UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

JACQUELINE SIQUEIRA VIGÁRIO

DIANTE DA SACRALIDADE HUMANA: PRODUÇÃO E APROPRIAÇÕES DO MODERNO EM NAZARENO CONFALONI (1950-1977)

Goiânia
2017

sistema de bibliotecas ufg

PRPG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

UFG

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

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 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** **[x] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Jacqueline Siqueira Vigário

Título do trabalho: DIANTE DA SACRALIDADE HUMANA: PRODUÇÃO E APROPRIAÇÕES DO MODERNO EM NAZARENO CONFALONI (1950-1977)

3. Informações de acesso ao documento:

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

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

Jacqueline Siqueira Vigário
Assinatura do(a) autor(a)[2]

Ciente e de acordo:

Assinatura do(a) orientador(a)[2]

Data: 20 / 04 / 2018

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

[2] A assinatura deve ser escaneada.

JACQUELINE SIQUEIRA VIGÁRIO

DIANTE DA SACRALIDADE HUMANA: PRODUÇÃO E APROPRIAÇÕES DO MODERNO EM NAZARENO CONFALONI (1950-1977)

Texto da tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutora em História.

Área de Concentração: Interculturalidades e Ensino de História

Linha de Pesquisa: Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História

Orientadora: Profª Doutora Heloisa Selma Fernandes Capel

Goiânia

2017

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

VIGÁRIO, JACQUELINE SIQUEIRA VIGÁRIO
DIANTE DA SACRALIDADE HUMANA: PRODUÇÃO E APROPRIAÇÕES DO MODERNO EM NAZARENO CONFALONI (1950 1977) [manuscrito] : PRODUÇÃO E APROPRIAÇÕES DO MODERNO EM NAZARENO CONFALONI (1950-1977) / JACQUELINE SIQUEIRA VIGÁRIO VIGÁRIO. - 2017.
CDXX, 420 f.: il.

Orientador: Prof. Heloisa Selma Fernandes Capel Capel.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2017.
Bibliografia. Anexos.
Inclui fotografias, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Frei Nazareno Confaloni. 2. Modernização Conservadora. 3. Teologia Latino-americana. I. Capel, Heloisa Selma Fernandes Capel, orient. II. Título.

CDU 94(817.3)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Jacqueline Siqueira Vigário**. Aos 16 (dezesseis) dias do mês de maio de dois mil e dezessete (2017), com início às 14h, nas dependências da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Jacqueline Siqueira Vigário**, cujo título foi **"DIANTE DA SACRALIDADE HUMANA: PRODUÇÃO E APROPRIAÇÕES DO MODERNO EM NAZARENO CONFALONI (1950-1977)"**. A Banca Examinadora foi composta, conforme Portaria nº022/17-PPGH, de 24 de abril de 2017, pelos seguintes Professores Doutores: **Heloísa Selma Fernandes Capel (Presidente), Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ), Rosangela Patriota Ramos (UFU), Joel Antônio Ferreira (PUC/GO), Julierme Sebastião Morais Souza (UEG)** e, como Suplentes, **Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)** e **Elias Nazareno (UFG)**. Os Examinadores arguiram na ordem acima citada. Às 20 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido o candidato aprovado

Profª. Drª. **Rosangela Patriota Ramos (UFU)** Ass.: .....
Decisão (aprovada)

Profª. Drª. **Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ)** Ass.: Ana Maria Tavares Cavalcanti
Decisão (Aprovada)

Prof. Dr. **Joel Antônio Ferreira (PUC/GO)** Ass.: Joel Antônio Ferreira
Decisão (Aprovado)

Prof. Dr. **Julierme Sebastião Morais Souza (UEG)** Ass.: Julierme Sebastião Morais Souza
Decisão (Aprovado)

Presidente da Banca Profª. Drª. **Heloísa Selma Fernandes Capel**, Ass.: .....
Decisão (aprovada)

Reaberta a Sessão Pública, a Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Marco Aurélio Fernandes Neves, secretário do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenador: .....
Prof. Dr. Marlon Jeison Salomon

Secretário: .....
Marco Aurélio Fernandes Neves

AGRADECIMENTOS

AGRADEÇO,

À minha orientadora, professora Heloísa Capel, por estimular-me na pesquisa, por sua presença em todos os momentos que precisei sanando minhas dúvidas e me incentivando. Nunca acreditei em anjos, mas hoje posso afirmar que eles são humanos também e, de fato existem na vida da gente. Foi assim que começou minha história com minha orientadora, em um momento extremamente doloroso da minha vida, a professora Heloísa com seu senso enorme de humanidade acreditou que eu seria capaz, e eu só tenho a agradecê-la pela paciência, dedicação e confiança durante o nosso percurso nessa pesquisa. A oportunidade do convívio junto a ela durante esses seis anos, desfrutar de sua sensibilidade como pessoa e profissional, seus ensinamentos, me fizeram crescer muito como intelectual e como pessoa. Sem sua generosidade intelectual essa tese não teria sido realizada. Desejo muito continuar aprendendo com ela, desde o seu senso enorme de humanidade que se faz presente também no seu modo de agir em instâncias que envolvem o acadêmico.

Aos membros da Banca de Qualificação, professoras Rosangela Patriota Ramos, Ana Cavalcanti e Joel Ferreira que contribuíram para o enriquecimento da minha pesquisa com ideias e sugestões.

Ao GEHIM - Grupo de Estudos de História e Imagem, grupo de pesquisa dirigido pelas professoras Heloísa Capel e Maria Elízia Borges, pelas reuniões, estudos e aprendizagem adquiridos no campo da pesquisa, além dos colóquios nos quais participei comunicando e recebendo sugestões, indicações que me auxiliaram e foram fundamentais em minha trajetória intelectual acadêmica.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante os quatro anos de pesquisa, inclusive com a contemplação da Bolsa Sanduiche para os meses de pesquisa na Itália.

À professora Chiara Vangelista por me acolher junto a *Università di Genova* para meu estágio doutoral na Itália.

À professora Rosângela Patriota por me acompanhar na pesquisa durante esses anos de doutoramento contribuindo com suas valiosas sugestões.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em História, especialmente ao Marco Aurélio que tirou minhas infindáveis dúvidas em muitos momentos e ao coordenador Dr. Marlon Salomon que gentilmente nos atendeu em tudo que foi possível para que o doutorado transcorresse sem nenhum problema.

Ao pesquisador José Peixoto da Silveira, PX Silveira pelo apoio disponibilizando arquivo de imagens, referências bibliográficas e sobretudo por ter intermediado meu contato com a família de Frei Nazareno Confaloni na Itália.

Aos artistas, ex-alunos, amigos e críticos das obras do artista que gentilmente disponibilizaram de um tempo para que as entrevistas acontecessem. (Amauri Menezes, Saída Cunha, Siron Franco, Emílio Vieira, Miguel Jorge, PX Silveira, Neusa Michellon Baiocchi e Frei Lourenço Maria Papin).

Às minhas amigas queridas da Pós-graduação, Raquel Miranda e Ana Paula Teixeira Daher, pelo apoio, incentivo e entusiasmo pela minha pesquisa, por nossas trocas acadêmicas nos deliciosos momentos nos cafés que incluíram debates e trocas de ideias sobre nossos temas de pesquisa.

Ao querido amigo, Padre Enrique Porta, um grande interlocutor presente durante minha trajetória de pesquisa. Seu conhecimento teológico e filosófico associados à sua vivência histórica no contexto sociocultural brasileiro como padre missionário junto às pastorais e comunidades carentes contribuíram substancialmente para que eu tivesse uma compreensão maior do meu sujeito de pesquisa.

À minha amiga, Liliane de Castro que sempre me incentivou e acreditou em mim.

O momento de agradecimentos de um trabalho de pesquisa é intenso, pois nos remete, também, às ausências na família e dos amigos como interlocutores em termos de amizade e laços de afetividade. Por isso é uma maneira encontrada de colocar em ato presente e simbólico nossa eterna gratidão em relação aos nossos familiares. Portanto, aqui vão meus agradecimentos cheio de emoção às pessoas que me são caras na vida: meu amado marido Paulo Vigário, companheiro de todas as horas, incentivador, o porto seguro que me garantiu compreensão e afeto em vários momentos que estive ausente. Às minhas queridas e amadas irmãs (Valéria, Valkiria, Márcia e Érica), pelo apoio e por estarem sempre presentes. E como não poderia deixar de incluir nesta lista, faço menção ao amor de minha cadelinha Guida por mim, desde que a adotei, Setembro 2016, tem passado longas horas diárias e noturnas junto a mim auxiliando-me nos momentos de tensão com sua graça e companhia.

Uma pesquisa de doutorado feita ao longo tantos anos envolve por fim agradecimentos àqueles que mesmo ausentes se fizeram presentes nesse percurso. Dessa forma, gostaria de estender meus agradecimentos a duas pessoas que se encontram no mundo espiritual, mas que tenho certeza que sempre estarão junto a mim em espírito: meus eternos e amados pais, a quem devo a vida.

O que fazemos aqui hoje? Estamos tendo uma experiência mística? De jeito nenhum. Isto é um exercício de razão. Estou falando coisas, vocês estão objetando, concordando ou não, em função de algo que extrapole a razão, na busca de um outro que me subjuga: o Mistério, o Inefável, o Absolutamente Outro. A arte é um desvelar. Ordem e beleza inefáveis. E a experiência religiosa no cotidiano é sempre paradoxal, assim como a experiência mística, porque é uma tentativa de falar do inefável, daquilo que não pode ser dito e que não tem palavras. **Adélia Prado** (*Arte como Experiência Religiosa*).

RESUMO

A pesquisa propõe investigar apropriação do pensamento artístico do pintor italiano Frei Nazareno Confaloni (1917-1977) e sua atuação no contexto da modernidade em Goiás a partir da década de 1950, observando sua relação com os intelectuais ligados às instituições culturais do Estado, e consequentemente com os projetos de renovação artística, característica do ambiente artístico goiano do início dos anos de 1950. Parte do entendimento de como a crítica de arte interpreta o conjunto da obra do artista italiano radicado no Brasil, investiga a apropriação de Confaloni como ícone de modernidade e o associa ao mito fundador da Cidade de Goiânia. O trabalho aborda as questões que tratam de modernidade, modernização e modernismo como pontes para o entendimento do projeto moderno do Brasil, considerando como ponto principal o conceito de modernização conservadora com ênfase no cultural. Para tanto, observa o contexto de modernização da cidade de São Paulo durante a primeira metade do século XX para que se possa repensar a forma como Goiás assumiu os reclames de modernização nos idos dos anos de 1950 e 1960. Analisa a conjuntura das primeiras décadas da construção da cidade, as atividades relacionadas à criação da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) e o debate de intelectuais e artistas em torno de uma campanha modernista, na qual Confaloni é peça fundamental na construção do discurso do novo fundado em bases culturais. A partir de uma ideia da sacralização do humano e da humanização do Sagrado no pensamento artístico de Nazareno Confaloni faz uma interpretação analítica de suas obras baseada em acontecimentos históricos, explorando as tensões entre sua formação religiosa e artística, confrontando-as com os movimentos artísticos europeus e brasileiros e o pensamento religioso e sociopolítico na América Latina. Para além de sua construção como artista inaugural moderno, a pesquisa aponta as apropriações de Confaloni da conjuntura brasileira e latino-americana, avaliando-as como fundamentais para sua constituição como religioso e como artista.

Palavras-chave: Frei Nazareno Confaloni, Modernização Conservadora, Teologia Latino-americana

ABSTRACT

The research proposes to investigate the appropriation of the artistic thinking of the italian painter Frei Nazareno Confaloni (1917-1977) and his proceeding in the context of modernity in Goiás from the 1950´s, observing it´s relation with the scholars linked to the cultural institutions of the state and, consequently, with the projects of renewal who were typical of the artistical environment of the early 1950´s in Goiás. From the understanding of how art criticism construes the work of the italian artist based in Brazil, this work investigates the appropriation of Confaloni as an icon of modernity and associates him with the founding myth of the City of Goiânia. The paper deals with the issues of modernity, modernization and modernism as bridges for the understanding of the modern project of Brazil, considering as the main point the concept of conservative modernization with emphasis on cultural. To achieve this goal, it observes the context of modernization of the city of São Paulo during the first half of the twentieth century so that one can rethink how Goias assumed the demands of modernization during the 1950´s and the 1960´s. It analyzes the fortuity of the first decades of the construction of the city, the activities related to the creation of the Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) and the debate of scholars and artists around a modernist campaign, in which Confaloni is a fundamental piece in the construction of the reasoning of the new, founded on cultural bases. From an idea of the sacralization of the human and the humanization of the sacred in the artistic thinking of Nazareno Confaloni, this paper makes an analytical interpretation of his works based on historical events, exploring the tensions between his religious and artistic formation, confronting them with artistic movements from Europe and Brazil, besides the religious and socio-political thinking in Latin America. In addition to its construction as a modern inaugural artist, the research points to Confaloni's appropriations of the Brazilian and Latin American conjunctures, evaluating them as fundamental for their constitution as a religious and as an artist.

Key words: Frei Nazareno Confaloni, Conservative Modernization, Latin American Theology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – N. Confaloni, *Autoretrato.* 1940, Pintura óleo sobre madeira 235 x 36 cm. 40

Figura 2 – "Itália, província de Viterbo, cidade de Grotte di Castro, Via Santuário, casa número 25, Confaloni nasceu no seio de uma típica família de agricultores"..... 44

Figura 3 – Nazareno Confaloni (1917-1977). *Autorretrato*, 1950. Óleo sobre tela 21 x 26 cm. Goiânia. 61

Figura 4 – N. Confaloni em momento de entrega do catálogo da exposição dos goianos no MASP no ano de 1966. 83

Figura 5 – Os artistas goianos que participaram da mostra em pose com Assis Chateubriand. São eles: Zofia Ligeza, Henning Gustav Ritter, Nazareno Confaloni, Amauri Menezes, Angelus Ktenas, Maria Guilhermina..... 83

Figura 6 – N. Confaloni. Albúm, 1966, Técnica: Aquarela e Bico de pena. Tema: *Diversos*..... 85

Figura 7 – Nazareno Confaloni, Autorretrato, 1962. 90

Figura 8 – Carro de bois em frente ao Palácio das Esmeraldas. Alois Feichtenberger, 1937, Goiânia, Acervo MIS-GO**.** Goiânia, Palácio do Governo (1937). Representação da mistura entre o rural e o urbano, e ao fundo a arquitetura moderna do Palácio do Governo em contraste com o meio de transporte rudimentar da época. 135

Figura 9 –Autoridades do estado em visita a Exp. de Goiânia na Escola Técnica de Goiânia (Mauro Borges Teixeira e Esposa, Pedro Ludovico Teixeira e Esposa) Fotógrafo: Sem Identificação Ano: 1942 141

Figura 10 – Getúlio Vargas, Pedro Ludovico Teixeira, Gustavo Capanema na Exposição da Escola Técnica durante os festejos do Batismo Cultural de Goiânia. Ano: 1942..... 143

Figura 11 – O encerramento do "1º Congresso de Intelectuais" de Goiânia, em fevereiro de 1954, com um churrasco no então "Parque Educativo", presentes, da esquerda para a direita Amália Hermano Teixeira (1916-1991), Regina Lacerda (1919-1992), Frei Nazareno Confaloni (1917- 1977) e Jorge Amado (1912-2001). 161

Figura 12 – N. Confaloni (1970-1977) e o poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973) durante o acontecimento do I Congresso Internacional de Intelectuais realizado em Goiânia, 1954. 161

Figura 13 – Partes do Convite da Exposição organizada pela E.G.B.A no I Congresso Nacional de Intelectuais de Goiânia, 1954. Fonte: Acervo do MAG. 164

Figura 14 – Capa Revista "Renovação", EGBA, 1955 171

Figura 15 – Fotografia panorâmica da I Exposição da EGBA. 198

Figura 16 – Fotografia de Frei Confaloni ministrando aula na EGBA 202

Figura 17 – Fotografia da Revista arte nossa, nº1. 205

Figura 18 – Confraternização pela confecção da Revista Arte Nossa. 206

Figura 19 – Impressão da Revista Arte Nossa pela profª de Gravura Edimeia Jordão 206

Figura 20 – Fotografia da primeira turma de formandos da EGBA, 1959,..... 207

Figura 21 – Fotografia de alunos da EGBA em Aula de Desenho, 1962..... 207

Figura 22 – Igreja Nossa Senhora do Rosário em estilo Neo gótico..... 281

Figura 23 – *Os Mistérios do Rosário*, 1953. Frei Confaloni. Igreja do Rosário. Cidade de Goiás.... 281

Figura 24 – N. Confaloni (1917-1977), *A Visita de Maria à sua prima Isabel*, 1953. Detalhes do painel 2, (Mistérios Gozosos), Vila Boa de Goiás. 284

Figura 25 – N. Confaloni (1917-1977), *A Flagelação de Jesus*, 1953. Detalhe do painel 7, (Mistérios Dolorosos), Vila Boa de Goiás..... 285

Figura 26 – N. Confaloni (1917-1977), *A Coroação da Santíssima Virgem Maria Rainha do Céu*, 1953. Cúpula da Igreja do Rosário, Vila Boa de Goiás. 286

Figura 27 – N. Confaloni (1917-1977), A Anunciação do Arcanjo Gabriel à Maria, 1953. Vila Boa de Goiás 287

Figura 28 –Antonello da Messina, *Virgem da Anunciação*, 1475, Museu Palazzo Abatellis, Sicília. 287

Figura 29 –Largo e Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em dia de comemoração religiosa. 290

Figura 30 – Igreja Nossa Senhora do Rosário em estilo Neo gótico..... 291

Figura 31 – Construção da torre da Igreja Nossa Senhora do Rosário..... 292

Figura 32 – Goiandira do Couto, Largo do Rosário - Vista da cidade, 1976..... 294

Figura 33 – N. Confaloni, Deposição 1961, pintura de técnica de afresco, Igreja São Judas Tadeu, Goiânia. Detalhe..... 296

Figura 34 – Pietro Annigoni, *Deposição – morte de Abel*, 1937, pintura de técnica de Convento San Marco, Firenze. Detalhe..... 296

Figura 35 – Vista Panorâmica Mural I - *Bandeirantes Antigos,* 303

Figura 36 – Vista Panorâmica Mural II - *Bandeirantes Modernos*..... 303

Figura 37 – Estação Ferroviária de Goiânia em 1957. Foto: Tomas Somlo, ... 305

Figura 38 – Estação Ferroviária de Goiânia..... 306

Figura 39 – N. Confaloni (1917-1977), *Bandeirantes antigos, painel I*, 1953. Afresco e Têmpera caseira, 470 x 810..... 306

Figura 40 – N. Confaloni (1917-1977) Bandeirantes Modernos, painel II, 1953. 307

Figura 41 – Vista Panorâmica dos afrescos da Igreja Nossa Senhora das Graças, cidade de Araraquara-SP 320

Figura 42 – N. Confaloni (1917-1977), Jesus Ressuscitado com o Papa João XXIII, 1968..... 325

Figura 43 – N.Confaloni (1917-1977), *Jesus Crucificado*, 1968..... 328

Figura 44 – Jean Fraçois Millet, *O Ângelus*,1848..... 337

Figura 45 – Fonte: Acervo particular de Elder Camargo de Passos. (s/d) 337

Figura 46 – *Jesus Campesino*, Peru, 1970. 343

Figura 47 – Jesus Salva o homem e a mulher do campo da sua Cruz, Brasil, 1980 343

Figura 48 – N. Confaloni (1917-1977), *Nascimento de Jesus*, 1968. 344

Figura 49 – N. Confaloni (1917-1977), *A Ultima Ceia*, 1968. 345

Figura 50 – Fra. Angélico, *Comunhão dos Apóstolos*, s/d. Museu San Marco, Firenze..... 347

Figura 51 – N. Confaloni (1917-1977), *Igreja Peregrina*, 1968..... 350

Figura 52 – Papa Paulo VI e Atenágoras, Patriarca da Igreja Ortodoxa, 1968 357

Figura 53 – O Pecado Original, 1968..... 359

Figura 54 – N. Confaloni (1917-1977), *Freis enforcados*. Óleo s/tela, Convento São Domingos, Goiânia. 362

Figura 55 – N. Confaloni (1917-1977), *N.S.Perpétuo Socorro*, 1935.Óleo sobre tela 30 x 40. Viterbo, Itália. 367

Figura 56 – N. Confaloni, Imagem Sacra, 1969. Óleo sobre, óleo s/madeira. 60 x 90. 367

Figura 57 – N. Confaloni, Imagem Sacra,1970. Óleo sobre tecido 70 x 100. 367

Figura 58 – Nazareno Confaloni, 1970, Imagem Sacra, Convento São Domingos. 368

Figura 59 – Nazareno Confaloni, Imagem Sacra, 1976. Óleo sobre tecido, 60 x 80 368

Figura 60 – N. Confaloni, Madonna Dolorosa, s/d. óleo Sobre tela. Convento São Domingos 379

Figura 61 – Edvard Much, O Grito, 1893. 91X 74 379

Figura 62 – Nazareno Confaloni, Imagem Sacra, s/d, pintura em óleo sobre tecido Acervo PUC-GO 379

Figura 63 – Nazareno Confaloni, Imagem Sacra, s/d, Pintura em óleo sobre tecido. C.S. Domingos 379

Figura 64 – Confaloni, Imagem Sacra, 1977 Pintura em óleo sobre tecido, 45 x 55cm. Acervo particular. Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0663. 380

Figura 65 – N. Confaloni, Imagem Sacra, s/d, pintura em óleo sobre tecido, acervo do Convento São Domingos, Goiânia 380

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Panorama Crítico 241
Quadro 2 – Panorama Crítico 242

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 16

CAPÍTULO I. COMPOSICÕES DE UMA (AUTO) FICÇÃO: O EU E O OUTRO 37

1.1 Do Lápis Ao Pincel 44

1.2 O Frei Artista Em Destino e Missão 60

1.3 Confaloni: da vida ao vácuo 90

CAPÍTULO II. MODERNIZAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE IDEIAS 96

2.1 Questões Conceituais 96

2.2 A Cidade como *Locus d*o Novo 114

2.3 Cidade e Tradição em São Paulo 118

2.4 Goiânia e a Invenção da Modernidade 135

2.4.1 O Batismo Cultural 142

2.5 As Vanguardas no Sudeste 153

2.6 Modernismo "Tardio" em Goiás 160

2.6.1 O Papel Das Instituições: O IHGG, AGL E A UBE 172

2.6.2 A Escola Goiana De Belas Artes - EGBA 193

CAPÍTULO III. CONFALONI E A CRÍTICA: CENÁRIOS E INSTITUIÇÕES 213

3.1 Gênese E Constituição Da Crítica de Arte em Goiás 217

3.2 Recepção Crítica a Confaloni: Pioneirismo Moderno e Temática Social 238

3.2.1 José Godoy Garcia: Confaloni como Humanista Telúrico 244

3.2.2 Miguel Jorge: Confaloni e a Singularidade Local 249

3.2.3 Emilio Vieira: Confaloni Como O Artista Bandeirante 255

3.3 A Recepção em Períodicos Italianos 270

CAPÍTULO IV. IMAGENS DA ESTÉTICA CONFALONIANA: DIÁLOGOS 278

4.1 Os Afrescos Do Rosário: Sob O Clássico E O Novecento 280

4.2 A Pintura Em Igrejas e Edifícios Públicos: A Temática Social 300

4.2.1 Os Afrescos De Goiânia: Bandeirantes Antigos e Modernos 303

4.2.2 Os Afrescos De Araraquara: Evangelização Social 320

4.3 Madonas E o Simbolismo Expressionista 367

CONSIDERAÇÕES FINAIS 391

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 398

ANEXOS 409

INTRODUÇÃO

> Ponho uma estrada neste papel. Uma estrada como qualquer outra que entra pela linha do horizonte e liga o mundo na sua inocência.
> Nela, ponho um homem.
>
> *José Godoy Garcia*

Sob o caminho que conduz à gênese da pintura e a narrativa que o historiador constrói, pode-se dizer que há muitas afinidades entre os princípios adotados tanto para a reconstrução de um fato acontecido, quanto para a pintura de um quadro. O pintor vê o mundo, o imagina, e transpõe para tela em branco suas sensações acerca de determinado contexto ou acontecimento social, compondo linhas, cores, contornos, configurando espaços próprios e vazios, muitas vezes incompreendidos. Da mesma maneira, o historiador, como um artesão, um fabricador de histórias, reconstrói fatos numa série temporal. Inicia o relato, que se realiza num contexto histórico sociopolítico e cultural, envolve o uso de dados dos quais se serve como referências históricas situadas em diversas temporalidades. Tanto o pintor quanto o historiador, problematizam, constroem fatos, criam personagens e armam intrigas, preenchem lacunas, criam proposições com linguagens próprias, elaboradas e preservadas pelo lugar de fala e pelo método. O trabalho final acontece, para o pintor, quando ele produz uma pintura como um acontecimento; para o historiador, ocorre quando fabrica história como um quadro: uma pintura escrita.

