidas à parte....	102
Figura 51 – José Inácio, tetraneto de Francisco Ignácio da Luz.....	103

Figura 52 – Peça produzida por José Ignácio.....	103
Figura 53 – Peças soltas produzidas por José Ignácio.....	103
Figura 54 – Henrique Ernesto da Veiga Jardim.....	105
Figura 55 – Detalhe com a assinatura de Henrique Ernesto da Veiga Jardim no altar da Igreja de N. Sra. da Boa Morte, na Cidade de Goiás.....	107
Figura 56 – Detalhe com a data em que Henrique Ernesto da Veiga Jardim dourou o altar da Igreja de N. Sra. da Boa Morte na Cidade de Goiás.....	107
Figura 57 – Detalhe do altar lateral da Igreja de N. Sra. da Boa Morte, dourado por Henrique Ernesto da Veiga Jardim.....	107
Figura 58 – Restauração atual dos altares da Matriz do Bom Jesus de Cuiabá (jan. 2015).....	108
Figura 59 – Imagem do Menino Deus com colar.....	110
Figura 60 – Escultura original de madeira de N. Sra. das Dores, feita por Henrique Ernesto da Veiga Jardim.....	111
Figura 61 – Cópia em gesso da escultura de N. Sra. das Dores, feita por Edilberto da Veiga Jardim Filho.....	111
Figura 62 – Imagem de Nossa Senhora do Carmo com Menino Jesus e escapulário.....	112
Figura 63 – Imagem de Nossa Senhora das Dores vista de frente.....	114
Figura 64 – Imagem de Nossa Senhora das Dores vista de lado.....	115
Figura 65 – Imagem de Nossa Senhora das Dores vista de costas.....	115
Figura 66 – Detalhe do esgrafiato do manto de Nossa Senhora das Dores.....	115
Figura 67 – Imagem de Nossa Senhora das Dores (santa de roca).....	116
Figura 68 – Casa onde Henrique Ernesto da Veiga Jardim morou na Cidade de Goiás.....	118
Figura 69 – Imagem antiga da casa onde ficavam guardadas as ferramentas de trabalho de Veiga Valle e de seu filho Henrique (1934).....	118
Figura 70 – Imagem atual da casa onde ficavam guardadas as ferramentas de trabalho de Veiga Valle e de seu filho Henrique.....	118
Figura 71– Imagem de N. Sra. da Conceição, de Henrique da Veiga Jardim, vista de frente.....	121
Figura 72 – Imagem de N. Sra. da Conceição, de Henrique da Veiga Jardim, vista de costas.....	121
Figura 73 – Sebastião da Silva de Jesus (Sebastião Epifânio).....	122
Figura 74 – Imagem de São José, de autoria de Sebastião Epifânio, vista de frente.....	123
Figura 75 – Imagem de São José, de autoria de Sebastião Epifânio, vista de costas.....	123

Figura 76 – Presépio de autoria de Sebastião Epifânio.....	124
Figura 77 – Imagem de São José de Presépio, de autoria de Sebastião Epifânio, vista de frente.....	128
Figura 78 – Imagem de São José de Presépio, de Sebastião Epifânio, vista de lado.....	128
Figura 79 – Imagem do Menino Deus com as pernas cobertas, de Sebastião Epifânio.....	129
Figura 80 – Imagem do Menino Deus com as pernas à mostra, de Sebastião Epifânio.....	129
Figura 81 – Imagem de Sant’Ana Mestra; obra de Sebastião Epifânio.....	129
Figura 82 – Imagem de São Domingos, de autoria de Sebastião Epifânio.....	130
Figura 83 – Imagem do Divino Espírito Santo, de autoria de Sebastião Epifânio.....	130
Figura 84 – Oratório com o Divino Espírito Santo, de autoria de Sebastião Epifânio.....	131
Figura 85 – Oratório feito por Sebastião Epifânio (1931) visto de frente.....	131
Figura 86 – Oratório feito por Sebastião Epifânio (1931) visto de trás.....	131
Figura 87 – Oratório feito por Sebastião Epifânio (1931) visto de lado.....	131
Figura 88 – Oratório de Sebastião Epifânio com a porta fechada.....	132
Figura 89 – Oratório de Sebastião Epifânio com a porta aberta.....	132
Figura 90 – Oratório de Sebastião Epifânio visto de trás.....	132
Figura 91 – Oratório com cruz, de Sebastião Epifânio (1929).....	132
Figura 92 – Oratório com cruz, de Sebastião Epifânio (1929), aberto.....	132
Figura 93 – Parte de trás do oratório com cruz, de Sebastião Epifânio (1929), onde se vê a data e a assinatura do santeiro.....	132
Figura 94 – Imagem do Menino Deus de Antônio José de Sá.....	134
Figura 95 – Imagem de N. Sra. da Conceição, de Antônio José de Sá, vista de frente.....	135
Figura 96 – Imagem de N. Sra. da Conceição, de Antônio José de Sá, vista de costas.....	136
Figura 97 – Imagem de N. Sra. da Conceição, de Antônio José de Sá, vista de lado.....	136
Figura 98 – Assinatura do artista Antônio José de Sá embaixo da escultura de Nossa Senhora da Conceição.....	136
Figura 99 – Detalhe da nuvem crescente e os querubins da imagem de Nossa Senhora da Conceição.....	137
Figura 100 – Detalhe dos cabelos da imagem de Nossa Senhora da Conceição.....	137
Figura 101 – Detalhe das mãos postas da imagem de Nossa Senhora da Conceição.....	137

Figura 102 – Escultura de São Francisco de Assis atribuída a Veiga Valle	148
Figura 103 – São Domingos de Gusmão à esquerda de Nossa Senhora do Rosário de Pompeia com o Menino Jesus. À direita, Santa Catarina, também dominicana.....	159
Figura 104 – Detalhe da base da escultura em que se vê um cão cuspidor fogo sobre o globo terrestre.....	159
Figura 105 – Imagem do Menino Jesus como atributo de São Benedito.....	165
Figura 106 – Imagem de costas, na qual se vê o furo por meio do qual se acopla a outra imagem.....	165
Figura 107 – Menino Jesus de Praga (esculpida no séc. XVI na Espanha).....	167
Figura 108 – Menino Jesus de Malines (Museu da Guarda, Portugal).....	170
Figura 109 – Menino Jesus como Bom Pastor, proveniente da Índia.....	171
Figura 110 – Menino Jesus da Paixão.....	173
Figura 111– Santo Menino de Aracoeli, de Maurizio Orsini	176
Figura 112 – Menino Jesus italiano.....	178
Figura 113 – A sagrada família, atribuído a Lux Maurus Kempten (1510/1520).....	178
Figura 114 – Parte do retábulo de Santa Anna Trinitária.....	179
Figura 115 – Menino Jesus Salvador do Mundo.....	180
Figura 116 – Niño Jesus, de Juan Martínez Montañés (1606-1607).....	181
Figura 117 – Menino Jesus abençoando, de Juan de Mesa y Velasco.....	181
Figura 118 – Menino Jesus da Paixão, de Gabriel de Astorga.....	184
Figura 119 – Santo Menino de Atocha (1).....	186
Figura 120 – Santo Menino de Atocha (2).....	186
Figura 121 – Niño Manuelito.....	188
Figura 122 – Niño Dios (1).....	190
Figura 123 – Niño Dios (2).....	191
Figura 124 – Detalhe do resplendor do Niño 2.....	191
Figura 125 – Niño Dios entronizado.....	192
Figura 126 – Niño Manuelito com espinho no pé.....	192
Figura 127 – Niño Dios enfaixado.....	193

Figura 128 – Menino Jesus de Olinda. Frei Agostinho da Piedade (séc. XVII, cerca de 1640)...	194
Figura 129 – Menino Jesus. Frei Agostinho de Jesus (séc. XVII, barro cozido).....	194
Figura 130 – Senhor Deus Menino (em madeira, séc. XIX).....	195
Figura 131 – Menino Deus Salvator Mundi (séc. XVIII, Minas Gerais).....	196
Figura 132 – Nossa Senhora do Bom Parto, de José Joaquim da Veiga Valle.....	199
Figura 133 – Muro pintado com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré na Ilha do Marajó	200
Figura 134 – Detalhe do muro pintado com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré.....	200
Figura 135 – São José de Botas, de Veiga Valle.....	201
Figura 136 – São José de Botas, de Aleijadinho.....	201
Figura 137 – Nossa Senhora do Carmo com o Menino nos braços.....	202
Figura 138 – Menino Jesus como atributo de Nossa Senhora do Carmo.....	202
Figura 139 – Nossa Senhora do Carmo com o Menino.....	203
Figura 140 – Menino como atributo de Nossa Senhora do Carmo.....	203
Figura 141– Menino Deus, de José Joaquim da Veiga Valle (séc. XIX).....	206
Figura 142 – Menino Deus com fraldas, de autoria comprovada de Veiga Valle.....	207
Figura 143 – Menino Deus com globo.....	208
Figura 144 – Detalhe da figura 141.....	209
Figura 145 – Detalhe da figura 142.....	209
Figura 146 – Detalhe da figura 143.....	209
Figura 147 – Peanha da figura 141 (1).....	210
Figura 148 – Peanha da figura 142.....	210
Figura 149 – Peanha da figura 143.....	210
Figura 150 – Detalhe da figura 141 (2).....	210
Figura 151 – Peanha feita por Amphilóphio de Alencar Filho.....	210
Figura 152 – Menino Deus, de autoria provável de Veiga Valle (séc. XIX), visto de frente.....	211
Figura 153 – Menino Deus, de autoria provável de Veiga Valle (séc. XIX), visto de costas.....	211

Figura 154 – Menino Deus, de autoria provável de Veiga Valle (séc. XIX), fotografado sem túnica e resplendor à época da restauração.....	212
Figura 155 – Detalhe dos cabelos e dos traços faciais do Menino Deus, de autoria provável de Veiga Valle (séc. XIX).....	212
Figura 156 – Menino Deus, de Amphilóphio Alencar Filho (séc. XXI – madeira policromada e dourada).....	213
Figura 157– Detalhe da cabeça do Menino Deus, de autoria provável de Veiga Valle (séc. XIX).....	213
.Figura 158 – Detalhe da cabeça da escultura de Amphilóphio de Alencar Filho (séc. XXI).....	213
Figura 159 – Menino Deus, de Henrique Ernesto da Veiga Jardim.....	215
Figura 160 – Detalhe do tronco da figura 143.....	216
Figura 161 – Detalhe do tronco da figura 159.....	216
Figura 162 – Menino Deus de Trindade, de autoria de Henrique Ernesto da Veiga Jardim, visto de frente.....	217
Figura 163 – Menino Deus de Trindade, de autoria de Henrique Ernesto da Veiga Jardim, visto de costas.....	217
Figura 164 – Detalhe da cabeça e ombros da figura 159.....	218
Figura 165 – Detalhe da cabeça e ombros da figura 162.....	218
Figura 166 – Menino Deus como bom pastor e Salvador do Mundo.....	219
Figura 167 – Detalhe das pernas do Menino Deus como bom pastor e Salvador do Mundo.....	219
Figura 168 – Menino Jesus (escultura em madeira de Antônio José de Sá).....	220
Figura 169 – Menino Jesus de Arlinda, de Veiga Valle (madeira dourada e policromada, séc. XIX)	222
Figura 170 – Detalhe da cabeça da escultura do Menino Jesus de Arlinda, de Veiga Valle.....	223
Figura 171 – Detalhe do Menino Deus.....	223
Figura 172 – Eli de Sá com o Menino Deus vestido com túnica, após a missa.....	224
Figura 173 – O Menino Deus sem suas vestes, com o resplendor (Pirenópolis).....	224

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
Capítulo 1 – A CULTURA GOIANA NOS SÉCULOS XIX E XX: AS FESTAS SAGRADAS E A PRODUÇÃO DOS SANTEIROS.....	40
1.1 O olhar dos viajantes europeus diante da cultura goiana no século XIX.....	40
1.2 A imaginária religiosa do século XIX em Goiás: o reconhecimento do santeiro goiano José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874).....	59
<i>1.2.1 José Joaquim da Veiga Valle.....</i>	<i>67</i>
Capítulo 2 – DO ANONIMATO AO RECONHECIMENTO: SANTEIROS GOIANOS PÓS-VEIGA VALLE.....	99
2.1 Padre Francisco Ignácio da Luz.....	99
2.2 Henrique Ernesto da Veiga Jardim.....	104
2.3 Sebastião da Silva de Jesus (Sebastião Epifânio)	121
2.4 Antônio José de Sá.....	133
Capítulo 3 – A NATUREZA POLISSÊMICA DA IMAGEM RELIGIOSA.....	140
3.1 O poder devocional e pedagógico da imagem religiosa: suas limitações, implicações e ressonâncias.....	140
3.2 As representações do Menino Deus, a origem da devoção a ele e suas primeiras esculturas na Europa.....	164
3.3 As representações do Menino Deus na América Latina	184
<i>3.3.1 Coleção de esculturas presentes em Museus de Lima/Peru.....</i>	<i>190</i>
3.4 As representações escultóricas do Menino Deus em Goiás.....	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	227
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DOCUMENTAIS.....	230
ANEXOS.....	244

INTRODUÇÃO

Toda imagem sensível é sinal de coisas invisíveis.

Hugo de São Vítor (1096-1141)

A primeira lembrança que tenho de minha relação com meu objeto de estudo vem da mais tenra infância. Cresci em uma família católica, na qual pinturas e esculturas faziam parte de meu dia a dia. Minha mãe trazia consigo, há muito tempo, uma pequena escultura do Menino Jesus de Praga. Estudei em escola também católica. Em cada sala de aula havia, logo acima da lousa, uma representação escultórica de Jesus crucificado. Na igreja que frequentava havia uma grande escultura de Nossa Senhora e outra de Cristo crucificado e aprendi desde cedo a ter respeito ao olhar aquelas imagens que me faziam lembrar os ensinamentos cristãos. Aprendi também que, assim como ter em casa uma foto de um parente distante para trazer sua presença, as imagens serviam para que nos lembrássemos de pessoas que, por suas experiências terrenas, em algum momento foram reconhecidas como santas. Chamava-me a atenção, no aspecto estético, a beleza das formas das imagens, os traços bem feitos em cada detalhe daquelas esculturas do século XX.

Lembro-me também de meus primeiros anos de graduação em história, especialmente das aulas de história medieval e teologia, nas quais se discutia a presença das imagens nas igrejas e lojas, a devoção dos cristãos pelos milagres, o movimento da Contrarreforma. Ouvia-se em sala *O Fortuna*, poema que integra a cantata *Carmina Burana*, composta por Carl Orff, e tive o privilégio de ter como professor o mestre Antônio Luiz de Souza, um apaixonado pela história medieval, que, por meio de seus textos e estratégias, “transportava”, a mim e a meus colegas, para aquele período, a ponto de quase ouvirmos o burburinho das feiras medievais. Colocava-se em pauta o papel de São Francisco, a sua espiritualidade, suas críticas e proposições. Por meio desse professor, chegou às minhas mãos um texto que despertou, academicamente, o meu interesse pelo tema da imaginária religiosa. O texto¹ é de autoria de Dom Lucas Moreira Neves (1995) e se intitula *Imagens sacras: como e por quê?* Nele, o cardeal, na época presidente da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), debatia teologicamente a significação das imagens sagradas, esculturas, pinturas e vitrais e as referências sobre seu uso no Antigo e no Novo Testamento. Com ele tive argumentos para explicar para não católicos que sempre criticam a utilização das imagens, apoiados na Bíblia que condena a idolatria, que a Igreja Católica primitiva não aceitava imagens, muito menos as

¹ Dom Lucas Moreira Neves, além de presidente da CNBB, era cardeal primaz do Brasil. O texto foi publicado no jornal *Correio Braziliense* em 15 de novembro de 1995.

esculpidas, por serem tridimensionais, e que o patrimônio artístico dessas imagens está relacionado à fé, à tradição e aos rituais da Igreja Católica.

Em maio de 2003 participei do Seminário Nacional História e Imagem, promovido pela Universidade Federal de Goiás (UFG). As conferências apresentadas me despertaram ainda mais para a questão da imagem na história, principalmente a do professor Márcio Pizarro Noronha, *Visualidade da guerra: Goya, Kiefer, Irmãos Chapman*, na qual eu me inspirava para utilizar as imagens chocantes da guerra em sala de aula, representadas por diferentes artistas, e a da professora Maria Elizia Borges, *O realismo burguês na arte funerária do Brasil*, que me levou a enxergar os cemitérios de um modo diferente, fugindo dos rótulos do senso comum e observando-os como espaços arquitetônicos e artísticos.

A origem da pesquisa

Como professora de história desde 1999, sempre procurei utilizar a arte nos projetos pedagógicos. Tendo dedicado anos à docência e concluído duas pós-graduações em educação, resolvi, em 2013, fazer especialização em história cultural na Universidade Federal de Goiás e, durante o curso, tive a curiosidade de ver as listas das dissertações defendidas na instituição em décadas anteriores. Entre elas, chamou-me a atenção o trabalho de Heliana Angotti-Salgueiro, *A singularidade da obra de Veiga Valle*, defendida em 1982 — uma pesquisa profícua que muito colaborou com a arte no espaço acadêmico. Depois dessa produção, a arte de Veiga Valle foi pouco explorada. Passei então a procurar as obras na internet e admirá-las, tantos anos após tê-las visto, pela primeira vez, no Museu de Arte Sacra da Boa Morte (MASBM) na Cidade de Goiás.

A leitura da obra sobre Veiga Valle e minha participação, a convite da professora Heloísa Capel, em algumas reuniões do Grupo de Estudos de História e Imagem (Gehim), vinculado à UFG, impulsionaram-me a tomar o caminho da imaginária religiosa e do estudo da iconografia². Lembrava-me do artigo do historiador italiano Carlo Ginzburg³, *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, na obra *Mitos, emblemas e sinais* (1989), que discorria sobre o método adotado pelo perito Morelli (1816-1891) na investigação das obras de pintura

² O crítico e historiador da arte alemão Erwin Panofsky (1986, p. 47) afirma que “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”. A iconografia “implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. [...] A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens [...]. Resumindo, a iconografia considera apenas uma parte de todos [os] elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos se se quiser que a percepção desse conteúdo venha a ser articulada e comunicável” (PANOFSKY, 1986, p. 53-54).

³ As formulações desse autor contribuíram para a motivação no trabalho empírico, mas não são utilizadas como referências teóricas nos capítulos desta dissertação.

cuja atribuição de autoria gerava controvérsias. Morelli examinava detalhes, como as orelhas e as mãos, que cada artista, com intenção ou não, representava de forma distinta, indicando um sintoma de autoria ou uma evidência mais confiável do que o documento escrito. Instigava-me esse lado do historiador que segue os indícios com uma atitude detetivesca.

A dedicação à leitura sobre a história e a cultura goiana do século XIX instigou em mim o interesse de ampliar o exame de textos a respeito de José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874). Conhecendo mais sua biografia e sua produção, busquei nos livros de Heliana Angotti-Salgueiro (1983), pioneira nesse estudo, e de Elder Camargo Passos (1997), as hiências dessa rica pesquisa, o que não tinha sido possível descobrir na época da publicação dessas obras. Angotti-Salgueiro fez um levantamento das obras do santeiro junto com o restaurador baiano João José Rescála e uma análise descritiva de cada obra, citando as que têm autoria comprovada e as de autoria provável ou duvidosa. Observei que tanto Angotti-Salgueiro como Passos citavam Henrique Ernesto da Veiga Jardim (1849-1933) como o único herdeiro da arte de seu pai, Veiga Valle. Por isso, eu e minha orientadora na especialização nos perguntávamos onde estariam suas obras, pois os autores enfatizavam que havia algumas delas em Cuiabá (MT), cidade em que Henrique também dourou o altar da igreja Bom Jesus de Cuiabá, junto com Guilherme Beilsteiu⁴, entalhador citado na obra do estudioso de arte sacra Percival Tirapeli (2004) como proveniente de Jundiá (São Paulo).

Em apresentações de meu trabalho na especialização em congressos e simpósios, recebi opiniões e questionamentos que me conduziram ao aprimoramento de um projeto de mestrado. Até então, minha proposta de pesquisa era a de ampliar a discussão sobre o fato de a singularidade de Veiga Valle, defendida por Angotti-Salgueiro (1983), ter contribuído para o discurso retórico de isolamento e decadência de Goiás com o fim da mineração versus a modernidade já presente no século XIX, apontada por autores responsáveis pela renovação historiográfica goiana, tais como Chaul (1997), Bertran (1994) e Moraes (2012).

Já aprovada no mestrado em história da UFG e após discutir com minha orientadora, professora Maria Elizia Borges, sobre o tema de minha dissertação, chegamos à convicção de que muito já havia sido pesquisado sobre Veiga Valle e pouco sobre seu filho, Henrique Ernesto da Veiga Jardim. Com o professor Márcio Pizarro Noronha, que ministrou a disciplina *História e teoria interarte*, tive orientação sobre outras fontes, o que contribuiu para enriquecer, teoricamente, a pesquisa. E com a concordância de minha orientadora, decidi

⁴ Informação registrada no jornal *A província de Matogrosso*, ano IX, n. 147, de 31 de julho de 1887, p. 3.

pesquisar sobre outros santeiros do século XIX e início do XX, contemporâneos e sucessores de Veiga Valle, além de seu filho Henrique, e a ressonância de sua arte no trabalho deles.

Ao ler matéria publicada em setembro de 2001 no jornal *O Popular*, tomei conhecimento de que era um desejo de Maria do Rosário Albernaz da Veiga Jardim (1939-2008), artista plástica, restauradora e bisneta de Veiga Valle, que fosse desenvolvido um trabalho de comparação estética e estilística entre as obras do pai e do filho. Em agosto de 2014, na cidade de Uberlândia, onde participei do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, pude conversar sobre meu projeto com o professor Jorge Coli⁵, que me sugeriu pesquisar sobre o que os outros santeiros da época de Veiga Valle também produziam. Disse-me que conhecia a professora Heliana Angotti-Salgueiro e sua obra, mas considerava que ainda havia elementos novos a serem investigados acerca do tema.

Apresentação e delimitação do objeto

Concomitantemente à escolha dos referenciais teóricos e em meio a uma quantidade numerosa de esculturas, eu precisava escolher quais seriam analisadas e pesquisadas. A seleção foi feita no caminhar. O que fui encontrando na pesquisa de campo não poderia deixar de me influenciar na definição de Nossa Senhora da Conceição como uma imagem de destaque, pois quatro dos escultores que investiguei a privilegiaram em seus trabalhos. Foram escolhidas também para este estudo as belas⁶ imagens do Menino Deus, tendo sido elas as esculturas mais produzidas por Veiga Valle e apresentadas nos livros de Angotti-Salgueiro (1983) e de Passos (1997), mas sem um capítulo específico para elas. O que chamou minha atenção foi o fato de todas as peças observadas serem diferentes na sua apresentação: Meninos de pé, sentados ou como atributos de santos, alguns com o corpo mais alongado e outros com abdômen mais saliente; alguns Meninos loiros com cabelos cacheados e outros com cabelo escuro e liso. O primeiro contato com essas esculturas me levou a questionar se não seriam de Henrique as imagens mais próximas do biotipo brasileiro, com cabelo escuro e os olhos amendoados dos mestiços com características indígenas.

Conheci, no MASBM, peças que chegaram de outros estados para serem colocadas no colo das santas e participarem das alegorias religiosas da Cidade de Goiás, onde, ao lado da tradição e dos costumes, está a devoção fervorosa do povo. No decorrer desta pesquisa, vi de

⁵ Jorge Coli é professor na Universidade Federal de Campinas (Unicamp).

⁶ Neste estudo não será evidenciada a estética do juízo de gosto, debatido por vários autores, como Immanuel Kant.

perto esculturas de Meninos cuja autoria é desconhecida, algumas vindas de fora do país e outras bastante danificadas por motivos diversos e que carecem de recuperação, reconstituição de partes e restauração da pintura. Na cidade de Pirenópolis pude comprovar o quanto a devoção ao Menino Deus, iniciada no princípio do século XX, teve ressonância e perdura nos dias atuais. Todos esses fatores influenciaram a escolha dessa imaginária para a elaboração desta dissertação.

Uma vez definido o objeto de estudo, dividi a dissertação em três capítulos. O caminho que proponho para pensar a arte dos santinhos goianos dos séculos XIX e XX e a influência de Veiga Valle em seus trabalhos começa no capítulo 1, intitulado *A cultura goiana nos séculos XIX e XX: as festas religiosas e a produção dos santinhos*, com a apresentação dos aspectos culturais goianos sob o olhar dos viajantes estrangeiros que registraram suas impressões sobre as festas religiosas, as músicas, os rituais, as pinturas e esculturas que já existiam naquele tempo. Nesse mesmo capítulo discorro sobre a análise das obras, discutindo os limites e as possibilidades no campo da história da arte, destacando a produção de Veiga Valle.

Do anonimato ao reconhecimento dos santinhos goianos pós-Veiga Valle é o título do capítulo 2, no qual prossigo enfatizando a imaginária dos séculos XIX e XX em Goiás e apresento os seguintes santinhos de Pirenópolis e da Cidade de Goiás: Antônio José de Sá, Francisco Ignácio da Luz, Henrique Ernesto da Veiga Jardim e Sebastião Epifânio. Exponho o que encontrei sobre esses santinhos, tanto em imaginária quanto em oratórios, documentos, registros em livros e depoimentos de descendentes. Além disso, apresento peças cujo autor ainda não foi identificado.

No capítulo 3, *A natureza polissêmica da imagem religiosa*, discuto o poder devocional e pedagógico das esculturas religiosas, suas implicações e ressonâncias. Dou enfoque especial ao estudo dos Meninos Deus. Abordo suas representações desde sua origem na Europa até sua chegada à América Latina. Apresento alguns dos Meninos Deus, chamados de *Niños Manuelitos*, que estão expostos num museu do Peru, e duas esculturas do Menino Jesus mexicano. Escrevo sobre a sua produção e o significado da devoção desses Meninos no Brasil e, particularmente, na Cidade de Goiás, com sua elaboração artística por Veiga Valle, que produziu uma série significativa deles, com pelo menos nove esculturas de autoria comprovada. Apresento também os demais santinhos que produziram essa imaginária: Antônio de Sá, Henrique Ernesto da Veiga Jardim e Sebastião Epifânio. Observei se existem indícios de que as obras esculpidas por Veiga Valle tenham influenciado, de alguma forma, os santinhos tanto da Cidade de Goiás como de Pirenópolis.

Para entender a recepção da arte de Veiga Valle e seu reconhecimento público, recorri às principais obras que abordam a sua vida e obra. Segundo Passos (2011, p. 19),

a primeira pessoa a evidenciar a obra de Veiga Valle foi o artista plástico João José Rescála, que em 1940 esteve na cidade de Goiás. Ao tomar conhecimento de seu trabalho, organizou uma exposição⁷, com o prefeito local, Dr. Edilberto da Veiga Jardim, e algumas autoridades e intelectuais.

O professor Luís Curado foi um dos primeiros autores locais a escrever sobre Veiga Valle e publicou artigo na revista *Renovação*. O arquiteto Bruno Correia Lima, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), publicou em 1971 o trabalho *O genial santeiro de Goiás*, no qual destaca as hipóteses sobre a formação artística do santeiro. Frei Nazareno Confaloni, florentino radicado em Goiás desde 1950, foi um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes e, na revista *Renovação*, insistia para que as autoridades competentes tomassem medidas favoráveis e imediatas para fundação de um museu Veiga Valle para que esse artista não fosse, futuramente, esquecido ou dado como mito pelo desaparecimento completo de sua obra (PASSOS, 2011).

A notoriedade de Veiga Valle decorre destes fatores: ser de família respeitada na cidade, no campo político (foi vereador e deputado) e social, e ter suas obras descobertas no período em que um de seus descendentes era o prefeito da cidade, o que facilitou os acordos para que suas obras fossem agrupadas em um museu. Outro fato que o ajudou a consolidar sua fama de escultor respeitado na cultura goiana foi o de ter sido estudado, apresentado e inserido no circuito artístico-cultural, sendo suas obras colocadas em evidência por pessoas que têm autoridade no assunto das artes, como o professor Luís Curado, o crítico de artes Pedro Manoel Gismonde e frei Nazareno Confaloni. Sobre sua iniciação artística, Passos (1984, p. 152) esclarece:

Veiga Valle [era] descendente das famílias Pereira da Veiga e Valle, ambas no dizer do historiador Jarbas Jayme, agrupavam inúmeros artistas, tanto na música como na arte de desenhar e pintar. Isso nos faz crer que fora ele também herdeiro desse dom artístico e que convivendo com as talhas dos altares, a riqueza das imagens europeias das igrejas locais e a beleza das festas religiosas, tenha aguçado a sua sensibilidade despertando nele o desejo de criar.

Uma situação em comum a todos os santeiros pesquisados é que eles tinham outras profissões além da de escultor. Veiga Valle é conhecido como santeiro e escultor, enquanto os demais santeiros ainda não tiveram esse reconhecimento, talvez por serem julgados como artesãos ou como artistas populares que elaboram uma arte tida como “menor”.

⁷ Essa exposição ocorreu entre 30 de março e 1º de abril de 1940 e reuniu 25 peças.

Apesar de não haver um capítulo exclusivo sobre as imagens de Nossa Senhora da Conceição, a análise sobre elas é aqui apresentada, devido à sua importância para o enfoque dos santos Francisco Ignácio da Luz, Antônio José de Sá e Henrique Ernesto da Veiga Jardim — este esculpiu uma Nossa Senhora da Conceição que está desaparecida. Encontrei uma imagem dessa santa na Igreja Matriz de Campinas, em Goiânia, que se acredita ser de sua autoria, mas que até o momento é atribuída ao seu pai.

Marco teórico e conceitual

Após a leitura de um artigo do professor Amphilópio de Alencar Filho (1984), *Cinco santos goianos: uma apreciação*, no qual o autor enfoca a “divinização do humano” em Veiga Valle, o “moderantismo” de padre Francisco Ignácio da Luz, a “ambiguidade” de Antônio José de Sá, o “maneirismo” de Sebastião Epifânio e o “otimismo jovial” de Maria Beny, a inquietação de pesquisadora ficou mais aguçada para ir atrás tanto da vida como da obra desses santos tão pouco divulgados. A princípio, Maria Beny (1917-1984) também seria sujeito desta pesquisa, porém, concluí que o período histórico em que ela viveu ultrapassava o que foi delimitado para este estudo.

De acordo com Alencar Filho (1984, p. 1),

a vida religiosa como tema básico permaneceu estável durante séculos como expressão concreta de uma atividade artística. Tanto no período colonial quanto no imperial de nossa história, a religião entrava não apenas como promotora dos anseios, crenças e esperanças de todo um povo, mas como a própria configuração da vida social, fortemente marcada pela ação eclesiástica colonizadora e reguladora, mais tarde no período imperial, dos usos e costumes dos habitantes das províncias.

Essa influência da religião católica na arte pode ser encontrada em pinturas, esculturas e na música da época. As igrejas e irmandades patrocinavam a arte, que tinha papel didático de influenciar as pessoas, principalmente os letrados, pois a imagem é assimilada de forma direta.

Imagens religiosas estavam presentes nos eventos mais importantes da Cidade de Goiás e de Pirenópolis, ambas no estado de Goiás, como a procissão de Nosso Senhor dos Passos, testemunhada pelo viajante e cientista da corte de D. Leopoldina, Johann Pohl, em 1819.⁸ As alegorias eram decifradas por meio dos eventos sociais, dos discursos literários e pela iconografia dos santos europeus, especialmente os portugueses, e logo em seguida

⁸ Ver POHL, Johann Emmanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Tradução de Milton Amado e Eugênio Amado. São Paulo: Edusp, 1976, p. 143.

pelos santos brasileiros. Essas imagens de “santos” tinham, para o cristão, o objetivo de servir-lhes de exemplos de comportamentos que deveriam ser seguidos, como também intercessoras da Graça Divina. A imagem era produzida para buscar semelhanças entre o humano e o divino; por isso, um conceito importante nesta pesquisa é o de representação.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. [...] As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 1990, p. 17).

Nesse conceito, Chartier (1990) relaciona a representação ao discurso e à posição de quem faz seu uso. Entendo que, para tratar as fontes, o historiador precisa ser cauteloso e não tomar de imediato as informações como verdadeiras, pois assim estaria sendo positivista. Utilizando a história oral, a análise de discurso ou de conteúdo ou a semiótica, o pesquisador deve saber que toda fonte é portadora de diversos sentidos e interesses que dependem do contexto, do local e dos sujeitos de enunciação e da rede discursiva. No estudo estilístico das obras e no conteúdo de documentos inéditos fiquei intrigada com algumas faltas/omissões, o que me levou a levantar hipóteses, a indagar o porquê de tal fato ou objeto não ter sido plenamente levado a conhecimento público.

Contribuição importante acerca desse tema é oferecida por Pesavento (2003, p. 39-40) ao assinalar que as representações construídas sobre o mundo

não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. Representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. [...] A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele.

O que está sendo representado, para quê e para quem? No caso desta pesquisa, considero que na escultura estão representadas as virtudes que levam o cristão a querer imitar o filho de Deus e os que são considerados santos, de acordo com o discurso e o interesse dos grupos dominantes da Igreja Católica, quer seja atrair e conservar fiéis ou manter seus

dogmas. “Façamos no homem uma imagem (estátua) que seja o nosso debuxo⁹ e uma pintura, que seja o nosso retrato, para que retocada ao vivo com as tintas da graça, imite o que somos por natureza” (CHAGAS, 1687, apud JORDÃO, 1998, p. 106).

Há que se ponderar o fato de que, se há uma intencionalidade catequética ou pedagógica na presença das imagens nas igrejas, não é possível controlar como ela é recebida pelo observador/fiel e pela comunidade artística. Por isso é importante falar sobre a práxis estética decisiva na arte manifestada, seja ela como atividade produtora, receptiva ou comunicativa. A questão é a recepção dos objetos estéticos, sendo que esse ato é diferente do ato de interpretação. A produtividade dos santos, a sua criação, pode se dar por meio da liberdade e não determinada por conceitos e regras. A sua receptividade também pode ocorrer pela aceitação em liberdade. Para abordar esse tema da estética da recepção, recorro a Hans Robert Jauss, que desde 1967 defende essa teoria:

É só de modo parcial que a necessidade estética é manipulável, pois a produção e a reprodução da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, não consegue determinar a recepção; a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente da aprovação e da recusa, e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico (JAUSS, 1979, p. 57).

Julgo pertinente destacar algumas referências teóricas nessa linha de estudo, importantes para este trabalho, como a obra do pesquisador Eduardo Etzel (1979; 1995). Ele realizou um estudo iconográfico da imagem de Nossa Senhora do Ó¹⁰ em uma contextualização histórica, analisou o material utilizado nas esculturas, observou o tamanho das peças e a sua procedência, destacou os cabelos, o escapulário e a posição das mãos da “santa”. Com esse autor também pude aprofundar o estudo sobre os anjos barrocos¹¹ no Brasil, como os que são retratados em meio a nuvens no pedestal de Nossa Senhora da Conceição.

Etzel (1979), em seu amplo estudo sobre a imagem sacra brasileira, diferencia imagem popular e erudita e problematiza a fronteira entre ambas; elenca a importância da imaginária devocional e o problema da preservação do patrimônio artístico-religioso e a presença das imagens nos museus, nos oratórios domésticos, antiquários e nas coleções particulares. O

⁹ Debuxo é uma palavra em desuso hoje em dia e significa desenho, esboço, delineio” (BUENO, 2007, p. 215).

¹⁰ Essa santa também é conhecida como Nossa Senhora da Expectação do Parto, protetora das mulheres grávidas. Consta na literatura que a virgem ficou mais conhecida como Nossa Senhora do Ó pelo fato de começar pelo “Ó” cada uma das antífonas cantadas nos sete dias que precedem o Natal. Há quem diga que o “Ó” poderia ser também a letra mais próxima do formato ovalado da barriga de uma mulher grávida (ETZEL, 1985).

¹¹ Barroco: “Termo inventado pelos historiadores do século XIX para o estilo predominante no século XVII (de 1580 ao início do século XVIII), na Europa ocidental, sendo essa expressão artística essencialmente extravagante e ornada demais [...] Caracteriza-se pela criação de modelos religiosos que são acessíveis às massas e, também, pelo interesse no movimento dinâmico e nos efeitos teatrais” (CUNHA, 2005, p. 233).

autor mostra a evolução histórica das imagens no Ocidente, explica como se examina uma peça e quais os atributos de época, as características regionais das imagens brasileiras e como se desenvolveu o comércio das imagens religiosas. Também foi importante a escrita de Etzel (1979) sobre a história dos presépios, pois Sebastião Epifânio, um dos santeiros abordados nesta dissertação, fazia peças exclusivamente para eles.

Na temática específica sobre a arte sacra goiana, os autores referenciais para este estudo são os já citados, Heliana Angotti-Salgueiro (1983), com a obra *A singularidade da obra de Veiga Valle*, e Elder Camargo de Passos (1997), com *Veiga Valle: seu ciclo criativo*. Ambos os autores se empenharam na busca da vida e obra do escultor goiano Veiga Valle e falaram sobre seu filho Henrique, herdeiro de sua arte. Regina Lacerda (198-), apesar de não ser historiadora, e sim folclorista, também escreveu artigos sobre o escultor, com base em sua análise de peças sacras, entrevistas e leitura de documentos.

Ainda para compreender a arte brasileira do século XIX, recorri à obra de Duque Estrada (1995), na qual o autor narra a produção artística no Brasil e os discursos estabelecidos para a criação de uma arte nacional ou brasileira. Sobre escultura e entalho, foco central de seu estudo, o autor escreve sobre um dos principais artistas do Brasil Colonial, Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813).

Para conhecer e traçar um paralelo entre a arte goiana e a de outras regiões do Brasil, foi essencial para esta pesquisa a análise da obra de Carlos Lemos (1999), que escreveu sobre a imaginária paulista. O autor fala sobre a variedade eclética no campo da escultura e sobre as imagens dessacralizadas nas coleções e museus, demonstrando a identidade de um povo que já se foi. Destaca ainda “o início da globalização das influências artísticas” (LEMOS, 1999, p. 125). A obra de Lemos (1999) também foi importante pelo enfoque dado a Nossa Senhora da Conceição e por explicar os atributos da santa. O autor discorre sobre o trabalho de dois escultores com o nome de Agostinho: frei Agostinho da Piedade, de Portugal, e seu seguidor brasileiro, o carioca, frei Agostinho de Jesus, e escreveu ainda sobre a importância de um artista religioso datar e assinar suas peças, como fez frei Agostinho da Piedade com três ou quatro de suas esculturas.

Destaco também as pesquisas do historiador da arte Percival Tirapeli, sistematizadas em seu livro *Igrejas paulistas: barroco e rococó* (2004). O seu especial interesse foi pelo estudo sobre a imaginária de barro e de madeira. O autor também escreveu sobre os dois Agostinhos. Acerca da imaginária maranhense, cabe mencionar o trabalho de Kátia Santos Bogéa, Emanuela Sousa Ribeiro e Stella Regina Soares de Brito, *Olhos da alma: Escola Maranhense de Imaginária* (2002). Nessa obra, as autoras ressaltam o cenário da produção

sacra maranhense no século XIX e as características estilísticas dessa escola. Embora esta dissertação seja referente à imaginária goiana, considero pertinente entender como coexistiram as distintas manifestações e variações artísticas nas regiões do Brasil, no que elas se diferenciam ou se assemelham e qual foi o interesse estético em determinada região e sua reinterpretação dos modelos hagiológicos produzidos no local.

Com o livro *O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia* (MAIA, 1987), pude conhecer a imaginária baiana, que colaborou para este estudo, em especial no que diz respeito ao Menino Jesus e a Nossa Senhora da Conceição. Com relação à santa, tive conhecimento de sua história, de que seu dogma foi declarado em 1854 pelo Papa Pio IX e do detalhamento de seus atributos, como as nuvens, a serpente e os anjinhos. Há também nesse acervo um rico e detalhado estudo sobre a arte religiosa popular.

As obras de Adalgisa Arantes Campos, atualmente referência em arte sacra brasileira, deram apoio valioso neste caminho iniciado desde a especialização em história cultural. Apesar de o enfoque da autora ser as esculturas mineiras, suas contribuições são relevantes para que este estudo da imaginária goiana não fique isolado, pois permite a comparação entre contextos, história, artistas e produções.

Todas essas obras foram importantes para embasar a investigação sobre a imaginária religiosa, a produção dos santinhos e a representação das imagens para o cristão estabelecer sua relação com a divindade. Essa “missão das imagens religiosas” como arma da ideologia católica no mundo para catequizar a sociedade surgiu após a Contrarreforma¹² e o Concílio de Trento.¹³

Uma questão que gerou dúvida neste estudo consistiu na decisão de empregar o termo “arte sacra” ou a expressão “arte religiosa”, porque, apesar de, para o senso comum, terem o mesmo significado, há uma diferenciação:

A nosso ver há sagrado por toda a parte onde a imagem se abre a uma coisa diferente de si mesma. A imagem como denegação do outro, inclusive da realidade, aparece com força nesta era do “visual” que dessacralizou a imagem fingindo consagrá-la. Durante a era da arte, a abertura da imagem ainda nos expunha a uma transcendência. [...] O divino faz baixar os olhos, o sagrado faz erguer a cabeça. O olhar sacral ou mágico, que brota de um diferencial, só tem como condição a existência de duas fontes distintas, quem olha e aquele que é olhado (DEBRAY, 1993, p. 62).

¹² Contrarreforma ou Reforma Religiosa (séc. XVI) foi a intolerância e hostilidade da Igreja romana ao protestantismo, o que provocou graves guerras de religião, uma vez que a Reconquista se dava pelas armas e, onde ocorria a vitória, seguia-se a conversão por meio de missões, fundações de colégios e universidades e coações diversas para sufocar a religião adversa (DELUMEAU, 2000)

¹³ O Concílio de Trento (1545-1563) foi uma resposta católica à Reforma protestante. Com ele teve início a Contrarreforma ou Reforma Católica. Ocorreu na cidade italiana de Trento e redefiniu a doutrina e a disciplina da Igreja Católica (DELUMEAU, 2000).

Optei por adotar “imaginária religiosa” ao invés de arte sacra, considerando que a primeira está contida na segunda, que tem um sentido mais amplo. As imagens religiosas católicas abordadas são as representações escultóricas de santos e principalmente do Menino Deus. Nessa imaginária religiosa se inserem também os oratórios e as miniaturas produzidas para presépios. A arte religiosa engloba muitos outros objetos de devoção ou de utilidade nas igrejas, porém, aqui, eles não serão apresentados.

A “arte religiosa” — fica por saber se se trata de um pleonasmo da “arte sacra” — não passa de uma expressão entre outras desta última e não necessariamente a mais elevada. Que imagem intensa não foi considerada sagrada? O sagrado transborda o religioso, assim como a transcendência, o sobrenatural (DEBRAY, 1993, p. 62).

Com a obra de Serge Gruzinski¹⁴, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)* (1995), foi possível compreender o que o autor denomina programa e política das imagens e as funções que elas têm desempenhado na sociedade pluriétnica no México colonial e barroco, destacando o papel decisivo delas na conquista e colonização da América Latina. Ele fala sobre a ação do colonizador e também a do colonizado ao recepcionar passivamente (ou não) essas imagens e até mesmo modificá-las para imprimir-lhes sua própria identidade. Gruzinski (1995) escreve acerca dos efeitos da imagem barroca, em especial da Virgem de Guadalupe, o culto aos santos, os milagres, a chegada dos pintores europeus, as palavras sobre as imagens e os seus consumidores. Apesar de esse estudo estar centralizado no México, ele é de extrema relevância para esta pesquisa, por ser esse país, tal como o Brasil, um território colonizado que se tornou católico e no qual os nativos não conheciam santos, nem mesmo a cruz do mundo cristão, pois tinham suas próprias crenças e simbolismos, diferentes dos que prevaleciam na Europa Ocidental.

Em *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual*, Jean-Claude Schmitt¹⁵ (2007) demonstra que a imagem nunca foi apenas uma “obra de arte”, muito menos uma “ilustração” dos textos, e sim uma das formas pelas quais uma sociedade representa o mundo, para pensá-lo e agir sobre ele. O autor escreve sobre o historiador e sua relação com as imagens e, especificamente sobre estas, discute a sua emancipação religiosa e a transformação delas e das atitudes sobre elas no Ocidente; a escrita e a imagem; a imagem considerada milagrosa; a liberdade e as normas das imagens ocidentais; as imagens e as heresias; o culto às imagens; a sua legitimização em torno do ano 1000; o que é ícone e o que é estátua; da

¹⁴ Historiador e paleógrafo francês, especializado em questões latino-americanas, pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e curador do Museu do Quai Branly, de Paris.

¹⁵ Considerado um dos importantes medievalistas da Nova História, escreve sobre a cultura visual e o uso das imagens desde a Idade Média.

estátua da Virgem à estátua dos santos; a translação de imagem e a transferência de poder; as imagens *achéiropoiètes*¹⁶ e as relíquias e as imagens.

Para entender a história da arte e as implicações da imagem, consultei as obras de George Didi-Huberman¹⁷, Régis Debray¹⁸, Erwin Panofsky¹⁹, Hans Belting²⁰, Robert Klein²¹, Carlos Antônio Leite Brandão²², David Freedberg²³, Yves Sjöberg²⁴ e Germain Bazin²⁵. Todos esses autores e os temas por eles tratados são importantes quando se trata do estudo da imaginária religiosa, pois, para fazer um estudo no campo da história da arte, é necessário traçar um paralelo com a história. Essa interação entre os campos justifica o estudo da imaginária nos dias de hoje, nos quais a imagem muitas vezes perde seu espaço original, a igreja ou os oratórios domésticos, e passa a ser objeto artístico museificado, sem caráter devocional e milagreiro, mas com valor patrimonial e de mercado²⁶. O amparo teórico deste trabalho foi construído a partir de diálogos entre história e história da arte, numa tentativa de conjugar diferentes modos de abordagem de problemas inerentes às duas áreas. Assim, parto da ideia de que as imagens são fontes iconográficas e contêm informações importantes para o estudo histórico, pois são documentos que dependem do olhar do historiador, das perguntas que ele faz à fonte que está à sua frente.

Neste estudo sobre imaginária religiosa²⁷ goiana, a premissa é a de que os outros santos que viveram em Goiás, além de Veiga Valle, ficaram no anonimato, à sombra dele, inclusive seu filho Henrique, que foi influenciado pelo pai. Passos (1984, p. 150) pontua que “a carnação de suas peças, segundo relato de seus familiares, era uma composição sua e foi revelada apenas a seu filho Henrique, também santo, que a mais ninguém ensinou”. Os outros artistas pesquisados, como o padre Francisco Ignácio da Luz e Antônio José de Sá,

¹⁶ *Achéiropoiètes* é um termo francês que significa imagem que não foi feita pelas mãos, e sim de forma milagrosa, geralmente imagens de Jesus ou da Virgem Maria. Os exemplos mais destacados do Ocidente são o véu de Verônica e o Santo Sudário (SCHMITT, 2007).

¹⁷ Filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales, em Paris.

¹⁸ Criador da midiologia, o estudo crítico dos signos e símbolos religiosos.

¹⁹ Apontado como um dos mais importantes historiadores da arte do século XX, conhecido particularmente por seus estudos de iconologia.

²⁰ Escreve sobre as artes visuais e seus sentidos na Idade Média e Europa.

²¹ Fenomenologista, seus textos foram reunidos após sua morte por André Chastell.

²² Em seus escritos sobre Leon Battista Alberti — pintor, músico e escultor, filósofo da arquitetura e do urbanismo, teórico de arte e humanista italiano —, há a referência sobre mimesis, a arte e sua relação com a natureza e como representação do exterior ou do interior do artista.

²³ Professor de história da arte na Universidade de Columbia, Nova Iorque, e diretor da Academia Italiana para Estudos Avançados na América.

²⁴ Autor do livro *Mort et résurrection de l'art sacré*. Paris: Grasset, 1957.

²⁵ Historiador de arte, curador e restaurador francês, foi conservador de pinturas do Museu do Louvre.

²⁶ Saliento que este trabalho não tem como objetivo se aprofundar na discussão de como a obra devocional deixa a igreja e passa a ser objeto de museu.

²⁷ Arte religiosa é entendida aqui como objeto artístico feito com a finalidade inicial de devoção, esteja ele hoje em uma igreja, residência ou mesmo em museu.

receberam pouca influência deste. Sebastião Epifânio, por sua vez, destacou-se na elaboração de peças para presépios visitados por toda a cidade, oratórios e imagens feitas sob encomenda para famílias. Apesar da riqueza de seu trabalho, criativo e de caráter crítico, também ficou quase no anonimato, havendo apenas uma foto dele e uma de suas peças nos “bastidores” de um museu.²⁸

Defendo que o filho de Veiga Valle, Henrique Ernesto da Veiga Jardim, deve sair do anonimato, pois as obras que fez foram atribuídas ao pai, em virtude de terem trabalhado juntos no feitiço de algumas peças. Entendo que uma comparação estética e estilística entre o trabalho do pai e do filho seja pertinente, e, mesmo que se alegue que são do mesmo estilo, fica-se sabendo que o filho desenvolveu sua peculiaridade artística, sua solução pessoal, embora não tenha alcançado a perfeição técnica de seu pai. Coloco aqui em discussão se Veiga Valle era autodidata assim como os demais santeiros. Todos eles tinham outros ofícios além de escultores e trabalhavam sozinhos, executando todas as etapas da sua produção. Questiono se apenas Veiga Valle pode ser considerado escultor erudito e os demais santeiros populares, sabendo que existe a possibilidade de uma obra estar na fronteira entre o popular e o erudito e que essa separação estanque tem sofrido críticas nos últimos tempos.

Canclíni (1988, p. 242) discorre sobre esse tema:

Por que tão poucos artesãos chegam a ser reconhecidos como artistas? As oposições entre o culto e o popular, entre o moderno e o tradicional, condensam-se na distinção estabelecida pela estética moderna entre arte e artesanato. Ao conceber-se a arte como movimento simbólico desinteressado, um conjunto de bens “espirituais” nos quais a forma predomina sobre a função e o belo sobre o útil, o artesanato aparece como o outro, o reino dos objetos que nunca poderiam dissociar-se de seu sentido prático.

Sustento que os santeiros destacados neste trabalho são escultores e são artistas, independentemente de seu reconhecimento midiático ou não, considerando incoerente rotulá-los como populares ou eruditos, pois a fronteira entre essas denominações é tênue. “O outro argumento rotineiro que opõe a Arte à arte popular diz que os produtores da primeira seriam singulares e solitários enquanto os populares seriam coletivos e anônimos” (CANCLÍNI, 1988, p. 243).

Canclíni (1988) esclarece que atualmente todas as culturas são de fronteira, ou seja, as artes se desenvolvem em relação com as outras, havendo uma migração do artesanato do campo para a cidade, enquanto filmes, vídeos e canções são intercambiados. “As culturas

²⁸ Até o dia de minha última visita, sua única peça, um São José de Presépio, não estava exposta no salão do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, na Cidade de Goiás, podendo essa situação ter se modificado após a reforma do museu.

perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento” (CANCLÍNI, 1988, p. 348).

Entre os debates sobre os conceitos de arte popular e artesanato, arte popular e arte erudita há muitas controvérsias e nenhuma separação parece convincente. Muitas vezes, a arte popular carrega o estigma de arte menor e não possui status; seu valor é contestado em relação à arte tida como erudita. De acordo com Aguilar (2000), a produção dos artistas populares brasileiros pode ser dividida em duas grandes categorias: realista ou figurativa e imaginária ou incomum. A respeito desse debate em torno da arte culta (erudita) e popular, Canclíni afirma que há aqueles que defendem essa ruptura a partir de seus próprios interesses:

De qualquer modo, a interação crescente entre o culto, o popular e o massivo abrandando as fronteiras entre seus praticantes e seus estilos. Mas essa tendência luta contra o movimento centrípeto de cada campo, em que os que detêm o poder fundamentado em retóricas e formas específicas de dramatização do prestígio supõem que sua força depende de preservar as diferenças. A dissolução das divisórias que os separam é vivida pelos que hegemonizam cada campo como ameaça a seu poder. Por isso, a reorganização atual da cultura não é um processo linear. [...] Contudo, a luta pelo controle do culto e do popular continua sendo travada, em parte, mediante esforços para defender os capitais simbólicos específicos e marcar a distinção com relação aos outros (CANCLÍNI, 1988, p. 360).

É interessante pontuar os conceitos que permearam a metodologia e a escrita desta dissertação, tais como semiótica — fundamentada em Panofsky, utilizada no segundo capítulo —, história oral — usada na busca por informações que faltavam nas fontes escritas —, memória e representação. Também relevante é a análise de discurso, um conceito necessário para se entender algumas lacunas tanto nas fontes escritas como nas entrevistas e nos diálogos estabelecidos com várias pessoas com intuito de encontrar documentos em igrejas e instituições públicas, bem como as razões de um santeiro estar numa categorização mais específica e ter uma exposição pública mais ampla que outros.

Essas considerações remetem às formulações teóricas de Jauss (1979, p. 68), para quem “a arte do discurso de tal modo pode ‘fazer aparecer o inacreditável e o desconhecido ante os olhos do crente’ que nele chega a implantar uma outra crença; ela pode influir a muitos nos processos judiciais, ‘mesmo se ela não corresponde à verdade’”, e mais: “pode influenciar a alma como um veneno ao corpo e enfeitiçar o ouvinte tanto para um bom objetivo quanto conduzi-lo para o mau” (JAUSS, 1979, p. 68).

Percurso metodológico

Os primeiros passos deste trabalho foram dados com a pesquisa teórico-bibliográfica que antecedeu o trabalho em campo²⁹ e a pesquisa em fontes primárias, tais como jornais do século XIX. Busquei também observar mais de perto as esculturas de Veiga Valle que estão no Museu de Arte Sacra da Boa Morte na Cidade de Goiás. A investigação se estendeu pelas cidades de Goiânia (GO), Cuiabá (MT), Pirenópolis (GO) e Jaraguá (GO). Importa pontuar que a pesquisa de campo norteou a tessitura desta dissertação, que apresenta os resultados alcançados.

Utilizei a metodologia da história oral que, segundo Thompson (1992, p. 26), “tem um compromisso radical em favor da mensagem social da história como um todo. A história oral implica certa mudança de enfoque”. Por meio dela, “buscam-se as lembranças do passado, vivas ainda na memória dos mais velhos. A história oral traz matéria-prima para uma história valiosa” (MACHADO, 1999).

Para lidar com a história oral é necessário recorrer à “memória” e, para compreender esse conceito, estudei as obras de Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi e Pierre Nora. Lendo Thompson (1992) entendi que a memória, em muitos casos, é apresentada como algo estável e congelado no passado, algo a ser resgatado pelo pesquisador. No entanto, a memória se transforma com o tempo, por meio das experiências vividas pelo sujeito e das circunstâncias presentes. A memória é uma fonte histórica subjetiva, pois deriva da percepção humana. E o desafio do historiador é “descolar as camadas de memória” (THOMPSON, 1992, p. 197).

De acordo com Halbwachs (1990), existem duas memórias, uma interior (interna, pessoal e autobiográfica) e outra exterior (social, histórica).

A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e denso (HALBWACHS, 1990, p. 55).

Com base nessas memórias, ao lado das fontes escritas, encontrei um caminho para compor a biografia dos santeiros pesquisados. O artista plástico Guilherme Antônio Siqueira, um dos descendentes de José Joaquim da Veiga Valle, interessou-se pela pesquisa e passou a ser um valioso colaborador. Por seu intermédio foi possível entrar em contato com vários

²⁹ Em Cuiabá pesquisei todo o acervo digitalizado da Cúria Metropolitana. No Acervo do Instituto de Pesquisas Dom Aquino Córrea (Ipdac), pude ler os manuscritos (inventários, livros de registros de bens, notificações e recibos das igrejas), material que não constava nos CDs da Cúria.

outros descendentes de Veiga Valle e de Henrique Ernesto da Veiga Jardim e participar do grupo que a família havia formado em uma rede social. A partir daí, as informações foram chegando, bem como fotos e indicações. Os familiares davam pistas de pessoas que deveriam ser procuradas e de lugares nos quais obras e informações sobre os sujeitos da pesquisa poderiam ser encontradas. Maria Antonieta Ramos Jubé Fernandes³⁰, neta de Henrique Ernesto da Veiga Jardim, e Maria Najet Hayek³¹, bisneta de Henrique, ambas residentes em Goiânia, contribuíram significativamente no processo de pesquisa.

Procurei estabelecer contato com parentes dos santeiros para saber sobre a vida deles e o paradeiro de suas obras, bem como para questionar se conheciam a localização de algum documento que ajudasse na investigação. Muitos descendentes de Veiga Valle e de seu filho Henrique auxiliaram nesse aspecto. Uma das dificuldades encontradas nesse momento foi a reserva que alguns tiveram em mostrar suas esculturas, relíquias de família. Entretanto, localizar e aproximar-se dessas pessoas, criando até mesmo um laço afetivo com elas, foi algo gratificante e serviu como incentivo para a pesquisa.

Outra dificuldade é que muitas obras do século XIX não têm assinatura ou documento que comprove a autoria. Constatei que algumas peças desapareceram e outras foram roubadas ou vendidas. O estado de conservação das peças é outro problema, assim como restaurações malfeitas, que depreciam o valor genuíno da obra. No caso da pesquisa na Cidade de Goiás, estabeleci contatos com pessoas que tinham imagens de santos em casa e com outras que ajudaram no processo de aproximação com moradores que também pudessem ter obras ou informações.

Em Cuiabá, procurei as obras esculpidas por Henrique Ernesto da Veiga Jardim e documentos que comprovassem seus feitos na cidade, buscando informações em igrejas, no Museu de Arte Sacra, no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), no Arquivo Histórico, na casa Barão de Melgaço, no Antiquário³² e na Cúria Metropolitana. Decepcionante foi descobrir que muitos documentos importantes para o estudo não mais existiam, pois haviam sido danificados pelo tempo e pelo mau acondicionamento. As fotos obtidas no Iphan não tinham mais as respectivas fichas de identificação, perdidas num tempo de abundante tecnologia. Foi na capital mato-grossense que encontrei um rico acervo de

³⁰ Maria Antonieta Ramos Jubé Fernandes (1932-2014) foi entrevistada em junho de 2014, em Goiânia. Faleceu quatro meses após a entrevista na mesma cidade.

³¹ A historiadora Maria Teresa Hayek, bisneta de Henrique Ernesto da Veiga Jardim, residente em Goiânia, foi entrevistada nessa cidade em abril de 2014.

³² O antiquário pertence a Pedro Celestino Barros Brito, que comercializa imagens produzidas em vários países e regiões brasileiras.

documentos digitalizados da Cúria Metropolitana e de fotos de esculturas, com suas respectivas fichas, no Museu de Arte Sacra.

A falta de informação das pessoas que trabalham nas igrejas sobre as esculturas que existem nesses locais acabou por abrir a oportunidade de desenvolver uma pesquisa participante. No momento em que estabelecia diálogo com as pessoas, eu questionava sobre a autoria da imagem e sua origem, sobre o material e a técnica utilizados nas esculturas, e, ao mesmo tempo, transmitia meus conhecimentos e informações a elas.

Prosseguindo a “peregrinação” em busca das imagens, elementos visuais iconográficos, cheguei à cidade de Pirenópolis, onde fui inicialmente à Secretaria da Cultura. Lá conversei com Itamar Gonçalves, que falou sobre o santeiro José Ignácio, conhecido na cidade como “Zé Inácio santeiro”. Ao entrevistá-lo em sua casa, com intuito de localizar uma imagem de Nossa Senhora Imaculada Conceição, citada em artigo do professor Amphilópio de Alencar Filho (1984), Zé Inácio comunicou que a imagem fora vendida para Sérgio Amaral, residente em São Paulo. Em contato telefônico, o comprador informou a localização da obra e deu autorização para fotografá-la e tirar as medidas da peça. A repórter fotográfica Cidinha Coutinho colaborou nessa tarefa.

Ainda em Pirenópolis, encontrei uma imagem assinada pelo santeiro Antônio José de Sá — patrono da cadeira XIII da Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música (Aplam) — e ainda não publicada na literatura acadêmico-científica, mas poucos documentos sobre ele foram localizados. Em visita à fazenda de Eli de Sá, ele aconselhou a seguir para Jaraguá a fim de procurar um maestro que seria parente do santeiro. Nessa cidade, com ajuda da secretária da Cultura, Maria Maura de Carvalho, e da diretora de eventos do Museu Casa de Cultura Padre Silvestre, Pauliane Oliveira Azeredo, encontrei José do Nascimento, neto do santeiro Antônio José de Sá. Conhecido na Cidade de Goiás como Zé da Guiomar, há 35 anos ele é maestro da banda local.

Em conversa com José, procurei obter mais dados sobre seu avô e uma foto dele e também saber sobre o paradeiro da imagem de um Menino Jesus esculpido por Antônio José de Sá. O entrevistado disse que se tornou evangélico e, por esse motivo, deixou a escultura com seu filho, Milton Nascimento, que informou ter vendido a escultura, dentro de um oratório, e outras peças, mas não falou para quem e nem quando fez a venda.

Esta é uma das dificuldades da pesquisa: descobrir o paradeiro de uma obra de arte que não está em museu nem em igreja, e sim em mãos de particulares. Se o santeiro Antônio José de Sá tivesse sido valorizado há mais tempo, talvez hoje sua obra estivesse sob a

custódia de um museu, local de memória, e tratada, portanto, como patrimônio público, contribuindo assim para a democratização da cultura.

No ato do descobrimento das imagens e durante a realização das fotos, realizei entrevistas com os proprietários a fim de levantar mais informações sobre os escultores e as obras. Para minha surpresa, em alguns casos, fui eu quem os informou sobre o autor e sobre a peça esculpida. Essa dinâmica de trabalho resultou na descoberta de documentos até então inéditos no campo acadêmico, como jornais antigos, e na localização de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, assinada por Antônio de Sá, cujo paradeiro era desconhecido.

Constatei, durante a investigação, que era realmente necessária a comparação entre o trabalho de Veiga Valle e de seu filho Henrique, mesmo sabendo que muitas vezes eles trabalhavam juntos numa mesma peça. Ainda tomei conhecimento de que, em Pirenópolis, José Ignácio Nascimento — tetraneto do padre Francisco Ignácio da Luz —, também é escultor, porém, utiliza outro material em suas obras. Observei que a imaginária religiosa presente nos oratórios tem ainda seu papel devocional, aliado ao conhecimento do proprietário sobre seu valor artístico.

Reconhecer o mérito de artistas santinhos goianos que permaneceram tanto tempo no anonimato é o maior mérito desta pesquisa. Comparar o trabalho desses artistas com o de Veiga Valle foi o maior desafio que enfrentei, mas felizmente contei com a valiosa colaboração da professora Maria Elizia Borges nessa empreitada.

Espero que esta pesquisa contribua, no campo acadêmico, para a ampliação do conhecimento sobre o universo histórico, cultural e artístico goiano, no qual se destaca a imaginária religiosa de Goiás no século XIX e início do XX pela presença do santinho Veiga Valle, já consagrado, e pelos demais santinhos apresentados nesta dissertação. A intenção é mostrar à sociedade brasileira quais foram os artistas que produziram santos no estado de Goiás nesse período. Além disso, acredito que este estudo pode apontar novos caminhos a serem percorridos por pesquisadores interessados em investigar a imaginária religiosa.

Capítulo 1 – A CULTURA GOIANA NOS SÉCULOS XIX E XX: AS FESTAS RELIGIOSAS E A PRODUÇÃO DOS SANTEIROS

1.1 O olhar dos viajantes europeus sobre a cultura goiana no século XIX

Existem várias possibilidades de pesquisa sobre a história goiana e, neste capítulo, o objetivo é conduzir o leitor a uma reflexão sobre os aspectos culturais que foram elencados pelos viajantes europeus que estiveram em Goiás e registraram o que viram e o que esperavam ver no interior do Brasil. Tudo começou com a vinda da família real portuguesa e a consequente abertura dos portos às nações amigas em 1808, o que possibilitou a entrada e certa permanência dos estrangeiros em terras nacionais. Esses viajantes deixaram em textos e/ou produções iconográficas o que lhes chamou mais a atenção, seja a natureza, com sua flora e fauna, seja o povo indígena, português ou mestiço, seus hábitos individuais e suas práticas sociais.

Os registros visuais — crônicas, diários de viagens, pinturas, gravuras, desenhos, mapas — encontram-se hoje, em sua forma original, em acervos de museus do Brasil e de outros países e dão um testemunho de como o europeu viu o país, a natureza e seu povo. Saliento que nem todos os relatos foram escritos *in loco*; há os que foram elaborados somente após o regresso para a Europa, já com certo distanciamento do visto e do vivido. O resultado do trabalho desses viajantes muito já contribuiu para o estudo da história, das artes e das ciências do Brasil. Há, no entanto, que se ressaltar os limites dessas fontes, isto é, seu caráter etnocêntrico, visto que a Europa era tida por eles como um modelo a ser seguido.

O olhar dos viajantes foi eurocêntrico, repleto de expectativa e também de conceitos preestabelecidos pela experiência que eles traziam de sua terra natal. O que se buscou com esta investigação foi adentrar o século XIX e evidenciar o que de cultural foi destacado por esses viajantes, seja elogiando, seja depreciando as artes locais ao compará-las com as da Europa.

O objeto deste estudo são relatos e desenhos que destacam os aspectos culturais de Goiás levantados por viajantes, como Auguste de Saint-Hilaire³³, Johann Emmanuel Pohl³⁴ e

³³ O botânico e naturalista francês Auguste Provençal de Saint-Hilaire (1779-1853) veio ao Brasil em 1816, quando já era um respeitado professor do Museu de História Natural de Paris, acompanhando a missão do Duque de Luxemburgo, que tinha como objetivo resolver problemas de fronteira da Guiana Francesa com o governo de Dom João VI. Visitou as províncias do centro e centro-sul do Brasil (KURY, 2003). Foi um importante taxonomista, interessado no descobrimento de novas espécies de plantas e animais, e um dos primeiros cientistas

William John Burchell³⁵. As obras desses cronistas compõem uma literatura de viagem e nela busquei “garimpar” o que ficou registrado sobre a pintura, a escultura e a arquitetura brasileiras. Acentua-se que os trabalhos artísticos quase sempre estavam relacionados às atividades religiosas. O Brasil, como herdeiro da tradição de Portugal, um país europeu católico, com suas devoções aos santos e festas religiosas, não deixaria de manifestar essa herança, com suas próprias reinterpretações.

A ocupação do solo goiano começou com os arraiais, erguidos em volta das regiões auríferas. Esse território recebia inúmeros bandeirantes que vinham atrás de ouro e diamantes. Como a mineração é uma atividade extrativista e, como tal, finita, logo que os veios auríferos se esgotavam, os bandeirantes iam embora, à procura de novas possibilidades. Ao lado da exploração das riquezas minerais, a população criava gado e desenvolvia uma agricultura de subsistência. Com o fim das jazidas auríferas (por volta de 1778), iniciou-se o período de “decadência” de Goiás. Alguns autores contestam essa ideia, e muito se tem escrito sobre essa polêmica, que privilegia o aspecto econômico da história de Goiás. A migração ocorreu e, como era bem previsível em qualquer lugar do Brasil onde tenha sido encontrado ouro, houve um superpovoamento seguido por um abandono em massa.

A falência da exploração de ouro e sua relação com o povoamento, o isolamento e a decadência de Goiás foram temas em destaque nas obras dos historiadores e padres Silva e Souza (1764-1840) e Luís Palacín (1927-1998). Apoiado nas leituras dos cronistas viajantes, Palacín defendeu a tese de que a ruralização de Goiás estava associada ao fim da atividade aurífera.

Os aglomerados urbanos estacionaram e alguns desapareceram; parte da população abandonou o solo goiano e parte dispersou para a zona rural, dedicando-se à criação de gado ou agricultura; costumes e hábitos da civilização branca foram esquecidos em decorrência do isolamento no qual os goianos passaram a viver; ocorreu a ruralização da sociedade (PALACÍN, 1994, p. 46).

europeus a receber permissão da Coroa Portuguesa para percorrer livremente os territórios do Brasil colonial no século XIX (PARQUE NACIONAL DE SAINT HILAIRE/LANGE, 2015).

³⁴ Johann Baptist Emanuel Pohl (1782-1834) era natural da Áustria. Formado em medicina, geologia e botânica, foi professor na Universidade de Praga e também conservador do Real e Imperial Gabinete de História Natural do Imperial Museu do Brasil em Viena. Integrou a Missão Austríaca ao Brasil entre 1817 e 1822. Desligou-se da expedição e realizou uma viagem de quatro anos pelo interior do Brasil, passando pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais e Goiás (FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, 2014).

³⁵ O inglês William John Burchell (1781-1863) foi desenhista, pintor e botânico e entre 1827 e 1829 registrou paisagens de Silvânia (na época Bonfim), Pirenópolis, Arraial do Córrego de Jaraguá, Cidade de Goiás, Arraial de Arraias, Arraial da Conceição, Natividade, Arraial do Carmo, Porto Nacional e Cachoeira do Lajeado (MENEZES, 1998). Chegou ao Rio de Janeiro em 1825, com o embaixador Charles Stuart de Rothesay e o pintor Charles Landseer, integrando, como pintor particular, a missão incumbida de reconhecer a independência brasileira e firmar um tratado de comércio com D. Pedro I. Do Rio de Janeiro seguiu para Santos. Em 1827 partiu para Goiás (FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, 2014).

Palacín foi o historiador mais conhecido na vertente historiográfica sobre o tema da decadência, apesar de essa ideia já aparecer nos textos de Silva e Souza no início do século XIX. Suas formulações ganharam consenso nas pesquisas acadêmicas até a renovação historiográfica delas por volta de 1996. De acordo com o escritor regionalista José Mendonça Teles (1981), Silva e Souza testemunhou o processo de decadência das minas que atingiu a Província:

Testemunhou a pobreza que se arrastava pelas vilas e o desalento de um povo que nada sabia fazer a não ser cavucar ouro. [...] Via, aterrorizado, o desespero de uma população [...] num processo irreversível de deteriorização social. [...] Pelas páginas do jornal Matutina Meiapontense editou o “catecismo da agricultura” mostrando a “saída” para a população. [...] Ensinou-a a manusear a terra mostrando as várias maneiras de explorá-la, de utilizá-la para o sustento de todos e o desenvolvimento da Província. A decadência do ouro era realidade, com as minas e os arraiais transformando-se em verdadeiras ruínas, e só um remédio seria capaz, de pelo menos, atenuar os males causados pela decadência: a agricultura (TELES, 1981, p.111).