Sabe-se que há bem pouco tempo, Clio, a musa da história, despojou-se dos métodos rigorosos e objetivos previsíveis, sem o desejo de adotar a retórica das certezas, cabendo realizar-se como uma tecelã de sentidos, a que escolhe a trama no diálogo com outras áreas do conhecimento humano. No entanto, é nesse emaranhado de passados, de restos de memórias, de tessitura de enredos que a história acontece, como *savoir-faire*, dando sentido àquilo que se passou em uma sequência temporal. Nenhum caminho ou princípio adotado para entendimento do ocorrido se mostrarão únicos, tampouco iguais. Do mesmo modo, os mesmos assuntos transitam pelo "mundo" da pesquisa histórica e são investigados a partir de diversas perspectivas, dialogando com outras áreas das humanidades, refletindo sobre conceitos e categorias diversas.

É verdade que em tempos de pós-modernidade os historiadores viram-se menos inclinados a tecer uma trama metanarrativa como outrora fizeram. Em momentos de crise, Clio tornou-se menos ousada e é a partir deste entendimento que afirma Karl Schorske “[...] às vezes, temos historiadores universais, que aspiram a fazer do mundo inteiro sua ostra. Em

momentos mais modestos, os historiadores fazem da ostra seu mundo.” (SCHORSKE , 2000, p.242).

Não por acaso, resolvemos fazer, como nos aponta Schorske, da *ostra o nosso mundo*, e, para tanto, o nosso guia escolhido para percorrer as rotas do modernismo cultural nas artes em Goiânia nos idos dos anos de 1950, foi o artista italiano Frei Giuseppe Nazareno Confaloni, considerado como ícone da modernidade em Goiás.

Nosso objetivo foi analisar o diálogo que o artista Nazareno Confaloni estabeleceu entre sua pintura e os discursos de modernidade em Goiás no período de 1950 e 1970. A escolha obedeceu a esse recorte espaço- temporal, com o intuito de limitar o foco das discussões em aspectos considerados relevantes para o entendimento da história do modernismo nas artes plásticas no Estado.

A pesquisa tem como eixo a análise da recepção da crítica de arte em Goiás sobre o pensamento do pintor. Explora o panorama da crítica de arte regional, sua vinculação com instituições culturais e articulações políticas. Parte da hipótese de que há uma relação entre os intelectuais, a cultura e a política sobre a conjuntura de modernidade inventada para o Estado, e que a imagem de Confaloni serve à apropriação, por parte de grupos hegemônicos que legitimam a relação entre história, arte e cultura na conjuntura entre as décadas de 1950 e 1960 e todo o processo de consolidação da Capital, Goiânia. Para parte da crítica, o Frei “fertilizou a arte em Goiás” e orgulhava-se por ter vencido os chamados "tempos bárbaros"[1], maneira como era definida a situação da arte na região desde a década de 1950. Em uma cidade "sem tradição cultural"[2], Confaloni será considerado um “arauto da modernidade”, um “bandeirante das artes em Goiás”.

O interesse por este tema nasceu em 2007, com a exposição[3] em homenagem aos 30 anos da morte do artista, quando reconheci sua importância na composição da cena inaugural oficial do modernismo nas artes plásticas em Goiânia nos anos de 1950, período que marca sua chegada ao Brasil, e 1977, ano de seu falecimento.

Ao observar o conjunto de obras de Nazareno Confaloni, o desejo de investigação tornou-se ainda mais forte. Frei, teólogo, filósofo, artista e admirado por uma legião de

---

[1] FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Ed.UFMT/MACP, 1979, p. 99.

[2] FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Ed. UFMT/MACP, 1979, p. 99

[3] Mostra de Pintura Frei Nazareno Confaloni, ocorrida na Universidade Católica de Goiás - Espaço Cultural da área III, Av. Universitária, s/nº. A exposição contou com o apoio da própria Universidade, da Paróquia São Judas Tadeu, da Arquidiocese de Goiânia e da fundação Jaime Câmara, conforme apresentação do folder pesquisado (2007).

críticos e ex-alunos, hoje reconhecidos internacionalmente, muitos foram seguidores de sua obra. A pesquisa nasceu da inquietação quando, como aprendiz de historiadora, observava o conjunto das obras de Nazareno Confaloni, em especial as suas Madonas. O exercício de contemplação de suas obras mostrou que estava diante de um artista cujo enquadramento em estilos não dá conta da complexidade de sua obra e de seu significado na cena cultural e política de Goiás e Goiânia a partir da década de 1950. Suas temáticas e formas se conformam em um humanismo integrado a um tom de denúncia social. Traços que com tons classicizantes não deixaram de ser apropriados como plenamente modernos para a crítica de arte local.

Em aproximações iniciais ao tema para delinear um modo de investigação, percebi que pouca coisa sobre Confaloni havia sido pesquisada e que a maioria das teses e dissertações que tratavam sobre o modernismo nas artes plásticas em Goiás, realizaram análises mais gerais, sem tratar das especificidades ligadas ao artista. O primeiro passo da pesquisa foi uma visita à Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos na Cidade de Goiás, local em que pude fotografar as primeiras pinturas de afresco do artista no Brasil. Em um segundo momento, fui ao Convento São Domingos (Casa dos padres agregada à igreja), localizado no Setor Coimbra, em Goiânia, construído e idealizado pelo Frei artista na década de 1960. Na ocasião, fotografei os afrescos da Igreja e parte do acervo de suas obras que lá se encontram até os dias atuais. Depois, fui à Estação Ferroviária, um prédio de linhas arquitetônicas modernas estilo *art déco*, construído para ser a estação mais moderna do Planalto Central, que se localiza na Praça do Trabalhador em Goiânia para fotografar dois painéis pintados pelo artista em 1954. São painéis cujo título "Os Bandeirantes: Antigos e Modernos", se apresentam ricos em alegorias que exploram temas históricos do Estado de Goiás. Com isso, dei início à pesquisa em busca de informações e fontes desse passado perdido, que propiciasse refletir e pensar com o acontecido, como em uma ação cubista de ordenação e construção de sentidos, para que fosse possível produzir uma narrativa histórica.

Ao iniciar pelas buscas que viriam compor o escopo documental do projeto de pesquisa que originou esta tese, após dois anos de leitura intensa, entre idas e vindas aos arquivos em busca de documentos e materiais diversos, recorri a entrevistas que ajudaram não só a entender a razão pela qual Confaloni foi, mas continua sendo visto - sobretudo por parte da crítica pós-morte, como um dos prenunciadores na inovação da estética moderna e do ensino de arte em Goiás, cuja cidade de Goiânia foi tomada como palco. Foi também possível investigar mais sobre a vida do pintor, sua formação e ligação com as vanguardas europeias e o mundo religioso, em especial com a Missão Dominicana, congregação da qual ele fez parte.

Homem de múltiplas facetas Giuseppe Nazareno Confaloni nasceu em Grotti di Castro, região de Viterbo, centro da Itália, em 23 de Janeiro de 1917. Aos 10 anos de idade foi admitido na Escola do Convento Dominicano de San Marco, em Florença. Foi nessa ocasião que passou a cursar, fora do convento, aulas de desenho. Aos 23 anos de idade ingressou na Academia de Belas Artes de Florença e, além disso, frequentou aulas no Instituto Beato Angélico de Pintura de Milão, na Escola de Arte de Brera, também de Milão e a Escola de Pintura Al'Michelângelo em Roma, com Felipe Carena Baccio, Maria Bacci e Primo Conti - um dos membros do movimento futurista. Suas habilidades garantiram participações e prêmios em salões e exposições de pinturas. Ainda em Roma, participou do Salão Minerva de 1948. De sua fase de aprendizagem italiana, destacam-se uma coletiva, realizada em Milão em 1949, além do segundo lugar em concurso realizado pela Galeria Ieda de Florença, no ano de 1972.

Confaloni chegou ao Brasil no ano de 1950, a convite de Dom Cândido Bento Maria Penso (1895-1959) bispo dominicano suíço da Prelazia da antiga capital de Goiás, a Cidade de Goiás, para pintar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, mas seus feitos não se resumem às pinturas de afrescos. Em Goiás, o contato com Luis Augusto Curado (1919-1996) e Henning Gustav Ritter (1904-1979), com quem tinha em comum a admiração pela arte, aliado à falta de ambiente cultural artístico na jovem Goiânia, surge a ideia de abrir uma escola. Confaloni mudou-se para Goiânia em 1952 e, um ano depois nascia a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), primeira instituição escolar de ensino superior especializada no ensino artístico em Goiás.

Em outro momento, entendemos que um mapeamento de parte de suas obras seguindo uma linha de tempo fazia-se necessário, afinal, mesmo com o movimento adotado pela crítica na construção da imagem de Confaloni e sua relevante contribuição para história do modernismo nas artes plásticas em Goiás, pouco se investigou sobre seu legado artístico. Sabe-se que há uma multiplicidade de obras: de telas de cavalete e alguns afrescos, e, que muitos desses trabalhos encontram-se escondidos em paredes de residências de pessoas que foram amigos do pintor, muitos desses, fiéis colaboradores que compraram seus quadros com intuito de ajudar financeiramente as obras da construção da Igreja São Judas Tadeu, idealizada e construída pelo Frei artista. Igualmente, grande parte desse importante patrimônio artístico encontra-se em poder de muitos de seus ex-alunos. Segundo relato do pintor Amauri Menezes, ex-aluno e amigo de Confaloni, em seus exercícios de experimentações e orientações aos alunos, ao término de um quadro, o artista costumava presenteá-los.

A dificuldade de selecionar essa produção em sequência foi revelada logo no inicio da pesquisa, pois, grande parte de suas obras não foram assinadas e datadas, demonstrando, desta forma, um artista despreocupado e sem a mínima pretensão de uma produção voltada para o mercado de arte.

Para maior entendimento de suas obras, de detalhes relevantes que no decurso dos anos passaram despercebidos, mesmo por parte daqueles que valorizaram seu trabalho, estabelecemos como premissa, a articulação de apanhados sobre a vida de Confaloni no diálogo entre suas obras e seus intérpretes, sobretudo críticos. Trata-se de averiguar a relação de suas orientações estéticas e ideológicas a partir do acervo de obras sacras (telas de cavaletes e afrescos), destacando toda sua atividade e singularidade pictórica no confronto com documentos (críticas de jornais, livros).

Todavia, em relação ao levantamento da recepção crítica do conjunto de sua obra, que aqui interessa particularmente, não há trabalhos que tratem do assunto. Enfocando a elaboração do projeto dessa pesquisa como material principal, foi neste movimento que iniciamos os contornos da problematização dessa pesquisa e passamos a indagar: o que dizer da arte confaloniana, qual o seu papel no movimento cultural iniciado em Goiânia nos anos 50 e no projeto político cultural moderno pensado para Goiás desde o nascimento da nova Capital? Qual o processo que levou os intelectuais e a comunidade artística a considerar Confaloni, como um pintor moderno? Em que consistia o modernismo atrelado ao novo, apontado pela crítica de arte local?

Ao ler a história por meio de Nazareno Confaloni, a tese parte do princípio que o artista é componente fundamental na apropriação e construção do discurso do novo fundado em bases culturais: Confaloni é um ícone da modernidade em contraposição ao atraso, ao "isolamento" e à dinâmica político-social baseada na "rusticidade" de Goiás. A pintura de Confaloni, sua reinterpretação visual do sagrado e sacralização do homem do mundo rural, são maneiras de refundar uma história já escrita, de apontar novas maneiras de pensar a sociedade, a política e a religião. Sua militância artística associada a uma nova visão de mundo era adequada aos novos tempos vividos por Goiás e Goiânia na década de 50, nos primeiros anos de uma capital jovem, estabelecida sob a onda do Estado Novo e seus ideais de modernização e modernidade.

Um aspecto fundante na investigação foi a percepção da importância da EGBA (Escola Goiana de Belas Artes) colada à imagem de um de seus principais fundadores como um artista moderno, europeu que cumpriu de forma satisfatória o reforço da ideia de superação do passado, de condição periférica que se encontrava o Estado de Goiás. A partir de

então era possível romper com uma visão tradicional dos pintores goianos, cujas temáticas estavam voltadas para pinturas de paisagem. Ainda nesse processo, a personalidade e as obras de Confaloni tiveram um papel decisivo na construção de um suposto projeto de modernidade para Goiânia. Sua origem sociocultural contemplava todos os predicativos que convergiam com a estratégia do discurso da crítica que associou Confaloni ao discurso político do moderno e da modernização implantados com a instalação de Goiânia.

Com a sua chegada a Goiânia sua atuação como artista e religioso, complementa e amplia o processo, sobretudo com a criação da EGBA[4], com papel similar ao que a Academia Imperial de Belas Artes, posteriormente, Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), teve no Brasil. O mesmo papel desempenhado pela ENBA[5] para a nação teve a EGBA na (re)fundação da história da região. Essa (re)fundação seria feita sob um tripé: uma nova história, uma nova política, e uma nova cultura. Podemos fazer, então, o seguinte questionamento: teria Confaloni um pensamento visual que efetiva um compromisso envolvendo a arte moderna dentro de parâmetros estéticos do movimento modernista europeu, sobretudo o novecento italiano vigentes, mas que conversava com o discurso político progressista local para atender uma demanda sociocultural e política em contexto periférico?

Nosso desafio foi compreender com maior profundidade as nuances e aspectos apresentados sob o contexto da modernidade e modernismo nas artes em Goiânia, entre os idos dos anos de 1950 e 1970, realizando o exercício de análise e interpretação do discurso visual elaborado pelo artista. Então, decidimos por um exercício de comparação e cruzamento de dados com outros documentos, considerando, sobretudo, o contexto histórico social e as relações estabelecidas que regessem a concretização de um suposto modernismo cultural em Goiânia.

Diante de tantas incertezas e perante uma cartografia de narrativas confalonianas, os procedimentos adotados, fizeram-nos penetrar em labirintos profundos, diga-se no modus operandi artístico compreendido a partir da apreensão e ficcionalização da realidade moderna, cuja forma de percepção é parte de uma consciência e vontade pessoal, trabalhada a partir de um estado de vivências, de um agir que não é construído somente pela vontade, mas condicionado por agentes externos.

---

[4] Sigla criada para designar o nome da Escola Goiana de Belas Artes.

[5] Sigla criada para designar o nome de Escola Nacional de Belas Artes após a Proclamação da República e a Reforma na antiga Academia.

Se um dos desafios dessa tese foi a possibilidade de ver um quadro de pintura como uma história a ser narrada e, tendo como guia o pintor Nazareno Confaloni, entendemos que percorrer com o olhar o conjunto de tais obras, significou buscar uma metodologia que propiciasse perscrutar camadas mais profundas que envolvem tais objetos artísticos, já que tudo faz parte de um universo complexo e não há como apreendê-los de forma pronta e acabada. No entanto, acreditamos que a tensão precisa ser enfrentada, pois, afinal, o que pode a pintura de um quadro falar sobre a verdade de um fato, de um acontecimento histórico ou de um contexto sociocultural e político? Poderia uma imagem da arte ou alguns elementos da mesma revelar-nos o irrevelável?

Desde o início da pesquisa sobre o uso de imagens pictóricas no curso de história, as primeiras inquietações surgiram. Afinal, como eu poderia narrar um acontecimento histórico por meio de uma imagem? Neste ponto, devo lembrar que a minha primeira experiência em leituras especializadas que abordassem este tipo de assunto, foi um texto do professor Ulpiano Menezes[6] cujo título já nos induz à ideia do quanto o assunto seria delicado: *balanços provisórios, propostas cautelares*, dizia o autor.

Na ocasião foi proposto um seminário no grupo de estudo GEHIM (Grupo de Estudos de História e Imagens)[7], cujas leituras provocaram-me mais perturbação do que entendimento, afinal, as críticas de Menezes aos historiadores quanto ao procedimento no uso de imagens de pinturas eram bastante negativas. Para ele, a história, enquanto disciplina que lida com imagens permanece às margens das outras ciências humanas e sociais no que se refere à análise das fontes visuais (visualidade). Menezes vai abordar os desvios e as insuficiências que a prática atual da história revela: desconhecimento da problemática teórico conceitual relativo a representação, a natureza da imagem visual em particular, a visualidade como um todo, utilização da fonte visual como informação empírica, a dependência de técnicas de leitura derivadas de uma submissão mecânica à iconografia e iconologia de Erwin Panofsky[8] ou da semiótica (a) historicizada, impedindo o estudo dos enunciados da imagem e suas trajetórias, a ênfase a tipologia documental e não aos problemas históricos, teto limitado a

[6]MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço provisório, Proposta cautelares.** Revista Brasileira de História, São Paulo-SP, ANPUH, v.23, n. 45, p. 11-36, 2003.

[7] GEHIM - Grupo de Estudos de História e Imagem. Criado em março do ano de 2011, como Diretório do CNPq conta com a participação de pesquisadores de imagem, alunos de Graduação e Pós-Graduação dos cursos de Artes Visuais e História da Universidade Federal de Goiás. http://gehimufg.blogspot.com.br/ Acesso em 26/06/2015.

[8] Para mais informações sobre Iconologia e Iconografia no Pensamento de Panofsky, consultar obra: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2° ed., 1979.

questão das mentalidades, do imaginário e da ideologia. Contudo, faz uso de algumas premissas para a consolidação de uma história visual, percebida como um conjunto de recursos operacionais para ampliar a consistência da pesquisa histórica e seus domínios.

Ao deslocar o interesse dos historiadores das fontes visuais (iconografia, iconologia), para um tratamento mais abrangente da visualidade como detentora de historicidade e como plataforma estratégica, Ulpiano Menezes vai abordar as insuficiências que a prática atual da história revela: desconhecimento da problemática teórico-conceitual relativa à representação.

Tais inquietações juntaram-se à leitura dos trabalhos de Jorge Coli sobre o pensamento da imagem. Sem dúvida, foram colocados pontos bastante interessantes, dentre os quais, o de um entendimento da obra de arte como sujeito que tem um pensamento próprio: um sujeito "pensante", um ente quase autônomo em relação ao seu criador, o artista. Isso me provocou em certo sentido, mais fascínio e curiosidade acerca desse sujeito que segundo Jorge Coli[9] "pensa silenciosamente". Havia me dedicado a leituras que tratavam do assunto, no campo da semiologia, sociologia e filosofia da arte, sempre com intuito de buscar caminhos interpretativos da imagem.

Dando prosseguimento a essa incursão na qual ingressei, e, como aprendiz de historiadora que sou, continuei buscando, foi me apresentado um livro do historiador da arte, o francês Georges Didi-Huberman, em especial na leitura da obra "Diante da Imagem"[10] em um momento em que ele havia estado no Brasil para os festejos de comemoração da inauguração do Museu de Arte do Rio (MAR), no Rio de Janeiro (2013). O teórico foi objeto de estudo no GEHIM e suas inquietantes observações sobre a imagem e sua relação com a história e a história da arte foram mobilizadoras na busca incessante de um caminho para considerar a obra, seu pensamento, sua imersão no tempo e sua dimensão ontológica.

Visitei sites na busca por entrevistas, palestras, conferências, além de buscar outras obras. O livro o qual me haviam confiado a leitura para o seminário que seria realizado pelo GEHIM no ano de 2014, começava a clarear indagações que havia cultivado desde o começo da pesquisa, pois Didi-Huberman acabara de me apresentar, por meio de Aby Warburg, uma descoberta que me libertaria das amarras de procedimentos metodológicos para o trato com as

---

[9] COLI, Jorge. **Arte e Pensamento.** Santa Catarina: Ed. Letras Contemporâneas, 2010. In. FLORES, M.B, VILELA, A.L. (Orgs). *Encantos da Imagem: Estâncias para a prática historiográfica entre História e Imagem*.Santa Catarina: Ed. Letras Contemporâneas, 2010.

[10] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

imagens. Foi com Aby Warburg e a ideia de *pathosformel*[11] na arte que pude finalmente pensar em termos de princípios e não de métodos efetivos a análise de uma imagem. Entendi que aquilo que me era apresentado não era uma teoria, tampouco uma metodologia. Tratava-se de um procedimento baseado na observação dos movimentos e modificações das imagens em épocas e culturas diversas. Para tanto, seria preciso constituir um saber-movimento das imagens, construindo relações, comparações, associações, desmontando-as e remontando-as.

Todavia, não era uma simples tomada de posição, os princípios defendidos por Didi-Huberman, além de exigir um conhecimento vasto de imagens e culturas, por meio de formação de um banco de imagens nomeado por Warburg como *Atlas Mnemonsyne*[12], por outro lado, segundo Huberman: a *pathosformel* fez a arte alcançar uma dimensão antropológica fundamental em correlação com a psicanálise - a dimensão do *sintoma.*

Para a realização da pesquisa foram utilizadas diferentes bases documentais, desde as obras do artista, catálogos de exposição, depoimentos e textos de crítica em jornais e periódicos, artigos, teses e dissertações, além de entrevistas com amigos, professores, ex-alunos contemporâneos ao artista. Em um primeiro momento foram pesquisados arquivos na Cúria de Goiânia, nos livros de Tombo da Igreja São Judas Tadeu, onde o frei viveu e está sepultado. No Instituto de Pesquisas e Estudos Histórico do Brasil Central (IPHBC), em Goiânia encontramos fotografias da época e dissertação que enfoca o trabalho apostólico e cultural realizado pelos Freis Dominicanos em Goiás.

Com o propósito de investigar a recepção da crítica ao pensamento artístico de Nazareno Confaloni em Goiás foram pesquisados vários arquivos de jornais da época, "O

---

[11] O termo *Pathosformel*, consta dos escritos de Aby Warburg. O termo não é uma teoria, tampouco metodologia. Trata-se de uma forma observar as obras de arte com olhar intuitivo e anacrônico, de forma intuitiva considerando o corpo em movimento (gestos) e as modificações de tais imagens no decurso do tempo, em épocas, e em culturas diversas. A grande preocupação de Warburg era o significado do corpo, em especial do corpo em movimento como um "veículo expressivo da psiquê humana". Para Warburg, muitos dos impulsos primitivos que faziam parte do humano e estavam assentados de alguma forma num determinado tipo de cultura, nunca estavam de todo ausentes nas imagens artísticas. Muitas dessas imagens artísticas, como é o caso da imagem da "Vênus" de Sandro Boticelli ("O nascimento da Vênus", 1484 *circa*, têmpera sobre tela, 172,5 cm x 278,5 cm, Galleria Degli Uffizi), traziam detalhes nos gestos (movimento do corpo), que em muito o faziam lembrar a simplicidade e a nobreza da arte clássica antiga. Didi-Huberman retoma o pensamento de Aby Warburg, tratando o movimento de obras artísticas no tempo como "Sintomas e Sobrevivências" das imagens.

[12] O termo Atlas Mnemosyne, significa Atlas de memória de imagens. Sabe-se que o Atlas Mnemosyne foi um projeto idealizado por Warburg, que acreditava haver similitudes entre as imagens, particularmente de corpos em movimentos, desviando da ideia clássica do historicismo de Winckelman que, aliado ao pensamento estético do idealismo, que colocou o ideal clássico como modelo de arte no século XVIII, o ideal de beleza clássico da arte na Antiguidade. A preocupação de Warburg para época vinha ao encontro da descoberta da fotografia e das imagens do cinema que começaram aparecer, despertando questões que abarcam a relação do espectador com a imagem, sobretudo as imagens que apresentavam a ideia de movimento (fotografia e cinema).

Popular", na Organização Jaime Câmara e "Jornal Folha de Goiaz" no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, além de jornais que circularam por um curto espaço de tempo na cidade, como é o caso do "Jornal OIó", da Revista Oeste e Revista Informação Goyana, encontrados no Instituto Bariani Ortêncio. Foram pesquisados, ainda, dissertações e artigos que tratam da origem do ensino superior de artes plásticas em Goiás, a partir da ação cultural iniciada em Goiás com o trio articulador (Confaloni, Ritter e Luiz Curado), a fundação da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) e do Instituto de Belas Artes de Goiás, responsáveis pelos primeiros cursos nessa área no Estado. Foram ouvidos especialistas nas artes plásticas em Goiás, ex-alunos da Escola Goiana de Belas Artes, professores, artistas críticos de arte contemporâneos ao artista, além de amigos, pessoas ligadas ao artista, com a finalidade de delinear com maior precisão as características da experiência moderna e sua ação cultural.

Entretanto, as nossas inquietações não pararam por aí, conscientes de que precisávamos desvelar os meandros que envolvem a processo da produção artística por entendermos que existem elementos associados em um processo, no passado recente, e que nesse processo, a gênese de uma obra de arte contém elementos associados ao biográfico, e nos ficava a dúvida de como articulá-lo e trabalhá-lo na pesquisa uma vez que nessa trama de ações, práticas e sentimentos são inerentes ao processo artístico, e no nosso caso, por se tratar de um pintor europeu, havia a necessidade de uma análise mais aprofundada de suas orientações estéticas a partir do percurso nas escolas que recebeu sua formação artística e o diálogo que estabeleceu com as vanguardas europeias. Foi então que surgiu a ideia de um projeto de Bolsa de Doutorado Sanduíche na Itália com objetivo de perseguir os rastros do artista, saber mais sobre sua formação, quem foram seus mestres, suas influências, realizar um mapeamento e catalogação do conjunto do acervo de suas obras produzidas que se encontram na Itália, além do contato com familiares, com a certeza de que todo material que encontrássemos na Itália contribuiria para a discussão formal do artista que foi considerado pela crítica como um legítimo representante do modernismo em Goiás.

Além das orientações formais, discussão em eventos[13] e junto ao Grupo de Pesquisa (GEHIM), é preciso ressaltar a importância de poder contar com o apoio e supervisão na Itália da professora Drª Chiara Vangelista[14] na qualidade de representante da *Università di Genova*,

[13] Em especial, destaco os Simpósios Nacionais de História Cultural e os Simpósios Temáticos sobre Linguagens Artísticas coordenados pelas professoras Rosangela Patriota Ramos e Heloisa Selma Fernandes Capel.

[14] A professora Chiara Vangelista possui participação constante nas discussões sobre História Cultural no Brasil, participando ativamente de eventos de publicações que tratam das artes e sua correlação com as cidades. Ademais, desde 2003, a professora Chiara é fundadora e coordenadora de oficina do laboratório interdisciplinar

instituição que me acolheu para a pesquisa. O contato com a professora Chiara e seu interesse de pesquisa, favoreceram o saneamento de dúvidas sobre o material coletado e sua potencialidade de análise a partir da Itália. Ao final do estágio participei na qualidade de relatora do *Ventisettesimo Laboratorio AREIA di fonti e Metodi*, com a apresentação do texto sob título "Política, Arte e Modernità (Brasile, Anni 1950-1970)", na Università di Genova em 24 de Fevereiro de 2016.

Pelo fato da pesquisa convergir elementos de história e história da arte, a coleta do escopo documental referente à recepção de suas obras produzidas e expostas na Itália, foram pesquisados em jornais, arquivos do Convento São Marco, Academia de Belas Artes de Firenze, Arquivo da Biblioteca de Grotte de Castro, Arquivo da Biblioteca dos Dominicanos de Firenze, Escola Apostólica Dominicana de San Miniato, Convento de San Domenico na cidade de Fiesole, (lugar onde o artista cursou teologia e filosofia), Convento La Madalena em Le Cadine.[15] Durante o tempo de pesquisa mantivemos contato com o casal Rossela Orsini e Aldo Quadrani, sobrinha de Confaloni e seu esposos, que se prontificaram no auxílio aos contatos necessários para acesso ao material relevante nos lugares em que faríamos essas buscas. Para que pudéssemos entrevistar Rossela Orsini, nos hospedamos em seu sítio que fica próximo à Bagnaia, região de Viterbo. O contato nos propiciou o acesso ao arquivo de memórias da família, além da realização de entrevistas. Estivemos, também em visita na casa da irmã de Confaloni, Rita Orsini na cidade de Viterbo, lá fotografamos todas as obras, além de alguns objetos pessoais do artista.[16]

Na ocasião, além do material já coletado no Brasil, foram pesquisadas as referências bibliográficas que abordam o movimento modernista europeu e italiano, sobretudo o novecento, para que pudéssemos estabelecer traços gerais da estilística do artista. Outro aspecto de destaque na experiência foi o contato com a Escola de Arte Sacra de Firenze, e seu diretor Giancarlo Polenghi, que se prontificou a discutir comigo parte do arquivo de imagens

---

de fontes e métodos para estudos de processos migratórios, além de membro do comitê científico do Centro Internacional de Estudos de Imigrações italianas, em Gênova. Atua também como componente do Comitê Científico da Fundação Casa América de Gênova e como diretora de estudos latino-americanos desde 2004. Atualmente, participa do AREIA - Associazione Internazionale Areia e também está com pesquisa em andamento sobre comunidade indígena da tribo Karajá.

[15] Local que o artista pintou uma via sacra expressionista em quadros, essa obra foi recusada pelos padres do Convento na época por considerá-la muito moderna para o lugar.

[16] Os objetos foram guardados carinhosamente por Rita Orsini que fez questão de nos mostrar. Houve momentos emotivos durante esse percurso, quando Rossela nos apresentou a Rita Orsini comunicando-a sobre o nosso propósito ali, ela se emocionou e chorou muito. Em função da idade (94 anos) e da emoção que ela sentiu no momento ao rememorar fatos sobre a vida do irmão optamos por não entrevistá-la.

sacras do artista produzidas no Brasil. Os debates que realizamos durante os cinco meses em que estive em Firenze foram bastante relevantes para a análise e interpretação das imagens apresentadas nesse trabalho.

Em 2015, no momento da minha qualificação, a professora Rosângela Patriota nos apresentou como indicação o livro do historiador italiano Carlo Ginzburg intitulado "Medo, reverência, terror - Quatro Ensaios de Iconografia Política"(2014). Carlo Ginzburg filia-se também *às perspectivas* lançados no século XIX pelo historiador da arte alemão, Aby Warburg, que entendia que elementos da emoção na iconografia antiga eram reapropriados em outros momentos históricos com diversos sentidos. Todavia, Ginzburg tem uma concepção peculiar de abordar o tema e não o desvincula de sua trajetória historiográfica em resposta aos reclames iconoclastas de outros intérpretes de Warburg como Georges Didi-Huberman. Para ele, a noção de *Pathosformeln* consiste em uma prática de análise dos objetos artísticos baseada no conhecimento vasto de imagens, que consiste em fazer uso do formalismo por um viés cultural. Ou seja, os estudiosos do campo das artes que trabalham com análises de objetos artísticos, de um modo geral, baseados em um conhecimento prévio de imagens, articulam experiências individuais e práticas simbólicas no tempo, perseguindo a continuidade de expressões de figuras artísticas e suas transformações em tempos e culturas históricas distintas. A associação de memória, tempo e plasticidade constitui um saber-movimento das imagens e para que se efetive, é preciso um conhecimento vasto de culturas e imagens, construindo relações, comparações, fricções, desmontando-as e remontando-as. Trata-se de uma noção que só pode ser apreendida pelo exemplo, experiência que pode ser mais significativa do que o conceito.

Foi pensando sobre a forma de olhar para imagem da arte, sobre um critério no uso de pinturas na história que viesse ao encontro ao modo como trabalhar a estrutura da tese, certificando a ampliação do uso de imagens como documentos históricos, que optamos pela “leitura” das obras do artista italiano Nazareno Confaloni à luz, do olhar de Carlo Ginzburg que, dando sequência à interpretação morfológica de Aby Warburg acentua o caráter de historicidade das obras de arte, desde sua criação, circulação e recepção, em nosso caso, dando ênfase na questão política.

Além de contemplar discussões contemporâneas sobre imagens, trouxemos ao processo de escrita, um discurso argumentativo, uma análise crítica pautada nos elementos contidos nas obras, envolvendo a reflexão biográfica, o *corpus* documental e inserção de subjetividades poéticas, além das conexões com outras obras, mas sem o desejo da palavra final, tudo isso, resultou das incontáveis e longas tardes de encontros e infindáveis discussões

com minha orientadora sobre o caminho para o uso de pinturas em história, elementos que pudessem elucidar as questões trazidas pela obra visual de Confaloni inseridas em sua historicidade.

O foco nas imagens centrou-se no olhar intuitivo pensando nas conexões, inter-relações existentes entre obras produzidas em períodos e culturas distintas, colocando subsídios diversos, não só no transitar pela arte, mas na forma de articular os modos de ver uma pintura que leva a uma nova compreensão da imagem de arte. O exercício de unir o objeto de arte ao cultural, no dizer de Jorge Coli, exige, antes de tudo, uma "cultural visual, que depende da memória, e capacidade analítica e comparativa das obras em uma dimensão empírica" (COLI, 2010, p.13).

Não faz muito tempo que a disciplina história da arte surgiu como um esquema rígido de apresentação que resultou em história puramente estilística. A história dos estilos enquanto sistema que possuía autonomia evoluiu de maneira separada de uma visão mais geral em relação ao homem e sua história, do saber, para gerir um mercado de arte, mas que também, por si mesma, gerou um tipo de conhecimento. Para Huberman, a disciplina da história da arte propõe o tom de certeza de pressupostos de caráter definitivo e absoluto sob o âmbito institucional, universitário o qual faz referência, um conhecimento muito específico, caracterizado como história dos estilos. O sujeito que elabora a história da arte por meio de sua forma metodológica acaba fazendo uma violência no objeto da arte com um discurso formal que apresenta uma estrutura acabada, organizativa, fruto do pensamento Ocidental em que tudo coincide no discurso de um saber que dá a impressão de um objeto apreendido, reconhecido em suas facetas, todo discernido. Sobre os pressupostos implícitos em todo manual de História da Arte, o autor trabalha com pressupostos platônicos do inteligível, conceito em relação à imagem e vice-versa, a imagem subsumida pelo próprio conceito, e isso se transfere também para o terreno da arte. Aponta-nos a ideia do paradoxo do olhar, este é o primeiro risco que qualquer espectador diante de uma imagem correrá: de estar sempre diante do não saber, do (in)visível na arte. Toda imagem obriga aos espectadores a busca de um saber. Todavia, por mais que seja feito um esforço diante de tal façanha, ainda assim a leitura continuará parcial.

Os enunciados relacionados à fortuna crítica dos autores e o contato com os documentos, nos levaram a experimentar o saber que ressoou na hipótese central da tese. O debate sobre a construção da ideia de modernismo em Goiás, passa pela apropriação crítica de um artista estrangeiro como fundador de uma nova estética articulada a uma nova política, elementos que ajudaram a conformar o projeto de modernização conservadora de uma cidade

plantada no Planalto Central. Ao "desbravar" o interior do Brasil no processo de Marcha para o Oeste de forma intervencionista, a cultura expressa por meio dos intelectuais e suas instituições, elementos que estavam no cerne do projeto político brasileiro, ressoaram no contexto goiano, que se organizou em torno de um artista conferindo a ele o crédito de "bandeirante" das artes. Todavia, uma análise acurada de sua produção e da circulação de ideias mostrará que Confaloni se apropria do contexto local e das ideias teológicas latino-americanas para se constituir como religioso e como artista. Tal constituição produzirá uma arte com acentuado teor social em suas vinculações teológicas e telúricas.

O caminho de argumentação sobre tais ideias começará, portanto, pela Itália, na cidade de Florença, período em que Confaloni estudou artes, formou-se em filosofia e teologia e ordenou-se padre. Passaremos pela cidade de Goiás, lugar onde aportou logo ao chegar ao Brasil e residiu por dois anos, produzindo neste período os quinze afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, e chegaremos à Goiânia, onde foi nomeado primeiro vigário da paróquia São Judas Tadeu, na Vila Coimbra, igreja projetada e edificada por ele. Acompanhado de Luís Augusto do Carmo Curado e Henning Gustav Ritter fundou a Escola Goiana de Belas Artes em 1952, onde lecionou pintura e desenho, estabelecido com diretor de 1957 a 1968.

Portanto, é nesse querer narrar a partir da abertura das imagens e de sua recepção e seu entorno que se movimenta essa tese, conforme descrição dos capítulos a seguir.

No Capítulo I, intitulado **Composições de uma (auto)ficção: eu e o outro**, como o título sugere, pretendemos apresentar o pintor Nazareno Confaloni por meio de uma sequência de autorretratos, sem perder de vista o elemento biográfico, sua relação com o ambiente e as circunstâncias. Nossa intenção no capítulo, é desdobrar imagens em que ele se representou em três momentos distintos de sua vida: trataremos do início da vida do pintor, ainda jovem, em suas raízes da infância, em sua iniciação no mundo eclesial e como artista. Buscamos destacar informações relevantes que nos serviram como suporte para entender um pouco mais de sua trajetória de vida, sua formação, tanto no campo pessoal, eclesial, quanto no campo artístico. Posteriormente**,** com o artista já amadurecido, destacamos sua chegada ao Brasil na Cidade de Goiás para pintar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, e também para o exercício de missões na Prelazia de Goiás na década de 1950. Depois, destacamos sua vinda para Goiânia, dois anos após chegar ao Brasil e, unido com Luís Augusto do Carmo Curado e Henning Gustav Ritter, a fundação da Escola Goiana de Belas Artes. Ainda destacamos a construção da Igreja São Judas Tadeu, o Convento e a Escola Dominicana agregada à igreja, destarte o primeiro convento dominicano na jovem

capital. No item *Confaloni: da vida ao vácuo*, destacamos seus feitos artísticos. Nesse último, tivemos a preocupação de entender a sua formação artística levando em consideração a relação das temáticas de suas obras com seu ofício de dominicano. No que se refere aos aspectos pessoais, foi necessário construir uma linha de tempo da vida do artista que viveu o período entre as duas Grandes Guerras. Admitindo a complexidade de se trabalhar com biografia, buscamos um diálogo com o pensamento do filósofo espanhol Julian Marias que nos apresenta a noção de biografia em termos de pessoa[17].

O propósito de transformar a vida de Confaloni em um enunciado sob a perspectiva de um caráter argumental pressupõe uma tensão interna: de um lado, o *por que?* Que se refere ao passado do Frei, e de outro, o *para que?* Que se refere ao futuro, seu horizonte de expectativas. Esse caráter argumental se emenda à realidade humana que é narrada, que se projeta com intensidade variada e diversa. A vida humana do Frei é susceptível de ser narrada, pois, ela, a vida humana existe numa realidade que acontece e pertence a uma temporalidade. Enquanto vida inserida no tempo, essa realidade apresenta-se com caráter argumental e dramático compondo uma identidade pessoal.

Contudo, há uma realidade humana vivida diante do nosso olhar, o homem não age apenas sob o caráter argumental, mas também sob o aspecto dramático pessoal, afinal, a vida humana não se reduz apenas a uma série de fatos. Para que a vida do artista Nazareno Confaloni acontecesse, foi preciso que estivesse alguém do outro lado. Segundo Marias, só há acontecimento quando este vem precedido a alguém, pois este alguém atribui consistência a um significado do acontecimento. Na perspectiva do pensamento de Julian Marias, somos cientes que não temos acesso ao vivencial do pintor, pois, ao adentrarmos o universo da "minha vida" do Frei, haveria territórios insondáveis, Mas, por meio de estruturas terminológicas e históricas dele, e dessa teoria intrínseca sobre a vida do pintor, é que a vida dele pode ser construída de alguma maneira, para que sejamos provocados por certa interpretação.[18] Assim, buscamos trabalhar o cotidiano de Confaloni entendendo essa vida que

[17] A noção de biografia em termos de "pessoa" é entendida pelo filósofo Julian Marias da seguinte maneira: de um lado Marias trabalha o termo "Minha vida" (precedido pelo pronome pessoal, minha), do outro lado, o termo "A vida humana" (precedida pelo artigo “a”). A primeira expressão (Minha vida), trata de minha vida em termos substanciais, a uma realidade radical da linha da filosofia de Ortega y Gasset. Quando o indivíduo fala de sua vida, está sempre fazendo referência a uma realidade que funciona como raiz da experiência dele mesmo, ou seja, "O homem é ele e suas circunstâncias". (GASSET) Segundo Marias Toda realidade pessoal, moral, que afeta o individuo humano radica a "Minha vida", ou seja, se apresentam como elementos constitutivos da vida de tal indivíduo. Neste sentido, minha vida implica toda realidade. (MARÍAS, Julián. **Mapa del mundo personal**, Madrid: Aliuanza Editorial, 1994, p206)

[18]Para entender e situar, de maneira consistente, o *significado de Pessoa* na reflexão do filósofo espanhol, Julián Marías, é imprescindível, desde um primeiro momento, fazer referência a duas obras-chave de Marías: *Mapa del*

se tece com fraturas de memórias que fulguram como traços marcantes em suas obras. De forma aberta e nunca acabada, numa dimensão imaginativa que constitui a vida pessoal de Confaloni, o apresentamos nesse capítulo.

Iniciamos o Capítulo II, **Modernização e Circulação de Ideias** abordando as questões conceituais que tratam do tema modernidade, modernização e modernismo, trazidos para o texto como elo para o entendimento do projeto moderno do Brasil, considerando como ponto principal o conceito de modernização conservadora, dando ênfase no cultural. Para tanto, tomamos como destaque, em especial o projeto de industrialização da cidade de São Paulo, buscando como aporte as análises de Maria Arminda do Nascimento Arruda (2000), uma referência para discutir a sociologia da cultura no Brasil, "a relação entre metrópole e cultura" em São Paulo, durante a primeira metade do século XX. Contemplamos as problemáticas abordadas em sua tese de doutoramento publicada no ano de 2000, intitulada "Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX", para que fosse possível repensar a forma como Goiás assumiu os reclames de modernização nos idos dos anos de 1950 e 1960 e como essa onda é assumida em Goiás. Para compreender o processo de articulação entre modernidade, modernização e cidade no Brasil, tomamos como exemplo o processo de aceleração industrial na cidade de São Paulo que teve como um dos fatores preponderantes a participação de imigrantes de toda parte do mundo, mas, sobretudo, os italianos que passaram a compor um terço da população da cidade. Com a cidade em transformação e uma economia diversificada entre atividade urbana e rural, a cidade de São Paulo foi sofrendo interferências nos espaços urbanos. Inclui-se na análise o exame do processo de modernização o qual a cidade de São Paulo sofreu e seus desdobramentos até chegar aos eventos de comemorações do IV Centenário de São Paulo como um conjunto de ações políticas e culturais que se estabeleceram entre o moderno e a tradição, o novo e o velho.

De forma análoga, apresentamos uma breve contextualização do período em que Goiás vivenciou uma suposta "modernidade" com a atitude dos discursos mudancistas que rompem com a tradição no contexto da edificação da Cidade de Goiânia pelo então, interventor federal Pedro Ludovico Teixeira (1891-1979) nomeado por Getúlio Vargas na década de 30. Uma análise mais cuidadosa por meio das narrativas historiográficas construídas em torno da temática de modernidade. Nesse percurso de interpretação, ressaltamos a construção da Capital Federal, Brasília, na década de 60, como continuidade do processo histórico de

---

mundo personal (1993) e *Persona* (1996). Em face dessas obras atribuiremos ao termo "pessoa" duas acepções acima citadas.

ocupação da região Centro Oeste. Esse movimento de ocupação ocasionou mistura de tipos sociais, que promoveram uma nova forma de vida e cultura urbana, contribuindo desta forma, para uma redefinição das construções identitárias do povo goiano, assentada entre o rural e o urbano.

Para dar continuidade ao entendimento da criação da cidade de Goiânia em um contexto de modernidade e uma compreensão do cenário sociocultural e político no qual encontrava o povo goiano quando Confaloni chegou à região, detemo-nos nos eventos do Batismo Cultural em 1942 que marcaram sua inauguração cuja intenção era afirmação de Goiânia como cidade civilizada. Paralelamente, tratamos das vanguardas no Sudeste para compreender a maneira como o modernismo dos anos de 1950 em São Paulo adquiriu uma nova dinâmica em razão das atividades industriais, do capital financeiro internacional afastando-se do que havia acontecido no modernismo de 1922. Depois, focamos nas cenas inaugurais do modernismo nas artes plásticas em Goiânia na década de 1950, primeiros anos de uma capital jovem estabelecida sob a onda do Estado Novo e seus ideais de modernização e modernidade, num entendimento do momento histórico que aglutina o papel da EGBA na construção dessa memória. Julgamos importante alternar as análises do processo em termos nacionais e locais para compreendê-los de maneira articulada e orgânica.