Os historiadores Paulo Bertran, Francisco Itami Campos, Nasr Fayad Chaul e Cristina de Cássia Pereira Moraes apresentam outras visões acerca desse tema. Bertran (1994, apud ASSIS, 2007) destaca a falta de estudos sobre o longo século XIX; Campos (1982) pontua que o atraso de Goiás e o isolamento pautaram uma retórica utilizada pelas oligarquias para se perpetuarem no poder; Chaul (1997) defende que a agropecuária sustentou o povoamento de Goiás e Moraes (2012) enfatiza o papel das irmandades como importante elemento agregador para fixar o povo nas terras goianas.

Bertran (1994, apud ASSIS, 2007, p. 8) justifica por que o século XIX não pode ser sinônimo de decadente, isolado ou atrasado:

Haja decadência! No caso extremo nada menos que 157 anos de “decadência”. Deve ser erro de denominação ou erro de conceito. Deve ser, quem sabe, puro e simples desconhecimento, falta de pesquisas sobre um século inteiro, o século XIX. Em dois e meio séculos de história de Goiás quase que de todo ignora-se um século inteiro, o da “decadência”, justo quando em todos os quadrantes nasciam centenas de fazendas e dezenas de povoados.

Nos séculos XVIII e XIX, a população e o espaço goiano passaram por alterações. A população aumentou, vieram pessoas de outras províncias, em uma crescente ocupação do solo goiano, formando-se arraiais que, com o tempo, evoluíram para vilas e depois para cidades. A Cidade de Goiás, antiga capital goiana, surgiu no início do período aurífero, na primeira metade do século XVIII, às margens do Rio Vermelho, nas encostas da Serra Dourada. Inicialmente havia o Arraial de Santana, que foi convertido em Vila Boa de Goiás em 1736. Em 1774 foi criada a capitania de Goiás, desmembrada da capitania de São Paulo.

Em 1751 ocorreu o auge da mineração em Goiás, mas em 1778 as jazidas foram sendo abandonadas, dado o esgotamento das minas, e foi nesse período que os viajantes passaram por Goiás. Johann Baptist von Spix³⁶ e Karl Friedrich Philipp von Martius³⁷ estiveram em Goiás em setembro de 1818; Johann Emmanuel Pohl, de dezembro de 1818 a junho de 1819; Auguste de Saint-Hilaire, de maio a setembro de 1819; William John Burchell, do fim de 1827 a abril de 1829; George Gardner³⁸, de outubro de 1839 a maio de 1840; e Francis Castelnau³⁹, de fevereiro a dezembro de 1844.

Entre tantos aspectos descritos por Pohl e já bastante estudados em pesquisas bibliográficas, um deles chama a atenção: trata-se do episódio que narra como o primeiro ouro de Goiás foi utilizado para o feitiço de uma coroa destinada à cabeça de uma santa no município de Sorocaba (SP). Conta-se que um homem chamado Manuel conseguiu capturar muitos índios e, ao vendê-los, obteve muito ouro, do qual usou 10 oitavas para fazer uma coroa para a imagem de Nossa Senhora do Pilar:

Manuel aprisionou grande número desses selvagens e, com grande lucro, os vendeu como escravos em São Paulo. Ele acumulara tão grande riqueza, que ofereceu à mãe de Deus, Nossa Senhora do Pilar, em Sorocaba, dez oitavas de ouro, com o que foi feita uma coroa para aquela milagrosa imagem. Fez tal descrição das riquezas das regiões onde estivera que, com isso e com a oferta comprobatória dos seus lucros, excitou vivamente a cobiça de ouro de todos os aventureiros e os atraiu para o novo Eldorado (POHL, 1976, p. 125).

A imagem de Nossa Senhora do Pilar ainda se encontra em boas condições nos dias atuais, porém, a coroa original sumiu e foi substituída por outra de prata. Atualmente a imagem está em processo de restauração e pertence ao Mosteiro de São Bento, em Sorocaba.

³⁶ O zoólogo Johann Baptist von Spix (1781-1826) nasceu na pequena cidade de Höchstadt an der Aisch, Alemanha. Em 1817 iniciou sua principal missão científica ao acompanhar o naturalista Karl Friedrich Philipp von Martius em sua expedição ao Brasil. A viagem, que durou três anos, foi das mais profícuas. Spix estudou a fauna brasileira e em 1820, quando retornou à Europa, fez o inventário de 3.381 espécies de animais brasileiros (UOL EDUCAÇÃO, 2015a).

³⁷ Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) se formou em medicina e se dedicou às ciências naturais. Em 1817, integrou a missão científica enviada ao Brasil pelos governos bávaro e austríaco, encarregando-se da seção de botânica. Chegando ao Rio de Janeiro em julho de 1817, iniciou expedições científicas nos arredores da capital. Seguiu para São Paulo e depois permaneceu vários meses na província de Minas Gerais. Subindo o Rio São Francisco, chegou ao interior de Goiás (UOL EDUCAÇÃO, 2015b).

³⁸ O naturalista escocês George Gardner (1810-1849) esteve no Brasil entre 1836 e 1841, dedicando-se especialmente à exploração de áreas de cerrado e caatinga no interior do país. Embora de interesse eminentemente botânico, o relato de suas viagens — *Travels in the interior of Brazil*, publicado originalmente em 1846 — contém preciosas informações sobre os costumes das populações com as quais esteve em contato (RIBEIRO, 2015).

³⁹ O geógrafo e naturalista inglês Francis Castelnau (1810-1880) comandou uma expedição científica que percorreu o Brasil, o Paraguai, a Bolívia e o Peru de 1843 a 1847, descrevendo os roteiros e cenários da viagem e ocupando-se da meteorologia, da geologia, da botânica e da zoologia. O principal itinerário em território brasileiro iniciou no Rio de Janeiro e atravessou Minas Gerais, Goiás, o atual Tocantins e Mato Grosso (COLEÇÃO BRASILIANA, 2015).

Sobre a escravização dos indígenas, Chaim (1978, p. 45) relata que, “ao lado do elemento branco e mulato viviam na região o negro escravo e o indígena, grupos humanos que constituíam o grosso da mão-de-obra não livre na região, e também a maior parte da população regional”. A autora diz que, em Goiás, ao chegarem os primeiros bandeirantes ao território, os choques com os índios foram constantes, o que contribuiu para reduzir cada vez mais as populações indígenas. “No final do século XVIII e início do XIX, a população indígena, tal qual a escrava, encontrava-se bastante reduzida” (CHAIM, 1978, p. 49). O maior número era de mestiços, que constituíam 56% da população (CHAIM, 1978).

Pohl (1976) descreve, com detalhes, a cidade e as casas de Goiás nos oitocentos (figura 1):

Figura 1 – Prospecto de Vila Boa (Cidade de Goiás), tomado da parte sul para norte em 1751*



*Original pertencente à casa de Ínsua, Portugal
Fonte: Reis (2000, p. 256)

Passamos agora à descrição da cidade de Vila Boa, que desde 1819 foi elevada a capital pelo Rei D. João VI, quando recebeu o nome de Cidade de Goiás. Embora ao viajante, depois de ter atravessado por dias inteiros vastas planícies e campos crestados, a primeira visão da cidade ofereça um belo quadro, o interior não corresponde a essa impressão, tendo aspecto pouco atraente. Só se avista a cidade depois de se ter chegado perto dela, pois fica num vale cercado de montanhas. O fundo do vale é acidentado e por isso não se encontra rua direita ou praça plana. [...] A cidade inteira tem cerca de 700 casas, a maioria construída de madeira e barro, de um só andar. Na estação chuvosa frequentemente nelas penetra água e então desabam muitos desses casebres mal construídos. São raras as janelas envidraçadas. Habitualmente a mica extraída na capitania substitui os vidros. Tem a vantagem de permitir ver muito bem, através da janela, de dentro para fora, enquanto que de fora para dentro nada se pode distinguir. Mas, após alguns anos, perdem essa qualidade (POHL, 1976, p. 140-141).

Ainda nos relatos de Pohl (1976), reunidos no livro *Viagem no interior do Brasil*, o naturalista austríaco, vindo da corte de Dona Leopoldina, cita com detalhes a comemoração da Semana Santa⁴⁰ de 1819 na Cidade de Goiás. Comenta que assistiu à cerimônia do lava-pés e que na época o governador era Fernando Delgado Freire.

Apreciam-se aqui as festas públicas, especialmente as religiosas. A Semana Santa, por exemplo, figura entre as mais notáveis. Para assistir a essas solenidades religiosas vem gente de regiões longínquas, de até 30 léguas de distância. Na Quinta-feira Santa o Governador e todos os funcionários reais preparam-se para a comunhão e assistem às cerimônias habituais. À tarde ele procede ao lava-pés de doze meninos. O altar-mor, onde está exposto o Santíssimo, cercado de muitas luzes, forma um grande palco, ornado com um quadro da Santa Ceia. [...] Na Sexta-feira da Paixão todos usam um traje de luto na igreja. Esse dia é muito respeitado e considerado como dia de jejum geral. [...] À tarde é pronunciado outro sermão, havendo uma grande procissão à luz de tochas, na qual é conduzida por padres, num esquife, a imagem em madeira do Senhor Morto, em tamanho natural (POHL, 1976, p. 143).

Pode-se inferir que foi a estética da festa religiosa que realmente chamou a atenção de Pohl, pois ele faz uso farto de adjetivos — “muito/as”, “grande” — ao falar sobre as luzes, o palco, o respeito do povo pela Sexta-feira da Paixão e pela procissão realizada nesse dia. O visitante se refere a uma escultura de madeira de Jesus, em tamanho natural, mas não dá pistas de quem seja o autor da obra nem se foi feita no Brasil ou em algum país europeu. Segundo o artista plástico Guilherme Siqueira⁴¹, sobrinho-neto de Henrique Ernesto da Veiga Jardim, essa escultura foi queimada durante um incêndio na Igreja da Boa Morte e substituída por outra, trazida de São Paulo. Siqueira (2011, p. 150) afirma que

⁴⁰ Na Semana Santa se celebra a Paixão e Morte do Senhor, especialmente no Tríduo Pascal: quinta, sexta e sábado santo. Na quinta-feira se celebra a instituição da Eucaristia, o lava-pés, o Getsêmani e a prisão do Senhor; na sexta-feira, a Paixão e Morte do Senhor, a via Sacra; no sábado, passa-se o dia em silêncio e reflexão, aguardando a Vigília Pascal que acontece à noite: bênção do fogo novo, acendimento do Círio Pascal — símbolo do Cristo Ressuscitado —, bênção da água na pia batismal, com o solene cântico do Glória, dando início ao Ciclo Pascal (Entrevista com Zózimo Zilli, ministro da Eucaristia em Goiânia, em 19 de agosto de 2015).

⁴¹ Informações obtidas em entrevista com Guilherme Antônio Siqueira em 14 de agosto de 2015 em Goiânia.

na cidade de Goiás, além do Senhor dos Passos, só existem mais quatro imagens de roca⁴², sendo a Nossa Senhora das Dores em tamanho natural, uma Nossa Senhora do Carmo e outro Senhor dos Passos, de autoria Veigavalliana em pequeno tamanho que está no Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Além dessas, existe um cristo morto, usado ainda na cerimônia de dramatização de descendimento da Cruz na Semana Santa, cujos braços são articulados em couro, e uma Nossa Senhora da Boa Morte em tamanho natural, cujas peças já são datadas do início do séc. XX, de origem paulista.

Há três formas utilizadas para a representação de Jesus: como Cristo crucificado, morto ou ressuscitado. De acordo com Flores (2015, p. 172), “seja na Europa ou nas Américas os artistas que pintaram Cristo no século XIX e 1ª metade do XX foram Georges Rouault, Albert Gleizes, Marc Chagall, Ismael Nery, Maurice Denis, Paul Gauguin, Edvard Munch, Emil Nolde”. Ainda segundo Flores (2015, p. 173), “houve vários usos políticos da imagem de Jesus nos contextos dos vários movimentos que vão da 2ª metade do século XIX à II Guerra Mundial”. No aspecto teológico, a Igreja Católica pregava a salvação pela veneração: “aquele que não contempla a forma sensível de Cristo daqui de baixo não poderia contemplá-la em glória no além” (SCHMITT, 2007, p. 78).

A figura 2 mostra a representação de Jesus Cristo morto, escultura de origem paulista, utilizada todos os anos na Cidade de Goiás nas alegorias da Semana Santa, especialmente na Sexta-feira da Paixão. A estrutura foi feita em madeira e a encarnação em gesso e tecido. A policromia apresenta cor de pele porcelanizada, com destaque para a cor do sangue. A escultura recebe todo o cuidado dos atores e demais participantes da encenação religiosa, bem como dos funcionários do Museu, que primam pela tradição cultural e religiosa.

Figura 2 – Imagem de Nosso Senhor Morto na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, Cidade de Goiás



Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

⁴² “Imagem de roca, ou santo de roca, é a designação genérica usada para um tipo de imagem que tem como ‘principal’ característica a possibilidade de ser vestida. Ela também é chamada de imagem de vestir, imagem de bastidor ou imagem de procissão” (OLIVEIRA, 2009, p. 203).

Outro evento religioso descrito por Pohl (1976) é a Procissão de Nosso Senhor dos Passos, vista como sinônimo de penitência. O autor diz ter visto em Goiás uma multidão flagelando-se e critica a forma como isso ocorre, não pensou em no aspecto performativo,ritual,litúrgico que substitui uma autoflagelação “autêntica”.

Já antes em 19 de abril, eu assistira a uma festa igualmente relacionada com a Semana Santa, a procissão de Nosso Senhor dos Passos. Na véspera desse dia, uma estátua vestida, de tamanho natural, que representa o Salvador carregando a cruz, era conduzida, acompanhada de grande multidão e ao som de músicas, da Matriz para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário; ali se comprimiam todos para beijarem o cordão com que se cingia a imagem do Senhor. [...] Muitos se flagelavam, mas isso parecia antes ostentação, pois se açoitavam tão cuidadosa e lentamente que não se podiam notar grandes consequências, embora se esforçassem por expressar as dores por mímica (POHL, 1976, p. 143).

Siqueira (2011) comenta que, segundo a tradição oral, a imagem de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos (figura 3) tem origem baiana e, por volta de 1850 a 1860, acreditava-se que ela havia sido refeita pelo artista José Joaquim da Veiga Valle. O autor considera pertinente duvidar dessa informação, pois Henrique Ernesto da Veiga Jardim, filho de Veiga Valle e herdeiro de sua arte em esculpir, pode ter sido o responsável pela restauração da peça. “A falta de documentos precisos deixa duvidosa a verdadeira autoria, dificultando precisar que a restauração foi realmente feita por Veiga Valle” (SIQUEIRA, 2011, p. 148).

Figura 3 – Imagem de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos



Localização: Igreja São Francisco de Assis,
Cidade de Goiás
Fonte: Rafael Lino Rosa

Essa escultura apresenta Jesus de cabelos compridos naturais e olhos de vidro para enfatizar a semelhança com o filho de Deus do imaginário ocidental. Na arte religiosa, as pinturas que representam Cristo sofrem alterações na coloração dos olhos, que são apresentados também em cor azul. A barba foi representada partida ao meio, como nos Cristos feitos por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

De acordo com Rodrigues (1982, p. 47), a festa mais comemorada,

com todo esplendor e preferida pelos vilaboenses⁴³, é sem dúvida a Semana Santa, introduzida pelo pe. João Perestrello de Vasconcellos Spindola, austero padre espanhol que chegando a Goiás em 1745, acrescentou aos costumes religiosos, a Semana Santa segundo a liturgia de sua terra. Os fornicocos ou farricocos também chamados Encapuçados, estão presentes em Goiás e em Sevilha. Perestrello criou neste mesmo ano a Irmandade do Senhor dos Passos, que promovia a Semana dos Passos. Segundo Pohl [...] esta confraria era constituída pelos *senhores*. Tempos depois os pardos da igreja da Boa Morte organizaram a Semana das Dores, tentando sobrepujar em fausto e beleza as cerimônias dos brancos. Temos conhecimento que mais tarde esta Semana passou ao encargo das moças e senhoras brancas [...]. No itinerário destas duas procissões existem 14 capelinhas denominadas “Passos”, que representam os quadros da Via Sacra, onde os Coros da Semana Santa cantavam os Motetes dos Passos e das Dores.

Seguindo a tradição, ainda hoje são realizadas as comemorações da Semana Santa, com a Procissão do Fogaréu, as festas de Nossa Senhora do Rosário e do Natal. A Cidade de Goiás é reconhecida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como patrimônio histórico, artístico e cultural da humanidade e todos os anos atrai turistas de vários estados que vêm conhecer um pouco da história da cidade que herdou muito dos colonizadores europeus católicos. Rafael Lino Rosa (2012) assinala que a Irmandade dos Passos⁴⁴ e o culto ao Senhor Bom Jesus dos Passos estão muito ligados à identidade cultural dos vilaboenses e, graças à atuação de irmandades como essa, foram preservadas as encenações religiosas trazidas pelos padres portugueses e espanhóis para Goiás.

Conferindo um aspecto jubiloso de agradecimento a mais um ano de vida, o católico vilaboense agradece ao Cristo padecente sua saúde, vida, prosperidade, refaz votos, cumpre outros tantos. As procissões da Semana dos Passos começam no sábado e terminam na segunda-feira das Dores. São, ao todo, três procissões (ROSA, 2011, p. 197).

⁴³ Vilaboense é o gentílico de quem nasce ou reside na Cidade de Goiás.

⁴⁴ A Irmandade dos Passos foi fundada na cidade de Vila Boa pelo padre português João Perestrello de Vasconcelos Spindola em 1745, com referência às festas ocorridas em Sevilha e Toledo na Espanha (ROSA, 2012).

Além das festas exclusivas dos brancos, eram realizadas também as dos mulatos, uma das quais denominada Procissão dos Pardos das Dores de Nossa Senhora. Pohl (1976) relata a comédia de Carlos Magno, na qual os papéis femininos eram representados pelos homens, e também uma festa profana chamada “Serração da Velha”, assim descrita pelo viajante:

Deve-se ainda mencionar uma farsa, denominada Serração da Velha, indicadora de que já passou metade da quaresma. Essa brincadeira é organizada pelos soldados. Para a zombaria é escolhida, entre as moradoras da cidade, uma mulher já idosa, mas ainda coquete. [...] Faz-se uma figura recheada de palha, tão parecida quanto possível com a mulher em questão, com trajes iguais aos que ela costuma usar, de modo a ser reconhecida imediatamente. Numa das mãos põem-lhe um rosário e na outra uma serra para indicar que o jejum quaresmal é cortado ao meio. Então a figura é posta numa padiola e, acompanhada pelos soldados com sabres desembainhados e archotes, é conduzida por quatro negros através da cidade, por entre a jubilosa gritaria dos negros e das crianças. Um grotesco mascarado abre o cortejo e, durante as paradas, lê o testamento da velha, composto com grande exagero, em que são ridicularizadas as suas vaidades da maneira mais acintosa. A massa aplaude furiosamente. Finalmente, chegando o cortejo à residência da própria mulher, a figura é serrada em duas e queimada, o que sempre termina em pancadaria, porque os parentes da vítima se sentem igualmente ofendidos e procuram enxotar os desaforados visitantes (POHL, 1976, p. 144).

Considero relevante informar que, no período compreendido entre 1860 a 1870, a Serração da Velha foi desaparecendo depois de ter chegado ao Brasil no século XVIII, vinda de Portugal. Era uma forma de descontração da juventude para aliviar as tensões dos hábitos da quaresma, como o jejum e as penitências, e foi proibida pelo Código de Posturas da cidade de Papari, hoje Nísia da Floresta, no Rio Grande do Norte (VAINSENER, 2008). Essa festa profana da Serração da Velha lembra a malhação do Judas, que ainda hoje é realizada em vários municípios no Sábado de Aleluia, como parte da tradição católica. A diferença fundamental entre ambas as festas é que, na Serração da Velha, a boneca é a personificação de uma moradora da cidade, fato esse que determinou seu fim, haja vista o constrangimento que causava na “homenageada”, ao passo que o elemento zombado na malhação do Judas é o personagem bíblico que traiu Jesus, sendo por isso repudiado pela comunidade cristã católica.

Malhar o Judas ainda é uma prática comum no Brasil, apesar do costume estar desaparecendo das grandes cidades, principalmente por falta de local adequado ou pelos perigos que representa. Hoje, a brincadeira está restrita, praticamente, a algumas cidades do interior do Brasil, que continuam preservando a nossa cultura e tradições populares. A brincadeira acontece na Semana Santa, especificamente no sábado de Aleluia. Bonecos de palha ou de pano, pendurados em postes de iluminação pública, galhos de árvores, porteiras, currais, são rasgados e queimados (GASPAR, 2005).

Em Santa Luzia, hoje Luziânia (GO), Pohl conheceu o vigário local, padre João Teixeira Álvares, e o descreveu com entusiasmo, afirmando ser ele um homem muito

educado. O naturalista austríaco, que passou por Goiás entre dezembro de 1818 e junho de 1819, ficou hospedado na casa do padre enquanto esperava suas malas chegarem da Europa, e lá passou as festas do Natal, ocasião em que ali se reuniam as pessoas da elite local. No seu livro *Viagem no interior do Brasil*, há referência a um Menino Jesus em altar de igreja na cidade de Luziânia.

Ao som de uma marcha executada por dois violinos e um clarinete, penetramos na igreja, ocupando os nossos lugares em frente ao altar-mor. Celebrou-se missa cantada com bom acompanhamento vocal e instrumental. Depois o vigário trocou a casula pela capa de asperges para dar-nos a beijar uma imagem do Menino Jesus, sendo eu o primeiro leigo a fazê-lo. Com isso encerrou-se a cerimônia e, ao som de outra marcha, fomos para casa. Na manhã seguinte trocamos votos de boas-festas. Ao meio dia houve farta refeição na casa do vigário (POHL, 1976, p. 113).

Não há como saber o tamanho da escultura do Menino Jesus descrita por Pohl, mas provavelmente seria uma imagem pertencente ao presépio, tal como existe em muitas igrejas nos dias atuais. Também não foi possível saber a procedência da escultura, se veio de Portugal ou da Espanha. Geralmente os escultores não deixavam suas assinaturas nas peças que produziam e os documentos, como recibos, são raros ou não foram conservados.

Na tessitura de seus relatos, Pohl (1976) também destaca o modo de vestir-se da elite goiana do século XIX. Àquela época era comum o enfeitar-se mais para ir à igreja, a quermesses e festas religiosas, como ainda hoje se diz popularmente, “arrumar-se para ver Deus”.

Pode-se melhor constatar tal coisa, o luxo dos vestuários, aos domingos e dias santificados, quando todos exibem o que de mais poderoso têm. Nesses dias vêem-se freios de cavalos e estribos de prata, sendo o animal coberto com uma manta de pele de onça. Os brancos aparecem usualmente com uniforme, distinção a qual quase todos têm direito por ocuparem postos na Guarda Nacional. No modo de viver, tudo continuou como antigamente. Em regra a riqueza era acumulada por indivíduos isolados, que depois viviam regaladamente, mas para cada um desses Cresos, podiam-se contar cinquenta mendigos entre o povo (POHL, 1976, p. 145).

O viajante tinha um olhar crítico e detalhista e relacionava tudo o que via com a condição social e étnico-racial dos envolvidos. Analisou aspectos das casas, a natureza, os hábitos da população, principalmente no aspecto religioso. Observou a educação de alguns padres e a falta de decoro de outros; comentou a diferença social entre a população, a presença de mendigos e a ostentação e vaidade dos ricos como forma de manter a aparência.

Passo agora aos relatos de Saint-Hilaire, que veio de uma França pós-napoleônica. Ele enfoca, no quadro geral da província de Goiás, aspectos gerais sobre a história de Goiás, a bandeira de Bartolomeu Bueno da Silva, as expedições de Bartolomeu Bueno Filho, o

extermínio dos índios Goyazes, a instalação de aventureiros na região, o alto preço de gêneros alimentícios e materiais de consumo, os crimes, a elevação de Goiás à capitania, os regulamentos do Marquês de Pombal, a decadência da mineração, as igrejas, a paisagem natural, as ruas e casas, as praças, os edifícios públicos, a população, as doenças, os estabelecimentos comerciais, a alimentação, os recursos, os hábitos da população.

Saint-Hilaire (1975) ressalta que Santa Luzia foi um dos melhores lugares de Goiás no tempo em que havia ouro. Quando passou por lá, já havia sido realizada a festa de Pentecostes, mas ele pôde contemplar a festa das Cavalhadas. Assim como Pohl, Saint Hilaire também elogiou o padre João Teixeira Alvarez, por considerá-lo um homem culto e educado, e, por isso, uma exceção entre os outros homens.

João Teixeira Alvarez sabia latim, francês, italiano e espanhol; conhecia os nossos melhores escritores do século de Luís XIV e possuía uma seleta biblioteca com várias centenas de volumes, o que no país era uma raridade. Além de ser um homem instruído, bondoso e amável, ele era no clero brasileiro uma notável exceção, pois se achava imbuído do verdadeiro espírito de sua missão (SAINT- HILAIRE, 1975, p. 25).

Quando o viajante passou por Jaraguá, contou sobre as obras de arte que pôde apreciar em Santa Luzia e em Meia Ponte, atual Pirenópolis. Em seus relatos, acentua a habilidade dos goianos e compara seus trabalhos com os dos artistas europeus.

Não é unicamente a igreja de Jaraguá que demonstra o bom gosto e a habilidade dos goianos. Vi em Santa Luzia e em Meia Ponte móveis e pratarias muito bem trabalhados, que haviam sido feitos na província. E vários quadros com desenhos de flores, que ornavam as paredes da sala do vigário de Meia Ponte, teriam sido abonados por nossos melhores desenhistas de História Natural. Esses quadros tinham sido feitos por um homem que jamais se afastara de Vila Boa (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 44).

Há quem defenda que esse artista a quem Saint-Hilaire se refere possa ser José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), porém, o viajante esteve no território goiano no período de maio a setembro de 1819 e Veiga Valle começou a produzir seus trabalhos em 1820, quando tinha 14 anos de idade. É provável que esses trabalhos vistos por Saint-Hilaire⁴⁵ fossem do padre José Joaquim Pereira da Veiga, tio de Veiga Valle e homem ligado às artes formais, como música, pintura e escultura, e também às festas religiosas, tendo sido o segundo imperador da festa das Cavalhadas em 1820. É de se presumir, inclusive, que Veiga Valle também tenha sido influenciado pelas obras do tio.

⁴⁵ Em pesquisa de campo, recebi a informação de Sérgio do Amaral de que ainda hoje essas pinturas estão em casa de uma família de Pirenópolis, mas elas não são aqui apresentadas por não serem objeto deste estudo.

Em relação às casas, Saint-Hilaire (1975, p. 50) faz as seguintes considerações:

As ruas da cidade são largas e bastante retas, sendo quase todas calçadas, mas sua pavimentação não é bem-feita. A cidade conta com cerca de 900 casas, feitas de barro e madeira, sendo pequenas, mas bastante altas para a região. Várias delas são sobrados, e algumas janelas têm vidraças feitas de lâminas de talco. A maioria é bem cuidada, tendo eu notado que as principais são razoavelmente bem mobiliadas e imaculadamente limpas. Não ocorre em Vila Boa o que se vê na capital da Província de Minas, onde muitas ruas se acham inteiramente abandonadas.

Quanto à arquitetura, Saint-Hilaire (1975, p. 50) se refere ao chafariz de Vila Boa da seguinte forma: “A arquitetura deste me pareceu bastante medíocre, mas pelo menos não é grotesca”. Ele também compara os edifícios públicos goianos com os europeus: “Quando falo de prédios públicos não se deve imaginar que se trata dos enormes edifícios que se veem na Europa. Ali tudo é pequeno, tudo é mesquinho, sem beleza e até mesmo, segundo dizem, sem solidez” (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 51). Essa é a visão que um estrangeiro vindo da Europa poderia ter, com base em suas experiências e expectativas em relação às terras visitadas. Vale lembrar que seu interesse era econômico, assim como o de todos os outros viajantes que passaram pelo Brasil a mando das autoridades europeias.

Em outro trecho, Saint-Hilaire (1975, p. 52) dignifica o trabalho dos artesãos goianos, mas os qualifica como copistas:

Encontra-se em Goiás artesãos bastante hábeis, os quais, não obstante, nunca saíram da região. É bem verdade que não possuem talento criativo, mas sabem copiar qualquer objeto com uma facilidade extrema, dando ao seu trabalho um acabamento de muito boa qualidade. Como ocorre em Minas, é comum ali que um artesão exerça ao mesmo tempo vários ofícios. Já vi um mesmo homem consertar relógios, fazer velas, isqueiros, lápis, etc.

Em seus relatos, o naturalista francês escreve sobre os artistas da região e a boa educação dos padres de Jaraguá, em detrimento do restante da população. Também faz a descrição da pavimentação, que para ele era precária. Sobre o número das casas, percebe-se que do relato de Pohl para o de Saint-Hilaire houve um aumento de 200 delas e uma alteração no que diz respeito à sua estrutura: o primeiro afirma que eram térreas, enquanto no relato de Saint-Hilaire a informação é de que havia sobrados e que as casas eram altas, com janelas de vidraças, o que demonstra o crescimento da cidade, pois entre a chegada de cada um dos dois viajantes há um intervalo de apenas seis meses, fato que intriga pela quantidade de casas construídas em pouco tempo. Haveria um erro na precisão ou facilidade em levantar essas casas devido aos materiais utilizados: barro e madeira? Saint-Hilaire (1975) elogia a limpeza das casas, o zelo que se tinha com elas e os móveis, mas desrespeita a cultura local no instante

em que diz ser tudo mesquinho, sem beleza e sem solidez. No entanto, ao comparar Vila Boa com Minas, ressalta que Goiás está à frente, pois não tem ruas inteiras abandonadas.

Ele destaca a quantidade de igrejas que viu na cidade de Goiás, lugares erigidos para o culto aos patronos locais, bem como para o enterro dos membros das irmandades, fato comum na época.

Há em Vila Boa um grande número de igrejas, mas são pequenas e nenhuma delas tem ornamentos na parte externa. A igreja paroquial, a única que visitei, é consagrada a Santana. Seu teto não tem forro, mas o altar-mor e outros que se veem de cada lado da nave são decorados com douradoras e enfeitados com certo bom gosto. A cerca de meia légua de Vila Boa, para os lados do norte, ergue-se no alto de um outeiro uma capelinha dedicada a Santa Bárbara. De lá pode-se avistar a cidade e os campos ao redor, e mais ao longe a Serra Dourada. Um caminho largo e bem batido dá acesso à capela, constituindo um local de passeio para os moradores do lugar (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 50).

As igrejas eram lugares por excelência para o desenvolvimento da arte de qualquer natureza, tais como música, teatro, pintura, arquitetura ou escultura. Também as casas eram espaços de religiosidade e arte, como foi possível confirmar pela presença das imagens nos oratórios domésticos nas moradias dos vilaboenses e pirenopolinos. Nossa Senhora da Piedade e São Sebastião recebiam as súplicas de várias gerações e eram venerados nos oratórios na frontaria da casa de Domingos Alves Teixeira⁴⁶, falecido em 1845. “Infelizmente, a casa foi demolida. Era uma vivenda de dois lanços, que estaria hoje com mais de 150 anos, se estivera de pé” (JAYME; JAIME, 2002, p. 274).

Era comum entre a elite local contratar os artistas para tocar em saraus, festas familiares, fazer serenatas. Saint-Hilaire foi um dos viajantes que contemplou um desses momentos em Bonfim.⁴⁷ Ele conta:

No dia de minha chegada a Bom Fim fui fazer uma visita, à noite, ao Comandante⁴⁸ do arraial. Em sua casa tive oportunidade de ouvir os músicos que iriam tocar durante a representação da ópera, e mais uma vez pude apreciar o talento natural dos brasileiros para a música (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 105).

⁴⁶ Domingos Alves Teixeira foi homem de grandes posses, senhor de muitos escravos. Foi alferes da Guarda Nacional em Meia Ponte e faleceu em 20 de fevereiro de 1845, sendo sepultado na Matriz. Foi fazendeiro na zona do Mato Grosso, município de Pirenópolis. Deixou enorme descendência (JAYME, J.; JAYME, J. S., 2002).

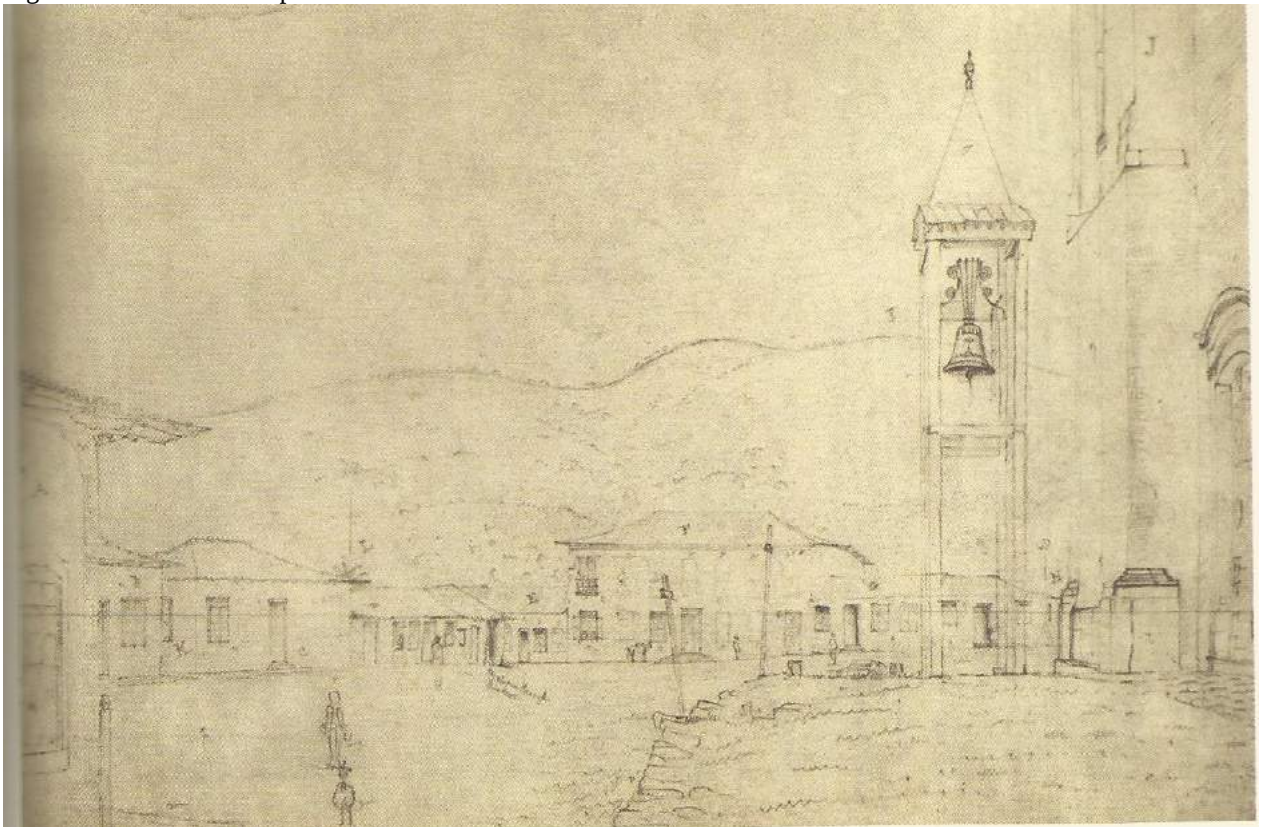
⁴⁷ “Bonfim era um arraial situado à beira do Rio Claro” (Nota de rodapé de Rubens Borba de Moraes em Saint-Hilaire, 1975). “Silvânia teve início por volta do ano de 1774, com a descoberta de lavras de ouro na região. Isso atraiu aventureiros de diversas regiões, inclusive da Bahia, os quais trouxeram consigo uma imagem de Nosso Senhor do Bonfim, que deu nome ao arraial que ali surgira. Somente no ano de 1833 o arraial recebeu o título de vila. A vila obteve o foro de cidade em 5 de outubro de 1857. O nome Bonfim foi alterado para Silvânia em 1943, em homenagem à família Silva, de Vicente Miguel da Silva” (PREFEITURA DE SILVÂNIA, 2015).

⁴⁸ Esse comandante era o sargento-mor Vicente Miguel da Silva, juiz ordinário de todo o julgado de Santa Cruz (SAINT-HILAIRE, 1975).

Meia Ponte (Pirenópolis) e Vila Boa (Goiás), no século XIX, eram os centros irradiadores da música, mas outras localidades também tiveram sua importância nesse campo artístico, pois possuíam suas irmandades e igrejas, seus coros e bandas. Em Bela Vista, Borges, M. H. (1999) relata que havia um músico conhecido como Senador Canêdo, cujo nome era Antônio Amaro da Silva Canêdo, que teve uma banda de música sob a regência de João José Leite. Além dele, a autora cita uma família inteira de musicistas na antiga capital, a de Antônio Martins de Araújo, que foi maestro, compositor, flautista, violinista, tocador de violão e o primeiro clarinetista do estado. Araújo tinha seis filhos, e com eles formou um conjunto musical que atuou por anos a fio. Havia, segundo Borges, M. H. (1999), também conjuntos de amadores, como o Clube Bellini e as sociedades Recreio Dramático, Recreio Artístico, Clube dos Amadores e Cassino Goyano, cujo objetivo era formar público apreciador do teatro e da boa música, desenvolvendo o gosto da população. Todas as encenações que aconteciam em Goiás contavam com animação musical e dia de teatro era dia de festa, um evento esperado e apreciado pela sociedade goiana.

Um viajante que reproduziu o que viu por aquelas terras (figura 4) foi o botânico e desenhista britânico Burchell, que andou pela capital goiana entre 1827 a 1829.

Figura 4 – Vila Boa vista por Burchell em 1828



Fonte: Coelho (2013, p. 51)

O arquiteto Gustavo Neiva Coelho, em seu livro *Iconografia vilaboense* (2013), analisa desenhos, prospectos, mapas oficiais e outros registros iconográficos dos viajantes estrangeiros que estiveram em Goiás, como os de John Burchell. O autor discute os projetos arquitetônicos para Vila Boa a partir dos edifícios:

Temos atualmente a prova física de seis projetos, todos eles referenciados na documentação escrita, principalmente dos relatórios de governo: o da casa de Câmara e Cadeia, ainda no século XVIII; o da Enfermaria Militar; o da reforma e ampliação do Quartel do XX; o do Depósito de Artigos Bélicos; o da Casa da Pólvora e o das Escolas de Aprendizes Militares, todos elaborados já no século XIX. O primeiro deles foi elaborado em Lisboa, e os demais na própria vila, sendo o da Enfermaria assinado pelo engenheiro provincial Ernesto Vallée e, posteriormente, modificado por João Luiz d'Araújo Oliveira Lobo, responsável pelas obras públicas no governo de Alencastro. Os demais apresentam a assinatura do engenheiro Joaquim Rodrigues de Moraes Jardim (COELHO, 2013, p. 109).

Há divergências de opinião acerca do planejamento de Vila Boa. Para Delson (1997), uma cidade urbanamente planejada facilitaria o controle dos portugueses sobre as terras coloniais, pois cidade brasileira sem planificação seria um mito, tendo em vista que Portugal esperava projetar na colônia uma imagem civilizada e europeizada. De acordo com a autora, quando foi aberta, por volta de 1736, uma trilha entre Cuiabá e Goiás, ligando as duas cidades ao Rio de Janeiro, os portugueses rezearam que ela se transformasse em estrada de contrabando e, por isso, ordenaram ao Conde de Sarzedas, também governador de São Paulo, que seguisse para Goiás, pois,

só por meio da fundação de vilas e do estabelecimento nelas da administração governamental, esses homens que perambulam sem destino através desses campos auríferos podem ser controlados, sendo inconveniente deixá-los vaguearem sem vigilância, por causa das desordens que podem cometer (Parecer do Conselho Ultramarino de 25 de janeiro de 1736. AHU, Códice 239, fl. 66, apud DELSON, 1997, p. 32).

Delson (1997) relata que Sarzedas partiu em 1736 para as minas do Rio Vermelho com a cópia da legislação de planejamento urbano que orientaria a criação eficiente de uma nova vila, porém, em fevereiro de 1737, o governador morreu de forma súbita na cidade de Meia Ponte. A administração interina que o seguiu não progrediu na criação da vila de Goiás, o que ocorreu somente quando Dom Luís de Mascarenhas assumiu o governo. A autora afirma que, tão logo chegou ao território goiano, Mascarenhas decidiu estabelecer a nova capital no Arraial de Santa Ana e, em dezembro de 1739, a recém-organizada Câmara de Vila Boa pôde declarar oficialmente que a Vila havia sido inaugurada.

Pela documentação existente, percebe-se que Mascarenhas seguiu as ordens referentes à construção dos prédios públicos necessários, mas foi negligente em exigir o cumprimento do padrão reticular no traçado das ruas. Dessa forma, compreende-se porque muito depois, na década de 1770, foram expedidas ordens recomendando que fosse estabelecido um plano diretor para Vila Boa a fim de futuramente evitar *a mesma irregularidade com que os fundadores da capital haviam construído os prédios, estragados pela falta de alinhamento*. Uma planta da cidade em 1783 indica que, enquanto o núcleo central apresentava uma falta de ordem, os lotes de edificações recém-delineados seguiam estritamente um padrão de malha ortogonal (DELSON, 1997, p. 33, grifos no original).

Não há concordância sobre Vila Boa ter sido planejada ou não. Delson (1997) acentua que houve um planejamento que não foi executado por completo e que há autores que só acreditam em planejamento de cidades no Brasil a partir da construção de Brasília. Para Coelho (2013, p. 153), Vila Boa não foi planejada:

Nenhuma dessas intervenções pode ser entendida no sentido de incluir Vila Boa no conjunto de vilas planejadas do período colonial. Foi, sim, um núcleo de formação espontânea, decorrente das necessidades imediatas dos mineradores. A partir do momento em que nas redondezas a vila foi demarcada, sem projeto, o crescimento foi definido pela completa ocupação do núcleo original. Este, com o tempo, abarcou o território estabelecido para a vila, da mesma forma natural e orgânica como sempre se apresentou.

Na figura 5 se pode ver um desenho de Joaquim Cardoso Xavier⁴⁹ que mostra Vila Boa no início do século XIX, no momento do esgotamento das lavras de ouro. O desenho foi elaborado a partir do adro da Igreja de Santa Bárbara e nele se constata que a maior concentração de casas ocorreu na região conhecida como arraial. Nessa perspectiva há a representação das igrejas do Rosário, da Lapa, da Abadia, de Nossa Senhora do Carmo e da Igreja de São Francisco (COELHO, 2013). Observa-se que a vegetação diminui à medida que a cidade cresce.

Figura 5 – Perspectiva de *Villa Boa de Goyaz*, desenhada por Joaquim Cardoso Xavier (1803)*



* Original da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo
Fonte: Reis (2000, p. 236-239)

⁴⁹ Joaquim Cardoso Xavier foi sargento do Regimento de Infantaria de Vila Boa no governo de D. João Manoel de Menezes (REIS, 2000).

O trabalho de Coelho (2013) mostra parte da iconografia relacionada à Vila Boa e elaborada durante os séculos XVIII e XIX. O autor organizou as imagens, problematizando as representações, e caminhou pelos registros iconográficos dos viajantes estrangeiros, tais como o inglês John Burchell e os franceses Francis Castelnau e Jean Baptiste Debret — este ilustrou Goiás, porém, não esteve no estado. Coelho (2013, p. 46) destaca o fato de Burchell ter produzido

vários desenhos [a exemplo do mostrado na figura 6] durante os meses em que esteve em Vila Boa. No livro *‘O Brasil do primeiro reinado visto pelo botânico inglês John Burchell: 1825/1829’*, de Gilberto Ferrez (1981), há dez desenhos nos quais Burchell mostra a arquitetura, a estrutura e a organização da capital goiana decorridos apenas seis anos da independência do Brasil.

Figura 6 – Desenho do Largo da Matriz de Vila Boa (atualmente Praça do Coreto) feito por Burchell em 1828



Fonte: *O Vilaboense* (2014)

A utilização da iconografia como fonte histórica às vezes conduz a erros de interpretação. As imagens nem sempre apresentam a verdade, mas sim a verossimilhança em relação à realidade; por isso é necessária uma investigação criteriosa na qual o historiador questione a fonte, como bem o fez Coelho (2013).

Ler os relatos dos viajantes e tentar ampliar o olhar é sempre desafiador, pois eles já foram lidos, relidos e citados em vários trabalhos acadêmicos, mas ainda assim é possível indagá-los sobre a veracidade dos fatos. É necessário fazer uma leitura cautelosa, e não com os olhos do século XXI, e tentar lembrar que o contexto social, econômico e cultural era bem

diferente. Foi exatamente esse estranhamento que os viajantes tiveram ao encontrarem uma região e uma civilização tão diferentes de uma Europa já com viés capitalista e industrial.

Sobre esses encontros culturais, Burke (2003, p. 85) pontua que “as culturas são heterogêneas e que diferentes grupos podem reagir de modos muito diversos aos encontros culturais”. E acrescenta que “estas reações podem ser de aceitação, rejeição, segregação e adaptação” (BURKE, 2003, p. 77). A respeito disso, Edward Said (apud BURKE, 2003, p. 53) explica que “todas as culturas estão envolvidas entre si, nenhuma delas é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas”.

De acordo com Saint-Hilaire (1975), o que se fazia em Goiás era uma tentativa de se aproximar do que era feito na Europa e os artistas locais eram copistas. Burke (2003, p. 25) cita o que Guzinski afirma sobre o fato de as imagens também poderem ser híbridas, como demonstrou em seu estudo sobre a arte cristã do México nas primeiras décadas depois da chegada dos missionários:

A maioria das imagens foi feita por artesãos locais imitando mestres europeus (como o irmão leigo flamengo fray Pedro de Gante) ou modelos europeus, como pinturas e gravuras. Consciente ou inconsciente, os artistas locais modificavam o que copiavam, assimilando tudo a suas próprias tradições e produzindo o que às vezes é conhecido como arte “indo-cristã” (BURKE, 2003, p. 25-26).

Burke (2003, p. 18) salienta que “o preço da hibridização [...] inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais”. A própria globalização cultural envolve o processo de hibridização, que é o resultado de encontros múltiplos e acontece na religião, na música e na literatura, incluindo artefatos, práticas e povos. Podemos encontrar a hibridização quase em toda parte da história.

Os livros dos viajantes inspiraram esta pesquisa rumo às linhas interpretativas da história. Deve-se, contudo, ter cuidado ao interpretar uma fonte que foi escrita há duzentos anos e que está sendo relida por quem vivencia uma realidade bem diversa da época em que estudiosos estrangeiros aqui estiveram.

Lendo as crônicas desses viajantes, observo o que foi informado por Pohl, especialmente em relação às imagens sacras. Ele destaca a escultura de Nossa Senhora do Pilar, de Sorocaba (SP), cuja coroa foi feita com ouro de Goiás; a de Nosso Senhor Morto, feita em madeira e em tamanho natural, e a de Nosso Senhor dos Passos, ambas relacionadas com as comemorações da Semana Santa; e a imagem do Menino Jesus que viu em Luziânia (GO), frequentemente utilizada nos presépios natalinos nas igrejas e casas. Constatado que, no século XIX, Goiás cultivava essa herança dos portugueses e espanhóis referente às tradições

religiosas trazidas ao Brasil desde os tempos coloniais, e que a arte veio junto com esse traço devocional, por meio de escultores que já produziam na Europa e que influenciaram os artistas que surgiram no país. Essa influência não foi definitiva, pois os artistas locais aos poucos imprimiram sua marca aos trabalhos, com soluções pessoais que identificam suas obras.

O artista plástico goiano Amaury Menezes cita, em seu livro *Da caverna ao museu: dicionário de artes plásticas* (1998), os primeiros artistas que surgiram em Goiás: Reginaldo Fragoso, pintor e escultor que atuou em Pirenópolis por volta de 1766; alferes Bento José de Sousa, que produziu retábulos na segunda metade do século XVIII na Cidade de Goiás; André Antônio da Conceição, que atuou como pintor na Cidade de Goiás, então Vila Boa, na segunda metade do século XIX; e Cincinato da Mota Pedreira, que esculpiu em pedra-sabão os filósofos gregos que hoje se encontram no Museu das Bandeiras na cidade de Goiás. Conforme Menezes (1998), Inácio César Xavier de Barros, pintor do século XIX, considerado o autor de uma bandeira que se encontra no Museu da Boa Morte na Cidade de Goiás, Ignácio Pereira Leal, que atuou em Pirenópolis, e João da Conceição de Jesus, que trabalhou na cidade de Goiás, eram conhecidos como pintores do século XIX, porém, suas obras não foram identificadas.

Diante desse levantamento, percebo que há ainda um longo caminho a ser percorrido sobre a produção artística de Goiás no século XIX e esta pesquisa dá alguns passos para reconhecer santos goianos que por muito tempo foram ignorados pelos críticos ou pela sociedade de um modo geral. O único artista santeiro goiano que teve seu reconhecimento foi Veiga Valle, foco da próxima seção deste capítulo. Serão abordados também outros artistas — neste estudo denominados santos — por terem se ocupado da arte de fazer e vender santos em território goiano, à época um local de muita fé e devoção e que ainda nos dias de hoje cultua festas e rituais católicos, segundo a tradição local, mesmo que com novas ressignificações.

1.2 A imaginária religiosa do século XIX em Goiás: o reconhecimento do santeiro José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874)

Neste tópico, busco elucidar a imaginária religiosa do estado de Goiás durante o século XIX, destacando-se o município de Pirenópolis e a Cidade de Goiás, locais nos quais nasceram os santos aqui estudados. Veiga Valle já era reconhecido por sua arte, desde quando sua imaginária foi reunida pelo artista baiano João José Rescála (ANGOTTI-

SALGUEIRO, 1983). Os santinhos Antônio José de Sá, padre Francisco Ignácio da Luz e Sebastião Epifânio foram citados pelo professor Amphilópio de Alencar (1980). O artista Henrique Ernesto da Veiga Jardim, filho e discípulo de Veiga Valle, foi citado pelos historiadores Heliana Angotti-Salgueiro (1983) e Elder Camargo dos Passos (1997) como o único herdeiro de sua arte.

Antes da especificação da vida e obra do santinho Veiga Valle, considero coerente apresentar um breve histórico da estetização das imagens religiosas no Brasil, que teve início no século XV. Elas chegaram por meio dos navios que trouxeram os colonizadores portugueses que aqui se estabeleceram. De acordo com Alencar Filho (1984), as primeiras imagens religiosas foram feitas para as igrejas das cidades de São Vicente e Itanhaém, ambas em São Paulo. Os primeiros mestres religiosos foram frades beneditinos e franciscanos que utilizavam o barro e a madeira em suas esculturas.

No período Imperial o tema religioso expressava os usos e costumes dos habitantes das províncias. As características barrocas das primeiras imagens brasileiras, cópias das eruditas vindas de Portugal, cederam lugar a uma espontaneidade quase anárquica, deixando marcas profundas na arte santinha brasileira. Mas na arte santinha predominam outros determinantes como a própria maneira de ser do artista e a influência do ambiente em que vive (ALENCAR FILHO, 1984, p. 1).

De acordo com Kuhnen (apud CAMPOS, 2011, p. 31), “a Igreja que nasce no Brasil no século XVI torna-se, a certo modo, uma extensão daquela Igreja Católica que existia em Portugal, com todas as suas características de expressar a fé cristã”. Entretanto, segundo Campos, A. (2011), havia uma distinção de estilos artísticos entre o que era produzido no Brasil e na Europa. “Do ponto de vista dos estilos artísticos vigentes no período colonial, observa-se uma variedade que não tem sincronia com as concepções recorrentes na Europa da mesma época: Maneirismo, Barroco e Rococó” (CAMPOS, 2011, p. 54).

Uma análise superficial das imagens de Nossa Senhora da Conceição — uma produzida pelo escultor e ceramista João Gonçalo Fernandes (figura 7) e outra representante da arte missionária do século XVIII (figura 8) — permite verificar traços bem distintos entre exemplares da arte brasileira da época.

Figura 7 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição, de João Gonçalves Fernandes (1560)



Museu de Arte Sacra de Santos (SP)
Fonte: Tirapeli (2001, p. 83)

Figura 8 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (arte missioneira do século XVIII)



Fonte: Museu Júlio de Castilhos (RS)

A Nossa Senhora da Conceição esculpida em barro no século XVI (figura 7) se distingue bem da imagem correspondente à figura 8. A primeira foi feita por um dos primeiros escultores brasileiros do qual se tem notícia (TIRAPELI, 2001; LEMOS, 1999). O material empregado na peça é o barro. A escultura passa a impressão de naturalidade e movimento representados pela posição da perna direita mais à frente.

A outra imagem de Nossa Senhora da Conceição foi fruto do trabalho coletivo de índios, orientados por padres jesuítas missionários que se situavam na região Sul do Brasil, área então sob domínio dos espanhóis. Nesses locais eram elaboradas esculturas e talhas. A escultura se apresenta de forma estática, do mesmo modo que as Korai gregas do período arcaico e as estátuas do Antigo Egito. Hoje as obras se encontram nas mãos de particulares ou no Museu das Missões. Observa-se ainda, na figura 8, a mesclagem de elementos europeus com indígenas, como o detalhe dos cabelos da virgem, mas mantendo os padrões de vestimentas e gestos característicos das imagens católicas.

A religião católica, única admissível em todo o período colonial e crença oficial até o advento da República, tinha em suas imagens o objeto de culto e veneração dos fiéis que para elas dirigiam suas preces. [...] Durante os séculos XVI e XVII vieram imagens portuguesas, e também eventualmente espanholas durante os 60 anos de unificação das coroas ibéricas (1580-1640). [...] Com a contínua absorção de imagens foi necessário fabricá-las aqui mesmo (ETZEL, 1979, p. 31-32).

As primeiras esculturas, destinadas aos altares das igrejas, eram de tamanho maior, a fim de serem utilizadas nas procissões. O seu caráter era eminentemente pedagógico: ensinar pela imagem as ações dos santos que deveriam ser seguidas pelos fiéis. Novas imagens foram sendo feitas no Brasil para serem colocadas nas capelas, que eram apêndices das casas-grandes, bem como algumas menores, para serem posicionadas nos oratórios domésticos, que ocupavam um lugar na sala ou em um dos quartos da casa. Nos primeiros momentos, santas e santos eram esculpidos segundo o mesmo padrão europeu, dada a identidade dos mestres que ensinavam sua arte aos brasileiros.

Importa salientar que havia elementos originais na arte brasileira, mesmo porque, como assinala Burke (2003, p. 32), “cada imitação é também uma adaptação”. Segundo o autor, “na história do ocidente uma das maneiras como a interação cultural tem sido discutida desde a Antiguidade Clássica é por intermédio da ideia de imitação” (BURKE, 2003, p. 41) “e o que começa como uma mistura acaba se transformando na criação de algo novo e diferente” (BURKE, 2003, p. 73).

Etzel (1979) pesquisou e analisou esculturas de oratórios, museus e igrejas feitas por europeus e brasileiros, tais como as de Nossa Senhora da Conceição, da Piedade, dos Prazeres, do Leite, do Socorro e Nossa Senhora Menina, e as de Santo Antônio, São Francisco, São Joaquim, São Miguel e São Pedro. Entre as esculturas devocionais mais estudadas por ele está a de Nossa Senhora da Expectação, ou Nossa Senhora do Ó, à qual dedicou um livro completo.

Descoberto o Brasil, para aqui logo vieram os religiosos das quatro grandes ordens: os jesuítas, os beneditinos, os franciscanos e os carmelitas. O intuito de todos eles, além da assistência espiritual imprescindível para nossos colonizadores, era a catequese, pois o fervor religioso, consequência do Concílio de Trento e da Contrarreforma dele resultante, criou o arroubo catequético para a salvação da alma dos selvagens que habitavam o Novo Mundo (ETZEL, 1979, p. 31).

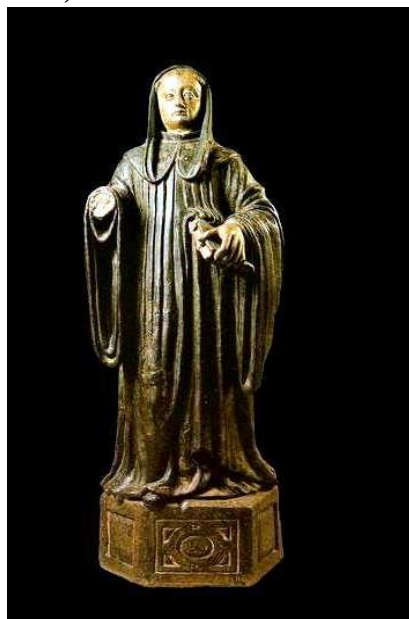
Para além dessa visão salvacionista comentada por Etzel em relação ao papel dos religiosos na catequização dos indígenas, o que importa no contexto desta dissertação são as influências, na arte sacra, que muito desses religiosos das quatro ordens trouxeram para o Brasil. Vale ressaltar que a Contrarreforma, ao lado do estilo barroco, contribuiu para a disseminação das imagens de santos nas igrejas católicas, seja para os altares ou para as procissões, o que colaborou também para a disseminação das imagens nos oratórios domésticos. As esculturas mais antigas, segundo Etzel (1979), acompanharam a história política do Brasil e eram encontradas em Salvador, primeira capital do país, no Rio de Janeiro

capital e em cidades dos estados de São Paulo e Pernambuco, uma vez que havia, nesse tempo, convergência entre o poder político e o religioso.

À medida que se processava o desenvolvimento da colônia com o afluxo contínuo de imigrantes e as descobertas de ouro e diamantes, houve um desenvolvimento paralelo do comércio de imagens sacras. O que antes vinha de Portugal ou era aqui feito pelas ordens religiosas não foi mais suficiente. As necessidades do meio passaram a ser preenchidas com o advento de artistas que supriram com suas imagens o mercado em ascensão. Por todo o desenvolvido norte do Brasil, do Rio de Janeiro ao Pará, onde se concentrava a maior parte da população brasileira, e já no século XVIII em São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, o consumo de mercadoria religiosa foi muito grande, pois a exaltação religiosa caminhou paralelamente com a riqueza que se ia extraindo da terra (ETZEL, 1979, p. 36).

Na imaginária luso-brasileira, Oliveira (apud CAMPOS, 2011) destaca três escultores: o frei português Agostinho da Piedade, seu discípulo carioca, frei Agostinho de Jesus, e frei Domingos da Conceição — este deixou quatro imagens no mosteiro de São Bento, do Rio de Janeiro. Os dois Agostinhos tiveram repercussão e muitos seguidores. É interessante observar que o Agostinho carioca, como discípulo do Agostinho português, conseguiu diferenciar seu trabalho, imprimindo-lhe características próprias, criando soluções pessoais, usando sua imaginação e criatividade. Frei Agostinho da Piedade usava barro cozido e policromado e não madeira para fazer suas esculturas. Os dois Agostinhos são os escultores de destaque do Brasil do século XVII (figuras 9 e 10).

Figura 9 – Imagem de Santo Amaro, de frei Agostinho da Piedade (séc. XVII)



Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo

Figura 10 – Imagem de Nossa Senhora do Rosário, de frei Agostinho de Jesus (séc. XVII)



Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo

Os paulistinhas são santos dominicanos feitos com barro cozido durante os séculos XVIII e XIX em São Paulo. Eram elaborados de forma simplificada; seu interior era oco; a base geralmente era redonda ou facetada, com pequenas dimensões (entre 15 e 20 centímetros). Eram utilizados na devoção popular para os cultos domésticos (figura 11).

Figura 11 - Escultura paulistinha (santo dominicano, produção popular paulista)



Fonte: Museu de Arte Sacra de São Paulo

Entre os escultores de maior projeção no cenário nacional do século XVIII estão Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho (1738-1812), e Mestre Valentim (1745-1813). De acordo com Bazin (1971), Antônio Francisco Lisboa era filho do português Manoel Francisco Lisboa com uma mulata brasileira. Nunca se casou, mas teve um filho. Sobre a polêmica formação desse artista, Bazin prefere defender que José Coelho de Noronha foi o entalhador dos altares da nave Matriz Caeté. Em 1777, Antônio Francisco Lisboa ficou doente e, por causa das sequelas da doença, recebeu o apelido de Aleijadinho. “O mérito deste artista será o de dotar o Brasil de uma escultura monumentalmente própria, cuja qualidade ultrapassará o que havia sido feito até mesmo em Portugal” (BAZIN, 1971, p. 31).

Quanto à relação do artista e suas obras religiosas, há que se ater sobre o fato de Aleijadinho ter sido um homem religioso, que ia à missa e lia a Bíblia. Como característica das suas esculturas, temos o detalhe do polegar ser representado paralelamente aos demais dedos, traço singular do artista (figura 12).

Figura 12 – Detalhe da mão de São Simão Stock, no Carmo, em Sabará



Fonte: Bazin (1971, p. 188)

Valentim da Fonseca e Silva, conhecido por Mestre Valentim, nasceu no Rio de Janeiro, que na época era capital do vice-reino português e centro do poder, foco receptador e difusor dos padrões estéticos. De acordo com Monteiro de Carvalho (1999), Valentim era filho de um português e de uma crioula brasileira e pertencia à Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, mas seus trabalhos eram encomendas governamentais e de congregações laicas. Era dono da oficina torêutica mais importante do Rio de Janeiro e membro da Maçonaria — sua efígie está junto ao símbolo maçom do compasso e do esquadro.

A produção de Valentim — de caráter escultórico, arquitetônico e urbanístico — participou do processo de “civilidade” e de “esclarecimento” da sociedade carioca setecentista e destinou-se, quase exclusivamente, às instituições governamentais e laicas, dominantes no período: Valentim projetou e executou monumentais obras civis na cidade, tais como o Passeio Público e imponentes chafarizes, notadamente na gestão do quarto vice-rei, dom Luís de Vasconcelos (1779-1790); projetou e executou ainda importantes obras de talha e imaginária em igrejas de poderosas congregações laicas, além de lampadários, alfaia e objetos sacros (MONTEIRO DE CARVALHO, 1999, p. 07).

A imaginária religiosa de Mestre Valentim se notabilizou pelo uso da tradição da escultura em madeira e pela monumentalidade da talha que realizou para as mais importantes igrejas cariocas laicas do período setecentista, ainda que também tenha executado magníficos lampadários e alfaia em metal.

Foi com a escultura religiosa que Mestre Valentim primeiramente se distinguiu como o principal toreuta do Rio de Janeiro, da segunda metade do século XVIII à primeira década do XIX. Essa sua produção destinou-se quase exclusivamente a encomendas de poderosas Ordens Terceiras e Irmandades para a decoração dos interiores de suas igrejas (MONTEIRO DE CARVALHO, 1999, p. 53).

Goiás, Alencar Filho (1984) destaca cinco imagens e seus respectivos autores, como uma introdução à arte sacra local: os pirenopolinos Antônio José de Sá (1879-1905), Francisco Ignácio de Luz (1821-1878), Maria da Beny ou Maria Fleury (1917-1984) e José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), e o vilaboense Sebastião Epifânio (1869-1937). O autor não cita Henrique Ernesto da Veiga Jardim (1849-1933), que é um santeiro também enfocado neste estudo.

Veiga Valle (1806-1874), santeiro do século XIX, apesar de ter sido descoberto pelo artista baiano João José Rescála, pelo cuidadoso trabalho de Angotti-Salgueiro (1983) e Passos (1975) e pelas exposições de suas obras em Goiás e na cidade de São Paulo, ainda é pouco conhecido no cenário nacional e internacional.

Há que se atentar para o detalhe da escolha do termo “santeiro” utilizado nesta pesquisa, em vez de artista ou escultor⁵⁰, para identificar o profissional que esculpe e vende santos sem, contudo, desconsiderar o fato de que os artífices abordados neste estudo tinham vários outros talentos. Henrique Ernesto da Veiga Jardim, por exemplo, era também entalhador⁵¹, dourador, encarnador⁵² e pintor; padre Francisco Ignácio da Luz, além de escultor, era também marceneiro e pintor; Antônio de Sá, compositor e instrumentista; e Sebastião Epifânio, além de escultor e latoeiro, fez oratórios, caixas e baús, utilizando latão e vidro, concebeu e montou presépios.

Nesta investigação sobre a imaginária religiosa de Veiga Valle e seus seguidores, privilegiei uma leitura que enfoca signos, símbolos e sinais presentes na imagem, pois a iconografia procura estudar o conteúdo temático, o significado das obras de arte como algo distinto de sua forma. Faço também uma leitura estética da imagem que considera a expressividade, o que há de permanente ou transitório, de circunstancial, de uma época na escultura analisada.

⁵⁰ Escultor é quem faz escultura, que significa uma obra de arte tridimensional, na qual os volumes são componentes essenciais. Subdivide-se em escultura de relevo e estatuária ou estátua. Utiliza diversos materiais, como matéria-prima, tais como pedra, metal, madeira e marfim (CUNHA, 2005).

⁵¹ Entalhador é o profissional que faz trabalhos de talha, isto é, escultura em madeira (CUNHA, 2005).

⁵² Encarnador é aquele que faz a encarnação, que significa o processo de tornar uma superfície, geralmente de madeira, semelhante, na cor ou no aspecto, à carne, muito usado nas imagens religiosas (CUNHA, 2005).

1.2.1 José Joaquim da Veiga Valle

Figura 13 - José Joaquim da Veiga Valle



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 482)

Veiga Valle (figura 13) nasceu em Meia Ponte (Pirenópolis/GO) em 1806 e faleceu na Cidade de Goiás em 1874. Viveu, portanto, em pleno Brasil Imperial, no século XIX. Descendia das famílias Pereira da Veiga e Pereira Valle, que possuíam prestígio econômico e status social. Começou sua produção de imagens em 1820, aos 14 anos de idade. Segundo Angotti-Salgueiro (1983), no início, pintava e dourava altares de igrejas e depois passou a fazer esculturas, arte que aprendeu com o padre português Manoel Amâncio da Luz.⁵³ Não é fácil contextualizar as obras de Veiga Valle com precisão, mas Angotti-Salgueiro (1983) localiza seu período de produção entre 1820 e 1870.

Ao falar sobre os artistas da cidade de Goiás, Rodrigues (1982) se refere da seguinte maneira a Veiga Valle:

⁵³ Padre Manoel Amâncio da Luz foi o oitavo imperador da Festa do Divino e introduziu as festas das Cavalhadas em Pirenópolis em 1826, como um espetáculo chamado *O batalhão de Carlos Magno* (PIRENÓPOLIS, 2015).

Apesar da relativa quantidade de valores artesanais, em Vila Boa revelaram-se figuras de indubitáveis valores artísticos como: Cincinato da Mota Pedreira, Veiga Valle, André Antônio da Conceição, Ignácio Pereira Leal e João Conceição de Jesus. Cincinato da Mota Pedreira (1845-1898) esculpiu em esteatita (pedra sabão) bustos de filósofos e personagens da mitologia grega, que adornavam a entrada e terraço do palácio Conde dos Arcos e um índio, em madeira, para a entrada do Teatro São Joaquim. André Antônio, em 1870, enriqueceu a Igreja de São Francisco, pintando magnificamente o teto da igreja pertencente à Irmandade do Senhor dos Passos. Os altares das igrejas e os oratórios particulares expõem imagens do meiapontense José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) que, mudando para a então capital em 1841, aí viveu até seu falecimento (RODRIGUES, 1982, p. 45-46).

Em 1832, Veiga Valle participou da Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional. Naquele momento o Brasil havia passado recentemente pela abdicação de D. Pedro I (1831), e, em âmbito local, eclodia em Goiás um movimento nacionalista que depôs o presidente da província, o português Conde dos Arcos. Foram formados grupos políticos em Goiás, dos quais participou José Rodrigues Jardim, governador da província e futuro sogro de Veiga Valle. Esses grupos reivindicavam que Goiás fosse governado por goianos e não por portugueses (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983).

Vila Boa havia se tornado cidade em 1818 e a capitania de Goiás foi elevada à categoria de província em 1822, ano da independência do Brasil. Em relação à política, o Brasil passava de colônia para império e Goiás, do ponto de vista econômico, já era uma sociedade agropastoril, com maior destaque para a pecuária. Os pequenos veios auríferos já haviam se esgotado por volta de 1780. No aspecto urbano, o estado vivia um momento de crescimento populacional e surgiam novas cidades no sudoeste goiano. No que diz respeito à cultura, foi fundado em Meia Ponte, em 1830, o jornal *Matutina Meiapontense*, primeiro periódico goiano, que circulou de 1830 a 1834.

De acordo com Angotti-Salgueiro (1983), em 1833 Veiga Valle entrou para a Irmandade do Santíssimo Sacramento⁵⁴, entidade que organizava festividades religiosas, orações, quermesses, obras de caridade e culto aos santos. As Irmandades⁵⁵ financiaram artistas no Brasil durante o barroco. Havia aquelas que só admitiam como membros quem fosse da elite e de cor branca, mas havia também as Irmandades de homens pretos e pardos, como a de Nossa Senhora do Rosário. Em 1835, Veiga Valle comprou sua primeira casa, de

⁵⁴ Essa irmandade era uma associação tradicional e elitista da Matriz de Nossa Senhora do Rosário e nela Veiga Valle ocupou cargos de mesário e suplente (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983).

⁵⁵ Moraes. (2012, p. 16-17) define 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 dentro de um determinado espaço. Não apenas formal ou concreto, como capelas e igrejas, mas também como espaço mental que se constituiria quase como um espelho da sua autoimagem, de sua identidade como grupo”.

médio porte, por 100 mil-réis. Em 1837, iniciou sua vida política, sendo eleito vereador. Já em 1839, foi nomeado juiz municipal. Desde essa época, a ocupação de cargos importantes tinha relação com a família à qual a pessoa pertencia, era a familiocracia. Para votar, existia o critério da renda e era de domínio público que havia fraudes eleitorais e compras de votos para garantir o controle político. Veiga Valle não tinha vocação para político e tudo indica que, ao candidatar-se, cumpria orientações do sogro, José Rodrigues Jardim, que governou a província entre 1831 e 1837. Veiga Valle era “de boa família e católico, servia a Igreja e ao Estado” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 305). Ganhava bem como político, major e artista.