Reiteramos que o nosso olhar para essas cenas foram centrados, em certo sentido, na produção pictórica de Confaloni, seu desempenho pedagógico na criação de imagens fundadoras de um suposto modernismo em Goiânia. Para que a análise se completasse foi necessário investigar o papel das instituições culturais, as ações de cultura, o debate de intelectuais e artistas em torno de uma campanha modernista em Goiânia na década de 1950 e sua relação com o projeto de modernidade ambicionado pelas instituições sob a tutela dos projetos políticos do Estado Novo. Nesse momento o Brasil já revelava um processo de modernização conservadora centralizado na figura emblemática de Getúlio Vargas e Goiás vivenciava uma modernidade e modernismo considerados “tardios”, como grandes feitos do seu então interventor Pedro Ludovico Teixeira, afinado com o Governo Vargas. Confaloni estará articulado com os intelectuais dessas instituições, fará parte delas e é de tais espaços que sairão os críticos que vão considera-lo símbolo de um modernismo inaugural na localidade.

O Capítulo II termina com a história do processo de criação da Escola Goiana de Belas Artes, como instituição que legitima o modernismo nas artes plásticas em Goiânia no início dos anos de 1950, depois da tentativa de curta duração de experiência modernizante com a Sociedade Pró-Arte nos anos de 1940. Destaca a exposição inaugural de obras de arte que

teve como ponto alto do evento de inauguração o discurso de Jordão de Oliveira, professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Esse item apreende com maiores detalhes a atuação de Confaloni na direção e no ensino das artes em Goiás, como resposta à sua atuação como artista moderno.

No Capítulo III, **Confaloni e a Crítica: cenários e Instituições,** o tema a ser tratado é o que estrutura o principal argumento da pesquisa: o papel da crítica de arte na apropriação de Confaloni como ícone da modernidade. Assume o papel de revelar como a crítica interpretou o pensamento da obra de Nazareno Confaloni, legitimando as ações e o trabalho do artista como fundador do modernismo nas artes plásticas em Goiás. Procuraremos explorar o panorama crítico regional, sua vinculação com instituições culturais e articulações políticas, partindo da hipótese que há uma relação entre os intelectuais, a cultura e a política articulados com a ideia de modernidade construída para o Estado a que Confaloni serve. Há apropriação de sua arte e de seu trabalho por parte dos grupos hegemônicos locais ligados ao projeto modernizador do Estado. Este procedimento foi realizado a partir da análise de todo documentação levantada, dentre as quais, destacam-se textos de jornais, folders de exposições e entrevistas. Para tanto, apresentamos um panorama histórico da gênese da crítica literária, destacando aspectos da vida cultural de Goiás a partir de depoimentos colhidos de ex-alunos e professores da Escola, artistas e críticos contemporâneos ao Frei. Mais adiante partimos para análise dos documentos de críticas encontrados em jornais. A partir da análise de todo o material, destacamos o trabalho de três críticos do debate sobre o modernismo nas artes plásticas em Goiânia a partir de 1950, com critério de escolha baseado na quantidade de textos encontrados, são eles: José Godoy Garcia (1918-2001), Miguel Jorge e Emílio Vieira. Ainda sob o prisma da recepção crítica ao pensamento artístico de Frei Nazareno Confaloni (1917-1977) e sua apropriação como pintor moderno e realista social da parte desses três personagens críticos, evidenciamos em seus trabalhos um panorama geral da relação de cada um ao pensamento da obra do Frei. Para tanto, evidenciamos duas tramas na montagem dos textos críticos: a primeira faz menção à abordagem social em que os críticos optam por destacar o repertório pictórico do artista cuja estética dialoga também com a cultural local em que estava inserido. A segunda aponta Confaloni como pintor moderno e o legitima como o artista pioneiro nas artes plásticas em Goiás.

Para terminar, o Capítulo IV **Imagens da Estética Confaloniana: diálogos,** foi estruturado a partir das perspectivas entre o sagrado e o profano no pensamento artístico de Nazareno Confaloni, por entendermos que são aspectos relevantes em sua obra, associados tanto à sua formação religiosa quanto ao espírito artístico moderno sobre o qual Nazareno

Confaloni experimenta e dialoga tanto no Brasil quanto na Europa, no período entreguerras com corrente estética "Retorno à ordem". Para tanto foram selecionados três grupos de obras do artista. Destacamos a importância de sua obra muralística, ressaltando-o como o primeiro artista a introduzir a técnica da pintura de afrescos em Goiás, conduzido por uma temática fundamentada pela representação de trabalhadores como símbolos de modernização, por códigos de identidades e valores culturais do povo brasileiro, de formação indígena, negra e portuguesa. Tal como Portinari, Confaloni (re) configura fragmentos de valores identitários percebidos no contexto local e os reelabora em sua obra de forma singular. Na análise desses afrescos, é possível ver a pobreza, a miséria social, a humildade dos tipos humanos. A comparação entre os afrescos propiciou um entendimento da interpretação das duas sequências de pinturas que nos permitem estabelecer conexões com o conteúdo do documento do Concílio do Vaticano II e seus desdobramentos para o contexto latino-americano com as Conferências Episcopais realizadas em Puebla, no México, em Medellin, na Colômbia e em Santo Domingo, contribuindo para a afirmação da Teologia da Libertação tão cara aos ideiais dominicanos da qual o Frei fazia parte. Entendemos que Confaloni em suas incursões estéticas e temáticas, buscou um diálogo profundo com a tomada de posição social da Igreja e à ordem dominicana. Ressaltamos, nesse sentido, o empenho na leitura atenta para alguns documentos que serão usados nas fendas dessas imagens, como é o caso do Documento de Puebla - (Evangelização no Presente e no futuro da America Latina. Conclusões da IIIª Conferência Geral do Episcopado Latino Americano de 1979) e a obra de João Batista Libânio, Concílio do Vaticano II[19]. Durante esse percurso, aproximamo-nos de autores e temáticas muito densos, com linguagem e uma leitura eclesiológica específica, o que os tornam reveladores do nível de aprofundamento filosófico teológico nos quais os assuntos são tratados dentro da instituição da Igreja Católica.

No primeiro grupo de imagens foram selecionada uma parte dos painéis de pintura de afresco da Igreja do Rosário da cidade de Goiás e uma imagem do Cristo do conjunto dos afrescos da Igreja São Judas Tadeu de Goiânia em comparação com uma imagem de Deposição - Morte de Abel do pintor italiano contemporâneo ao Frei, Pietro Annigoni, que se encontra na sala de reunião do Convento San Marco na cidade de Florença. Tanto as pinturas de afrescos do Cristo, quanto os painéis da Igreja do Rosário evidenciam uma atitude modernista conservadora, com flexões em torno do clássico. O segundo grupo de imagens

[19] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005.

apresenta pinturas dos painéis da Igreja Nossa Senhora das Graças na cidade de Araraquara, nomeado por Frei Lourenço como "A História da Salvação" e os murais da Estação Ferroviária de Goiânia, "Os Bandeirantes, antigos e modernos". Dentre as obras selecionadas, observamos Confaloni em atitudes modernistas, no confronto entre as imagens do progresso, (como é o caso dos painéis da Estação ferroviária, que apresentam o progresso ferroviário no Estado de Goiás) e os dilemas da igreja humanista. A hipótese é de que suas temáticas carregam indícios de denúncia social, além de um diálogo profundo com o Movimento da Teologia da Libertação. E por fim, o terceiro grupo, apresenta duas séries de madonnas, por entendermos que há uma trajetória artística em relação a essas imagens que foram ganhando novas feições no decurso da vida artística de Confaloni. Nesse percurso, elas mudam de modelo tradicional clássico do período do Renascimento tornando-se mais reais por serem construídas a partir cenas cotidianas. A medida que os anos foram se passando percebe-se que suas madonas foram se tornando mais humanizadas, até chegar a decomposição, que é quando o artista no começo da década de 1970, pouco tempo antes de falecer começou a trabalhar intensamente esse tema. Percebe-se que elas vão se decompondo e apresentando nuances do simbolismo expressionista conforme destaque dado pela crítica em relação as imagens.

Foram levados em consideração alguns critérios que julgamos essenciais para o nosso exercício de análise da construção do capítulo: o primeiro, diz respeito às obras que suscitaram interesse do leitor crítico a história do modernismo nas artes plásticas em Goiás, e a importância de algumas ações culturais, envolvendo o artista e suas obras no período pesquisado. O segundo critério, trata-se de obras que acenderam aos diversos leitores as hipóteses em relação às opções estéticas e influências do artista sob o novecento, o simbolismo expressionista e a pintura social. Outrossim, no âmbito de nossas interpretações, privilegiamos como metodologia de análise em um primeiro momento o olhar intuitivo, questionamentos, observações e associações, sem o predomínio de teorias sobre as obras, por entendermos que os objetos artísticos devem ser pensados como um acontecimento em determinado espaço histórico, no qual as imagens nos possibilitam o diálogo com o tempo.

Por fim, é importante destacar que o contato com o Projeto Rasonée, coordenado por José Peixoto da Silveira Júnior (PX Silveira), durante o processo em que se comemora o Centenário de nascimento de Confaloni (2017) muito nos auxiliou na compreensão panorâmica da produção do artista. O contato no ano de 2007 com a obra de PX Silveira *Conhecer Confaloni* (1991) marcou o início da pesquisa sobre Confaloni durante minha dissertação de mestrado e, agora, um século após o nascimento do artista, sua iniciativa de

catalogação foi fundamental para que fosse possível concluí-la no doutorado. Com a presença de PX Silveira e sua ação sobre Confaloni ao início e ao final da pesquisa experimento a sensação de fechamento de um ciclo.

Em que pese tal sentimento, volto-me novamente às suas obras. Como parte das comemorações do Centenário de Frei Confaloni, no local em que foi instalada a Escola Goiana de Belas Artes, a Pontifícia Universidade Católica de Goiás promove, atualmente, uma exposição. É contemplando suas telas que concluo a pesquisa, consciente de que a tarefa ainda se apresenta com força e potencial de trabalho. Muitas questões ainda se apresentam no jogo estético que nos vincula ao artista, o ciclo da produção, circulação e recepção de suas obras. Respiro fundo com a consciência plena de (in)conclusão e uma esperança, a de que o conjunto da pesquisa possa inspirar reinícios.

CAPÍTULO I - COMPOSICÕES DE UMA (AUTO) FICÇÃO: O EU E O OUTRO

> Pena que a vida não seja um presente pleno; é feita, a vida, de projeções de futuro e vácuos de passado. Num nicho solitário do tempo insere-se hoje uma imagem ausente: a de Frei Nazareno Confaloni cuja presença evocamos para dar significado e espírito a esta mostra de arte.[20]
>
> Emílio Vieira[21]

Quando o escritor e crítico de arte, Emílio Vieira escreveu em 1977, referindo-se à pessoa e ao artista Nazareno Confaloni, estava querendo expressar a importância do papel que desempenhou para construção sociocultural do Estado, como religioso, mestre e pioneiro das artes plásticas em Goiás, e mais, no dizer do crítico, "[...] pioneiros não são só os que lançam a pedra fundamental e plantam as primeiras árvores e levantam as primeiras casas: são aqueles que abrem horizontes novos e lançam as sementes das ideias e constroem o edifício social".[22]

A vida religiosa e as artes foram os eixos em torno dos quais o artista desenvolveu toda a sua existência. Nesse ambiente religioso e cultural, humanamente falando, Confaloni se construiu e se ressignificou em diversos momentos e muito deve à vida de missionário que favoreceu, por meio do seu olhar e do silêncio próprios dos dominicanos, o artista sensível e voltado às causas sociais. Confaloni resgatava significados, tornando os tipos humanos do cotidiano visto nos personagens do mundo da sua imaginação em homens voltados para uma atitude de crença e valores espiritualizados. Seu sentido solidário, o esforço afetivo humano, ávido por se fazer presente no seu trabalho artístico cuja vontade era afirmar sua fé no aspecto humano do homem moderno, sem descartar a problemática do seu ser existencial foram

---

[20] VIEIRA, Emílio. Confaloni, um ano de solidão. Jornal O Popular, Suplemento Cultural, Ed. nº 166 de 04/06/1978. Pronunciamento de Emílio Vieira na abertura da exposição de artistas goianos, promovida pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de Goiânia, por ocasião do aniversário da cidade, em Outubro de 1977, numa homenagem póstuma a Frei Nazareno Confaloni.

[21] Emílio Vieira é escritor, poeta, jornalista e advogado. Possui pós-graduação nas áreas de Direito, Letras e Artes. É especialista em História da Arte, Língua e Cultura Italiana pela Università Italiana per Stranieridi Civil e pela Universidade Federal de Goiás. É professor titular aposentado pela Universidade Federal de Goiás, Membro da Academia Goiana de Letras, Membro da União Brasileira dos Escritores - Seção Goiás, da Associação Goiana de Imprensa, da Comissão Estadual do Folclore, da Associação Brasileira de Professores de Italiano. Publicou 18 livros.

[22] VIEIRA, Emílio. Jornal O Popular, Suplemento Cultural, Ed. nº 166 de 04/06/1978). Pronunciamento de Emílio Vieira na abertura da exposição de artistas goianos, promovida pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de Goiânia, por ocasião do aniversário da cidade, em Outubro de 1977, numa homenagem póstuma a Frei Nazareno Confaloni.

elementos presentes em sua vida e obra. Sua arte, segundo o crítico Emílio Vieira: "[...] coexiste em harmonia íntima com a própria natureza humana: sobreviverá enquanto sobreviver um homem sobre a terra"[23].

Em todo objeto artístico há uma motivação estética, ética, algo que nos leva a um raciocínio sistemático ou se abre para uma série de maneiras de narrar. Foi partindo de três (auto)imagens construídas pelo artista Nazareno Confaloni que decidimos interpretá-lo, por meio da relação complexa entre vida e obra, como resultado de um jogo entre o sentido que a forma mostra e o que ela pretende passar despercebido. Esse gesto de elaboração da própria imagem e montagens são movimentos de tensão em torno de identidades as quais o artista pretende construir significados, num jogo de ocultações e revelações. Foi vendo um quadro do artista Confaloni que nos vimos interpretando Frei Confaloni como um indivíduo plural, que em cada obra se desvela como um novo sujeito, permitindo-nos uma leitura mais aprofundada referente ao *ethos* eclesial e cultural do frade artista. Tais interpretações estabelecem marcos de pesquisa, propiciando o surgimento de abordagens insuspeitas, dando lugar a um novo personagem a partir da sua trajetória no Brasil, a forma como ele se ressignificou como religioso e artista, a partir do contato com uma cultura de raiz distante de suas origens.

Somos cientes que a biografia não abarca todo o universo dessas imagens e vice versa, mas nos serve como elemento auxiliar, pois as imagens não abrangem a forma como o pensamento da obra foi apropriado, isso quem faz é a crítica ou todo o universo de recepção da arte.

Neste sentido, buscamos comparar e confrontar seus dados biográficos com suas (auto)imagens e com elementos da crítica, pautados sob a análise e interpretação do quotidiano da vida humana que envolveu historicamente o pintor e a vida humana que nos interpela atualmente. Sentimo-nos nesse transitar entre a obra, os documentos da crítica e a escrita, a possibilidade de realizar maiores elucubrações sobre dados do empírico, mas também elementos psicoafetivos do artista.

Gostaríamos com o nosso olhar instigar a leitura de Confaloni não apenas sob o ponto de vista biográfico linear, mas a partir do ato de olhar tais imagens desmontando e

[23] VIEIRA, Jornal O Popular, Suplemento Cultural, Ed. nº 166 de 04/06/1978. Pronunciamento de Emílio Vieira na abertura da exposição de artistas goianos, promovida pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de Goiânia, por ocasião do aniversário da cidade, em Outubro de 1977, em uma homenagem póstuma a Frei Nazareno Confaloni.

remontando-as segundo sua fenomenologia[24]. Neste ato de olhar existe uma realidade que habita o entorno e para que consigamos enxergá-la é preciso pensar nela anacronicamente. O histórico é fundamental não para nos instalarmos em certas estruturas, como historiadores, porém, há uma memória, uma referência e não a colocamos de forma casual. Esse modelo de interpretação é necessário à história e extremamente pertinente, cada fato tem sua história, cada indivíduo sua biografia, impossível pensar o sujeito desligado dela. O rigor biográfico não é uma reprodução literal, mas exige um saber mais aprofundado. E a historicidade, do ponto de vista metodológico opera ressonâncias, conotações diversas a serem levadas em conta.

Ao articular tais pressupostos a partir do nosso modo de ver Confaloni em suas (auto)imagens, novos confrontos com as obras surgirão, e daí, identificamos um novo sujeito, prescrutamos a identidade do artista construída a partir do que vemos e da forma como a crítica o vê, o que confere pistas para pensar o frei artista e o homem que está por trás dessas imagens. Deixar-nos surpreender pela própria obra do artista, mesmo que nos encontremos em situação penosa nesse exercício de observação e interpretação faz-se necessário, afinal de contas, se há neste caso um lugar onde nós pesquisadoras faremos uma experiência legítima e teremos uma visão mais aprofundada de Confaloni, será por meio de suas pinturas[25].

[24]Para Georges Didi-Huberman, as imagens devem ser vistas a partir de sua fenomenologia, ou seja, a partir de sua condição de existência. Perceber e observar as imagens, ver onde há semelhanças e dessemelhanças, compará-las a outras imagens, segundo Didi-Huberman, é preciso um trabalho de crítica visual. Fechar um ponto de vista do que se vê, e do que não se vê, é restituir o elemento antropológico, é ir além da imagem. Nesse processo a intenção é a busca por um entendimento do entorno da imagem e não transformá-la em imagem documento, fonte de informações. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29-35).

[25]Aqui no caso, os autorretratos foram buscados para um entendimento da vida humana e biográfica por ela apresentar um caráter fundamentalmente dramático e argumentativo e por pertencer a uma temporalidade.



Figura 1 – N. Confaloni, *Autoretrato.* 1940, Pintura óleo sobre madeira 235 x 36 cm.

Fonte: Raisonné do artista, cód. de Tombo: PNTR:0273

Há um olhar que se (auto)descreve por meio da arte de pintar (Figura 1). Ao que tudo indica é o sujeito ficcional que trabalha o sujeito autor, narrador. O desejo do artista Confaloni de fazer-se representar foi uma constante, ao que se sabe, durante toda sua vida. O tema retrato o fascinava, pois este remetia a um tipo de beleza com acréscimo de constantes variantes de caráter individual. Segundo Siron Franco: foi na pintura de retratos que Confaloni mais se destacou, "[...] conseguiu maior síntese, maior personalidade, ele foi um dos grandes retratistas brasileiros, como tal foi magnífico".[26] Frei Lourenço tornou-se amigo e conviveu com Frei Confaloni durante onze anos no Convento dos dominicanos, casa que agrega os padres junto à Igreja São Judas Tadeu. Em entrevista para esta pesquisa, Frei Lourenço nos confirmou a afirmação de Siron, em diálogo gravado:

> [...] Ele retratava um porquê específico da pessoa [...] ele tem um quadro comigo, desconhecido no Brasil, em toda Goiânia, que tinha um padre italiano que viveu aqui muitos anos em Goiás, Padre Manes, e ele o pintou. Aquela pintura que é só tinta óleo, mas é massa também, uma espécie de alto relevo. Olha, eu conheci esse padre, mas ele pegou a psicologia do padre, ele pegou o essencial [...] isso do retratismo é, sem dúvida, ... é importantíssimo. [27]

[26] FRANCO, Siron. **Confaloni por Siron Franco.** Revista Goiana de Artes, Goiânia-GO, v. 3, n.1, p. 81-86, Jan/Jun. 1982

[27] Diálogo gravado em Novembro de 2014 entre a autora e Frei Lourenço, no espaço social do Convento dos Dominicanos gentilmente cedido pelo Frei Estevão, pároco da Igreja.

Destarte, há, ainda, um pequeno trecho da entrevista feita com Rossela Orsini, sobrinha do Frei que ressalta o gosto de seu tio por esse gênero de pintura ao contar a história de três retratos dela pintados por Confaloni.

> [...] Un'altra cosa da ricordare quando si voleva dipingere ritratti, ancora, cioè, abbiamo tre immagini mio mio zio, quando era molto piccola, nove, dieci e un altro è stato ah ... sì quel quadro a olio ho parlare e avere un altro si è visto qui che si concentra principalmente, di fatto, i miei capelli della sfumatura, ma non mi piace quella foto, e ho detto a mio zio: zio, ma che non sono io, e lui avrebbe detto, ma non dovrebbe essere che si voleva concentrarsi su questa Dona che, con questa capellitura molto sfumata questo viço sfumato e quindi, vedo lo stesso retratto frontale, che ha fatto in sessantanove che effettivamente ricorda il mio essere, è molto difficile, con il mio quadro a tinte fosche, come sempre ho trovato molto affascinante. Poi uno speciale fatto la matita quando sono nato, si può vedere che avevo cinque, sei giorni, e mi prese tra le braccia e mi ritraeva quando era aperto gli occhi. Mi ricordo mio zio modo del tutto nebuloso, perché non ho vissuto con mio zio, mi ricordo quando mia madre me ne ha parlato come il suo fratello preferito e mio padre, che ha stimato in un modo incredibile e anche questa generosità di mio zio.[28]

Rossela Orsini relatou em entrevista os retratos dela pintados pelo tio. São três retratos: em um deles Confaloni se concentrou em realçar seus cabelos, pintando-os de forma esfumada. Rossela Orsini relatou que não havia gostado desse retrato e comentou com o tio que aquela não era ela, e Confaloni dizia: "Mas não deve ser você, eu queria me concentrar naquele instante, no sombreado sobre sua cabeça", argumentou o tio. Em outro, quando ela tinha apenas seis dias de vida, ele a pegou em seus braços e a retratou quando seus olhos estavam abertos. Foi um instante eternizado de uma pequena vida em seus braços, um elogio ao nascimento, muito mais do que uma representação literal do que o artista percebia. Contudo, Orsini ressalta que se lembra de seu tio vagamente, pois, não viveu com ele, mas se recorda de quando sua mãe contava sobre o irmão preferido e generoso referindo-se a Confaloni e do pai que o estimava muito.

Mas, o que esperar desse olhar quando se trata do próprio autorretrato do artista? Seria possível captar tal essência de si? Ora, a pretensão de Confaloni de construir uma imagem de si, nada tem de inocente, escolhas foram feitas, pois procurou o melhor ângulo, a melhor posição, a pose adequada e houve todo um cuidado com relação ao traje, ornamentos, pequenos detalhes como sinais distintivos de posição social, a postura corporal e as técnicas empregadas. Foi preciso criar uma atmosfera de mistério que levasse o espectador a decifrar marcas deixadas pelo pintor em sua (auto)percepção e construção pessoal.