Em 1841, a convite de José Rodrigues Jardim, foi encarregado de dourar os altares da Matriz de Sant’Ana, da Cidade de Goiás. Ficou hospedado na casa de Jardim e, no mesmo ano, casou-se com sua filha, Joaquina Porfiria Jardim. Esse casamento uniu Veiga Valle a influentes famílias da época, os Rodrigues Jardim e os Ludovico de Almeida, ricas proprietárias de terra e gado. Além do poder econômico, essas famílias tinham poder político, religioso e status social. Em sua dissertação *Os moderados e as representações de Goiás na Matutina Meiapontense (1830-1834)*, Assis (2007) afirma que havia certa competição entre Vila Boa e Meia Ponte para mostrar qual das duas cidades era a mais moderna. É provável, todavia, que José Rodrigues Jardim tenha feito o convite a Veiga Valle para ir morar em Goiás não apenas para dourar os altares da Igreja e tornar-se seu futuro genro, e sim para colaborar com o projeto de construção de um ideal de modernidade para a cidade. Ainda hoje há muita competição entre as cidades de Goiás e Pirenópolis no que diz respeito às suas personalidades e à sua produção cultural.

Na década de 1846 foi fundado na Cidade de Goiás o Colégio Liceu, fato muito significativo para as famílias de bom poder aquisitivo, que até então tinham de enviar seus filhos para estudar em São Paulo ou no Rio de Janeiro ou contratar professores particulares da própria cidade. Em 1852, Veiga Valle foi eleito vereador da Câmara Municipal e no ano seguinte foi eleito suplente na eleição para o cargo de juiz de paz. Em 1855 requereu reforma da patente de major e em 1859, como deputado, ingressou no Conselho do Júri da então capital de Goiás (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983).

Em 1860, crescia em Goiás o rebanho bovino e surgiram também indústrias de algodão e teares, além de implementos de ferro em Formosa. Veiga Valle ia conciliando sua vida de artista com a atuação política e demorava muito para cumprir as entregas das encomendas de suas esculturas, já que ele próprio se encarregava de todo o processo, desde o preparo do cedro até o acabamento da encarnação, ou seja, a pintura e a douração. Suas

esculturas geralmente eram feitas para altares religiosos ou para oratórios domésticos de famílias ricas de Goiás. Conforme Angotti-Salgueiro (1983), adquirir suas obras era sinônimo não só de fé e riqueza, mas também de status social.

Embora Veiga Valle gostasse de seu ofício e tivesse condições financeiras para dedicar-se a ele, não se pode comprovar se cobrava caro pelas imagens, em decorrência do tempo que tinha de se dedicar a elas ou se pela importância das obras. Todavia, com base em uma carta⁵⁶ que lhe foi enviada de Cuiabá por seu sobrinho e afilhado Joaquim, em 18 de abril de 1862, solicitando ao tio uma imagem e pedindo a ele que não cobrasse pouco por ela, pode-se inferir que o tenha feito para agregar ainda mais valor à peça.

Ainda com relação às condições econômicas e sociais de Veiga Valle, ressalta-se que era comum naquela época a realização de novenas em residências, de forma que era necessário se ter em casa uma imagem que evocasse algum santo do catolicismo, o que favorecia a venda das peças. Veiga Valle vivia num círculo de pessoas ricas, tanto do ponto de vista econômico como sociocultural. Sua família era constituída por pessoas com boas relações na vida política e religiosa e, ao casar-se com uma moça de família também da elite, aumentou suas condições de exercer seu ofício e vender suas obras. Veiga Valle deixou em seu inventário uma herança farta para os padrões da época.

Ele é apontado como um artista autodidata por aqueles que consideram como autodidatismo o fato de ele não estar vinculado a nenhuma das academias de belas artes criadas no Brasil no fim do período produtivo do santeiro. Outros estudiosos não acreditam que ele tenha sido um autodidata porque possuía conhecimentos amplos em várias áreas, como anatomia e estética, além de dominar todas as etapas de elaboração de suas obras. O talento de Veiga Valle foi aperfeiçoado por sua prática e, mesmo tendo ocupado cargos políticos, sua dedicação maior era ao exercício de escultor. Considero que Veiga Valle era autodidata, mesmo tendo um mestre a quem conseguiu superar na arte de esculpir, mas não frequentou academia, o que favoreceu sua liberdade de estilo.

Veiga Valle é caso único na arte goiana, seja da Colônia ou do Império, pela excelência de sua obra e pelo conjunto considerável de peças que deixou. A singularidade de sua posição nada determina socialmente: Goiás não conheceu o trabalho de grupos de artistas como Minas Gerais, centro criador. Os artistas goianos contemporâneos de Veiga Valle de que se tem notícia são: André Antônio da Conceição⁵⁷ e Cândido de Cássia e Oliveira⁵⁸ (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 57).

⁵⁶ Para ler a carta completa, ver Angotti-Salgueiro (1983, p. 346).

⁵⁷ André Antônio da Conceição era pintor, atuou na Cidade de Goiás no fim do século XIX e reparou o nicho do Senhor Bom Jesus dos Passos da Igreja de São Francisco (SIQUEIRA, 2011).

⁵⁸ Cândido de Cássia e Oliveira era professor de desenho, escultor e pintor (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983).

Com referência à função da obra de arte, pode-se afirmar que as imagens veigavallianas serviam para os altares religiosos ou para os oratórios domésticos. Veiga Valle praticamente não tinha ajudante e o único discípulo que fez foi seu filho Henrique Ernesto, que aqui se tenta tirar do anonimato, uma vez que há obras dele que foram atribuídas ao pai.

O talento de Veiga Valle, conforme dito anteriormente, foi descoberto por um restaurador que estava em prêmio de viagem pelo Brasil na década de 1940, o baiano João José Rescála, que observou o conjunto de imagens existentes nas igrejas da Cidade de Goiás, percebeu que se tratava de obras feitas pelo mesmo santeiro e que elas tinham muito valor artístico. De acordo com a revista *Ilustração* (1940, apud Angotti-Salgueiro, 1983), de São Paulo — primeira revista brasileira a fazer registro sobre esse escultor —, José Rescála foi até Goiás com o intuito de estudar os costumes locais e produzir algo novo, pois era sua missão após ter ganhado o prêmio de viagem, conquistado no Salão de Belas Artes do Rio. As imagens de Veiga Valle espalhadas pela cidade despertaram seu interesse e o levaram a estudar os detalhes das peças, numa investigação profunda sobre o autor. Entrou em contato com o prefeito da cidade na época, Edilberto da Veiga Jardim, que, segundo Passos (1997), era filho de José da Veiga Jardim e, portanto, neto de Veiga Valle. Com a ajuda do prefeito, José Rescála conseguiu reunir 100 obras para a primeira exposição dos trabalhos de Veiga Valle. Pouco depois, o Museu de Arte Sacra da Boa Morte comprou essas imagens de particulares e de algumas igrejas para expor permanentemente.

A partir daí foram organizadas outras exposições com as obras de Veiga Valle e parte do Brasil pôde conhecer um escultor goiano que, segundo Angotti-Salgueiro (1983), conseguiu produzir no estilo barroco-rococó e também no neoclássico. A iniciativa de Rescála e de Edilberto da Veiga Jardim foi fundamental para fortalecer o reconhecimento e o prestígio que Veiga Valle já havia conquistado em vida, no seu período produtivo, mesmo sem fazer exposições.

Em 1858, 1859 e 1860 e em todos os anos entre 1865 e 1871, Veiga Valle foi eleito deputado provincial; em 1871 e 1873, foi votado, porém não foi eleito. Em 1871 se candidatou a vereador, mas não teve sucesso; entretanto, foi sorteado para o cargo de juiz de paz da Paróquia de Nossa Senhora do Rosário. Em 1874 Veiga Valle morreu em consequência de uma doença que lhe atingiu o nervo ciático e foi sepultado no Cemitério São Miguel, inaugurado em 1858 na Cidade de Goiás (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983). Desde 1846 estava proibido o sepultamento em igrejas e desde então a religiosidade pôde ser percebida pela distribuição espacial dos túmulos por Irmandades no cemitério local, o que

ocorreu também com Veiga Valle. Atualmente suas cinzas⁵⁹ estão no Museu de Arte Sacra da Boa Morte na Cidade de Goiás.

Esculpir uma imagem é geralmente um processo dividido em três etapas: a primeira delas é o feitio da estrutura, quando a madeira é entalhada na forma desejada; a segunda é uma base intermediária entre a madeira e a capa de douração e a pintura, ou seja, quando é feito o aparelho; e a terceira e última etapa é a da douração, policromia e esgrafiado⁶⁰ da peça. Veiga Valle dominava e executava todas as etapas desse processo, desde a escolha do cedro, madeira preferida pelo artista e cortada de acordo com as fases da lua, até chegar à etapa final da pintura e douração (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983).

Angotti-Salgueiro (1983, p. 61) afirma que, em algumas peças encontradas, foi possível perceber a peculiaridade do artista em relação ao entalhe: “As formas são limpas e bem-acabadas; as arestas vivas, mas com modulações arredondadas; o entalhe dos panejamentos revoltos é profundo”. A autora acentua que Veiga Valle era cuidadoso ao modelar e lixar a madeira e que a “morfologia facial não apresenta tensões e raramente detalha ossos. As linhas são nítidas e o relevo é suave” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 61).

As imagens veigavallianas podem ser reconhecidas com facilidade: características de estilo, forma e cor que singularizam a produção do artista, fugindo aos estereótipos que a sociedade conhece. Embora o estilo e o gênero, considerados historicamente, sejam codificados, a imaginária de Veiga Valle escapa ao serial da arte anônima que marca a maior parte da escultura religiosa. São as soluções pessoais, tanto as da forma e artesanato, desenho, cromatismo, acabamento —, quanto às da expressividade — atitudes e fisionomia —, que singularizam a obra veigavalliana. Singularidade que diferencia um *corpus* de imagens, para além de sua repartição entre o Rococó e o Neoclassicismo (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 310).

Uma das esculturas de maior estatura feita por Veiga Valle — considerada sua obra-prima pela beleza e perfeição — é a imagem de Nossa Senhora do Bom Parto (figuras 14 e 15). Observa-se que o manto é ricamente ornado com flores, folhas e arabescos em tons dourados.

⁵⁹ O corpo de Veiga Valle não foi cremado. Seu túmulo foi aberto 100 anos após sua morte e o que foi encontrado lá dentro foi coletado e colocado em um jarro, num gesto mais simbólico que material. Houve missa em sua homenagem na cidade e, logo após a cerimônia, as cinzas foram levadas para o MASBM.

⁶⁰ Esgrafiado é uma pintura ou desenho feito sobre camadas de cores diferentes, cujo motivo se obtém riscando com um estilete a camada superior da tinta, de forma que fique descoberta a camada inferior (CUNHA, 2005).

Figura 14 – Imagem de Nossa Senhora do Bom Parto vista de frente⁶¹



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2015)

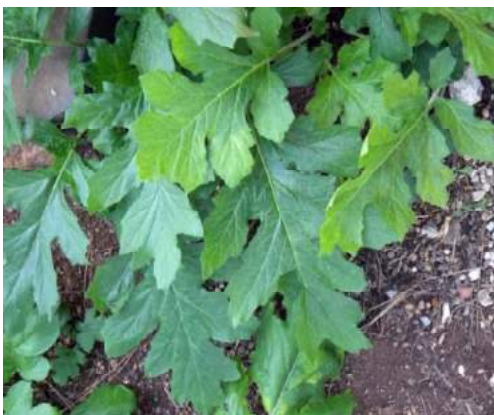
Figura 15 – Imagem de Nossa Senhora do Bom Parto vista de costas



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2015)

A folha que o santeiro mais desenhava era a de acanto⁶² (figura 16), muito conhecida na Europa, notadamente por ser usada na decoração de monumentos greco-romanos (figura 17).

Figura 16 – Folha de acanto natural



Fonte: Vitruvius (2013). Foto: Christiane Lisboa

Figura 17 – Capitel coríntio com folhas de acanto



Fonte: Vitruvius (2013). Foto: Christiane Lisboa

⁶¹ A imagem, dourada e policromada, com dimensões de 149 x 69 x 45 cm, está exposta no centro do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, na Cidade de Goiás.

⁶² De origem mediterrânea, o acanto é uma das mais antigas plantas cultivadas em jardins. Suas folhas eram usadas por gregos e romanos como forma de distinção especial, nomeadamente atribuída a oficiais e magistrados que cuidavam das finanças militares. Introduzida como elemento de ornamentação na arquitetura antiga greco-romana, particularmente em capitéis coríntios do século IV a.C. — como os do Monumento Corégico de Lisícrates e do Templo de Zeus Olímpico, ambos em Atenas —, tem sido aplicada em várias formas e estilos arquitetônicos (JAN'S & COMPANY, 2015; ROYCROFT BOOKS, 2015).

Suponho que Veiga Valle conhecia o significado da folha de acanto, que simbolizava honestidade de quem lidava com dinheiro público, como o santeiro, que foi major, político e funcionário público. Outra hipótese é a de que ele desconhecia o simbolismo e utilizava esse elemento decorativo apenas por seu aspecto gracioso. Verifiquei, durante a pesquisa, que era comum, entre escultores portugueses e brasileiros, o uso da folha de acanto, encontrada em talhas de madeira com flores esculpidas nos altares. Há também desenhos dessa folha em esculturas que hoje estão em museus de Pirenópolis e da Cidade de Goiás, bem como nos bordados das roupas dos padres e nos enfeites de prataria utilizados nas igrejas católicas, sendo esses usos conhecidos pelo santeiro.

Sobre o estilo de Veiga Valle, Angotti-Salgueiro (1983) o compara ao do pernambucano Manuel da Silva Amorim, artista contemporâneo do santeiro, que adotava traços neoclássicos⁶³, enquanto as obras de Veiga Valle expressam dualidade harmônica dos estilos barroco e neoclássico com traços do rococó.

O barroco brasileiro é claramente associado à religião católica e duas linhas diferentes o caracterizam: nas regiões enriquecidas pelo comércio de açúcar e pela mineração, encontram-se igrejas com trabalhos em relevos feitos em madeira, as chamadas talhas, recobertas por finas camadas de ouro, com janelas, cornijas e portas decoradas com detalhados trabalhos de escultura. Já nas regiões onde não existia nem açúcar nem ouro, as igrejas apresentam talhas modestas e os trabalhos foram realizados por artistas menos experientes e famosos do que aqueles que viviam nas regiões mais ricas. Foi durante o período barroco brasileiro que as igrejas tiveram mais santos, como demonstração de fé e de arte.

As esculturas barrocas mostram faces humanas marcadas pelas emoções, principalmente a agonia. Os traços se contorcem, demonstrando um movimento exagerado, e predominam nas esculturas as curvas, os relevos e a utilização da cor dourada. Em relação aos pormenores, aos detalhes do artista, Angotti-Salgueiro (1983) esclarece que, em Veiga Valle, as atitudes das imagens são mais tênues, contidas, há certa uniformidade nas expressões. A luminosidade, conforme destaca a autora, é uma característica primordial nos trabalhos veigavallianos. Ele utilizava o ouro em pó no acabamento de algumas de suas esculturas e folhas de ouro por baixo da pintura, estas trazidas da Alemanha. Angotti-Salgueiro (1983)

⁶³ “Estilo artístico baseado nos modelos clássicos da arte da Grécia e Roma antigas, que faz seu aparecimento em torno de 1750, como reação aos caprichosos excessos do rococó, e estava plenamente estabelecido em 1770 [...] É a volta dos elementos clássicos” (CUNHA, 2005, p. 260).

entende que o barroco de Veiga Valle não pode ser considerado como tardio, pois no sul da França os artífices ainda trabalhavam com frequência o estilo em pleno século XIX.

Em 2006, o Iphan comemorou o bicentenário de nascimento desse escultor e pintor goiano. A homenagem foi realizada na antiga Escola de Artes Plásticas Veiga Valle, em Goiânia, ocasião em que foi inaugurada a exposição “Portal da fé”, com trabalhos de artistas da Cidade de Goiás, organizada pelo Ministério da Cultura, pela Diocese de Goiás e pelo Conselho Diocesano do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Em 2011, o XIII Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica), promovido anualmente na Cidade de Goiás, homenageou Veiga Valle como o escultor mais importante na imaginária religiosa do estado. Para isso foi utilizada a tese de Angotti-Salgueiro, que colaborou com a retórica de isolamento e decadência de Goiás no período logo posterior ao fim da mineração.⁶⁴

A arte solitária de esculpir do santeiro triunfou em Goiás, segundo Angotti-Salgueiro (1983, p. 313): “Arte isolada, é acontecimento fortuito: a imaginária de Veiga Valle não constitui um estilo regional. Singular, ultrapassa os limites da Província por ser a derradeira manifestação erudita da escultura religiosa do Brasil”. A autora também destaca o fato de Veiga Valle não ter saído de Goiás, o que valoriza ainda mais o talento do santeiro. “A escultura veigavalliana singulariza-se por não lhe serem bem conhecidos os predecessores e contemporâneos artísticos e por seu isolamento em província estagnada economicamente, com pouca representatividade política e com uma cultura fragmentada” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 27). Essa ideia de ressaltar a singularidade artística do santeiro vinculada à retórica de decadência e do isolamento de Goiás encontrou terreno fértil, como se percebe nas palavras do professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), Wolney Unes:

Veiga Valle foi um artista do sertão e, para quem olha de fora, pode não passar de um *curiosum*, um escultor caricato a repetir mecânica e extemporaneamente a cultura dos grandes centros artísticos. Mas talvez justamente aí resida seu maior mérito: produziu em condições adversas. Mais: produziu obras de boa técnica e bom gosto em condições adversas. Ou mudando o ponto de vista: promoveu o intercâmbio de ideias, num tempo de comunicação incipiente, em que o contato com obras de arte de outras regiões era difícil. A qualidade de obra de Veiga Valle fica maior por ter transcendido todos estes imperativos (UNES, 2011, p. 56, grifo no original).

Angotti-Salgueiro (1983) pesquisou cerca de 60 imagens esculpidas por Veiga Valle, um número bem menor que as 222 imagens catalogadas por Passos (1997) como de autoria ou atribuídas ao santeiro. Nesse caso, há que se considerar nem sempre há documentação

⁶⁴ Sobre esse tema, ler o artigo *Representações da singularidade estética em Goiás a partir de Veiga Valle (1806-1874)*, escrito por Machado (2014).

comprobatória e que muitas vezes a informação sobre determinadas obras é apenas oral.⁶⁵ Passos (1997) também levantou quem são os proprietários das peças, qual a procedência das imagens e quem as encomendou.

Conforme constatou Angotti-Salgueiro (1983), a clientela era constituída de particulares e igrejas da capital e de vilas e arraiais da província, entre as quais a Igreja do Senhor Bom Jesus e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Cuiabá, e as irmandades de Nossa Senhora da Boa Morte, do Nosso Senhor dos Passos e de Nossa Senhora da Abadia, na Cidade de Goiás, e a Irmandade do Santíssimo Sacramento em Pirenópolis. Quem as encomendava geralmente eram políticos, funcionários graduados, oficiais da Guarda Nacional, membros do alto clero, proprietários de terras e comerciantes. Um dos mais frequentes encomendantes, segundo Passos (1997), foi o sobrinho de Veiga Valle, Joaquim Faria Albernaz, que morava em Cuiabá e enviava as cartas de encomenda para o tio. Em Cuiabá, tive a oportunidade de ler o testamento de Albernaz, a fim de investigar se ele havia deixado esculturas de herança para seus familiares, mas entre seus bens constavam somente terras e joias principalmente. Há vários descendentes dele em cidades de Mato Grosso, porém, apesar dos esforços, não foi possível contatá-los.

Na Cidade de Goiás, a diretora do Museu de Arte Sacra, Antolinda Borges⁶⁶, afirmou existir na região da Pantaneira, em Mato Grosso, uma igreja muito antiga onde é possível encontrar peças de Veiga Valle, mas não foi possível visitá-la. Nos manuscritos do arquivo da Cúria Metropolitana de Cuiabá, encontrei registros de esculturas que chegavam da Europa e, neles, procurei as relações de materiais e esculturas das igrejas, porém, não foi encontrada referência alguma a Veiga Valle ou a Henrique, mas sim a Cipriano Alves Pereira, que assinou um recibo de pagamento para Manuel do Nascimento, na importância de 15 mil e duzentos réis, referente à pintura e a reparos feitos nas imagens da catedral (ACBM/IPDAC⁶⁷, 1892).

Entre as igrejas que adquiriam imagens de Veiga Valle estão a Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Fino, em Goiás, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e a Igreja do Carmo, em Pirenópolis, e a Capela de São João Batista, do Arraial do Ferreiro.

Veiga Valle esculpiu uma diversidade de imagens de santos e a mais solicitada era a de Nossa Senhora da Conceição, mas também eram encomendadas imagens de Nossa Senhora da Abadia, Nossa Senhora do Bom Parto, Sant'Ana Mestra, Nossa Senhora do Carmo, Nossa

⁶⁵ Veiga Valle não assinava nem datava suas peças.

⁶⁶ Antolinda Borges foi entrevistada em 1º de julho de 2015 na Cidade de Goiás.

⁶⁷ ACBM – Arquivo da Casa Barão de Melgaço. Ipdac – Instituto de Pesquisas Dom Aquino Corrêa.

Senhora com o Menino, Santa Bárbara, Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora das Dores, São José de Botas, São Miguel Arcanjo, São Sebastião, Cristo em Agonia, Cristo da Cana Verde, Cristo Morto, São João Batista, Divino Espírito Santo (pombinha branca), Santo Antônio, São Francisco de Assis e do Menino Deus (uma série deles).

Dom Eduardo Duarte Silva (1852-1924), que foi bispo em Goiás entre 1889 a 1907, afirma em seu livro *Lugares e pessoas* (2006) que há no Vaticano uma obra em madeira de Veiga Valle que reproduz o Menino Jesus e que foi levada ao Papa Leão XIII pelo bispo D. Cláudio Ponce de Leão. A imagem era de propriedade de Euphemia Marcolina da Silveira Jubé, que a ofereceu ao papa.

O Museu de Arte Sacra da Boa Morte preserva 35 peças de Veiga Valle. Segundo Passos (1997), a preferência pela imagem de Nossa Senhora da Conceição se deve à devoção dos fiéis à santa, que representa a virgem concebida sem pecado original. Já Nossa Senhora Sant'Ana Mestre é a padroeira da Cidade de Goiás. As imagens do Menino Deus, por sua vez, foram bem reproduzidas pela propagação das festas natalinas, época em que as famílias fazem presépios — costume vilaboense, como será visto mais à frente, quando serão abordadas as obras do escultor Sebastião Epifânio.

Por não estar vinculado a escolas de arte acadêmica, Veiga Valle teve liberdade de criação relativa, pois as irmandades às quais pertencia interferiam no trabalho do artista, nas encomendas que faziam e nos modelos que ofereciam. Alberti (apud BRANDÃO, 2000), ao discorrer sobre a fruição do artista, afirma que o estilo serve ao criador, mas se perde em relação ao fruidor. Segundo o autor, a fruição deve ser controlável para o artista não se perder.

De acordo com Angotti-Salgueiro (1983), não há documentação comprovando a passagem de entalhadores, douradores ou outra categoria de artífices por Goiás no século XIX e essa ideia da modéstia artística de Goiás é reforçada pela pobreza das irmandades e pela própria instabilidade econômica que não atraía ou fixava os artífices vindos de fora.

A fugacidade da riqueza do ouro impediu a sedimentação de uma cultura. A própria construção dos edifícios públicos e de algumas igrejas efetuiu-se no refluxo da mineração, a partir da segunda metade do século XVIII. Os cronistas Cunha Mattos e Silva e Souza omitem a existência de pintores e escultores em Goiás no século XIX (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 42).

Há que se questionar a que conceitos de cultura a autora se refere, pois a cultura, como conceito antropológico, torna-se independente da riqueza. Para Geertz (1989), na antropologia o conceito de cultura é visto como um padrão “de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas

simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida” (GEERTZ, 1989, p. 66). Ainda segundo o autor,

a antropologia tem tentado encontrar seu caminho para um conceito mais viável sobre o homem, no qual a cultura e a variabilidade cultural possam ser mais levadas em conta do que concebidas como capricho ou preconceito e, no entanto, ao mesmo tempo, um conceito no qual o princípio dominante na área, “a unidade básica da humanidade”, não seja transformado numa expressão vazia (GEERTZ, 1989, p. 27).

Outra singularidade apontada por Angotti-Salgueiro (1983) diz respeito ao fato de Veiga Valle pertencer à elite, ocupar cargos políticos e praticar um ofício popular de santeiro, que na época era exercido por pessoas de baixa renda. A autora pesquisou antigos livros de igrejas e irmandades, documentos de cartórios, jornais, recibos e relatos de pessoas que fizeram encomendas, cartas e as próprias imagens, mas ressalta que “as lacunas dos documentos que se referem diretamente a Veiga Valle — embora possam desencorajar o historiador —, são compensadas pelo corpus de suas imagens, por si mesmas significativas e explicativas” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 39).

Neste estudo, defendo que as imagens só fazem sentido estudadas no âmbito social e histórico, no contexto de sua produção e no contexto em que são observadas ou analisadas. Angotti-Salgueiro não quis apenas afirmar que se percebe o valor das obras, tomando-as por si mesmas, mas quis ressaltar a elaboração das peças que, analisadas em conjunto, preenchem as lacunas documentais.

Concordo com Angotti-Salgueiro (1983, p. 310) quando ela diz, em relação ao santeiro Veiga Valle, que “são as soluções pessoais, tanto as da forma e artesanato, desenho, cromatismo, acabamento, quanto às da expressividade — atitudes e fisionomia —, que singularizam a obra veigavalliana”. A autora assinala que ele primava pela doçura e serenidade que conferia aos semblantes das suas esculturas. Ela cita o artista João José Rescála⁶⁸ (1910-1986), que muito colaborou com sua pesquisa. Foi ele quem realizou a primeira exposição dos trabalhos de Veiga Valle e que afirmou que o santeiro iniciou estudos de escultura e pintura com o padre Manuel Amâncio da Luz, tendo, em pouco tempo, superado o mestre. Sobre a aprendizagem do santeiro e o caráter iconográfico de suas obras, a autora salienta:

⁶⁸ Somente após essa redescoberta feita pelo baiano Rescála é que as imagens de Veiga Valle passaram a ser agrupadas e incluídas em exposições sobre o barroco brasileiro.

Apesar da provável ausência de manifestações artísticas contemporâneas ao jovem Veiga, a Matriz de Nossa Senhora do Rosário, de Meia Ponte, assim como outras igrejas, possuía imagens eruditas em bom número, que ainda se multiplicavam nos oratórios domésticos. Somente a catalogação estilística de toda a imaginária que se encontra em Goiás permitiria isolar uma hipotética identidade tipológica regional, que definisse também seu caráter iconográfico. As imagens que hoje se conservam retêm características que atestam a diversidade das procedências: Portugal, Bahia e Minas (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 41).

Sobre a primeira educação visual do artista, Angotti-Salgueiro (1983) afirma que uma das possíveis referências de Veiga Valle foram imagens vistas e estudadas nas igrejas e que elas vinham de outros estados e também de Portugal. Outras fontes de inspiração para o artista, de acordo com a autora, eram os livros de preces, de devoção e as Bíblias ilustradas. Ela contesta quem considera Veiga Valle um autodidata ou um gênio inspirado, ressaltando suas qualidades de homem culto:

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

Para o artista plástico Amaury Menezes (1998, p. 257), “a atração pela arte foi maior para Veiga Valle do que a honraria de cargos públicos. Veiga Valle é a maior referência da arte sacra goiana e o mais importante artista de Goiás até o século XX”. Menezes destaca a forma como Veiga Valle esculpia suas peças, fazia a encarnação, a douração, a pintura, os detalhes dos filetes dourados e as dobras dos mantos das santas. Ressalta que, além das esculturas, o legado de Veiga Valle foi a herança cultural que deixou a seus descendentes, o gosto pelas artes — fato confirmado nesta pesquisa.

Angotti-Salgueiro (1983) enfatiza que a criação artística resulta não só do talento, mas do ambiente, da experiência, da formação, das viagens e dos contatos do artista, o que, segundo ela, explica a singularidade estilística de Veiga Valle. A autora chama a atenção para os aspectos formais de suas obras, que refletem questões regionais e históricas baseadas nos aspectos socioeconômicos, políticos e culturais. Obras de arte como as de Veiga Valle, acentua Angotti-Salgueiro (1983), estão inseridas num contexto de uma população alicerçada em valores religiosos e agregadas pelas irmandades ou pelas igrejas como afirmação de valores a serem seguidos.

Quanto à técnica de Veiga Valle, Passos (1997, p. 105-106) lembra que, mesmo com o passar do tempo, “continua vibrante o frescor das cores de suas tintas em contraste com o

brilho do ouro em baixo relevo. É verdadeiramente um trabalho que envolve paciência, técnica, arte e bom gosto que por si só o tornou imortal, sem se levar em conta a beleza de seu talhe”.

Diferentemente de Angotti-Salgueiro (1983), Passos (1997) reforça a ideia de ter sido Veiga Valle um autodidata, apesar de já conhecer todas as etapas da produção de uma imagem. Sobre a qualidade de seu trabalho, o autor aponta o fato de suas peças não serem inteiriças, visto que braços, mãos e faces eram esculpidos à parte para depois serem encaixados. Destaca também o tratamento e a forma dada pelo santeiro às dobras dos mantos e o grande conhecimento de morfologia, demonstrado nos rostos de imagens femininas, bem como nos cabelos, mãos, dedos e unhas, nos véus das virgens, nas bases de suas peças e peanhas e no globo usado geralmente entre a base e a imagem.

Em artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, Annateresa Fabris (1984) discorre sobre a singularidade estilística atribuída por Angotti-Salgueiro (1983) a Veiga Valle e sobre o fato de a autora classificá-lo como um artista não academicista. Fabris (1984) reforça o argumento de Angotti-Salgueiro de que Veiga Valle não precisava seguir modelos, apesar de aventar a hipótese de ele ter aprendido seu ofício em um ateliê, dado todo seu conhecimento de anatomia humana.

Singular estilisticamente, a cavaleiro entre o barroco e o neoclassicismo que, às vezes, coexistem na mesma obra [...]. Singularidade atribuída pela autora à cultura artística provinciana dominante em Goiás, sem que a adjetivação “provinciana” adquira uma conotação negativa, por estar enquadrada historicamente nas especificidades socioculturais da região, que não permitem adotar empiricamente o critério estilístico europeu transposto para o Rio de Janeiro desde a chegada da missão Lebreton. [...]. Heliana Angotti-Salgueiro detém a atenção na questão da formação do artista Veiga Valle e, embora os documentos existentes sejam pouco esclarecedores, avança algumas hipóteses para um aprendizado feito talvez num ateliê, no contato direto com a matéria (FABRIS, 1984).

Fabris (1984) lembra que Angotti-Salgueiro (1983) refutou a ideia de ser Veiga Valle um artista autodidata inspirado, conforme designação que lhe foi dada por alguns estudiosos, entre os quais o professor Luís Curado (apud LACERDA, 198-). A folclorista Regina Lacerda (198-) afirma que Veiga Valle soube imprimir em suas imagens os seus traços pessoais, mesmo obedecendo à iconografia cristã estabelecida. A autora destaca o barroco do artista, comparando-o ao quatrocento florentino⁶⁹ e diz que “Veiga Valle introduziu na concepção de suas esculturas traços do neoclássico, por força da contemporaneidade, embora sem transmitir

⁶⁹ Usa-se o termo quatrocento (*quattrocento*, em italiano) para designar o período da arte na Itália que corresponde ao século XV (1400-1499). A denominação é frequentemente empregada para designar a fase inicial do Renascimento e o seu estilo característico (CUNHA, 2005).

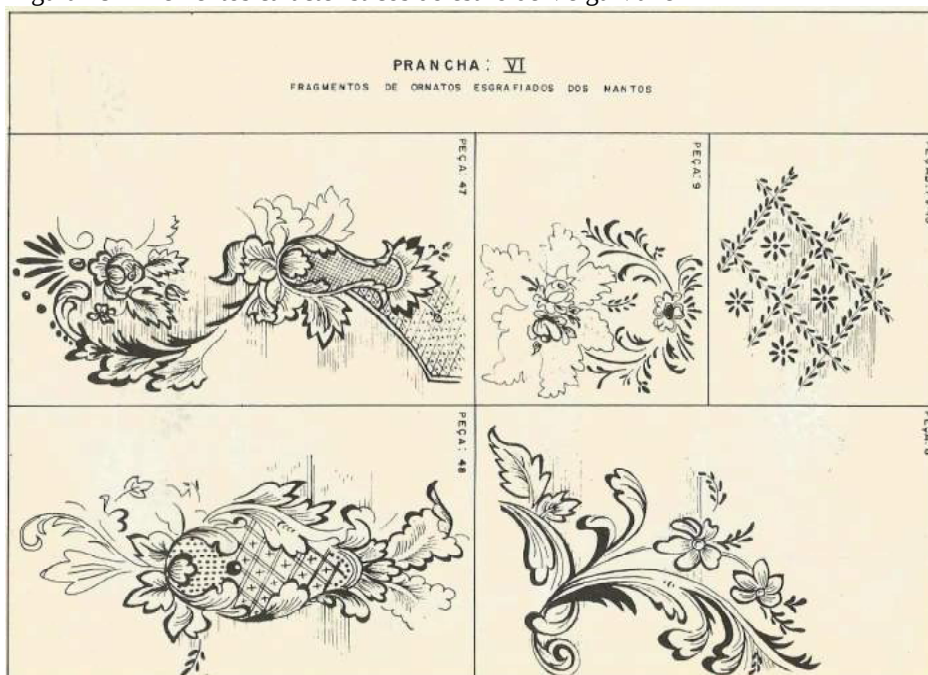
o ‘esfriamento’ em certas linhas acrescentadas às suas composições. Esse é um ponto interessante de conciliação a se ressaltar de sua arte” (LACERDA, 198- p. 14).

Na análise de Angotti-Salgueiro (1983), Veiga Valle se distingue dos outros artistas principalmente por seu estilo sem igual nos ornamentos esgrafiados, nos desenhos decorativos. Segundo ela, foi realizada uma pesquisa nos padrões ornamentais do esgrafiato em imagens de Pernambuco, Paraíba, São Paulo e Minas Gerais que constatou que eles se diferenciam dos que foram feitos por Veiga Valle pela firmeza do desenho do santeiro goiano e pela gama variada e original de seus ornatos. A autora indica a importância de se continuar a pesquisa sobre a policromia da imaginária brasileira.

As imagens veigavallianas podem ser reconhecidas com facilidade: características de estilo, forma e cor que singularizam a produção do artista, fugindo aos estereótipos que a sociedade conhece. Embora o estilo e o gênero, considerados historicamente, sejam codificados, a imaginária de Veiga Valle escapa ao serial da arte anônima que marca a maior parte da escultura religiosa (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 310).

Angotti-Salgueiro (1983) reúne em seu livro vários ornatos feitos por Veiga Valle para mostrar o traço peculiar do artista, a melhor característica de sua caligrafia escultórica. A figura 18 reúne ornatos que podem ser comparados aos desenhos das vestes dos “santos” das figuras 19 e 20, que evidenciam o quanto Veiga Valle se inspirava nos trabalhos portugueses, como, por exemplo, o desenho da folha de acanto, mencionada anteriormente.

Figura 18 – Elementos característicos do estilo de Veiga Valle



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 285)

Ao longo da pesquisa, verifiquei que existem, nas esculturas portuguesas, características bem próximas às das obras de Veiga Valle, como os arabescos e as folhas, mas as flores são bem distintas e todos os esgrafiados possuem acabamento sofisticado, demonstrando que, apesar de não ter saído de Goiás, o santeiro teve contato com obras que haviam sido produzidas na Europa e chegavam até ele. As imagens demonstram também que sua singularidade, em relação ao esgrafiato, não é tão profícua quanto Angotti-Salgueiro (1983) quis demonstrar. O que deve ser enfatizado é que nunca houve em Goiás um artista com suas qualidades técnicas na arte de esculpir e de esgrafiar.

A imagem de São Benedito (figura 19), que se encontra hoje na Capela de São Benedito em Cuiabá, produzida por um artista anônimo, provavelmente português, em um período anterior ao de Veiga Valle, mostra o mesmo tipo de esgrafiato feito pelo santeiro vilaboense: delicado, com motivos florais e acabamento primoroso.

Figura 19 – Escultura de São Benedito de procedência portuguesa



Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 20 – Detalhe dos desenhos esgrafiados na veste de São Benedito



Fonte: Raquel de Souza Machado

Passos (1997) conta que encontrou no seu acervo a foto de uma imagem de São Joaquim, de origem portuguesa, exposta na igreja matriz de Pirenópolis — a aquisição foi comprovada por meio dos livros de registros das irmandades —, que chegou a Goiás antes do nascimento de Veiga Valle. O autor diz ter notado a semelhança da técnica utilizada nos acabamentos de outras imagens e encontrado semelhanças dos desenhos com outros

ornamentos em alto relevo estampados nas pratarias portuguesa, baiana e carioca existentes nas igrejas vilaboenses. As fontes de inspiração para Veiga Valle, segundo Passos (1997) eram vastas.

Na ornamentação vamos encontrar o uso em abundância em seus desenhos, folhas de acanto (planta espinhosa e decorativa da vegetação européia) que por aqui não existe. [...] Esses motivos, por nós identificados, variam entre folhas de acanto, frutos, pinhas, conchas, guirlandas, treliças ou guilhocês, rosáceas muitas vezes iguais, parecidas ou desenvolvidas de acordo com sua criatividade (PASSOS, 1997, p. 104-105).

Considero aqui o que as esculturas portuguesas têm de semelhante com os trabalhos de Veiga Valle no que se refere à policromia e ao movimento das vestes, bem como à serenidade do rosto e aos próprios desenhos, como os arabescos (figuras 21 e 22). Importa assinalar que a escultura barroca portuguesa,

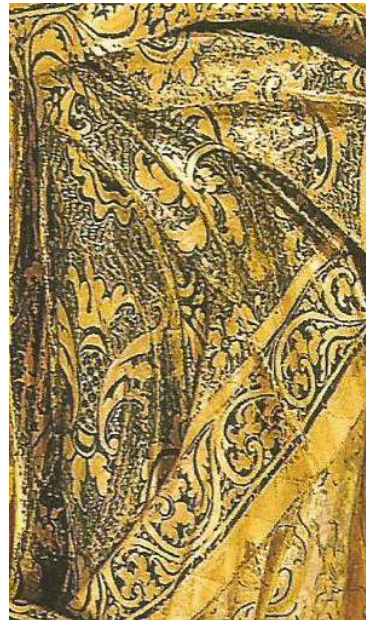
quase esmagadoramente sobre madeira, é de facto indissociável da sua cobertura de policromia, encarnação, estofa e douramento, que dão o verdadeiro aspecto à imagem esculpida, para a qual o trabalho do escultor, propriamente dito, é um ponto de partida, e a escultura, verdadeiramente, a sùmula das várias artes que nela participam (CAETANO, 2011, p. 86).

Figura 21 – Imagem de N. Sra. da Boa Morte⁷⁰, procedente de Portugal



Fonte: Caetano (2011, p. 97)

Figura 22 – Detalhe dos desenhos esgrafiados na veste de N. Sra. da Boa Morte



Fonte: Caetano (2011, p. 97)

⁷⁰ *As formas do espírito*. Arte Sacra da diocese de Beja, tomo III. Início do Século XVII, madeira dourada e policromada, alt. 47,7 x 124 x 54,6 cm. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Beja. Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2003.

Lacerda (198-) faz referência a estudo realizado por professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ), que focaliza o aspecto formal da estatutária de Veiga Valle. A análise incluiu 18 peças, constando das anotações dos pesquisadores:

A) Cânones adotados: na maioria, de 6 cabeças, com variações para menos e para mais, até 7 e 8; b) formas dos rostos: ovais; c) nariz: reto e afilado; d) boca: pequena e mento saliente; e) olhos: rasgados; f) solução para cabelos: cacheados ou tratados por mechas; g) posição das pernas: direita flexionada para a frente; h) dedos das mãos: anular e médio juntos; i) formação torácica: ombros estreitos e cintura alta; j) modelado do colo, pescoço e braços: roliços e bem torneados. Foram ainda estudados o panejamento (movimentado), atitudes (elegantes e serenas), colorido (harmonioso), e outros elementos que compõem a peça inteira: de base-simile marbe, sendo que as coroas e resplendores (maiores que a cabeça) são trabalhos de ourivesaria que não se sabe tenham sido ou não feitos pelo autor (LACERDA, 198-, p. 17).

Esse trabalho foi realizado com incentivo do Conselho de Pesquisa da antiga Universidade do Brasil, com a colaboração da UFG e da Secretaria Estadual de Cultura de Goiás. Segundo Lacerda, o resultado desse estudo recebeu o título de *Arquitetura: escultura religiosa*, foi mimeografado e teve circulação restrita.

Várias discussões podem ser elencadas, de forma direta ou indireta, sobre o tema em estudo e vão desde a arte e a artesanania, passando pela obra individual e coletiva, assinada ou anônima, até questões relativas ao academicismo ou à liberdade do artista na fruição de sua arte, figuração, leitura da imagem. Na história da imaginária brasileira, ainda há muito a ser feito sobre a arte sacra e, sobre o estudo das obras de Veiga Valle, é imprescindível continuar a análise estética e estilística. É pertinente que isso seja feito, revisando a especificidade cultural e histórica da época em que as obras foram realizadas, abrindo novas possibilidades de interpretação. Pelo exposto, pode-se perceber que a arte escultural no Brasil se firmou primeiro pela religião, manifestando-se pela estatutária devocional católica. Em se tratando de Goiás no século XIX, Veiga Valle foi seu expoente, influenciando outros artistas locais.

No quadro⁷¹ das 54 obras de Veiga Valle (figura 23), apresentado por Angotti-Salgueiro (1983, p. 325), vê-se a localização das peças nas cidades de Goiás, Goiânia, Pirenópolis e Cuiabá. Na Cidade de Goiás, onde se localiza o Museu de Arte Sacra, está reunido o maior número de obras, num total de 26. Em Goiânia existem 18, em Cuiabá, três, e em Pirenópolis, sete. As peças foram separadas por localização: 10 estão em igrejas, 17 em museus e 27 em mãos de particulares.

⁷¹ No quadro de Angotti-Salgueiro (1983) estão listadas nove imagens do Menino Deus e sete de Nossa Senhora da Conceição, enquanto no quadro de Passos (1997) estão relacionadas 34 imagens do Menino Deus, das quais seis são atributos de santas, e o mesmo número de imagens de Nossa Senhora da Conceição, sendo que 26 delas estão em mãos de 18 proprietários particulares, quatro em igrejas, três em museus e uma na Fazenda Babilônia.

Figura 23 – Quadro de levantamento das peças de Veiga Valle

NÚMERO DA PEÇA	ESPECIFICAÇÃO	LOCALIZAÇÃO	ALTURA cm	ATRIBUIÇÃO	
1	S. José de botas	Goiás M	43	AC	LEGENDA:
2	N. Sra. da Conceição	Goiânia P	52	AC	
3	N. Sra. da Conceição	Cuiabá I	140	AC	P = Particular
4	N. Sra. do Parto	Goiás M	140	AC	
5	Sta. Teresa D'Ávila	Pirenópolis I	92	AC	M = Museu
6	N. Sra. c/ o Menino	Goiás I	87	AC	
7	N. Sra. da Conceição	Goiânia P	18,5	AC	I = Igreja
8	N. Sra. da Conceição	Goiânia P	38,5	AC	
9	N. Sra. do Parto	Goiânia P	46	AC	AC = Atribuição Confirmada
10	S. Miguel Arcanjo	Goiás M	80	AD	
11	S. Miguel Arcanjo	Goiás M	68,5	AC	AP = Atribuição Provável
12	S. Miguel Arcanjo	Goiás M	94	AC	
13	S. Miguel Arcanjo	Pirenópolis I	54	AD	AD = Atribuição Duvidosa
14	S. Miguel Arcanjo	Pirenópolis I	63	AD	
15	N. Sra. c/ o Menino	Goiás M	47	AP	TOTAL DE PEÇAS POR CIDADE:
16	Sant'Ana Mestra	Goiânia P	34	AC	
17	Sant'Ana Mestra	Goiânia P	7	AC	Goiás = 26 Goiânia = 18
18	N. Sra. da Conceição	Goiás M	15	AP	
19	S. Sebastião	Goiás M	84	AC	Pirenópolis = 7 Cuiabá = 3
20	Menino Deus	Pirenópolis P	43	AC	
21	Menino Deus	Goiânia P	39	AC	TOTAL DE PEÇAS POR LOCAL:
22	Menino Deus	Goiás P	31	AC	
23	Menino Deus	Pirenópolis P	29,5	AC	Igreja = 10
24	Menino Deus	Goiânia P	26,5	AC	
25	Menino Deus	Goiás M	29	AC	Museu = 17
26	Menino Deus	Goiânia P	21	AC	
27	Menino Deus	Goiás I	45,5	AC	Particular = 27
28	Menino Deus	Goiânia P	17,5	AC	
29	Cristo em Agonia	Goiânia P	92	AC	
30	Cristo em Agonia	Goiás M	78,5	AC	
31	Cristo da Cana Verde	Cuiabá P	65	AC	
32	Cristo Morto	Goiânia P	14,3	AC	
33	Cristo Morto	Goiânia P	9,5	AC	
34	S. João Batista	Goiânia P	26	AC	
35	Desenho do Cristo	Goiânia P	—	AP	
36	Divino Esp. Santo	Goiânia P	—	AC	
37	N. Sra. do Carmo	Cuiabá I	130	AC	
38	N. Sra. com o Menino	Pirenópolis I	63	AD	
39	S. José de Botas	Goiânia P	48	AD	
40	N. Sra. c/ o Menino	Goiânia P	47	AC	
41	S. João Batista	Goiás M	88	AP	
42	S. Joaquim	Goiás M	80	AC	
43	N. Sra. da Conceição	Pirenópolis P	32,5	AC	
44	N. Sra. do Carmo	Goiás I	104	AC	
45	Santa Bárbara	Goiás M	105	AC	
46	Santo Antônio	Goiás M	72	AP	
47	N. Sra. c/ o Menino	Goiás M	36	AC	
48	Nossa Senhora...	Goiás M	35	AC	
49	N. Sra. da Conceição	Goiás P	26	AC	
50	S. Francisco	Goiás P	14	AC	
51	Santo Antônio	Goiás P	16	AC	
52	N. Sra. das Mercês	Goiás P	39,5	AC	
53	N. Sra. das Dores (Roca)	Goiás M	154	AC	
54	Senhor dos Passos (Roca)	Goiás I	190	AC	

Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 325)

Cabe informar que esse quadro foi elaborado na década de 1980 e, por isso, esses números podem ter variado em virtude de doações de peças ao museu, obras transmitidas para parentes ou roubadas das igrejas — fato que ocorria no início do século e que persiste nos dias atuais. Informaram-me que há uma imagem de Nossa Senhora da Penha feita por Veiga Valle que está na Igreja de Nossa Senhora da Penha em Jaraguá, porém, nessa cidade não encontrei documento algum referente à peça, apenas a informação de que a escultura foi doada por um

fazendeiro da região. Não foi possível fotografar a imagem de perto porque ela está em lugar alto, só acessível por meio de andaime.

Angotti-Salgueiro (1983) catalogou as obras segundo sua autoria: comprovada (AC), provável (AP) e duvidosa (AD). Aquelas sobre as quais não restam dúvidas de terem sido feitas por Veiga Valle são 44; no entanto, outros estudiosos indicam ser 43, considerando que a imagem de Santa Teresa D'Ávila é produção de um artista anterior a Veiga Valle. As que podem ser de Veiga Valle são cinco, igual número das que foram catalogadas como de autoria duvidosa. Nessa lista estão imagens dos seguintes santos: São José de Botas, São Miguel Arcanjo, São Sebastião, Cristo em agonia, Cristo da Cana Verde, Cristo Morto, São João Batista, Desenho do Cristo, Divino Espírito Santo, Menino Deus, São Joaquim, Santo Antônio, São Francisco, Senhor dos Passos (de roca). Entre as santas, constam: Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Parto, Nossa Senhora com o menino, Sant'Ana Mestra, Nossa Senhora do Carmo, Santa Bárbara, Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora das Dores (Roca).

Foram levantadas nove imagens do Menino Deus, das quais duas estão em Pirenópolis, nas mãos de particulares; quatro, em Goiânia, também de propriedade particular; e três na Cidade de Goiás: uma de propriedade particular, uma no Museu de Arte Sacra da Cidade de Goiás e uma em igreja não identificada pela autora. Saliento que hoje existem mais imagens do Menino Deus no Museu de Arte Sacra do que o número constante nesse estudo. Quanto a Nossa Senhora da Conceição, as imagens são sete, das quais uma está na Matriz de Cuiabá; três, em Goiânia, em mãos de particulares; duas, na Cidade de Goiás, uma no Museu de Arte Sacra da Boa Morte e outra de propriedade particular; e uma em Pirenópolis, na Fazenda Babilônia, também de propriedade particular. Uma imagem de Nossa Senhora da Conceição atribuída a Veiga Valle se encontra hoje na igreja Matriz de Campinas, na cidade de Goiânia, porém, segundo análise da postura da imagem e de seus ornatos, pode ter sido feita por seu filho Henrique.

O que notei por meio de entrevistas e leituras é que toda escultura que é descoberta em Goiás é atribuída a Veiga Valle. Se o santeiro esculpia sozinho e apenas seu filho o ajudava ele teria que ter vivido o dobro do que viveu para conseguir fazer tantas peças, haja vista ter sua função política, sua participação na Irmandade e sua família para dar atenção.

A seguir apresento imagens do Menino Deus, aqui catalogadas (figuras 24 a 35), algumas delas serão analisadas no capítulo 3. Catalogadas aqui também estão as imagens de Nossa Senhora da Conceição de Veiga Valle (figuras 36 a 42).

Figura 24 – Imagem do Menino Jesus (1)



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 180-181)
Foto: Acervo do MASBM. Ibram/MinC.Aut.nº27.

Localização: Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Cidade de Goiás (GO).

Condição jurídica: propriedade da igreja.

Procedência: Igreja de Nossa Senhora da Abadia.

Época: Século XIX.

Autoria: Autoria Comprovada (AC)

Dimensões: altura total: 45,5 cm; altura do corpo: 31 cm; cabeça: 0,6 cm; peanha: 15 cm; cânone: 5 cabeças.

Técnica e material: Escultura em madeira policromada com douração nos cabelos e partes da peanha: corpo nu coberto por carnação brilhante.

Figura 25 - Imagem do Menino Jesus (2)



Fonte: *O Popular* (1996)
Foto: Acervo do MASBM. Ibram/MinC.Aut.nº27.

Localização: Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Cidade de Goiás (GO).

Condição jurídica: propriedade do Museu.

Procedência: pertenceu a Leda Guimarães Natal, carioca, neta do goiano Joaquim Xavier Guimarães Natal. Doação ao Museu em 1996.

Época: século XIX.

Autoria: AC

Dimensões: altura: 18 cm x 9,5 x 8 cm; peanha: 12,5 cm.

Técnica e material: madeira dourada e policromada.

Figura 26 – Imagem do Menino Jesus (3)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2015)

Foto: Acervo do MASBM Ibram/MinC.Aut.nº27.

Localização: Museu de Arte Sacra da Cidade de Goiás (GO).

Condição jurídica: propriedade do Museu.

Procedência: Antonieta e Sued da Veiga Jardim, proprietárias que a doaram ao museu.

Época: século XIX.

Autoria: AC

Dimensões: 33 x 13cm

Técnica e material: Madeira dourada e policromada.

Figura 27- Imagem do Menino Jesus (4)



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p.165)

Foto: Enciclopédia Itaú Cultural (2015)

Localização: Goiânia.

Condição jurídica: Museu de Arte Sacra da Boa Morte da Cidade de Goiás (GO).

Procedência: pertenceu a Maria da Veiga Jardim Jordão.

Época: século XIX (a partir de 1860)

Autoria: AC

Dimensões: altura total: 31 cm; altura do corpo: 23,5 cm; cabeça: 0,6 cm; peanha: 7,5 cm; cânone: 4 cabeças.

Técnica e material: madeira dourada e policromada. Carnação brilhante no corpo nu; douração nos cabelos, no perizônio e em partes da peanha. É o único que tem fraldas.

Figura 28 – Imagem do Menino Deus com crucifixo



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p.171)
Foto: Enciclopédia Itaú Cultural (2015)

Localização: Goiânia.

Condição jurídica: coleção particular.

Procedência: pertenceu à escrava Sá Carlota, que a doou a Maria Abrantes. Atualmente (2015) pertence a Maria Lucy Veiga Teixeira.

Época: século XIX.

Autoria: AC

Dimensões: altura total: 26,5 cm; altura do corpo: 16 cm; cabeça: 3,5; peanha: 10,5 cm; cânone: 4,5 cabeças.

Técnica e material: Talhado em madeira, policromado e dourado. Carnação clara. Cor rosa em certas partes do corpo. Douração nos cabelos e repintura na peanha.

Figura 29 – Imagem do Menino Jesus (5)



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 174)
Foto: Acervo do MASBM. Ibram/MinC.Aut.nº27.

Localização: Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Cidade de Goiás (GO).

Condição jurídica: propriedade da Diocese.

Procedência: até 1968 pertenceu à Cúria Metropolitana.

Época: século XIX.

Autoria: AC

Dimensões: altura total: 29 cm; altura do corpo: 16 cm; cabeça: 3,5 cm; peanha: 13 cm; cânone: 4,5 cabeças.

Técnica e material: escultura em madeira policromada com douração na peanha; corpo nu recoberto por carnação brilhante.

Figura 30 – Imagem do Menino Deus sentado sobre o globo



Fonte: Acervo do MASBM. Ibram/MinC.Aut.nº27.

Localização: MASBM da Cidade de Goiás (GO).

Condição jurídica: pertence ao Museu.

Época: século XIX.

Autoria: Veiga Valle e/ou Henrique.(A.P)

Técnica e material: madeira dourada com policromia e carnação bege.

Obs.: A ficha desta peça foi solicitada ao MASBM, mas o pedido não foi atendido em tempo hábil.

Figura 31 – Imagem do Menino Jesus (6)



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p.158 e 406)

Localização: Pirenópolis (GO).

Condição jurídica: propriedade de Lélia de Pina.

Procedência: pertenceu a Maria das Dores de Pina, tia de Sebastião Pompeu de Pina.

Época: segunda metade do século XIX.

Autoria: AC

Dimensões: altura total: 29,5 cm; altura do corpo: 22,5 cm; cabeça: 5 cm; peanha: 7 cm; cânone: 4,5 cabeças.

Técnica e material: escultura em madeira policromada, com douração nos cabelos; corpo nu recoberto por carnação brilhante.

Figura 32 – Imagem de Menino de Jesus (7)



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p.158 e 406)

Localização: Pirenópolis (GO).

Condição jurídica: propriedade de Augusta do Carmo.

Época: segunda metade do século XIX.

Autoria: AC

Dimensões: altura total: 43 cm; altura do corpo: 25 cm; cabeça: 5 cm; peanha: 18 cm; cânone: 5 cabeças.

Técnica e material: escultura em madeira, com douração nos cabelos, corpo nu recoberto por carnação brilhante.

Figura 33 - Imagem do Menino Deus (1)



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 177 e 454)
Foto: Márcia Veiga

Localização: Goiânia.

Condição jurídica: propriedade de Marcos da Veiga Jardim.

Procedência: Cidade de Goiás, obtida por doação de Edilberto da Veiga Jardim, neto de Veiga Valle.

Época: século XIX.

Autoria: AP (Segundo a família do santeiro o autor é Veiga Valle).

Dimensões: altura total: 21 cm; altura do corpo: 10 cm; cabeça: 2 cm; peanha: 11 cm; cânone: 5 cabeças.

Técnica e material: escultura em madeira com douração parcial, policromia e carnação brilhante no corpo desnudo.

Figura 34 - Imagem do Menino Deus (2)



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983)
Foto: Lacerda (198-, p.16)

Localização: Goiânia.

Condição jurídica: Propriedade de Regina Lacerda.

Procedência: pertenceu ao Monsenhor Confúcio e depois a Mariano Fleury. Foi obtida por doação.

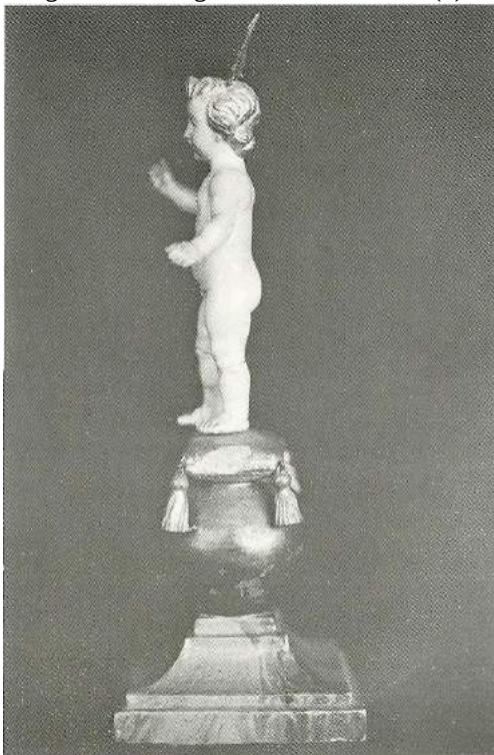
Época: século XIX.

Autoria: A D

Dimensões: altura total: 39 cm; altura do corpo: 23 cm; cabeça: 5 cm; peanha: 15 cm; cânone: 4,6 cabeças.

Técnica e material: escultura em madeira policromada, com carnação brilhante no corpo nu.

Figura 35 – Imagem do Menino Jesus (8)



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 183 e 454)
Figura 36 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (1)

Localização: Goiânia.

Condição jurídica: propriedade de Lourdes da Veiga Jardim.

Procedência: Terezinha da Veiga Jardim, neta de Veiga Valle, doou a Edilberto da Veiga Jardim, seu irmão, pai da atual proprietária.

Época: século XIX.

Autoria: AC. Afirma-se na família que a imagem foi esculpida por Henrique da Veiga Jardim, filho de Veiga Valle.

Dimensões: altura total: 17,5 cm; altura do corpo: 9,5 cm; cabeça: 2,5 cm; peanha: 8 cm; cânone: 3,8 cabeças.

Técnica e material: escultura em madeira, com douração parcial e carnação rosa creme no corpo desnudo.



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 93-94)
Foto: Raquel de Souza Machado (2015).

Localização: Matriz do Bom Jesus de Cuiabá (MT).

Condição jurídica: propriedade da igreja.

Procedência: encomendada por uma Irmandade. Ao ser demolida a matriz, a imagem ficou num depósito até a nova igreja ficar pronta.

Época: século XIX (entre 1860 a 1870).

Autoria: AC

Dimensões: altura total: 140 cm; altura do corpo: 95 cm; cabeça: 15 cm; peanha: 45 cm; cânone: 6 cabeças.

Técnica e material: escultura em madeira (cedro) dourada e policromada.

Figura 37 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (2)



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 231-232 e 410).
Figura 38 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (3)

Localização: Fazenda Babilônia, Pirenópolis (GO).

Condição jurídica: propriedade da Fazenda Babilônia, Pirenópolis.

Procedência: pertenceu ao comendador Joaquim Alves de Oliveira.

Época: século XIX.

Autoria: AC

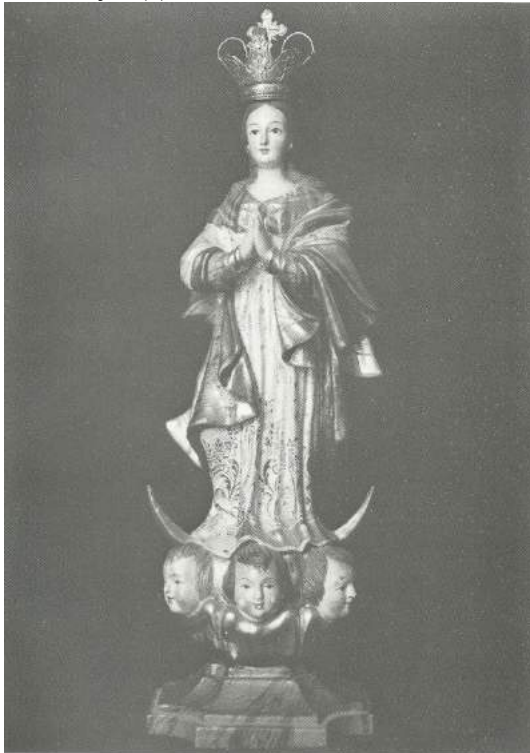
Dimensões: altura total 32,5 cm; altura do corpo: 21 cm; cabeça: 3,5 cm; peanha: 11 cm; cânone: 6 cabeças.

Técnica e material: madeira dourada e policromada.



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 89 e 402)

Figura 39 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (4)



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 252 e 477)

Figura 40 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (5)

Localização: Goiânia.

Condição jurídica: propriedade privada de Francisca da Veiga Fleury.

Procedência: cidade de Goiás. A imagem foi adquirida em leilão por um filho de Edilberto da Veiga Jardim (neto de Veiga Valle) e doada a ele. A dimensão da imagem sugere que tenha sido encomendada para oratório doméstico.

Época: século XIX.

Autoria: AC

Dimensões: altura total: 52 cm; altura do corpo: 36 cm; cabeça: 4,5 cm; peanha: 16 cm e 12 cm (globo); cânone: 8 cabeças.

Técnica e material: escultura em madeira (cedro) dourada e policromada.

Localização: Museu de Arte Sacra da Boa Morte, cidade de Goiás (GO).

Condição jurídica: pertenceu a Maria da Veiga Jardim.

Procedência: cidade de Goiás.

Época: século XIX (por volta de 1870)

Autoria: AC

Dimensões: altura total: 26 cm; altura do corpo: 18 cm; cabeça: 2,7 cm; peanha: 8 cm; cânone: 7,5 cm.

Técnica e material: escultura em cedro dourada e policromada.



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 428)

Localização: Goiânia

Condição jurídica: propriedade de Maria Antonieta Ramos Jubé Carneiro.

Procedência: cidade de Goiás. De acordo com a proprietária, a imagem pertenceu a sua tia-bisavó materna, Mariana Marquez, depois à tia-avó Maria Albernaz, que a doou a sua mãe Josefa Machado Ramos Jubé. Trata-se de uma imagem de oratório doméstico.

Época: século XIX.

Autoria: AC

Dimensões: altura total: 38,5 cm; altura do corpo: 25,5 cm; cabeça: 4 cm; peanha: 13 cm; cânone: 6 cabeças.

Técnica e material: escultura em madeira (cedro), dourada e policromada.

Figura 41 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (6)



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 109)

Localização: Goiânia.

Condição jurídica: Propriedade de Maria Amélia Pinheiro Carvalho.

Procedência: cidade de Goiás. A peça foi encomendada a Veiga Valle por João Batista de Alencastro, bisavô de Maria Amélia, junto com o oratório.

Época: século XIX.

Autoria: AC

Dimensões: altura total; 18,5 cm; altura do corpo: 12,5 cm; cabeça: 2 cm; peanha: 6 cm; cânone: 6 cabeças.

Técnica e material: escultura em madeira, com douração e policromia brilhante.

Figura 42 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (7) vista de frente



Figura 43 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (7) vista de costas



Autoria: Veiga Valle ou Henrique da Veiga Jardim
Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

Essa Nossa Senhora da Conceição (figura 42) foi considerada por Elder Camargo Passos como de autoria de Veiga Valle. Por sua postura neoclássica, seu semblante e uma falha na postura da santa, meio tombada para a esquerda (figura 43), pode ter sido esculpida por seu filho, Henrique Ernesto da Veiga Jardim. A restauração foi feita pelos artistas Maria da Veiga Jordão e Guilherme Antônio Siqueira. No livro *Passagens*, de Dom Eduardo Duarte Silva (2007), que foi bispo em Goiás no período entre 1889 e 1907, há um trecho em que o cônego José Iria Xavier Serradourada identifica uma escultura de Nossa Senhora da Conceição como sendo de Henrique. Ele afirma que a peça foi esculpida na Cidade de Goiás. Como essa imagem foi procurada e dela não se encontraram outras pistas, considera-se que pode ser essa a escultura “perdida”.

Neste primeiro capítulo a intenção foi apresentar o resultado da pesquisa bibliográfica sobre a visão dos viajantes europeus acerca da cultura goiana do século XIX, analisar a fonte, essa literatura dos cronistas. Muitas vezes esses relatos foram feitos longe de Goiás, na Europa, ao esquentar dos pés nas lareiras. Procurei evidenciar, nos relatos de Saint-Hilaire Pohl e Burchell, o que havia sobre pintura, escultura e arquitetura, trabalhos artísticos estes

voltados às atividades religiosas de Goiás e aliados à política, num período em que essa vinculação era comum em todo o Brasil. A sociedade goiana da época apresentou suas devoções aos santos, tradições, festas religiosas e manifestações populares, como a Serração da Velha.

Procurei apresentar o artista Veiga Valle, primeiramente, por ele ser o artista que já tem a aura consagrada no circuito cultural, tem seu reconhecimento por meio das publicações, acadêmicas ou não, material divulgado em mídias eletrônicas, exposições em museus e filme de projeção regional. Valle, que vendeu maior número de peças, era também major, político e funcionário público.

Foi evidenciado que apenas Veiga Valle tinha um ajudante e por isso conseguiu produzir um maior número de peças e também foi o único a ter as esculturas reunidas, bem como a receber o título de escultor erudito. Além dos aspectos apresentados, busquei ressaltar, apoiada em produções anteriores e observação empírica, a qualidade técnica das suas peças e seus desenhos, a influência que Veiga Valle teve, já no final da sua produção escultórica, de seu amigo e professor de desenho Cândido de Cássia e Oliveira, que estudou na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro entre 1861 a 1866.

Confirmei argumentos sobre a forte influência portuguesa na produção veigavalliana, como no caso das folhas de acanto — apontadas por Passos (1997) e Angotti-Salgueiro (1983) —, escolhidas para seus ornatos em detrimento de plantas nacionais. Veiga Valle, como referencial de artista, escultor, santeiro, toreuta erudito, aqui foi destacado para que no capítulo seguinte sejam apresentados os outros santeiros e suas obras e para que se possa averiguar se neles houve ressonância da sua arte, seja no estilo ou na técnica. Como a temática santa de Veiga Valle é diversificada, privilegiei dois grupos de imagens para serem destacadas: a de Nossa Senhora da Conceição e a dos Meninos Jesus.

A presença das imagens da santa foi importante para poder compará-las com a escultura do padre Francisco Ignácio da Luz, tendo em vista que ele fez uma Nossa Senhora da Conceição (apresentada no segundo capítulo) e não esculpiu Meninos Deus. A presença dessas imagens também foi pertinente devido aos desenhos escultóricos (os esgrafiados) presentes nas roupas e mantos das santas e que não poderiam ser mostrados na série de Meninos Deus.

Outro elemento que justificou a escolha foi a descoberta de publicação literária na qual consta que Henrique Ernesto da Veiga Jardim esculpiu uma Nossa Senhora da Conceição, fato que, antes desta dissertação, somente havia sido veiculado pela tradição oral. Trata-se de

informação que será mais bem explicitada no próximo capítulo, no qual trato especificamente da vida e da obra dos demais santos.

A série de Meninos Deus de Veiga Valle foi apresentada, neste primeiro capítulo, pela sua significância no contexto religioso goiano e na arte, por ser representação máxima de um artista maduro. Veiga Valle foi o escultor brasileiro que mais produziu peças nessa temática, e de um modo específico, demonstrando habilidade técnica e segurança. É necessária a apresentação dos Meninos que são referenciais para a abordagem dos outros Meninos esculpidos pelos santos Henrique Ernesto da Veiga Jardim, Sebastião Epifânio e Antônio de Sá, que serão apresentados no segundo e no terceiro capítulos.

Capítulo 2 – DO ANONIMATO AO RECONHECIMENTO: SANTEIROS GOIANOS PÓS-VEIGA VALLE

A vida e a obra de cada um dos santeiros goianos, contemporâneos ou posteriores a Veiga Valle, expoente na escultura goiana, serão aqui apresentadas, apesar da parca bibliografia existente. Suas histórias e obras foram levantadas em jornais de Goiás e Mato Grosso, bem como em fontes iconográficas encontradas em casas de parentes dos santeiros, em museus e igrejas, resultado de uma busca cuidadosa e interessada, considerando-se o valor patrimonial e artístico das imagens para a comunidade acadêmica e o estado de Goiás. Começo pelo padre Francisco Ignácio da Luz, partindo em seguida para Henrique Ernesto da Veiga Jardim, Sebastião Epifânio e Antônio José de Sá.

De acordo com a historiadora Mary Del Priore (2009, p. 11), “as biografias caíram como uma luva para resolver alguns problemas práticos dos historiadores”. A autora traça a trajetória da prática da biografia, com seus defensores e críticos, até chegar à conclusão de Le Goff, que sustenta minha utilização desse método de pesquisa, com respaldo de um historiador reconhecido e respeitado na academia, a fim de cobrir lacunas sobre os santeiros pouco conhecidos que aqui são apresentados. “Segundo Le Goff, a introdução do gênero biográfico na história atual é um instrumento útil e suplementar usado pela História Cultural. É uma maneira ‘de continuar a fazer a história por outros meios’” (DEL PRIORE, 2009, p. 10).

Enquanto, algumas décadas antes, Fernand Braudel preconizava a existência da “longa duração” em toda a análise histórica, Le Goff rompeu com esta tradição, insistindo sobre a vida individual como “duração significativa para a história”. Ele convidou mais geralmente a buscar “durações pertinentes em história”, que “permitiram, não só a observar um fenômeno”, mas também ver “uma grande parte da evolução histórica”. Segundo ele, a vida humana é um excelente exemplo em história de vida e a de São Luiz, em particular, permitia medir uma série de fenômenos. Esta abordagem apresentou o interesse de ultrapassar a oposição entre história narrativa e história estruturalista, ou seja, incentivou a encontrar as estruturas por outro recorte.