[28] Entrevista realizada com Rossela Orsini em 02 de Outubro de 2015.

Pela imaginação, no percurso da narrativa interpretativa que Confaloni teceu todo jogo pictórico de (auto)imagem, toda forma de disfarces, com significados para além de linhas e formas, se revela diante de nós por meio da aparição e aparência, mas também do seu mundo interior. De perfil, nesse desdobrar outra face em nosso olhar, formas diluídas, pingos e respingos de tinta escorrem batina abaixo. Qual seria o significado de pintar uma indumentária eclesial não limpa? A fluidez da própria veste? Algo que se coloca e se retira do corpo? Há também nuances de grisalho nos cabelos de um homem que nos apresenta ainda vigoroso. Confaloni parece discutir entrelugares, mutações dele mesmo. No perfil olha para um único ponto, ainda não seria o momento de mostrar a face. Os anos de clausura escolar terão um sentido e um significado na sua vida mais ampla, sobretudo por se realizar em um contexto que perpassa a igreja, a família e o mundo artístico. Mas como será que Confaloni se viu e como o viram nesse momento? Como afirma Didi-Huberman, é nesse movimento de ir e vir, do "fechar e abrir as pálpebras, de separação e distanciamento que faz da imagem, [...] o olhar do incessante e do interminável".[29]

Pintar sua (auto)imagem constitui também, uma experiência do ponto de vista da intencionalidade do pintor como afirmação de si, exposta, articulada, envolta de mistérios, em uma relação perigosa que correlaciona a forma de linguagem interior e exterior. No movimento ondular o representado expõe suas experiências no âmbito do vivido, do afetivo. Neste momento o pintor dá a pintar a sua história, em uma narrativa composta por várias temporalidades que vão se entrelaçando nesta profusão de pinceladas, texturas e cores. A semelhança surge como nos ensina Didi-Huberman: "vasta como a noite, é antes porque nunca se consegue acabar com uma semelhança: ela envia sempre para uma outra, ao menos".[30]

Mas em todo o caso, teria nesse intento uma realidade histórica visível aos intérpretes dessa obra? Como uma espécie de autobiografia, a imagem surgida é ela e seu contexto, na relação entre o pintor e o espelho, a apresentação de um outro: a semelhança como um

---

[29] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Ed. 34,2013, p.30

[30] As imagens produzem um regime de significação que recorre aos processos da memória psíquica que, elaborando-se como sintomas sobrevivem e se deslocam historicamente e geograficamente. Assim, elas sugerem que se alarguem os modelos clássicos da temporalidade histórica e que se sigam a sua sobrevivência para além do espaço cultural do autor. "Pois é no presente que convivem as imagens que se entrecruzam, se refletem e se apagam novamente: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. Não existem quase, as concordâncias entre os tempos". (DIDI-HUBERMAN, G. De Semelhança a Semelhança. Alea, vol.13 nº 01, 2011, p. 31). Disponível em: < http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100003 Acesso: 19/06/2015

desdobramento de si mesmo, um personagem imaginado, traçados de linhas, moldagem de formas e expressões, estados de Ser, de ausências, porque a imagem é em si mesma o Ser e o não Ser, ela é um entre, surgido de um contexto e de um tempo ali já tornado memória.

Ao que nos apresenta, a história de Confaloni está subsumida entre dois mundos: em um contexto que abarca período entre duas Grandes Guerras, como sobrevivente entre ruínas, restos de memórias, em um lugar que guarda vestígios de povos etruscos. Mas também em Goiás, aquela pacata cidade com ruas de pedras, becos e casarões, e na jovem capital Goiânia erguida como símbolo da modernidade. De fato, Confaloni parece ter vivido entre mundos, o que amplia a percepção do seu valor como artista e de ser humano com valores tantas vezes exaltados por aqueles que o conheceram.

Quando morreu, em 1977, Confaloni já havia formado uma legião de amigos, ex-alunos e intelectuais, críticos e admiradores de seus feitos artísticos. "Te conheci tarde como conheci Zé Décio, um dia antes de sua morte", escreveu o escritor, poeta, ex-diretor do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, Aidenor Aires. Reconhecendo a figura amiga, o sacerdote que pensava e fazia pela humanidade, sensível às causas sociais, o artista que pintou buscando mostrar os valores humanos, o poeta o descreveu na urna simples com seus "sessenta janeiros já contados":

> [...] E te vejo agora, anjo barroco e rotundo despojado das asas e sério. [...] Cobriram-te com este barrete alvo até os pés descerem as dobras do linho e ficaste assim, um pouco sério, neste pesar definitivo. [...] Andarás pelos corredores do empíreo com teus cavaletes e teus quadros, espalhando pincéis e borrifando o rosto absoluto com essas manchas da terra. Como poderão ao lado do altíssimo as tuas Madonas negras de rosto esférico, e olhar tristíssimo ficar entre quérulos anjos tagarelas? Eu venho tocar as tuas mãos frias, agitar o lenço e ver a última vez tuas sandálias. [...] Creio que estás fatigado da miséria humana, das injustiças sociais, das opressões, e precisas descansar de tantas peregrinações. Por isso não te peço que incomodes tua nova vida com suas coisas novas: a casa que arrumar, uns cavaletes novos, os pincéis, as telas, o que pintar, exceto o rosto de Deus, nesse mundo exemplar. [...] Mas venho tocar tuas mãos frias, agitar o lenço e desejar boa viagem. Que se arrume logo a sua vida nessas eternas paragens. E que se abra uma individual no céu, mal acabada a viagem.[31]

É no tecido dessa trama de lacunas e espaços vazios de um tempo passado, que será alinhavada a história da imagem de um ausente.

---

[31] AIRES, Aidenor. Nazareno Confaloni entra no Céu? **Jornal O Popular- Suplemento Cultural** de 26 Jun. 1977, p.04.

1.1 Do Lápis ao Pincel

Bem de longe, avista-se, a cidade Grotte di Castro, região de Viterbo, cheia formações rochosas e vulcânicas margeadas pelo Lago de Bolsena. Essa pequena cidade de arquitetura medieval, brotada num terreno acidentado e, ao acaso outras várias e recomeçadas distâncias de ladeira e becos, a vida rural não parece tão distante. Entre paisagem rústica e acinzentada de antigas habitações erguidas, lá de cima bem no alto, onde se pode avistá-las, estão as igrejas erguidas orgulhosamente. Entre elas, destacamos a majestosa Igreja São Pedro Apóstolo, onde de qualquer ponto do caminho percorrido imaginariamente pode ser visto seu enorme campanário. É nesse lugar onde se contrasta o verde da paisagem natural de parreirais e o azul límpido do céu, lá dentro, que se encontram três imagens pintadas por Frei Confaloni.



Figura 2 – "Itália, província de Viterbo, cidade de Grotte di Castro, Via Santuário, casa número 25, Confaloni nasceu no seio de uma típica família de agricultores"[32]

Fonte: Acervo do Pesquisador

"Todo pintor nasce em algum lugar"[33], dizia Marc Chagall durante o tempo em que viveu nos Estados Unidos na condição de expatriado. Talvez tal afirmação não seja

[32] Foto da casa onde o artista morou na cidade de Grotte di Castro. O registro foi feito em meu doutorado Sanduíche.

descabida, pois sempre que nos ausentamos do nosso lugar de origem, do ninho que nos acolheu, sob as influências de outros ambientes e culturas, reminiscências emergem. Já cristalizadas ou direcionadas sem espaço para o esquecimento, tais lembranças nos trazem sempre certo cheiro de aroma do local de origem (Figura 2). São pequenos detalhes que possuem sabor de nossa infância, que permanecem em nossa estrutura emocional, e quando longe vemo-nos distantes, imagens são evocadas com mais frequência.

Isso fica claro para nós nos detalhes da poesia abaixo, escrita pelo menino Giuseppe que dizia: "Desde que nasci me achei com lápis na mão. Não desejo abandonar este ofício nunca, apesar de meus deveres de sacerdote. Do lápis passei ao pincel".[34] Dizia Frei Confaloni rememorando suas raízes de infância. Vê se o gosto desde criança de exibir por meio do desenho e do traço, uma estética que surge dos olhos turbulentos do artista, forças obscuras e dobras de silêncios, zonas sinuosas que dominam a composição e nos atraem para um lugar em que certamente a pergunta é ampla e vasta.

Mas nem só de pincel viveu o artista, em nossa pesquisa deparamo-nos com um poema escrito por ele, mas assinado com o pseudônimo de Nilo Franco (anagrama de seu próprio nome). Talvez o tenha escrito em algum momento de saudade e lembrança do lugar de origem: a casa de seus pais. Eram lembranças intensificadas pela saudade do aconchego do lar, afinal, há anos o Frei não convivia com a família, essas reminiscências da casa, do lugar onde fora alimentado e protegido enquanto esteve lá era crucial à sua autopercepção. A rememoração das longas noites invernais foi transformada nas cenas saudosistas em versos, confirmadas pelo poema abaixo:

---

[33] CHAGALL apud WULLSCHLAGER, Jackie. **CHAGALL Amor e Exílio**. Tradução: Maria Mourão Neto, São Paulo: Ed. Globo, 2009, p.21.

[34] GARCIA, José Godoy. **Goiás e a Presença de Nazareno Confaloni**. Jornal OIó, Abril de 1957. Entrevista concedida ao crítico de arte José Godoy Garcia.

Poema Branco[35]

Na Terra Querida
longe, muito longe,
Há dois corações
que chamam
que choram,
que rezam por mim.

É noite e neva.
As ruas brancas,
os campos brancos,
As árvores brancas
na noite branca
sem som,
produzem fantasmas brancos
nos corações gelados.

Duas cabeças brancas,
como a neve lá fora,
caladas,
fixam a chama,
e unidas no mesmo anseio
perguntam a si mesmas
onde estará?
que fará?
... E dos quatro olhos
caem quatro lágrimas.

Nilo Franco. (Anagrama do nome do Frei).

[35]Publicado por Nazareno Confaloni sob o pseudônimo de Nilo Franco, anagrama de seu próprio nome, na Revista Renovação, nº 03,1954

Entre o real e a ficção, eis que surge a imagem de sua terra natal, ao que tudo indica, uma paisagem em pleno período de inverno habita uma essência no poema. Nesse momento instala-se um misto de carência e saudade de pai e mãe, mas também de preocupação com aqueles que se encontram do outro lado do Atlântico. São detalhes que clareiam nosso olhar e nos permitem entrar no universo vivido, de mostrar para além do artista, o sacerdote, o humano. Talvez seja por isso que como artista tenha valorizado e pintado tanto figuras maternas e paternas.

Confaloni produz um conjunto de imagens e enunciados que ecoam a partir da história de um espaço cheio de sentimento de saudade criado pelo narrador. Ao que tudo indica, sua história no poema retrata o ambiente familiar, a casa de seus pais, já idosos. O narrador centrou-se numa história que traz marcas de seu lugar de origem, do seu ambiente familiar.

Nascido no ano de 1917 no seio de uma família típica de agricultores, Confaloni é o terceiro filho de Antônia Marabottini que havia se casado com Martino e concebido dois filhos: Nazareno e Azélio. A questão do nome artístico usado pelo Frei não encontramos na pesquisa, se teria sido em homenagem ao seu irmão por parte de mãe, Nazareno ou por óbvias razões religiosas. O fato é que apesar do nome Nazareno ter sido adotado na época que se ordenou padre e remeter a figura de Jesus, pode sim, a escolha do nome pelo Frei ter sido um dado que remetia também à sua identidade.

Chamado para Primeira Guerra e com receio de não retornar a ver a família, Martino incumbiu ao seu irmão Luiggi na época a se casar com Antônia e cuidar de seus filhos. Como de fato ocorreu, Martino morreu na Guerra. Luiggi casou-se com Antônia e tiveram quatro filhos: Giuseppe Confaloni, Névia, Felippo e Rita. O nome Giuseppe foi uma homenagem a um tio que havia falecido.

A jovem família conheceu períodos de paz, mas também de muitas turbulências. Após o nascimento de Confaloni no ano de 1917, Luiggi partiu para o *front* da Primeira Guerra. Dado como desaparecido de guerra, um ano depois Luiggi retornaria para casa, estaria salvo.

Depois que Luiggi retornou para casa tivera mais três filhos, (Nevia, Felippo e Rita). Luiggi passou a se dedicar à produção na vinha deixada pelo seu pai e viviam como uma família simples de pequenos agricultores e produtores de vinho com apenas o suficiente para as necessidades básicas. A esta altura o menino Giuseppe já manifestava a vontade de ser padre, dizia desde os quatro anos de idade: "quero ser padre".[36]

[36] SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG, 1991, p. 17

Dirigindo o nosso olhar novamente para os traços vigorosos e as decididas pinceladas do autorretrato do Artista Nazareno Confaloni, percebemos o jogo de narrativas pictóricas de (auto) imagem que são tecidos em seus desvios, num jogo de vida contada entre memórias e confissões. Mas de uma criança que a certa altura sabia o que queria. Sua imagem de perfil não dá a impressão de Confaloni se vendo inserido em um tempo de preparação, a expressão denota um tempo de solidão. Todavia, a imagem está longe de aludir momentos de sofrimento. Parece apresentar o momento de afirmação de sua identidade religiosa, o que é reforçado com o uso da batina coberta de tintas que pode significar também o quanto o exercício do sacerdócio e a arte fundiam-se em Confaloni.

E assim seu desejo se fez cumprido, um acerto feito entre seu pai e os padres do Convento sobre o custeio de seus estudos em troca de três tipos de vinhos de sua produção (Moscato, Aleático e Vinho Santo usado nas missas) o levaria ao exercício de uma missão seguida até a sua morte. Confaloni saíra de casa criança, com apenas dez anos de idade, foi estudar na Escola Dominicana do Convento de San Marco em Florença e dedicar-se à vida religiosa. Foi nessa escola que ele teve o primeiro contato com artes em função da pintura e do desenho serem ministradas como disciplinas já de modo mais elaborado, mais artístico. O menino esperto que se tornaria pintor teve os laços de afeto "rompidos" com a família, logo nos seus primeiros dez anos de existência e uma educação inteiramente religiosa, pautada pelos valores cristãos.

Nesse período ficou doze anos sem ver a família, exceto o pai que em época de colheita, levava o carregamento da vinha até o convento dos padres. Foi durante este período que ficou sabendo da morte prematura de sua irmã Névia com nove anos de idade e, no ano seguinte, de seu irmão Felippo com apenas cinco anos. Foram mortes trágicas e inesperadas: Névia caiu de uma janela cuja altura representava um prédio de quatro andares e Felippo, caído de uma cisterna, andando no campo com o pai e irmãos em um acidente fatal.

Anatole Ramos, escritor e amigo do Frei, um dia após o seu falecimento publicou no Jornal O Popular, uma homenagem ao Frei Confaloni, na qual escreveu:

> [...] Frei Confaloni não morreu. Simplesmente voltou para o lugar de onde tinha vindo, a terra dos anjos, das almas puras e boas. Ele esteve entre nós para nos deixar a sua mensagem de simplicidade, de pureza, de humildade. Como nos seus quadros, principalmente desta última fase, ele experimentou várias formas de linguagem, na sua pintura, que foram as suas fases, quando via tudo azul. Ela já se aproximava do céu e nos dizia isso em seus quadros. Toda a sua vida foi uma pregação de amor, como amam os meninos: puros e perplexos diante das maldades do mundo. E é como menino que me lembro dele, ouvindo-o falar de seu pai, com o carinho e a admiração de um filho

> que se recusou a crescer diante do seu maior. Quem não gostava de Frei Confaloni?"[37]

Mas o menino crescia e, para uma criança tão imaginativa, via-se encantado com aquele mundo que lhe havia sido destinado, e isso teria sido muitas vezes exposto em cartas endereçadas à mãe. Foi por meio do mundo religioso apresentado a Confaloni, que aquilo que já era latente, logo, se fez presente: o território das artes passou a ser para Confaloni um horizonte de tensão entre o sagrado e o humano na busca por um sentido. Era perceptível aos olhos de seus professores sua habilidade para o desenho, havia sido flagrado várias vezes desenhando em sala de aula.

Parece que o destino o havia enviado ao lugar certo, pois, segundo consta: a arte faz parte da tradição da Ordem Dominicana. Na entrevista dada ao escritor e critico de arte José Godoy Garcia no Jornal OIó, Confaloni referia-se à importância e influência que tivera a Ordem dos Dominicanos em sua vida de sacerdote e artística. Fazia questão de sublinhar seu pertencimento à Ordem e o quanto devia sua vida artística a ela e aos grandes mestres tomados como referenciais artísticos:

> [...] a Ordem dos Dominicanos além do ambiente de estudos teológicos, encontrei na Ordem um campo ajustado para o desenvolvimento de minhas tendências artísticas. A Ordem dos Dominicanos conserva uma grande tradição de cultura e arte. Tanto que, quando vemos um dominicano, não devemos pensar somente em São Tomaz, em Santo Alberto Magno, doutores da igreja, mas também nos grandes plásticos como Beato Angêlico, Fra. Bartolomeu Della Porta (mestre de Rafael), Fra. Sisto, Fra. Ristoro e tantos outros esclarece-nos Frei Confaloni.[38]

Veremos no percurso dessa narrativa, vários depoimentos, declarações de admiração e grande amizade por parte de pessoas que o conheceram e exaltavam sua sensibilidade como artista e como pessoa, o que pode ser conferido também nas palavras aqui verbalizadas por Frei Lourenço ao relacionar as obras do Frei com a do Beato Angelico:

> [...] No sentido teológico, contemplar para depois transmitir. Guardada as devidas proporções, Frei Nazareno imitava em certo modo seu Confrade italiano, o Beato Angélico do século XV, que foi um pintor profundamente contemplativo. É interessante lembrar que Frei Nazareno morou em Florença

[37] Entrevista da escritora, folclorista e amiga pessoal de Frei Confaloni, Regina Lacerda, concedida ao Jornal O Popular no acontecimento da morte de Frei Confaloni. Editada em 05 Jun 1977, pelo jornal O Popular com o título:**"Morre Confaloni realizado como religioso e artista muito querido em Goiás".**

[38] GODOY, José Godoy Garcia. **Goiás e a presença de Nazareno Confaloni**. Jornal OIó, Abril de 1957. Entrevista concedida ao crítico de arte José Godoy Garcia. Editada na data acima citada.

> e frequentou a Academia de Belas Artes de Florença, perto do Convento Dominicano de San Marco onde se encontram relevantes obras de Beato Angélico.[39]

A proclamação do desejo de tornar-se padre viria ao encontro da vocação pela pintura, e Confaloni, ainda bastante jovem começava a frequentar as aulas de desenho fora do convento com a professora Briccola[40], aulas essas custeadas pelos padres.

No ano de 1928, Confaloni é transferido para a Escola Apostólica Dominicana de San Miniato e vai morar no Convento da mesma Ordem Dominicana para o começo da preparação para ordenar-se como padre. Em 1933, após término dos estudos básicos, Confaloni vestiu o hábito dominicano e começou ali seu período de noviciado. Como era de costume nas ordens religiosas, nesse momento iniciou seus primeiros votos e passou a responder pelo nome de Nazareno Confaloni. Em 1935 deixou suas aulas de desenho e mudou-se definitivamente para San Domenico, na cidade de Fiesole. Foi lá que após seus primeiros votos, ingressou nos cursos de Filosofia e Teologia.[41]

Dadas as circunstâncias ligadas à vida religiosa, foi nesse momento que Confaloni realizou seu primeiro trabalho artístico: uma Madonna, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro[42], óleo sobre tela que deixaria clara a influência do academicismo clássico nos traçados de seus desenhos. Ao mesmo tempo, havia concluído seus cursos de Filosofia e Teologia antecipadamente e se ordenado padre com apenas vinte e dois anos de idade. Os quatro anos que esteve em Fiesole, Confaloni estudou pintura com professores particulares ligados à tradição dominicana local.

A experiência de celebrar a primeira missa na Igreja Paroquial São Pedro Apóstolo de Grotte di Castro, no lugar onde havia sido batizado, traria para aquele menino distante da casa de seus pais há tanto tempo muitos ternas e recordações. Após ter passado doze anos longe de

---

[39] Diálogo gravado em Novembro de 2014 entre a autora e Frei Lourenço, no espaço social do Convento dos Dominicanos, gentilmente cedido pelo Frei Estevão, Pároco da Igreja.

[40] Sobre a primeira professora de Desenho de Frei Confaloni, seu nome foi mencionado rapidamente no livro de PX Silveira. (SILVEIRA, PX, **Conhecer Confaloni**, 1997, p.18)

[41] Segundo PX Silveira em dados biográficos sobre a vida do Frei, foi no Convento San Domenico, lugar para onde foi transferido seus primeiros votos que Confaloni começou a receber sua direção espiritual com os padres Marini, Matteoni e Merlini, considerados como os principais mestres que moldaram e proveram sua personalidade religiosa. A dedicação e esforço de concluir seus estudos antecipadamente, dois anos antes do previsto, fizeram com que por meio de uma carta escrita por Eugênio Pacelli endereçada ao então Papa Pio XII foi solicitada uma autorização especial para ordenação de Confaloni dois anos antes da idade permitida e o Papa aceitou o pedido.(SILVEIRA, PX . **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG, 1991, p.19-20).

[42] A imagem da Madonna Nossa Senhora Perpétuo Socorro, será apresentada para análise no capítulo IV.

casa, retornava à sua terra natal. Foram momentos em que pôde sentir a atmosfera de seu ambiente familiar, o acolhimento das pessoas daquele lugar que com certeza deixariam marcas nas memórias no Frei. A missa havia sido marcada para um domingo de Outubro, e tão logo chegou o momento, o Pároco da Igreja e os coroinhas buscaram o jovem Padre Nazareno em casa e o acompanharam até o altar da igreja em clima festivo e de celebração[43].

Confaloni a essa altura já possuía maturidade na pintura, o que o levou a experimentar várias técnicas com representações em afrescos, xilogravuras. Nesse período começam suas pinturas de paisagens. Enquanto esteve em Grotte di Castro, em contato com a natureza pintou uma série de paisagens.

Depois que havia se ordenado padre, Confaloni frequentou a Academia de Belas Artes de Milão[44]. À medida que os anos foram se passando, graças à experiência de viver próximo aos grandes centros de arte, Confaloni pôde chegar a um amadurecimento artístico e a um domínio maior da técnica autoral. Lembrava Confaloni: [...] Frequentei a Academia de Belas Artes de Milão, após minha ordenação. Ali desenvolvi mais a minha técnica, conheci mais artistas no ambiente milanês.[45]

Mais à frente, já na década de 1940, Frei Nazareno vai viver no Convento de San Marco, em Florença, um dos mais tradicionais conventos dominicanos da Itália[46]. O encontro com Venturino Alce e Angelico Spinillo, seus contemporâneos, causaria em Frei Nazareno vontade intensa de pintar, e o ambiente contagiante dentro do Convento cercado por obras de arte de grandes mestres que ali repousam silenciosamente provocara o jovem padre artista a

---

[43] PX Silveira conta que o ambiente foi de celebração e alegria por parte da família de Confaloni, que esta além de ter fechado uma cantina típica da cidade com um evento regado a vinho e chambela, um doce italiano tradicional na véspera da missa, ofereceu um almoço no dia da celebração. Segundo consta, a animação de Luiggi pai de Confaloni seria tanta que embriagou-se de vinho no evento de véspera, na cantina, e de volta para casa, o filho indignado de ver o pai naquele estado de embriaguez queria deixar missa e família para trás. Mas, Luiggi tomou-o pelos braços, abraçou-o e disse lhe ternamente: "Filho meu, há quanto tempo esperava por este dia...! e os dois se abraçaram". (SILVEIRA, PX, **Conhecer Confaloni**,.Goiânia: Ed. U.C.G., 1991, p.20)

[44] A Academia de Belas Artes de Milão, conhecida como Academia de Brera, uma instituição acadêmica pública, fundada no século XVIII pela imperatriz Maria Tereza I da Áustria. A academia guarda uma grande tradição no ensino de arte (pintura, escultura, fotografia, gráfica, vídeo etc..) e disciplinas históricas e culturais. Em 2005 o ensino da Academia foi avaliado pela UNESCO com conceito "A5", o mesmo da Universidade Bocconi. Também é uma instituição acadêmica considerada como uma das líderes mundiais. Disponível em:< https://es.wikipedia.org/wiki/Academia_de_Bellas_Artes_de_Brera> Acesso: 19/07/2015

[45] GARCIA, José Godoy. **Goiás e a Presença de Nazareno Confaloni**. Jornal OIó, Abril de 1957. Entrevista de Frei Confaloni concedida ao escritor, jornalista e crítico de arte, José Godoy Garcia, publicada no Jornal OIó, na data acima citada.

[46] Segundo Consta, hoje, na pinacoteca deste convento podemos ver obras de Frei Venturino Alce e Angelico Spinillo, ambos contemporâneos de Frei Confaloni. É neste convento que podemos encontrar também, a ficha conventual de Frei Confaloni contendo dados sobre sua vida na Itália.

fazer novas descobertas pictóricas por meio dos estudos iniciados na Academia de *Belle Arti de Firenzi*.[47]

Ainda nesse período pintou uma "Nossa Senhora e o Menino Jesus", óleo sobre tela no formato de 1,50m x 0,90m, ainda preservando um estilo de reprodução de obras clássicas sacras. Segundo consta, o quadro foi adquirido de Confaloni por uma Senhora de nome Orti e doado um ano depois à Capela de Grotte di Castro pela dona do quadro.

Sobre as amizades construídas durante sua vida, ao que sabemos teriam sido poucas, mas consistentes. Algumas, ainda do tempo dos primeiros anos de estudo, como é o caso de Fusco Annibale, filho de seu professor de Geografia e História. Quando estava em Florença, Aniballe costumava levar Confaloni aos arredores da cidade de carro para pintar as belas paisagens. Dadas as circunstâncias na vida de Confaloni, os encontros foram tornando-se mais escassos, mas nunca deixaram de acontecer. Fusco dizia que depois que Confaloni havia mudado para o Brasil, quando ia à Florença o telefonava e dizia: "Arrivo subito!"[48]

Esse gesto seria o suficiente para que conferisse os vinhos da adega de sua casa e preparasse mesa farta. Ao que se sabe Aniballe teria sido o único amigo de Confaloni fora da congregação. O hábito que eles haviam adquirido quando Confaloni se encontrava de passagem em Florença permaneceu por muitos anos.

No *Convento de San Miniato* Confaloni fez amigos que duraram por toda sua vida. Chamavam um ao outro só por apelidos, eram: Luppi, Cipri, Taddei e Pick (este último foi o apelido de Confaloni na turma), se conheceram ainda jovens no Convento de San Miniato. Formaram um grupo de grande índole sonhadora, jovens cheios de ideais e ideias filosóficas, mas cada um tinha um temperamento. Padre Antônio Luppi (Lupo), excelente orador da turma, Padre Cipriano Ricotti (Cipri), grande estudioso, com vasto domínio de história, era admirado pelo grupo em razão do grande poder que tinha como líder enquanto representante da igreja por toda Província da Bologna. Padre Serafino (Taddei), grande pregador dedicado e homem de muitas ações e Padre Nazareno Confaloni (Pick), homem dedicado ao mundo das artes.

---

[47] O Pe. Venturino Alce e o Pe Spinillo eram pintores e foram amigos de Confaloni durante o período que ele viveu no Convento de San Marco em Florença. Segundo PX Silveira, é possível ver obras desses seus contemporâneos dentro do convento ao lado de obras de grandes mestres da pintura tais como: Fra Angêlico que lá viveu e realizou os afrescos da capela do convento no século XV, Bartolomeu Della Porta, Piero Della Francesca e Girolamo Savonarola, dentre tantos outros. (SILVEIRA, PX, **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG, 1991, p.21)

[48] SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG, 1991, p.21.

Estudaram e se ordenaram na Ordem Dominicana. Juntos, os quatro amigos posteriormente foram morar em Florença. Reuniam-se frequentemente reuniam-se no *Conventino La Maddalena*, em *Le Caldine*, lugar que fica há mais ou menos vinte quilômetros de Florença, aos domingos pela manhã. Lá discutiam assuntos variados: filosofavam, conversavam sobre temas referentes à comunidade a que pertenciam.

É de pensar que essa criança que tivera seu sonho de ser padre realizado tão jovem não poderia viver muitas travessuras, pois a infância "interrompida" foi logo transformada em coisa séria, Confaloni seria levado a um constante aprendizado com as coisas do mundo sagrado e humano. Quando tornado adulto, essas histórias podem ter sido um meio razoável para sublimar o espaço do profano, no qual o lugar de expressão encontrado teria sido a arte. Ao longo da vida ele justificaria o objetivo maior de sua atividade, certa vez disse ao crítico de arte Emílio Vieira: "[...] Minha pintura é sincretista, resultado de pesquisas e experiências precedentes, no plano genérico e pessoal, e cada nova fase é uma purificação!"[49]

Parecia cônscio de que não poderia salvar o mundo por meio de sua arte, mas a si mesmo em suas inquietações como artista e religioso. Muitos artistas se sentiram incomodados com sua impotência diante de tantos horrores e atrocidades que o século XX nos apresentou.

Como havia se estabelecido em Florença, Confaloni começou a frequentar as aulas na Academia de Belas Artes. Nesse momento, o jovem pintor já possuía um domínio pessoal impecável das técnicas ditas tradicionais. Mas parecia não exibir ainda originalidade em seus trabalhos. E associado ao fato de habitar em ambiente sagrado de obras sacras de forma e conteúdos muito clássicos, tudo isso influenciava e acentuava ainda mais suas temáticas, formas e conteúdos.

Em 1941 conheceu o pintor e presidente da Academia, Felice Carena (1879-1966), mas seu estilo "ousado" teria sido enriquecido com a amizade que nutriu com Primo Conti (1900-1988), titular de pintura da Academia, escritor, compositor,[50] poeta e um dos líderes do

---

[49] VIEIRA, Emilio, Entrevista de Frei Confaloni concedida ao professor e crítico de arte Emílio Vieira para o Jornal O Popular, editada em 03 Ago 1975.

[50] Primo Conti compôs uma ópera muscial Romanza per Violino e Piano forte logo no primeiro encontro que teve com outro membro do movimento futurista Fiorentini. Desse encontro começou a surgir em Primo Conti interesse pelo estilo do Movimento Futurista que cresceu, até que em 1917, do encontro com Giacomo Balla em Roma e Felippo Tomaso Marinetti decidiu de vez aderir ao movimento do futurismo e a partir de então daria grande contribuição com suas grandes pinturas e desenhos entre 1917 e 1919. Posteriormente envolve-se com um estilo de pintura mais metafísica. Informações disponíveis em: https://futurismo1909.wordpress.com/protagonistas/umberto-primo-conti-artista/ Acesso em: 19/07/2015

Movimento Futurista do começo do século XX. Havia também Baccio Maria Bacci, Carlos Carra, Ottoni Rosai, pintores que tinham destaque no meio artístico, e naquele momento eram seus colegas de arte.

O encontro que marcou em definitivo a carreira de Confaloni teria sido com Primo Conti, nesse momento já considerado pela crítica um dos grandes artistas do *Noveccento* italiano e se tornado conhecido por ter assimilado o grande movimento cultural da época, o *Futurismo*. Tornou-se um mestre querido e inspirador para Confaloni. Conti era religioso, católico praticante, filiado ao Partido Comunista Italiano, um adepto das vanguardas do século XX, cujas propostas passavam pelo o rompimento com a tradição.

Mesmo tendo como trabalho artístico principal pinturas sacras, Confaloni aprendeu rapidamente os fundamentos da arte moderna, num diálogo constante com movimentos que eclodiram no começo do século XX. Isso ficava claro no levantamento de muitas obras, que vão desde o Cubismo, Surrealismo, Expressionismo, Pintura Metafísica, até o Retorno à Ordem, esta última tornou-se uma constante nos seus trabalhos e parece ter se tornado uma marca distintiva. A essas alturas Confaloni já havia se afastado do modelo academicista clássico, para assinalar uma marca singular do humano enfatizado por meio de figuras contorcidas, pequenas deformações, utilizando-se de aspectos pictóricos (sombras, nuances, cores, traços em pinceladas mais soltas), gerando uma atmosfera inquieta nas figuras atormentadas e esboçadas, em uma espécie de denúncia social, pois Confaloni havia aprendido com mestre Conti que:

> [...] a pintura de um céu tempestuoso, das mãos fartas de um lavrador ou de uma mulher carregando seu filho poderia ser, num certo sentido, mais sacra, mais dotada de sentimento religioso que a pintura de uma Nossa Senhora, de uma Natividade ou de uma Deposição.[51]

O Frei abriu os olhos para uma estética diferente de tudo que até então havia pintado, a sacralização do humano e a humanização do sagrado seguiram como temáticas marcantes na sua vida artística[52]. Confaloni buscava nessas experimentações algo que o ajudasse a construir seu percurso pelo moderno usando como pano de fundo essencial o sacro. Primo Conti o havia ensinado a expandir o pensamento e principalmente, a buscar todo o tempo novas

[51] SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG, 1991, p.25

[52] Segundo Frei Lourenço, em entrevista: [...] alguma influência por parte desse grande pintor houve sim, pois, Confaloni frequentou grandes centros de arte na Itália e teve a oportunidade de conhecer grandes mestres italiano das artes plásticas inclusive tornando-se amigo pessoal do renomado pintor Primo Conti, seu mestre e incentivador nas artes.

experimentações, e aprimoramento de técnica. Nas décadas seguintes, Confaloni teria aprendido a manipular as possibilidades expressivas das cores das tintas e também de alguns dispositivos formais do modernismo, o que registra traços de uma experiência singular após muitos anos de estudos que ele expressaria mais tarde ao entrevistador Miguel Jorge:

> [...] Sei que minha técnica está bastante apurada, me livrei da espátula e do acúmulo de tinta, que dava impressão não muito boa. Uso agora cores mais suaves, espaços chapados com finura e figuras que aparecem quase isoladas dentro desse espaço. [...] a caminhada foi longa, tive dificuldade de conseguir uma técnica que envolveria consequentemente a cor. Não uso mais as cores vivas, saídas diretamente do tubo. Agora, sinto essas cores, deixo-as amadurecer dentro de mim. E, em vez das figuras saírem de fora para a tela, acontece o contrário, elas saem de dentro de mim para a tela, incluindo as cores. A elaboração de um quadro passa por um caminho que vai desde o pensamento criativo até a realização final.[53]

E perguntado pelo entrevistador se a tela antes de qualquer mancha não lhe inspiraria certo temor, Confaloni respondeu:

> [...] Diria, certo temor e amor ao mesmo tempo. Por isso não trabalho muito. O quadro nasce depois de ser pesquisado, analisado. Na primeira fase eu ia mais pela emoção. Geralmente faço pequeno esboço. Estudo, desenho. Mas, às vezes acontece do desenho ser feito diretamente na tela.[54]

O aperfeiçoamento de seus estudos e refinamento de sua técnica só foi possível pelos simples motivo de ser um sacerdote e ter facilidade de poder viajar, estar em contato com os grandes centros de arte do mundo, sem gastos com hospedagem, justamente por pertencer a Ordem Dominicana, que o acolhia com hospedagem e refeições. No começo de 1940, sua estada em Florença teria sido por pouco tempo, apenas dois anos. Em 1942, foi transferido para o Convento de Santa Maria della Gracie em Milão. É ao que tudo indica, o Frei soube aproveitar muito bem as oportunidades que a vida de sacerdote lhe proporcionou. Frequentou também o Instituto Beato Angélico de Pintura, em Milão, a Universidade de Brera e, aconselhado por Padre Acerbi foi frequentar a Escola de Pintura Al'Michelangelo. Nesses lugares Confaloni dava continuidade aos estudos teóricos e práticos de desenho e pintura.

---

[53]Entrevista concedida ao crítico de arte Miguel Jorge para o **Jornal O Popular** - Paginas Literárias em 25 Nov. 1973.

[54]Entrevista concedida ao crítico de arte Miguel Jorge para o **Jornal O Popular** - Paginas Literárias em 25 Nov. 1973.

Em 1943, com vinte e quatro anos, vivenciaria os horrores e as atrocidades que a Segunda Grande Guerra causaria ao mundo, sobretudo em algumas cidades do interior da Itália, onde a vida se tornou bastante difícil pela dificuldade de abastecimento de mantimentos. Faltava tudo aos italianos, inclusive água. Com o agravamento da Guerra, Confaloni refugiou-se em uma caverna nas montanhas próxima à Grotte di Castro com sua família. Um de seus parentes lembra momentos difíceis: "só pode saber o que foi a Guerra aquele que a viveu", essa frase foi dita por Ideale Orsini. Pelo relato, pela proximidade de Grotte di Castro a Roma, todos se sentiram vulneráveis. Confaloni retornou a Grotte di Castro em 1944 e assumiu a Paróquia local, pois a situação de Guerra havia obrigado muitos frades a abandonarem o local que se encontravam e seguirem para junto de seus familiares. Sabe-se que os arredores da cidade de Grotte di Castro teriam sido tomados pelos nazistas, e tudo ali se transformou em um verdadeiro palco de combate.

Durante o período da Guerra, Confaloni pintou "Jesus Cristo Crucificado" (Figura 1, anexo 1) e dezesseis anos depois o terceiro trabalho, o maior deles, um painel em óleo sobre tela de tamanho 5,30 x4m, "A partida dos Apóstolos" (Figura 2, anexo1), além do quadro de "Nossa Senhora", que foi doado à Igreja. As três figuras encontram-se na Igreja São Pedro Apóstolo de Grotte di Castro até os dias atuais.

Interessante porque ele pintou o terceiro afresco dezesseis anos após ter feito o segundo, o que pareceu-nos claro que aos poucos não somente o tamanho dos trabalhos parecia menos intimidador a ele, como também, foram ganhando forma autoral, com pinceladas mais soltas. Isso seria o resultado de anos de esboços e desenhos, experimentos que demonstravam amadurecimento de concepções e técnica. Confaloni havia crescido como artista. É escasso o registro remanescente de suas obras desse período, não se sabe se teria sido pelas circunstâncias da Segunda Guerra ou pelo fato dele ainda não ter vencido a timidez como artista.

Com o fim do cessar fogo, Confaloni teria voltado a Florença e pelas estradas, o que se viam era: "[...] cheiro de pólvora e queimadas. E também de carne putrefata, envolta em sacos plásticos: corpos de ex-combatentes".[55] Recomeçar seria preciso. Todavia, a vida na Europa não seria a mesma, os horrores haviam deixado a Europa devastada, o cenário era triste e desolador. Munido de coragem, Confaloni começou a percorrer de bicicleta duzentos quilômetros com mudas de vinha da plantação de seu pai vendendo-as aos pequenos

[55] SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed.UCG, 1991, p.24-25.

proprietários agricultores que residiam às margens das rodovias percorridas ajudando desta forma, nos custos do Convento San Marco, local em que voltou a residir.

Já findado a Guerra, no ano de 1946, Confaloni seguiu pintando, nesse mesmo ano frequentou por um tempo a Escola de Arte de Brera de Millano e ainda recebeu o convite de Padre Domenico Acerbi para pintar um retrato de Padre Giacinto Mazzeti em Fontanellato, um convento dominicano próximo de Milão.

De fato, esse acontecimento foi relevante na vida de Confaloni, pois havia toda uma intenção por trás da tarefa: a pintura do retrato seria o teste para novos trabalhos que viriam. Padre Mazzeti foi retratado dentro de seus aposentos de forma bastante simples e o trabalho teria sido executado em poucas horas. A resposta desse trabalho seria outro convite, um pouco mais ousado: realizar os afrescos da Capela del'Orfanatrofio di Fontanellato. São afrescos de dimensões 2,50 x 1,5 m. Os temas: "A Comunhão" (Figura 3, anexo 2), "Cristo Negado no Monte das Oliveiras" (Figura 4, anexo 2) "O Discurso do Menino Jesus no Templo" (Figura 5, anexo 2).

Os convites foram uma grande força para o jovem artista nos primórdios de sua carreira e, as exposições de arte em salões ainda estavam por vir. A amizade e o apoio de Padre Acerbi,[56] foram decisivos nos rumos que tomariam a vida do jovem artista. Passados alguns dias Confaloni apresentou um esboço do que seria executado na Capela, tendo passado, inclusive sob o crivo de um arquiteto[57]. Criando e pintando a partir de seu ambiente religioso, Confaloni emprestava sua absorção emocional aos afrescos da Capela del'Orfanatrofio di Fontanellato.

Em 1947 parte para Roma, dessa vez, transferido para o Convento de Santa Sabina, casa geral da Ordem Dominicana. Lá começou a frequentar a Escola de Pintura Al'Michelângelo, a conviver e estabelecer novos contatos que facilitaram sua participação em exposições. No mesmo ano, participou do Salão Minerva de Pinturas em Milão, uma mostra que reuniu artistas de toda Europa sem finalidade competitiva.

---

[56] Pe. Domenico Acerbi pertencia à Ordem de Bolonha, na época, recém chegado do Brasil, confiante nos dotes artísticos de Confaloni, contrata-o para pintar o retrato de Pe. Mazetti. O retrato pintado seria uma prova precisa para o convite de vir para o Brasil pintar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário, na Cidade de Goiás. (SILVEIRA, PX, **Conhecer Confaloni**, Goiânia: Ed. UCG, 1991, p-27).

[57] Nos relatos de PX Silveira, segundo constam, seriam quatro afrescos, nas dimensões de 2,50 x 1,50 m cada um. Os temas: A comunhão, O Discurso do menino Jesus no templo, Cristo negado no Monte das Oliveiras e Vinde a mim as Criancinhas. (SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG 1991, p.27).

Durante esse período, Confaloni continuava mantendo contado com Primo Conti. A assimilação da arte desse pintor traria um novo olhar para imagens sacras que construía, ainda que preservasse nuances clássicos, Confaloni daria mais vazão à imaginação.

Depois de ter provado desse convívio e aspirado ares em alguns centros de arte da Itália e participado de algumas exposições, em Roma, Confaloni faria uma individual que aconteceria em Florença. O Frei já se via um artista maduro para realizar sua primeira exposição individual e, é nesse momento também que o artista faz seus primeiros experimentos com esculturas em madeira. Nesse mesmo ano, pinta uma série que deu nome de *Marinhas*, em que é nítido um artista influenciado por movimentos artísticos que eclodiram na Europa no começo do século XX. Na série havia a combinação de uma atmosfera de pintura surrealista com pintura metafísica. Confaloni estava em um momento diferente, havia desfrutado do que precisava e estava no ponto para atualizar forma e experimentações estéticas. Mas as mudanças que Confaloni sonhava e pareciam distantes, ainda estavam por vir.

No ano de 1950, em uma de suas viagens a Roma, encontrou-se com o Dominicano Dom Cândido Penso[58], Bispo da Prelazia da Ilha do Bananal, com sede na Cidade de Goiás. Dom Cândido havia vindo para Goiás desde no final da década de 1930 quando fora nomeado para essa missão. Naquele ano, estava em Roma à procura de religiosos para sua Prelazia. E não é de se imaginar o quanto era difícil encontrar algum religioso de espírito aventureiro, predisposto a lançar-se do outro lado do Atlântico em um País com uma extensão geográfica de mais de oito milhões de quilômetros quadrados, em uma região localizada no Planalto Central para o exercício de missões. Para que se tenha uma ideia, a Prelazia Nullius[59] de Sant'Ana do Bananal compreendia cerca de cem mil quilômetros quadrados, que correspondia a mais ou menos um terço de todo território da Itália.

Não era coincidência que Confaloni teria sido apresentado a Dom Cândido Penso, ambos moldados por uma sensibilidade artística e preocupados com o agir humano do homem

[58] Dom Cândido Bento Maria Penso (1895-1959), nasceu em Bellinzona, Suiça, Veste o hábito dominicano em Bolonha em 1911. Participa da Guerra como soldado da saúde em Údine, Módena e Régio Emília. Conclui seus estudos de Teologia e por seis anos ensina Religião, francês, ciências e canto em uma escola nos alpes e promove presépios artísticos. Em 1939 é enviado ao Brasil em missão, e nomeado Superior do Convento de Goiás. Administrador da Prelazia de Sant'Ana do Bananal e impedido de sair do Brasil em razão da guerra, dedica trabalhos de missionário por todo o território da prelazia. Amante de fotografias, Dom Cândido em viagem de missão a desobriga do Araguaia tirava muitas fotografias da população ribeirinha, índios, bichos e paisagens. Em 1959 Dom Cândido falece em São Paulo, no Hospital Matarazzo.

[59] O termo Nullius é usado para designar um território eclesiástico que, por sua distância e isolamento, não é parte de nenhuma diocese.

moderno. Apesar de enraizados na tradição europeia, como missionários religiosos, preocupavam-se com o emaranhado e a pluralidade de fatos e tramas coletivos em um cenário que desenhava o drama humano: a pobreza social e extratos de exclusão histórica das sociedades em tempos difíceis. Nesse emaranhado, tanto Confaloni em suas imagens de pintura, quanto Cândido Penso, fotógrafo, na escolha do melhor angulo para retratar o dia a dia da vida dos povos ribeirinhos e indígenas que viviam às margens da região do Rio Araguaia, trouxeram ao seu fazer artístico elementos visuais dominados pelo pitoresco que resultava na ênfase de temáticas que abordavam problemáticas sociais.

Dom Cândido, ficou conhecido como fotógrafo. Em suas viagens em desobriga[60] em toda a região do Araguaia registrava paisagens e populações ribeirinhas, em especial com os índios. Com grande predileção pelo tema, no livro que expõe suas memórias, "Candido Penso, Bispo e fotógrafo"[61] destaca-se grande parte do acervo fotográfico com imagens de populações indígenas de todas as idades, flagrados em diversos momentos do cotidiano.