2.1 Padre Francisco Ignácio da Luz

Francisco Ignácio da Luz (1789-1843), pirenopolino, padre, escultor, musicista e marceneiro, é um dos escultores goianos (figura 44) contemplados neste estudo.

Figura 44 – Foto de Francisco Ignácio da Luz em daguerreótipo



Fonte: José Ignácio Nascimento
Foto de Cidinha Coutinho

Tomei conhecimento de sua existência a partir da leitura de um artigo do professor Amphilóphio Alencar (1984) sobre os santinhos goianos. A primeira de suas esculturas com a mantive contato foi uma imagem de Nossa Senhora da Conceição (figuras 45 a 50), vista inicialmente em fotografia inserida em um artigo de revista e, posteriormente, durante a pesquisa de campo.

Alencar Filho (1984, p. 6) afirma que o santinho teve a capacidade de “conseguir o máximo em expressão com um mínimo parcimonioso formal. É a ‘pobreza franciscana’ levada ao extremo numa obra erudita de grande apelo artístico e devocional”. O autor faz também uma análise primorosa da escultura de Nossa Senhora da Conceição (figuras 45 a 50).

Imagem de madeira com policromia original, de cores leves e sóbrias, coberta de pátina de picumã. Vista de frente, a composição é dominada por um peso geral, cujo equilíbrio é mantido pela cabeça totalmente olhando para a esquerda com leve inclinação. A expressão fisionômica é serena e contemplativa. O véu bem grudado à cabeça apresenta leve esvoaçar nas pontas. As mãos postas apresentam o requinte de terem sido esculpidas à parte. O gesto provocado por este recurso é côncavo e de muita leveza. Túnica e manto seguem os modelos convencionais: aquela de pregas sumárias e rasas; este de prega passando da direita para esquerda, num caimento pesado, de pouca criatividade. Perna esquerda ligeiramente flexionada. O manto à esquerda joga-se para trás em talha arredondada (ALENCAR FILHO, 1984, p. 06).

Figura 45 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (8) vista de frente



Foto: Cidinha Coutinho

Imagem: Nossa Senhora da Conceição

Localização: não autorizada a divulgação.

Condição jurídica: propriedade particular.

Procedência: pertenceu a José Inácio (santeiro), de Pirenópolis (GO), tetraneto do padre Francisco Ignácio da Luz. Foi vendida para Sérgio do Amaral.

Época: séc. XIX.

Autoria: Francisco Ignácio da Luz.

Dimensões: 36,5 cm sem a peanha (8,5) e a coroa (09 cm). A nuvem com a lua crescente e os querubins mede 07 cm.

Técnica e material: Madeira dourada e policromada.

Figura 46 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (8) vista de costas



Fonte: Cidinha Coutinho

Figura 47 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição (8) vista na lateral



Fonte: Cidinha Coutinho

Figura 48 – Detalhe do rosto da imagem de Nossa Senhora da Conceição, com vestígios de restauro

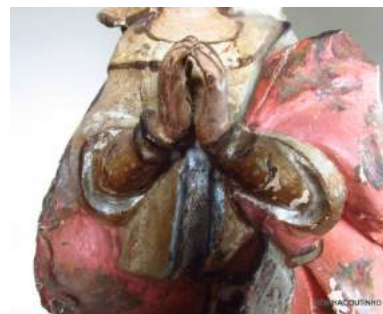


Fonte: Cidinha Coutinho

Figura 49 – Detalhe da nuvem com a lua crescente e os anjos querubins da imagem de Nossa Senhora da Conceição



Figura 50 – Detalhe das mãos postas da imagem de Nossa Senhora da Conceição, que foram esculpidas à parte



Há que se ressaltar que essa análise foi feita há 36 anos e que a imagem que se tem agora sofreu restauração. Sobre o globo, a peanha e os anjos, o autor descreve:

O globo apresenta três cabeças de querubins colocadas simetricamente. Os anjos apresentam morfologia facial semelhante entre si, de talha rasa, com o rosto protegido nas laterais pelas asas que o envolvem. A peanha é redonda composta de três degraus em talha de bordas arredondadas. A policromia da peanha é sutil e bela assim como a de toda a peça (ALENCAR FILHO, 1984, p. 06).

O que consegui de informação sobre a vida desse santeiro foi encontrado em um conjunto de fontes limitadas, pois são poucos os documentos que dão subsídios sobre sua origem familiar, relações sociais e de trabalho na cidade de Pirenópolis. Na tentativa de ampliar os dados obtidos em livros e jornais, entrevistei algumas pessoas que contribuíram com informações sobre a biografia do padre Francisco Ignácio da Luz, bem como forneceram indicativos para encontrar as imagens que ele esculpiu.

Na Secretaria da Cultura de Pirenópolis fui informada de que havia na cidade um tetraneto de padre Francisco, chamado José Inácio (figura 51), e que ele também era santeiro. Ao ser indagado sobre a imagem de Nossa Senhora da Conceição esculpida por seu avô, ele contou que ela esteve durante muitos anos em sua casa, mas foi vendida por seu filho, sem o seu consentimento. Informou o nome do comprador, mas não certificou se a imagem ainda estaria em Pirenópolis. Por intermédio de outras pessoas da cidade, foi possível o contato com o proprietário, que indicou a localização da peça procurada e autorizou as fotos.

Observando a imagem (figuras 45 a 50), constatei que ela havia passado por restauro, feito pelo descendente de Francisco Ignácio da Luz, isto é, por seu tetraneto José Inácio, conhecido como “santeiro” por suas atividades de esculpir e vender santos em argila. Na casa desse santeiro existem livros de Angotti-Salgueiro e Passos, de onde ele retira os modelos de

desenhos de flores, arabescos e folhas de Veiga Valle para desenhar nos mantos e vestes de suas esculturas (figuras 52 e 53).

Figura 51 – José Inácio, tetraneto de Francisco Ignácio da Luz



Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 52 – Peça produzida por José Ignácio



Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 53 – Peças soltas produzidas por José Ignácio



Fonte: Raquel de Souza Machado

Um dos mais importantes genealogistas de Goiás, Jarbas Jayme (1973) escreveu sobre o santeiro:

Francisco Inácio da Luz foi batizado a 02 de março de 1821, era filho do professor José Inácio do Nascimento (15/06/1789). Fez com o pai, o curso primário. Estudou humanidades no colégio do Padre Manuel Pereira de Sousa. [...] Em 18 /08/1843, doaram-lhes os pais, para patrimônio de sua ordenação, realizada em Goiás, pelo inesquecível e santo baiano cego, Dom Francisco Ferreira de Azevedo, em 10/03/1844, a casa em que ele nasceu [...] Em 1870, foi provisionado capelão de Sant'Ana das Antas. Quando, pela resolução provincial n. 514, de 6.8.1873, foi criada a freguesia de Sant'Ana das Antas, ali continuou, como pároco, até 11.3.1875, quando se retirou para sua terra. [...] Bom marceneiro, hábil mecânico, pintor exímio e musicista renomado. Nos arquivos musicais de Pirenópolis, encontram-se belíssimas e extraordinárias produções desse grande discípulo de Euterpe (JAYME, p. 330-331).

Conforme artigos de jornais consultados, o padre Francisco Ignácio da Luz foi nomeado professor de latim e francês em escola de Meia Ponte em 1875 (anexo A). O jornal *Correio Oficial de Goyaz*, de 12 de dezembro de 1874, divulgava:

Instrução publica-Por acto de 4 do corrente, e em execução da lei provincial n.519 de 7 de Julho deste anno, foi nomeado o Padre Francisco Ignácio da Luz, professor interino das aulas de latim e francez da cidade de Meia-ponte, com o vencimento annual de 700\$000 rs. por ambas (CORREIO OFFICIAL DE GOYAZ, 1874, p. 04).

Pode-se inferir a erudição do padre por ser ele um dos raros professores de latim e francês em Goiás naquele tempo, o que justifica seu rendimento alto para os padrões da maioria da população à época. Como outros padres vilaboenses seus contemporâneos, padre Francisco Ignácio da Luz teve filhos, rompendo com leis, costumes e padrões morais impostos pela Igreja Católica, apresentando um comportamento inesperado no convívio social. Sobre a desobediência civil às tentativas de normalização dos padres ao celibato, diz Rabelo (2010, p. 205):

E não modificaram seu proceder lascivo nem mesmo quando, ao longo do século XIX, a Igreja, ao lado dos médicos e das autoridades administrativas e judiciárias, começou a esforçar-se para que os casais regularizassem suas uniões por meio do matrimônio. [...] nem todos os padres submetiam-se ao celibato confirmado pelo Concílio Tridentino [...] Os comportamentos irregulares dos padres abrangiam várias condutas além da lascívia, e não eram casos isolados ou raros; por isso, incomodavam as autoridades policiais e religiosas.

Pelo pouco que consegui levantar sobre a história desse artista santeiro, percebi que se tratava de uma pessoa de boa formação cultural e com dotes artísticos ecléticos. O registro de uma única obra sua é importante para situá-lo no circuito dos demais santeiros aqui estudados.

O túmulo do padre Francisco Ignácio da Luz está hoje no Museu de Arte Sacra de Pirenópolis (Goiás), porém, em sua lápide não há a informação de que tenha sido escultor. Sobre essa omissão, o funcionário do Iphan, Adelmo de Carvalho⁷², pontuou que provavelmente a referência sobre suas ocupações tenha sido retirada da obra de Jarbas Jayme (1973), na qual não consta ter sido ele escultor. No entanto, não se sabe o porquê da omissão. Será que Jarbas Jayme desconhecia esse ofício do padre? Será que sabia que o padre esculpia, mas ainda assim não o considerava escultor? Será que essa omissão se deu por que o padre esculpiu poucas peças ou por que suas outras atividades eram consideradas mais importantes? Talvez o ato de esculpir do padre fosse tido mais como diletantismo do que como profissão.

2.2 Henrique Ernesto da Veiga Jardim

Henrique Ernesto da Veiga Jardim (1849-1933), filho de José Joaquim da Veiga Valle e de Joaquina Porfíria da Veiga Jardim, teve sete irmãos:

Ângela Belizaria da Veiga Jardim, nascida em 1843; José Augusto da Veiga Jardim, nascido em 1847; Joaquim Gustavo da Veiga Jardim, nascido em 1850; Maria Adélia da Veiga Jardim, nascida em 1854; Antônio Benedito da Veiga Jardim, nascido em 1855, Manoel da Veiga Jardim, nascido em 1862; João Batista da Veiga Jardim, nascido em 1867 (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 332).

⁷² Entrevista concedida em fevereiro de 2015 na cidade de Pirenópolis.

Figura 54 – Henrique Ernesto da Veiga Jardim



Fonte: Jayme (1973, p. 491)

Henrique (figura 54) foi o terceiro filho do casal. De acordo com Sant'anna Moraes (apud Angotti-Salgueiro, 1983), o sobrenome “Jardim” vem da família Bulhões Jardim, rica e poderosa. Joaquina Porfíria não adotou o sobrenome “Valle”, que também não foi dado a seus filhos.

A historiadora Maria Augusta Sant'Anna Moraes, em seu livro sobre a oligarquia dos Bulhões, parte da tradição oral como fonte para afirmar a força do sobrenome Jardim: “narrou-nos um dos filhos de Leopoldo Bulhões que sua avó (que era irmã da mulher de Veiga Valle) teria dito ao nascer seu primeiro filho: ‘o nome Jardim não pode morrer’” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 297).

Por isso, Henrique Ernesto recebeu o sobrenome Veiga Jardim e não Jardim Valle, como seria o comum — o sobrenome da mãe e em seguida o do pai. O fato é que o sobrenome de mais prestígio na sociedade goiana àquela época era Jardim e não Valle, mesmo sendo Veiga Valle descendente das famílias Pereira Valle e Pereira Veiga, ambas de bom poder aquisitivo.

Existem poucos dados publicados sobre a vida e a produção artística de Henrique e, além de Jayme, os autores que fizeram referência a ele em suas pesquisas foram Elder Camargo Passos (1997), Regina Lacerda (198-), Heliana Angotti-Salgueiro (1983) e Eduardo Etzel (1979). Em que pese a escassez de documentos, parti em busca de informações em fontes primárias, como arquivos de Goiânia e Cuiabá, e realizei entrevistas com os

descendentes do santeiro. Conhecido como “Nhô Rico”, Henrique Veiga Jardim ajudava seu pai no processo de feitura das imagens e dourou os altares da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte, na Cidade de Goiás, e da Matriz de Cuiabá.

A historiadora e bisneta de Henrique, Maria Najet Hayek⁷³, forneceu muitas informações após conversar com sua mãe Maria de Lourdes (Dona Bia), que trouxe lembranças de Dona Maria Isabel da Veiga Jubé, filha de Henrique, guardiã da memória e da história da família. Segundo informaram, Henrique cultivava parreira, produzia vinho para consumo familiar e possuía uma casa comercial na Cidade de Goiás, onde vendia máquinas de costura, malas de enxovais, entre outras mercadorias. Em Santo Antônio do Rio Verde, no estado de Goiás, foi também administrador de rendas.

Henrique se casou pela primeira vez em Goiás e teve seis filhos: Ranulfo da Veiga Jardim, João da Veiga Jardim, Rafael da Veiga Jardim, Raul da Veiga Jardim (pai de Dona Camélia)⁷⁴, José Joaquim da Veiga Jardim e Henrique da Veiga Jardim. Morou em Cuiabá, onde exerceu os ofícios de escultor, dourador, pintor e encarnador, conforme comprovam os documentos recentemente encontrados. Ficando viúvo, casou-se novamente com Maria Augusta Vieira Veiga, conhecida como Dona Santa, natural de Catalão, com quem teve uma única filha, Maria Isabel da Veiga Jubé. Suas netas, Maria Antonieta Ramos Jubé Fernandes⁷⁵ e Maria de Lourdes Ramos Jubé Hayek, muito colaboraram para este estudo, por meio de entrevistas.

Na Cidade de Goiás, no arquivo do Museu das Bandeiras, encontrei um documento que comprova a autoria de Henrique no douramento e pintura do altar da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, conforme dito anteriormente. Trata-se de uma escritura de contrato de ajuste de obras feita entre o bispo diocesano Dom Cláudio José Gonçalves Ponce de Leão e Henrique da Veiga Jardim, em 13 de janeiro de 1887 pelo valor de 5 contos de réis (anexo B). Além desse documento, encontrei no acervo do MASBM a foto da sua assinatura e da data gravadas atrás do mencionado altar (figuras 55 a 57). As imagens correspondentes às figuras 55 e 56 se encontram ampliadas no anexo C.

⁷³ Maria Najet Hayek foi entrevistada pela pesquisadora na Cidade de Goiânia em 18 de julho de 2014.

⁷⁴ Dona Camélia foi uma das entrevistadas que se mostrou muita solícita ao contar suas lembranças. Ela foi entrevistada pela pesquisadora em junho de 2014 em Goiânia.

⁷⁵ Dona Maria Antonieta Ramos Jubé Fernandes muito colaborou para a pesquisa, em entrevista realizada em junho de 2014 em Goiânia. Nasceu em 12 de janeiro de 1932 e faleceu em 26 de outubro de 2014.

Figura 55 – Detalhe com a assinatura de Henrique Ernesto da Veiga Jardim no altar da Igreja de N. Sra. da Boa Morte, na Cidade de Goiás



Fonte: Acervo do MASBM

Figura 56 – Detalhe com a data em que Henrique Ernesto da Veiga Jardim dourou o altar da Igreja de N. Sra. da Boa Morte na Cidade de Goiás



Fonte: Acervo do MASBM

Figura 57 – Detalhe do altar lateral da Igreja de N. Sra. da Boa Morte, dourado por Henrique Ernesto da Veiga Jardim



Fonte: Acervo do MASBM

O jornal *A Província de Matto Grosso*, citado no livro de Angotti-Salgueiro (1983), traz a notícia de outro trabalho de Henrique na douração nos altares da Matriz do Bom Jesus de Cuiabá feito com o entalhador Guilherme Beilsteiu (anexo D):

Todo o templo foi interior e exteriormente emboçado e rebocado; o telhado, reparado e encalçado; os forros dos tectos da Capella-mór e do corpo da Igreja foram novamente construídos com vigotes de piúva e taboas de cedro, e pintados; as janelas das tribunas da Capela-mór, aformoseadas com balaustres e douradas em alguns logares. O altar-mór, bem como os quatro altares lateraes, foram reparados, pintados e primorosamente dourados. Aos insignes douradores, os Srs. Henrique Ernesto da Veiga Jardim e Guilherme Beilsteiu, coube a glória de executarem este importante e delicado trabalho, que, segundo a opinião de pessoas autorizadas, foi habilmente desempenhado. O côro foi totalmente renovado e firmado sobre três bellas arcadas (A PROVÍNCIA DE MATO GROSSO, 31 de julho de 1887, p. 3).

É interessante notar que o trabalho dos entalhadores Henrique e Guilherme foi muito elogiado e, apesar de não serem citados os nomes de quem o avaliou, o jornal assegurou que foram “pessoas autorizadas”, o que sugere uma avaliação feita por especialistas no assunto.

Sobre a importância de Guilherme Beilsteiu como dourador e entalhador, constatei que ele realizou trabalhos em igrejas de São Paulo, conforme relata o pesquisador de arte sacra Tirapeli (2004, p. 304) sobre a Matriz de Nossa Senhora da Candelária, em Itu: “as imagens de N. Sra. do Rosário e São Miguel são de autoria de um entalhador proveniente de Jundiá denominado Guilherme” — ele não cita o sobrenome do artista. É provável que seja o mesmo Guilherme que atuou com Henrique em Cuiabá em 1887, se se considerar a época em que trabalhou em São Paulo.

Na minha chegada ao Museu de Arte Sacra de Cuiabá, foi grata a surpresa de ver os altares dourados por Henrique e Guilherme sendo restaurados (figura 58). Pude observar *in loco* como se realiza um trabalho dessa natureza. Furneci, à diretoria do museu, cópia do texto publicado pelo jornal *A Província de Mato*, anteriormente citado, que comprova a autoria do douramento, bem como as referências da obra de Heliana Angotti Salgueiro.

Figura 58—Restauração atual dos altares da Matriz do Bom Jesus de Cuiabá (jan. 2015)



Fonte: Raquel de Souza Machado

Durante a pesquisa encontrei informações até então não registradas pela literatura sobre Henrique Ernesto da Veiga Jardim, a exemplo do texto publicado em 1879 pelo jornal *O Povo*, de Cuiabá, que evidencia seu trabalho na capital mato-grossense como escultor, dourador, pintor e encarnador de imagens (anexo E):

Henrique Ernesto da Veiga Jardim, escultor, dourador, pintor e especialmente encarnador de Imagens, chegado ultimamente de Goyaz, tendo de retirar-se brevemente, offerece os trabalhos de sua arte e duas Imagens, uma do Bom Senhor Crucificado, outra de São José, encarnadas ricamente; e também trabalhos de debuxo para bordar lenços, fronhas, toalhas, &, podendo ser procurado das 6 horas da manhã as 6 da tarde em dias uteis na rua do Commandante Antonio Maria (antiga da Sé) na casa onde se vê uma taboleta (O POVO, 18 de fevereiro de 1879, p.4).

Henrique foi apresentado como um artista eclético que, assim como seu pai, dominava todas as etapas do processo escultórico, sendo que a qualidade de encarnador foi a mais destacada. Ele oferecia também os seus trabalhos de desenho para bordar. Não importava se lhe batessem a porta às seis da manhã. Não foi possível saber se cobrava muito por seus trabalhos. Teve outros ofícios, como administrador de rendas e coronel, como comprovam documentos e entrevistas. Nessa notícia, de fevereiro de 1879, foi dito que ele acabara de chegar da cidade de Goyaz e que em breve partiria de Cuiabá, deixando subentendido que os interessados por seus trabalhos deveriam se apressar.

Procurei uma das casas onde Henrique morou na capital, mas não foi possível localizá-la entre residências de grande porte e sobrados na Rua Commandante Antonio Maria, no centro norte da cidade, pois o jornal não informou quadra, lote ou número da casa, apenas a presença da placa na porta, chamada na época de “taboleta”.

A imprensa cuiabana também divulgou que o artista retornaria para a Cidade de Goiás até o fim de agosto de 1886, ou seja, ficaria em Cuiabá dois meses e meio (ver anexo F), e informou, aos interessados em sua arte de esculpir, pintar, dourar e encarnar, que o procurassem no endereço citado no texto:

Tendo concluído os trabalhos de dourado e pintura na Cathetral, e pretendendo retirar-se desta província para a de Goyaz, até o fim de Agosto deste anno por isso avisa a todos que precisar dos trabalhos de suas artes de esculptura, pintura, dourado e encarnação de imagens para o procurar em qualquer hora do dia à rua do Múndeo, Cuyabá, 19 de Maio de 1886 (A SITUAÇÃO, 1886, p. 4).

Sobre a produção artística de Henrique Ernesto da Veiga Jardim, um levantamento ainda pequeno, como um Menino Deus que hoje se encontra no Museu de Arte Sacra da Cidade de Goiás (figura 59). Lacerda (198-) afirma que existe em Goiânia uma imagem do Menino Jesus feita por Henrique, que se encontra nas mãos dos descendentes do santeiro, e

outra de sua propriedade. As esculturas de autoria de Henrique e as que foram atribuídas ao seu pai, Veiga Valle, serão analisadas no capítulo seguinte.

Figura 59 – Imagem do Menino Deus com colar



Imagem: Menino Deus com colar

Autoria: Henrique Ernesto da Veiga Jardim.

Localização: Museu de Arte Sacra de Goiânia.

Condição jurídica: pertence ao Museu.

Época: século. XX

Técnica e material: madeira policromada e dourada.

Fonte: Museu de Arte Sacra de Goiânia.Ibram/MinC. Aut.nº 27.

Na ficha documental (anexo G) do então Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) consta o nome de Henrique com o sobrenome “Valle”, quando o correto seria “Jardim”. Na mesma ficha está a informação de que o trabalho foi feito pelo filho de Veiga Valle. O equívoco no seu sobrenome foi apenas erro na grafia, mas não resta dúvida sobre a autoria do Menino Deus com colar. Defendo que a peça foi esculpida por Henrique, considerando detalhes técnicos apresentados, como a proporção do corpo em relação à cabeça (cânone) e ao modelo do cabelo e sua cor.

Outra peça que também foi atribuída a Henrique pela tradição oral é uma pequena imagem de Nossa Senhora das Dores. Da escultura original, feita em madeira, cuja localização não é precisa, foi feita uma cópia em gesso por Edilberto da Veiga Jardim Filho, sobrinho-neto de Henrique Ernesto da Veiga Jardim (figuras 60 e 61). Em entrevista a mim concedida, Maria Najet Hayek⁷⁶ disse:

A imagem que pertencia à minha avó (Maria Isabel), era apenas um busto de Nossa Senhora com as mãos cruzadas no peito, cabeça baixa, de aproximadamente sete centímetros, ainda inacabada. Inclusive, seu nariz estava danificado, por conta de uma mordida de criança. Segundo minha mãe, minha avó dizia que a imagem foi talhada com canivete em madeira jatobá.

⁷⁶ Entrevista concedida em julho de 2014.

Figura 60 – Escultura original de madeira de N. Sra. das Dores, feita por Henrique Ernesto da Veiga Jardim



Fonte: Ruy Alencastro Veiga

Figura 61 – Cópia em gesso da escultura de N. Sra. das Dores feita por Edilberto da Veiga Jardim Filho



Fonte: Edilberto da Veiga Jardim Filho

Passos (1997, p. 31) destaca que “somente Henrique Ernesto da Veiga Jardim é que herdou do pai a mesma veia artística, deixando alguns trabalhos, sobretudo em Cuiabá, onde residiu”. Angotti-Salgueiro (1983) também o evidencia como um herdeiro da arte de Veiga Valle. Na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Cuiabá, há uma imagem de Nossa Senhora do Carmo (figura 62), até então considerada de origem portuguesa e setecentista. Porém, analisando a imagem, Angotti-Salgueiro a atribuiu a Veiga Valle. Para verificar a verdadeira autoria da imagem, ela analisou as características de estilo, tais como douração, policromia e esgrafiato. Além disso, encontrou nos documentos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, da cidade de Cuiabá, um recibo datado de 2 de abril de 1883 e assinado por Henrique pela encarnação dessa imagem por 106 mil réis (anexo H). Assim diz o recibo:

Recebi do Ilmo Sr. José Joaquim de Paula thesoureiro da irmandade de Nossa Senhora do Rosário a quantia de Cento e seis mil reis. Valor depositado pertencente a Imagem de Nossa Senhora do Carmo. Para dar a saber fazer o presente. Cuiabá 2 de abril de 1883. Henrique da V. Jardim (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 344).

Figura 62 – Imagem de Nossa Senhora do Carmo com Menino Jesus e escapulário



Fonte: Raquel de Souza Machado

Imagem: N. Sra. do Carmo com o Menino Jesus e o escapulário.

Autoria: AD (desconhecida).

Localização: encontra-se na Igreja N. Sra. do Rosário, na cidade de Cuiabá.

Condição jurídica: pertence à Igreja.

Procedência: incerta. Especula-se ser proveniente de Portugal ou feita no Brasil.

Época: século XVIII ou XIX.

Autoria: incerta. Atribuída a um santeiro português, a Veiga Valle e a Henrique Ernesto.

Dimensões: 1,32 x 0,54 cm.

Técnica e material: madeira policromada e dourada, com olhos de vidro.

O fato de o recibo ter sido assinado por Henrique em 1883, portanto, nove anos após a morte de seu pai, chama a atenção, pois levanta a hipótese de ter sido Henrique, além do restaurador, também o escultor da imagem. Mas há quem afirme, como o faz Mendes (2014), que a imagem foi esculpida em Portugal no período setecentista, enquanto outros autores, como Angotti-Salgueiro (1983), creditam a Veiga Valle a autoria da imagem. Angotti-Salgueiro fez uma análise dos esgrafiados da obra e afirma que o documento original que atesta a autoria de Veiga Valle, apesar de malconservado, estava na Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, em Cuiabá. Entretanto, ao me deslocar até a capital mato-grossense, não tive acesso a ele, recebendo a informação de que os documentos da igreja haviam passado por um processo de digitalização e estavam nos CDs da Cúria Metropolitana. Após consulta aos CDs, a existência do documento não foi confirmada.

A partir da leitura de Mendes (2014), verifiquei que foi publicada uma nota no jornal *A Provincia de Matto-Grosso*, em 16 de julho de 1882, solicitando aos festeiros de Nossa Senhora do Carmo que doassem joias para custear a encarnação da imagem, que nesse tempo já deveria estar bem danificada.

Os festeiros de N. S. do Carmo, desta Cidade, convidão aos fiéis, para, no dia 16 da corrente, assistirem uma missa musiquiada, na Igreja de N. S. do Rosario, às 7 horas da manhã. Os mesmos festeiros concorrerão com suas jóias para o encarnamento da Imagem da mesma Senhora. Rafael Verlangiere/ D. Zelia Martin. (A PROVINCIA DE MATTO-GROSSO, 1882, apud MENDES, 2014, p. 210).

Como a data de publicação da nota no jornal antecede o período em que Henrique assinou o recibo, isto é, 2 de abril de 1883, é possível que o santeiro tenha trabalhado na peça durante nove meses e recebido uma quantia no início do trabalho e o restante após sua conclusão, como era hábito na época. Pelos documentos encontrados em jornais daquele período, suponho que, enquanto morou em Cuiabá, ele costumava passar algum tempo na Cidade de Goiás. Ausentou-se de Cuiabá em 1879, mas retornou, indo embora novamente em 1886, ao concluir os douramentos nos altares da matriz.

Importa lembrar que só podiam fazer parte da Irmandade de Nossa Senhora do Carmo em Cuiabá, patrocinadora dos festejos, mulheres que fossem julgadas pela sociedade como senhoras honestas e de brio e que estivessem sob a autoridade direta do bispo.

Art. 1º – Fica erecta e instituída, nesta cidade de Cuyabá, na Igreja Matriz de N. S. do Rozario, uma Irmandade sob a invocação de N. S. do Carmo. Art. 2 – Esta Irmandade só é composta de Senhoras sejam casadas, viúvas ou solteiras, com tanto que professem a Religião Catholica, Apostolica, Romana e não pertençam a seita alguma condemnada pela Sta Igreja, e sejam reconhecidamente distintas por suas virtudes. [...] Art. 4 – O distintivo especial das Irmãs será uma sincera, filial e illimitada confiança na Virgem do Carmo, por amor da qual fugirão do peccado e das ocasiões de peccar e tratarão de impedil-o com todas as suas forças e em todas as partes. [...] Art. 7 – [Deverão] Procurar os enfermos, com esmero, para os auxílios da nossa Santa Religião visitando-os e dispondo-os para receberem os santos Sacramentos. Art. 8 – As Irmãs preencherão esse fim por meio da Caridade e da Oração e por isso farão celebrar uma festa anual constando de uma missa solemne no dia 16 de Julho, ou n'outro dia com licença do Exmo. Prelado Diocesano quando não possa se effectuar no próprio (COMPROMISSO..., 1896, apud MENDES, 2014, p. 211).

De acordo com a pesquisa de Mendes (2014), a imagem de Nossa Senhora do Carmo estaria em Cuiabá desde 1777, o que é demonstrado por um ofício, datado de 10 de outubro de 1896, mas levanto a dúvida de que essa imagem de N. Sr^a do Carmo seja mesmo de 1777, não poderia ser mais uma invenção da tradição?

Exmo. e Rvmo. Senhor Bispo Diocesano Dizem as devotas abaixo assignadas que desejando com fervor e devoção criarem uma irmandade de N. Senhora do Carmo, cuja Imagem se venera na Capella de N. Senhora do Rozario, onde se acha depositada, desde 1777, vem por este sagrado motivo, fiéis e respeitosamente implorar de V. Excia. permissão para uma criação da mesma se assim V. Excia. julgar conveniente e de justiça. Nestes termos, P. favoravel deferimento. Cuyabá, 10 de Outubro de 1896 Salomia Ramos de Souza Ribeiro Maria Emilia de Souza Ribeiro Ambrosina de Souza Ribeiro (PETIÇÃO das devotas..., 1896, apud MENDES, 2014, p. 212).

Existe uma obra de nu artístico (anexo I) que até hoje é atribuída ao santeiro Veiga Valle, mas há certos indícios de que pode ser um trabalho de Henrique. Não há data específica de sua realização, mas sabe-se que foi no século XIX e que não foi concluída possivelmente por causa do contexto social, político e religioso da época. Essa imagem profana quebraria a rotina de qualquer santeiro que se dedicasse a esculpir imagens religiosas para igrejas ou oratórios domésticos e hoje é de propriedade particular. Em entrevista, Ruy Alencastro Veiga⁷⁷, parente de Henrique, afirmou ser deste a escultura, e não de Veiga Valle.

Na década de 1980, não sei precisar a data, minha mãe pediu que a levasse em casa de uma parenta que tinha algumas imagens feitas pelo filho de Veiga Valle, Henrique Ernesto da Veiga Jardim. Lembro-me que a casa ficava na Rua 3, atrás do Teatro Goiânia, ao lado direito de quem vai ao centro. Lá fomos recebidos pela senhora que nos mostrou as duas pequenas esculturas em madeira e um desenho em sanguínea, atribuídas a Henrique. Na qualidade de fotógrafo, fiz as fotos. Infelizmente o filme era em preto e branco, conforme você vê nos anexos. A casa de Goiás, na Rua de Santa Bárbara, meu pai a fotografou em 1934 ou 1936. Ainda tinha no lote em frente um grande vinhedo e um poço. Se observar bem a foto dá para ver.

Circe Ferreira, moradora da Cidade de Goiás, possui uma escultura de Nossa Senhora das Dores (figuras 63 a 66), na qual não consta assinatura do autor e, pelos traços do rosto e detalhes do esgrafiato bem simples, parece não ser de Veiga Valle, mas tem muitas possibilidades de ser de Henrique Ernesto da Veiga Jardim.

Figura 63 – Imagem de Nossa Senhora das Dores vista de frente



Fonte: Rone Carlos Soares

Imagem: Nossa Senhora das Dores.

Localização: Cidade de Goiás.

Condição jurídica: pertence a Circe Ferreira.

Procedência: Jorge Honório Ferreira e Antônia Marcelina de Almeida Ferreira, avós paternos de Circe Ferreira, foram seus primeiros proprietários.

Época: século XX.

Autoria: não se sabe ao certo se é de Veiga Valle ou de seu filho Henrique Ernesto da Veiga Jardim.

Dimensões: 10 cm de altura total sem a peanha, que mede 1,5 cm.

Técnica e material: esculpida em madeira e policromada, com douramento em ouro.

⁷⁷ Entrevista concedida em 27 de fevereiro de 2015 a Rosângela Mendanha da Veiga, na cidade de Goiânia, exclusivamente para esta pesquisa.

Figura 64 – Imagem de Nossa Senhora das Dores vista de lado



Fonte: Rone Carlos Soares

Figura 65 – Imagem de Nossa Senhora das Dores vista de costas



Fonte: Rone Carlos Soares

Figura 66 – Detalhe do esgrafiado do manto de N. Sra das Dores



Fonte: Rone Carlos Soares

Essa pequena imagem de Nossa Senhora das Dores chegou até Circe Ferreira por meio de seus avós paternos, Jorge Honório Ferreira e Antônia Marcelina de Almeida Ferreira. Ela está exposta em um oratório e faz parte do acervo de Circe. Considero muito provável, pelos desenhos bem feitos e por sua postura neoclássica, que essa peça foi esculpida por Henrique, uma vez que se trata da mesma santa que ele fez, conforme a figura 60 (Nossa Senhora das Dores).

Maria do Rosário Veiga Torres⁷⁸, bisneta de Henrique e neta de Rafael da Veiga Jardim, disse, em entrevista, que seu bisavô entalhou e dourou uma imagem de 20 centímetros de Jesus crucificado, feita em madeira jacá, e cujas gotículas de sangue que lhe escorriam pelo corpo eram feitas com pedras de rubi. Ela informou que essa escultura desapareceu. Contou também que seu avô possuía uma imagem do rosto de Nossa Senhora das Dores (figura 67) feita por Veiga Valle, mas que Henrique esculpiu outro rosto para trocar os olhos de massa por vidro. Conforme Maria do Rosário, o rosto retirado da imagem original ficou com sua mãe e depois com seu irmão Joel, e hoje está com a família de Júlio Alencastro Veiga, na Cidade de Goiás.

⁷⁸ Entrevista realizada em 24 de fevereiro na Cidade de Goiânia.

Figura 67 – Imagem de Nossa Senhora das Dores (santa de roca)*



*Encarnação de Veiga Valle
Encontra-se no MASBM (GO)
Fonte: Galeria de Arte da Fundação Jaime
Câmara

Guilherme Siqueira⁷⁹, sobrinho-neto de Henrique, não confirma essa versão e diz que o primeiro rosto da imagem de Nossa Senhora das Dores já possuía olhos de vidro e que foi feito à semelhança da esposa de Veiga Valle. Segundo ele, Henrique também fez uma máscara em homenagem à sua mãe. Esclareceu ainda Guilherme que as imagens costumavam ser bentas e que, por esse caráter divino de bênção, uma máscara não seria trocada por outra.

Em sua autobiografia, datada de 2007, o bispo Dom Eduardo Duarte da Silva (1852-1924) conta ter ouvido do vigário-geral da Cidade de Goiás, cônego José Iria, que havia, na então capital do estado, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição feita por Henrique Veiga Jardim. Relata que, quando estava em Campininhas⁸⁰, veio até ele um homem chamado Moura, dizendo ter sido vítima da Comissão ou Irmandade de Barro Preto. Segue parte dessa história:

⁷⁹ Guilherme Siqueira é artista plástico, restaurador, professor e sobrinho-neto de Henrique Ernesto da Veiga Jardim. Concedeu entrevista na Cidade de Goiânia em 5 de agosto de 2015.

⁸⁰ Campinas é um extinto município brasileiro pertencente ao estado de Goiás, atualmente bairro da cidade de Goiânia. Com a construção de Goiânia, perdeu a condição de município. Antes, Campinas era denominada “Campininhas das Flores” (informações verbais).

Respondi-lhe que eu lá estaria depois de alguns dias e informaria sobre o seu caso. Tomou ele então um embrulho e com muito mistério disse-me estas textuais palavras: “Achei, senhor bispo!” Achou o quê?, perguntei. “Achei a Senhora Aparecida, lá na gruta das Antas”,⁸¹ respondeu. Contou-me então esta história que ele forjou, pensando que eu nela acreditasse e, assim autorizado pela minha aprovação, pudesse começar uma nova exploração de milagres e fazer a fortuna que pretendia fazer em Barro Preto⁸² e que seus companheiros não deixaram, não querendo sócios na comandita milagreira. Eis a história. “*Estive muito doente e não havendo nem remédios nem ensalmos que me fizesse sarar fiz uma promessa de confessar meus pecados e depois ir em romaria à Lapa das Antas onde como me disseram a Senhora da Aparecida fazia muitos milagres aos que lá fossem e bebessem da água que ali corre. De fato, assim o fiz; imediatamente fiquei curado e cavacando ali no chão, achei a Senhora da Aparecida, (que espertalhão! Queria fazer uma Lourdes em Goyaz!) que aqui trago para lhe mostrar*” e começou a desembulhar dois lenços de seda nos quais estava envolvida uma belíssima imagem em madeira de Nossa Senhora da Conceição (SILVA, 2007, p. 87, sem grifos no original).

O bispo diz que, ao perceber a esperteza de Moura, mostrou-se maravilhado com o achado, louvou o trabalho artístico e respondeu a ele: “Meu amigo, o senhor achou um tesouro que é de tanto valor religioso e tão sagrado que ninguém a não ser o bispo pode nele tocar” (SILVA, E. D., 2007, p. 87). Fechou a imagem à chave na canastra, e o homem foi embora. O bispo afirma que mostrou a imagem ao vigário-geral da Cidade de Goiás, cônego José Iria, que a reconheceu e disse: “Senhor bispo, esta imagem foi feita aqui pelo Henrique Veiga [...]. Acabou-se assim a nova fábrica de milagres e no nascedouro uma nova Aparecida” (SILVA, E. D., 2007, p. 87). Apesar de ter procurado as pistas de onde poderia estar essa imagem de Nossa Senhora esculpida por Henrique, não a localizei.

Outra imagem que pode ser de Henrique é uma de Nossa Senhora da Abadia que foi roubada na cidade de Goiás, conforme informou Maria Isabel, neta do santeiro. Não só em Goiás, mas também em outros estados brasileiros, é comum o roubo de imagens, que vez ou outra são reencontradas muito danificadas. Um grande problema que ainda há no Brasil é a falta de proteção a essas imagens religiosas.

O maior roubo de imagens registrado em Goiás, segundo o jornal *O Popular* (1978)⁸³, ocorreu em 26 de setembro de 1978, quando a janela da Igreja do Senhor do Bonfim foi arrombada e do interior do templo foi retirada grande quantidade de imagens do século XVIII e XIX, castiçais e paramentos. De autoria do santeiro Veiga Valle foram roubadas uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e uma de São Sebastião.

⁸¹ A povoação de Antas, mencionada por Dom Eduardo, é Santana de Antas, que depois se chamou Santana dos Campos Ricos e hoje é a cidade de Anápolis, segundo informou Antônio César Caldas Pinheiro, do Instituto de Pesquisa Histórica Brasil Central (IPHBC), em 14 de maio de 2015 na cidade de Goiânia.

⁸² Barro Preto era a antiga denominação da cidade de Trindade.

⁸³ Recorte de jornal gentilmente cedido por Francisco Figueiredo, do Museu de Arte Sacra de Pirenópolis.

Com o levantamento da produção do santeiro Henrique, pode-se concluir que as entrevistas que foram realizadas para esta pesquisa contribuíram para esclarecer parte das hipóteses sobre o que, de fato, ele produziu nas cidades de Cuiabá e de Goiás. Mesmo com a limitação das fontes, foram encontrados documentos inéditos que contribuíram para a biografia e o conhecimento da obra dos santeiros goianos.

A figura 68 mostra a casa onde Henrique morou na Cidade de Goiás e a figura 69, a casa onde ele guardava suas ferramentas ao se mudar para o sítio Calhamar, no mesmo município, onde passou seus últimos dias de vida. A figura 70 corresponde à imagem atual deste imóvel, situado na Rua de Santa Bárbara, na Cidade de Goiás.

Figura 68 – Casa onde Henrique Ernesto da Veiga Jardim morou na Cidade de Goiás



Fonte: Rosângela Mendanha da Veiga

Figura 69 – Imagem antiga da casa onde ficavam guardadas as ferramentas de trabalho de Veiga Valle e de seu filho Henrique (1934)



Fonte: Ruy Alencastro Veiga

Figura 70 – Imagem atual da casa onde ficavam guardadas as ferramentas de trabalho de Veiga Valle e de seu filho Henrique



Fonte: Rosângela Mendanha da Veiga

Em entrevista a Rosângela Mendanha da Veiga, Ruy Alencastro Veiga falou a respeito da casa que se vê à esquerda (figura 69), denominada “casa de Tio Lica”:

Tio Antenor [...] e meu pai contaram-me que no porão desta casa ficavam guardadas as ferramentas usadas pelo Veiga Valle e posteriormente pelo seu filho. Eram formões, enxós e um grande tacho de cobre onde ferviam as madeiras antes de esculpi-las. Meu pai e seu avô referiam-se à casa como a “casa de Tio Lica”.⁸⁴

No Arquivo Histórico Estadual de Goiás, Antônio César Caldas Pinheiro⁸⁵ localizou, na edição número 266 (22 de janeiro de 1933) do jornal *Voz do Povo*, uma nota de falecimento de Henrique Ernesto da Veiga Jardim (anexo J), dando conta de que ele morreu de pneumonia aos 84 anos. O que chama a atenção é que, além de ser citado como escultor e pintor que chegou a ser mestre de renome, a nota se refere a ele como coronel. Por meio das entrevistas, colheu-se a informação de que ele também foi administrador de rendas em Santo Antônio do Rio Verde, onde pacificou a região e deixou benefícios. Henrique foi exaltado no jornal como um homem honesto e justo, bem como um bom negociante, capaz de duplicar seus ganhos. Curiosamente, nesse e em outros textos publicados em jornais, não são feitas menções ao fato de ser ele filho do escultor Veiga Valle.

A nota do jornal informa o seguinte:

FALLECIMENTO: - Cel. Henrique Veiga Jardim - Na avançada idade de 84 annos, falleceu nesta Capital, a 12 do corrente mez, o bondoso velho Cel. Henrique da Veiga Jardim, victimado por um ataque de gripe pulmonar. Dotado de bellissimas virtudes de character e de coração, pae extremoso, amigo sincero, cidadão modelar, gozava o extinto de geral sympathia e estima e por isso mesmo foi a sua morte muito sentida. Dedicou-se o Cel. Veiga, por muitos annos às artes da esculptura e pintura em que chegou a ser mestre de renome. Mais tarde, administrador das Rendas, em Santo Antônio do Rio Verde, conseguiu, durante os longos annos em que viveu naquele rincão, decuplicar os rendimentos de sua recebedoria, pacificando aquella zona, onde deixou assignalados beneficios e o seu nome venerado como de um verdadeiro justo que era a par de uma honestidade inatacável. Deixou o Cel. Henrique Veiga os seguintes filhos: José, João, Raphael, Ranulpho, Raul da Veiga Jardim e d. Maria Isabel da Veiga Jubé, senhora do nosso amigo Dr. Antonio Benedicto Ramos Jubé. A todos os membros da enlutada família, “Voz do Povo” envia expressões de pesar (VOZ DO POVO, 1933).

Observa-se que a nota destaca tanto o caráter pessoal como a atividade profissional de Henrique, qualificando-o como mestre de renome na escultura e na pintura, e cita Antonio

⁸⁴ Entrevista concedida a Rosângela Mendanha da Veiga para esta dissertação em 27 de fevereiro de 2015.

⁸⁵ Pesquisa gentilmente realizada e cedida para esta dissertação por Antônio César Pinheiro. Ele “pertence ao Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG), ao Conselho Estadual de Cultura, à Associação dos Amigos dos Arquivos de Goiás (Amago); sócio efetivo da Ordem Nacional dos Escritores (ONE); é fundador e ex-presidente da Academia Itaberina de Letras e Artes (Aila); sócio-correspondente das academias de Letras e Artes de Bela Vista de Goiás, Catalão, Trindade e Inhumas. Sem falar de outros sodalícios. Graduado em Direito pela UFG (1989), especialista e mestre em história na mesma autarquia, Antonio César cursa atualmente Doutorado em Documentação na Universidad de Salamanca, Espanha” (DIÁRIO DA MANHÃ, 2015).

Benedicto Ramos Jubé, que era genro de Henrique Ernesto da Veiga Jardim e amigo do editor do jornal.

Pela análise desenvolvida até aqui, posso concluir que Henrique Ernesto da Veiga Jardim era um homem de várias atividades e múltiplos talentos, mas ainda pouco conhecido, mesmo no estado de Goiás. É possível que ainda existam obras suas a serem descobertas e terem sua autoria reconhecida.

Consegui, com este estudo, ampliar o que já foi publicado sobre Henrique, a partir de contribuições de seus descendentes e também de jornais impressos e microfilmados de arquivos da Cidade de Goiás e de Goiânia e nos de Cuiabá. Faltam, entretanto, dados para completar a sua biografia, pois algumas imagens esculpidas por ele foram roubadas das igrejas. A imagem de Nossa Senhora da Conceição, de sua autoria, está desaparecida e não existe registro fotográfico para comparar sua escultura com as de seu pai e de outros santeiros, como Francisco Ignácio da Luz. No próximo capítulo faço a análise da imagem de seu Menino Deus, comparando-a esteticamente com os Meninos de outros escultores destacados nesta dissertação.

Espero que, depois da divulgação desta pesquisa, algumas obras apareçam e que o governo, por meio dos órgãos competentes, reconheça oficialmente o trabalho desse santeiro que passou tanto tempo no anonimato, à sombra de seu pai, como um simples ajudante. Reconhecer seu talento e sua obra é um legado à sua família e a todo o estado de Goiás, por ter mais um santeiro no circuito de exposições e bibliografias.

Uma imagem de Nossa Senhora da Conceição (figuras 71 e 72), que se encontra na Matriz de Campinas, é considerada por Elder Camargo de Passos, obra de Veiga Valle, mas apresenta várias diferenças em sua composição formal. Há um desvio na escultura, que está tombada para um dos lados, um equívoco que não seria apresentado por um escultor experiente como Veiga Valle, além de ser uma característica que só aparece nessa peça. Há afirmações, na tradição oral, de que seu verdadeiro escultor foi Henrique Ernesto da Veiga Jardim. Essa ideia foi defendida por Maria da Veiga Jordão e Guilherme Antônio Siqueira, como citado anteriormente.

Figura 71 – Imagem de N. Sra. da Conceição, de Henrique da Veiga Jardim, vista de frente



Localização: Matriz de Campinas
Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

Figura 72 – Imagem de N. Sra. da Conceição, de Henrique da Veiga Jardim, vista de costas



Localização: Matriz de Campinas
Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

2.3 Sebastião da Silva de Jesus (Sebastião Epifânio)

Entre os santeiros aqui estudados se encontra Sebastião da Silva de Jesus (1869-1937), mais conhecido como Sebastião Epifânio (figura 73). Nasceu na Cidade de Goiás em 1869 e lá passou toda a sua vida, constituiu família e trabalhou como escultor e latoeiro. O trabalho a que mais se dedicava era a criação de presépios, que atraíam a visitação pública, e para os quais fazia esculturas personalizadas, com o rosto de pessoas conhecidas da cidade. Faleceu em 1937, na mesma cidade em que nasceu.

Figura 73 – Sebastião da Silva de Jesus
(Sebastião Epifânio)



Fonte: Arquivo do MASBM

Em matérias publicadas em jornais do século XIX e início do século XX foi possível constatar que Sebastião Epifânio trabalhou como funileiro em 1922, segundo notícia da edição nº 525 do jornal *O abadiense*, fez uma placa de metal para o grupo escolar em novembro de 1921, sendo o fato noticiado na edição nº 530 do mesmo periódico, e duas placas para o Lyceu, conforme edição nº 534. Em 1911, na edição nº 07 do jornal *Correio Oficial de Goyaz*, foi publicada a informação de que o artesão havia sido exonerado do cargo de porteiro do Superior Tribunal de Justiça. Na edição nº 204 consta o pagamento que Sebastião Epifânio recebeu por serviço de pintura feito no palácio do governo, na edição nº 211, uma requisição de pagamento pelos serviços realizados no Lyceu de Goyaz em março de 1919, e na edição nº 230 outra por conserto feito na cadeia da capital. Percebe-se, portanto, que Sebastião Epifânio era um profissional eclético, que se dedicava a diversas tarefas na Cidade de Goiás, executando trabalhos para o governo e para particulares, bem como para si próprio quando fazia seus presépios.

De acordo com Rodrigues (1982, p. 46),

outro artesão que se destacou como santeiro foi Sebastião da Silva de Jesus — Bastião Pifânio⁸⁶ (1869-1937), sendo suas pequenas peças muitas vezes, confundidas com as de Veiga Valle. Deixou um magnífico e sui-generis presépio, onde retratou os tipos populares da cidade. Constava a sua montagem, em duas partes: de um lado a tradicional Belém com seus pastores; do outro, a reprodução da vida cotidiana da cidade de Goiás, com seus bobos, lavadeiras, leiteiros, os políticos malquistos, desafetos do povo, pessoas veneráveis, a banda de música, Coro do Rosário e muito mais. Um dos presépios mais antigos e admirados foi o de dona Gertrudes [Gertrudes Rodrigues da Fonseca (1812-1897)], na rua do Carmo.

Sebastião Epifânio fez inúmeras peças pequenas, que suas herdeiras ainda conservam na casa onde ele morou e para a qual várias pessoas da cidade se dirigiam a fim de apreciar de perto o presépio durante as festas natalinas. Pelo tamanho das peças mostrada nas figuras 74 e 75, é possível inferir que elas faziam parte de um dos tantos presépios (figura 76) que o santeiro montou na Cidade de Goiás.

Figura 74 – Imagem de São José*, de autoria de Sebastião Epifânio, vista de frente



*O objeto ao lado da obra dá uma ideia do tamanho da peça

Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 75 – Imagem de São José, de autoria de Sebastião Epifânio, vista de costas



Fonte: Raquel de Souza Machado

Imagem: São José (miniatura).

Localização: propriedade das irmãs Maria Lúcia Artiaga Barros, Maria dos Reis Barros da Silveira, Maria Augusta Artiaga Barros. Cidade de Goiás (GO).

Condição jurídica: pertence à família do santeiro.

Procedência: a peça sempre esteve na casa do santeiro e era usada em seu presépio.

Época: século XX.

Autoria: AC, pela tradição oral. Está na família há anos.

Dimensões: pode-se ter uma noção pelo objeto ao lado da escultura.

Técnica e material: madeira policromada.

⁸⁶ Sebastião da Silva de Jesus era chamado de Sebastião Epiphânio pela junção de seu nome com o de seu pai, Epiphânio. Essa prática é comum ainda hoje na Cidade de Goiás. Familiares e pessoas próximas o chamavam apenas de Bastião Pifânio, como afirmou Gertrudes Rodrigues da Fonseca (RODRIGUES, 1982). Nesta dissertação se adota a grafia contemporânea, Epifânio.

Figura 76 – Presépio de autoria de Sebastião Epifânio



Fonte: Craveiro (1994, p. 79)

Esse escultor soube, com sua fértil imaginação, sensibilidade e conhecimento da cultura popular e dos textos eclesiásticos, talhar pequenas e bem-feitas formas que representam a religiosidade, imprimindo-lhes a marca de sua subjetividade e senso crítico aguçado ao associar a fisionomia das miniaturas a alguns moradores de Goiás.

De acordo com De Beauque (2000, p. 66), a arte popular brasileira

configura, em representações plásticas muito diversificadas, um amplo panorama da realidade vivida pelo povo brasileiro em seus diversos aspectos culturais e regionais. Busca-se sempre a atualização em termos temáticos, seja como denúncia social ou sátira política, seja procurando retratar invenções tecnológicas dentro de um conceito popular. Os principais grupos temáticos poderiam, a título de ordenação da vasta gama de manifestações artísticas, obedecer à seguinte relação: Cotidiano: São as cenas presenciadas no dia-a-dia, que retratam o próprio artista ou pessoas que o cercam, nas suas rotinas produtivas ou nas alegorias folclóricas, festejos de sua comunidade, ritos religiosos e sociais.

Sebastião Epifânio tinha esse traço, de representar, de maneira bem-humorada e expressiva, os habitantes de Goiás em suas distintas profissões, como afirmou Maria dos Reis.⁸⁷

⁸⁷ Entrevista realizada na Cidade de Goiás em 1º de julho de 2015 com Maria dos Reis Barros da Silveira, Maria Augusta Artiaga Barros e Maria Lúcia Artiaga Barros, filhas de Maria Artiaga e sobrinhas netas de D. Mariana, esposa de Sebastião Epifânio.

Rodrigues (1982, p. 47) também evidencia a simplicidade do artista vilaboense, que continuava com sua vida simples, mesmo sendo “filho do grande mestre da música, Epiphanio Rodrigues de Jesus, tocava cielo, dirigia uma banda de música que executava peças eruditas, marcava a quadra francesa e em outras horas era o mestre do Tapuio, era quem fazia o ‘Judas’, era latoeiro etc.”.

A folclorista Regina Lacerda (apud CRAVEIRO, 1994, p. 79) se refere ao artista com apreço, destacando seus trabalhos:

Muitas são as pessoas que armam em casa seus presépios. O mais famoso que existiu em Goiás foi criado pelo artista Sebastião Epifânio. Além das imagens e animais de presença obrigatória, esculpia ele monjolos, engenhos de açúcar, chafarizes e montava tudo em funcionamento. [...] Abria sua sala para a visita popular e a cada ano a atração aumentava com acréscimo de novas peças. Reproduzia figuras populares, tipos de rua, e reconstituía com suas figurinhas fatos interessantes ocorridos durante o ano.

Em reportagem do jornal *O Popular*, publicada em 11 de fevereiro 1981, o jornalista Hass Gonçalves⁸⁸ reuniu informações e depoimentos preciosos sobre Sebastião Epifânio, denominado na manchete como “latoeiro escultor”. Segundo o jornalista, a pesquisa sobre o santeiro surgiu após Maria Abadia Zakanovich Marques Funchal, do Comitê Brasileiro da Associação Internacional de Artes Plásticas (Aiap) da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), ter enviado carta em 20 de junho de 1978 ao então secretário da Educação e Cultura do estado de Goiás, José Alves de Assis, com a seguinte solicitação:

Estando fazendo um levantamento histórico para uma monografia sobre “ESCULTURA BRASILEIRA” no período de 1920 a 1940, vimos solicitar a vossa colaboração no sentido de nos colocar em contato com o departamento especializado ou com as eventuais pessoas que possam nos fornecer elementos seguros sobre os escultores goianos ou que estiveram radicados nesse Estado naquela época, e que tenham se salientado nessa arte, quer na elaboração de monumentos públicos, quer na construção de peças de artes funerárias (FUNCHAL apud HASS GONÇALVES, 1981).

Na carta era solicitado que fosse feito um levantamento dos nomes desses escultores e também que as obras fossem localizadas. Como as providências não foram tomadas de imediato, Funchal enviou outra carta ao então governador, Irapuan Costa Júnior, em 13 de agosto de 1978, dizendo o seguinte:

⁸⁸ Eduálvaro Maria Hass Gonçalves, paraense de Belém (1926-2010), foi escritor e jornalista, atuou nos jornais *O Popular*, *Folha do Norte*, *Folha de Goyaz*, *Diário da Manhã*, *Correio Brasiliense* (USINA DAS LETRAS, 2015).

A nossa pesquisa tem caráter bastante sério. Estamos lutando, desesperadamente, para dar memória a uma época assaz importante da história da arte brasileira, mas lamentavelmente, quase sem registros no campo da escultura e em vias de se perder de todo. Somente Piauí, Mato Grosso e Goiás não responderam a nossa carta (FUNCHAL apud HASS GONÇALVES, 1981).

Após essa segunda carta, Funchal solicitou mais uma vez que providências fossem tomadas e pediu ao então secretário da Educação e Cultura, Humberto Ludovico de Almeida Filho, que cuidasse do assunto. Por meio da Assessoria de Imprensa da Pasta, o jornalista Hass Gonçalves foi incumbido da tarefa de realizar o estudo, que ele fez na Cidade de Goiás, entrevistando familiares, amigos ou conhecidos de Sebastião Epifânio e fotografando suas obras de arte. Essa pesquisa de Hass Gonçalves foi documentada em edição do jornal *O Popular*, à qual tive acesso na casa das descendentes do artista, onde pude também ver as esculturas e fotografá-las. Na visão do autor,

Goiás parece haver cruzado os braços em termos de artes depois que se deleitou com o apogeu escultural de Veiga Valle. O que se viu, posteriormente, foram artistas anônimos, mais conhecidos como “santeiros” (fazedores de imagens religiosas) ou “encarnadores de santos” (restauradores de imagens sacras). O período por nós pesquisado foi de uma pobreza artística impressionante quanto decepcionante; mais precários ainda os conhecimentos dos informantes encontrados, que demonstraram um parcial desinteresse pelas artes plásticas naquele período, em que pese a boa vontade de cada um sobre o que sabem, lembram, ou ouviram dizer (HASS GONÇALVES, 1981).

Entre outras pessoas, Hass Gonçalves entrevistou o artista plástico Octo Marques, Goiandira Ayres do Couto, Cora Coralina, Durval Lemes Borges (comerciante), Jaime do Nascimento Costa (antigo funcionário do Museu das Bandeiras), Maria Artiaga Barros (sobrinha da esposa de Sebastião Epifânio) e idosos do Asilo São Vicente de Paula. Também colaboraram para sua pesquisa: Salma Saddi Wares e José Saddi, este ex-prefeito da Cidade de Goiás e antigo funcionário público estadual.

Octo Marques disse ao jornalista que “a viúva de Sebastião Epifânio ficou louca e queimou muitas de suas obras, que outras foram levadas por uns judeus que negociavam antiguidades” (HASS GONÇALVES, 1981). Já Durval Lemes salientou que “Sebastião da Silva de Jesus foi santeiro, e morreu em 1937, cujas obras foram dadas, queimadas, vendidas, nada restando sobre a arte dele porque era pobre (razão pela qual não se deu valor ao trabalho do artista)”. Lemes disse também ter em seu poder “apenas a Sagrada Família, peças dos muitos presépios que Sebastião Epifânio gostava de fazer, obra esculpida em buriti, sendo a manjedoura feita de casca de cajá, incluindo-se o santuário feito de lata e vidro” (HASS GONÇALVES, 1981).

Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, conhecida como Cora Coralina, a poetisa goiana, deu o seguinte depoimento ao jornalista:

Sebastião Epifânio foi empregado de Cincinato da Mota Pedreira, sendo considerado aquele como ‘um sujeito habilidoso’. Se alguma coisa foi atribuída, em termos de escultura, a Cincinato da Mota Pedreira, era obra do Sebastião Epifânio, que por ser o empregado, não podia reclamar nem assumir a autoria de seus trabalhos; somente quando deixou esse emprego é que ele começou a assinar com as iniciais (SSJ) os seus trabalhos (CORALINA apud HASS GONÇALVES, 1981).

O depoimento de Cora Coralina mostra a subordinação do empregado ao patrão, pois, somente após sua independência ou libertação, o artista pôde assinar seus trabalhos. Em seu depoimento a Hass Gonçalves, Cora Coralina mencionou uma característica do artista que conferia personificação a seus trabalhos:

Sebastião cortava a casca da cajazeira e, a canivete, esculpia pequenas peças relativas a temas típicos da cidade de Goiás; tão bem-feitas que eram identificadas no presépio armado em sua casa, ao tempo do natal; pessoas da cidade visitavam-no a fim de constatar e identificar algumas pessoas (tipos populares que ele perpetuava em sua obra, pois haviam muitas nesta cidade sendo tipos acentuados e por demais conhecidos) (CORALINA apud HASS GONÇALVES, 1981).

Entre as pessoas que foram entrevistadas pelo jornalista, é interessante evidenciar o que informou Maria Artiaga Barros, sobrinha da esposa do santeiro:

O tio Sebastião era filho de Epifânio Rodrigues e de dona Maria de Jesus (o sobrenome dela eu não lembro), depois de seus estudos que foram poucos, ele passou a trabalhar e, nas horas vagas, dedicava-se a arte de esculpir, em madeira, imagens do Menino Jesus, de São Domingos de Gusmão, Divino Espírito Santo e São Sebastião [...] Entre as obras figuram presépios, bandas de músicas, santos diversos, animais silvestres, caçadores, menino com gaiola, danças indígenas, além de restaurar outras imagens. Ele era também músico, tocando violoncelo, em cinemas (tempo do cinema mudo) em festas diversas e bailes, e outras oportunidades. Tio Sebastião também iluminava, com seus candeeiros ou lampiões iluminando o palácio e outras reuniões, com lampeão a carbureto, tendo falecido em 26 de julho de 1937 com 68 anos, deixando viúva a sra. Mariana Augusta Coutinho de Jesus, nascida em 21.12.1879 e falecida em 04.05.1945 (BARROS apud HASS GONÇALVES, 1981).

Embora nascida em Catalão (GO), Goiandira do Couto residiu por muito tempo na Cidade de Goiás, onde ficou conhecida por trabalhar suas telas com areias coloridas, deixando como legado um trabalho inconfundível e admirado pela delicadeza e suavidade. Ela também foi entrevistada por Hass Gonçalves e, na oportunidade, apenas destacou o trabalho artístico de Sebastião Epifânio:

De fins do século passado existiu apenas, em Goiás, um único escultor de renome, Veiga Valle (Joaquim José da Veiga Valle), nascido em 09.09.1806, em Meia Ponte, hoje Pirenópolis, sendo filho do capitão Joaquim Pereira Valle e dona Anna Joaquina Pereira da Veiga, o que depois dele, não houve ninguém de igual mérito artístico, mas sim, ‘santeiros’ ou ‘encarnadores de santos’; ressaltando-se, entre esses artistas (que não podem ser chamados de escultores), apenas Sebastião Epifânio (COUTO apud HASS GONÇALVES, 1981).

O jornalista Hass Gonçalves, além de ressaltar a importância do trabalho de Sebastião Epifânio como um escultor vilaboense de valor, informou que teve pouco tempo para realizar sua pesquisa e que outros municípios deveriam ter sido por ele visitados, para que seu levantamento sobre os escultores goianos de 1920 a 1949 fosse mais completo.

As sobrinhas-netas da esposa do artista permitiram que eu fotografasse as peças que guardam em sua casa, mesma residência onde morou Sebastião Epifânio. As esculturas de madeira, oratórios, caixas e os baús feitos de lata estão bem conservados e em sua forma natural, não apresentando marcas de restauro.

No Museu de Arte Sacra da Cidade de Goiás, encontra-se uma peça de sua autoria. Trata-se da imagem de São José (figuras 77 e 78), feita em terracota, provavelmente peça de um presépio (ver ficha no anexo K). É uma escultura pesada, que mantém suas cores vivas e brilhantes. Não foi possível encontrar as demais peças desse presépio, mas recebi a notícia de que estão na Cidade de Goiânia.

Figura 77 – Imagem de São José de Presépio, de autoria de Sebastião Epifânio, vista de frente



Fonte: Arquivo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Ibram/MinC.Aut.Nº 27.

Figura 78 – Imagem de São José de Presépio, de autoria de Sebastião Epifânio, vista de lado



Fonte: Arquivo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Ibram/MinC.Aut.Nº 27.

Imagem: São José de Presépio.

Autoria: Sebastião Epifânio.

Localização: MASBM.

Condição jurídica: propriedade da Diocese.

Procedência: pertenceu à família de João Dias.

Época: século XX.

Autoria: AC

Dimensões: 39x 11 cm.

Técnica e material: barro cozido policromado (terracota). Carnação clara. Túnica azul-cobalto, manto vermelho-cádmio.

As figuras 79 a 93 correspondem a imagens de santos e oratórios produzidos pelo artista.

Figura 79 – Imagem do Menino Deus, de autoria de Sebastião Epifânio, com as pernas cobertas



Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 80 – Imagem do Menino Deus, de autoria de Sebastião Epifânio, com as pernas à mostra



Fonte: Raquel de Souza Machado

Imagem: Menino Deus.

Autoria: Sebastião Epifânio.

Localização: Cidade de Goiás (GO).

Condição jurídica: propriedade da família do santeiro.

Procedência: sempre permaneceu na mesma casa; era de Sebastião Epifânio.

Época: século XX.

Autoria: AC

Dimensões: 21 cm. Pedestal: 4 cm.

Técnica e material: madeira policromada.

Figura 81 – Imagem de Sant'Ana Mestra; obra de Sebastião Epifânio



Fonte: Raquel de Souza Machado

Imagem: Sant'Ana Mestra.

Autoria: Sebastião Epifânio.

Localização: Cidade de Goiás.

Condição jurídica: propriedade da família do santeiro.

Procedência: sempre esteve na mesma casa, que era de Sebastião Epifânio.

Época: século XX.

Autoria: AC

Técnica e material: madeira policromada.

Figura 82 – Imagem de São Domingos, de autoria de Sebastião Epifânio



Fonte: Raquel de Souza Machado

Imagem: São Domingos.

Autoria: Sebastião Epifânio.

Localização: Cidade de Goiás.

Condição jurídica: propriedade da família do santeiro.

Procedência: sempre esteve na mesma casa, que era de Sebastião Epifânio.

Época: século XX (?).

Autoria: AC

Técnica e material: madeira policromada.

Figura 83 – Imagem do Divino Espírito Santo, de autoria de Sebastião Epifânio



Fonte: Raquel de Souza Machado

Imagem: Divino Espírito Santo.

Autoria: Sebastião Epifânio.

Localização: Cidade de Goiás.

Condição jurídica: propriedade da família do santeiro.

Procedência: sempre esteve na mesma casa, que era de Sebastião Epifânio.

Época: século XX (?)

Autoria: AC

Técnica e material: madeira policromada.

Figura 84 – Oratório com o Divino Espírito Santo, de autoria de Sebastião Epifânio



Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 85 – Oratório feito por Sebastião Epifânio (1931) visto de frente



Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 86 – Oratório feito por Sebastião Epifânio (1931) visto de trás



Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 87 – Oratório feito por Sebastião Epifânio (1931) visto de lado



Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 88 – Oratório⁸⁹ de Sebastião Epifânio com a porta fechada



Foto: Rone Carlos Soares

Figura 89 – Oratório de Sebastião Epifânio com a porta aberta



Foto: Rone Carlos Soares

Figura 90 – Oratório de Sebastião Epifânio visto de trás



Foto: Rone Carlos Soares

Figura 91 – Oratório com cruz, de Sebastião Epifânio (1929)



Foto: Rone Carlos Soares

Figura 92 – Oratório com cruz, de Sebastião Epifânio (1929), aberto



Foto: Rone Carlos Soares

Figura 93 – Parte de trás do oratório com cruz, de Sebastião Epifânio (1929), onde se vê a data e a assinatura do santeiro



Foto: Rone Carlos Soares

⁸⁹ Oratório que originalmente pertenceu a Jorge Honório Ferreira, que o doou à sua neta Circe Ferreira, residente na Cidade de Goiás (GO). Materiais: madeira, vidro e zinco (latão).

O santeiro vilaboense Sebastião Epifânio era um profissional de múltiplos talentos e muita criatividade e suas esculturas e seus presépios refletiam uma sociedade católica e tradicional. Seu senso crítico aguçado pode ser percebido quando reproduz as pessoas e os fatos da cidade em seus presépios. Na bibliografia consultada durante esta pesquisa e nos jornais digitalizados, constatei que seu ofício de funileiro e escultor-latoeiro foi mais enfático que o de músico — ele tocava contrabaixo e violoncelo nas orquestras que acompanhavam os filmes do cinema mudo na Cidade de Goiás.

2.4 Antônio José de Sá

Antônio José de Sá (1879-1905)⁹⁰ nasceu na cidade de Pirenópolis (GO). O escritor e genealogista Jarbas Jayme (1973, p. 352) diz que ele foi “grande pintor, músico e escultor. Não se casou, mas deixou com Ana do Nascimento: Guiomar e Celso”. Jayme (1973) narra que Antônio é filho do segundo casamento de Benedito José de Sá com Fabiana Pereira de Siqueira e teve onze irmãos: Maria das Dores de Sá, José Jaime de Sá, Ana das Dores de Sá, Silvana Maria de Sá, Sebastião José de Sá, Fidêncio José de Sá, Benedito José de Sá, Sebastiana das Dores de Sá, Benedita das Dores de Sá, Rosa das Dores de Sá e Arminda das Dores de Sá. O que se sabe da vida desse escultor se reduz a um conjunto de fontes limitadas, documentos que fornecem pistas de suas origens familiares, relações sociais e de trabalho na cidade. É patrono da cadeira XIII da Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música.

Em jornais goianos da época⁹¹ não encontrei informação alguma sobre ele, tais como dados sobre sua vida estudantil ou profissional ou relatos sobre como e com quem aprendeu a esculpir. Não se sabe se algum dia saiu de Pirenópolis e se mantinha ligação com igrejas ou irmandades. A bibliografia consultada informa que foi compositor de música sacra e, talvez por isso, acredito devia participar das atividades de alguma das igrejas locais.

Amphilóphio de Alencar Filho (1984) afirma que Antônio José de Sá foi excelente compositor de música sacra e profana, pintor, marceneiro e poeta. Informa que, entre as suas esculturas, estão três imagens do Menino Deus (figura 94) duas da Imaculada Conceição, uma assinada e apresentada pela primeira vez nesta dissertação (figuras 95 a 101).

⁹⁰ Parte da família contatada não tinha foto do santeiro.

⁹¹ Jornais pesquisados: *A província de Goyaz*, *A Thesoura*, *A tribuna livre*, *A união*, *Bocayuça*, *Brazil Federal*, *Correio Official de Goyaz*, *O Porvir*, *O Publicador Goiano*, *A Plebe* e *Estado de Goyaz*.

Figura 94 – Imagem do Menino Deus de Antônio José de Sá



Fonte: Alencar Filho (1980, p. 7)

Imagem: Menino Deus.

Autoria: Antônio José de Sá.

Localização: desconhecida

Condição jurídica: propriedade particular.

Procedência: pertencia ao maestro José do Nascimento, neto do escultor.

Época: século XIX ou XX.

Autoria: AC

Dimensões: 27 cm de altura.

Técnica e material: madeira policromada e dourada.

Estudioso de arte sacra goiana, Alencar Filho (1984) fez análises das imagens de Nossa Senhora da Conceição e de seus “pequenos infantes” e, sobre elas, comenta:

As imaculadas são roliças de cintura alta e busto volumoso que, apertado por um espartilho invisível, parece saltar pelo decote da túnica. São estáticas e populares. Já os Meninos Jesus apresentam certa dinâmica. Rosto redondo de menina, com cabelos repartidos ao meio, bem grudados ao crânio. Pescoço roliço num tórax adulto, este ligado aos quadris femininos por uma cintura fina. Flexão do joelho esquerdo. Coxas grossas e curtas, bem femininas. Policromia em cores vivas de gosto popular. Aliás, os Meninos Jesus só são meninos pela presença dos genitais masculinos. Os santos de Antônio de Sá, quer sejam Imaculadas ou Meninos Jesus, são marcados pela presença ambígua dos atributos humanos femininos. A propósito, existe na Igreja do Carmo de Pirenópolis um sudário de sua autoria em que Cristo de corpo inteiro, apresenta os traços femininos aqui enfatizados: corpo roliço de cintura fina e quadris largos e baixos. Antônio de Sá viveu intensamente seus vinte seis anos. As incertezas da juventude estão presentes em suas esculturas graciosas e faceiras (ALENCAR FILHO, 1984, p. 8).

Em Pirenópolis, soube que a imagem desse Menino Deus estaria em mãos da família Pompeu de Pina. Ao procurá-la, considerei a hipótese de ela estar no museu da família, que está fechado para inventário após a morte do patriarca. Depois obtive a informação de que a imagem havia sido vendida e que não se sabia quem era o comprador. Em contínua busca pela imagem do Menino Deus, parti para Jaraguá (GO), após indicação de Eli de Sá, residente em

Pirenópolis. Lá conversei com o maestro José do Nascimento, neto do santeiro Antônio José de Sá, que informou ter-se tornado evangélico e, por isso, havia deixado as esculturas com seu filho, que, por sua vez, afirmou ao seu pai ter vendido todas elas com os oratórios. Ele não passou a informação para quem vendeu as peças nem onde mora o atual proprietário. Fica, assim, mais uma obra sem a devida catalogação. É um direito do proprietário dar o destino que quiser às suas esculturas, mas o ideal seria que estivessem em um museu, como patrimônio público.

De início, ressalto que o estilo da imagem está mais relacionado ao neoclassicismo do que ao barroco. O cabelo não se parece com os que Veiga Valle fazia em suas esculturas. O santeiro cumpriu os atributos que a iconografia cristã rege para Nossa Senhora da Conceição, como a nuvem com os querubins e a lua crescente.

Figura 95 – Imagem de N. Sra. da Conceição, de Antônio José de Sá, vista de frente



Fonte: Cidinha Coutinho

Imagem: Nossa Senhora da Conceição.

Autoria: Antônio José de Sá.

Localização: Não autorizada a divulgação.

Condição jurídica: propriedade particular.

Procedência: propriedade de Sérgio Amaral.

Época: século XIX ou XX.

Autoria: AC

Dimensões: 20 cm, no total (4 cm de nuvem com querubins e 3 cm de peanha).

Técnica e material: madeira policromada.

Figura 96 – Imagem de N. Sra. da Conceição, de Antônio José de Sá, vista de costas



Fonte: Cidinha Coutinho

Figura 97 – Imagem de N. Sra. da Conceição, de Antônio José de Sá, vista de lado



Fonte: Cidinha Coutinho

Figura 98 – Assinatura do artista Antônio José de Sá embaixo da escultura de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Cidinha Coutinho

Figura 99 – Detalhe da nuvem crescente e os querubins da imagem de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Cidinha Coutinho

Figura 100 – Detalhe dos cabelos da imagem de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Cidinha Coutinho

Figura 101 – Detalhe das mãos postas da imagem de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Cidinha Coutinho

Ainda analisando os pormenores da escultura de Nossa Senhora da Conceição feita por Antônio José de Sá, observa-se que, apesar do tempo decorrido, ela ainda apresenta pintura e douração. Os olhos são pintados e voltados para cima. Existem várias descamações na pintura da imagem e no rosto há sinais de que já sofreu restauração. O santeiro se preocupou em fazer a peanha da escultura, que possui quatro lados. Nessa escultura ele colocou sua assinatura, fato pouco comum entre seus contemporâneos e mesmo em relação às demais peças que ele esculpiu. Suponho que, com essa ação, ele gostaria de ter seu trabalho reconhecido. Existe pouca bibliografia sobre esse santeiro e espero que este trabalho possa inspirar outros pesquisadores a continuarem a busca tanto pelas suas obras como por referências sobre ele. Em Pirenópolis, procurei a certidão de óbito do santeiro, pois foi também nessa cidade que ele faleceu. O cartório informou que o documento não existe mais.

A partir do estudo e da análise de suas obras, é importante evidenciar que esse santeiro era um profissional eclético, pois compunha músicas sacras e profanas, fazia poemas, exercia o ofício de pintor e de marceneiro, além de ser escultor. Fez poucas esculturas, mas pode haver outras, cuja autoria ainda não lhe foi atribuída.

Ao longo deste segundo capítulo procurei apresentar a biografia dos santeiros e suas obras. Isso foi possível graças à bibliografia existente, aos documentos encontrados e às entrevistas realizadas.

Concluí, por este estudo, que não era possível sobreviver financeiramente apenas com o ofício de santeiro, pois todos aqui apresentados possuíam outras profissões. Eram santeiros, por devoção ou diletantismo, em uma sociedade que, apesar do fervor religioso, não constituía

um mercado consolidado para a arte. Henrique Ernesto da Veiga Jardim era também coronel, artesão e comerciante. Francisco Ignácio era padre, marceneiro e musicista. Sebastião Epifânio foi também funileiro, latoeiro, pintor e músico e Antônio José de Sá foi músico, pintor e marceneiro.

Os santeiros aqui apresentados não tinham ajudantes e por isso não conseguiram produzir um grande número de peças. Também não tiveram peças reunidas em museu. Somente Sebastião Epifânio tem um São José no MASBM. Todos eles têm em comum o fato de serem escultores pouco conhecidos no cenário regional.

No aspecto da formação artística, considero-os autodidatas, uma vez que, quando foi inaugurada a Escola de Aprendizes Artífices em Goiás, em 1909, Veiga Jardim já tinha 60 anos e Sebastião Epifânio tinha 40. Portanto, é pouco provável que tenham se matriculado nessa escola — hipótese que requer mais investigação neste campo. Ressalto também que a Escola Goiana de Belas Artes foi fundada em 1952 e inaugurada no ano seguinte. É interessante pontuar que considero autodidata aquele que não frequentou academia de belas artes e não aquele que aprendeu sozinho, pois Henrique teve seu próprio pai como mestre. Quanto aos escultores pirenopolinos, Padre Francisco Ignácio da Luz e Antônio de Sá, não foi possível descobrir se tiveram mestres.

Não há notícias sobre alguma relação entre os goianos Sebastião Epifânio e Henrique, sendo o primeiro mais moço vinte anos. Não houve vínculos entre os pirenopolinos Antônio de Sá e Francisco Ignácio da Luz, porque, quando este morreu, o primeiro ainda não tinha nascido.

Defendo que esses santeiros, independentemente da denominação que recebam, seja de artesão ou de artista, escultor popular ou erudito, já que a fronteira entre esses conceitos está à deriva, recebam o devido reconhecimento, seja no circuito bibliográfico ou de exposições, com o objetivo de que sejam conhecidos esses nomes e protegido esse patrimônio, essa cultura material, para que a população goiana, quiçá toda a brasileira, venha a conhecer o trabalho criativo desses escultores goianos do século XIX.

Há ainda, em museus e oratórios, várias imagens sem identificação do autor, como pude ver algumas no MASBM, um Santo Antônio (anexo L) e uma Sant'Ana (anexo M) na Cidade de Goiás, ambas pertencentes a Circe Ferreira, e em Pirenópolis uma Nossa Senhora com o Menino (anexo N), pertencente a Francisco Figueiredo, outras duas imagens de Nossa Senhora (anexos O e P), um Menino Deus (anexo Q) e um São José de Botas (anexo R), pertencentes a Sérgio Amaral, que afirmou terem sido as peças de autoria atribuída a Veiga Valle pelo historiador goiano Elder Camargo de Passos, com exceção de uma Nossa Senhora

e do São José, dos quais não se conhece a autoria. Teria sido um dos santeiros goianos, sujeitos desta pesquisa, o entalhador? Haveria ainda outros escultores, além desses aqui apresentados, produzido em Goiás? Seriam essas imagens vindas de fora? São várias as inquietações e uma premissa singular: a de que é necessária investigação⁹² para que se revelem os nomes dos escultores responsáveis por essas imagens. O que é necessário também é a sua valorização como patrimônio artístico.

No capítulo três tratarei do tema da polissemia da imagem religiosa, abordarei o surgimento da devoção ao Menino Deus e apresentarei algumas de suas representações escultóricas.

⁹² As técnicas mais recentemente empregadas na análise de esculturas são: radiografia — usada para análise do suporte de madeira; microscopia óptica de reflexão com e sem luz polarizada (PLM e OM) para a caracterização estratigráfica e identificação dos materiais; espectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energias (EDXRF); espectroscopia no infravermelho com transformada de Fourier (FTIR); testes microquímicos para identificação de pigmentos e cargas (BARATA et al, 2007).

Capítulo 3 - A NATUREZA POLISSÊMICA DA IMAGEM RELIGIOSA

A arte está no sujeito e não no objeto
Immanuel Kant (1724-1804)

3.1 O poder devocional e pedagógico da imagem religiosa: suas limitações, implicações e ressonâncias

No segundo capítulo apresentei a vida e a obra dos santeiros goianos pós-Veiga Valle. A partir de agora, enfoco as esculturas sacras e as insiro num contexto mais amplo, desde quando venceram a proibição judaica e ganharam força com a tradição cristã, perpetuando-se como visualidade, como símbolo sagrado, com seu papel litúrgico, devocional e instrucional no campo do sensível.

Abordo neste capítulo a imagem religiosa, o seu surgimento, os símbolos presentes, a sua legitimação, funções, a relação do artista com sua obra, a rejeição das imagens, o poder delas no inconsciente, a intemporalidade e a laicização da imagem, a figuração e a mímese. A partir do item 3.2, apresento as esculturas religiosas, em especial o grupo dos Meninos Deus, desde sua origem na Europa, passando por alguns países da América Latina, como México, Peru e Brasil até chegar a Goiás — foco principal deste capítulo, no qual destaco as imagens esculpidas pelos santeiros aqui apresentados.

Quando se deve tentar interpretar uma obra de arte sacra e quando se deve parar? Até que ponto a imaginária religiosa é elemento de cognição ou do campo do sensível? Se, na igreja, ela constitui um elemento que evoca fé ao ligar a criatura ao criador, nos museus não tem mais essa função e o objeto religioso e místico passa a ser obra de arte. Dentre as características da imagem religiosa apresentadas por Debray (1993), pode-se destacar que ela tem um significado devocional, um poder simbólico, exercendo ação sobre os homens no campo do sensível; é figurativa; por meio dela se tem um alegorismo sagrado; seu poder é intemporal e tem qualidades estilísticas.

De acordo com Gombrich (1999), a imagem religiosa pode ter uma função, uma forma, ser um substituto ou uma representação nas artes figurativas, enfim, simbolizar, representar o divino, o invisível e o sagrado, baseando-se no crível, no visível, no humano. O fiel demonstra uma fé mais forte que a consciência, a razão; ele realiza uma abstração. A leitura da imagem compreende uma metáfora visual. Os símbolos e códigos se inserem, ao mesmo tempo, nos rituais religiosos e na contemplação estética. Para o autor “Toda arte é

feitura de imagens e toda feitura de imagens se radica na criação de substitutos” (GOMBRICH, 1999, p. 9).

Ao se referir à imagem sacra, suas origens, sua função de figuração da crença e a variação de seus usos públicos e privados, Schmitt (2007, p. 91) afirma que ela é,

antes de tudo, um fundamento da antropologia judaico-cristã, pois o homem foi criado “a imagem de Deus”. É também o conjunto dos modos de figuração do invisível, da crença e da história sacra: imagens dos sonhos, metáforas poéticas e místicas: imagens materiais enfim, cujos modos de representação e os usos públicos e privados variaram no decurso dos séculos.

Sobre a escultura, Sjöberg (1957, p. 265) diz:

Testemunho da pedra, anunciado no Evangelho. Se os homens se calam, as pedras gritarão. A escultura é o Verbo feito pedra. A própria arte da Encarnação, presença tranquila e muda. Afirmação peremptória. Obstáculo invencível. A estátua se vê com os dedos, se sente com o toque. Face a face, eu e não eu: o outro, vivente, pedaço de espaço⁹³ (tradução de Zózimo Zilli)⁹⁴.

De acordo com Manguel (2010), em seu estudo sobre a leitura das imagens bíblicas do Antigo e do Novo Testamento, embora houvesse a proibição bíblica, dada por Deus a Moisés, de se fazerem imagens gravadas e figuras, os artistas judeus decoravam locais e objetos religiosos, mas, em determinados períodos, precisavam disfarçar sua arte.

Em certas épocas, porém, a proibição prevalecia e os artistas judeus recorriam a meios-termos inventivos, tais como dar às figuras humanas proibidas rostos de pássaros, para não representar a face humana. A controvérsia foi ressuscitada na Bizâncio cristã dos séculos VIII e IX, quando o imperador Leão III e, depois, os imperadores iconoclastas Constantino V e Teófilo proibiram a representação de imagens em todo o império (MANGUEL, 2010, p. 118).

Em razão das imagens religiosas destacadas nesta dissertação estarem inseridas no contexto da religião católica, faz-se necessário um breve histórico de sua origem, suas limitações, implicações e ressonâncias no âmbito da Igreja Católica.

O cristianismo surgiu a partir do judaísmo. Suas raízes advêm da crença em um só Deus, diferenciando-se pelo fato de os cristãos acreditarem que Jesus é o filho de Deus e os judeus ainda esperarem um verdadeiro Messias. Para os judeus, as imagens não eram tão importantes quanto os rolos sagrados do Torá. Na Grécia, berço da civilização ocidental, com

⁹³ Texto original: *Témoignane de la Pierre, annoncé dans l'Évangile. Si les hommes se taisent, les pierres crieront. La sculpture, c'est Le Verbe fait Pierre. Art même de l'Incarnation, Présence tranquille et muette. Affirmation péremptoire. Obstacle invincible. La statue se voit avec les doigts, se sent avec Le toucher. Surface contre surface, moi et non moi: l'autre, vivant, morceau d'espace.*

⁹⁴ Todas as traduções dos textos originais em língua francesa para o português foram feitas pelo professor Zózimo Zilli.

suas origens politeístas, acreditava-se em vários deuses, assim como os antigos romanos. Durante o cristianismo primitivo, entre os anos 33 e 313 d.C., os cristãos se reuniam dentro de catacumbas para se protegerem dos romanos, que os perseguiam porque eles não cultuavam o imperador Constantino⁹⁵.

Quanto à dialética da conservação/renovação da religião ou de uma tradição, Campbell (1988) fala sobre como surgiu a ideia de um único deus como Salvador:

É como se vê na Bíblia. No início, Deus era apenas o mais poderoso entre vários deuses. Era apenas um deus tribal, circunscrito. Então, no século VI, quando os judeus estavam na Babilônia, foi introduzida a noção de um Salvador do mundo, e a divindade bíblica migrou para uma nova dimensão. A única maneira de conservar uma velha tradição é renová-la em função das circunstâncias da época (CAMPBELL, 1988, p. 34).

Uma imagem religiosa pode estar presente em contextos e religiões diversas devido ao sincretismo religioso brasileiro, em que há um mesmo santo com nome diferente. Nesta dissertação, as imagens religiosas tratadas são da religião católica. Cabe aqui, então, inserir a noção de religião proposta por Geertz (1989, p. 67):

Uma religião é um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas.

Em relação à passagem do judaísmo para o cristianismo, é fundamental resgatar fragmentos da história da Roma Antiga e para isso busco as contribuições de Debray, Schmitt e Belting, autores que abordam a questão da imagem religiosa e seus obstáculos.

Em 313 d.C., o imperador Constantino instituiu a tolerância religiosa no Império Romano e, em 391 d.C., o imperador Teodósio oficializou o cristianismo. O Império Romano foi dividido em dois, sendo que, em 476 d.C., o imperador Rômulo Augusto foi deposto e a parte ocidental entrou em declínio, fragmentando-se devido às invasões bárbaras. A parte oriental, chamada de bizantina, conseguiu sobreviver, sendo governada a partir de Constantinopla. Bizâncio se distinguiu da Roma Antiga por seguir a cultura grega e não a latina e pelo cristianismo ortodoxo. As primeiras imagens cristãs surgiram no ano 200 d.C.; as pinturas são da época das catacumbas romanas e as esculturas cristãs são de sarcófagos do século III. Os judeus rejeitavam as imagens esculpidas e as representações artísticas cristãs

⁹⁵ Não há consenso sobre a data exata da conversão de Constantino, podendo ser 312, 324, 325 ou 337 d.C. (CALDAS, 2004).

sofreram críticas dentro da própria Igreja Católica. Nos sarcófagos e catacumbas, a iconografia cristã apareceu no século IV para relatar “o triunfo da fé sobre a morte, a ressurreição de Cristo, a sobrevivência dos mártires. As primeiras imagens dessa nova fé, que dizia recusar a imagem, foram como que suscitadas pelos mitos bíblicos da imortalidade da alma⁹⁶” (DEBRAY, 1993, p. 27).

No monoteísmo, o único modo de o Deus universal se distinguir era pela invisibilidade. Seu ícone eram as sagradas Escrituras, razão pela qual os rolos de Torá são venerados como imagens de culto pelos judeus [...]. Com a adoção das imagens, o Cristianismo, antes uma Igreja oriental, reafirmou suas pretensões de universalidade no contexto da cultura Greco-romana (BELTING, 2010, p. 8).

Ainda na Roma Antiga, os cristãos se recusavam a venerar a imagem do imperador. Antes de o cristianismo ser a religião do Estado, o imperador se considerava a própria imagem viva de um deus.

[...] o imperador [Constantino] queria a vitória, não por meio da imagem de um deus, mas sob o signo do Deus invisível. Assim ele permaneceria como a imagem viva de Deus enquanto instituía o uso militar da cruz, que seria como símbolo da soberania do Deus cristão. Essa separação de imagem e signo é refletida na cunhagem das moedas, em um lado sua face e no outro a cruz, que se tornou sua bandeira e arma, pois, por muito tempo o único culto tolerado no Império Romano era à imagem do imperador. No final do século VII a imagem de Cristo substitui a do imperador na face das moedas, enquanto do outro lado ele aparece com a cruz nas mãos (BELTING, 2010, p. 9).

É interessante notar que houve uma diferença ao acrescentar Cristo na moeda. No entanto, o imperador não saiu de cena, mas se apropriou do símbolo, a cruz sem o Cristo, ao aparecer com ele em suas próprias mãos, como quem avisa que tem autoridade e soberania.

Sobre a atitude em relação às imagens, Schmitt (2007) explica que, no decorrer dos séculos XI e XII, as polêmicas com os heréticos e os judeus que eram contrários à opinião dos cristãos acerca de imagens religiosas permitiram aos bispos, principalmente, elaborar uma teoria cristã ocidental das imagens, que ganhavam, junto com as práticas de culto às quais serviam, inteira legitimidade. A imagem aqui tratada é toda representação figurativa. Neste trabalho, quando utilizar esse termo, estarei tratando da escultura tridimensional — pode ainda ser chamada de “imaginária”. Para essa representação é utilizado o universo visual do homem para suas obras, quase sempre as associando a um conteúdo literário. São concebidas, de maneira distorcida ou não, as coisas percebidas no mundo sensível, tanto as da natureza como aquelas criadas pelo homem.

⁹⁶ Essa ideia da imortalidade da alma entre os judeus apareceu na época helenística com as conquistas de Alexandre Magno que espalhou a ideia platônica da dualidade corpo-alma.

O Ocidente moral é judaico-cristão. O ocidente imaginário é heleno-cristão (praticamente, a teologia católica da imagem não leva em consideração o Antigo Testamento). É em língua grega e não latina que a Cristandade salvou a imagem da grande noite monoteísta e isso aconteceu bem antes do cisma ortodoxa. Nos documentos dos Concílios, traduz-se “eikón” por “imago”. E o “eikón” deriva do “eídon” que tem a mesma raiz, eidos. O ícone não é um retrato semelhante ao modelo, mas uma imagem divina, teofânica e litúrgica, que não tem valor por sua forma visível peculiar, mas pelo caráter deificante de sua visão, isto é, pelo seu efeito (DEBRAY, 1993, p. 219).

Sobre a relação entre a imagem, o seu significante e o seu significado, num contexto anterior e posterior ao cristianismo, Manguel (2010) esclarece que houve mudanças, que não podemos dizer que foi uma evolução, apenas um modo diferente em se concebê-las, de acordo com o contexto no qual os homens estavam inseridos.

Para os antigos romanos, o símbolo de um deus (a águia para Júpiter, por exemplo) era um substituto do próprio deus. [...] Para os cristãos primitivos, os símbolos tinham essa dupla qualidade, não representando apenas os temas (a ovelha como Cristo, a pomba como o Espírito Santo), mas também aspectos específicos do tema (a ovelha como o Cristo sacrificado, a pomba como a promessa de libertação do Espírito Santo). Não se destinavam a ser lidos como sinônimos dos conceitos ou meras duplicatas das divindades. Em vez disso, expandiam graficamente certas qualidades da imagem central, comentavam-nas, sublinhavam-nas, tornavam-se temas por si mesmos (MANGUEL, 2010, p.118).

Francisco Taborda, no prefácio da obra *Arte sacra no Brasil colonial*, afirma que as esculturas, referenciadas como representações tridimensionais, foram as que mais geraram polêmica nos primeiros anos da arte cristã.

Herdeiro do judaísmo, o cristianismo viveu por séculos o dilema do pró ou contra estátuas, pinturas, painéis. Mas o problema maior são as representações em três dimensões, pela semelhança com os ídolos pagãos. Encontramos afrescos simples nas catacumbas, nos túmulos cristãos. Os baixos relevos dos sarcófagos, quando o cristianismo passou a ser tolerado ou depois de ser transformado em religião oficial, testemunham a qualidade da arte cristã em seus primórdios. Os temas bíblicos do Antigo e Novo Testamento substituem os temas mitológicos dos sarcófagos pagãos. Figuras simbólicas do mundo vegetal e animal expressam a fé na perenidade da vida e ressurreição (TABORDA, 2011, p. 11).

As imagens religiosas são repletas de símbolos embutidos que aos olhos do não cristão serão apenas adereços com algum valor estético. Os símbolos sagrados têm origens diversas e nem todos são religiosos. Para tratar da função e da estrutura dos símbolos e da dialética do sagrado, recorro a Geertz, Eliade e Debray.

Sobre a função dos símbolos sagrados, presentes até mesmo antes do surgimento das religiões propriamente ditas, Geertz (1989, p. 66-67) diz que os símbolos sagrados funcionam para “sintetizar o ethos de um povo — o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e

disposições morais e estéticos — e sua visão de mundo — o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias mais abrangentes sobre ordem”.

Os principais símbolos da religião católica são a cruz, o crucifixo, Alfa e Ômega (primeira e última letra do alfabeto grego) — no livro do Apocalipse 22:13, Cristo se refere a si mesmo como o Alfa e o Ômega, que é o primeiro e o último; princípio e o fim de toda a criação —, o Sagrado Coração, água benta, hóstia consagrada, vinho, vela, sacrário, círio pascal, cordeiro, peixe, flor-de-lis e as letras IHS (forma abreviada da palavra grega para Jesus). De acordo com Eliade (1991), para se compreender a estrutura e a função de uma imagem, deve-se recorrer à dialética do sagrado. Segundo o autor, qualquer objeto se torna uma hierofania (manifestação do sagrado), mas ao mesmo tempo permanece no meio cósmico em torno de si, por exemplo, uma pedra, que para determinados povos é sagrada, mas, de qualquer modo, continua sendo uma pedra.

Debray (1993) acentua que, desde o século II os cristãos preservavam relíquias de mártires, oravam pelos mortos e acreditavam na intercessão dos santos. Na Roma Antiga, a imagem estava vinculada ao poder. Só tinham direito a retratos e bustos os homens. Tardamente as mulheres também ganharam esse mesmo direito. No século IV, a iconografia⁹⁷ cristã apareceu nos sarcófagos e catacumbas, alegorias que relatam a vitória da fé sobre a morte, a sobrevivência dos mártires, a ressurreição de Cristo. No século VI, o Papa Gregório Magno insistiu no caráter didático das pinturas nas igrejas para evangelizar os iletrados.

Com referência ao uso polêmico das imagens sacras, Debray (1993, p. 79) salienta:

No Cristianismo, a legitimidade das imagens foi decidida, quanto ao fundo, no centro mesmo da sangrenta querela das imagens, no Segundo Concílio de Nicéia, em 787. Essa decisão não significou o fim da guerra civil que durou até 843, “triunfo da Ortodoxia”. Durante mais de um século, no mundo bizantino, dois partidos se enfrentaram: os inimigos das imagens, “iconômacos” ou “iconoclastas”, mais numerosos entre o clero secular, na Corte e nas Forças Armadas. Quanto aos seus defensores, “iconófilos” e “iconódulos”, eram mais numerosos entre o clero regular, monges e bispos (DEBRAY, 1993, p. 79).

Servindo a interesses ideológicos da Igreja Católica, as imagens religiosas que representavam Jesus e os santos foram legitimadas durante o Concílio de Trullo, de Niceia e incentivadas durante a Contrarreforma. Debray, Etzel, Paiva e Manguel são alguns autores que trataram desse assunto.

⁹⁷ Iconografia é “o ramo da História da Arte que trata do conteúdo temático ou significado das obras de arte, enquanto algo de diferente da sua forma” (PANOFISKY, 1995, p. 19).

O Concílio de Trullo (Quinissexto), em 692 d.C., fundou o dogma das imagens sobre o da Encarnação e foi legitimada a figuração da Graça e da Verdade por meio da imagem do Cristo (DEBRAY, 1993). Havia os inimigos das imagens, mais numerosos entre o clero secular, monges e bispos e os padres conciliares que passaram a defender que não é idólatra aquele que venera os ícones do Cristo, da Virgem, dos anjos e dos santos e que recusar essa homenagem seria o mesmo que negar a Encarnação do Verbo de Deus (DEBRAY, 1993).

As imagens foram legitimadas pelo II Concílio de Niceia em 787 d.C. e seu uso foi intensificado como medida da Contrarreforma no século XVI, sendo reforçado pelo Concílio Vaticano II⁹⁸, que fez indicações concretas sobre os objetos sagrados, vestes dos padres e ornamentação sagrada. A imagem teve um papel pedagógico e evangelizador para difundir mais a religião católica. Clero e Estado juntos, em toda a América colonizada, estabeleceram uma ideologia dominante e a religião foi utilizada para cooptar escravos, libertos e livres pobres. O realismo das esculturas e pinturas que representavam passagens da liturgia bíblica ajudava nesse intuito de conquistar mais fiéis e, nesse sentido, foram instrumentos de integração, intervenção, informação e principalmente de aculturação e dominação.

De acordo com Debray (1993), o II Concílio de Niceia foi o último no qual Ocidente e Oriente cristãos participaram juntos. Como resultado, foi invertida a primazia absoluta da palavra sobre a imagem, característica do judaísmo, confirmando assim a influência da cultura visual dos gregos sobre os cristãos. Dele, passo ao Concílio de Trento (1545) por ser o mais significativo neste estudo que aborda a questão da imagem religiosa e seu uso nos rituais de cerimônias da Igreja Católica.

Segundo Etzel (1979), Espanha e Portugal absorveram da Itália, sede do bispado, o influxo do Renascimento. “O Concílio de Trento (1545) traz a predominância da férrea orientação dos jesuítas e a Igreja expurgada e corrigida volta-se para Deus, promovendo a pompa litúrgica que marcou o início do barroco, também chamado Estilo da Contra-reforma” (ETZEL, 1979, p. 46). Debray fala sobre esse reequipamento da Igreja Católica como medidas da Contrarreforma.

A Contrarreforma faz ressurgir a imagem, vai multiplicá-la, enfatizá-la (o protestantismo, afinal, acabou reforçando o que pretendia enfraquecer), mas retornando a um regime menos perigoso, a um funcionamento representativo e não mais carismático ou catártico do visível. Do ícone ao quadro, a imagem muda de signo. Em vez de sujeito, fica sendo apenas objeto. Após o Concílio de Trento, o reequipamento visual do mundo católico faz-se com mais imagens, mas com menor imagem do que anteriormente (DEBRAY, 1993, p. 226-227).

⁹⁸ O Concílio Vaticano II foi convocado em 1961 pelo Papa João XXIII, começou em 11 de outubro de 1962 e terminou em 08 de dezembro de 1965, já sob o papado de Paulo VI (MARTINS, 2012).

A Reforma Religiosa Católica, conhecida como Contrarreforma, acabou intensificando a presença dessas imagens nas igrejas. Atualmente, na tradição cristã, os fiéis acreditam que por meio delas será propiciada a experiência de um contato pessoal entre eles e o santo que está sendo devocionado, ou ainda que esse santo seja o intercessor entre o ser humano e Deus. As imagens, como objetos, são elementos devocionais, simbólicos, artísticos e patrimoniais.

Paiva (2002, p. 39) afirma que

essas representações, geralmente oriundas da Europa, encontram na América, sobretudo a de colonização ibérica, terreno muito fértil. Muitas vezes esse imaginário e essas representações iconográficas se mantiveram mais presentes e mais influentes em terras americanas que na Europa, onde, desde a secularização burguesa, o cientificismo e a racionalização do século XIX proclamaram o desaparecimento dessas imagens e a sua perda de significado.

Durante o Barroco⁹⁹, os países ibéricos difundiram do Ocidente ao Oriente, por meio da colonização, a visão de mundo católica com seus dogmas, devoções, doutrinas, imagens. Entre os temas cristológicos mais ressaltados na escultura europeia e brasileira, temos os relacionados à paixão de Cristo, como o Senhor dos Passos, o Crucificado, o Senhor Morto e o Ressuscitado, representados em Minas Gerais por Antônio Francisco Lisboa e em Goiás por Veiga Valle. As santas mais esculpidas no Brasil nessa época foram Nossa Senhora da Conceição, Santana Mestra, Santa Bárbara, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora com o menino, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora da Expectação ou do Ó e Nossa Senhora da Piedade. Os santos destacados na imaginária foram Santo Antônio, São Benedito, São José, São Domingos e São José de Botas. Entre os anjos, São Miguel foi o mais esculpido, bem como os querubins que acompanhavam as santas em suas peanhas.

De acordo com Manguel (2010, p. 119), “com o tempo, os símbolos básicos da cristandade primitiva parecem ter perdido algumas de suas funções simbólicas e se tornado pouco mais que ideogramas: ‘a coroa de espinhos representando a Paixão de Cristo, a pomba, o Espírito Santo’”.

As imagens religiosas têm, em suas origens, as funções de transmitir conhecimentos aos iletrados e esse é o seu caráter pedagógico, como explicam Bazin (1989), Manguel (2010) e Paiva (2002). Possuem também o papel de mediadoras entre os vivos e os mortos e esse é o seu caráter simbólico, como destacam Debray (1993), Campbell (1988) e Eliade (1991, 2010).

⁹⁹ Na Europa, o estilo barroco foi desenvolvido durante o século XVII, logo após a Contrarreforma e, no Brasil, ocorreu um século depois, prolongando-se até o século XIX, sendo chamado de barroco tardio (OLIVEIRA, 2003).

A imagem sagrada é uma arte que transmite ou comunica, dependendo daquele que olha e que se imagina também observado pelo ser transcendente que está sendo representado. Ela pode salvar ou distrair, mas sempre impressiona o olhar. Mais que ser visto e ouvido, o fiel imagina, por exemplo, que será atendido em suas necessidades, uma vez que a arte cristã, em cada tempo, esteve inseparável de seu corpo místico, a Igreja.

São Francisco de Assis *imitava* o Cristo não pelo aspecto do seu corpo, mas pela desfiguração sintomática que seu corpo aceitou receber ou incorporar. Nossa hipótese, formulada de maneira extrema, consistiria em supor simplesmente que as artes visuais do cristianismo buscaram *também* imitar o corpo crístico nos termos em que esse homem santo pôde fazê-lo: isto é, imitando, para além dos *aspectos* do corpo, o *processo* ou a “virtude” de abertura praticada para sempre na carne do Verbo Divino (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 242, grifos no original).

Exemplo dessa imagem é mostrado na figura 102. Trata-se da escultura de São Francisco de Assis com 1,2 metro e panejamento simples, encarnada em madeira policromada pelo artista goiano Veiga Valle no século XIX.

Figura 102 – Escultura de São Francisco de Assis encarnada por Veiga Valle



Fonte: Rone Carlos Soares

Ao examinar a obra, Siqueira (2011, p. 153-154) descreve:

Ossos do rosto incomuns aos das imagens de Veiga Valle. Pés elaborados de maneira primária, típica dos santeiros populares. Mãos ossudas diferentes das delicadas elaboradas por Veiga Valle. O marmorizado da peanha, a dessemelhança formal e policrômica a desassocia de qualquer imagem feita pelo artista.

De acordo com o professor Luiz Augusto Curado (apud SIQUEIRA, 2011, p. 154), essa seria a mesma imagem que estava no nicho da Igreja São Francisco de Paula, localizada na Cidade de Goiás, ao tempo da construção da igreja, em 1761, e somente foi encarnada por Veiga Valle.

Independentemente da autoria do entalhe e da encarnação da peça, há que se pontuar algumas características da escultura, como a magreza e a saliência dos ossos. Como a escultura foi elaborada para representar a vida de São Francisco, houve a necessidade de reproduzir na peça a mortificação, a humildade e a pobreza numa representação despojada. De outro modo, as gloriosas imagens das santas inocentes e dos Meninos Jesus demonstram saúde, força e exuberância.

Bazin (1989) assinala que a função da imagem religiosa desde o século V era transmitir aos iletrados a lição apologética da escritura sagrada, a Bíblia. Tanto as pinturas nos forros das igrejas quanto as esculturas nos altares serviam para transmitir ideias e valores ligados à fé e à ideologia àqueles que não sabiam ler. A imagem, por si, cumpria essa missão de forma rápida e direta e de forma pedagógica. Ressalta-se que as imagens, não apenas as sacras, têm em si limites, implicações e ressonâncias, haja vista sua natureza polissêmica. “A polissemia da obra de arte é, pois, inesgotável; é verdade que cada geração encontra nas mesmas obras-primas novos encantos” (BAZIN, 1989, p. 190).

Santo Agostinho defendia o estudo bíblico pelos textos, sem desmerecer o papel devocional das imagens, “Santo Agostinho bem exaltava o sentimento estético que uma bela imagem suscita que se deixa apreender e agradar de uma só vez, mas também para ele a decifração do sentido oculto da letra continuava a ser o que havia de mais nobre”. (SCHMITT, 2007, p. 92).

Sobre a questão da Bíblia ilustrada no contexto do século XV, Manguel comenta:

Para os analfabetos, excluídos do reino da palavra escrita, ver os textos sacros representados num livro de imagens que eles conseguiam reconhecer ou “ler” devia induzir um sentimento de pertencer àquilo, de compartilhar com os sábios e poderosos a presença material da palavra de Deus. Ver essas cenas em um livro-naquele objeto quase mágico que pertencia exclusivamente aos clérigos letrados e eruditos da época-era bem diferente de vê-las na decoração popular da igreja, como sempre ocorrera no passado (MANGUEL, 2010, p.128-129).

No que se refere ao ato de representar deuses na escultura, Alberti (apud BRANDÃO, 2000) esclarece sobre a recepção da escultura e a capacidade de o escultor atingir um aspecto no campo do sensível, imprimindo à arte sua função pedagógica, e fala sobre a questão da mimese da divindade em contraponto à mimese da ação virtuosa desejada pelos “legisladores” da Igreja. O autor acentua:

Os deuses não podem ser copiados por imagens, e sua significação não se deixa conter pela matéria sensível, tal como a Idéia platônica: nenhuma estátua serviria ao templo, pois “não podem existir formas com as quais, mesmo que em mínima medida, se consiga imitar ou representar uma entidade tão grande”. Contudo, sob a ótica do espectador, Alberti reconhece o poder pedagógico das imagens sensíveis. Para nosso autor, a Arte é legitimada por sua capacidade de mover a alma humana, educá-la, “induzir mais agilmente as almas desviadas a deixarem os costumes viciosos, [...] a fazer com que os posteriores, com este culto, viessem a imitar a virtude”. A mímeses de uma Idéia ou da Divindade é impossível ou insuficiente. Contudo, é possível a mímeses da ação virtuosa capaz de levar o fruidor não ao conhecimento de uma entidade transcendente e “tão grande”, mas a um comportamento igualmente virtuoso e adequado ao *bene beateque vivendum* dos mortais na Terra (ALBERTI apud BRANDÃO, 2000, p. 172).

De acordo com Paiva (2002), desde os primeiros tempos do cristianismo, a imagem e as representações foram instrumentos pedagógicos poderosos e eficazes. O convencimento, a legitimização, o conhecimento e a própria fé sempre foram devedores da iconografia, ainda que as representações de Deus e do Cristo, assim como do homem, feito por Deus à sua semelhança, fossem práticas condenadas nos textos bíblicos e pela Igreja, até, pelo menos, o século VI. Essas imagens foram incorporadas ao imaginário coletivo e também reconstruídas, reapresentadas, redefinidas e revalorizadas.

Segundo Debray (1993), a evolução conjunta das técnicas e das crenças conduz a situar três momentos na história do visível: o mágico que suscitou o ídolo, o olhar estético que suscitou a arte e o olhar econômico que suscitou o visual. Ele afirma que as imagens têm um poder simbólico, remetem o espectador a operações simbólicas e concebe a ação sobre os homens no campo do sensível. “A imagem é benéfica porque simbólica”¹⁰⁰ (DEBRAY, 1993, p. 61).

O autor ressalta que, para o cristão, “as imagens não são feitas para serem olhadas, mas para olharem para e por nós” (DEBRAY, 1993, p. 33). Em se tratando da origem e da função da imagem, esta teria um papel de mediadora entre os seres vivos e os mortos, os humanos e os deuses, e “entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjugam. Essa imagem não é um fim em si mesmo, mas um meio de

¹⁰⁰ O autor esclarece que o significado de simbólico em grego é “aquilo que aproxima”.

adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura, iniciação. [...] Um verdadeiro meio de sobrevivência” (DEBRAY, 1993, p. 33).

Didi-Huberman (2013, p. 11) diz que “pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê — ou seja, tudo que se lê no visível”. Ele assevera que não conseguimos decifrar essa imagem num primeiro olhar e, num sentido psíquico, sentimos que ela também nos olha, cerca-nos e nos concerne e não podemos compreendê-la totalmente. “Nossa hipótese, no fundo, é muito banal e muito simples: num quadro de pintura figurativa, isso ‘representa’ e ‘isso se vê’ — mas alguma coisa, mesmo assim, ali se mostra igualmente, ali se olha e nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 205).

Para Campbell (1988, p. 237), “as imagens do mito são reflexo das potencialidades espirituais de cada um de nós. Ao contemplá-las, evocamos os seus poderes em nossas próprias vidas”. Isso demonstra a questão da fé e da devoção. Enquanto para muitas pessoas haverá intercessão entre elas e Deus por meio da imagem esculpida, para outras, que não professam a mesma fé, será apenas madeira pintada.

De acordo com Eliade (2010), o ser humano está cercado de valores religiosos e, mesmo que não tenha religião, o sagrado se manifesta a ele como algo diferente do profano e neste contexto estão os símbolos.

Retirado da vida religiosa propriamente dita, o sagrado celeste permanece ativo por meio do simbolismo. Um símbolo religioso transmite sua mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido, conscientemente, em sua totalidade, pois um símbolo dirige-se ao ser humano integral e não apenas à sua inteligência (ELIADE, 2010, p. 109).

Não apenas a religião utiliza símbolos. Eles foram usados desde tempos remotos. Durante a Segunda Guerra Mundial, a suástica teve um papel predominante na aglutinação de pessoas em torno do ditador alemão Adolf Hitler. A estrela de Davi, por sua vez, é um símbolo muito usado pelos judeus. Símbolos são elementos midiáticos e exercem sua influência por serem rapidamente assimilados. A própria Joana D’Arc utilizou-se de uma bandeira para conseguir suas vitórias. Um símbolo tem essa capacidade de aglutinar e de certa forma é um elemento coercitivo.

Debray (1993) destaca também que a imagem visível seria a manifestação do invisível e representar seria tornar presente o ausente. A imagem diante da qual o cristão se ajoelha ou se curva preencheria uma carência, aliviaria um desgosto. “Assim, pintada ou esculpida, a imagem é filha da saudade” (DEBRAY, 1993, p. 38).

Realmente, quanto ao seu sentido e emprego, existe apenas uma simples homonímia entre a imagem sagrada que salva e a que distrai, o imóvel que se bebe e o efêmero que se engole. Embora de natureza diferente, têm em comum esta propriedade material de impressionar o olhar pelo exterior (DEBRAY, 1993, p. 42).

Qual seria a relação do artista com as imagens religiosas que ele produz? Haveria a intenção do artista em relacionar arte e personalidade? São questões complexas e, para discuti-las, recorro a Gombrich, Sjöberg, Klein e Panofsky.

Nos estudos sobre iconologia e iconografia a partir de Panofsky (apud BAZIN, 1989) e Klein (1998), deparei-me com várias questões que se relacionam com o meu objeto de estudo: a imaginária religiosa produzida em Goiás. A arte sacra, em seu propósito, perpassa a criação do artista, imitação, originalidade e cópia. E qual seria a relação entre a obra e seu criador?

Mas teremos mesmo o direito de equiparar verdade a comunicação veraz? Será que a ideia de que a moralidade da grande arte repousa numa coincidência entre símbolo e sintoma não esconde, em vez de revelar, a complexa relação existente entre o artista e sua obra? [...] É claro que aqui não entram os sentimentos particulares do artista no momento da produção, e quanto a sua personalidade [...] Dificilmente identificaríamos um dia um artista que conhecemos apenas por intermédio de sua obra. Até onde, então sua personalidade está “expressa” em sua obra? (GOMBRICH, 1999, p. 26).

Sjöberg (1957) salienta a relação entre a linguagem plástica e o pensamento, e a intenção do artista em se expressar por meio da sua arte. Discordo do autor quanto a reprodução mecânica das formas externas excluir todo o pensamento, talvez possa retirar os traços da subjetividade do artista.

A cópia, a moldagem da natureza, de fato ou de intenção, são apenas a reprodução mecânica das formas exteriores. Isso exclui todo pensamento. O pensamento aparece quando o escultor quer exprimir uma emoção, colocando em relevo propriamente ou figuradamente os detalhes que lhe parecem mais aptos para dizer o que ele sente e isso, em uma tal ligação de uns com os outros que sua soma constitua um todo homogêneo donde brota a concepção de seu objeto, todo armado, como Minerva do cérebro de Júpiter, ou a Virgem da Escritura, Terribilis ut castrorum acies ordinata, terrível como um exército em ordem de batalha¹⁰¹ (SJÖBERG, 1957, p. 268).

Klein (1998, p. 331) considera que “a consciência da individualidade artística foi uma aquisição tardia” e explica: “Sem dúvida, bem antes de 1500 se sabia que existem artistas bons e não tão bons; sabia-se até que isso dependia tanto de dom inato quanto de

¹⁰¹ Texto original: *La copie, le moulage sur nature, de fait ou d'intention, n'est que la reproduction mécanique des formes extérieures. Ce qui exclut tout pensée. La pensée apparaît lorsque le sculpteur veut exprimer une émotion, mettant en relief au propre ou au figure les détails qui lui semblent les plus aptes à dire ce qu'il ressent et cela, dans un tel rapport avec les uns et les autres que leur somme constitue un tout homogène d'où jaillit la conception de son sujet, tout armée, comme Minerve du cerveau de Jupiter, ou la Vierge de l'Ecriture, Terribilis ut castrorum acies ordinata, terrible comme une armée rangée en bataille.*

aprendizagem e que um mestre podia ser excelente em certa ‘parte da arte’ e fracassar em outra”.

Bourdieu destaca a liberdade almejada pelos artistas:

Destarte, o processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social, seja das censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo, seja dos controles acadêmicos e das encomendas de um Poder político propenso a tomar a arte como um instrumento de propaganda (BOURDIEU, 2003, p. 101).

Considero que a arte nem sempre é a expressão da personalidade do artista. Ele se preocupa com sua recepção. Fazer arte também nem sempre é a expressão de uma época, porque o artista se preocupa em agradar para poder sobreviver.

Panofsky (apud BAZIN, 1989) diz existirem três atitudes diante de uma obra de arte figurativa: reconhecer a figura, descrever seu tema e interpretá-lo. Quanto à recepção dessa imagem, Pillar (1993) pontua que

uma interpretação procura dar sentido às evidências visuais da imagem e estabelecer relações entre a imagem e a vida das pessoas que a apreciam. Tão importante quanto conhecer a linguagem visual é conhecer os interesses e as inquietações das pessoas que apreciam essas imagens (PILLAR, 1993, p. 82).

De acordo com Panofsky (1995), frente a um objeto de interpretação, temos um conteúdo temático que pode ser primário ou natural, secundário ou convencional, e um significado intrínseco ou conteúdo simbólico. Para cada um desses conteúdos temos um ato de interpretação que se constitui em descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconográfica. Cada receptor da obra de arte (ou objeto de interpretação) tem uma bagagem que o possibilita interpretá-la, isto é, a experiência prática, que se constitui na familiaridade com os objetos e as ações, o conhecimento das fontes literárias, ou seja, a proximidade com os temas e conceitos específicos, e por fim a intuição sintética, que se assemelha à intimidade com as tendências essenciais do espírito humano condicionadas pela psicologia. Há, além disso, o princípio controlador da interpretação, que se constitui na história do estilo, dos tipos e dos sintomas culturais ou simbólicos em geral. Trata-se, neste último caso, de compreender as maneiras pelas quais, sob condições históricas diferentes, objetos ou ações, temas ou conceitos específicos e tendências essenciais do espírito humano foram expressos por formas, objetos ou ações e por temas e conceitos específicos.

A questão para a iconografia, de acordo com Klein (1998), é o que tal objeto representa. A dificuldade está somente na identificação dos objetos figurados numa obra, mas a pesquisa com relação ao assunto ou tema conduz ao problema da representação, ao problema da significação ou das camadas de significação nas artes figurativas. “Significar, nesse plano, quer dizer ‘representar pelos meios próprios das artes figurativas’” (KLEIN, 1998, p. 345).

A presença da imagem sacra, seja na igreja ou nos oratórios domésticos, torna presente o ausente, evoca, inspira, serve de exemplo e tem autoridade sobre o católico. A imagem é, ao mesmo tempo, um objeto que requer cuidado e também é agente daquele que representa, que garante a proteção e ajuda para resolver problemas pessoais. As imagens passam a ser reverenciadas e até mesmo adoradas no universo simbólico, psicológico e ideológico do indivíduo que se encontra inserido numa Igreja, que tem uma filosofia, uma política e uma história no universo cristão ocidental.

Didi-Huberman, em sua obra *Diante da imagem*, faz várias referências à arte cristã, à tradição estética e à canônica iconologia panofskyana e faz uma ruptura no campo do conhecimento da história da arte, discutindo os paradoxos da traduzibilidade das imagens e as ideias de visualidade e visibilidade:

Contra a tirania do visível que supõe o uso totalizador da imitação, contra a tirania do legível que supõe, no fim das contas, uma certa maneira de conceber a iconologia segundo Ripa¹⁰² ou Panofsky, levar em conta o motivo da encarnação nas artes visuais do cristianismo permitiu *abrir* o visível ao trabalho do visual, e o legível ao trabalho da exegese ou da proliferação sobredeterminada do sentido (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 243, grifo no original).

Para Didi-Huberman (2013, p. 218), “a genialidade de Panofsky foi afirmar com força a insuficiência da iconografia [...]”. O autor cita “uma terceira aproximação para renunciar ao iconografismo da história da arte e à tirania da imitação, a *encarnação*. Carne e corpo. A dupla economia: tecido mimético e ‘*points de capiton*’. As imagens prototípicas do cristianismo e o indício de encarnação” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 238, grifos no original).

¹⁰² Cesare Ripa foi um escritor italiano do século XVI, estudioso aficionado de arte e autor de *Iconologia*, obra que Erwin Panofsky (1979, p. 216) define como “aquela ‘summa’ da iconografia que, abeberando-se em fontes tanto clássicas e medievais como contemporâneas, foi, justamente, chamada de ‘a chave das alegorias dos séculos XVII e XVIII’, e explorada por artistas e poetas tão ilustres quanto Bernini, Poussin, Vermeer, e Milton [...] publicada em 1593, reeditada muitas vezes depois e traduzida em quatro línguas”.

Sobre encarnação e imitação, Didi-Huberman (2013) esclarece que a primeira supõe uma sintomatização da imitação, o que faz desta uma vocação para o sintoma dos corpos e para o próprio corpo. Sobre a figurabilidade, ele assinala:

Mas nossa hipótese mais geral será de sugerir que as artes visuais do cristianismo fizeram em realidade, e na longa duração, essa aposta. Elas efetivamente realizaram, na sua matéria imagética, essa síncope, essa sintomatização do mundo visível. Elas efetivamente abriram a imitação para o motivo da Encarnação. Por que puderam fazer isso e por que, ao fazerem, constituíram a religião mais fecunda em imagens que jamais existiu? Por que o “impossível” dos paradoxos encarnacionais, sob pretexto de transcendência divina, tocava o núcleo mesmo de uma imanência que poderíamos qualificar, com Freud, de metapsicológica — a imanência da capacidade humana de inventar corpos impossíveis... para conhecer algo da carne real, nossa misteriosa, nossa incompreensível carne. Essa capacidade se chama, justamente, o poder da figurabilidade (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37).

Mas como fazer para representar algo que, de tão imanente, não pode simplesmente ser copiado da natureza? Fazer a mimese a partir da natureza tem seu sentido, mas como fazer a mimese divina? A Bíblia diz, em Gênesis, que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança. Então, a operação mimética se iniciou com Deus e se voltou a Ele?

As imagens, sejam pinturas ou esculturas, têm uma ressonância representada por seu significado devocional e também uma autoridade sobre o fiel — exige respeito, como afirma Debray (1993, p. 38): “As imagens que vêm de um além são as que têm poder. Distinguem-se das outras, as do visual ordinário, no seguinte: obrigam os homens a guardar silêncio diante delas, ou a baixar a voz”.

Com referência a esse aspecto, lembro o fato de existir, em gabinetes de autoridades nas instituições públicas e laicas, um crucifixo na parede, à vista de quem entra, com o objetivo de passar ao cidadão uma ideia de respeito, autoridade e da busca pelo bem comum¹⁰³. A estatuária religiosa foi feita para representar a divindade numa forma antropomórfica. No campo da pintura, Caravaggio (1571-1610) foi o primeiro artista a humanizar os santos, tirando-lhes aquele aspecto preponderantemente transcendental.

Segundo Debray (1993), em oposição à morte há a recomposição pela imagem, pois esta presentifica, torna presente o ausente, evoca, substitui. A arte é uma supressão das distâncias e das ausências. “O divino faz baixar os olhos, o sagrado faz erguer a cabeça. O olhar sacral ou mágico, que brota de um diferencial, só tem como condição a existência de duas fontes distintas, quem olha e aquele que é olhado; caso contrário, nenhuma relação pode ‘pegar’” (DEBRAY, 1993, p. 62). Considero que são sempre as faltas que fazem o ser

¹⁰³ É interessante notar que num país laico esta é uma prática muito usual, advinda da sua origem católica herdada dos países ibéricos, Portugal e Espanha.

humano agir, buscar o que completa e que a arte, como dizia Nietzsche (1948), é o que nos salva. É possível que um artista entre para o mundo das artes para livrar-se, esquecer-se ou amenizar, como uma espécie de muletas, as agruras da vida.

Essa ausência, que pode ser presença por meio da fé, é explicada por Romagnolo (2006, p. 246), que diz: “A ausência mais importante na história da civilização ocidental, e que acabou por participar de sua própria constituição, é a ausência e consequente desaparecimento do corpo de Cristo, segundo o Evangelho de São João”.

O fato de Simão Pedro, Maria e Maria Madalena chegarem diante do túmulo, verem a pedra deslocada e não verem Jesus e sim panos brancos sustentou a dialética da crença, pois se não há corpo do morto há a sua ressurreição como Ele previu, sua transfiguração, ou seu roubo, como alegam os que não acreditam no cristianismo. E foi por meio dessa ausência que surgiu a representação, com o intuito de presentificar a ausência, seja pela linguagem, pintura, escultura, que representa aquele que faz falta. A arte surgiu, em suas diferentes linguagens, como uma solução para resolver a lacuna. Sobre isso, Eliade (1991, p. 159) salienta:

A revelação trazida pela fé não destruía as significações primárias das imagens: ela lhes acrescentava simplesmente um novo valor. Certamente para o crente, essa nova significação encobria as outras: ela sozinha valorizava a Imagem, transfigurando-a em revelação. Era a ressurreição do Cristo que importava, e não os indícios que se podiam ler na natureza. Na maioria dos casos, só se compreendia os “sinais” após haver encontrado, no fundo da alma, a fé.

Para Eliade (2010, p. 115), “a fé cristã está suspensa de uma revelação histórica: é a encarnação de Deus no tempo histórico que assegura, aos olhos do cristão, a validade dos símbolos”. Após o advento do cristianismo, símbolos que tinham um significado tiveram um novo valor, pois “a História acrescenta continuamente significados novos, mas estes não destroem a estrutura do símbolo” (ELIADE, 2010, p. 115).

Didi-Huberman também salienta a figurabilidade, que abriu a imitação para o motivo da Encarnação, que é entendida como “imaginação de Deus” e está relacionada à distribuição do divino no mundo. Na ideologia cristã, o olhar para a imagem tem o sentido de tentar se assemelhar a ela, não no sentido físico, mas sim nos aspectos morais de quem está sendo representado.

Em referência aos livros bíblicos, temos que Jesus, sendo o filho de Deus que veio como homem, poderia ser a representação do Deus invisível. No livro de João, capítulo 14, versículo nove, lê-se: “Aquele que me vê, vê também o Pai”. Em João, capítulo 1, versículo 14, e em I Timóteo, no versículo 16 do capítulo 3, a Bíblia fala da encarnação do verbo para enfatizar que Deus fez-se homem. Sobre a encarnação do verbo, Didi-Huberman diz:

Assim a encarnação — como imperativo maior do cristianismo, como seu mistério central, sem núcleo de crença, resposta a uma fenomenologia e a uma fantasmática determinadas — permitia às imagens e exigia delas uma *dupla economia* de extraordinária potência de invenção: primeiro lhes dava acesso ao corpo (o que a história da arte sempre viu e analisou muito bem), a seguir lhes pedia para modificar os corpos (o que a história da arte considerou bem menos). A encarnação do Verbo era o acesso do divino à visibilidade de um corpo, portanto era a abertura ao mundo da imitação clássica, a possibilidade de fazer os corpos participarem nas imagens da arte religiosa (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 243).

Por que as imagens religiosas foram rejeitadas na esfera religiosa? As críticas às imagens têm suas origens na idolatria, desde a construção do bezerro de ouro citada na Bíblia. As interpretações bíblicas do Antigo Testamento levam à rejeição de representações escultóricas. A partir disso é possível inferir que as imagens excedem a função decorativa dos templos, pois exercem um poder simbólico e institucional forte na sociedade.

Entre as críticas sobre o uso das imagens em cultos católicos, tem-se que essa presença seria um objeto de veneração ou adoração condenada pela Bíblia.¹⁰⁴ João Calvino, na Suíça, condenou a elaboração de imagens de modo bem mais veemente que Lutero: “A seu ver, qualquer imagem carnal do Cristo é um ídolo; além disso, a arte, diz ele, nada pode ensinar a respeito do invisível. Só pode e deve mostrar ‘as coisas que se veem’” (DEBRAY, 1993, p. 85).

A crítica às imagens em templos religiosos surge a partir das interpretações da Bíblia, como em Salmos: “Vivem na confusão todos aqueles que adoram imagens” (Salmos, 96:7), e também em Deuteronômio: “Maldito o homem que faz uma imagem esculpida” (Deuteronômio, 27:15), “Queimareis as imagens esculpidas” (Deuteronômio, 7:25). A Bíblia diz ainda que: “Não farás para ti imagem esculpida nem figura alguma à semelhança do que há em cima no céu, nem do que há embaixo na terra, nem no que há nas águas embaixo da terra” (Êxodo, 20:4). Ainda em Deuteronômio:

Tomai cuidado, com grande zelo! No dia em que o Senhor vos falou do meio do fogo no Horeb, não vistes figura alguma. Guardai-vos bem de corromper-vos, fazendo figuras de ídolos de qualquer tipo, imagens de homem ou de mulher, imagens de animais que vivem na terra ou de aves que voam no céu, de bichos que se movem pelo chão ou de qualquer espécie de peixes que vivem na água, debaixo da terra (Dt 4:15-18).

Nesse sentido, os templos protestantes não apresentam imagens de santos para não distraírem os fiéis durante a pregação e também porque os protestantes defendem que os

¹⁰⁴ Nas igrejas protestantes não há presença de estátuas religiosas, não há representações de pintura ou escultura, seja de Jesus ou de santos.

concebidos como santos foram pessoas comuns, além do que entre o homem e Deus não há necessidade de intermediários.

Para além de ignorar as imagens, há também aqueles que as repudiam, e sobre essa guerra contra esse poder simbólico, ideológico e institucional legitimado pela iconografia cristã, os vândalos iconoclastas, para quem a imagem é apenas um pedaço de madeira, necessitam destruí-las com o intuito de pôr fim à legitimidade que elas representam, pois, as imagens, mais que as palavras, conservam algo de vivo de quem está sendo representado, e nesse sentido não deixam de impactar o espectador.

Qual o poder das imagens religiosas no inconsciente do ser humano? Na literatura teológica há relatos de freiras que diziam ouvir vozes vindas de esculturas que conversavam com elas, geralmente orientando-as na tomada de decisões. Outros relatos afirmam a aparição de lágrimas descendo dos olhos das imagens — fato que muitas vezes gerou peregrinações ao local do ocorrido. Hoje isso tem sido menos frequente devido aos avanços científicos, que submetem as esculturas a exames químicos para a explicação do fenômeno. Para tratar dessa questão que envolve o aspecto subjetivo das pessoas, sejam elas religiosas ou leigas, recorro a Didi-Huberman e Schmitt.

Sobre as imagens, sejam elas pinturas ou esculturas, Didi-Huberman faz uma comparação com as que vemos em sonho, no universo psicanalítico, e as que vemos no estado de vigília:

Não estamos *diante* das imagens pintadas ou esculpidas como estamos diante das, ou melhor, *nas* imagens visuais de nossos sonhos. [...] As imagens da arte circulam na comunidade dos homens, e até certo ponto podemos dizer que são feitas para serem compreendidas, ou ao menos destinadas, compartilhadas, tomadas por outros (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 204, grifos no original).

Acerca do poder da imagem no inconsciente, Didi-Huberman (2013, p. 38) pontua:

Compreende-se melhor agora por que não foi a visibilidade do visível que os cristãos primeiro reivindicaram — isso continuava sendo aparência, a *venustas* das figuras de Vênus, em suma, a idolatria —, mas sim sua visualidade: ou seja, seu caráter de acontecimento “sagrado”, perturbador, sua verdade encarnada que atravessa o aspecto das coisas como a desfiguração passageira delas, o efeito escópico de *outra coisa* — como um efeito de inconsciente. Para enunciá-lo concisamente, diremos que o cristianismo convocou não o domínio, mas o inconsciente do visível (grifos no original).

O papel das imagens não pode ser compreendido unicamente como conteúdo teológico, sendo também pertinente ao historiador, ao historiador da arte, bem como no universo psicanalítico. Na psicanálise são tratados os níveis mais profundos de experiência

que as imagens exploram. Muitas imagens surgiram em decorrência de sonhos que os indivíduos ligados à Igreja tinham e deles faziam interpretações, surgindo logo em seguida a materialização dos atributos dos “santos”. É comum, em várias passagens bíblicas, a importância dada a interpretação dos sonhos como presságio ou aviso.

Como exemplo, cito São Domingos de Gusmão (figura 103). A mãe dele, Beata Joana de Aza, sonhou que havia um cão com uma tocha de fogo na boca (figura 104), incendiando o mundo. Ela procurou um sábio abade de um monastério vizinho que lhe teria explicado o significado: seu filho Domingos, com sua pregação, incendiaria o mundo pelo Evangelho e o bom exemplo.¹⁰⁵ Em psicanálise, não somente Sigmund Freud se preocupou com a interpretação dos sonhos, mas também Carl Jung, que analisava os elementos simbólicos, e Jacques Lacan.

Figura 103 – São Domingos de Gusmão à esquerda de Nossa Senhora do Rosário de Pompeia com o Menino Jesus. À direita, Santa Catarina, também dominicana



Localização: Convento dominicano. Cidade de Goiás. Procedência: França
Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 104 – Detalhe da base da escultura em que se vê um cão cuspiendo fogo sobre o globo terrestre



Localização: Cidade de Goiás. Procedência: França
Fonte: Raquel de Souza Machado

Importa lembrar como essa imagem chegou a Goiás vindo da França. Na etapa final do transporte foi trazida por meio de animais, como cavalos. Ela não é uma imagem inteiriça,

¹⁰⁵ Entrevista com o ministro da eucaristia Zózimo Zilli na Paróquia São Vicente de Paula, em Goiânia, em 03 de setembro de 2015.

é dividida em partes que são anexadas. No aspecto técnico está bem conservada, o que se pode perceber que sofreu restauração na sua policromia.

Sobre a relação entre arte e sonhos Schmitt (2007, p. 175) explica:

Em Bizâncio, admitia-se que um sonho pudesse guiar a arte do pintor e, inversamente, que a vista de um ícone permitisse reconhecer o santo que aparecera em sonho. “Pintava-se o sonho e sonhava-se com a pintura”, escreve Gilbert Dagron, que mostra bem como esta relação com duplo sentido permitia eliminar a uma só vez “a subjetividade do sonhador e a imaginação do pintor”. Porque, inspirados por Deus, o sonho e o ícone eram reputados “objetivos”, ao abrigo da dúvida porque de origem divina, sinalizando que todo ícone parecia achéiropoiète.

A imagem religiosa tem a característica da intemporalidade: presente, passado e futuro são um mesmo tempo. Para falar sobre isso, busco contribuições de Belting e Debray.

De acordo com Belting (2010), a imagem tem a ver com um tempo imóvel: o do afetivo, do religioso e da morte. Esse tempo ignora as construções da razão e os progressos da ciência. Sobre esse tempo, Debray (1993, p. 41) afirma que “o que foi imagem vai continuar a sê-lo ao longo dos séculos (salvo destruição material), e sob todas as latitudes”. Ele destaca o poder intemporal de uma imagem:

Esse lençol subterrâneo — que religa, por dentro e por baixo, as civilizações e épocas, por mais afastadas que estejam umas das outras — torna-nos, em certo sentido, contemporâneos de todas as imagens inventadas por um mortal, pois cada uma delas escapa, misteriosamente, de seu espaço e tempo. Há uma ‘história da arte’, mas ‘a arte’ em nós não tem história. A imagem fabricada é datada em sua fabricação: também o é em sua recepção. O que é intemporal é a faculdade que ela tem de ser percebida como expressiva até mesmo por aqueles que não têm seu código. Uma imagem do passado jamais estará ultrapassada porque a morte é o nosso limite inultrapassável e porque o inconsciente religioso não tem idade (DEBRAY, 1993, p. 40).

Debray (1993) aborda três diferentes tempos e modos de compreensão da imagem sacra, a logosfera, que seria, em sua concepção, a era dos ídolos no sentido lato (do grego *eídolon*, imagem). Esse período se estende da invenção da escrita à da imprensa. O segundo tempo seria a grafosfera, a era da arte, da imprensa à TV em cores. O terceiro tempo é o da videosfera, que iniciou na era do visual e vai até a época em que vivemos. “Teocracia, androcracia, tecnocracia: cada era é uma organização hierárquica da cidade e dos prestígios do fabricante de imagens” (DEBRAY, 1993, p. 209).

Há que se enfatizar que a imagem sacra, sendo objeto de culto, tornou-se objeto de museu. Isso significa a descontextualização da obra de arte, pois o cristão não se curvará diante da imagem fora da igreja. A escultura no museu é ainda um objeto sacro, porém, quem adentra o museu não tem a mesma intenção do cristão que entra na igreja e tem um olhar

devocional em relação à imagem de um(a) santo(a). O museu assegura a conservação e a transmissão seletiva dos bens culturais; é uma instância de legitimação, conservação e consagração, local onde há a difusão das obras, mas, quanto à sua recepção, o público é limitado. Apesar de o espaço ser laico, o seu público ainda é erudito. A respeito disso, diz Klein (1998, p. 364):

O objeto de culto tornado em objeto de museu, isto é, forma e significação, ou melhor, dizendo, evocação de atmosfera, é paródia: um deus benevolente atrás de uma vitrine, sorrindo sempre com a mesma compaixão consoladora para pessoas que não lhe pedem coisa alguma (KLEIN, 1998, p. 364).

Não poderia discorrer sobre esculturas religiosas sem recorrer à questão da mimese. Para tanto, faço referências a Alberti, Lacoue-Labarthe, Didi-Huberman, Lessing, Eliade e Klein. De acordo com Jordão (1998), em sua tese *A semelhança do divino: alegorias do corpomístico no barroco em Minas e Goiás*, o barroco busca semelhança com o Deus alegórico, a iconografia tenta decifrar essas alegorias e o barroco associa a perfeição da forma à perfeição do conteúdo. A imagem que o olho vê é a representação da imagem produzida para buscar semelhança com o Divino e, a partir desse pressuposto, tem-se o elemento mimético.

Alberti (apud BRANDÃO, 2000), Lacoue-Labarthe (2000) e Didi-Huberman (2013) defendem que por meio da imagem é realizada uma *operação mimética*. Segundo o teórico e humanista Leon Battista Alberti (1404-1472), não existe uma obra de arte sem a invenção do artista, sem a concepção e operação mimética. Mimese é a imitação da natureza ou o conhecimento objetivo da realidade, representação analógica do mundo traduzida na arte, funciona também em sentido inverso: constrói o mundo como imitação do organismo mental, do “sistema linguístico” que o espírito torna visível através da arte (BRANDÃO, 2000).

Brandão (2000), em seu livro *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*, realizou um trabalho hermenêutico dos textos albertianos que priorizou o Renascimento e o Humanismo. Em *Mímesis e história*, Alberti, segundo Brandão (2000, p. 24), “revoluciona o estatuto, a prática, a amplitude e a função da Arte e do artista dentro do século XV”. “Apesar da temática restrita ao século XV seus estudos ressoam e tem significado na contemporaneidade” (BRANDÃO, 2000, p. 164). Alberti discorreu sobre a “imitação” na pintura, na escultura, na arquitetura. Enfoquemos a escultura por ser o foco desta dissertação. Para Alberti (BRANDÃO, 2000, p. 164), “a escultura é gesto” do mesmo modo como a palavra e a pintura também o são. Alberti, em seu tratado sobre escultura, concebe a natureza

como origem das artes que abriga formas similares às que estão fora dela, na memória e na imaginação (BRANDÃO, 2000).

Para Lacoue-Labarthe (2000), mimese não é imitação, mas produção, interpretação demiúrgica da própria mimese. Ao abordar o tema, Didi-Huberman (2013, p. 240) observa que “é muito evidente que o *tecido* no qual se urde a história da arte cristã pode ser considerado globalmente sob a autoridade da representação mimética, da *imitação* herdada do mundo Greco-romano”. De acordo com Eliade (2010), a própria narrativa bíblica é mimética em se tratando de sua concepção seja como lenda, relato histórico e teologia histórica exegética.

As esculturas, geralmente, advêm das pinturas e estas, por sua vez, surgem a partir dos textos bíblicos. Assim, é interessante destacar o pensamento do alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), uma figura de destaque do panorama intelectual; foi esteta, dramaturgo, teórico e crítico literário. Ele se posicionou de forma contrária à similitude entre artes plásticas e poesia. Desenvolveu uma reflexão acerca das artes literárias e a arte visual, discutiu também questões como a (in)traduzibilidade da arte, as fronteiras e as naturezas singulares dos signos artísticos. Entre seus questionamentos está a questão se a arte seria uma só, manifestada em diferentes gêneros, e até que ponto seria possível a tradução intersemiótica entre as artes plásticas e as visuais.

Sobre escultura, recorro ao seu estudo a partir da obra *O Laocoonte*¹⁰⁶ para destacar que há limites nítidos entre a poesia e a pintura, percebidos apenas pelos críticos de arte. Para os amadores, o que se percebe, nos diferentes campos da arte, são as semelhanças e o prazer que ambos proporcionam. Se, por um lado, as artes têm em comum o mesmo efeito prazeroso, resultado do poder de restituir ao receptor a ausência de um objeto representado, por outro, os objetos e os modos dos quais cada uma das artes se valem para atingir tal efeito são diversos. Em todos os debates que *O Laocoonte* atravessa como referência exemplar, a plasticidade escultural funciona claramente como um significante sensível no lugar de um significado inteligível. Lessing (1998) defende que as artes plásticas (pintura e escultura) são autônomas em relação à arte literária (poesia), e não mera ilustração. A pintura não tem a obrigação de traduzir grandes narrativas.