D. Cândido Penso e Confaloni ficaram amigos. Dom Cândido, sabedor da sensibilidade artística de Confaloni, que não seria ausente aos problemas existentes naquele local distante da região que envolvia a Cidade de Goiás e o Rio Araguaia, tratou logo de fazer o convite que mudaria a vida de Confaloni para sempre: realizar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário na Cidade de Goiás[62]. Logo, a decisão já tinha sido tomada: Confaloni aceitou o convite para atuar como missionário na Prelazia de Goiás. Viria como religioso e também como artista. Confaloni relataria alguns anos mais tarde ao escritor, poeta e crítico de arte José Godoy Garcia o motivo de vir ao Brasil, suas impressões do lugar e a repercussão de

[60]O termo “desobriga” é usado pelos religiosos da Igreja Católica. Os padres em comitiva com seus auxiliares saem em incursões a regiões de difícil acesso, praticando catequese e oferecendo sacramentos a essas populações que vivem em lugares onde a Igreja Católica ainda não se instalou.

[61]Orlandini, Reginaldo, **Candido Penso Bispo e fotógrafo**. Ed. Lider, Goiânia, 1996.

[62] Sobre o encontro de Monsenhor Penso e Confaloni, segundo Frei Lourenço: [...] Dom Candido Maria Penso, dominicano, foi prelado da Prelazia de Sant'Ana do Bananal e, posteriormente, bispo da Diocese de Goiás. Foi missionário entre os índios Carajás na Ilha do Bananal. Homem culto, amante da arte fotográfica. Sob orientação do professor Luiz Augusto do Carmo Curado foi publicado em Goiânia, simpático livro intitulado "Candido Penso, bispo e fotógrafo", repleto de fotos por ele feitas e muitas delas por ele mesmo reveladas. São fotos de grande humanismo que nunca ferem a dignidade da pessoa, sobretudo do pobre. Dom Cândido, juntamente com o veneziano Frei Domingos Acerbi (piloto na primeira Guerra Mundial e amigo do poeta D'Annunzio), convidaram em 1950, Frei Nazareno para trabalhar no Brasil na cidade de Goiás. E assim começou a trajetória religiosa e artística de Frei Nazareno. Padre Acerbi foi quem trouxe os primeiros dominicanos italianos para o Brasil em 1936, fundando uma nova entidade dominicana em Santa Cruz do Rio Pardo, no sudoeste paulista. Ressalto que foi Padre Acerbi quem primeiro sugeriu a Frei Nazareno Confaloni a ideia de vir ao Brasil. (Diálogo gravado em Novembro de 2014 entre a autora e Frei Lourenço, no espaço social do Convento dos Dominicanos cedido pelo Frei Estevão, pároco da Igreja).

seu trabalho artístico na igreja. A despeito dessa última, foi sentida aos poucos por meio das ações que davam ideia de que a presença de um Frei artista naquela pequena e pacata cidade em que grande parte da população vivia a nostalgia de seus dias de capital do Estado:

> Eu estava saturado daquele velho academismo, cansado de uma Europa um tanto bizantina. Sonhei encontrar um lugar onde pudesse respirar os ares mais puros, a vida onde pudesse criar ou dar forma a tudo o que tinha dentro de mim, e já com as minhas experiências e o meu amor às criaturas começar a minha obra de fraternidade. E nisto Deus foi tão bom que me mandou a um sítio - chamado por muitos de 'lugarejo', mas onde se vive numa honestidade e simplicidade desconhecidas no mundo de hoje; - este lugar é Vila Boa, a 'velha Cidade de Goiás'. Continuando: aí vivi dois anos, pintando sempre e viajando pelo interior no meu mister de sacerdote.[63]

Era um destino incomum para um europeu que durante sua vida havia recebido educação artística nos melhores centros de referência em arte do mundo. Todavia, o espírito missionário da vida religiosa dos dominicanos agregados ao fazer artístico, tinham subitamente tornado missão maior para Confaloni. A experiência de mudar para o Brasil seria sim difícil, pela ausência de convívio familiar, mas por outro lado, compensadora, pois, com o passar dos anos, ele teria assimilado e absorvido linguagens e temas a seu próprio universo, versões novas de um momento no qual cada vez mais aperfeiçoava seu fazer artístico.

1.2 O Frei Artista em Destino e Missão

A partir da década de 1950 deparamo-nos com um Frei artista já amadurecido, pleno de ideias e projetos. O que dizer de Confaloni por meio da nova expressão retratada (Figura 3). Qual atitude dele nessas imagens? Nesse seu autorretrato o espectador é chamado a definir algo que ficou inacabado e decifrar o enigma daquele que se coloca à frente e nos inquieta. E, é nesse ato de ver em despedaçamentos, que seus autorretratos vão se multiplicando em outras e outras imagens, ecos perdido dos seres que habitam a obra, personagens nos quais ele necessariamente se vê e se encontra. Todavia, como, nesse processo, evocar o acontecimento de tais imagens em um diálogo iconosférico[64], em que substratos culturais sobrevivem?

---

[63] GARCIA, José Godoy. **Goiás e a Presença de Nazareno Confaloni**.Jornal OIó, Abril de 1957. Entrevista de Frei Confaloni concedida ao escritor, jornalista e crítico de arte José Godoy Garcia ao Jornal OIó, abril de 1957.

[64] Iconosfera refere-se ao campo amplo da visualidade do período.

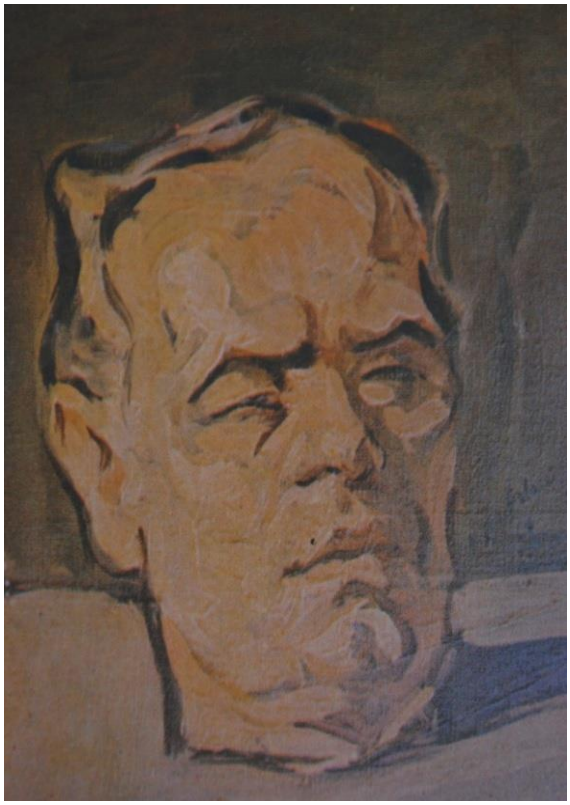


Figura 3 – Nazareno Confaloni (1917-1977). *Autorretrato*, 1950. Óleo sobre tela 21 x 26 cm. Goiânia.
Fonte: Catálogo de exposição no MAG

Confaloni se representa e apresenta nessa autoimagem (Figura 3), num ângulo de quarenta graus e parece conferir uma linguagem plástica que em muito faz lembrar outra categoria de retrato: a que conhecemos como busto. O pintor escultor se (auto)estilizou em pose discreta, em uma composição que tenta passar ao observador a presença de um homem altivo, que olha para o futuro. O elemento chave da composição reside no jogo de luz empregado na face retratada, ao que tudo indica se compõe em pleno sol do meio dia. O artista se autorrepresenta com o olhar lusco-fusco e é possível perceber toda importância dada ao tratamento dos olhos, estes quase cerrados pelo incômodo da luz. Parece firmar os olhos em um único ponto à sua frente. A luz tanto parece incidir em direção ao seu rosto como sobre sua cabeça eliminando zonas de sombras. Há apenas um pequeno pedaço de sombra que incide ao pé da cena para quem observa do lado direito. Trabalhou a imagem em tons ocre, branco, cinza e preto. Procurou realçar saliências, rugas e sulcos parecem tremer diante de nossos olhos. Emprega um tratamento cromático mais escuro ao fundo, contrastando com o rosto. Parte do pescoço para baixo parece diluir-se na tela, como se ele estivesse irrompendo de dentro da terra, apenas com cabeça para fora dela. Os contornos da representação se apresentam bem delimitados, marcados em tons negros.

Confaloni se apresenta a nós com detalhes de feição contemplativa, voltada para o horizonte. Com o seio da face mais protuberante de testa alta e larga, queixo quadrado, e forma de rosto mais ovalada, verifica-se os traços angulosos da ossatura facial, algo intencionalmente construído pelo pintor. De olhos fixos em um único ponto, Confaloni parece vislumbrar algo que se perde ao infinito, este homem parece projetar seu olhar para o futuro. Talvez se possa interpretar neste segundo retrato, uma prospecção narrativa de Confaloni, que se mescla entre a tradição sacerdotal e as possibilidades de futuro enquanto horizonte de expectativa, algo que se situa entre a estética moderna e a tradição, elementos que se entrecruzam em sua vida e estarão tensionados em sua estética.

Essas indicações são relevantes na medida em que se busca correlacionar o que pensa sobre si na construção de sua autoimagem, bem como a construção da sua imagem pela crítica do período, afinal este homem dizia ter vencido os "tempos bárbaros" da arte em Goiás. Na imagem em forma de busto, o artista parece ressaltar que as mudanças acontecem no campo das ideias em nuances no olhar, um olhar visionário, um olhar de quem aponta para o futuro. De fato, este aspecto será determinante na maneira como Confaloni se apresenta como professor e pintor em Goiás, a crítica o vê com seriedade, legitimado por sua condição de sacerdote, mas ao mesmo tempo um ícone da modernidade por ter sido um artista a quem a inovação e os traços servem ao novo, cooptados por claras intenções político-culturais. Confaloni se coloca a serviço do moderno em Goiás, e sua atuação como pintor e professor da Escola Goiana de Belas Artes confirma este aspecto. A esse respeito, diz Miguel Jorge, escritor e crítico de arte:

> [...] Um filósofo do nosso século conturbado, Confaloni refletia generosidade pelos caminhos. Semeador de cultura edificou aqui, juntamente com amigos, como gostava de dizer, a Escola Goiana de Belas Artes. Foi cofundador da Universidade Católica de Goiás e professor de Desenho e Estética. E com pedra sobre pedra construiu a Igreja São Judas Tadeu. Não, não se pode esquecê-lo. Não, não se pode deixar de reverenciá-lo em sua vida de religioso e de artista: uma unida à outra com sabedoria. Ah! Nazareno Confaloni como sua vida foi intensa. Como seu olhar foi intenso sobre o mundo.[65]

A amplitude do testemunho de Miguel Jorge assinala o tratamento pictórico conferido na modelagem do rosto, no domínio da técnica. Com pinceladas nervosas e deformadas, estas pareciam mais a serviço da percepção instantânea do que da precisão acadêmica. Mais tarde

[65] JORGE, MIGUEL. **Nazareno Confaloni, não se pode esquecê-lo**. Jornal O Popular, 12 Jun.1977. Depoimentos do crítico de arte Miguel Jorge ao Jornal O Popular quando do acontecimento do falecimento de Frei Confaloni. Editado pelo Jornal O Popular na data acima citada.

o pintor nomearia este forma de saber e de sentir a arte como "experiência do sensível", como está em uma carta endereçada ao amigo Luiz Curado em que Confaloni descreve suas sensações advindas da percepção do que acontecia ao seu redor, permitindo-lhe em uma miríade de impressões ao rever ecos perdidos dos muitos "Eus" que habitavam suas obras, personagens nos quais ele necessariamente se via e se encontrava.

Na primavera do ano de 1950, precisamente em 21 de Setembro, Confaloni embarcou em um navio no Porto de Gênova. No dia 26 de Outubro já se encontrava em terras goianas. Logo que chegou, uma missa na Cúria em intenção do Frei dando boas vindas foi realizada na antiga Igreja da Cidade, que se localizava atrás de onde é edificada hoje a atual Catedral. Na época era costume esse tipo de celebração para os padres em trânsito.

Nos anos cinquenta, a jovem capital, Goiânia, edificada na década de 1930, foi se erguendo como símbolo da modernidade, ao passo que a Cidade de Goiás, aquela pequena cidade, pacata, com suas ruas de pedras, seus becos, casarões, as conversas de fim de tarde nas portas das casas, o Rio Vermelho que corta a cidade, a Serra Dourada, permanecia como antes, a vida tomada de uma paisagem bucólica como se o tempo ali tivesse parado desde a época colonial. A Cidade de Goiás vivia a nostalgia de seus dias de capital interrompidos com a construção de Goiânia. Foi nesse cenário que começou um novo capítulo na vida de Confaloni e também para a história de Goiás, pois sua presença em terras goianas marcaria em definitivo o destino das artes plásticas na região.

Para Confaloni, a vinda para o Brasil significava o encontro com um mundo novo. Não obstante, havia aceitado o desafio que lhe traria no primeiro momento um misto de estranhamento, mas também de encantamento em terra desconhecida. A separação dos amigos e parentes a que estava habituado a conviver não teria criado um vazio na vida do Frei, a ausência dessas pessoas era suprida por meio dos lamentos de saudade exprimidos em suas cartas. Porém, com o objetivo de cumprir a missão daquilo que mais se entregou a fazer durante sua vida: realizar serviço missionário a serviço da fé e como artista, para pintar os afrescos da Igreja do Rosário na cidade de Goiás Confaloni não desanimaria do que lhe havia sido destinado a cumprir. Questionada sobre o que levaria um sacerdote, artista, europeu se lançar do outro lado do Atlântico em uma pequena cidade do interior do Brasil, sua sobrinha Rossela Orsini respondeu, emocionada:

> Credo che sia proprio quello che ci si sente come la sua missione quando lui diventato un domenicano. Quindi, probabilmente, ha seguido andando e partendo, si sentiva un modo per iniziare la passeggiata e seguire la sua missione. Anche come missionario in Italia, chiaramente dipingeva estava a

> Le Caldine, Viaggiava, não haveva una sua comunità dove potrebbe sperimentare la sua missione di sacerdote. Presumo que la sua decisione di lasciare Itália, rimanere lá si e stata poi, la motivazione della sua crescita como uomo, como missionário e como artista, in fato perque lui era extremamente sensibile a quello che era sociale, la gente e quindi, lui hai Eh... io me emociono.... sempre ho sentito quando parlo da lui. (Lei piageva tantissimo per parlare de tuo zio).[66]

Por essa época, Dom Candido Penso que o convidou para vir para Goiás, estava em pleno exercício como administrador Apostólico da Prelazia de Sant'Ana da Ilha do Bananal, com sede na Cidade de Goiás.

Confaloni inicia o estudo dos quinze afrescos dos Mistérios do Rosário[67], seu primeiro trabalho artístico no Brasil, e a obra considerada pela crítica de arte como a primeira pintura moderna em Goiás que data de 1953, ano de sua conclusão.[68] Essas pinturas nos permitem lançar um pouco mais de luz sobre sua fase artística, pois, apesar de ter sido distinguido como o primeiro artista em Goiás representativo do pensamento e das correntes estilísticas surgidas no decorrer do século XX, mais tarde, em solo goiano, essas linguagens sofreriam uma atualização constante. Confaloni passou a transmitir em suas telas sensações estéticas que evocavam formas naturais e humanas. Em suas imagens sacras a luz e a sombra caminham juntas. Com uma linguagem pictórica pensada, comedida, o olhar de suas imagens é sutil e os personagens que se incorporam às paisagens bíblicas são pessoas do próprio local, mulheres, homens, crianças, animais cujos traços fisionômicos nos dão ideia da mistura étnica cultural a qual os brasileiros fazem parte.

Seu conceito de beleza foi formulado por meio de recorrentes tons pasteis, composição segura, cores limpas, o que denotava um artista já amadurecido à medida que o tempo passava. Rapidamente, Goiás tornou-se um lugar de deslocamento de experiências. Com uma população de hábitos tradicionais, aos poucos viam surgir as cenas pintadas, o que resultou em estranhamento social. A pintura dos Quinze mistérios do Rosário no altar-mor da igreja causou grande impacto do ponto de vista da composição dos desenhos das cenas, tudo era

---

[66] Entrevista realizada com Rossela Orsini em 02 e Outubro de 2015.

[67] Essas imagens serão apresentadas nas análises do Capítulo IV.

[68] As pinturas de afrescos da Igreja do Rosário, da cidade de Goiás, é considerada a primeira obra moderna do Estado. Quando Confaloni chega a cidade de Goiás em 1950, dá inicio a pintura desses afrescos e só concluirá essa obra no ano de 1953. Segundo consta nos relatos de PX Silveira, os cinco primeiros destes Mistérios dos afrescos são os "Gozosos", que vão da Anunciação até o Encontro no Templo. Os cinco seguintes são os mistérios "Dolorosos", da Agonia no Horto até a Morte na Cruz. E os cinco últimos mistérios são os "Gloriosos", que vão desde a Ressurreição até a coroação de Nossa Senhora - sendo que os três últimos são passagens que não constam do Evangelho. Cada painel mede 3m de largura por 2,30m de altura na parte central e 2,70m nas laterais (SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed.UCG, 1991, p.29-30).

novo, e nenhum dos elementos figurativos constitutivos da tradição clássica de imagens sacras se faz presente aos olhos dos fieis.

A grande pergunta quanto à recepção daquelas obras no momento era uma questão de forma e não de conteúdo. Era uma concepção de arte fundamentalmente diferente aos olhos da população local. O referencial que o separava de outros pintores do local, para quem os exercícios do sensível, do estético estiveram até então voltados para pinturas de paisagens no local era enorme. As pessoas que ali moravam, foram envolvidas por Confaloni que os chamavam para servirem de modelos. Na época Confaloni precisou de um bebê, senhoras, moços, idosos e até animais domésticos, todos usados para cenas imaginadas. Nenhum pedido foi negado e muitos até se orgulhavam de ter sido tomado como modelo para tal personagem.

No ano de 1951, Confaloni concluiu o primeiro afresco, a Anunciação, e todos os outros mistérios teriam sido finalizados em 1953, quando o Frei já havia mudado para Goiânia. A população aguardava ansiosa pela inauguração da Igreja do Rosário, olhava os afrescos e não conseguia entender as figuras grotescas pintadas nos mistérios por aquele "[...] pintor louco, que tem Cristo com uma expressão terrível, sem distinção de Judas, Nossa Senhora barriguda, mascarados e todas aquelas figuras esquálidas, fantasmagóricas, como dizem até hoje."[69]

É de imaginar que naquela cidadezinha que na época era habitada por mais ou menos doze mil pessoas, quase todos católicos, o susto diante de tais imagens de afrescos seria enorme. Absorvido naquele ambiente rústico, Confaloni chegou ao seu próprio estilo individual. Em seu impulso figurativo em todo momento buscou redefinir as fontes de um conhecimento revigorado ao toque lento e curioso de outro que o identificou como "o pintor louco". Sobre os comentários tecidos sobre os seus afrescos Confaloni respondia: "estas pessoas não entendem nada de arte." [70]

É preciso considerar que nessa trama de fatos, havia um padre artista convidado por um Bispo sensível às artes como Dom Penso que agregado à visão social, humana e religiosa da missão dominicana, não renderia outra coisa, senão, a simplicidade do realismo das formas pintadas por Confaloni dentro da Igreja do Rosário. Tal fato, permitia significar, além do surgimento extraordinário de imagens sacras inspiradas por um imaginário clássico para um olhar que também estivesse atento à identidade local. Certamente essas imagens teriam relação com esse lugar, o começo de uma nova etapa de vida para Confaloni.

---

[69] SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG, 1991, p. 31

[70]Ibid. p. 30

A carismática personalidade de Dom Cândido Penso assegurou-lhe durante o período em que esteve no comando da Prelazia em Goiás de 1940 a 1959, artistas e intelectuais ao seu lado. Junto a ele sempre esteve Frei Simão Dorvi[71], seu fiel companheiro de viagens de desobrigas. Ainda que fosse homem de uma ortodoxia inquestionável, Frei Simão tinha uma visão de mundo muito ampla. Em pouco tempo Dom Candido Penso podia sentir o quanto aquele encontro em Roma havia lhe rendido grandes resultados. A vida na Cidade de Goiás parecia mais agitada do que na velha Europa. Confaloni dividia seu tempo entre pinturas dos afrescos, aulas de desenho que começou a ministrar no Colégio Santana além da realização de desobrigas nos arraiais e vilarejos da Prelazia do Bananal. Tudo era novo aos seus olhos, a linguagem, o povo, os lugares, os sabores lhe causaram a mais profunda impressão e, Confaloni parecia estar determinado a mostrar tudo isso com pinceis e tintas. É digna de nota sua descrição sobre o lugar a uma carta endereçada ao amigo Luis Curado:

> Caro Amigo Luiz:
> A sua prezada carta me encontra aqui no Araguaia, numa zona encantadora, achando que não seria exagero afirmar ser este nosso rio um dos mais bonitos do mundo, com seu curso plácido, silente, cheio de mistério, num território virgem, ainda intocado pelas mãos dos homens, ainda perfeitamente conservado como Deus o criou, cheio de pureza e eternidade. Como um artista, pela sua própria profissão é mais que os outros receptivo e impressionável, tudo aqui me é fonte de sensações e comoções, que me esforço para imprimir nas telas com simples camadas de tintas e linhas compositivas. Nestas últimas palavras, poderíamos achar a definição mais apropriada, e para mim mais adequada, de arte em geral: representar a natureza, em um conjunto compositivo de linhas, cores volumes. Quer dizer que a natureza, passando por dentro da alma, sai transformada num são subjetivismo, sem que sua objetividade seja destruída, conquanto - repito - transformada pela sensibilidade e pelas qualidades intelectuais do artista que a cria. Como vê a minha concepção de arte é muito simples e quase infantil.

[71]Frei Simão Dorvi atuou como religioso ao lado de Monsenhor Penso, durante o tempo em que este comandou a Prelazia de Goiás. Nos relatos do livro de fotografias e memórias sobre o acervo fotográfico de Dom Candido Penso, Fr Reginaldo Orlandini descreve a lealdade e o companheirismo que Frei Simão dedicou ao prelado de D. Penso: em seus retratos, vimos o quanto aquele homem alto, magro, moreno, altivo, com ossos protuberantes na face, sobrancelhas grossas e ressaltadas, havia transformado em um senhor já de idade avançada ao longo dos anos, mas de um olhar que denota uma bondade sem fim". Frei Simão dirigiu reformas de capelas, viajava sempre em companhia de D. Penso nas desobrigas auxiliando-o nas cerimônias religiosas, dando aulas de catequeses e na descrição de documentos religiosos, além, das visitas anuais aos índios e sertanejos da beira do Araguaia. É importante ressaltar que Frei Simão foi um organizador e incansável compilador de documentos históricos, religiosos e civis. Deixou para a cidade de Goiás inúmeros trabalhos para a Diocese, catalogou milhares de fichas de registros de batizados, casamentos, óbitos desde os primórdios do Vilarejo de Vila Boa de Goiás. Restaurou centenas de páginas sobre a história de Goiás que hoje compõem grande parte do acervo da fundação que leva o seu nome, onde uma leva enorme de pesquisadores de todas áreas se servem até os dias atuais. Segundo dito, Frei Simão cresceu muito ao lado de D.Penso, pois, havia estudado somente até o terceiro ano primário. Depois da morte de D.Cândido Penso, Frei Simão viveu para perpetuar sua memória (ORLANDINI, Reginaldo. **Candido Penso Bispo e Fotógrafo**. Goiânia: Ed. Lider,1996).