¹⁰⁶ A escultura, objeto dos comentários de J. J. Winckelmann e Lessing, é um grupo de mármore em seis peças descoberto em Roma, em 1506. Apesar de à época desta contenda, e mesmo por muitas décadas seguintes, acreditar-se que se tratava de uma obra original grega realizada por três escultores de Rodes (Agesandro, Atenodoro e Polidoro), tal grupo é na verdade uma cópia romana datada de cerca de 4-37 a.C. feita a partir de uma obra em bronze de aproximadamente 140 a.C.. A escultura representa um homem adulto ladeado por dois jovens, todos fortemente enroscados por duas enormes serpentes e remete à cena também narrada por Virgílio, no Canto II da Eneida (OLIVEIRA, 2010).

Em seus estudos sobre a arte e a técnica da produção de efeitos, Klein (1998, p. 375) diz que “a atitude artística perfeita diante da natureza tende necessariamente à mímeses” e salienta:

Historicamente, houve duas formas ou fases de mímese bem distintas, sobretudo nas artes visuais: uma imita a “maneira de trabalhar da natureza”, recria o objeto ou um equivalente do objeto, mas não sua aparência; a outra, ao contrário, “imita as aparências”. [...] Nas duas formas da mímese, o elemento técnico de reconstituição é essencial, a ponto de ameaçar sempre o elemento propriamente estético (KLEIN, 1998, p. 374-375).

Sobre a perda da autoridade das imagens, Walter Benjamin (apud Debray, 1993, p. 122) pontua:

Tornada reproduzível por procedimentos fotossensíveis, mecânicos e industriais, a obra de arte, dizia ele, vai perder seu valor cultural, sacrificada a seus valores de exposição. As técnicas de reprodução profanam o sagrado artístico porque as criações do espírito têm uma qualidade de presença única, associada ao ‘aqui e agora’ de uma aparição original. ‘Ao multiplicar os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um acontecimento que se produz uma só vez’. A inacessível beleza vai se estragar com a promiscuidade do produto midiático; a aura da arte, que é ‘a única aparição de um longínquo’, perder-se-á com a unicidade da obra. Por se aproximarem demasiado dos homens, as imagens vão perder toda autoridade.

Apesar de Benjamin não estar se referindo em especial à imaginária religiosa, destaco que, apesar da reproduzibilidade em técnicas e materiais diversos e exposições midiáticas delas, o que se vê é a perpetuação do seu culto ao longo do tempo, variando em determinados locais e de acordo com as religiões praticadas.

Nesta seção, intencionei fazer uma incursão sobre a história da imagem sacra na passagem do monoteísmo judeu para o cristianismo que, tendo surgido no Oriente, logo se disseminou pelo Ocidente. Sobre essas imagens, busquei ressaltar quando, como e por que surgiram e como foi sua legitimação. Procurei também destacar a sua importância e sua difusão no Brasil. Discorri sobre a ressonância da imagem sacra, as críticas ao seu uso, o seu universo psicanalítico, o seu aspecto intemporal, as suas implicações, seu significado alegórico, devocional e sua operação mimética. Para o embasamento teórico, recorri a autores que abordam não somente a imagem sacra, mas a imagem de um modo geral, como Panofsky, Klein e Didi-Huberman, considerando pontos de concordância e críticas relativas aos vários aspectos que circundam a questão da imagem.

A imagem sacra, que, parafraseando Didi-Huberman, vemos e ao mesmo tempo nos olha, possibilita infinitas leituras, haja vista sua identidade polissêmica. Nas próximas seções,

a intenção é o estudo focado nas imagens sacras dos Meninos Deus a partir de uma análise comparativa de obras elaboradas por santeiros de Goiás.

3.2 As representações do Menino Deus, a origem da devoção a ele e suas primeiras esculturas na Europa

Em revisão à obra de Heliana Angotti-Salgueiro, que trata da vida e da obra do escultor goiano Veiga Valle, observei que havia uma série de Meninos Deus, também chamados Meninos Jesus. A curiosidade intelectual aliada às inquietações investigativas me conduziu à busca por entender como a produção cultural dessas imagens teve início e quando elas se tornaram mais populares. O problema principal, no que diz respeito a Goiás, era saber quais seriam os “Meninos” de autoria goiana e se haveria distinção entre as obras de Veiga Valle e de seu filho Henrique Ernesto da Veiga Jardim, bem como a ressonância do trabalho de Veiga Valle no trabalho dos outros santeiros.

Meu objetivo foi encontrar obras que haviam sido mencionadas no artigo do professor Amphilóphio de Alencar Filho, publicado na *Revista Goiana de Artes*, bem como obras de Henrique, citadas nos livros de Angotti-Salgueiro (1983) e de Passos (1997) e comparar o trabalho escultórico. Importa reconhecer a autoria de santeiros que ficaram muito tempo no anonimato, mostrar que, além de Veiga Valle, surgiram outros em Goiás e que a devoção ao Menino Deus também foi forte para a religiosidade local. Utilizei a análise comparativa entre as peças estudadas, observando principalmente o cânone das imagens, a proporção entre a cabeça e o resto do corpo e os pormenores das peças.

Para este estudo foi necessário buscar fontes que o embasassem. Há alguns artigos publicados que enfocam o tema, porém, não há obras completas, tendo sido mais pesquisados na academia os anjos e querubins do que os Meninos Jesus ou Meninos Deus¹⁰⁷. Geralmente, quando há referências a essas esculturas, a sua relação é feita com o Jesus bebê do presépio, uma escultura que é comumente feita para ter dupla função: ser atributo de santo ou santa (neste caso, fica acoplada a outra imagem) e, durante o Natal, quando se monta o presépio, a imagem é retirada e colocada no berço de palha. É isso que acontece com a imagem do Menino Deus (figuras 105 e 106), produzida por um artista europeu, que se encontra na Capela São Benedito na cidade de Cuiabá (Mato Grosso).

¹⁰⁷ A nomenclatura Menino Jesus será utilizada quando se referir a Jesus em sua fase infantil, vestido ou não, como atributo de imagens de santos e santas, e Menino Deus quando se referir a Jesus também em sua fase infantil, representado nu ou não, mas tendo na cabeça um resplendor — elemento que, utilizado na forma de coroa, simboliza a glória e a celebridade de Deus, indicando-o como rei.

Figura 105 – Imagem do Menino Jesus como atributo de São Benedito



Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 106 – Imagem de costas, na qual se vê o furo no qual se acopla a outra imagem



Fonte: Raquel de Souza Machado

Jung, em *Arquétipo e o inconsciente coletivo*, escreveu uma parte específica sobre a psicologia do arquétipo da criança-Deus e a criança-herói, sem, contudo, designar algum tipo de religião ou de cultura, seja ocidental ou não. “A criança ora tem o aspecto da divindade criança, ora o do herói juvenil. Ambos os tipos têm em comum o nascimento miraculoso e as adversidades da primeira infância, como o abandono e o perigo da perseguição” (JUNG, 2000, p. 166).

Confrontando a história de Jesus com o a teoria de Jung, encontra-se um bom exemplo dos infortúnios mencionadas pelo autor: o episódio narrado pela Bíblia (Matheus, 2:16) em que a mãe de Jesus precisou fugir gestante para que ele pudesse nascer, pois Herodes mandara matar os recém-nascidos menores de dois anos, receando perder seu poder. Em outro trecho da Bíblia (Lucas 2:41-50), Jesus, já com doze anos, ficou sozinho no Templo e sua mãe o procurava desesperadamente. Tem-se, pois, um caso de perseguição e outro de abandono. Segundo Jung (2000, p. 170),

Chama a atenção o paradoxo presente em todos os mitos da criança pelo fato de ela estar entregue e indefesa frente a inimigos poderosíssimos, constantemente ameaçada pelo perigo da extinção, mas possuindo forças que ultrapassam muito a medida humana. Esta afirmação se relaciona intimamente com o fato psicológico de a “criança” ser “insignificante” por um lado, isto é, desconhecida, “apenas” uma criança, mas por outro, divina. [...] O mito enfatiza [...] que a “criança” é dotada de um poder superior e que se impõe inesperadamente, apesar de todos os perigos. [...] A grandeza e a invencibilidade da “criança” começa na especulação indiana acerca do ser do Atmã. Este corresponde ao que é “menor do que pequeno e maior do que grande”: o si mesmo, como fenômeno individual, “menor do que pequeno”, mas como equivalente do mundo, “maior do que grande”.

Freud (1939) também destacou o papel de herói de Moisés, em *Moisés e o monoteísmo: três ensaios*, sendo o menino ao mesmo tempo filho de família humilde hebraica e de uma “aristocrática” egípcia, por adoção. É considerado o menino salvo das águas e não se tornou um herói, mas tem um papel de destaque nas passagens bíblicas com início em Êxodo, capítulo 2. Moisés foi profeta, aceito no cristianismo e no judaísmo, foi um líder religioso, “legislador”, por ter recebido e divulgado os dez mandamentos, e considerado o libertador dos hebreus.

Nesta seção, inicio a história da devoção ao Menino Jesus em Praga¹⁰⁸ e discorro sobre sua devoção na Europa e na América Latina, principalmente no México, Peru e Brasil. O objetivo, daqui em diante, é conduzir o leitor a uma descrição do aspecto estético dos Meninos Jesus que foram esculpidos na Europa e os reflexos dessa devoção no Brasil, no aspecto religioso e no campo da arte.

Em artigo sobre o culto ao Menino Jesus, encontram-se as seguintes informações:

Os doze primeiros anos de vida de Jesus são representados em imagens designadas como Menino Jesus. Os primeiros anos são quase silenciados e, nos relatos bíblicos, apenas Lucas e Mateus incluem passagens mais simbólicas que históricas relativas à infância divina [...]. As representações históricas da infância de Cristo vão compor um novo ciclo de vida terrena ou histórica pela natividade (cenas de presépios) e por episódios relatados (cenas da sagrada família, da fuga para o Egito, entre outras). O outro ciclo é composto pela morte e ressurreição de Cristo, já festejado pela tradição cristã. O nascimento do menino Jesus passa então a ser tema nas artes plásticas e foi a arte bizantina que forneceu ao Ocidente o modelo da representação do menino Jesus, só ou acompanhado da mãe, apresentando-se nu, numa dicotomia entre sua natureza humana e divina (IESA, 2014).

De acordo com Solimeo (2001), foi na Espanha, durante o movimento conhecido como Contrarreforma, que o divino Menino Jesus passou a ser cultuado em imagens nas quais ele aparece de pé. Nos conventos, essa devoção ficou a cargo de Santa Teresa de Ávila, carmelita. A partir daí toda a Espanha e os demais países católicos passaram a ter devoção pelo Menino, pedir graças e fazer agradecimentos. Do ramo carmelita masculino, foi de responsabilidade de São João da Cruz divulgar a devoção ao Menino Deus. Durante o Natal ele levava a imagem em procissão. E assim surgiram nos conventos carmelitas as invocações do Menino Jesus como El Peregrino, El Lioroncito, El Fundador, El Tormento e El Salvador.

No século XVI é que a devoção se desenvolveu dentro das ordens religiosas, sobretudo nos conventos femininos da Espanha. Foi ampla a produção portuguesa das imagens de Jesus infante nos séculos XVII e XVIII, se expandindo pelas colônias e estando presente, principalmente, nos oratórios familiares. A imagem simples de um Deus criança coloca o simbolismo da fé no futuro da humanidade (IESA, 2014).

¹⁰⁸ Praga é a capital da República Tcheca e se localiza na parte oriental da Europa.

A propagação da devoção ao Menino Jesus se deveu à Margarida do Santíssimo Sacramento, que viveu entre 1619 a 1648 e foi carmelita do Convento de Beaune, na França. O Menino Jesus de Praga (figura 107) é conhecido como Pequeno Rei. O original se encontra atualmente na Igreja de Nossa Senhora das Vitórias, que foi construída entre 1613 e 1644 em Praga. A igreja pertence à Ordem dos Carmelitas Descalços (SOLIMEO, 2001).

Figura 107 – Menino Jesus de Praga (esculpida no séc. XVI na Espanha)



Fonte: Guia de Praga (2015)

O culto ao Menino Jesus de Praga se desenvolveu no contexto da Guerra dos Trinta Anos¹⁰⁹. Nesse tempo, a princesa Polyxena de Lobkowitz iria se retirar para o castelo de Roudinice nad Labem, mas antes resolveu doar ao convento carmelita uma imagem de cera do

¹⁰⁹ A Guerra dos Trinta Anos iniciou na região da Boêmia, no Sacro Império Romano Germânico, em 1618, envolvendo luteranos e católicos. Os séculos XVI e XVII na Europa foram marcados por “guerras de religião”, que na verdade traduziam as diversas disputas políticas e os interesses econômicos existentes (CARNEIRO, 2006).

Menino Jesus. Estava representado de pé, usava trajes reais, tinha o globo terrestre na mão esquerda e a direita estava em atitude de abençoar. Essa imagem pertencera à mãe da princesa, D. Maria Manrique de Lara, que a recebera como presente de núpcias quando se casou com Vratislav de Pernsteinm e a deu para a filha como presente de bodas (SOLIMEO, 2001).

Frei João Luís foi um dos que mais se empenharam na devoção ao Menino Jesus. Sua consagração ocorreu em 1648 pelo arcebispo de Praga, Cardeal Ernesto Adalberto de Harrach, que concedeu aos frades o direito de celebrar missa na capela do Santo Menino Jesus, que se converteu num lugar de culto oficial. Pouco a pouco o culto foi sendo confirmado e expandido. Em 1651, o superior geral dos carmelitas, frei Francisco do Santíssimo Sacramento, que havia aprovado a devoção ao Divino Infante, recomendou aos frades que a difundissem pelos outros conventos austríacos e entre os fiéis. Em 1655, com doação do Barão Tallembert, a imagem foi colocada em altar na igreja de Santa Maria da Vitória e solenemente coroada pelo arcebispo de Praga, D. José de Corti. A devoção ao Menino Jesus continuou alastrando-se por todas as camadas sociais. A imperatriz do Império Austro-Húngaro, Maria Teresa, confeccionou uma suntuosa veste para a imagem (SOLIMEO, 2001).

De Praga, o culto ao Menino Jesus já havia se estendido por toda a Europa, e daí para a América Latina, Índia e Estados Unidos. A devoção na Itália foi mais expressiva a partir de 1895, quando os carmelitas de Milão pediram, ao cardeal Ferrari, licença para introduzir a devoção ao Menino Jesus de Praga em sua igreja de Corpus Domini. Em 07 de setembro de 1924, o Papa Pio XI enviou o cardeal Merry del Val para coroar solenemente a imagem e assim a devoção ao Menino Jesus de Praga recebia a aprovação oficial da Igreja (SOLIMEO, 2001).

Quando Praga foi transformada na capital da Checoslováquia e o regime comunista impôs restrições ao culto, propondo o ateísmo no Estado, a devoção ao Menino Jesus ficou limitada aos que frequentavam a igreja onde estava exposto. As monjas carmelitas, que foram deportadas para longe de Praga, pintavam estampas com o Menino Jesus e as enviavam, de forma clandestina, a outros conventos europeus. Quando a República Checa se tornou independente, a liberdade civil e religiosa voltou e o novo arcebispo de Praga, que foi vítima da repressão comunista, procurou recuperar a devoção ao Menino Jesus e, a seu convite, dois frades carmelitas de Arenzano foram para Praga reabrir o convento e propagar a devoção ao Divino Menino Jesus (SOLIMEO, 2001). Essa devoção ao Menino Jesus levou à propagação de esculturas que o representassem em vários países católicos.

A produção de imagens do Menino Deus, por volta de 1570, em Lucca (Itália), liga-se ao Presépio e à Epifania; a representação dos séculos XV e XVI, segurando o globo crucífero, resultaria em isolamento iconográfico do Menino transportado por São Cristóvão. Apenas as imagens dos séculos XVII e XVIII atestariam devoção ao Menino Jesus. A península Ibérica acompanhou desde o início a devoção de Flandres. A Espanha importava imagens flamengas do Menino, especialmente de Malines, no primeiro quartel do século XVI, e Portugal, em meados do mesmo século (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 161).

Vemos então que, a princípio, a figura do Menino Jesus era destinada aos presépios — nos quais Jesus é representado em sua manjedoura, ao lado de seus pais terrenos, José e Maria, os três reis magos e os animais do estábulo — e também à Epifania¹¹⁰, que é uma festa religiosa católica, comemorada dois domingos após o Natal. São Cristóvão, segundo a tradição católica, atravessava as pessoas até a outra margem de um rio até que, certa vez, atravessou o próprio Jesus, que no início estava leve e foi ficando bem pesado, a ponto de Cristóvão achar que carregava o mundo nas costas. A criança lhe disse que ele carregava o senhor do mundo e, desde então, São Cristóvão é representado carregando o Menino Jesus que segura um globo representando o mundo.¹¹¹

Os Meninos Jesus de Malines¹¹² (figura 108), feitos de madeira, eram comprados pelos portugueses na região de Flandres. De acordo com Novais (1986), os italianos genoveses e venezianos dominavam o comércio de produtos orientais no século XVI, enquanto os outros centros mercantis, como os dos flamengos, ingleses, franceses e ibéricos, esforçavam-se na abertura de novas rotas para circular as mercadorias produzidas. O autor também ressalta que a Coroa Portuguesa recorreu ao capital estrangeiro, sobretudo de Flandres, sendo decisiva ainda a participação desta no comércio oriental por meio de Lisboa.

¹¹⁰ Epifania é a manifestação de Cristo, e ocorre quando, na Bíblia, Jesus conhece diferentes pessoas e em diferentes momentos, como a epifania dos magos do Oriente, a de João Batista no Rio Jordão e quando se tornou conhecido pelo milagre de Caná (SIGNIFICADOS, 2015).

¹¹¹ História completa no site <<http://paroquiameninojesusdepraga.com.br/comunidades/sao-cristovao/>>.

¹¹² Essas figurinhas eram muitas vezes dispostas em retábulos, representando um jardim e fechados por painéis soberbos pintados a óleo. Em Portugal não se conhece nenhum exemplar dessas espécies de oratórios, designados por *jardins clos*, mas há quem pense que possam ter influenciado de alguma forma o aparecimento dos presépios portugueses (VELHARIAS, 2012).

Figura 108 – Menino Jesus de Malines
(Museu da Guarda, Portugal)



Fonte: Velharias (2012)

Ao escrever acerca de um texto de Bernardo Ferrão de Tavares e Távoa, que lera sobre as imagens do Menino Jesus, Angotti-Salgueiro (1983, p. 161) acentua que, “segundo autores citados no artigo [...] as imagens dos Meninos Jesus de Malines são modelos das que hoje se encontram espalhadas pela Europa e que também foram levadas para a Índia e o Ceilão, inspirando os santeiros locais das colônias”, como os Meninos Deus de Goiás, conforme será aludido adiante. Quanto às imagens de Portugal, Angotti-Salgueiro (1983, p. 160) esclarece:

Em Portugal, já havia imagens do Menino Jesus, destinadas ao culto, nos princípios do séc. XVI; sua devoção atingiu o auge no séc. XVIII. As principais formas iconográficas representadas são: o Bom-pastor; o Menino inteiramente nu e deitado nos presépios; o que ostenta as insígnias da Paixão, e, em maior número, o do modelo comumente designado por “Salvator Mundi”.

As características dessas esculturas são as coxas grossas, o rosto abonecado, a representação nua, com genitália saliente, e a mão direita em posição de abençoar, como Jesus Salvador do Mundo. Quanto à proporção do corpo, “a altura das pernas até o púbis é igual à

altura do púbis à raiz do pescoço. As nádegas são pequenas, o rosto flamengo, o cabelo encaracolado e cortado numa espécie de tigela” (VELHARIAS, 2012).

De acordo com Silva (2009), que fez um estudo sobre a influência indo-portuguesa na representação do Menino Jesus do Monte, devocionado na Bahia, o Menino Jesus foi representado como Bom Pastor no século XVI, denotando a ideia de Jesus Salvador, condutor e protetor. A concepção iconográfica está vinculada, a princípio, à arte paleocristã e também greco-romana. Segundo a autora, “a representação do Menino Jesus como Bom Pastor foi uma das iconografias mais utilizadas pela Igreja Católica no Oriente, servindo como forma didática de ensinar a moral cristã aos ‘infiéis’” (SILVA, 2009, p. 1734).

Esse Menino Jesus (figura 109) remete às feições e atitudes do pequeno Buda, produzidas numa época em que Portugal tinha suas colônias na Índia.

Figura 109 - Menino Jesus como Bom Pastor, proveniente da Índia



Localização: Museu de Arte Sacra, Bahia
Fonte: Maia (1987, p. 123)

A imagem apresenta uma iconografia original e complexa, principalmente no que se refere ao monte de três andares onde se podem visualizar diversos elementos, como ovelhas,

aves, um anjo, um santo e Maria Madalena, a pecadora arrependida, porém indiana, com um livro, uma caveira e um crucifixo. Simbolicamente, o livro significa o Evangelho, a sabedoria. Já a caveira “é um lembrete quanto à morte, era usada por monges franciscanos e jesuítas, e por santos como o eremita São Jerônimo, como a arrependida Maria Madalena, como um auxílio para a meditação” (CARR-GOMM, 2004, p. 49).

Maria Madalena aparece com uma cruz para lembrar que, segundo a Bíblia, no livro de Mateus (27:55-56), há o relato de que Maria Madalena havia acompanhado Jesus desde a Galileia, com outras mulheres, e o viu morrer na cruz, bem como o viu sendo retirado da cruz e colocado no sepulcro como no livro bíblico de Marcos (15:45-47).

Também sobre o crucifixo, que pode aparecer sozinho ou com o Cristo, Carr-Gomm (2004, p. 70) salienta:

Uma imagem de Cristo na cruz representa a fé cristã. Muitos santos são pintados contemplando um crucifixo, especialmente eremitas e penitentes, mas ele pode aparecer, particularmente, com os santos Francisco, Jerônimo, João Gualberto, Nicolau de Tolentino e Escolástica, e entre os chifres de um veado, diante de Santo Eustáquio.

Os crucifixos feitos por Veiga Valle não são objetos deste estudo, devido principalmente ao fato de que os demais santeiros não o fizeram, com exceção de Henrique Ernesto da Veiga Jardim. Em visita aos vários museus de arte sacra, vi vários crucifixos, oriundos de Portugal e também feitos na Bahia, Pernambuco e Goiás. Nas coleções particulares visitadas também há vários deles, porém, aqui não serão apresentados.

As imagens do Menino Jesus podem segurar, além da cruz (como na figura 110, página 173) os Evangelhos, aves ou uma pomba, cacho de uvas, o globo ou esfera do mundo que representa a sua soberania sobre o Universo. As insígnias da Paixão, símbolos do martírio de Cristo, estão presentes no antagonismo barroco de infância e morte, são geralmente uma coluna, martelo, pregos, cruz, coroa de espinhos que representam o sofrimento futuro de Jesus como filho de Deus. Nas esculturas, costumam aparecer na mão esquerda do Menino.

Figura 110 – Menino Jesus da Paixão



Localização: Museu de Arte Sacra e Etnologia
(Fátima, Portugal)

Fonte: Bens Culturais (2015)

Os significados dos símbolos, de acordo com Geertz (1989, p. 94),

só podem ser “armazenados” através de símbolos: uma cruz, um crescente ou uma serpente de plumas. [...] Dessa forma, os símbolos sagrados relacionam uma ontologia e uma cosmologia com uma estética e uma moralidade: seu poder peculiar porém de sua suposta capacidade de identificar o fato com o valor no seu nível mais fundamental, de dar um sentido normativo abrangente àquilo que, de outra forma, seria apenas real.

Pode-se concluir que o Menino Jesus é representado de vários modos, como Menino Jesus Majestoso, Menino Jesus Triunfante, Menino Jesus Ressuscitado, Menino Jesus Bom Pastor, Menino Jesus Presbítero, Menino Jesus Papa, e também vestido ou nu. Como explica Etzel (1995, p. 24), “no século XV consolida-se o nu: enquanto a criança sempre teve um vestido, mesmo o mais simples, o bebê, na Itália, nada usa, vestem-no na sua pureza e sua graça, pois com sua tenra idade livra-se da tirania do tema”. Para Jung (2000, p. 173), “o símbolo é o corpo vivo, *corpus et anima*; por isso, a ‘criança’ é uma fórmula tão adequada para o símbolo” (grifo no original).

De acordo com Silva (2009), o Menino Jesus Triunfante aparece geralmente sobre um globo terrestre e um bloco de nuvens, rodeado de anjos querubins, podendo também constar na imagem outros objetos, como coroa e cruz. O Menino Jesus Ressuscitado apresenta a vitória de Jesus sobre a morte e geralmente é apresentado com os braços abertos e com os olhos voltados para o alto. A autora relata que, no Convento da Encarnação das Descalças Reais em Madrid, há um dos maiores acervos iconográficos do Menino Deus.

Sobre Cristo Triunfante e essa transcendência, por meio do padecimento, Campbell (1988, p. 152) comenta:

Existe um tipo de crucifixo conhecido como ‘Cristo Triunfante’, onde ele não aparece com a cabeça pendida, nem vertendo sangue, mas com a cabeça ereta e os olhos abertos, como tendo se dirigido voluntariamente à crucificação. Santo Agostinho disse, em alguns dos seus escritos, que Cristo se dirigiu à cruz como um noivo à sua noiva.

As imagens do Menino Jesus sempre remetem à sua infância, ou seja, os seus doze primeiros anos de vida, podendo ser representado como bebê ou menino em sua primeira infância. Na iconografia dos Meninos Jesus há, na penha de alguns deles, os anjos ou somente as cabeças, ou seja, os querubins. Os anjos, que antes eram representados como adolescentes vão cada vez mais cedendo espaço aos anjos crianças e bebês (ETZEL, 1995).

Superada a rigidez da Idade Média, a imaginação dos artistas já não tem limites. O Menino Jesus aparece com idade cada vez menor e os anjos acompanham essa evolução; após os jovens adolescentes vestidos com amplas túnicas vemos surgir as crianças. [...] Choram a morte de Cristo, cantam no Seu nascimento e brincam com o Menino Jesus. [...] Pouco a pouco a lembrança do Menino Jesus no berço de palha da manjedoura ou nos braços da Mãe vai tomando conta das cenas bíblicas, sempre acompanhado pela imagem do anjo que de criança assume o aspecto de bebê (ETZEL, 1995, p. 24).

Etzel (1995), em seu estudo sobre os anjinhos, chama a atenção para a importância da escala e da proporção entre a cabeça e o corpo da escultura. Embora o autor esteja se referindo aos anjos, seu estudo também conduz à reflexão sobre os aspectos da descrição formal dos Meninos Deus, que ora são representados como bebês em fase de amamentação, ora como crianças na mais tenra infância.

Nas várias idades do homem há uma relação entre a altura da cabeça e a altura total do corpo. Ao nascer esta relação é de quatro cabeças para a altura do corpo, passando na infância a quatro e meia, e chegando no adulto a sete e meia cabeças para a altura do indivíduo. Aqui reside a grande dificuldade do escultor; é onde se traem os artistas populares que fazem uma criança por assim dizer adulta, com cabeça muito pequena em relação ao normal (ETZEL, 1995, p. 55).

De acordo com Etzel (1995), seria possível examinar as esculturas desses Meninos Deus e, com ênfase na elaboração da cabeça, veríamos se o autor é popular ou não. Os Meninos microcefálicos denunciariam sua autoria. Portanto, temos a importância da escala e da proporção, observadas mais atentamente pelos artistas com conhecimento técnico mais aprimorado.

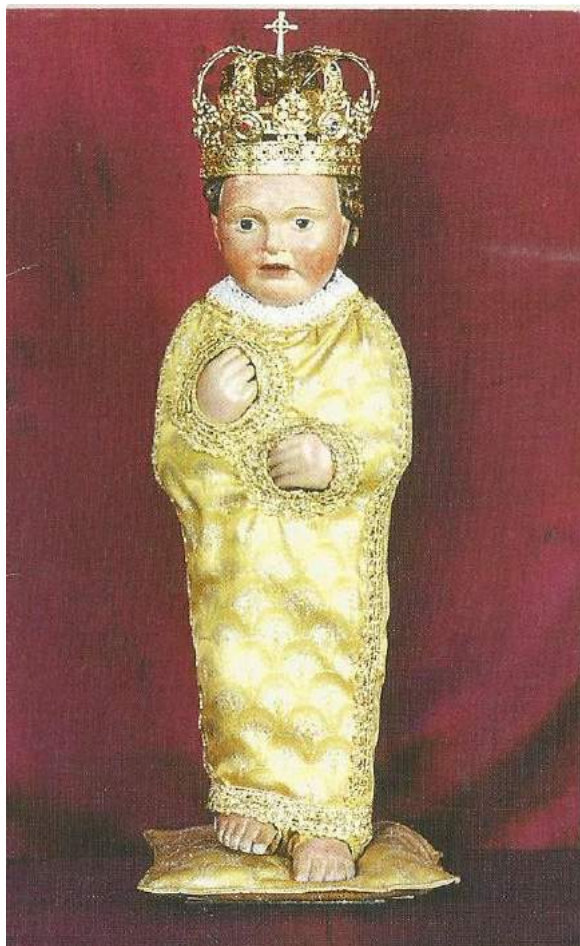
Alberti, em seu tratado sobre escultura, ressalta a importância da escala, no que diz respeito às técnicas. Um dos instrumentos criados para este fim foi o *exempeda*, uma espécie de régua. Por meio dele e dos esquadros se traduz a observação em números e relações. “Registrando-os, o escultor libera-se da presença real do modelo, pois se capacita a reconstruí-lo dentro do sistema de medidas proporcionais fixadas definitivamente” (BRANDÃO, 2000, p. 167).

O exempeda é uma régua do mesmo tamanho da altura do personagem representado, cujo corpo é dividido em seis pés subdivididos, cada um destes, em dez polegadas. Cada polegada, por sua vez, contém dez minutos, graduação mínima desta régua. Ela providencia, portanto, uma escala relativa ao corpo e não exterior a ele: cada um dos seiscentos minutos que o compõem tem uma dimensão que varia segundo a altura total daquele corpo. Desta forma, cada parte sua, como um de seus membros, é medida em função da totalidade dentro da qual se proporciona e é esta proporção que permanece constante em todas as imitações, sejam elas pequenas ou grandes, sejam monumentos públicos ou miniaturas. Para medir outras dimensões não lineares impossíveis de serem feitas por uma régua, como o diâmetro da cabeça, Alberti gradua da mesma forma um instrumento obtido pela superposição de dois esquadros (BRANDÃO, 2000, p.168-169, grifo no original).

É interessante também mostrar algumas esculturas italianas dos Meninos Deus e falar sobre sua origem. A imagem seguinte é do *El Santo Niño de Aracoeli* — o Menino Santo de Aracoeli (figura 111). O original foi esculpido por um frade franciscano, em madeira de oliveira de Getsêmani no final do século XV. Quando o religioso regressava a Roma pelo mar, diz a tradição oral que uma forte tempestade o obrigou a jogar na água a pequena caixa com a imagem do Menino, mas esta chegou prodigiosamente ao porto de Livorno. Precedida da fama de singulares prodígios, a sagrada imagem foi recebida em Roma com grande festa e com particular devoção pelos frades do Convento de Santa Maria de Aracoeli. Um dia durante o período de Natal, enquanto o Menino se encontrava no presépio, uma nobre romana se apoderou da escultura e o escondeu cuidadosamente em sua casa, mas, pouco depois, gravemente enferma, foi obrigada por seu confessor a devolver a imagem. Uma tradição popular conta que o Menino deixou por si só a casa durante a noite e voltou a Basílica de Santa Maria em Aracoeli. Nesse momento, os sinos soaram. A imagem tem um pé levantado

como se estivesse caminhando e isso fez com que a tradição popular tecesse essa história desse modo.

Figura 111 – Santo Menino de Aracoeli, de Maurizio Orsini*



* Réplica da peça original
Fonte: Maria Elízia Borges

As generosas doações em ouro e pedras preciosas testemunham a devoção que os romanos têm ao Menino de Aracoeli. Esses donativos revestem o Menino, que assim é conhecido também como *El niño de oro*. Com a invasão a Roma das tropas de Napoleão, um romano teve que pagar um alto valor para que a escultura não fosse jogada às chamas.

É costume em Roma que as mães, antes do parto, subam até a Basílica Santa Maria em Aracoeli e visitem o Menino, pedindo-lhe a graça de um bom parto, e logo levam o recém-nascido para consagrá-lo ao Divino Menino.

A fama sempre crescente da prodigiosa imagem levou o Papa Leão XIII e o Vaticano a decretarem sua coroação, que foi celebrada em 02 de maio de 1897. A fama dessa imagem é testemunhada pelas numerosas cartas que dia após dia recebe o Menino de todas as partes do

mundo, cartas que são colocadas a seus pés durante alguns dias. É costume secular, no dia da Epifania, a cidade de Roma ser benta desde o alto do Capitólio pelo Menino Santo de Aracoeli. A imagem, que está exposta na basílica, réplica da original, é obra do escultor Maurizio Orsini da cidade de Bassiano e foi benta pelo Papa João Paulo II em 5 de dezembro de 1996. O Monsenhor Julio Blanchoud a entronizou em 25 de março de 1997.¹¹³

Tem-se, no caso do Ninõ de Aracoeli, um exemplo de transferência natural da eficácia do divino ou sobrenatural para uma imagem, para as histórias que, por conta da tradição oral, favorecem o culto e a perpetuação da devoção. Além do pé para frente, não há outro traço na escultura que lhe tire o caráter estático.

Destaco aqui o excesso de tons dourados utilizados nessa escultura e muito usados em roupas de imagens de santos. Essa preferência pelo ouro, segundo Gombrich (1999), deve-se à atração pelo brilho, à sua comparação com o sol e às qualidades do metal, que não envelhece nem se empana. Explicando a metáfora do abade Suger (séc. XII), para quem a luz era a manifestação visível do divino, o autor destaca que “o uso do precioso e do faiscante como metáfora do divino é quase universal na arte religiosa” (GOMBRICH, 1999, p. 16). De acordo com esse autor, “quando no século XV, Leone Battista Alberti discutiu a decoração adequada para os locais de culto, ele pensou no emprego do ouro apenas para rejeitá-lo” (GOMBRICH, 1999, p. 16). Em detrimento do dourado, Alberti preferiu o uso do branco no interior dos templos, fazendo uma analogia à pureza.

A imagem seguinte (figura 112) mostra uma escultura italiana feita em mármore, na qual aparece um Menino Jesus feito para presépio. Atualmente se encontra em um museu particular da cidade de Lima, mas fez parte das exposições do Museu de Artes e Tradições Populares do Instituto Riva-Agüero da Pontifícia Universidade Católica do Peru em 2015. O Menino não tem resplendor e por isso não será aqui denominado Menino Deus e sim Menino Jesus.

¹¹³ As informações sobre esse menino foram retiradas de um folder, chamado também de “santinho”, trazido da Basílica de Santa Maria em Aracoeli, em Roma, por Maria Elizia Borges em 2015. Nele não constam informações bibliográficas.

Figura 112 - Menino Jesus italiano



Localização: Museu particular de Lima (Peru)
Foto: Maria Elizia Borges

As três esculturas seguintes (figuras 113, 114 e 115) são alemãs e estão no Museu Nacional da Idade Média em Paris (em francês: Musée National du Moyen-Âge ou Musée de Cluny). Na figura 113, que mostra Jesus nu entre seus pais terrenos, o escultor demonstra o lado humano da criança que brinca com a cabeça de seu pai José, enquanto sua mãe está com o livro sagrado aberto em suas mãos. De acordo com Berné (2015), a policromia ainda é a original.

Figura 113 – A sagrada família, atribuída a Lux Maurus Kempten (1510/1520)



Localização: Musée de Cluny (Paris)
Foto: Maria Elizia Borges

Em relação à imagem correspondente à figura 114, Berné (2015) afirma que a escultura foi adquirida próximo à região de Lindau e foi feita no século XVI. Estava em um antiquário e foi adquirida por um padre de Leupholz, que vendeu o trabalho.

O Menino Jesus é representado nu, em referência à natureza humana de Deus encarnado. Sua figura é particularmente valorizada: não só é o eixo de simetria da composição, mas ela está só. Uma almofada o isola do banco, onde Ana e Maria estão sentadas em uma posição, evocando o menino Jesus independente, imagens tão valorizadas pelos religiosos (BERNÉ, 2015, p. 40).¹¹⁴

Figura 114 – Parte do retábulo de Santa Anna Trinitária



Localização: Musée de Cluny (Paris)
Fonte: Berné (2015, p. 41)

O Menino Jesus Salvador do Mundo (figura 115) foi produzido na oficina Strigel¹¹⁵ (BERNÉ, 2015). O que chama a atenção nessa escultura é o fato de o menino sorrir e parecer estar interagindo diretamente com o expectador, sugerindo o uso de um recurso visual evocativo em sua produção. Originalmente, essa peça ficava numa instituição religiosa feminina.

¹¹⁴ Texto original: *l'Enfant Jésus est représenté nu, en référence à la nature humaine du Dieu incarné. Sa figure est particulièrement mise en valeur: non seulement elle constitue l'axe de symétrie de la composition, mais elle se tient debout sur. Un coussin qui l'isole de la banquette où Anne et Marie est assises, dans une position évoquant les statuette indépendantes d'enfant Jésus alors très prisées par les religieuses.*

¹¹⁵ Oficina de artes da família do pintor alemão Bernhard Strigel, nascido entre 1460 e 1461 e morto em 1528. Strigel pertencia a uma família de artistas que floresceu a partir de meados do século XV, na cidade de Memmingen, sul da Alemanha, perto da fronteira suíça (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2015).

Figura 115 – Menino Jesus Salvador do Mundo¹¹⁶

Localização: Musée de Cluny (Paris)
 Fonte: Berné (2015, p. 25)

A singularidade dos Meninos Deus esculpidos por artistas germânicos é a face bem rosada em contraste com a cor pálida do restante do corpo. Há leves traços rosados em outras partes do corpo como os peitos, os joelhos e a genitália. Os cabelos são encaracolados e pintados em tons escuros.

Os escultores espanhóis de que se tem notícia são Juan Martínez Montañés (1568-1649), Juan de Mesa y Velasco (1583-1627), Juan de Astorga (1779-1849) e Gabriel de Astorga (1804-1895). De acordo com o estudo de Marrero e Morales (2010) sobre as imagens do Menino Jesus de Montañés, um exemplar preservado na coleção de Chiapas, no México, sugere que Juan de Mesa y Velasco foi seguidor de Martínez Montañés e suas obras são, muitas vezes, confundidas na atribuição de autoria. A cabeleira leonina é um traço de Montañés (figura 116). Já o topete avolumado é próprio de Juan de Mesa y Velasco (figura 117), mas as entradas nas laterais das testas são comuns aos dois artistas.

¹¹⁶ Título original: *L'Enfant Jésus bénissant* (Menino Jesus abençoador ou Salvador do Mundo).

Figura 116 – Niño Jesus, de Juan Martínez Montañés (1606-1607)



Localização: Igreja do Santuário de Sevilha
Fonte: Foro Xerbar (2015)

Figura 117 – Menino Jesus abençoando, de Juan de Mesa y Velasco



Produzido no primeiro terço do século XVII
Coleção Uvense, Chiapas, México
Fonte: Pasión por Montoro (2015)

Sobre essas representações artísticas, Marrero e Morales (2010, p. 8-9) destacam:

As crianças que seu discípulo Juan de Mesa realizou durante sua carreira artística estão claramente em dívida com a estética que emprega o mestre do Sacramental del Sagrario de Sevilla. Entretanto, ainda partindo dele, Mesa inclui uma série de traços que o diferencia. Na opinião de Jorge Bernal Ballesteros, “a corpulência anatômica, o volume da cabeça e o decidido movimento da escultura [...] supõem um progresso estilístico com respeito ao referido modelo montañésino”.¹¹⁷ (tradução de Raquel de Souza Machado)¹¹⁸

As imagens dos Meninos Deus espanhóis não foram avistadas em nenhuma das cidades por mim visitadas, sendo as de Portugal mais facilmente encontradas. Importa neste trabalho mostrar algumas obras que são bem características. As esculturas que representam os Meninos Jesus espanhóis têm liberdade no corpo, demonstrando movimento; os traços do rosto são marcantes e os cabelos são cacheados. O cânone é de, aproximadamente, três cabeças para o restante do corpo.

Sobre a imagem correspondente à figura 116, observa-se que o olhar é contemplativo e distante. O braço estendido da escultura demonstra a intenção de abençoar. A perna direita está ligeiramente estendida para frente. O ventre é projetado para frente e o umbigo é bem marcado. A cor da pele é clara, mas não pálida, e as bochechas são levemente rosadas. Os cabelos são encaracolados e pintados com tom castanho escuro. As orelhas ficam à mostra. Um tecido foi amarrado no corpo da escultura porque a nudez nem sempre foi bem aceita por fiéis em procissões e altares das igrejas.

Sobre as imagens de Martínez Montañés — maior referência em escultura de Meninos Jesus na Espanha, que esculpiu no período denominado clássico —, García (2014, p. 33) comenta: “A imagem de Montañés tem origens clássicas e finas proporções que combinam com uma aparência solene postura relacionada com a nobreza heroica do nu grego. Expressa uma majestosa gravidade e nobreza, aliada a muita ternura e certo tom melancólico”¹¹⁹.

¹¹⁷ Texto original: *Los niños que su discípulo Juan de Mesa llevará a cabo durante su Carrera artística son claramente deudores de la estética que el maestro emplea en el citado de la Sacramental del Sagrario de Sevilla. Sin embargo, aun partiendo de el, Mesa incluye un serie de rasgos que los diferencian. En opinión de Jorge Bernal Ballesteros “la corpulencia anatómica, el volumen de la cabeza y el decidido movimiento de la efigie [...] suponen un avance estilístico respecto al citado modelo montañésino.*

¹¹⁸ As traduções do espanhol para o português foram feitas por mim e doravante esta informação não será repetida.

¹¹⁹ Texto original: *La imagen de Montañés tiene raíces clásicas y esbeltas proporciones que conjuga con una solemne apostura enraizada con la nobleza heroica del desnudo griego. Expresa una majestuosa gravedad y nobleza, conjugada con altas dosis de ternura y cierto tono melancólico. A imagem de Montañés tem origens clássicas e finas proporções que combinam com uma aparência solene postura relacionada com a nobreza heroica do nu grego. Expressa uma majestosa gravidade e nobreza, aliada muita ternura e certo tom melancólico.*

Marrero e Morales (2010), que estudaram as esculturas americanas e espanholas, falam sobre o uso delas no caminho das Índias, seu comércio e a demanda. Além das imagens de Cristo, enfocam as do Menino Jesus e seu papel na história da arte.

No entanto, ao longo dos séculos, foi o simulacro isento do Menino Jesus em sua fase infantil que reivindicou um papel proeminente dentro da plástica latino-americana e não é surpreendente que os seus modelos iconográficos são os mais ricos que tem gerado a história arte (MARRERO; MORALES, 2010, p. 11).

Na Espanha, os Meninos Jesus se tornaram herdeiros da história e da tradição popular, detentores de símbolos e alegorias. De início, devocionados nos conventos pelas irmãs carmelitas e, depois, sua devoção desenvolveu-se nas igrejas, procissões e oratórios particulares. No aspecto plástico há que se observar que esses meninos espanhóis têm seus lábios sempre cerrados, diferentes dos modelos alemães, que geralmente são sorridentes e dos brasileiros, que muitas vezes sorriem de forma angelical e demonstram os dentes de leite.

Gabriel de Astorga Miranda é filho de Juan de Astorga e ambos se dedicaram a esculpir imagens religiosas, principalmente marianas. Não foi encontrado nenhum Menino Jesus feito por Juan de Astorga; somente imagens de santas. O catálogo de obras de Gabriel de Astorga, segundo Peña (1991), não é extenso como o de seu pai. Todos esses escultores espanhóis que produziram no século XVI, XVII, XVIII e XIX passaram por academias de artes. Sobre o fato de Gabriel de Astorga ter sido discípulo de seu pai, Peña (1991, p. 342) diz que, “apesar de ser o discípulo mais aprimorado que teve seu próprio pai, não chegou nunca a alcançar as qualidades técnicas e estéticas de seu mestre. [...] Apesar disso não devemos negar-lhe uma indubitável personalidade própria na elaboração de suas esculturas”¹²⁰.

A escultura produzida por ele (figura 118) tem cabelo encaracolado e tamanho médio, traço bem singular deste artista. Apresenta o rosto elevado para cima, assim como os olhos. Como atributos, segura uma cruz com a mão esquerda — como a escultura correspondente à figura 110, página 173) — e na direita tem uma coroa. Sua túnica mostra arremate de renda típica da região e a cor roxa tem o significado relacionado aos mistérios dolorosos, à Paixão de Cristo. A base desta escultura, sua peanha, é barroca, com apenas um querubim no centro da nuvem.

¹²⁰ Texto original: *Apesar de ser el discípulo más aventajado que tuvo su próprio padre, no logro nunca alcanzar las calidades técnicas y estéticas de su maestro. [...] Apesar de todo ello, no debemos negarle una indudable personalidad propia em la consecución de sus esculturas.*

Figura 118 – Menino Jesus da Paixão, de Gabriel de Astorga (1871)



Pertencente à Hermandad de Pasión (Sevilha).
Fonte: Isla Pasión (2015)

No decorrer da pesquisa consegui encontrar Meninos Deus com tipologia oriental, que aqui não serão apresentados. Em relação aos demais países europeus, obtive fotos de esculturas que se encontram à venda em antiquários e/ou expostas em lojas como artigos de decoração, porém, não havia dados suficientes sobre elas (como fichas de identificação das peças, o que dificulta saber sua procedência e autoria) para que pudessem ser contempladas neste trabalho acadêmico. Após essa descrição e apresentação das esculturas dos Divinos Infantes pela Europa, passo agora aos que foram esculpidos na América Latina.

3.3 As representações do Menino Deus na América Latina

Sobre a devoção ao Menino Deus na América Latina, procurei trazer vários modelos, e os que encontrei são exemplos do México e do Peru. Saliento que haverá um tópico específico

para o Brasil, incluído nessa mesma categoria de país latino. Há um artigo intitulado *La tradición del santo niño de Atocha a lo largo del camino real: pasaje por el paso del Norte* (em português, A tradição do santo menino de Atocha ao longo do caminho real: passagem pelo caminho do Norte), de Irene Soriano (1994), que trata de uma tradição em torno da figura do Santo Menino de Atocha (figuras 119 e 120) na região fronteira que abrange El Paso, Texas, Cidade de Juárez, Chihuahua, entre os Estados Unidos e o México.

E ainda antes de ser conhecida como “El Paso”, a tradição oral diz que os povos indígenas passavam por aqui no deserto e considerava sagrado este vale por suas montanhas que guardavam a água, e acreditavam que um Deus mensageiro em forma de menino os guiava por esta região (SORIANO, 1994, p. 182).¹²¹

A partir desse relato, compreende-se a diferença entre o que seria o sagrado e o religioso, pois a população indígena concebia o vale como sagrado e isso se deu antes da chegada do colonizador europeu, ou seja, antes da chegada da religião católica na região. Soriano (1994) diz que foi feita uma exposição que enfocava o Santo Menino de Atocha e dela participaram colecionadores, artistas e devotos que contribuíram com suas esculturas. Ao público participante foi dada a oportunidade de desenvolver oficinas de arte interativa, nas quais se sugeria que se representasse com liberdade o mesmo Menino. Sobre sua história, baseada na tradição oral, Soriano (1994, p. 182) salienta:

O santo menino de Atocha tem uma longa história e muitas tradições têm surgido em torno da figura famosa que se tem como guardião dos viajantes, ajuda para os aflitos, especialmente os prisioneiros, curador de enfermidades físicas e espirituais; protetor de crianças e da família; e sobretudo, um símbolo universal da esperança na humanidade através do Menino. Ao longo do Caminho Real há igrejas dedicadas ao Santo Menino de Atocha desde Plateros, Zacatecas, no México, até Chimayo, Novo México, incluindo El Paso del Norte, o ponto tradicional de parada no Caminho Real. A figura do menino-peregrino também se relaciona, através da tradição oral, com a figura pré-colombina de um deus-menino protetor de viajantes nas migrações do norte a sul em busca da pátria Aztlán.¹²²

¹²¹ Texto original: *Y aun antes de que se conociera como El Paso, la tradición oral cuenta que los pueblos indígenas pasaban por aquí en el desierto y consideraban sagrado este Valle por SUS montañas que guardaban el agua, y creían que un Dios mensajero en forma de niño los guiaba por esta zona.*

¹²² Texto original: *El Santo Niño de Atocha tiene una larga historia y muchas tradiciones han surgido alrededor de la figura famosa que se ve como guardián de viajeros; ayuda para los afligidos, especialmente los prisioneros; sanador de enfermedades físicas y espirituales; protector de niños y de la familia; y sobre todo, un símbolo universal de la esperanza en la humanidad a través del niño. A lo largo del Camino Real hay Iglesias dedicadas al Santo Niño de Atocha desde Plateros, Zacatecas, en México, a Chimayo, Nuevo México, incluyendo El Paso del Norte, el punto tradicional de parada en el Camino Real. La figura de niño-peregrino también se relaciona, a través de la tradición oral, con la figura precolombina de un dios-niño protector de viajeros en las migraciones de norte a sur en busca de la patria, Aztlán.*

Figura 119 – Santo Menino de Atocha (1)



Basílica do Santo Menino de Atocha em Plateros, Zacatecas
 Fonte: Soriano (1994, p. 182)

Figura 120 – Santo Menino de Atocha (2)



Paróquia do Santo Menino de Atocha em El Paso, Texas
 Fonte: Soriano (1994, p. 183)

Observa-se que a figura 119 mostra uma escultura parecida com um boneco, em posição sentada, a mão esquerda desproporcional ao corpo e em posição pouco usual entre artistas eruditos. O rosto se assemelha ao de um ancião e não ao de uma criança. Os trajes e as sandálias são tipicamente mexicanos. Há toda uma identidade latina e nada de europeia. Como atributos, ele apresenta um chapéu e um cajado — elemento que poderia identificá-lo como Jesus Bom Pastor — e uma cesta de palha.

O menino mostrado na figura 120 também se apresenta em posição sentada. Seu semblante é mais delicado e se assemelha mais ao de uma criança. Sua veste é de cetim, com delicados bordados dourados nos arremates, e inclui um manto. Como atributos, tem também um chapéu, uma cesta de palha, um cajado e uma cabaça. Suas mãos mostram certa delicadeza típica dos artistas eruditos, mas os atributos são de materiais da arte popular regional, um exemplo do que poderíamos chamar de hibridismo cultural.

A respeito da interessante história da devoção a esse Menino e ao hibridismo existente, Soriano (1994) explica que a sua primeira escultura veio acoplada à imagem, ou seja, como atributo da imagem da Virgem.

Conta-se que durante os anos de ocupação dos mouros na península ibérica, uma imagem da Virgem Maria com seu filhinho chegou a Espanha levada da Terra Santa e uma capela foi erguida para alojá-la em um lugar onde hoje se venera a imagem de Nossa Senhora de Atocha. Coincidindo aproximadamente com a primeira presença desta Senhora e seu filho na Espanha, se conta que existia uma prisão dos mouros em um lugar cheio de esparto (planta), o atocha, e ali foi onde depois, quando essas terras passam a mãos dos cristãos, se funda a igreja e basílica de Nossa Senhora de Atocha. Hoje em dia aquilo que era um atochal é cruzeiro internacional na rede ferroviária da Europa e sítio da Porta de Atocha, local de entrada a Madrid, capital mundial. Como se liga o passado ao presente na categoria de viagem, de transporte internacional, e de cruzamento de fronteiras se vão desenvolvendo pouco a pouco ao ir conhecendo a lenda do Santo Menino (SORIANO, 1994, p. 182)¹²³.

Ainda sobre a devoção a esse Menino, Soriano (1994) conta uma lenda tradicional, na qual é clara a equivalência às passagens da Bíblia em que Jesus realizou o milagre da multiplicação dos pães. A diferença é que, nessa história, Jesus ainda é um menino, porém há outra relação bem próxima, a de que ambos, seja Jesus menino ou adulto, acatam o pedido de sua mãe, como quando a criança providencia pães ou quando Jesus adulto transforma água em vinho nas bodas de Caná.

Conta-se que durante a ocupação moura, os cristãos estavam encarcerados nesta prisão de Atocha. As famílias destes cristãos rogaram a Nossa Senhora nessa imagem trazida da Terra Santa que se encontrava no mesmo bairro, e disseram que esta senhora mandou a seu filhinho ver o que se podia fazer para libertar os prisioneiros, ao menos dar-lhes o que comer. Este menino estava vestindo o traje tradicional de viajante, uma capa, um chapéu, sandálias, um bastão com um pote de água atado a ele e um cesto com pães. Disseram que também levava o símbolo da concha indicando sua condição de peregrino, já que os peregrinos a Santiago de Compostela levavam a concha como insígnia de “haver feito o caminho de Santiago”. [...] Que este menino levava esta insígnia era alusão também a seu próprio caminho da cruz e anunciava visualmente o convite a seguir-lhe no caminho da vida. Como enviado por sua mãe apresentado desta maneira, foi a prisão e bateu a porta. Os guardas ao verem um menino não lhes deram muita importância e o perguntaram o que queria. Ele respondeu que queria visitar os prisioneiros e dar-lhes água e pão de viajante que trazia consigo. Lhe deixaram entrar e ele deu o que comer a todos, e quando saía, os guardas o revistaram e observaram que sua cesta e sua garrafa estavam cheios, como se não lhes tivessem tirado nenhum pão nenhuma gota de água. Ficaram assombrados e conta-se que ali mesmo começou a crescer certa confiança por parte dos mouros, que chegaria eventualmente a liberação dos cristãos e a tolerância de diferentes povos para viver juntos em paz e com respeito mútuo (SORIANO, 1994, p. 182-183)¹²⁴.

¹²³ Texto original: *Se cuenta que durante los años de ocupación morisca en la península ibérica, una imagen de la Virgen María con su hijo chiquito llegó a España llevada de la Tierra Santa y una ermita de estableció para alojarla en un lugar que hoy está en el centro de la ciudad de Madrid y en donde todavía se venera la imagen Nuestra Señora de Atocha. Coincidiendo aproximadamente con la primera presencia de esta Señora y su hijo En España, se relata que existía una prisión de los moros en lugar lleno de esparto, o atocha, y allí fue donde después, cuando esas tierras pasan a manos de los cristianos, se funda la iglesia y basílica de Nuestra Señora de Atocha. Hoy en día aquello que era un atochal es crucero internacional en la red ferroviaria de Europa y sitio de la Puerta de Atocha, lugar de entrada a Madrid, capital mundial. Como se liga el pasado con el presente en la categoría de viaje, de transporte internacional, y de crucero de fronteras se va desenlazando poco a poco al ir conociendo la leyenda del Santo Niño.*

¹²⁴ Texto original: *Se cuenta que durante la ocupación morisca, los cristianos estaban encarcerados en esta prisión de Atocha. Las familias de estos cristianos Le rogaron a Nuestra Señora en esa imagen traída de la*

Devido a essa história, o Menino de Atocha geralmente é apresentado com trajes típicos mexicanos. Há uma interlocução com as passagens bíblicas de origem europeia e ao mesmo tempo com a lenda pré-colombiana dos índios que acreditavam passar pelo vale sagrado, na região da fronteira, um deus menino para guiar os peregrinos.

Sobre os Meninos Deus esculpidos no Peru, são chamados de *Manuelitos* (figura 121). Conforme informou Claudio Mendoza Castro¹²⁵, curador do museu da cidade de Lima, “em relação ao nome ‘Manuelito’, este se dá como uma maneira de demonstrar afeição, confiança, familiaridade, proximidade com o ‘Menino Jesus’. Na maior parte é a imagem do menino nu, reclinado, com cabelo ‘natural’ ou vestindo calções, sandálias e coroas de prata ou placa”.

Figura 121– Niño Manuelito



Museu de Artes e Tradições Populares do Instituto Riva-Agüero da Pontifícia Universidade Católica do Peru
Foto: Maria Elizia Borges

Tierra Santa que se encontraba em su misma vengidad, y se dice que esta Señora mando a su hijito a ver qué se podia hacer para liberar a los prisioneros, al menos darles de comer. Este Niño llevaba puesto el traje tradicional del viajero, una capa, un sombrero, unas sandalias, um bastón com um guajito de água atado a El y um canasto com unas piezas de pan. Se dice que también llevaba la insígnia de la concha indicando su categoría de peregrino, ya que los peregrinos a Santiago de Compostela llevaban la concha como insígnia de “Haber hecho el camino de Santiago”(…). Que este Niño llevara esta insígnia era alusión también a su próprio camino de la cruz y anunciaba visualmente la invitación a seguirle en el camino de la vida. Como enviado de su madre aparejado de esta manera, fue a la prisión e toco a la puerta. Los guardiãs al verlo niño no Le dieron mucha importância y Le preguntaron qué queria. Él respondió que queria visitar a los prisioneros y convidarles el água y pan de viajero que traía consigo. Lo dejaro entrar y lês Dio de comer a todos, y cuando salía, los guardiãs Le revisaron su canasto y su guajito y encontraron que estaban repletos los dos como si no se lês hubieran quitado ni um pan ni uma gota de água. Quedaron asombrados y se cuenta que allí mismo empezó a crecer cierta confianza de parte de los moros, que llevaría eventualmente a la liberación de los cristianos y la tolerância de diferentes pueblos para vivir juntos en paz y com respeto mutuo.

¹²⁵ Claudio Mendoza Castro enviou informações por e-mail e seu texto está no anexo S.

Claudio Mendoza comentou sobre as exposições que ocorreram em 2015 no Museu de Artes e Tradições Populares do Instituto Riva-Agüero da Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP) e sobre a devoção ao *Niño Manuelito*.

A devoção pelo Menino Deus é intensa no Peru. Muitos povos tem um “Menino” com nome próprio ao qual celebram importantes festas. Por exemplo, o Niño Occe em Huancavelica, uma cidade da serra sul andina, onde a festa tem uma duração de dias e as pessoas se preparam durante todo o ano para celebrá-la. Há também a do “Niño Jesus Mariscal Chaperito” em que o povo canta na parte alta da província de Lima. É uma imagem ocidental vestida com uniforme militar que está sentado no braço da Virgem da Natividade. Está vestido assim porque “ajudou” durante as guerras que se deram no país durante o século XIX. E quanto à produção, muitas imagens procedem da época colonial, mas as veneradas atualmente, possivelmente são do século XVIII adiante. E quanto a um artista em particular, poderíamos mencionar Emilio Follana (já falecido), Antonio Olave, Abraham Aller, que faziam esculturas do “Menino Deus” em seus atelieres.

Mendoza também se referiu à origem do nome “Emanuel”, bem como às técnicas empregadas na sua elaboração:

Em Cusco é famoso o “Niño Manuelito” cujo nome provém de “Emanuel”, que significa Deus conosco. Esta imagen — que se caracteriza por representar a Divina criança debruçado em um de seus braços — foi elaborada com diversos materiais: o corpo é da árvore piteira, o cabelo é natural (produto do primeiro corte de cabelo de uma criança), os olhos de vidro, o palato de cristal, os dentes de pasta de farinha de arroz, o “cañones” de plumas de condor (parte cartilaginosa ao final delas).

Sobre a apresentação dessas esculturas, Mendoza declarou que “os ‘Meninos’ podem estar nus, com coroas e sandálias de ouro ou prata, entre outros materiais, vestidos com tecidos, com brocados e papelão colado no tecido, ou sentados, como o Menino com espinho no pé (ver figura 126, página 192), que inclusive tem uma roupa típica cusquenha”. E com referência à destruição de várias esculturas desses “Meninos”, disse que, o detalhe principal,

encontramos na cor de seu corpo: a encarnação, uma técnica que poucos artistas conhecem. Além do mais, os mais velhos possuíam uma “alma de ouro”, um pequeno recorte no corpo, debaixo do braço, no qual se guardava um coração de ouro, jóias, e em alguns casos documentos de família. Isto ocasionou que se destruíssem incontáveis “meninos” na crença de encontrar em seu interior um pequeno tesouro. Entre os mais notáveis artesãos cusquenhos vale mencionar Hilario Mándivil e sua esposa Georgina Dueñas, do tradicional bairro de San Blas, Antonio Olave, Emilio Follana, entre outros.

Mendoza descreveu a encarnação feita por artistas peruanos e sobre as técnicas de pintura:

A encarnação é a técnica usada para colorir o rosto, mãos e pés — algumas vezes o corpo — e as feridas, também a colocação de olhos e cílios das áreas não cobertas das esculturas. A princípio foram usadas tintas trazidas da Europa, mas como eram muito caro começaram a desenvolver técnicas de corantes artesanais que eram tão bons que muitas imagens ainda preservam a cor original. Se desejar que estas superfícies fiquem brilhantes é feito o polimento com luvas de bexigas de animais; bezerros ou vacas. Na Nova Espanha, era preferida a encarnação em tom mate, e quanto às cores, tomaram mais gosto por cores rosa que os tons torrados ou pálidos.

3.3.1 Coleção de esculturas presentes em Museus de Lima/Peru

As esculturas aqui mostradas foram expostas no Museu de Artes e Tradições Populares do Instituto Riva-Agüero da Pontifícia Universidade Católica do Peru em 2015 e hoje se encontram em museus particulares de Lima, com exceção da escultura representada pela figura 127, que continua nesse museu. Quanto à escultura correspondente à figura 122, não há ficha para inferir com precisão se foi trazida pelos espanhóis ou se foi feita nos ateliês da própria cidade. Os cabelos são dourados e encaracolados e os olhos são de vidro. O tom de pele é pastel e há partes mais rosadas, como os joelhos, os cotovelos e as maçãs do rosto. A boca está semiaberta e o olhar para cima, transcendental. O corpo é coberto por um pano da cintura para baixo e, apesar do dourado que se encontra nele, há algo que faz lembrar as saias indígenas. O “Menino” se encontra deitado, apoiando-se em um de seus braços. Provavelmente é peça de um presépio. O seu resplendor é menor que a cabeça e foi colocado como uma coroa.

Figura 122 – Niño Dios (1)



Foto: Maria Elizia Borges

O “Menino” mostrado na figura 123 se parece muito com o anterior, podendo ter sido feito pelo mesmo escultor. O que o diferencia é o seu resplendor mais elaborado. O modo vertical como ele foi colocado na cabeça da escultura também é um detalhe a ser observado.

Figura 123 – Niño Dios (2)



Foto: Maria Elizia Borges

Nas entrevistas não obtive informações sobre a ourivesaria desses resplendores e a autoria deles. Destaco que o resplendor é o elemento simbólico que mais remete à cultura dos antigos incas do período pré-colombiano, pois o seu centro (figura 124) remete ao cocar de um chefe inca.

Figura 124 – Detalhe do resplendor do Niño Dios (2)



Foto: Maria Elizia Borges

Tanto o Niño Dios entronizado (figura 125) como o Niño Manuelito que retira o espinho do pé (figura 126) estão sentados no trono e possuem um tipo de representação

suntuosa. Ambos ostentam vestidos luxuosos, feitos com tecidos nobres, ornamentados com bordados bem elaborados e detalhes dourados. A figura 126 mostra a condição pueril do Niño Manuelito que, apesar de seu caráter divino, não deixa de ser uma criança que brinca e tenta retirar um espinho que lhe feriu o pé.

Figura 125 – Niño Dios entronizado



Foto: Maria Elizia Borges

Figura 126 – Niño Manuelito com espinho no pé



Autor: Antonio Olave, Cusco
Foto: Maria Elizia Borges

O Niño Dios enfaixado (figura 127), que pertence a Alfonsina Barrionuevo, chama a atenção por causa de sua história, primeiro de rejeição pela população local e logo em seguida de acolhida, a partir de uma interpretação sensível de mulheres de Cusco que compararam a imagem do menino aos seus próprios filhos. A escultura foi feita no bairro de San Blas em Cusco. Segundo Mendoza, esse Niño Dios é chamado de

“waltado”, que na linguagem quíchua significa alguma coisa embrulhada. É assim que as mães andinas chamam o ato de vestir e envolver seus filhos com cuidados para leva-los diariamente. É por isso que a escultura é chamada “Menino Jesus Waltado” e uma pequena placa diz que há uma tradição popular em que os antigos povos andinos do vale do Lima, chamou o menino Jesus, Muchuywawa que traduzido seria como o “menino que traz o mal” que veio com os conquistadores espanhóis. Mas as mães de Cusco, ao verem o Menino Jesus tão pequeno, disseram que “ele não pode ser ruim” e o vestiram e o enrolaram como fizeram com os seus filhos”.

Figura 127 – Niño Dios enfaixado



Autor: Antonio Olave, Cusco
Foto: Maria Elizia Borges

As imagens europeias também chegavam ao Brasil e influenciavam os escultores brasileiros, que trabalhavam com materiais distintos e imprimiam suas peculiaridades em cada imagem. Silva (2009) menciona que as imagens indo-europeias eram geralmente feitas de marfim e destaca as imagens do Menino Jesus — conhecidas como “Salvator Mundi” — que aparece de pé e nu, com a mão direita em posição de abençoar e a mão esquerda segurando um globo do mundo ou uma vara crucífera. Essas imagens supostamente eram conhecidas pelo ceramista português frei Agostinho da Piedade, que produziu imagens do Bom Pastor, utilizando como matéria-prima a terracota. A autora ressalta o papel das irmãs que viviam nos conventos baianos e impulsionaram, no século XIX, a devoção ao Menino Jesus do Monte.

O Menino Jesus de Olinda (figura 128), de frei Agostinho da Piedade, apresenta-se semiadormecido, com as pernas cruzadas, sentado no alto de uma peanha, em atitude de tranquilidade.

De acordo com Adalgisa Arantes Campos (2011), frei Agostinho da Piedade teve como discípulo o carioca frei Agostinho de Jesus, que também esculpia em barro, tendo produzido entre os anos de 1636 e 1642 e falecido no mesmo ano do outro Agostinho, isto é, em 1661. A autora descreve que,

no mais antigo os movimentos são contidos; as feições despojadas, serenas, mas solenes; o panejamento tem pregas miúdas, à moda de um plisado longilíneo e absoluto apuro técnico. Esse monge português partilha de uma espiritualidade centrada, conformada à vida contemplativa da ordem. Por sua vez, na obra do Agostinho carioca a austeridade foi substituída pela doçura e pela graça; as vestes comportam pregas mais largas, com alguma movimentação em diagonal. Agostinho de Jesus representa uma visão mais contemporânea, na medida em que anuncia a movimentação e a suavidade das feições (CAMPOS, 2011, p. 59).

Podemos observar e fazer uma comparação entre os Meninos Jesus esculpidos por eles e representados nas figuras 128 e 129.

Figura 128 – Menino Jesus de Olinda. Frei Agostinho da Piedade (séc. XVII, cerca de 1640, barro cozido)



Fonte: Universidade Federal da Bahia (2015)

Figura 129 – Menino Jesus. Frei Agostinho de Jesus (séc. XVII, barro cozido)



Coleção particular – São Paulo
Fonte: Lemos (1999, p.08)

Em artigo sobre o tema, Silva (2009) detalha como são as imagens do Menino Jesus do Monte, produzidas no Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes, em Santo Amaro da Purificação no século XIX. De acordo com ela, as imagens têm certo sincretismo que une a arte de Portugal, Índia e Bahia, bastando, para se compreender isso, analisar os elementos diversos que fazem a composição das obras, como flor de lótus, pássaros, cisnes, coelhos,

ovelhas, conchas, gruta, coração, pomba, anjos, pérolas com figa, amuletos, coroa de flores e outros objetos. A respeito desse aspecto, Angotti-Salgueiro (1983, p.161) pontua:

Na Bahia, Minas, São Paulo e Recife, encontram-se peças semelhantes às de Veiga Valle. Na Bahia, porém, a peanha [base de sustentação] dos Meninos Deus tende ao tipo grutesco, em formato de morrotes de pedra, penhascos, com ou sem vegetação. No Museu de Arte Sacra da U.F.B.A. [Universidade Federal da Bahia] há imagens da representação tradicional em marfim e em madeira: o Menino de pé, nu, sobre almofada e base piramidal. Algumas imagens de oratórios domésticos são vestidas e enfeitadas com colares.

As imagens do Menino Jesus têm geralmente baixa estatura por serem feitas para presépios ou oratórios domésticos, mas há também esculturas em tamanho maior para seguir em procissão ou serem postas em altares de igrejas. No Brasil, podemos encontrá-las também em museus, em coleções particulares e especialmente em conventos femininos, como a imagem mostrada na figura 130.

Figura 130 – Senhor Deus Menino (em madeira, séc. XIX)



Proveniente do Convento de N. Sra. dos Humildes, Santo Amaro da Purificação, Bahia
Fonte: Maia (1987, p. 86)

Maia (1987) informa que essa escultura faz parte do artesanato das freiras do convento de Nossa Senhora dos Humildes na Bahia, que também produziam peças para presépios baianos. Nela se vê uma profusão de símbolos, como uma penca de amuletos e um tecido pequeno com a inscrição JHS, que significa “Temos Jesus como companheiro” ou “Jesus, Salvador dos homens”. Há também, no conjunto de objetos, ramos de flores com pedrinhas incrustadas, colar de pérolas e figas de ouro. Eis a descrição detalhada do autor, à época diretor do Museu da Bahia:

As vestes do Menino são camisa em cambraia de linho, túnica bordada com fios de ouro e pedras, cinto de diamantes, manto em tecido de trama dourada e alpercatas de ouro. Anjinhos tocam instrumentos aos pés do Menino, o qual está sobre bloco de nuvens, por sua vez sobre uma rosa que brota de um monte verde e dourado. No monte, alguns animais, muitas aves e pássaros, e um menino de pé (MAIA, 1987, p. 86).

Há muitas esculturas expostas e ofertadas para venda em sítios da internet. Geralmente elas têm a procedência indicada, mas nem sempre uma peça foi feita na mesma cidade em que foi encontrada e é muito comum não ser informado o autor da peça, somente o ano em que foi produzida. Como exemplo, mostro um Menino Deus mineiro talhado em madeira (figura 131), que apresenta uma cabeleira ondulada e olhar fixo. As orelhas ficam à mostra. Sua perna esquerda está projetada para frente. O sinal da mão direita significa “Jesus Salvador do Mundo”. A escultura tem o pescoço normal, típico de escultores eruditos, pois os populares o fazem com pescoço curto ou a cabeça praticamente encostada no tronco. Assim como o Menino Jesus da Paixão (figuras 110 e 118 nas páginas 173 e 184 respectivamente), tem a cruz como atributo.

Figura131- Menino Deus Salvator Mundi
(séc. XVIII, Minas Gerais)



Fonte: Vitor Braga (2014)

É muito comum o Menino Jesus ser apresentado como atributo de santos e santas¹²⁶, geralmente em seu colo ou num gesto de segurar a mão, como quem conduz. Dentre os santos que foram representados com o Menino Jesus, cito São José, Santo Antônio e especialmente São Cristóvão. Entre as figuras femininas, estão com o Menino Jesus, entre outras, Santa Maria de Nazaré, N. Sra. do Bom Parto, Santa Teresinha, N. Sra. do Carmo, N. Sra. do Rosário e N. Sra. das Mercês.

De acordo com Jordão (1998), a figura de Jesus Menino nos braços de Maria tem o mesmo valor que o peso de sua coroa, que significa autoridade na hierarquia celeste. Pode-se inferir que, se a imagem da santa tiver o Menino nos braços ela não precisa da coroa e se tiver a coroa não precisa do Menino, mas há esculturas por mim observadas e estudadas que apresentam os dois atributos juntos. Jordão (1998, p. 87) explica que, “tradicionalmente, tanto para Maria como para outros santos representados com o Menino, ele é assentado no braço esquerdo”.

É o caso de Santo Antônio, que aparece com o Menino Jesus sentado sobre o livro sagrado aberto ou fechado. De acordo com o catálogo *Santo Antônio: o santo do Menino Jesus*¹²⁷, o santo tem vários atributos: o coração, a chama, o lírio, a açucena, o pão, a noz, o bastão militar, a cruz, a palma, o Menino Jesus. Aqui não será descrito o significado de cada atributo, mas sim do livro, que é um de seus principais atributos, pois representa o evangelho e a sabedoria de Santo Antônio, primeiro mestre de Teologia da Ordem dos Frades Menores e doutor da Igreja.

Ferguson (1959, p. 171), em seu livro *Signs and symbols in christian art*, informa que o livro tem vários significados “quando usado como um símbolo das pinturas do Renascimento e dependendo da pessoa mostrada [...] nas mãos dos evangelistas e apóstolos, significa o Novo Testamento [...] nas mãos de outros santos significa que o santo é famoso por suas obras e seus escritos”¹²⁸ (tradução de Raquel de Souza Machado).

O Menino Jesus pode aparecer segurando a cruz, juntando assim dois atributos do santo. A cruz significa o espírito missionário do santo. O Menino em cima do livro evoca a

¹²⁶ Sobre esse tema, ler o artigo: SILVA Edjane Cristina Rodrigues da. Representações do Menino Jesus no Monte e produção artística no recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes/Ba. *Ohun*, ano 3, n. 3, p. 162-180, set. 2007.

¹²⁷ Exposição criada em comemoração aos 800 anos do nascimento de Santo Antônio de Lisboa nos Museus Nacionais de Arte Antiga e de Arte Popular em Lisboa. Realizada no Museu de Arte de São Paulo entre 18 de abril a 16 de junho de 1996.

¹²⁸ Texto original: *The book, when used as a symbol in Renaissance painting, had a number of meanings, depending upon the person shown. The book in the hands of the Evangelists and Apostles represents the New Testament. [...] In the hand of any other saint, it generally means that the saint was famous for his learning or his writings.*

característica de frei Antônio como pregador do verbo encarnado. Há muitas variações sobre o tema de Santo Antônio, podendo ele aparecer segurando uma bengala, o que causa certa confusão entre ele e Santo Antão, o eremita do século IV.

A respeito de Santo Antônio, Maia (1987, p. 106) sustenta que ele foi o santo mais popular em Portugal e no Brasil. “Nasceu em Lisboa, em 1195, e morreu em Pádua, em 1231, tendo sido canonizado logo no ano seguinte. Chamava-se Fernando de Bulhões, adotando o nome de Antônio ao deixar a Ordem de Santo Agostinho para entrar na de São Francisco”.

No livro *Viagem no interior do Brasil*, do geólogo e botânico austríaco Johann Pohl, já há referência sobre um Menino Jesus em altar de igreja na cidade de Luziânia, em Goiás. Pohl passou por Goiás entre dezembro de 1818 a junho de 1819, como informado na página 49.

No contexto desta dissertação, importa lembrar que, no Brasil,

o apostolado da Oração, fundado em 1867, em Recife, promoveu o culto ao Sagrado Coração de Jesus, estimulado pela reforma da Igreja Católica, ocorrida nesse período. Com isso a Igreja passa a se preocupar com o catolicismo popular e suas devoções exageradas aos santos, fazendo com que muitas dessas devoções fossem esquecidas e a figura do Cristo adulto passa a ser valorizada (SILVA, 2009, p. 60).

Considerada realização máxima de Veiga Valle, a Nossa Senhora do Bom Parto¹²⁹ (figura 132) hoje se localiza no centro do Museu de Arte Sacra da Boa Morte na Cidade de Goiás. No jornal *O Popular*¹³⁰, o curador Antônio da Mata, responsável pela exposição¹³¹, diz que o “Menino” nos braços da santa é o autorretrato do santeiro quando bebê, personalizado assim, de propósito, pelo artista, assim como dizem na tradição oral que as santas tinham as feições das mulheres de sua família.

¹²⁹ Mais informações sobre essa escultura foram apresentadas no subitem 1.2 desta dissertação.

¹³⁰ Exposição do Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte com a coleção de Veiga Valle, ocorrida na primeira quinzena de outubro de 2001.

¹³¹ Jornal *O Popular*, de 09 de setembro de 2001, p. 7.

Figura 132 – Nossa Senhora do Bom Parto, de José Joaquim da Veiga Valle



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2015)

Antes mesmo do cristianismo já havia imagens, sejam elas em diferentes linguagens artísticas, em que uma mulher segurava um bebê no colo, representando a figura de mãe e filho, muitas vezes amamentando-o. De acordo com Campin (2000), a primeira imagem da Virgem com o Menino Jesus data do século III e foi pintada em uma das paredes das catacumbas de Santa Priscilla, em Roma. O autor diz que “a imagem de uma deusa que amamenta é antiga e universal: Ishtar na Mesopotâmia, Dewaki amamentando Krishna na Índia, Ísis no Egito e muitas outras. A imagem da Virgem cristã e do Menino Jesus sem dúvida deve muito a essas imagens mais antigas” (CAMPIN, 2000, p. 63).

No universo católico, toda imagem sacra evoca uma leitura feita por meio de atributos e símbolos dos representados. A variedade e riqueza desses propiciam uma leitura ampla da vida do santo. Esses atributos diferenciam São Jorge de São José, por exemplo. A iconografia é uma significativa expressão da religiosidade popular. As imagens dos santos servem para mediar o terreno e o divino, aproximar e ativar a memória e a fé, para relembrar as práticas e os sacrifícios daquele que está sendo representado. Apesar da devoção ao Cristo adulto, a

partir de 1867, o Menino Jesus, sozinho ou como atributo dos santos, continuou devocionado e a produção de esculturas representativas ainda teve espaço.

Uma das maiores procissões católicas do mundo é o Círio de Nazaré, que ocorre em Belém, no Pará, uma semana após o de Corpus Christi¹³². Borges (2014, p. 241) diz que, durante o evento, “o comércio local e as casas das pessoas católicas exibem a imagem da santa em altares construídos com extrema criatividade e com soluções às vezes improvisadas”, onde se vê “uma dimensão de riqueza criativa externalizada nas habilidades manuais e artísticas, emanadas da própria diversidade cultural da sociedade belenense”. A devoção é demonstrada nos muros das casas e em pinturas da santa com seu menino, representado como um bebê nu (figuras 133 e 134).

Figura 133 – Muro pintado com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré na Ilha do Marajó



Foto: Maria Elizia Borges

Figura 134 – Detalhe do muro pintado com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré



Foto: Maria Elizia Borges

É interessante notar que a comunidade católica faz releituras da escultura de Nossa Senhora de Nazaré. De modo improvisado, com materiais alternativos, como papel e isopor, são feitas miniesculturas pelos próprios devotos, que desejam manifestar sua fé.

São José de Botas é outro santo que aparece com o Menino Jesus nos braços. O estudo iconográfico da imaginária de época é um indicador para a compreensão das manifestações religiosas regionais. No decorrer do tempo, São José teve representações distintas. De acordo com Ávila e Trindade (1994), foi Santa Tereza da Ordem Carmelita que tornou o seu culto

¹³² Ver mais no artigo completo: BORGES, Maria Elizia. Monumentos funerários no Brasil: a iconografia religiosa popularizada na arte dos azulejos. In: MEDEIROS Afonso; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa; HAMOY; Idanise; FRONER, Yacy-Ara (org.). *Anais do XXIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: ecossistemas artísticos*. Belo Horizonte: Anap, 2014. p. 2400-2415.

popularizado com a consagração do Convento d'Ávila. Os autores salientam que o Papa Gregório XV decidiu, em 1621, que 19 de março seria o dia da festa em homenagem ao santo.

Sobre seus tipos iconográficos, Ávila (2012) relata que, na Idade Média, o esposo da Virgem era representado como um velho calvo e de barba branca e sempre aparecia ao lado da esposa e com o filho, nunca figurado isoladamente, mas a partir do século XVI os artistas rejuvenesceram o santo, dando-lhe a aparência de um homem de quarenta anos. Depois da Contrarreforma, ele passou a ser figurado como carpinteiro e seus atributos eram os objetos de sua profissão, como o machado, o serrote e a plaina. Mais tarde São José passou a ser devotado como o padroeiro dos trabalhadores, recebendo o nome de São José Operário. Pode ser também apresentado com um ramo de flor-de-lis para simbolizar seu casamento virginal ou ainda pode ter como atributo uma lanterna e o Menino Jesus nos braços, bem como um cajado de peregrino.

Quanto a São José de Botas, a capa, o chapéu e as botas fazem referência à fuga para o Egito. Com referência à devoção que surgiu no Brasil Colonial, os autores apontam que São José foi associado ao patriarca, ao senhor de engenhos e dos escravos. As figuras 135 e 136 representam as esculturas feitas por Veiga Valle e por Aleijadinho, respectivamente.

Figura 135 – São José de Botas, de Veiga Valle



(madeira policromada; dimensões: 44x28x15cm)
Localizada no Museu de Arte Sacra de Goiás
Fonte: Google Imagens (2015)

Figura 136 – São José de Botas, de Aleijadinho



(madeira policromada e dourada, 57,5cm)
Acervo do Palácio dos Bandeirantes em São Paulo
Fonte: Google Imagens (2015)

Sobre a comparação escultórica e estilística das duas obras, a análise seguinte é pertinente:

Vemos que, no estilo, a imagem feita por Veiga Valle está mais identificada ao barroco rococó e a de Aleijadinho apresenta-se mais neoclássica, devido à postura do corpo. Enquanto a primeira apresenta movimento, a segunda apresenta fixação. O São José de Aleijadinho está parado e o de Veiga Valle parece estar pronto para correr. Veiga Valle utilizou a policromia e a douração ressaltando vários desenhos-flores, arabescos, na roupa e no manto da imagem, sendo que até o lado interno do manto exposto, era bem trabalhado. Os traços do rosto desse São José são mais delicados, o nariz é bem traçado, os olhos estão mirados para baixo, os cabelos estão repartidos ao meio. O São José de Veiga Valle é mais transcendental. [...] O rosto do São José de Aleijadinho ficou mais rústico, pois o artista humanizou o Divino, tornou-o imanente. Seu olhar não é para baixo, mas é um olhar distante e até mesmo preocupado (MACHADO, 2014, p. 217).

Outra imagem de santa que aparece com o Menino nos braços é a de Nossa Senhora do Carmo, mencionada no capítulo 2 desta dissertação. O Menino que está em seus braços foi encomendado a Veiga Valle especialmente para uma imagem de roca (figuras 137 e 138).

Figura 137 – Nossa Senhora do Carmo com o Menino nos braços



Autoria do Menino: Veiga Valle
Localização: MASBM
Fonte: Angotti-Salgueiro (2011, p. 56)

Figura 138 – Menino Jesus como atributo de Nossa Senhora do Carmo



Autoria do Menino: Veiga Valle
Localização: Museu de Arte Sacra da Boa Morte.
Fonte: Acervo do MASBM.Ibram/ MinC.Aut.nº 27.

Vale ressaltar que o atributo mais relacionado a essa santa, além do Menino (figuras 139 e 140), é o escapulário¹³³ (figura 139), que tem um significado de proteção para os devotos.

Figura 139 – Nossa Senhora do Carmo com o Menino



Localização: Igreja N. Sra do Rosário em Cuiabá
Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 140 – Menino como atributo de Nossa Senhora do Carmo



Encarnação e Restauração: Henrique Ernesto da Veiga Jardim
Fonte: Raquel de Souza Machado

Em Mato Grosso há forte devoção a Nossa Senhora do Carmo, como revela Mendes (2014, p. 297)

Em Mato Grosso, a invocação a este orago encontra-se atrelado a importantes eventos históricos ocorridos no cenário regional, sendo o mais emblemático e significativo o que se reporta à Guerra do Paraguai. A Virgem do Carmo era padroeira do Forte Coimbra, contra o qual ocorreu a primeira intrusão das tropas paraguaias em território mato-grossense no dia 26 de dezembro de 1864, episódio que deu início efetivo ao conflito. Narra o historiador Barbosa Rodrigues (1983) que por dois dias seguidos os 155 militares brasileiros comandados por Hermenegildo Portocarrero ofereceram heroica resistência diante de três mil soldados paraguaios, sendo animados nesse intento pela esposa do comandante, Dona Ludovina, e sua fé inabalável em Nossa Senhora do Carmo, cuja imagem foi paramentada com a faixa de seu esposo, retirada de seu nicho e exposta sob as muralhas da fortaleza ao inimigo, o que determinou uma pausa nos combates. Com a debandada das tropas brasileiras para Cuiabá, a imagem da padroeira foi trazida para a capital da província, sendo recebida no porto pelo bispo “[...] com o coração ferido de dôr e banhado de lágrimas, acompanhado por uma multidão que curtia em silencio os desastres da provincia!” (O LIBERAL, 3/7/1874).

¹³³ Escapulário: originalmente era uma tira de pano benta utilizada pelos religiosos e pelas religiosas sobre os hábitos. O objeto de devoção, trazido frequentemente pelos leigos e mais conhecido como bentinho, consiste em duas medalhas usadas sobre o peito e às costas, sendo uma delas com a efígie de uma das invocações de Nossa Senhora e a outra com o Sagrado Coração de Jesus, e que são ligadas entre si por um cordão (OLIVEIRA, 2008, apud MENDES, 2014).

O surgimento e a permanência das esculturas do Menino Deus ou Menino Jesus na América Latina é possível graças à devoção dos católicos. É para eles que os escultores as entalham, douram e pintam. Para o fiel, as imagens representam o triunfo do Deus Menino. “O fenômeno é indicador de uma espiritualidade renovada que, através do duplo simbolismo — uma criança nua que simultaneamente abençoa e é Soberana do Mundo — materializa a humanização de Deus” (CARDOSO, 2015).

Procurei apresentar a singeleza, a beleza, a riqueza e, ao mesmo tempo, a simplicidade das esculturas eruditas e/ou populares inseridas no imaginário coletivo dos fiéis, produzidas com cuidado pelos santeiros e preservadas nas igrejas, oratórios ou museus com funções diversas, muitas vezes inseridas em procissões ou colocadas no canto do quarto ou do museu para serem vistas ou para olharem. Parafraseando Kant (2005), para quem a beleza não está no objeto, mas no olhar do sujeito que o aprecia, concluo que a fé está na pessoa e não na escultura. Esteja o Menino sozinho ou acoplado a algum santo, o significado ou o sentido da escultura, assim como sua função de objeto artístico ou devocional, são a ela conferidos a partir das concepções e percepções do sujeito que a admira.

3.4 As representações escultóricas do Menino Deus em Goiás

Passo agora a fazer uma análise comparativa, no âmbito da estética e da estilística, entre o trabalho dos santeiros Veiga Valle, Veiga Jardim, Sebastião Epifânio e Antônio José de Sá, goianos do século XIX, a partir das representações escultóricas do Menino Deus realizadas por eles. São aqui analisadas quatro esculturas de Veiga Valle — duas de autoria comprovada (AC), uma de autoria duvidosa (AD) e outra de autoria provável (AP) —, duas de Veiga Jardim, uma de Sebastião Epifânio e uma de Antônio de Sá.

Em relação aos Meninos Deus esculpidos por José Joaquim da Veiga Valle, elenquei, na obra de Angotti-Salgueiro (1983), nove deles, todos produzidos na segunda metade do século XIX. Nesta dissertação são apresentados 12 Meninos, dos quais, quatro me proponho a analisar. Essa escolha se justifica pelas características peculiares de cada um deles. A maioria está com o corpo nu, com exceção apenas do Menino Deus de fraldas. Todos foram esculpidos em madeira, com douração nos cabelos, e o corpo apresenta uma carnação brilhante.

Segundo Angotti-Salgueiro (1983), em relação aos traços faciais, os anjinhos têm rosto cheio, de carnação creme, corada nas faces, testa ampla, sobrancelhas finas e arqueadas, em cor siena natural. Os olhos são, na maioria das peças, de vidro, escuros, de formato

oriental, com os cílios e pálpebras bem marcados. O nariz desce reto da testa, é afilado e levemente arrebicado. A boca é carmin, pequena e bem desenhada. As bochechas são roliças e o queixo saliente; o pescoço é bem torneado, não é longo, mas é separado dos ombros; os lóbulos da orelha ficam à mostra. Quanto aos cabelos, são geralmente partidos do lado esquerdo, os fios são riscados e as mechas se ondulam para trás.

Quanto às características anatômicas do tronco, a postura das mãos, a posição dos membros inferiores, as peanhas, os atributos e a ourivesaria, há traços comuns nas imagens.

O modelado é suave, porém com sugestão da anatomia. Os ombros são bem torneados; as omoplatas, a arcada vertebral e os grandes peitorais insinuados, com os mamilos proeminentes e rosados; ligeira protuberância do ventre acentuado pelo início da região pubiana. Presença do umbigo e dos genitais. [...] Os braços são roliços com cotovelos de torneado bem definido; as mãos são cuidadosamente executadas; [...] as linhas da palma são visíveis, com a eminência tênar e hipotênar carnudas. [...] presença de covinhas no dorso das mãos. Posição dos membros inferiores: Pernas maciças, grossas, de modelado roliço, com os joelhos e pés muito bem torneados (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 160).

A primeira escultura em análise (figura 141) foi feita por Veiga Valle no século XIX em madeira dourada e policromada e pertenceu a Leda Guimarães Natal, carioca, neta do goiano Joaquim Xavier Guimarães Natal, que a doou ao Museu de Arte Sacra da Boa Morte em 1996 (ver ficha do Sphan no anexo T) A peça tem 18 centímetros de altura, 9,5 centímetros de largura e oito centímetros de espessura. Sua peanha mede 12,5 centímetros (O POPULAR, 25/05/ 1996). Analisei a peanha, composta por almofada, globo e pedestal.

O Menino Deus está sobre uma almofada vermelho-cádmio, enfeitada em toda a sua lateral por uma corda dourada e nos cantos caem umas borlas cantonais bem peculiares à série dos Meninos Deus veigavallianos. A almofada está sobre um globo marrom-metalizado; o pedestal chama a atenção por ser pequeno em proporção ao conjunto e é octagonal; sua pintura é vermelha e não tem efeito marmorizado, como é de praxe na série de Meninos Deus de Veiga Valle.

As esculturas dos Meninos têm um suporte que as fixam ao pedestal e podem ser retiradas. O professor Amphilóphio chegou a restaurar várias peças de Veiga Valle e também fez pedestais para alguns Meninos que estavam sem suporte. Talvez tenha sido esse o caso do pedestal mostrado na figura 141.

Figura 141 – Menino Deus, de José Joaquim da Veiga Valle (séc. XIX)



Fonte: Museu de Arte Sacra da Boa Morte Ibram/MinC.

A cabeça se apresenta reta e possui resplendor¹³⁴. A perna esquerda se encontra dirigida para frente, apresentando movimento. O braço direito está elevado e, apesar de a peça estar danificada, sem algumas pontas dos dedos, tudo indica que a posição de suas mãos é a de abençoar, como nos “Salvator Mundi”. Seus braços estão distanciados do corpo; o direito está mais flexionado. Na palma de suas mãos é possível ver linhas traçadas. Seu rosto mostra um semblante sereno.

Os cabelos estão repartidos para o lado direito, bem penteados, e são estriados; a franja apresenta um leve topete que foi pintado a ouro. As sobrancelhas são finas, a boca é pequena e fechada e as bochechas são rosadas. Os olhos são de vidro e as córneas, castanhas; o nariz é afilado, as orelhas não estão descobertas e o pescoço é curto.

A proporção do tronco e das pernas é a mesma das demais peças feitas por Veiga Valle representando os Meninos Deus. O Menino não é muito roliço e sua aparência é saudável. Os mamilos são acentuados, com um leve tom rosa; o abdômen é roliço, o ventre não é muito saliente como em outras peças, o umbigo é um furo bem feito e os genitais estão

¹³⁴ Quanto aos resplendores, não obtive informações sobre quem os fazia para Veiga Valle. Não foi possível saber se o ourives era da cidade ou de fora, nem se foram feitos posteriormente. Nem sempre esse tipo de informação consta nas fichas de identificação das peças. Há que se ressaltar a qualidade técnica dos resplendores e o primor em sua elaboração.

à mostra. Não foi possível obter foto de perfil e de costas da peça. A perna esquerda está danificada, sem os dedos.

O segundo Menino Deus de Veiga Valle aqui analisado (figura 142) tem as seguintes dimensões: 31 centímetros de altura total; corpo com 23,5 cm de altura; cabeça com seis centímetros, peanha com 7,5 centímetros e cânone de quatro cabeças. É o único Menino que ele representou vestido com fraldas. Suas características técnicas são muito próximas às da imagem anterior e seria redundância citá-las novamente. A fralda e um movimento mais acentuado no quadril e na perna esquerda são as diferenças mais evidentes. É interessante notar que a orelha está à mostra.

Em relação ao cabelo, está repartido da esquerda para a direita e tem uma franja ondulada que cai sobre o lado direito da testa. Quanto à peanha, esta é bem diferente, por ser quadrada, ter menos elementos e não estar sustentada por um globo. A almofada possui rica ornamentação em toda sua lateral e três borlas penduradas, uma em cada canto, sendo que uma está ausente. A sua mão esquerda sofreu restauro e foi emendada. A grande maioria das imagens que é danificada sofre prejuízos em suas extremidades, nas pontas de dedos dos pés ou mãos e mesmo nas mãos e nos pés em sua totalidade.

Figura 142 – Menino Deus com fraldas, de autoria comprovada de Veiga Valle



Localização: Museu de Arte Sacra da Boa Morte.
Foto: MASBM/Ibram/MinC.Aut.Nº 27.

A terceira escultura analisada é a do Menino Deus com globo (figura 143), de autoria duvidosa. Tem altura total de 45,5 centímetros, altura do corpo de 31 centímetros, cabeça com seis centímetros, peanha com 15 centímetros e cânone de cinco cabeças. Sua escolha para análise se deve à semelhança com o Menino Deus (figura 159, página 216) produzido por seu filho, Henrique da Veiga Jardim. Teriam feito juntos a mesma peça com a divisão do trabalho ou seria ela de autoria de Henrique? Ressalto que um artista pode fazer mais de uma peça, do mesmo motivo, com diferenças entre elas, a não ser que lhe seja exigido, em encomenda, que as peças sejam idênticas. Primeiro destaco os aspectos gerais e depois as cabeças separadamente.

Figura 143 – Menino Deus com globo



Fonte: Museu de Arte Sacra da Boa Morte.
Ibram/MinC. Autorização nº 27/2016.

As principais diferenças entre esse Menino e os outros dois (figuras 141 e 142) são as dimensões e a proporção do corpo em relação à cabeça. O cânone de cinco cabeças foge ao padrão de Veiga Valle, que era de três cabeças e meia a quatro. Por esse motivo, o corpo é mais alongado, como se fosse o de uma criança mais crescida ou um pré-adolescente. A

impressão que as pernas transmitem é a de que a escultura está se abaixando, ao inclinar um pouco seus joelhos para frente. A perna esquerda está um pouco adiantada para frente. O abdômen tem volume menor e as pernas e braços também são mais alongados. Contudo, a escultura se enquadra nos cânones eruditos. Não seria qualquer escultor capaz de fazer, com tanta desenvoltura, a posição dos braços e das mãos, a não ser um artista experiente.

Passo a analisar os traços dos rostos (figuras 144, 145 e 146) e esclareço que o resplendor das figuras 141 e 142 foi cortado na edição das imagens para facilitar a comparação.

Figura 144 – Detalhe da figura 141



Figura 145 – Detalhe da figura 142



Figura 146 – Detalhe da figura 143



Comparando os rostos das figuras 144 e 145 se percebe que há leve diferença no espaço entre as sobrancelhas, sendo maior no primeiro, que também apresenta nariz mais largo e boca discretamente maior. Observa-se diferença na cor, tanto das bochechas, mais rosadas na figura 145 — o que pode ser resultado de alguma restauração —, quanto na pele do rosto, mais clara na figura 144. O Menino da figura 146 tem um rosto mais oval que os outros dois, suas sobrancelhas são mais separadas e os olhos, maiores. Seu queixo se parece mais com o da figura 144, pois o da figura 145 tem uma espécie de papada, própria de bebês gordinhos.

Também na figura 146, nota-se que o cabelo foi repartido da direita para a esquerda e nas laterais apresenta maior volume; a orelha só aparece parcialmente do lado direito. Por não ter furo em cima da cabeça, não tem como portar um resplendor. Quanto às peanhas, elas têm um estilo particular e o único traço em comum é a presença da almofada com borlas dependuradas. A almofada mostrada na figura 148 tem as laterais mais bem elaboradas que as demais, porém, a da figura 149 tem um pedestal mais bem torneado. É possível que a peanha da figura 149 tenha sido feita pelo professor Amphilóphio de Alencar Filho.

Figura 147 - Peanha da figura 141 (1)



Figura 148 – Peanha da figura 142



Figura 149 – Peanha da figura 143



Vejamos a comparação entre duas peanhas: a da figura 150, que teria sido feita por Veiga Valle, e a da figura 151, que com certeza é de autoria do professor Amphilóphio de Alencar Filho, restaurador e santeiro popular, que admirava o trabalho de Veiga Valle e se inspirava nele para talhar suas próprias peças¹³⁵. No aspecto técnico, a almofada da figura 150 denota maior volume e espessura, o pedestal é mais alto e a tinta do globo possui efeito metalizado. A peanha da figura 151 apresenta um pedestal com efeito marmorizado, a partir da mistura de tintas de cor laranja e vermelho, e tem uma faixa dourada na parte quadrangular.

Figura 150 – Peanha da figura 141 (2)



Figura 151 – Peanha feita por Amphilóphio de Alencar Filho



Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

Uma escultura à qual tive acesso e cuja imagem não havia ainda sido publicada é um Menino Deus que, segundo declarou Guilherme Antônio Siqueira, artista plástico responsável pela restauração dessa imagem, trata-se de uma peça feita por Veiga Valle (figuras 152 a

¹³⁵ Informações obtidas por meio de entrevista com Dilma Daher, viúva do professor Amphilóphio de Alencar Filho, em 17 de maio de 2016 em Goiânia.

155). Atualmente é de propriedade de Maria Carmem Ramos Jubé, que o herdou de sua mãe Madalena de Freitas Ramos Jubé. Além do semblante sereno e contemplativo, bem como uma beleza singela, o que chama a atenção nessa imagem é a perfeição de seu cabelo, com mechas estriadas ao longo e cacheado nas pontas. A cor da pele de tom pastel, roseada levemente nas bochechas, somente Veiga Valle e Henrique da Veiga Jardim sabiam fazer. Os pés demonstram movimento, com o direito à frente do esquerdo. Seus braços e mãos, com linhas nas palmas, também sugerem movimento e seu olhar está dirigido para baixo. De sua orelha se vê apenas a parte inferior. A peanha, de acordo com Siqueira, foi feita pelo professor Amphilóphio exclusivamente para servir de apoio. O resplendor é trabalho de uma ourivesaria bem requintada, da qual não foi possível saber a origem.

Figura 152 – Menino Deus, de autoria provável de Veiga Valle (séc. XIX), visto de frente



Propriedade de Maria Carmem Ramos Jubé, Goiânia
Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

Figura 153 – Menino Deus, de autoria provável de Veiga Valle (séc. XIX), visto de costas



Propriedade de Maria Carmem Ramos Jubé, Goiânia
Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

Figura 154 – Menino Deus, de autoria provável de Veiga Valle (séc. XIX), fotografado sem túnica e resplendor à época da restauração



Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

Figura 155 – Detalhe dos cabelos e dos traços faciais do Menino Deus, de autoria provável de Veiga Valle (séc. XIX)



Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

Ao observar o Menino sem suas vestes (figura 154), nota-se que o seu umbigo é um furo, o abdômen é levemente protuberante, a genitália foi pouco definida, o joelho esquerdo é meio inclinado para frente e tem “cavinhas” laterais; a auréola do peito é bem definida, os pés estão em posição de “V” e os dedos e as unhas são detalhados ricamente. Devido à falta de documentos, as únicas fontes de informação são as declarações orais da tradição familiar.

O olhar atento às imagens deixa dúvida sobre a autoria da peça: não há sinais que identifiquem claramente se ela foi feita por Veiga Valle ou por Henrique. Os elementos que mais caracterizam essa imprecisão são os olhos pintados, o nariz muito afilado, o lábio inferior muito grosso, as coxas grudadas na parte superior e os pés com dedos muito alongados. Pelas fotos não é possível ver se as orelhas aparecem e também os detalhes das unhas. A dúvida se fundamenta principalmente no fato de haver uma escultura (figura 156) do professor Amphilóphio, produzida no século XXI, nos mesmos moldes dessa peça, que pode ou não ser original de Veiga Valle. As figuras 157 e 158 permitem uma comparação entre as duas obras.

Figura 156 – Menino Deus, de Amphilóphio Alencar Filho (séc. XXI – madeira policromada e dourada)



Propriedade: Dilma Daher, Goiânia
Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 157 – Detalhe da cabeça do Menino Deus, de autoria provável de Veiga Valle (séc. XIX)



Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

Figura 158 – Detalhe da cabeça da escultura de Amphilóphio de Alencar Filho (séc. XXI)



Fonte: Raquel de Souza Machado

As diferenças entre a primeira e a segunda escultura estão na técnica e nos materiais empregados. O cabelo do Menino mostrado na figura 157 apresenta as mechas estriadas com riqueza de detalhes, os olhos e sobrancelhas são bem parecidos, mas o nariz e a boca apresentam diferenças. O primeiro Menino é fruto do trabalho de um santeiro erudito e a segunda (figura 158) de um santeiro popular. O fato de haver escultores até o século XXI se espelhando em Veiga Valle para elaborar suas peças ressalta o quanto foi forte a ressonância de sua arte tanto nos santeiros eruditos como nos populares.

Mesmo que, na análise dos pormenores da peça, descarte-se a possibilidade de a escultura (figura 152) ter sido feita pelo professor Amphilóphio, ainda assim há dúvidas se ela foi de fato produzida por Veiga Valle. O restaurador Guilherme Antônio Siqueira afirmou que esse Menino foi feito por Veiga Valle para ser acoplado ao manto de uma santa e que por isso ele tem um furo embaixo dos pés e estes são mais projetados para frente. Questionado sobre os olhos da peça não serem de vidro, mas sim pintados, o restaurador respondeu que “houve outros Meninos feitos por ele com olhos assim; nem todos tinham olhos de vidro”¹³⁶.

Os dois Meninos Deus apresentados a seguir (figuras 159 e 162) são de autoria de Henrique Ernesto da Veiga Jardim. Foram esculpidos em madeira, tem carnação rosada, aparecem de pé, em posição frontal, com as cabeças erguidas.¹³⁷ Na figura 159, os olhos são azuis, os cabelos são curtos estriados e a franja é penteada para frente. O braço direito está flexionado para o lado e ao alto, os dedos em posição canônica de “Salvador do Mundo”. O braço esquerdo está abaixado e a mão fechada. O corpo é magro e comprido e o umbigo é um furo. O sexo foi determinado. As pernas são paralelas e os pés estão retos.

¹³⁶ Guilherme foi entrevistado em 25 de maio de 2016 na cidade de Faina/GO.

¹³⁷ Essa informação foi obtida por meio de análise de documento guardado no Museu de Arte Sacra de Nossa Senhora da Boa Morte. Ressalto a importante contribuição dada a esta pesquisa por Antolinda Bahia Borges, no sentido de reconhecer o trabalho artístico de Henrique Ernesto da Veiga Jardim.

Figura 159 – Menino Deus, de Henrique Ernesto da Veiga Jardim



Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte.
Ibram/MinC.Aut.nº 27.

Em relação à peanha, ela é retangular; o efeito é marmorizado com as cores vermelho e branco. Quanto ao resplendor, é semicircular, de metal dourado com raios e flores desenhadas. Pode-se observar que, em relação ao trabalho de seu pai, Henrique aprendeu as técnicas, embora não as tenha dominado tão bem quanto o mestre. A proporção do tronco em relação à cabeça e aos membros superiores e inferiores demonstra essa diferença. O que também distingue o trabalho de Henrique e mostra sua peculiaridade artística é a peanha, que tem quatro lados e três camadas ou andares. A semelhança com a obra do pai é o efeito marmorizado.

O tratamento dos cabelos também é diferente: a franja se apresenta para frente. Os traços do rosto mostram uma escultura mais próxima do brasileiro e mais distante da imaginária portuguesa. Isso significa que Veiga Valle tinha muita influência portuguesa em suas obras; todavia, superou-as em técnica e beleza. O umbigo que Veiga Valle fazia também

era diferente, menos profundo. Foram essas as semelhanças e diferenças encontradas nas obras do pai e do filho. Ainda há esculturas no Museu e nos livros que, parecidas com essa, são atribuídas ao pai, mas que podem ter sido feitas pelo filho.

De acordo com a ficha (ver anexo G) que se encontra no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, na Cidade de Goiás, o autor é Henrique, mas seu nome está como “Henrique Veiga Valle” e sabe-se que seu sobrenome era “Veiga Jardim”. Há possibilidade de a obra ter sido feita pelos dois ou apenas por Henrique. Na recente digitalização do acervo do Museu, ainda não tem como saber se a obra será atribuída ao pai ou ao filho.

As semelhanças entre as esculturas mostradas nas figuras 143 e 159 são grandes e as diferenças são sutis e se dão mais em relação à técnica. Para fazer uma comparação mais precisa foi necessário analisar um tronco com o outro. Detive-me nas diferenças, em detrimento das semelhanças.

Figura 160 – Detalhe do tronco da figura 143



Figura 161 – Detalhe do tronco da figura 159



A hipótese de que a escultura correspondente à figura 143 foi obra exclusiva de Henrique foi refutada, mas ela também não é apenas elaboração de seu pai. Nessa peça, os detalhes evidenciam ser a escultura um trabalho conjunto de Veiga Valle e Henrique da Veiga Jardim.

Outro Menino Deus (figuras 162 e 163) feito por Henrique Ernesto da Veiga Jardim se encontra no município de Trindade, em Goiás, e foi restaurado por Guilherme Antônio Siqueira. O corpo do Menino é alongado e se parece com o tronco da figura 159. Nessas

esculturas, que apresentam um cânone de mais de quatro cabeças, o corpo se torna mais parecido com o de um pré-adolescente do que com o de uma criança. A mão grande em relação ao restante do corpo demonstra não ser de Veiga Valle a elaboração da peça e a falta do topete também é um detalhe expressivo. Henrique fazia uma franja mais para frente, como a que aparece nas figuras 159 e 162. O resplendor é grande para a cabeça da escultura e foi feito com primorosos riscos de ourivesaria. Os olhos da escultura foram pintados de azul. A boca é pequena e o nariz afilado. A orelha só aparece parcialmente, como Veiga Valle fazia. As costas da imagem mostram um cuidado com a representação das covinhas acima das nádegas e nos cotovelos. O fato de o cânone da escultura ser de cinco cabeças não impede que ela seja enquadrada nos cânones eruditos; apenas ressalta a evidência de ser feita por Henrique, numa fase de melhor aprimoramento técnico.

Figura 162 – Menino Deus de Trindade, de autoria de Henrique Ernesto da Veiga Jardim, visto de frente



Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

Figura163 – Menino Deus de Trindade, de autoria de Henrique Ernesto da Veiga Jardim, visto de costas



Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

Para comparar as duas esculturas, vejamos a foto editada em que se destacam a cabeça e os ombros (figuras 164 e 165).

Figura 164 – Detalhe da cabeça e ombros da figura 159



Fonte: Museu de Arte Sacra da Boa Morte

Figura 165 – Detalhe da cabeça e ombros da figura 162



Fonte: Guilherme Antônio Siqueira

O formato da cabeça da figura 164 é mais arredondada, em consequência da cabeleira das laterais. O olhar dessa escultura é mais acentuado para baixo, enquanto o da escultura representada na figura 165 é de altivez. A franja e as entradas nas laterais são bem semelhantes. Um detalhe que as diferencia é o pescoço e os ombros. Na figura 165 se vê que o pescoço é mais longo e os ombros são mais largos e separados do corpo. Se Henrique tiver esculpido as duas peças, o Menino da figura 165 deve ser de uma etapa posterior, em que o escultor já havia aprimorado seus conhecimentos. Outra hipótese é a de que a peça da figura 165 tenha sido elaborada pelo pai e pelo filho juntos.

A escultura seguinte (figuras 166 e 167) foi feita por Sebastião Epifânio. Trata-se um Menino Deus com postura de “Salvador do Mundo”, como se pode observar nos atributos: dois dedos, o indicador e o médio, da mão direita levantada. Ao mesmo tempo é o “bom pastor”, simbolizado pelo cajado que segura. Usa um resplendor na cabeça, bem simples se comparado com os anteriores vistos aqui, feito pelo próprio santeiro. Sua veste se compõe de uma túnica de cetim que foi costurada no corpo da escultura, não sendo possível tirá-la sem o risco de estragá-la. Sua peanha não tem detalhes. As pernas do Menino Deus são grossas, como as dos Meninos de Malines. As orelhas ficam parcialmente à mostra. Seu cânone segue o padrão para esculturas de crianças, sendo a altura do corpo equivalente a quatro vezes o tamanho da cabeça. As de Veiga Valle seguem a proporção de três a três e meia cabeças para o restante do corpo.

Atualmente essa escultura continua sendo propriedade da família do santeiro, que mora na Cidade de Goiás, diferentemente do ocorrido com o Menino Deus de Antônio de Sá, do qual se desconhece o paradeiro.

Figura 166 – Menino Deus como bom pastor e Salvador do Mundo



Fonte: Raquel de Souza Machado

Figura 167 – Detalhe das pernas do Menino Deus como bom pastor e Salvador do Mundo



Fonte: Raquel de Souza Machado.

Já os santos de Antônio de Sá são marcados pela presença ambígua de atributos humanos femininos, como corpo roliço de cintura fina e quadris largos e baixos (ALENCAR FILHO, 1984). Essa característica é pouco comum entre os santeiros, tornando-se assim seu diferencial. No que se refere à ressonância do trabalho de Veiga Valle em sua escultura, observa-se que há uma influência da arte erudita, seja na postura do “Menino” em movimento, seja na elaboração da peanha.

Na imagem seguinte (figura 168), vê-se uma desproporção em seu tronco, sendo grande em excesso para a cabeça e os membros superiores e inferiores. Na composição da peanha há uma almofada cercada por uma corda dourada e uma borla que pende para o lado esquerdo, um globo azul e um pedestal composto por quatro lados, o que confere à obra um caráter erudito, diferenciando-o do trabalho de um santeiro popular.

Diante dessas imagens, a partir da conversa com os entrevistados e a leitura dos documentos, posso inferir que o santeiro Antônio de Sá produziu poucas peças e que ele não tinha ajudante. Pelo fato também de ter falecido muito jovem, não haveria a possibilidade de ter produzido maior quantidade e com maior aperfeiçoamento da técnica.

Figura 168 – Menino Jesus (escultura em madeira de Antônio José de Sá)



Fonte: Alencar Filho (1984, p. 7)

Segundo Alencar Filho (1984, p. 8), “Antônio de Sá viveu intensamente seus vinte e seis anos. As incertezas da juventude estão presentes em suas esculturas graciosas e faceiras, uma maneira pessoal de interpretar o que há de humano no divino”. O autor caracteriza assim o trabalho do escultor:

[...] os Meninos Jesus apresentam certa dinâmica. Rosto redondo de menina, com cabelos repartidos ao meio, bem grudados ao crânio. Pescoço roliço num tórax adulto, este ligado aos quadris femininos por uma cintura fina. Flexão do joelho esquerdo. Coxas grossas e curtas, bem femininas. Policromia em cores vivas de gosto popular. Aliás, os Meninos Jesus só são meninos pela presença de genitais masculinos (ALENCAR FILHO, 1984, p. 8).

Essa característica de imprimir um caráter andrógino às suas pinturas e esculturas sempre chama a atenção dos ouvintes ao ser apresentado o trabalho em seminários e simpósios. Pelo que foi lido na bibliografia existente sobre arte sacra, não foi encontrado outro santeiro goiano que tenha tido essa mesma autenticidade.

Com referência ao hermafroditismo da criança, Jung (2000) diz:

É um fato digno de nota que talvez a maioria dos deuses cosmogônicos sejam de natureza bissexual. O hermafrodita justamente significa uma união dos opostos mais fortes e estranhos. Essa união remete em primeiro lugar a um estado de espírito primitivo, em cujo estado crepuscular as diferenças e contrastes ainda se encontram indistintos ou confusos. Com clareza crescente da consciência, porém os opostos afastam-se de modo distinto e irreconciliável. Assim, se o hermafrodita fosse apenas um produto da indiferenciação primitiva, seria de esperar-se sua eliminação com o desenvolvimento da cultura. Isto não acontece de forma alguma; pelo contrário, esta representação ocupou também a fantasia em níveis culturais elevados e máximos, sempre de novo, tal como podemos observar na filosofia do gnosticismo do helenismo tardio e sincrético. A “rebis” hermafrodita desempenha um papel significativo na filosofia da natureza da Idade Média. E na época atual ouvimos falar da androginia de Cristo na mística católica. [...] o hermafrodita tornou-se pouco a pouco, inequivocamente, um portador de cura, superador de conflitos, significado este que eleja alcançar em fases bem anteriores da cultura. Este significado vital explica por que a imagem do hermafrodita não se apaga nos primeiros tempos, mas pelo contrário, pôde afirmar-se com a profundidade crescente do conteúdo simbólico através dos séculos.

Além desse Menino andrógino feito por Antônio de Sá, no campo da pintura ele também produziu um Cristo com características femininas, demonstrando, assim, que era intencional essa peculiaridade das formas e não um deslize de uma única obra. Assim relatou Alencar Filho (1984, p. 8): “A propósito, existe na Igreja do Carmo em Pirenópolis um sudário de sua autoria em que o Cristo, de corpo inteiro, apresenta os traços femininos aqui enfatizados: corpo roliço de cintura fina e quadris largos e baixos”.

Esclareço que, em relação a Antônio de Sá, considero-o um artista e ao mesmo tempo um artífice. Não me arrisco a julgar que sua peculiaridade em elaborar esculturas dos Meninos Deus afeminados era a expressão de sua personalidade oculta — o que seria compreensível numa sociedade pouco aberta a tolerâncias em torno da questão de gênero —, mas talvez uma “válvula de escape” para resolver suas angústias cotidianas, bem como uma forma de contestar a hipocrisia de alguns membros da Igreja ao não fazerem relação entre o discurso e sua prática.

Pelas obras aqui apresentadas, destaco que em Pirenópolis,

cidade do ciclo do ouro, o escultor Joaquim da Veiga Valle, no século XIX, foi responsável por dezenas de esculturas retratando Jesus criança. Aliado à representação de Jesus Infante, difundiu-se o hábito de costurar vestes preciosas e fazer jóias para a imagem do menino Jesus, estabelecendo relação de intimidade com o santo, numa devoção de caráter individual, privado e sem o controle da Igreja. Essa tradição, surgida no século XIX, se prolonga até os dias atuais. É costume cultuar o Menino Deus nos oratórios particulares. Hoje são duas as imagens consideradas milagrosas pelos devotos: o Menino Jesus de Arlinda e o Menino Jesus de Chico de Sá, práticas que ocorrem há mais de um século, mantidas pelos familiares (IESA, 2014).

O culto ao Menino Jesus de Arlinda (figura 169) é realizado no dia primeiro de janeiro e a escultura utilizada foi feita por Veiga Valle. Não foi possível obter a foto da peça sem a sua veste, mas em análise do seu rosto, o tom rosado das faces, detalhes dos olhos de vidro e dos cabelos com a franja estriada jogada da direita para a esquerda, bem como da sua mão, dedos e unhas, pode-se afirmar, com certeza, tratar-se de obra de Veiga Valle. A imagem é ornada com roupas e joias doadas por fiéis, fica num nicho e junto a ele é montado um presépio; por isso é referido como Menino Jesus e não como Menino Deus, apesar de ter resplendor, do qual não se conhece a autoria.

Figura 169 – Menino Jesus de Arlinda, de Veiga Valle (madeira dourada e policromada, séc. XIX)



Localização: Pirenópolis (propriedade da família de Arlinda Costa Amorim).

Fonte: Iesa (2014) – Foto: Tereza Caroline Lôbo

A seguir, o detalhe da cabeça da escultura (figura 170) e a comparação visual com a cabeça do Menino Deus (figura 171) mostrado por Angotti-Salgueiro (1983):

Figura 170 – Detalhe da cabeça da escultura do Menino Jesus de Arlinda, de Veiga Valle



Fonte: Iesa (2014) – Foto: Tereza Caroline Lôbo

Figura 171 – Detalhe do Menino Deus



Fonte: Angotti-Salgueiro (1983, p. 406)

Quanto ao culto, que se repete tradicionalmente há cem anos, têm-se as seguintes informações:

O culto ao Menino Jesus de Arlinda é realizado no dia primeiro de janeiro, à tarde, com reza de terço e ladainhas, seguidos de café com biscoitos na casa de seus descendentes. O Menino Jesus de Arlinda Costa Amorim era uma imagem cultuada por sua família. Após seu falecimento, a imagem e o culto continuam a acontecer na casa de seus descendentes. Os devotos afirmam que são várias as graças recebidas, havendo uma concorrência para confeccionar a vestimenta usada pela imagem no dia da reza. Os fiéis contam que possuir as vestes antigas do Menino Jesus traz proteção. O menino Jesus que pertenceu à Dona Arlinda tem algumas jóias em ouro recebidas de fiéis diversos como pagamento de promessas atendidas (IESA, 2014).

A escultura utilizada nas festas de Arlinda em Pirenópolis já foi apresentada no livro de Angotti-Salgueiro (158 e 406) e foi utilizada na composição da capa de seu livro, aqui já mencionado, *A singularidade da obra de Veiga Valle*, e também no item 1.2 desta dissertação (figura 32, página 91). Segundo a autora, “a imagem pertenceu ao bisavô da atual proprietária, padre Antônio Justino Machado Taveira, cujo inventário de 1875 foi localizado no cartório de órfãos de Pirenópolis” (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1983, p. 158).

No capítulo 1 desta dissertação, apresento a lista das peças de Veiga Valle elaborada por Angotti-Salgueiro (figura 23, página 85). Ela afirma que entre os nove Meninos Deus de Veiga Valle, dois estão em Pirenópolis, quatro em Goiânia e três na Cidade de Goiás. Decorridos 33 anos da publicação de seu livro, muitos fatos mudaram e hoje existe um número maior de peças do Menino Deus no MASBM, pois lá estão os que já pertenciam à Diocese e também os que foram comprados ou doados, como o Menino apresentado no capítulo 1 (figura 25, página 87). E também há esculturas que estão sob custódia do Museu.

Na cidade de Pirenópolis há também o costume de realizar a “Missa do Menino Jesus de Chico de Sá” (figura172), que acontece no primeiro dia de cada ano. O Menino Jesus é representado na imagem que o coronel Francisco José de Sá comprou no Rio de Janeiro no início do século XX. A primeira missa se deu em 1905 e a celebração acontece geralmente na igreja do Bonfim no primeiro dia do ano. Essa tradição é mantida por gerações e hoje está sob o encargo de Manuel Inácio d’Abadia Aquino de Sá Filho, mais conhecido por Eli de Sá, que foi Imperador da Festa do Divino Espírito Santo, seguindo a tradição de seu avô, o coronel Chico de Sá. O fato de ainda hoje perdurarem essas festas em Pirenópolis me motivou a destacar os Meninos Deus de Pirenópolis e da Cidade de Goiás.

A imagem entra na Igreja com uma túnica feita por um devoto, que geralmente fez um pedido. Ao ser trocada a veste nova pela usada, o fiel leva esta para casa, pois se acredita que seu pedido será realizado. Ao analisar a imagem (figura 173) de perto, acredito que ela foi feita por um artista português. Olhando-a de ponta a ponta não há assinatura de artista. O seu cabelo o distingue dos Meninos Deus espanhóis, que apresentam cabeleira leonina, como descrito antes. Já em relação ao tronco, é maior que as pernas. A barriga é protuberante e projetada para cima; seu umbigo é um leve furo e o joelho apresenta “covinhas”. Pés e mãos são bem torneados. Os dedos da mão direita estão em posição de “Salvador do Mundo”. Já a mãozinha esquerda apresenta os dedos em posição de que segurava um atributo, podendo ser um cajado, como os do Menino Jesus Bom Pastor, ou poderia estar segurando uma cruz como os Meninos Jesus da Paixão.

Figura 172 – Eli de Sá com o Menino Deus vestido com túnica, após a missa



Fonte: Iesa (2014) – Foto: João Guilherme Curado

Figura 173 – O Menino Deus sem suas vestes, com o resplendor (Pirenópolis)



Fonte: Cidinha Coutinho

Sua peanha é de uma beleza singela, composta por uma almofada decorada em toda a sua volta. O resplendor foi colocado posteriormente. Seus traços faciais são delicados e os lóbulos das orelhas são aparentes. Ao me questionaram se a imagem era de Veiga Valle, respondi que, apesar de ter sido talhada por um artista erudito, são poucas as chances de a imagem ter sido produzida por ele, devido ao seu aspecto formal e também por ter sido adquirida no Rio de Janeiro. Os cabelos dos Meninos de Veiga Valle geralmente são cacheados e loiros. Pela observação, durante esta pesquisa, dos Meninos Deus expostos nas igrejas e nos livros, concluí que é mais provável essa peça ter sido esculpida por um santeiro português que por um brasileiro, seja ele goiano, pernambucano, baiano, paulista ou mineiro. Ressalto que, mesmo sem intenção, a pesquisa de campo se tornou participante. Pontuo também que há uma lacuna considerável no que diz respeito às obras que não têm autoria conhecida. Não somente em Goiás, mas em todo o Brasil, encontra-se essa realidade.

Devo destacar ainda o fato de várias imagens goianas terem sido vendidas, como narrou José Claudino da Nóbrega em *Memórias de um viajante antiquário* (1984). Segundo estudos de Francisco Figueiredo¹³⁸, o antiquário frequentou Pirenópolis entre 1950 e 1963/64. Sobre o trabalho de Nóbrega, tem-se a seguinte informação:

Em 1935 José Claudino da Nóbrega (1909 – 1995) inicia sua carreira viajando pelas cidades históricas do interior do Brasil em busca de Arte Barroca. Estas peças eram trazidas a São Paulo e ao Rio de Janeiro, onde havia colecionadores dispostos a adquiri-las e conservá-las. Foi praticamente o início do colecionismo no Brasil. Através deste trabalho pioneiro surgiram importantes coleções que posteriormente transformaram-se em Fundações. Na década de 50 Nóbrega estabelece-se em São Paulo adquirindo a Galeria Dom Pedro II à Rua Mathias Aires. Na segunda geração seu filho Claudino Nóbrega amplia o estabelecimento introduzindo também a Arte Moderna Brasileira. Já na terceira geração, a Galeria Nóbrega mantém sua tradição, trabalhando com Arte Barroca e Moderna, chegando até os dias de hoje, realizando exposições de Arte Antiga, Moderna e Contemporânea (GALERIA NÓBREGA, 2016).

Nóbrega relatou que conheceu em Pirenópolis um comendador¹³⁹, sogro do Dr. Wilson Braz Pompeu de Pina, segundo ele, “honesto homem que muito trabalhou em benefício das igrejas locais. [...] Dele comprei diversas peças da antiga Igreja do Rosário, destinando o produto da venda à ajuda na construção de um ginásio¹⁴⁰, obra em que, com zelo e dedicação, se esmerou” (NÓBREGA, 2001, p. 91). Sobre as esculturas de Veiga Valle, o antiquário cita que “comprei diversas imagens de Veiga Vale. Pode-se dizer que era um

¹³⁸ Entrevistado em 27 de fevereiro de 2015.

¹³⁹ Segundo Francisco Figueiredo, trata-se de Cristóvão José de Oliveira.

¹⁴⁰ “Ginásio”: O prédio da frente do antigo Colégio do Carmo, hoje Aldeia da Paz (informação oral de Francisco Figueiredo).

“especialista” em Menino Jesus. Nas peanhas das imagens que confeccionava, existiam sempre quatro “pompons” pendurados” (NÓBREGA, 2001, p. 91). Devido a esse comércio, muitas imagens de nossos santinhos foram para outros estados brasileiros e hoje se encontram em museus, antiquários e residências, muitas vezes sem o devido reconhecimento da identidade dos autores.

Neste último item procurei analisar quatro esculturas de Veiga Valle, duas de Henrique Ernesto da Veiga Jardim, uma de Sebastião Epifânio e uma de Antônio de Sá. Outra escultura feita por Veiga Valle também foi inserida no corpo do texto por sua importância nas festas de Pirenópolis (figura 169). A escultura que a princípio levantei a hipótese de que seria feita apenas por Henrique (figura 143), concluí tratar-se de uma peça trabalhada pelos dois, pai e filho. O Menino Deus de Chico de Sá (figura 173) foi inserida devido à sua importância nas festas de Pirenópolis. A escultura do professor Amphilóphio (figura 156) foi apresentada por causa da semelhança com a escultura exposta de forma inédita aqui (figura 152).

Procurou destacar a conclusão das comparações entre os “meninos” goianos analisados neste último subitem. Dos santinhos goianos pesquisados, além de Veiga Valle, foi Henrique o que esculpiu o maior número de Meninos Deus e foi o que mais recebeu influência dele, por ser o que trabalhava diretamente com o santinho. Sobre Sebastião Epifânio, posso afirmar que este santinho teve um pouco de influência da arte de Veiga Valle em sua própria arte, seja na forma de observar os atributos do Menino, na forma de dar movimento à escultura e de colocá-la em um suporte ou pedestal. O santinho tinha suas peculiaridades, fazia a roupa para seus Meninos e a costurava na peça. Sobre Antônio de Sá, afirmo que o santinho não teve, nesse Menino Deus, nenhuma influência de Veiga Valle; suas composições eram concebidas de forma muito singular.

Todos os santinhos aqui destacados foram autodidatas e somente Veiga Valle teve suas peças enquadradas nos cânones eruditos, esta diferença está no lugar do sujeito e também no objeto em si, ou seja, Veiga Valle tinha status social e prestígio, os demais santinhos tinham suas habilidades e múltiplos talentos, mas não pertenciam à elite, todavia este não foi o único fator que determinou o reconhecimento de sua identidade artística em detrimento do anonimato dos demais, a quantidade de peças e a qualidade técnica que atingiu foi determinante para que ele ocupasse seu lugar na imaginária religiosa brasileira, o que não tira o direito dos outros terem seu lugar de santinhos reconhecidos, tanto pela sua biografia quanto pelas suas obras. Entre as mudanças e permanências na sociedade goiana a devoção ao Menino Deus ainda persiste, o que faz com que as esculturas sejam preservadas enquanto objeto sacro e artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em relação ao estudo sobre o trabalho escultórico goiano, há ainda caminhos a serem percorridos. O que iniciei foi uma apresentação biográfica dos santinhos quase anônimos e suas peças, raramente conhecidas e excluídas do circuito de exposições artísticas, e um estudo comparativo entre o trabalho de Veiga Valle e a ressonância da sua arte no trabalho escultórico dos santinhos aqui destacados, Francisco Ignácio da Luz, Henrique Ernesto da Veiga Jardim, Sebastião Epifânio e Antônio de Sá. Os resultados das pesquisas incluem peças encontradas e analisadas, documentos inéditos averiguados, entrevistas realizadas e pesquisa bibliográfica, em que procurei fazer o exercício da práxis, qual seja, o de aliar teoria e prática.

Francisco Ignácio da Luz, por ser padre, teve muito acesso às imagens, sejam elas pinturas ou esculturas. Por tudo o que foi lido, não há indícios de que ele tenha tido contato com Veiga Valle, que cedo deixou Pirenópolis, cidade na qual o padre atuava. Comparando suas peças, percebo que seu estilo foi o barroco, e é nesse ponto que há semelhança com Veiga Valle, apesar de este ter produzido também no estilo neoclássico. O padre Francisco também se assemelha a Veiga Valle por ter feito uma peanha para sua Nossa Senhora da Conceição, nos moldes mais elaborados. Por causa de suas outras ocupações, como padre, marceneiro, compositor e professor, fez poucas peças, haja vista também a ausência de ajudantes no seu ofício de esculpir.

Quanto ao santinho Henrique Ernesto da Veiga Jardim, concordo com o artista e sobrinho neto de Henrique, Guilherme Antônio Siqueira, em entrevista a mim concedida¹⁴¹, quando ele diz que o trabalho de Veiga Valle era mais “divino”, “celestial”, enquanto o de Henrique era mais “humano”, “terreno”. Acrescento que o de Henrique era mais brasileiro e o de Veiga Valle mais europeu, conforme a origem de sua família, portuguesa e espanhola. Constató que Henrique imprimiu sua marca em seus trabalhos, sua peculiaridade estilística e a minha defesa é que, apesar de não ter alcançado o domínio técnico de seu pai, faltou pouco para que isso ocorresse, como nas imagens de Nossa Senhora da Conceição da Matriz de Campinas, à qual lhe atribuo a autoria, no Menino Jesus com colar, localizado no MASBM, que também reconheço como de Henrique e não de Veiga Valle, assim como no Menino Jesus de Trindade, aqui apresentado, de forma acadêmica, pela primeira vez.

O santinho Sebastião Epifânio, considero-o de uma criatividade e de um bom humor sem igual, devido ao modo como ele fazia as minipeças para seus presépios, aqui descritos

¹⁴¹ Entrevista realizada em Goiânia em 05 de agosto de 2015.

anteriormente. O fato de o escultor dar-lhes feições de pessoas da cidade demonstra um caráter satírico, muito interessante, próprio de homem autodidata, que tem a liberdade de criação e autonomia que talvez uma academia de belas artes não lhe proporcionaria e que a inserção em uma irmandade a tiraria, por causa da exigência de a peça ser feita exatamente como a encomenda. Conforme afirmou Elder Camargo de Passos¹⁴², o escultor chegava perto de algumas das pessoas da cidade e falava para elas irem até o presépio dele se acharem nas esculturas.

Quanto à obra de Antônio de Sá, em comparação a de Veiga Valle, percebe-se que seu estilo era o neoclássico, como Veiga Valle, em muitas de suas obras, mas há uma peculiaridade no tratamento do cabelo da santa que, em nada se assemelha aos cabelos das santas de Veiga Valle. Foi visto, na literatura pesquisada, cabelos de santas iguais aos feitos por Antônio de Sá em períodos bem anteriores ao seu, por exemplo, nas seiscentistas. O santeiro pode ter se espelhado em figuras vistas em livros de oração ou mesmo nas imagens vindas da Europa e colocadas nos altares das igrejas de Pirenópolis ou mesmo nos oratórios particulares. Nos seus meninos Deus afeminados nada há de semelhante com os de Veiga Valle. É um caso único entre os santeiros brasileiros; todavia, ele também observou o trabalho de Veiga Valle no aspecto da técnica em esculpir a madeira.

O interessante é que todos os escultores aqui analisados têm em comum o fato de terem exercido vários ofícios e habilidades artísticas, o que faz lembrar, guardadas as devidas proporções, por serem indivíduos inseridos em contextos diferentes, o artista renascentista Leonardo da Vinci (1452-1519), que foi pintor, escultor, cientista e engenheiro.

O fato de muitas imagens terem sido subtraídas das igrejas, seja por roubo ou por venda ilícita, como bem assinalou Nóbrega (2001) em *Memórias de um viajante antiquário*, dificulta o acesso, a localização e a atribuição de autoria. Grande parte da obra de Cuiabá, da Cidade de Goiás e de Pirenópolis pode estar hoje em qualquer parte do país. Provavelmente, peças foram vendidas a um antiquário e atualmente estão em oratórios de casas luxuosas.

As devoções ao Menino Deus que tiveram início em Praga e se disseminaram principalmente graças à atuação das irmãs carmelitas, tornaram-se presentes em várias partes do mundo. Os artistas se ocuparam de sua produção escultórica, demonstrando seu estilo. Em cada um desses países, percebem-se semelhanças e diferenças no modo de o artista conceber suas formas, mantendo atributos comuns e diversificando na natureza dos detalhes.

¹⁴² Entrevista em 22 de abril de 2016 na Cidade de Goiás.

No Brasil, diversos artistas esculpiram o modelo de Menino Deus. Presentes em igrejas, museus e oratórios particulares, há “Meninos” baianos, pernambucanos, paulistas, mineiros, paraenses e goianos — estes mais destacados aqui.

A possibilidade de me orientar não somente pela bibliografia, mas também pela iconografia, foi um caminho aberto pela história cultural e, no campo da história da arte, significa uma retomada de estudos acerca das esculturas que surgiram na Europa e que deixaram, na América, uma herança que, com as particularidades de cada artista, valorizaram a arte que ainda tem um valor devocional, artístico e cultural. O esforço foi grande em proporcionar um acréscimo no campo das pesquisas acadêmicas em relação à apresentação dos sujeitos da pesquisa e suas obras, mas ainda há hiências que não foram preenchidas pela falta de documentos de mais de um século atrás, mas acredito que o Brasil tem caminhado para um melhor zelo em relação à sua memória e patrimônio. Espero poder prosseguir nesta caminhada de estudos pertinentes à imaginária religiosa goiana com novos rumos e expectativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DOCUMENTAIS

AGUILAR, Nelson. *Mostra do redescobrimento: arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ALENCAR FILHO, Amphilóphio. Cinco santeiros goianos: uma apreciação. *Revista Goiana de Artes*, v. 5, n. 1, p. 1-13, jan./jun. 1984. [qual a numeração de páginas do artigo]?

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *A singularidade da obra de Veiga Valle*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Diante das imagens de Veiga Valle: questões colocadas, questões retomadas. In: UNES, Wolney (org.). *Veiga Valle*. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2011. p. 22-34

ASSIS, Wilson Rocha. *Os moderados e as representações de Goiás na Matutina Meiapontense (1830 – 1834)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

ÁVILA, Cristina. *Imagens de Minas: patrimônio cultural imaterial*. Belo Horizonte: Associação de Desenvolvimento de Projetos, 2012.

ÁVILA, Cristina; TRINDADE, Silvana Cançado. A Geografia do sagrado nas minas colonial. In: *Objetos da fé: oratórios brasileiros*. Coleção Ângela Gutierrez. Gráfica Formato, 1994.

BARATA, Carolina et al. Os materiais e as técnicas usados numa escultura barroca, do museu de Santa Maria de Lamas, representando São Domingos. *Conservar Patrimônio*, v. 6, p. 21-30, 2007.

BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. São Paulo: Record, 1971.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BENS CULTURAIS. *Menino Jesus da Paixão*. Disponível em: <bensculturais.com>. Acesso em: 10 mar. 2015.

BERNÉ, Damien. *Sculptures souabes de la fin du Moyen Âge*. (Catálogo da exposição). Paris, 2015. Disponível em: <<http://www.musee-moyenage.fr/>>. Acesso em: 22 set. 2015.

BÓGEA, Kátia Santos; RIBEIRO, Emanuela Sousa; BRITO, Stella Regina Soares de. *Olhos da alma: Escola Maranhense de Imaginária*. São Luís: Takano, 2002.

BORGES, Maria Elizia. Monumentos funerários no Brasil: a iconografia religiosa popularizada na arte dos azulejos. In: MEDEIROS Afonso; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa;

HAMOY; Idanise; FRONER, Yacy-Ara (org.). *Anais do XXIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: ecossistemas artísticos*. Belo Horizonte: Anpap, 2014. p. 2400-2415.

BORGES, Maria Helena Jayme. *A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)*. Goiânia: Funape, 1999.

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 99-181.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Batista Alberti*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

BUENO, Francisco da Silveira. *Debuxo*. Minidicionário da língua portuguesa. São Paulo: FTD, 2007.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

CAETANO, Joaquim Oliveira. *Obras-primas da arte portuguesa: escultura*. Lisboa: Athena, 2011.

CALDAS, Marcos. Vida e morte no cristianismo primitivo. *Cantareira*, v. 2, n. 2, ago. 2004. Disponível em: <www.historia.uff.br/cantareira/novacantareira/artigos/edicao9/10.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2015.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1988.

CAMPIN, Robert. A imagem como enigma. In: MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.57-83.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAMPOS, Francisco Itami. *O coronelismo em Goiás*. Goiânia: Editora UFG, 1982.

CANCLÍNI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CARDOSO, Gonçalo. Os sorrisos do Menino Jesus: exposição temporária no MASE. *Consolata*, 27 nov. 2009. Disponível em: <http://www2.consolata.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=698&Itemid=11> Acesso em: 12 nov. 2015.

CARNEIRO, Henrique. Guerra dos Trinta Anos. In: MAGNOLI, Demétrio (org.). *História das guerras*. São Paulo: Contexto, 2006. p.163-187

CARR-GOMM. *Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. Bauru: Edusc, 2004.

CHAIM, Marivone Mattos. *A sociedade colonial goiana*. Goiânia: Oriente, 1978.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1990.

CHAUL, Nasr Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora UFG, 1997.

COELHO, Gustavo Neiva. *Iconografia vilaboense*. Goiânia: Editora UFG, 2013.

COLEÇÃO BRASILIANA. *Expedição às regiões centrais da América do Sul*, V.1. Disponível em: <www.brasiliana.com.br/obras/expedicao-as-regioes-centrais-da-america-do-sul-v1>. Acesso em: 23 ago. 2015.

CRAVEIRO, J. & poetas. *Goyaz e Serradourada 1911 a 1915*. Goiânia: Edição do autor, 1994.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. V. I. Rio de Janeiro: Eba/UFRJ, 2005.

DE BEUQUE, Jacques Van. *Arte popular brasileira*. In: AGUILLAR, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: arte popular*. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos. Artes Visuais, 2000.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DEL PRIORE, Mary. *Biografia: quando o indivíduo encontra a história*. *Topoi*, v. 10, n. 19, p.7-16, jul./dez. 2009.

DELSON, Roberta Marx. *Novas vilas para o Brasil-Colônia: planejamento espacial e social no século XVIII*. Brasília: Alva-Ciord, 1997.

DELUMEAU, Jean; MELCHIOR-BONNET, Sabine. *De religiões e de homens*. São Paulo: Loyola, 2000.

DEUTERONÔMIO (27:15). In: SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. *Bíblia Sagrada*. 2. ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 219.

DEUTERONÔMIO (7:25). In: SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. *Bíblia Sagrada*. 2. ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p.199.

DEUTERONÔMIO (4:15-18). In: SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. *Bíblia Sagrada*. 2. ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 194.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Santo Antônio*. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10404/veiga-valle>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

ETZEL, Eduardo. *Anjos barrocos no Brasil: angelologia*. São Paulo: Kosmos/Giordano, 1995.

ETZEL, Eduardo. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

ETZEL, Eduardo. *Nossa Senhora da Expectação ou do Ó*. São Paulo: Bovespa, 1985.

ÊXODO. (20:4) In: SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. *Bíblia Sagrada*. 2. ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p.79.

FERGUNSON, George. *Signs and symbols in christian art*. New York: Oxford University Press, 1959.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. O corpo das imagens de Jesus no modernismo: a propósito do espiritual na Arte. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (org.). *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

FORO XERBAR. *Juan Martínez Montañés*. Disponível em: <[dispohttp://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=4640](http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=4640)>. Acesso em: 12 set. 2015.

FREUD, SIGMUND. *Moisés e o monoteísmo: três ensaios*. Londres: Hogarth Press e Instituto de Psicanálise, 1939.

FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. *O prazer do percurso*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/oprazerdopercurso/bio_pohl.htm>. Acesso em: 01 ago. 2014.

GALERIA NÓBREGA. *José Claudino de Nóbrega*. Disponível em: <www.galerianobrega.com.br>. Acesso em: 10 mar. 2015.

GARCÍA, Fernando R. Bartolomé. Un niño Jesús del círculo de Martínez Montañés em Vitoria. Bilduma ARS – Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco, n. 4, p. 27-35, 2014. Disponível em: <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/ars_bilduma/article/>. Acesso em: 12 ago. 2014.

GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

GASPAR, Lúcia. Malhação do Judas [2005]. Disponível em:
<<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 9 mar. 2015.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner”* (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

GUIA DE PRAGA. *Menino Jesus de Praga*. Disponível em:
<<http://www.guiadepraga.cz/pt/Menino-Jesus-de-Praga/>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HASS GONÇALVES, Eduálvaro Maria. Sebastião Epifânio: o latoeiro escultor. *O Popular*, 11 fev. 1981.

IESA - Instituto de Estudos Socioambientais. *Culto do Deus Menino* [19 nov. 2014]. Disponível em: <<http://festaspopulares.iesa.ufg.br/p/559-culto-ao-menino-deus>>. Acesso em: 9 mar. 2015.

ISLA PASIÓN. *Gabriel de Astorga*. Disponível em:
<<http://islapasionforos.mforos.com/1167537/8759189-gabriel-de-astorga/>>. Acesso em: 12 set. 2015.

JAN’S & COMPANY. Acanthus. *Glossary of terms provided by Jan’s & Co. Fine French Antiques*. Disponível em: <<http://www.jansantiques.com/glossary.php>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

JAYME, Jarbas. *Famílias pirenopolinas: ensaios genealógicos*. Pirenópolis: Goiás, 1973. V. I e II. (1ª edição póstuma).

JAYME, Jarbas; JAIME, José Sisenando. *Pirenópolis: casas de Deus, casas dos mortos*. V. I. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2002.

JOÃO (1:14). In: SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. *Bíblia Sagrada*. 2. ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 1064.

JOÃO (14:09). In: SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. *Bíblia Sagrada*. 2. ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 1085.

JORDÃO, Paulo Vicente da Veiga. *A semelhança do divino: alegorias do corpo místico no barroco em Minas e Goiás*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, 1998.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KANT, Immanuel. *A crítica da faculdade de juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível: escritos sobre o renascimento e a arte moderna*. São Paulo: Edusp, 1998.

KURY, Lorelai. Auguste de Saint-Hilaire, viajante exemplar. *Intellectus*, v. 2, n. 1, 2003. Disponível em: <<http://www.intellectus.uerj.br/Textos/Ano2n1/Texto%20de%20%20Lorelai%20Kury.pdf>>. Acesso em: 3 ago. 2014.

LACERDA, Leila Borges. *Patrimônio histórico-cultural de Mato Grosso: bens edificad os tombados pelo Estado e União*. Cuiabá: Entrelinhas, 2008.

LACERDA, Regina. *O barroco em Goiás*. Veiga Valle. 198..(?). S/ed.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre filosofia e arte*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LE MOS, Carlos A. C. *A imaginária paulista: esculturas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MACHADO, Raquel de Souza. *Getúlio Vargas: a memória de um mito*. Monografia (Especialização em História Cultural) – Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 1999.

MACHADO, Raquel de Souza. Representações da singularidade estética em Goiás a partir de Veiga Valle (1806-1874). *Faces da História*, v. 1, n. 1, p. 203-223, jan./jun. 2014.

MAIA, Pedro Moacir (ed.). *O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*. São Paulo: Banco Safra, 1987.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MARRERO, Pablo F. Amador; MORALES, José Carlos Pérez. Un debate sempiterno: las imágenes del Niño Dios de Montañas versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México. *Encrucijada*, p. 6-19, 2010. Disponível em <www.estéticas.unam.mx/encrucijada/revista>. Acesso em: 18 mar. 2015.

MARTINS, Rui Jorge. *História e desafios atuais da Igreja: memória e atualidade dos 50 anos do Concílio Vaticano II em quatro colóquios* [15 jan. 2012]. Disponível em:

<http://www.snpcultura.org/memoria_e_atualidade_concilio_vaticano_ii_em_quatro_coloqui os.html>. Acesso em: 3 ago. 2014.

MENDES, Marcos Amaral. *De capela filial a matriz paroquial*: irmandades, jesuítas e territórios na igreja do Rosário em Cuiabá- MT. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Mato Grosso, 2014.

MENEZES, Amaury. *Da caverna ao museu*: dicionário de artes plásticas em Goiás. Goiânia: Fundação Cultural Ped

MONTEIRO DE CARVALHO, Anna Maria Fausto. Mestre Valentin. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

MORAES, Cristina de Cássia Pereira Moraes. *Do corpo místico de Cristo*: irmandades e confrarias na capital de Goiás (1736-1808). Goiânia: Cegraf/UFG, 2012.

NEVES, Lucas Moreira. Imagens sacras: como e por quê? *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 de novembro de 1995, p. 2.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*: proveniente do espírito da música. São Paulo: Cupolo, 1948.

NÓBREGA, José Claudino da. *Memórias de um viajante antiquário*. Cuiabá: Instituto Histórico e Geográfico do Estado de Mato Grosso, 2001.

NOVAIS, Fernando Antônio. Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial(1777-1808). São Paulo, Hucitec. 1986.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

OLIVEIRA, Selma Soares de. As seculares imagens de roca. *Sitientibus*, n. 40, p. 203-215, jan./jun. 2009.

PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PALACÍN, Luís. *O século do ouro em Goiás*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*: temas humanísticos na arte do renascimento. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2. ed., 1986. p. 47-65.

PARQUE NACIONAL DE SAINT HILAIRE/LANGE. Auguste de Saint-Hilaire. Disponível em: <<https://parnasainthilairelange.wordpress.com/auguste-de-saint-hilaire/>>. Acesso: 16 out. 2015.

PASIÓN POR MONTOTO. Juan de Mesa y Velasco. Disponível em:
<<http://pasionpormontoro.blogspot.com.br/2011/09/grandes-imagineros-juan-de-mesa.html>>.
Acesso em: 15 set. 2015.

PASSOS, Elder Camargo de. José Joaquim da Veiga Valle: um autodidata, um inspirado. *Revista Goiana de Artes*, v. 5, n. 2, p. 143-159, jul./dez.1984.

PASSOS, Elder Camargo de. *Veiga Valle: seu ciclo criativo*. Goiás: Museu de Arte Sacra da Boa Morte, 1997.

PASSOS, Elder Camargo de. O caráter sacro da obra de Veiga Vale. In: UNES Wolney (org.). *Veiga Valle*. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2011. p. 20.

PASSOS, Elder Camargo de. Vida e obra do escultor Veiga Valle. In: A cidade de Goiás e o escultor goiano Veiga Valle. Museu de Arte de São Paulo, 1978.

PEÑA, José Roda. Um niño Jesús del escultor Gabriel de Astorga. *Laboratório de Arte*, v. 4, p. 341-346, 1991. Disponível em Disponível em:
<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/14656/file_1.pdf;sequence=1>. Acesso em 03 abr. 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PILLAR, Analice Dutra. *Pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993.

PIRENÓPOLIS. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. Cavallhadas de Pirenópolis. Disponível em: < <http://www.pirenopolis.go.gov.br/cavallhadas-de-pirenopolis>>. Acesso em 14 abr. 2015.

POHL, Johann Emmanuel. *Viagem no interior do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1976

PREFEITURA DE SILVÂNIA. História da cidade. Disponível em:
<<http://www.silvania.go.gov.br/silvania/>>. Acesso em: 24 nov. 2015.

RABELO, Danilo. *A normalização dos comportamentos na cidade de Goiás (1822-1889)*. Goiânia: UFG, 2010.

REIS, Nestor Goulart. *Imagens do Brasil Colonial*. São Paulo: Editora da USP, 2000.

RIBEIRO, Eduardo Rivail. *George Gardner entre os índios do sertão*. Biblioteca Digital Curt Nimuendajú. Disponível em: < <http://www.etnolinguistica.org/doc:17./>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. *A modinha em Vila Boa de Goiás*. Goiânia, Ed. UFG, 1982.

ROMAGNOLO, Sérgio. O oco na escultura. In: NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ROSA, Rafael Lino. *A Irmandade dos Passos e a formação da identidade cultural da cidade de Goiás*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012.

ROSA, Rafael Lino; BRITTO, Clovis Carvalho. *Nos passos da paixão: a Irmandade do Senhor Bom Jesus em Goiás*. Goiânia: PUC Goiás/Kelps, 2011.

ROYCROFT BOOKS. Acanthus. *Dictionary and Johnson & Middleton Bookbinders Dictionary*. Disponível em: <<http://www.roycroftbooks.org/definitions.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de Goiás*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

SALMO (96:7). In: SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. *Bíblia Sagrada*. 2. ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 631.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2007.

SIGNIFICADOS. *Epifania*. Disponível em: <www.significados.com.br> Acesso em: 09 mar. 2015.

SILVA, Eduardo Duarte. *Passagens: autobiografia de Dom Eduardo Duarte Silva, bispo de Goyaz*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

SILVA, Edjane Cristina Rodrigues da. Representações do Menino Jesus no Monte e produção artística no recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes/Ba. *Ohun*, ano 3, n. 3, p. 162-180, set. 2007.

SILVA, Edjane Cristina Rodrigues. Influência da iconografia indo-portuguesa na representação do Menino Jesus do Monte. *Anais...* 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais, 21 a 26 set. 2009, Salvador, Bahia, p. 1730-1742. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/edjane_cristina_rodrigues_da_silva.pdf>. Acesso em: 12 set. 2015.

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: ROSA, Rafael Lino; BRITTO, Clovis Carvalho. *Nos passos da paixão: a Irmandade do Senhor Bom Jesus em Goiás*. Goiânia: PUC Goiás/Kelps, 2011. p. 129-161.

SJÖBERG, Yves. *Mort et résurrection de l'art sacré*. Paris: Bernard Grasset, 1957.

SOLIMEO, Plínio Maria. O “Pequeno Rei”: divino menino Jesus de Praga. *Catolicismo – Revista de Cultura e Atualidades*. [2001] Disponível em: <<http://catolicismo.com.br/materia/materia.cfm?IDmat=135&mes=Dezembro2001>>. Acesso em: 25 dez. 2014.

SORIANO, Irene. La tradición del santo niño de Atocha a lo largo del camino real: pasaje por el paso del Norte. In: MÉNDEZ, Gustavo Curiel; MELLO, Renato González; HACES, Juana Gutiérrez (coord.). *Arte, historia e identidade em América: visões comparativas: XVII Colóquio Internacional de História del Arte. V 1: América, un tema para el arte*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994. p.181-190.

TABORDA, Francisco. Prefácio. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 11.

TELES, José Mendonça. Silva e Souza: o primeiro historiador goiano. *Revista Goiana de Artes*, v. 2, n. 2, p. 109-116, jul./dez. 1981.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Bernhard Strigel*. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437759>>. Acesso em: 23 nov. 2015.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TIMÓTEO (3:16). In: SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. *Bíblia Sagrada*. 2. ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 1211.

TIRAPELI, Percival. *Arte sacra colonial*. São Paulo: Unesp, 2001.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*. São Paulo: Unesp, 2004.

UNES, Wolney. *Veiga Valle*. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *Dicionário Manuel Querino de Arte*. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/frei-agostinho-da-piedade-2/>>. Acesso em: 24 nov. 2015.

UOL EDUCAÇÃO. Karl Friedrich Philipp von Martius. Disponível em: <educacao.uol.com.br/biografias/von-martius.jhtm>. Acesso em: 25 nov. 2015b.

UOL EDUCAÇÃO. Johann Baptist von Spix. Disponível em: <educacao.uol.com.br/biografias/johann-von-spix.jhtm>. Acesso em: 25 nov. 2015a.

USINA DAS LETRAS. *Hass Gonçalves*. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibetexto.php?cod=10936&cat=Ensaios>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

VAISENCHER, Semira Adler. *Serração da Velha* [2008]. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

VELHARIAS. *Menino Jesus de Malines* [2 jul. 2012]. Disponível em: <<http://velhariasdoluis.blogspot.com.br/2012/07/menino-jesus-de-malines.html>>. Acesso em: 9 mar. 2015.

VITOR BRAGA. *Menino Deus Salvator Mundi*. Disponível em:
<<http://www.vitorbraga.com.br/leilao2011/novembro/001.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2014.

VITRUVIUS. Acanto. [2013] Disponível em:
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/07.080/4934>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

JORNAIS E PERIÓDICOS IMPRESSOS EXISTENTES NO ARQUIVO PÚBLICO DE MATO GROSSO

(Seção de Hemeroteca)

O LIBERAL - 1871-1879. Prateleira 01- Caixa: 020.

A SITUAÇÃO - 1874-1887. Prateleira 01- Caixa: 020.

A PROVÍNCIA DE MATO GROSSO - 1881-1889. Prateleira 01 - Caixa 020.

A TRIBUNA - 1888-Prateleira 01-Caixa 020.

A GAVETA - 1889-1890 Prateleira 01 Caixa 020

O REPUBLICANO - 1898- Prateleira 01- Caixa 020.

O ECHO DE CUIABÁ - 1884. Rolo: 035. Gaveta 01. Rolos 029, 046, 035.

FONTE DOCUMENTAL IMPRESSA

Inventário de Joaquim de Faria Albernaz e s/m Anna Virgínia de Faria.

Inventariante: Ritta da Ressurreição Nunes Bueno.

Local: Cuiabá. Processo nº 914. Caixa anterior: 68-A. Caixa atual: 87. Ano: 1867.

Acervo Público de Mato Grosso.

Grupo: Cartório do 5º Ofício.

FONTES DOCUMENTAIS MANUSCRITAS pesquisadas no Arquivo da Casa Barão de Melgaço (ACBM). Acervo do Instituto de Pesquisas Dom. Aquino Corrêa (Ipdac) de Cuiabá. Período Imperial. Curadora: Profa. Dra. Elizabeth Madureira Siqueira.

INVENTÁRIO dos objetos e alfaías da Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Rio Acima. Rosário do Rio Acima, 28 de abril de 1877. Caixa 1 - Pasta 1 - Env. 995.

INVENTÁRIO dos móveis, ornamentos e bens da Irmandade de São Miguel e Almas, da Igreja Matriz de Cuiabá. 1818 a 1861. Caixa 16 - Pasta 55 - Env. 1071.

INVENTÁRIO dos bens pertencentes à Igreja Matriz de Nossa Senhora das Brotas. 17 de novembro de 1894. Pasta 01 - Env. 951.

LIVRO de registros dos bens, alfaías e dívidas da Irmandade do Senhor Bom Jesus de Cuiabá. Cuiabá, 1821-1870. Caixa 45 - Pasta 166 - Env. 353.

LIVRO contendo relação dos objetos existentes na capela de N.Sr^a do Bom Despacho. Cuiabá, 31 de março de 1895. Pasta 29 - Env. 490 A.

NOTIFICAÇÃO sobre o dever de a Igreja Católica ser expandida entre os índios ocupantes do território matogrossense. Cuiabá, 23 de julho de 1870. Caixa 31- Pasta 130 - Env. 869.

RECIBO de pagamento feito a Cipriano Alves Pereira por Manuel do Nascimento da importância de 15 mil e duzentos réis referentes à pintura e reparos feitos nas imagens da catedral. Cuiabá, 14 de janeiro de 1892. Pasta 15 - Env.163.

RELAÇÃO dos objetos pertencentes à Igreja não identificada e encontrados no vapor Princesa. Assunção, 12 de fevereiro de 1870. Caixa 1- Pasta 1- Env. 955.

RELAÇÃO dos bens e alfaías de São Miguel das Almas, da igreja matriz do Sr. Bom Jesus de Cuiabá. Cuiabá: 1818-1851. Caixa 16 - Pasta 55- Env. 1075.

RELAÇÃO dos objetos pertencentes à Igreja do Bom Despacho. Pasta 29 - Env. 490.

MÍDIAS ELETRÔNICAS

Jornais e documentos microfilmados e relações de CDs existentes no Arquivo Público de Cuiabá (MT) e de Goiás

A LOCOMOTIVA – 1882-1883. Rolo: 035. Gaveta 01

A PROVÍNCIA DE MATO GROSSO – 1879-1889. Rolo: 046. Gaveta 01.

CLUB LITERÁRIO – 882. Rolo: 035. Gaveta 01.

O ARGOS – 1882. Rolo: 035. Gaveta 01.

O PORVIR – 1877-1878. Rolo: 035. Gaveta 01.

O POVO –1879-1880-1882. Rolo: 035. Gaveta 01.

O REPUBLICANO – 1895-1889. Rolo: 029. Gaveta 01.

PYRILAMPO – 1882. Rolo: 035. Gaveta 01.

CDROM

O ARQUIVO DA CÚRIA METROPOLITANA DE CUIABÁ - Edição Digital do Acervo Eclesiástico (1756-1956). Organizadoras: Elizabeth Madureira Siqueira; Maria Adenir Peraro; Quelee dos Santos Yamashita; Sibele de Moraes. Cuiabá: Editora UFMT, 2011. Quantidade de DVDs: 10 unidades.

JORNAIS E PERIÓDICOS impressos consultados no Arquivo Público de Mato Grosso e de Goiás

(Seção de Hemeroteca)

A GAVETA – 1889-1890. Prateleira 01. Caixa 020

A PROVÍNCIA DE MATO GROSSO – 1881-1889. Prateleira 01. Caixa 020.

A PROVÍNCIA DE MATO GROSSO, ano IX, n. 17, 31 de julho de 1887, p. 03.

A SITUAÇÃO – 1874-1887. Prateleira 01. Caixa 020.

A SITUAÇÃO – Cuiabá, 23 de maio de 1886.

A TRIBUNA – 1888. Prateleira 01. Caixa 020.

CORREIO BRASILIENSE. Brasília, 15 de novembro de 1995.

CORREIO OFFICIAL DE GOYAZ (Cidade de Goiás, de 1837 a 1921).

O ABADIENSE (Cidade de Goiás, de 1910 a 1919, edições 525, 530, 534).

O ECHO DE CUIABÁ – 1884. Gaveta 01. Rolo 029, 046, 035.

O LIBERAL – 1871-1879. Prateleira 01. Caixa 020.

O POPULAR – Hass Gonçalves (Goiânia, 11 de fevereiro de 1981)

O POPULAR – Paulo Bertran (Goiânia, 25 de maio de 1996).

O POPULAR – Goiânia, 09 de setembro de 2001, p. 08.

O POVO – ano II, n. 06, Cuiabá, 18 de fevereiro de 1879. Microfilmado. Rolo 035. Gaveta 01. Arquivo de Cuiabá.

O REPUBLICANO – 1898. Prateleira 01. Caixa 020.

VOZ DO POVO – n. 266, de 22 de janeiro de 1933. Pasta 26. Localizado no Arquivo Histórico Estadual de Goiás, em Goiânia.

Outro jornal

FOLHA DE SÃO PAULO, 1984 (artigo de Annateresa Fabris).

ENTREVISTAS REALIZADAS

Adelmo de Carvalho foi entrevistado em 27 de fevereiro de 2015 em Pirenópolis.

Antolinda Borges foi entrevistada em 1º de julho de 2015 na Cidade de Goiás.

Camélia da Veiga Jardim foi entrevistada em junho de 2014 na Cidade de Goiânia (por telefone).

Claudio Mendoza Castro. Lima/Peru. Entrevistado em 27 de janeiro e 15 de fevereiro de 2015, via correio eletrônico.

Edilberto da Veiga Jardim Filho concedeu entrevista em 14 de julho de 2014 na cidade de Goiânia (via internet).

Felisberto Samoel da Cruz foi entrevistado em 20 de janeiro em Cuiabá/MT.

Francisco Figueiredo foi entrevistado em 27 de fevereiro de 2015 na cidade de Pirenópolis.

Guilherme Antônio Siqueira concedeu entrevista em 05 de agosto de 2015 na cidade de Goiânia

José Inácio Nascimento foi entrevistado em 26 de fevereiro de 2015 na cidade de Pirenópolis.

Maria Antonieta Ramos Jubé Fernandes foi entrevistada em março de 2014 na cidade de Goiânia (por telefone).

Maria do Rosário Veiga Torres foi entrevistada em 24 de fevereiro de 2015 na cidade de Goiânia (via internet).

Maria Najet Hayek foi entrevistada em abril e 28 de julho de 2014 na cidade de Goiânia (via internet).

Pedro Celestino Barros Brito foi entrevistado em Cuiabá/MT em 20 de janeiro de 2015.

Rosângela Mendanha da Veiga foi entrevistada em 23 de fevereiro de 2015 na cidade de Goiânia (via internet).

Sérgio Amaral. São Paulo. Foi entrevistado em fevereiro de 2015 (via internet e telefone).

Zózimo Zilli foi entrevistado em 19 de agosto e em 03 de setembro de 2015 na cidade de Goiânia.

Outras entrevistadoras e entrevistados

Maria de Lourdes Ramos Jubé Hayek foi entrevistada por Maria Najet Hayek em 22 de fevereiro de 2015 na cidade de Goiânia.

Ruy Alencastro Veiga foi entrevistado em 27 de fevereiro de 2015 por Rosângela Mendanha da Veiga na cidade de Goiânia.

ANEXOS

ANEXO A – Página do jornal *Correio Official de Goyaz* com notícia da nomeação de Francisco Ignácio da Luz a professor de latim e francês em escola de Meia Ponte.

4

CORREIO OFFICIAL

de contestar aos outros. Mas com D. Pedro não é assim. Sua Magestade sabe haver-se e equilibrar-se, porque o Imperador tem em politica, em arte e em litteratura idéas formadas.

(Continua.)

O dia 16 de Dezembro.

A provincia de Goyaz vai pela segunda vez festejar o dia anniversario de sua adhesão a emancipação politica do Imperio, (feriado por lei geral) adquirindo assim as boas praticas dos lugares mais civilizados, e procurando conservar na memoria dos seus filhos a melhor das tradições.

Que não lhe falem manifestações, regosijos, entusiasmos, como recommenda a digna Municipalidade, no convite com que encerramos este espaço.

Viva a grande Nação Brasileira!!!
Viva S. M. o Imperador!!!
Viva a Provincia de Goyaz!!!
Viva o dia 16 de Dezembro de 1822!

CONVITE.

A camara municipal desta cidade, tendo de festejar o dia 16 de corrente, em que se comemora a nossa emancipação politica, convida a todos os seus municipaes a illuminarem a frente de suas casas, assistiram ao *Te-Deum* e a concorrerem aos mais festejos, que hão de ter lugar por tão fructuoso dia. Secretaria da camara municipal de Goyaz, 9 de Dezembro 1874.—O presidente, *João José Corrêa de Moraes*—O secretario interino, *Bernardo A. de Faria Albernaz*.

NOTICIARIO.

Correio da Corte.—Os jornaes e outras datats que nos trouxeram os conductores dos dias 5 e 10 do vigente, alcanção de 30 de Outubro à 9 do p. p.

As noticias que entendamos dever extrair, são as seguitas:

Ministerio do Imperio.—Por despachos de 28 de Outubro:

Fez-se mercê do titulo do Conselho de S. M. o Imperador, ao Desembargador Angelo Francisco Ramos, presidente do tribunal da relação de Cuyabá.

Foi nomeado Commandador da ordem da Roza João Cardoso de Menezes e Souza.

Por despacho de 4 de Novembro:

Foram nomeados:

Cavalleiro da ordem de S. Bento de Aviz; Joaquim Rodrigues de Moraes Jardim; e João Maria Berquó.

Ministerio da fazenda.—Por despacho da mesma data:

Foi nomeado:

Torquato Ramos Caiado, para o lugar de thesoureiro da thesouraria de Goyaz.

Ministerio da justiça.—Por decreto de 28 de Outubro:

Foram nomeados:

O juiz de direito Felipe Paulino de Souza Uchôa, para um lugar de Desembargador da relação de Belém, ficando sem effeito a sua nomeação anterior para a relação de Cuyabá.

O Bacharel Francisco Rodrigues Seixas, para o lugar de juiz de direito da comarca do Rio Tocantins, na provincia de Goyaz.

Foi exonerado a seu pedido, o juiz de direito Alfredo José Vieira, do cargo de chefe de policia da provincia de Matto Grosso.

Por despacho da mesma data:

Prorogou por mais dois mezes o prazo para o Desembargador Elias Pinto de Carvalho, assumir o exercicio do seu cargo na relação de Goyaz.

Deo titulo de habilitação ao Bacharel Antonio Pereira de Abreu Junior, ao cargo de juiz de direito.

Por Decreto de 4 de Novembro:

Foi a seu pedido declarado avulso o juiz de direito da comarca da Bagagem, provincia de Minas Geraes, João Baptista Pimentel Lustosa.

Foi removido a pedido:

O juiz de direito José d'Araújo Bacellar, da comarca do Praia para a da Bagagem, ambas de 1.ª entrância, na provincia de Minas Geraes.

Foi nomeado:

O Bacharel Zeferino de Almeida Pinto, para o lugar de juiz de direito da comarca do Praia, na provincia de Minas Geraes.

Ministerio da guerra.—Por decreto de 28 de Outubro:

Passou a aggregado a arma de cavallaria, de conformidade com a immediata e imperial resolução de 20 de Julho de 1870 tomada sobre consulta do conselho supremo militar, o capitão do corpo de cavallaria da provincia de Goyaz, José Caetano Netto de Brito.

Condecoração Estrangeira.—Vimos em um telegrama que o governo Francez havia concedido o titulo de Grã-Cruz da Legião de Honra aos Exm. Srs. Conselheiros visconde do Rio Branco e visconde de Caravelas; e de official da mesma ordem ao Dr. Francisco Leopoldino Gusmão Lobo.

Bahia.—Na importante cidade de Sauto Amaro, nos dias 31 de Outubro e 1. de Novembro, houve uma enchente tal no rio que banha a cidade, que horrorosa descrever.

Os prejuizos calcularam-se em mais de 400.000\$000 de réis.

Buscaremos transcrever para este jornal o artigo que narra tão triste acontecimento.

Havia fallecido na capital o dr. João Victor de Carvalho, Director Geral dos Estudos, Deputado Provincial, e membro distincto do partido conservador.

NOTÍCIAS LOCAES.

Instrução publica.—Por acto de 4 do corrente, e em execução da lei provincial n. 519 de 7 de Julho deste anno, foi nomeado o **Padre Francisco Ignácio da Luz**, professor interino das aulas de latim e francez da cidade de Meia-ponte, com o vencimento annual de 700\$000 rs. por ambas.

Licença.—Entrou no dia 1. do andante no gozo da que lhe foi concedida pelo governo provincial, o Sr. Dr. José Maria de Moura Leite, juiz de direito da comarca do Rio Maranhão, desta provincia.

Satisfeita, como se acha a comarca com a presença de tão digno magistrado, que sabe harmonisar as relações do homem particular com as do homem publico, velando sempre pelo imperio da lei, bom será que o mesmo volte quanto antes ao lugar onde é tão considerado.

Tribunal do jury da capital.—Abriu-se a sessão na manhã de 9 do corrente sob a presidencia do juiz de direito interino, Sr. Dr. Antonio José Pereira; promotor publico Dr. Ramiro Pereira de Abreu; escrivão Vicente Ferreira da Silva Junior; 41 Srs. jurados presentes.

Apresentou-se a julgamento o processo dos accusados pelo crime do art. 192 do codigo penal, José Mathias de Medeiros (soldado do 2.º corpo de cavallaria de linha), e Carolina Pereira da Silva, defendidos pelo seu advogado Sr. José Ignácio de Azevedo. Foram condemnados, o primeiro no grau maximo do citado artigo (morte) e a 2.ª, no mesmo caso e com referencia aos arts. 35 e 45 § 1.º do mesmo codigo (prisão perpetua).

Derao-se os recursos legais.

E como não houvesse mais processo preparado, encerrou-se a sessão n'este mesmo dia.

Seminario de Goyaz.—Deo começo aos exames dos seus alumnos no dia 16 do vigente, com assistencia do Administrador da provincia, o Delegado especial da instrução publica da corte e muitas pessoas de distincção.

Pedro Antonio de Mello;—sargento ajudante do 20 batalhão, sendo accommettido em principios do mez de Outubro da enfermidade que entre nós grassa sob o nome de myelite, (*beriberi*) succumbio na tarde de 9 do andante.

Contando apenas 24 à 25 annos de idade, intelligente, activo e bem quisto dos seus superiores e camaradas, morreo quando mais precisava viver nos braços da pobre mãe que via nelle seu arrimo.

Tentativa de suicidio.—Na noite de 4.ª feira, 9 deste, na casa de sua residencia n'esta cidade o cidadão Caetano Lino da Sil-

va, com uma grande faca, deo em si m diversos golpes na cabeça de que resultou alguma perda de sangue.

Comparecendo immediatamente o delegado de policia, Sr. capitão Socrates de Sá, interrogou-o sobre o caso, e mandou pensar as feridas pelos Srs. Drs. Azeredo e Fogaça que tambem se apresentaram logo no local.

Verificou-se ter sido acto expontaneo, e nado pela idéa má que o perseguido, desde foi exonerado do lugar que exercia na souraria de fazenda.

O paciente está de pé, fóra de perigo esta vez; e, por tanto, no caso de pensacão de desespero a que se deixou arrastar remédio aos seus males, ao contrario, agravando-os, e comprometendo as peranças da vida eterna.

anuncios

Atenção.—A commissão encarregada festejos do grandioso dia da provincia, 16 de Dezembro, além da publicidade que tem a se programma da festa, declara que a loteria do carro será ás 7 1/2 horas da noite de partido da praça de palacio e percorrendo ruas 35 de Abril, Relação, Dr. Couto, Assembléa até o barreiro na praça municipal.

A entrada, no dia 16, começará ás 10 horas manhã, havendo em seguida o *Te-Deum*.

A noite, espectáculo na Sociedade Recreativa horas do costume, regulando em ultimo a distribuição dos bilhetes.

Goyaz, 11 de Dezembro de 1874.

O abrimo assignallo, &c.

(Continuação)

Vestidos brancos bordados à ponto real
Bermas de linho, brancas, palontes
Ditos pardos de espinha
Surtimento de molins e algodões
Linho adamascado
Fazenda para toelhas, saias de crastone e bordados
Alpacas pretas finas e entrefinas
Penno azul grosso para ponches
Dito preto fino
Casimiras pretas
Sortimento de algodões mesclados, e mineiros
Completo sortimento de baixeiros sorocaban pellegos, coxoniños pretos, de cores e de lin branco com barras
Pelles de porco brancas, espezias, para cas de sellins, tornando-se muito elegantes e economicas
Completo sortimento de pelles de carneiro, d'ovo, bezeros de Nantes, e verniz
Mantas de couro de boi e de guariba
Ditas de feltro para sellins e silhões
Roupas feitas de algodão, linho e alpaca
Belbutnas azul e preta
Sortimento de meias para homens, senhoras e meninos
Completo sortimento de fitas setim, nobres velluos
Rendas de cruchet, crivos valencians, colony, de seda
Chapeos de lebre, amasonas, para Senhoras.
Ditos de lebre para homens e meninos
Ditos de chile e de lá francezas
Completo sortimento de armario e miude
Excellentes vinhos tinto e branco de Lisboa 1\$400 a garrafa e a 2\$100 ao litro; garantidos de boa qualidade
Dito do porto, velho, a 2\$000 a garrafa
Dito superior engarrado a 2\$800
Superior muscatel de Setubal verdadeiro
Finos licores de Lyom, garrafas grandes com rolas de vidro
Diversos outros vinhos de superior qualidade
Cognac Morieill verdadeiro
Absintho e Bitter
Superior goiabada de Campos em lata
Queijos flamengos
Presunto de Lisboa
Amendoadas enfeitadas

(Continua)

Goyaz, 4 de Dezembro de 1874. J. J. C. de Moraes

GOYAZ TYP. PROVINCIAL.—1874.

ANEXO B – Escritura de contrato de ajuste de obras que entre si fazem o Exmo. Bispo Diocesano Dom Cláudio José Gonçalves Ponce de Leão e Henrique da Veiga Jardim, em 13 de janeiro de 1887 por 5:000\$000 reis (leia-se 5 contos de réis). Obras de douramento e pinturas na Igreja N. Sra. da Boa Morte.

Joaquim José de Sant'Anna
 Francisco Ferreira Alves do Carmo
 Augusto Ottonian, José do Couto
 Manoel Alves de Castro
 II.^a Francisco José da Silva
 Belosminio Felippe do Sacramento,

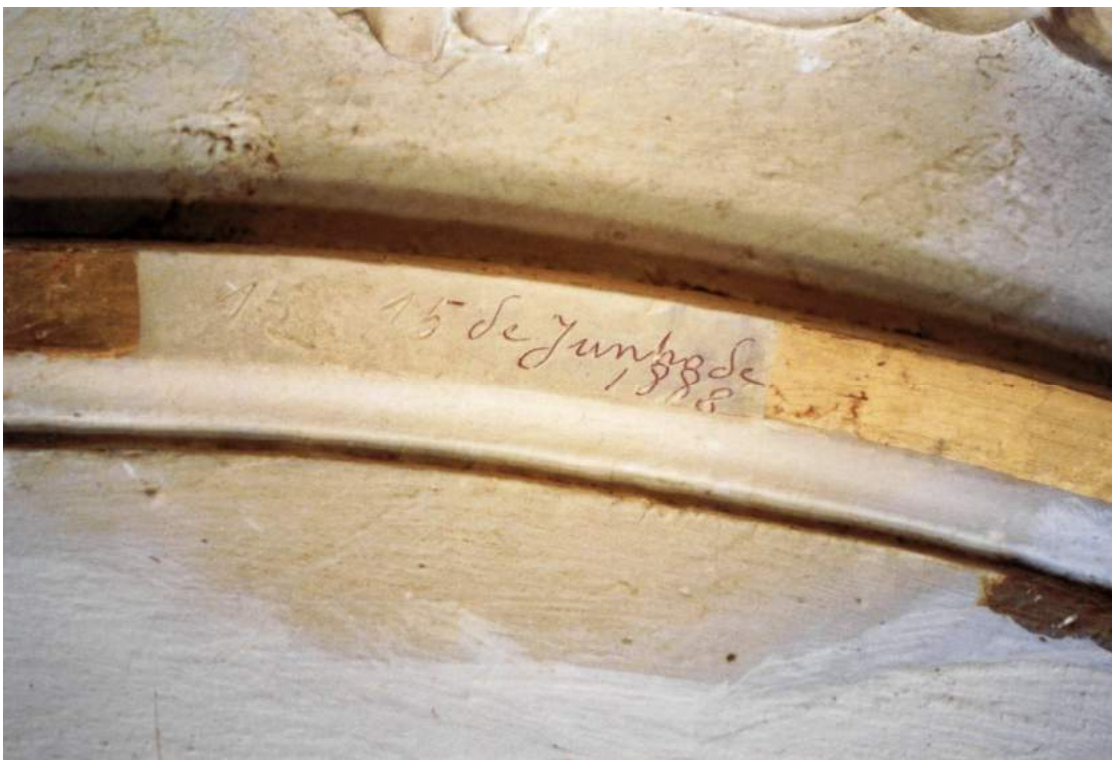
Não

Escritura de contrato
 de ajuste de obras que entre si fazem o Excel-
 lentíssimo Bispo Diocesano e Henrique da
 Veiga Jardim, da quantia de 5.000\$000.
 Desbatao quanto esta viene que no an-
 no do Nascimento do nosso Senhor Jesus
 Christo de mil oitocentos oitenta e sete, aos
 treze dias do mes de Janeiro do dito anno
 n'esta Cidade de Goyas, em o Palacio
 Episcopal, onde em Publicação mine a chama-
 da e por haverme sido distribuida esta
 escriptura,ahi comparecerão presentes o
 Excellentissimo Bispo Diocesano Dom Clau-
 dio José Gonçalves Ponce de Leão e o li-
 dadão Henrique da Veiga Jardim, par-
 tes havidas e contratadas, as quaes re-
 conhece pelas proprias de que trata o con-
 tra; e perante os testemunhas abaixo assigna-
 das por elles foi dito que de commun ac-
 cordo tinham resolvido a firmar entre si o
 seguinte contracto: Segundo nomeado
 de proprio e encargo de realizar as obras
 de douramento e pinturas de que ha mis-
 tur a Igreja da Boa Morte d'esta Capital,
 de conformidade com a nota orçamentaria

documental, que apresenta e serve de base
 ao presente contrato, sendo orçado todo o traba-
 lho em cinco cantos de reis, e que o fardo no
 menor prazo que for possível. E o primeiro
 nomeado se obriga a effectuar o pagamento
 da importância acima de 5.000 réis, em
 três prestações iguais, entregando a primei-
 ra 1.666 2/3, por adiantamento, neste
 acto, a segunda, logo que estiver a ser-
 viço bem adiantado, e a terceira presta-
 ção, finalmente, quando estiver elle termi-
 nado e th'o for entregue. E logo me foi
 presente o Salto sob numero 2.459, prova-
 do haver pago na Collectoria Provincial
 a quantia de 200, de novos e velhos di-
 reitos, sendo o dito Salto datado de hoje e
 assignado pelo Collector Serra da Moura.
 E por estarem assim justos e contractados
 pediram a mim Tabelião que lavrasse es-
 ta escriptura que foi lida por mim permi-
 tido elle e as referidas testemunhas, assig-
 nando todos, como abaixo se vê. E eu
 Joaquim José de Sant' Anna, Tabelião pu-
 blico que a escrevi e assigno
 Joaquim José de Sant' Anna
 Henrique da Silva Jardim
 + Claudio José Gonçalves Pinheiro Bispo de Croy
 Como H.ª. Mortuário de a Fmida. Namora
 Joaquim Thome Link o.º perito

Du. de 02º traslado em 21-7-942 Escriptura de concessão de
 de de um sítio denominada "P. Ignacio

ANEXO C – Detalhes do altar da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte na Cidade de Goiás.



Fonte: Acervo do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Ibran/MinC.Aut. nº 27/2016.

ANEXO E – Página do jornal *O Povo* com informação sobre o trabalho de Henrique Ernesto da Veiga Jardim na capital mato-grossense como escultor, dourador, pintor e encarnador de imagens.

1 Povo

importância para esta Villa, contra a qual não incompreensivelmente se tem n'estes ultimos tempos declarado guerra de morte.

Inserindo, Snr. Redactor, estas toscas linhas nas columnas do seu jornal, muito obrigará os seus amigos e criados.

O. Diamantinense.

A' Pedido

Salve Rainha de um devanillo.

São tantos os vis, os culpados, Que vendo a Virgem Maria, Não lhe dizem um só dia Salve Rainha!

D'essas pestes, d'essa tinha, D'esse compendio de horrores, Afasta os peccadores, Mãe de misericordia.

Gente imoral sem concordia, Que mal só busca fazer, Para não podermos ter Vida, deçura.

Nossa paciencia apura; Rouba nossa liberdade Adulando a autoridade Esperança nossa.

Fazei que jamais possa Vencer a Soberania, Que vos diz noite e dia, Salva!

De suas trocas salve Quem, com fé firme, te adora, Sejas nossa Protectora. Anti bradamos.

D'horrores, crimes notamos Nutris-se essa facção vil: Que quer além de mil Os degradados.

Presos, mortos, fusilados, Todos nos desejo este bem, Como se não fossem também Filhos de Eva.

Seu furor a palma leva Do tigre ao furor brutal! Para que s'estingua esse mal A ti suspiramos.

Notas Senhora, que estamos De governo abandonados, Ou escravos desgraçados, Gemendo e chorando.....

Mas não sabemos té quando Teremos tal paciencia, Que não mudemos d' essencia N'este valle de lagrimas!..

Onde centos de paginas Cheias estão de motivos Para mostrar-nos ativos... Eia pois!..

Beneficente, qual sois, Dos livres Mãe piedosa, Sede na hora estremosa Advogada nossa.

Que essa facção nunca possa

Impôr-nos o captivoiro Confiamos do Luzeiro D'esses teus olhos.

Da vida os duros abrolhos Aos homens não confundem, Si teus rasgos lhes infundem Misericordiosos.

Subi aos Ceus que anciosos Vos esperão, (oh! que harmonia!) E quando chegar o dia A' nós volve.

Com vosso filho resolve Qual deve ser nossa sorte. N'esta vida antes da morte, E depois.

Justos, como ambos sois, Amparae á nós mortaes Dos soffrimentos fataes D'este desterro.

Onde á oppressão, fogo, e ferro Senos quer ceifar a vida: Propicia, certa guarida Nos mostra.

Na lama só vive a ostra, Aos vis assim só queremos. Oh! que queixas não daremos?!. A' Jezus!

Que no madeiro da Cruz Morreu pela humanidade. Por lhe dar da liberdade Bendicto fructo.

Essa corja, vil e bruta, Avésuda só a dinheiro Não teme ao Deus verdadeiro Do teu ventre.

E consentireis que em frente De direitos tão sagrados Sejamos sacrificados?... Oh! clemente!

Que o inferno os alimente Para nos faserem guerra, Tudo opprimindo na terra! Oh pedosa!

N'esta terra venturoza De que sois a Patroeira Deve haver ladroeira? Oh doce!

Nem que elle nunca fosse, Imperio da Santa Cruz D'esse immenso Deus Jezus, Sempre Virgem Maria.

Em vós fé e garantia. Maseras aba xo, hypochrizia, Vil, infame, philanthropia!. Rogai por nós!

Quem mais poder tem que vós, Se a vós tudo está sujeito? Impõe a tudo preceito, Santa Mãe de Deos.

Que a facção vil de servos Que tanto mal nos têm feito, Nunca saiba do effeto. Para que

Tenho mui robusta fé, Que da justa liberdade Sendo de Deus a vontade, Sejamos dignos;

E que nunca esses indignos, Que contra nós conspirão. Um só favor adquirão. Das promessas de Christo,

Que em paga de tudo isto, Por mandão de um Deus eterno, Não repouzar no inferno Amen.

Annuncios

Vende-se muito em conta, o sitio denominado Paulino, á duas legoas e meia d'esta capital, com boas mattas para plantações, campos para ericção e medindo meia legua quadrada.

Para tratar com o dono o Sr. Arthur de Hollanda, morador na rua 1.ª de Março, em casa do Dr Carvalho.

+ + + +

Club

—Nétos da Lua.—

Consta-nos que sahirá a passeio no primeiro dia do carnaval este club creado por alguns rapazes d'esta capital. O programma do seu passeio será opportunamente publicado.

Nephilo.

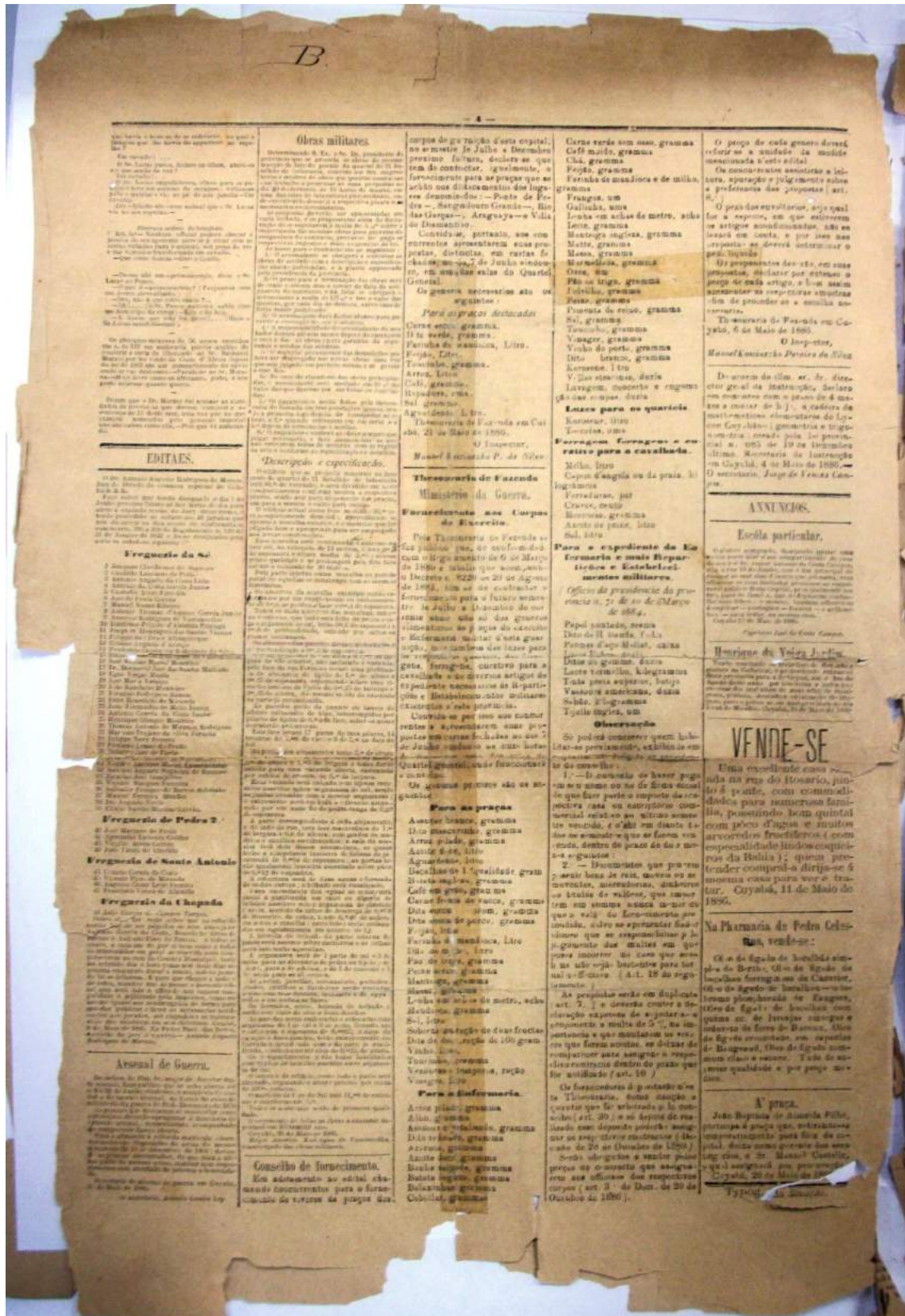
Henrique Ernesto da Veiga Jardim, escultor, dourador, pintor e especialmente encarnador de Imagens, chegado ultimamente de Goyaz, tendo de retirar-se brevemente, offeroce os trabalhos de sua arte e duas Imagens, uma do Senhor Bom Jesus Crucificado, outra de S. José, encarnadas ricamente; e também trabalhos de debuxo para bordar lenços, fronhas, toalhas, &c, podendo ser procurado das 6 horas da manhã as 6 da tarde em dias uteis na rua do Commandante Antonio Maria (antiga da Sé) na casa onde se vê uma tabolêta.

O abaixo assignado retirando-se para a Villa do Diamantino, e não podendo, pela escassez de tempo, despedir-se pessoalmente de todas as pessoas que o honraram com a sua amizade, vem pelo orgão da imprensa pedir-lhes desculpa desta falta involuntaria e offerecer-lhes seus prestimos n' aquelle lugar.

Cuiabá 8 de Fevereiro de 79.
Francisco Pereira Guimarães.

Typ. do POVO á rua do Barão de Melgaço casa n. 59.

ANEXO F – Página e recorte ampliado do jornal A Situação (23 de maio de 1886, p. 4), de Cuiabá, com nota sobre a volta de Henrique Ernesto da Veiga Jardim à cidade.



Fonte: Arquivo Público de Cuiabá, prateleira 1, caixa 20. (Jornais impressos)

Recorte ampliado do jornal *A Situação* (23 de maio de 1886, p. 4)

da pro-
Março

Srs. paes de familia, que se dignarem confiar-lhe seus filhos : o mesmo, tambem offerece-se á explicar — portuguez — francez — e arithmetica : — para tratar, na mesma casa.
Cuyabá 17 de Maio de 1886.

Cypriano José da Costa Campos.

ixa

Henrique da Veiga Jardim

Tendo concluido os trabalhos de dourado e pintura na Cathedral, e pretendendo retirar-se desta provincia para a de Goyaz, até o fim de Agosto deste anno por isso avisa a todos que precisar dos trabalhos de suas artes de escultura, pintura, dourado e encarnação de imagens, para o procurar em qualquer hora do dia á rua do Mundéo. Cuyabá, 19 de Maio de 1886.

mma
ija
zia

VENDE-SE

a habi-
ado em

ANEXO G – Ficha documental da escultura do Menino Deus feita por Henrique Ernesto da Veiga Jardim. .Ibran/MinC.Aut. nº 27/2016.

SPHAN pró-Memória
MINISTÉRIO DA CULTURA

INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS

LOCALIZAÇÃO

01 UF/MUNICÍPIO *GO Goiás*

02 CIDADE/LOCALIDADE *Cidade de Goiás*

03 ENDEREÇO *Rua Lima-Faria do Couto 511*

04 ACERVO *Museu de Arte Sacra da Boa Leitura*

05 LOCAL NO PRÉDIO *rua / uctine*

06 PROPRIETÁRIO/ ENDEREÇO *Processo de Goiás*

07 RESPONSÁVEL IMEDIATO/ ENDEREÇO *Antonio de Bahia Borges - Rua Faria, Cuscuta de Jardim*

IDENTIDADE

08 NÚMERO *GO.99.029.476*

09 NÚMERO DE INVENTÁRIO ANTERIOR / ANO

10 DESIGNAÇÃO *Menino-Deus*

11 NATUREZA *Escultura*

12 ESPÉCIE *Imagem em argila*

13 ORIGEM *Ata de 1860*

14 ÉPOCA *Século XIX*

15 AUTORIA *Henrique Veiga Ville*

16 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS

DADOS FÍSICOS E HISTÓRICOS

18 MATERIAL/TÉCNICA *Modelagem em argila, policromia permanente, ouro*

19 DIMENSÕES

ALTURA <i>17,5</i>	PROFUNDIDADE <i>03</i>	LARGURA <i>6,5</i>	PESO (Ouro/Prata)
COMPRIMENTO			
DIÂMETRO			

20 DESCRIÇÃO *Figura de menino, de pé, com pernas frontais. Cabeça erguida, olhos fechados para frente, cabelos curtos, lisos, em espiral. Braço direito flexionado para o lado e ao alto, mão de abençoar. Braço esquerdo flexionado para o lado, mão fechada; punho magro, marmelo em punho e um dedo em punho, oco acurrido; pernas paralelas, pés retos. Carnação rosada. Traça retangular, moldurada maciça do em um molde e branco. Tem resplendor semi-circular e melado, com raios finos e flores. Cor das e como liso*

21 PROCEDÊNCIA

22 MODO DE AQUISIÇÃO/ DATA

23 PROTEÇÃO LEGAL
OBSERVAÇÕES:

☒ FEDERAL ☐ ESTADUAL ☐ MUNICIPAL
☐ TOMB. INDIVIDUAL ☒ TOMB. EM CONJUNTO ☐ NENHUMA

24 CONDIÇÕES DE SEGURANÇA
OBSERVAÇÕES:

☒ BOA ☐ RAZOÁVEL ☐ RUIM

25 ESTADO DE CONSERVAÇÃO

☐ EXCELENTE ☒ BOM ☐ REGULAR
☐ MAU ☐ PÉSSIMO

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA/LOCALIZAÇÃO

FOTOS Nº _____ FOLHA DE CONTATO Nº _____
NEGATIVO Nº _____ OPERADOR/DATA _____

FOTO 9 X 12

Detalhe da ficha no qual aparece como autor Henrique Veiga "Valle"

SPHAN pró-Memória
MINISTÉRIO DA CULTURA

B (04)
BRASIL

LOCALIZAÇÃO	
01 UF/MUNICÍPIO	Co. Goiás
02 CIDADE/LOCALIDADE	Cidade de Goiás
03 ENDEREÇO	Rua Sr. Luiz do Couto 511
04 ACERVO	Museu de Arte Sacra da Boa Lente
05 LOCAL NO PRÉDIO	rua / utine
06 PROPRIETÁRIO/ ENDEREÇO	Processo de Goiás
07 RESPONSÁVEL IMEDIATO/ ENDEREÇO	Intolm. Bahia Borges. Rua Luiz, Cidades de Annon

IDENTIDADE	
08 NÚMERO	09 NÚMERO DE INVENTÁRIO ANTERIOR / ANO
60.99.029.476	
10 DESIGNAÇÃO	11 NATUREZA
Memo-Deus	escritura
12 ESPÉCIE	13 ORIGEM
Imagem	abto de Goiás
14 ÉPOCA	15 AUTORIA
Século XIX	Henrique Veiga Valle
16 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS	

Continuação do documento.

26 ESPECIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO		
- Dependente - pequenas perdas na pintura		
27 RESTAURAÇÕES	RESTAURADORES	DATA
28 EXPOSIÇÕES	LOCAL	DATA
29 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS		
Peça em madeira esculpida em duas partes, policromia, carnações Têmpera aquarelada em 1º plano de fundo. Pintura a óleo nos cabelos, olhos azuis. Pintura em vermelho na pele fundo na cabeça e no peito. Esplendor de ornato lavrado do fundo		
30 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS		
Imagem de origem francesa, do tipo da segunda metade do século XIX, atribuído a Henrique Viergeville, filho José Jacquin da Igreja Velha. Figura magra, estática, corpo com poucas curvas, rosto enigmático, cabelo em ondas aguçadas e retas. Braço direito levantado. Peça em bom estado de conservação.		
31 CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS / ORNAMENTAIS		
Representação do mesmo Deus do tipo "Salvato Mundi" nu, com a mão direita em atitude de bênção		
32 DADOS HISTÓRICOS		
33 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / ARQUIVÍSTICAS		
34 OBSERVAÇÕES		

REALIZADO POR / D.R. SPHAN / DATA	REVISOR / DATA
16/3/99	

Continuação do documento – terceira página da ficha do Menino Deus de Henrique da Veiga Jardim



ANEXO H – Cópia de recibo de venda da imagem de Nossa Senhora das Dores assinado por Henrique Ernesto da Veiga Jardim.



ANEXO I – Foto da única escultura nua feita por Henrique Ernesto da Veiga Jardim.



Fonte: Fotografia cedida por Ruy Alencastro Veiga a Raquel de Souza Machado

ANEXO J – Página e recorte ampliado do jornal *Voz do Povo*, com nota de falecimento de Henrique Ernesto da Veiga Jardim, publicada na edição nº 266, de 22 de janeiro de 1933.



Fonte: Arquivo Histórico Estadual de Goiás, Goiânia. Pasta nº 26.

Recorte ampliado do jornal *Voz do Povo*, com nota de falecimento de Henrique Ernesto da Veiga Jardim

passageiros,

FALLECIMENTO
Cel. Henrique Veiga Jardim—
 Na avançada idade de 84 annos, falleceu nesta Capital, a 12 do corrente mez, o bondoso velho, Cel. Henrique da Veiga Jardim, victimado por um ataque de gripe pulmonar. Do tado de bellissimas virtudes de caracter e de coração, pae extremoso, amigo sincero, cidadão modelar, gozava o extinto de geral sympathia e estima e por isso mesmo foi a sua morte muito sentida. Dedicou-se o Cel. Veiga, por muitos annos ás artes da esculptura e pintura em que chegou a ser mestre de renome.

Mais tarde, administrador das Rendadas, em Santo Antonio do Rio Verde, conseguiu, durante os longos annos em que viveu naquella rincão, decuplicar os rendimentos de sua recebedoria, pacificando aquella zona, onde deixou assignalados beneficios e o seu nome venerado como de um verdadeiro justo que era a par de uma honestidade inatacavel.

Deixou o Cel. Henrique Veiga os seguintes filhos: José, João, Raphael, Ranulpho, Raul da Veiga Jardim e d. Maria Isabel da Veiga Jubé, senhora do nosso amigo Dr. Antonio Benedicto Ramos Jubé.

A todos os membros da enlutada familia, "Voz do Povo" envia expressões de pezar.

Notas Falsas

cos mas; d) de m em s rão se xilio a fa Caixa e) carac apres brilho que o

O de Sa ta Ca ás S go, Adela srs. João riano bros NE - lhanção, o au conce porta ficio Os tamb

ANEXO K – Ficha com identificação da imagem de São José de autoria do santeiro Sebastião Epifânio . Ibran/MinC.Aut. nº 27/2016.

Ministério da Cultura – **MinC**

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- **IPHAN**

Departamento de Identificação e Documentação - **DID**

INVENTÁRIO
NACIONAL DE
BENS MÓVEIS E
INTEGRADOS

LOCALIZAÇÃO		IDENTIFICAÇÃO	
01. UF/MUNICÍPIO GO – Goiás	08. DESIGNAÇÃO: São José	14 NÚMERO GO.99.029.129	
02. CIDADE/LOCALIDADE Goiás – Cidade de Goiás	09. ESPÉCIE Imaginária	15. Nº DE INVENTÁRIO 72 71.004.029.129	
03. ENDEREÇO Rua Luiz do Couto s/nº	10. NATUREZA Escultura	16. ORIGEM Goiânia	
04. ACERVO Museu de Arte Sacra da Boa Morte	11. ÉPOCA XV Século XX	17. PROCEDÊNCIA Família do Sr. João Dias	
05. LOCAL NO PRÉDIO Reserva Técnica	12. AUTORIA Sebastião Epifanio	18. MODO DE AQUISIÇÃO/DATA Compra custo CRS 5,00	
06. PROPRIETÁRIO Diocese – Rua Joaquim Rodrigues s/nº	13. MATERIAL/TÉCNICA barro cozido policromado modelagem		
07. RESPONSÁVEL IMEDIATO / ENDEREÇO Antolinda B. Borges - Rua Luiz Guedes Amorim nº 03 - Goiás-GO			
		19: MARCAS / INSCRIÇÕES / LEGENDAS	
		20. DIMENSÕES (cm) ALTURA: 39 COMPRIMENTO: DIÂMETRO: CIRCUNFERÊNCIA:	
		LARGURA: 11 PROFUNDIDADE: PESO (g):	
22. DOKUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICAS/LOCALIZAÇÃO		21. DESCRIÇÃO: Figura masculina, ajoelhado de frente. Cabeça ligeiramente inclinada a esquerda. Olhos direcionados ao alto. Cabelos curtos para trás. Barba cerrada média. Braços flexionados com as mãos postas. Veste túnica azul marinho mangas longas com cola e punhos vermelhos. Manto saindo dos ombros esquerdo, envolta ao corpo preso no braço esquerdo.	
PROTEÇÃO			
23. PROTEÇÃO LEGAL: Federal/Tombamento em Conjunto			
24. CONDIÇÕES DE SEGURANÇA Boa			
25. ESTADO DE CONSERVAÇÃO Bom			

Continuação do documento.

São José

ANÁLISE HISTÓRICO-ARTÍSTICA	
26. ESPÉCIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO: Sujidade.	
27. RESTAURAÇÕES:	
28. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Escultura em terracota composta de uma só parte. Policromia, carnção clara, cores azul marinho (tunica), vermelho (manto) e preto..	
29. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS <i>XIX/XX</i> Peça datável do século XX esculpida em barro cozido policromado e pintado. De origem brasileira.	
30. CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS / ORNAMENTAIS Esposo da virgem Maria. Apresenta-se de joelhos. Tem como símbolo cajado, ramo de lírio (símbolo da pureza). É o padroeiro universal da Igreja e Patrono dos carpinteiros. Sua festa é comemorada em 19 de março.	
31. DADOS HISTÓRICOS	
32. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / ARQUIVÍSTICAS Ver bibliografia Sebastião Epifanio.	
33. OBSERVAÇÕES Custou CR\$ 5,00, comprado de João Dias, dinheiro da portaria do Museu <i>Peça proveniente integralmente do meu pai</i>	
27. REALIZADO POR 7ª C.R. - IPHAN/DATA Antolinda B. Borges.	REVISOR/DATA



ANEXO L – Santo Antônio sem identificação de autoria, pertencente a Circe Ferreira.



Fonte: Rone Carlos Soares

Ficha técnica

Localização: Cidade de Goiás.

Condição jurídica: pertence a Circe Ferreira.

Procedência: pertenceu a Jorge Honorário Ferreira e Antônia Marcelina de Almeida Ferreira, avós de Circe Ferreira.

Época: séc. XIX/XX

Autoria: Sebastião Epifânio (?)

Dimensões: 22 cm e a peanha 2 cm.

Técnica e material: madeira policromada.

ANEXO M – Sant’Ana sem identificação de autoria, pertencete a Circe Ferreira.



Fonte: Rone Carlos Soares

Ficha técnica

Localização: Cidade de Goiás

Condição jurídica: pertence a Circe Ferreira.

Procedência: pertenceu a Ana Jardim.

Época: séc. XIX/XX

Autoria: Sebastião Epifânio (?)

Dimensões: altura: 11,5 cm sem a peanha, que mede 2 cm.

Técnica e material: madeira policromada.

ANEXO N – Nossa Senhora com o Menino, de autoria desconhecida, pertencente a Francisco Figueiredo.



Fonte: Francisco Figueiredo

Ficha técnica

Localização: Pirenópolis.

Condição jurídica:
pertence a Francisco
Figueiredo.

Procedência: a peça estava
há anos em sua família e
lhe foi dada no dia de sua
ordenação como padre.

Época: séc. XIX/XX

Autoria: desconhecida.

Técnica e material:
madeira policromada.

Fonte: Francisco
Figueiredo

ANEXO O – Nossa Senhora com o Menino, de autoria atribuída a Veiga Valle, em sua fase inicial, por Elder Camargo Passos. Propriedade de Sérgio do Amaral. Localização: São Paulo.



Fonte: Raquel de Souza Machado

ANEXO P – Nossa Senhora com o Menino (atributo faltante que ficava no braço esquerdo), produzida com madeira policromada e pintada (restauração recente). Autoria atribuída a Veiga Valle por Elder Camargo Passos. Propriedade de Sérgio do Amaral. Localização: São Paulo.



Fonte: Sérgio do Amaral

ANEXO Q – Menino Jesus de autoria atribuída a Veiga Valle (em fase inicial de produção) por Elder Camargo Passos. Propriedade de Sérgio do Amaral. Localização: São Paulo.



Fonte: Sérgio do Amaral

ANEXO R – São José de Botas sem identificação de autoria, pertencente a Sérgio do Amaral.
Localização: São Paulo. Provavelmente a escultura foi feita por Sebastião Epifânio.



Fonte: Sérgio do Amaral

ANEXO S – Informações enviadas por e-mail por Claudio Mendoza Castro, curador do Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero PUCP de Lima /Peru.

En cuanto al nombre "Manuelito" este se lo dan como una forma de demostrar cariño, de confianza, de familiaridad, de cercanía con el "Niño Jesús". Mayormente es la imagen del niño desnudo, recostado, con cabello "natural" y vestido con calzones, sandalias y coronas de plata o plaque.

La devoción por el Niño Dios, es intensa en el Perú. Muchos pueblos tienen un "Niño" con nombre propio al que le celebran importantes fiestas. Por ejemplo el Niño Occe en Huancavelica, una ciudad de la sierra sur andina, donde la fiesta tiene una duración de días y las personas se preparan durante todo el año para celebrarla. O la del "Niño Jesús Mariscal Chaperito" del pueblo de Canta en la parte alta de la provincia de Lima. Es una imagen occidental vestida con uniforme militar que esta sentado en el brazo de la Virgen de la Natividad. Esta vestido así porque "ayudo" durante las guerras que se dieron en el país durante el siglo XIX. En cuanto a la producción, muchas imágenes proceden de la época virreinal, pero las veneradas actualmente, posiblemente del VIII hacia adelante. En cuanto a un artista particular, podríamos mencionar a Emilio Follana (ya fallecido), Antonio Olave, Abraham Aller, que hacen esculturas de "Niño Dios" en sus talleres.

En el Cusco es famoso el "Niño Manuelito" cuyo nombre proviene de "Emmanuel", que significa "Dios entre nosotros". Esta imagen –que se caracteriza por representarse al divino infante recostado sobre uno de sus brazos– está elaborada con distintos materiales: el cuerpo es de maguey, el cabello es natural (producto del primer corte de cabello de un niño), los ojos de vidrio, el paladar de cristal, los dientes de pasta de harina de arroz o "cañones" de plumas de cóndor (parte cartilaginosa al final de la).

Los niños pueden estar desnudos, con coronas y sandalias de oro o plata entre otros materiales, vestidos con telas, brocados y con cartón o tela encolada, sentados como el Niño de la Espina que inclusive lleva una vestimenta típica cusqueña.

El detalle principal lo encontramos en el color de su cuerpo: el "encarne", una técnica que pocos artistas conocen. Además, los más antiguos poseían un "almita de oro", un pequeño recuadro en el cuerpo, debajo del brazo, en el cual se guardaba un corazón de oro, joyas, y en algunos casos documentos de familia. Esto determinó que se destruyesen incontables "niños" en la creencia de encontrar en su interior un pequeño tesoro. Entre los más notables artesanos

cusqueños cabe mencionar a Hilario Mendívil y a su esposa Georgina Dueñas –del tradicional barrio de San Blas, Antonio Olave, Emilio Follana entre otros.

El encarnado es la técnica que sirve para colorear el rostro, manos y pies –algunas veces el cuerpo- y las heridas, también de colocar ojos y pestañas de las partes no cubiertas de las esculturas. Al principio se utilizaron tintes traídos de Europa, pero como resultaban tan caros, se empezaron a elaborar colorantes artesanales con técnicas tan buenas que muchas imágenes aún tienen el color original. Si se deseaban estas superficies brillantes, se pulían con guantes de vejigas de animales – terneras o vacas –; en la Nueva España se prefirió la encarnación mate, y en cuanto a los colores, hubo más gusto por los colores rosados que por los tostados o pálidos.

Se llama "waltado", por que esta usando una palabra quechua para indicar envoltura de algo, la palabra "walta". Esa es la manera como las madres andinas llaman al acto de arropar y envolver a sus niños en la espalda para su cuidado y traslado diario. Es por eso que la escultura se llama "Niño Dios Waltado" y el pequeño texto cuenta una tradición popular por la cual, los antiguos pobladores andinos del valle de Lima, llamaron al Niño Dios, Muchuywawa que traducido vendría a ser como el "niño que trae los males" por que llegó con los conquistadores españoles. Pero las madres del Cusco, viendo al Niño Dios tan pequeñito, dijeron "el no puede ser malo, y lo arroparon y envolvieron como lo hacían con sus hijos.

ANEXO T – Ficha com identificação da imagem do Menino Deus de autoria do santeiro Veiga Vale. .Ibran/MinC.Aut. nº 27/2016.

SPHAN *pró-Memória*
MINISTÉRIO DA CULTURA

INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS

LOCALIZAÇÃO		DADOS FÍSICOS E HISTÓRICOS	
01 UF/MUNICÍPIO go - Goiás	02 CIDADE/LOCALIDADE Goiás	18 MATERIAL / TÉCNICA madeira / escultura, polícromia, carnação	19 DIMENSÕES ALTURA 18 cm LARGURA 3,5 cm COMPRIMENTO 12,5 cm PROFUNDIDADE DIÂMETRO 8 cm PESO (Duro/Preto) 300grs.
03 ENDEREÇO R. Dr. Luiz do Couto s/n	04 ACERVO Museu de Arte Sacra	20 DESCRIÇÃO - Figura de criança de pé, posição frontal, ca- beça erguida, olhos direci- onados para frente, cabe- los ondulados e pintado à mão. Braço direito flexio- nado, mão em posição de abençoar. Braço esquer- do estendido, afastado do corpo. Olhos de vidro, corneas castanhas, nariz pequeno, boca bem feita, boca peque- na com manchas de castanho Pernas retas e entrelaçadas; perna esquerda ligeira- mente para o frente. Pé di- reito em posição reta. Resplendor semi-circu- lar, friso inferior lizo, e superior em corda. Parte central em folhas e flor. Raios frisados. Base em forma de globo lustrado azul/prata e adornada vermelha com fio de corda dourado nas bordas e (bolso) moldes douradas. Pele na madeira sem pintura, abaxada curva.	
05 LOCAL NO PRÉDIO Nave	06 PROPRIETÁRIO / ENDEREÇO Bispoce de Goiás		
07 RESPONSÁVEL IMEDIATO / ENDEREÇO Antolinda Borges	08 NÚMERO 60.99.029.445		
IDENTIDADE		09 NÚMERO DE INVENTÁRIO ANTERIOR / ANO	
10 DESIGNAÇÃO Menino Deus	11 NATUREZA Escultura	12 ESPÉCIE Imaginária	
13 ORIGEM Cidade de Goiás	14 ÉPOCA século XIX	15 AUTORIA Veiga Valle	
16 MARCAS / INSCRIÇÕES / LEGENDAS		21 PROCEDÊNCIA São Paulo	
FOTO 9 X 12		22 MODO DE AQUISIÇÃO / DATA Doação do Sr. Laércio e D. Leila Sumariz Natal 25/5/1996	
		23 PROTEÇÃO LEGAL OBSERVAÇÕES: ☒ FEDERAL ☐ ESTADUAL ☐ MUNICIPAL ☐ TOMB. INDIVIDUAL ☒ TOMB. EM CONJUNTO ☐ NENHUMA	
		24 CONDIÇÕES DE SEGURANÇA OBSERVAÇÕES: ☒ BOA ☐ RAZOÁVEL ☐ RUIM	
25 ESTADO DE CONSERVAÇÃO ☐ EXCELENTE ☒ BOM ☐ REGULAR ☐ MÁU ☐ PÉSSIMO			
17 DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA / LOCALIZAÇÃO FOTOS NT FOLHA DE CONTATO NT NEGATIVO NT OPERADOR / DATA			

Fonte: Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás

Continuação do documento.

26 ESPECIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO		
- Perda de três dedos na mão direita - Perda de quatro dedos na mão esquerda - Perda da metade do pé esquerdo - Perda de um bambolê. - Perda na policromia da almofada		
27 RESTAURAÇÕES	RESTAURADORES	DATA
28 EXPOSIÇÕES	LOCAL	DATA
29 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS		
Peça esculpida em madeira policromada. Olhos nicho, cornea castanha, cabelo ondulado. Ponta do a ouro, com paiz por 6 paiz. Figura encostada em 2 paiz de ferro. Bolhas feridas por acarne do ferro. Prateamento e água da de tinta p/ fazer traços de ferro no globo. Peanha recente		
30 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS		
Peça de autoria de Veiga Valle, datado do séc XIX de desenho e execução em madeira, com policromia de estelute, qualis de de figura de criança com anatomia correta, com dobras de dobras, dobras esculpido, rosto delicado, nariz pequeno, com narinas abertas, lábios recortados, queixo em montículo, cabelo em mechas. Peça executada no século XIX, mas ainda de cunho rococô		
31 CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS / ORNAMENTAIS		
Representação do Menino Deus, do tipo "Salvator Mundi", nu, sobre o globo terrestre, e em atitude de abençoar. Originalmente esta imagem eram vestidas de túnica.		
32 DADOS HISTÓRICOS		
Doado ao museu de arte sacra por D. Lavinia e Hilda Jumanais natal em 25 de maio de 1996 (1)		
33 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / ARQUIVÍSTICAS		
(1) O popular, goiania, 25 de maio de 1996. Menino - Deus de Veiga Valle volta a Goiás - pag 2		
34 OBSERVAÇÕES		
REALIZADO POR / D.R. SPHAN / DATA		REVISOR / DATA

Continuação do documento.



Fonte: Museu de Arte Sacra da Boa Morte.Ibram/MinC.Aut.N.27/2016.