> Mas, olhando em toda a sua história, excluindo-se uma pequena parte de nossos contemporâneos, parece-me que sempre ela foi orientada neste rumo. E deu grandes coisas! Confesso que eu não chego a compreender para que alguns artistas modernos fazem questão de proclamar que, com seus trabalhos, não querem representar nada, não querem dizer nada aos seus semelhantes, fechando-se num hermetismo desumano. A incompreensão pode ser uma falha de minha parte, mas pode ser também que falhem eles próprios, pois penso que qualquer atividade do homem é feita sempre para outros homens, para o adiantamento da coletividade; e para isso é preciso que, quando a gente fala e trabalha, os outros possam pelo menos compreender - do contrário, nada adianta, posso cair e falar como um anjo, mas, se os homens - meus semelhantes - não me entenderem, estou fora do mundo, não sou humano e por isso não sirvo. ... Numa palavra: desde que o mundo existe, a arte foi uma linguagem de linhas e cores, mais ou menos altas, mais ou menos empolgantes, ao alcance de todos ou quase todos. É verdade que, no correr dos tempos, a linguagem mudou, tanto que eu não falo mais como meus avós - e também a arte, sendo uma linguagem, mudou e mudará sempre, pois deve falar aos homens de sua época, com a sensibilidade e a paixão da sua atualidade, para ser presente e compreendida. Mas o que é substancial fica para todos os tempos, e os nossos netos poderão ler na nossa arte os problemas que nos afligiram, como nós, hoje facilmente lemos o que os nossos antepassados quiseram dizer. Lembranças saudosas do amigo.[72]

Confaloni havia se entusiasmado com toda aquela paisagem natural que lhe saltava aos olhos, o mundo novo que lhe era apresentado jorrava cores e contrastes: o velho e o novo, a igreja com aldeia, vilarejo e povo, estradas e sertanejos. Em entrevista ao escritor e crítico de arte Miguel Jorge, Confaloni rememorava o começo de sua nova vida em Goiás, encantado dizia: "[...] assim que cheguei para Goiás procurei retratar aquelas paisagens, os rios, as lavadeiras, os burrinhos carregando lenha. Foi uma época muito feliz. Minha pintura tinha cores muito vivas".[73] Um turbilhão de sensações, era preciso esvaziar tudo aquilo na arte, esta no meio desse redemoinho. São conteúdos daquele homem cansado de viver no velho mundo, tudo se fundamenta agora em um espaço onde a força prodigiosa da natureza se faz presente. A primeira delas seria uma série de lavadeiras, que andaram pelo mundo, também, retratos de tipos característicos da região, por último, a voz humana transformada em arte, na figura humana de São José e o Menino Jesus no colo, e ao fundo a paisagem do Rio Araguaia[74]. Sobre essa obra o Frei contou ao Jornal OIó:

---

[72] Carta a Luiz Curado, publicada na Revista Miragem nº 1/1954.

[73] Entrevista concedida ao crítico de arte Miguel Jorge para o Jornal O Popular - Paginas Literárias em 25 Nov. 1973.

[74] Sobre este Afresco, segundo relato PX Silveira, que na época viajou até o local para fotografar tal obra, mas ao chegar à cidade, ficou sabendo por pessoas do lugar que o afresco havia sido totalmente destruído, para reformas da igreja. Segundo o mestre de obra Sr. Altamiro, foram feitas novas paredes por fora e desmanchadas as de dentro, entre as quais a que havia esse patrimônio artístico. A foto que consta em sua obra foi doada por algum

> [...] Não me esqueço de uma viagem a São José do Araguaia onde junto com um companheiro levantamos uma igrejinha no velho sistema adobes. Nesta Igrejinha fiz um afresco de São José carregado o menino Jesus e tendo como fundo o majestoso rio Araguaia e o céu de nosso sertão[75]

Em contraste com a imponente paisagem urbana e arquitetônica europeia, Confaloni se deleitava em primeira mão com cenário simples, de gente humilde quando saía em suas desobrigas. Neste período já podia contar com certo conforto. Na década de 50, as cidades do interior também começavam a se modernizar, houve um aumento da população, mas as oportunidades ainda eram oferecidas por um ambiente urbano árduo, contrastado com a vida descontraída do mundo rural. Eram pessoas vindas de lugares distantes para regiões próximas de jazidas e com isso os meios de transportes também mudaram. Se os frades antes utilizavam de cavalos e canoas para as visitas pastorais que eram feitas aos índios à beira do Rio Araguaia, agora poderiam contar com carro e barco motorizado, o que resultou em trajetos encurtados.

Confaloni era um estrangeiro, mas passava a impressão que a adaptação ao lugar, aos costumes, à língua foi tão tranquila quanto o ato de esboçar qualquer desenho no papel. Talvez pelo fato de ser um frade, essa condição o levava a se relacionar com maior facilidade com as pessoas do lugar. Entretanto, dentre todas, destaca-se a mais cativa e duradoura amizade daquele lugar, que foi com Regina Lacerda[76], amiga a qual o Frei dividia longas conversas muitas delas sobre a cultura local. Regina Lacerda e sua família o adotaram como membro da família. Segundo depoimento de Frei Lourenço:

> [...] grande amiga de Frei Nazareno, amicíssima. [...] e que orientou muito o frei Nazareno talvez na pintura, porque ele era amicíssimo dela, como dois irmãos. Eu me lembro que era padre novo, tinha os meus 29 anos, e ia na casa e as conversas dele com a Regina eram conversas de amizade, e ela

---

cidadão de São José dos Bandeirantes, tirada em algum momento de ritual religioso, onde se pode avistar o afresco de Confaloni ao fundo. (SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG, 1991, p.31)

[75] GARCIA, José Godoy. **Goiás e a presença de Nazareno Confaloni**. Entrevista de Frei Confaloni concedida ao escritor, jornalista e crítico de arte José Godoy Garcia, publicada no Jornal OIó, Abril de 1957.

[76] Entrevista da escritora, folclorista e amiga de Frei Confaloni, Regina Lacerda, concedida ao Jornal O Popular no acontecimento da morte de Frei Confaloni. Editada em 05 Jun 1977, pelo jornal O Popular com o título:**"Morre Confaloni realizado como religioso e artista muito querido em Goiás".**

> sempre como você falou né? Falavam da cultura local, e isso ele sem dúvida ele soube aproveitar".[77]

As referências obtidas da grande amiga fazem parte do acervo de obras do artista e as declarações biográficas depois de sua morte também nos dão uma ideia do quanto significou essa convivência, pois, para a folclorista e escritora Regina Lacerda:

> [...] Muito emocionada com a morte do amigo, Regina contava ontem de manhã, [...] tinha como pessoa e artista uma grande sensibilidade. Dominava sua técnica e foi o responsável pela criação do movimento artístico em Goiânia e pelo surgimento da maior parte dos nossos artistas plásticos, todos seus amigos, mesmo não seguindo sua escola, porque sempre tiveram dele o apoio e o estímulo. A ele devemos o nível que atinge hoje a arte em Goiânia e em Goiás. [...] a família de Regina era a família de Frei Confaloni no Brasil. Assim ele a considerava, desde Goiás, velha capital onde a conheceu. Também se dizia o capelão da família, pois era ele que fazia todos os seus batizados e casamentos e celebrava as missas.[78]

No ano de 1952, a pedido de Dom Candido Penso, Confaloni realizou os afrescos da capela que fica dentro do Convento e que era de uso de Monsenhor Penso. Lá, encontram-se até os dias atuais três afrescos. Do lado esquerdo, a imagem de "São Domingos" (Figura 6, anexo 3) à direita "Sant'Ana" (Figura 7, anexo 3) e "Cristo crucificado" (Figura 8, anexo 3), no centro do pequeno altar[79]. Nesse mesmo ano, Confaloni foi apresentado ao artista Luiz Augusto Curado[80] por Dom Penso, por sugestão de um amigo que, sabedor do amor que Luiz

---

[77]Diálogo gravado em Novembro de 2014 entre a autora e Frei Lourenço, no espaço social do Convento dos Dominicanos. .

[78] Entrevista da Escritora, folclorista e amiga pessoal de Frei Confaloni, Regina Lacerda, concedida ao Jornal O Popular no acontecimento da morte de Frei Confaloni. Editada em 05 Jun 1977, pelo jornal O Popular com o título:**"Morre Confaloni realizado como religioso e artista muito querido em Goiás".**

[79] Sobre as imagens pintadas por Confaloni em Goiás, em viagem de pesquisa, tivemos a oportunidade de fotografar tanto os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário, como também, tivemos acesso a essa ala íntima do Convento e fotografamos as imagens que se encontram no pequeno altar. Obra: "São Domingos, Sant'Ana e Cristo Crucificado". Ver figuras: 6,7 e 8, anexo 4).

[80] Luiz Augusto do Carmo Fleury Curado, goiano nascido na cidade de Pirenópolis, cursou o ginásio no Colégio Jesuíta em Nova Friburgo, no Rio de Janeiro. Homem dotado de sensibilidade para o campo das artes, ofício que pouco exerceu durante sua vida. Contudo, Curado amava música, teatro e artes plásticas. De volta à Goiás, foi estudar no Colégio Bonfim em Silvânia e depois no Lyceu em Goiás. Em 1941 se casou e mudou para Goiânia, onde concluiu seus estudos na Escola Goiana de Comércio, indo trabalhar como contador Prefeitura. Em Goiânia tornou-se professor de matemática da Escola Técnica Federal, onde conheceu Henning Gustav Ritter e dessa amizade o sonho acalentado por ambos de abrir uma instituição de ensino de arte em Goiânia. Apesar de poucos registros de objetos artísticos feitos por Curado, foi uma pessoa que teve um papel de extrema relevância não só como um grande articulador da ação cultural moderna que iniciou-se em Goiânia nos primórdios dos anos 50, com a abertura da Escola Goiana de Belas Artes, como dedicou-se de corpo e alma ao exercício pedagógico no ensino da arte como também atuando na retaguarda acerca dos assuntos administrativos da escola. Luiz Curado é citado na tese de Edna Goya como o primeiro artista a trabalhar com gravura em Goiânia e um dos responsáveis pela elevação da serigrafia em nível comercial no Estado. Foi dito também, sobre afeição às artes por parte de

Curado tinha por arte, sugeriu que conhecesse "um pintor louco" que Cândido Penso trouxera para a cidade. E assim, sucedeu o encontro entre Frei Confaloni e Luiz Curado, mais tarde juntando ao grupo Henning Gustav Ritter[81] que havia chegado a Goiânia em 1949, no momento em que a Sociedade Pró-Arte[82] dava sinais de seu fim. Além das afinidades que nutriam pelas artes, o encontro desses três homens, já maduros, assinalaria o destino da história das artes plásticas em Goiás com a realização do desejo de instituir uma Escola de Ensino de Arte em Goiânia, pois, sentiam falta de um ambiente cultural e artístico na jovem capital que crescia a passos largos desde a sua inauguração oficial na década de 40.

Confaloni escreveria mais tarde sobre esse encontro. O jovem Luiz Curado havia se impressionado com aquele jovem de "admirável empatia para as artes e de tamanha lealdade" que transformaria em definitivo o seu destino:

Luiz Curado tendo trafegado no campo da música, do teatro, cenografia, desenho, escultura, terracota, pinturas, colagens e iluminação cênica. Segundo consta na pesquisa de Edna Goya, Luiz Curado morreu esquecido, inclusive por parte de uma geração nova de artistas que não sabem ou não reconhecem a importância do artista para a história do modernismo nas artes plásticas em Goiás. "Desde a extinção da EGBA, o artista, ressentido com a destruição da escola e com sua exclusão do quadro de docentes da Faculdade de Arquitetura da UFG, recluiu-se na ETFG, voltando-se para o magistério secundarista, completamente esquecido no meio cultural e artístico" (GOYA, Apud BORELA, 2010, p.82)

[81] Nascido em Hamburgo, filho de uma família tradicional, recebeu formação na Alemanha no período Entreguerras. Iniciou seus estudos na Escola de Artes Livres e Aplicadas de Hamburgo, formação que teria relação com sua vida profissional no futuro, e estudou na Escola Superior de Artes Plásticas – Landeskunstshule – Hansischehochschule – Lerchenfeld. Sabe-se que durante o período de formação de Ritter, a Alemanha passava por processo de transformação nas artes com debates ligados a influências das artes sob demandas da industrialização. A associação e união de artes plásticas, artesanato e indústria às artes aplicadas (arte com ofício de design) encantou Walter Gropius (1883-1969), que futuramente fundaria a Escola de arte Bauhaus, funcionando de 1919 a 1933 em diferentes locais. Sua primeira viagem ao Brasil aconteceu no ano de 1925, quando embarcou em um navio como marujo marceneiro da Marinha Mercante Alemã. No primeiro momento fixou-se na cidade de Estrela no Rio Grande do Sul, três anos depois retornou à Europa, onde completaria seus estudos até 1933. Mais tarde, inconformado com o regime nazista, resolveu vir para o Peru a convite de amigos refugiados políticos, para realizar trabalho na Província de Loreto. Passou por Iquitos no alto Amazonas, em 1936 retorna ao Brasil no Ceará e Minas trabalhando como arquiteto. Sua estada em Minas Gerais foi na cidade de Araxá. Durante a construção das obras das termas de Araxá, trabalhou para Roberto Burle Marx. Chegou à Goiânia em 1949 e naturalizado brasileiro, começou a lecionar Desenho de Móveis e Educação Artística na Escola Técnica Federal. Poucos anos depois conheceu Luiz Curado e Nazareno Confaloni.

[82] Amauri Menezes, artista plástico, ex-aluno e professor da EGBA, explica que a Sociedade Pró-Arte foi fundada em 1945, sob a liderança do intelectual arquiteto e entusiasta das artes, professor José Amaral Neddermeyer. A escolinha surgiu como um embrião para o desenvolvimento das artes plásticas em Goiás, com agrupamento de artistas locais. Durante seus dois anos de vida, aconteceram exposições que atraiam artistas de várias cidades do interior goiano. Com as atividades mais centradas na música, Amauri considera que a Pró-Arte foi a primeira Escola de Artes do Estado a reunir artistas de diversas áreas do campo artístico, dentre os quais: Octo Marques e Goiandira do Couto (pintores paisagistas), Antônio Enrique Peclat (Pintor), Jorge Felix de Souza (arquiteto), Regina Lacerda (escritora, folclorista), José Edilberto da Veiga, Brasil Grassini e Luiz Curado. Esses artistas conseguiram realizar exposição logo no seu nascimento, na "I Exposição de Pintura, Escultura e Arquitetura", na qual contaram com dez trabalhos. Sabe-se que tal evento repetiu-se no ano seguinte já com mais participantes e pode contar com 67 trabalhos expostos, e, em 1947 com um número ainda maior: 25 participantes e 145 trabalhos. Enfraquecida por problemas financeiros, em 1948, a Sociedade Pró-Arte deixou de existir (MENEZES,Amaury. **Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998, p.39-41)

> [...] Foi um dia ao meu atelier, na velha Goiás, o nosso Luiz e aí travamos a nossa grande amizade. Desse encontro surgiu a ideia da criação da Escola Goiana de Belas Artes. Eu considerava Goiânia, há já um bom tempo, como uma cidade faltosa de alguma coisa, isto porque era evidente o desequilíbrio entre o seu progresso material e um inadequado movimento artístico cultural. [...] faltava a arte ou um movimento artístico de boa envergadura por iniciar. Considero a arte como o sal da terra, que tempera e romantiza, embeleza e dignifica todos os demais aspectos da vida. Quantas vezes ficava magoado quando encontrava conhecedores do direito, das ciências médicas, ilustres professores verdadeiramente crus em arte. E o exemplo é que a Faculdade de Filosofia de relevante importância no cenário cultural de Goiás, ainda hoje não possui uma cátedra de História da Arte. [...] Luis Curado me informou da presença em Goiânia de um bom artista alemão, Ritter, escultor de grande força. Ritter vivia há anos em Goiânia e vivia completamente desconhecido. Finalmente com ele e Luiz Curado levamos a termo a realização daquela ideia.[83]

Confaloni se entusiasmara com a ideia de uma escola de arte, afinal dava aulas de pintura em Goiás para os alunos do Colégio Santana, sem muito entusiasmo demonstrado por parte dos alunos. Foi então que a ideia de abrir uma escola de artes em Goiânia junto aos dois companheiros Luiz Curado e Ritter, foi amadurecendo até que Confaloni ganhasse permissão para se mudar para Goiânia levando em consideração a condição proposta por ele mesmo a Dom Abel, bispo na época: o início dos trabalhos para a instalação de um convento dominicano na capital[84].

De malas prontas, Confaloni chega a Goiânia, nesse período, a cidade ainda era "uma fábrica de casas e esperanças",[85] como bem lembrou Aline Figueiredo. O Frei pôde contar com a ajuda e indicação do amigo Luiz Curado que lhe arrumou junto a Inácio Goldfeld um trabalho na Loja Eletromecânica: a realização de um afresco na loja, cuja única exigência da diretoria seria de um painel moderno. Curado vem de Goiás e apresenta o estudo feito por Confaloni ao empresário cujo tema era: "Comunicações"[86], e alterado alguns detalhes, durante

---

[83] GODOY GARCIA, José. **Goiás e a presença de Nazareno Confaloni**. Jornal OIó, Abril de 1957. Entrevista de Frei Nazareno Confaloni concedida ao escritor, jornalista e crítico de arte, José Godoy Garcia ao Jornal OIó em abril de 1957.

[84] Apesar de Dom Cândido ver com bons olhos a mudança de Confaloni para Goiânia, a autorização não seria concedida da sua parte, era preciso apelar ao Superior da Ordem que deveria ser feita por intermédio de Dom Emanuel Gomes de Oliveira, Bispo de Goiânia (colocar o período). A solicitação seguiu ao Superior, Padre Suarez, e esta foi negada em função da falta de pessoal na prelazia Nullius do Bananal. Para que autorização saísse, foi preciso por parte de Confaloni junto a Dom Emanuel maior insistência e incluir junto d proposta a abertura de um convento dominicano em Goiânia (SILVEIRA, 1991).

[85] FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Ed.UFMT/MACP, 1979, p. 106.

[86] No começo a diretoria da loja não havia ficado satisfeita, Confaloni escolheu como tema “comunicações”. Queria um painel que o tema por si só enquadrasse a execução moderna. Conforme consta em estudos sobre esse material o projeto inicial foi alterado durante sua execução, e Confaloni não fez concessão à sua ideia inicial e sim a aprimorou. PX Silveira relata que Confaloni “utilizou de alguns silvícolas batendo tambor de madeira,

a sua execução na parede. Hoje desse afresco, resta apenas a documentação fotográfica que não tivemos acesso.

Esse trabalho foi de grande importância para o Frei, porque garantiu seu sustento em Goiânia nos primeiros meses e foi seu primeiro afresco com temática que não guarda relação com universo religioso, o que lhe permitiu logo em seguida novas propostas de trabalho.

Ao final do ano de 1952, dentre várias reuniões com Luiz Curado e Ritter sobre a abertura da Escola, receberam a notícia por intermédio de Dom Abel sobre a pretensão de Dom Emanuel, arcebispo de Goiânia de fundar em breve a "Universidade do Brasil Central", hoje Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Portanto, o plano da fundação da Escola Goiana de Belas Artes deveria ser pensado de forma que futuramente fosse incorporada à Universidade que estava sendo gestada. Neste mesmo ano, a EGBA abriu as suas portas extra oficialmente, com três cursos iniciais: pintura, escultura e desenho aplicado. Posteriormente vieram juntar-se a esses os cursos de *ballet*, teatro experimental, arte infantil e música[87]e o curso livre de pintura era oferecido àqueles que não estivessem aptos a cursar a Universidade. Sob um clima de total efervescência política, econômica e cultural vividos em Goiânia, em razão do projeto idealizado de identidade moderna para a nova capital, e em um clima de total liberdade de criação e muito amor as artes, esses três jovens encarnaram o espírito da nova cidade que crescia a passos largos. Em maio de 1953 o Ministério da Educação reconheceu a instituição oficialmente[88].

Neste mesmo período Confaloni recebeu a notícia da autorização de seu desligamento da Prelazia de Nullius, e tornou-se o primeiro dominicano de sua ordem a instalar-se na cidade de Goiânia. O retrato do rapaz, artista, frade, já um homem maduro pode ser expresso em alguns de seus autorretratos Todos guardam semelhanças e similitudes com seu criador: o homem cujo olhar prospectivo se lançava ao alto para uma cidade jovem que irradiava o novo

---

animais para tração, imagem do mar ao fundo demonstrando o contato com outros continentes, aberturas de estradas como sinal de progresso". O painel tinha uma dimensão de 6m de altura por 3,5m de largura. O afresco foi todo destruído e hoje, desse trabalho, restam apenas fotografias que não tivemos acesso. (SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni.** Goiânia: Ed.UCG, p.34)

[87]"O curso de música foi criado junto à EGBA e dirigido pelos músicos Belkiss S. Carneiro de Mendonça e Jean Douliez, (maestro vindo da Bélgica na época). O Instituto de Música, antecipando-se a incorporação pela Universidade Católica, desmembrou-se da Escola e passou a denominar-se Fundação Conservatório de Música, até 1960, quando foi definitivamente anexado à Universidade Federal de Goiàs." (MENEZES, Amaury. **Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998, p.42).

[88] Sobre a abertura da Escola Goiana de Belas, trataremos da história da fundação dessa instituição de forma bastante detalhada no capítulo que vai discutir a recepção da obra do Frei e sua apropriação por parte de intelectuais, instituições e a crítica que o consideram como essencial à construção do ideal da modernidade em Goiânia, como homem que funda uma Escola de Belas Artes, constrói uma igreja moderna e contribui para o patrimônio cultural artístico de Goiás.

desde a sua idealização com modelo arquitetônico implantado e num segundo momento já pronta para receber novidades na literatura e nas artes plásticas.

A transferência de Confaloni para Goiânia assinalava a audaciosa entrada de um jovem padre artista que se tornaria aquele que implantou novamente o gérmen de inovações estéticas nas artes plásticas em Goiás. Sua adesão ao grupo insurgente local, além de ter resultado na institucionalização do ensino das artes em Goiás, provocou o rompimento com estilo de arte apresentado até então.

Para Figueiredo (1979) "iam-se as velhas temáticas singulares de décadas anteriores de alguns artistas plásticos locais" como era o caso de Goiandira do Couto e Octo Marques, cujas experimentações artísticas eram voltadas para desenhos de pinturas de paisagens[89] e chegava a nova arte, transplantada sob os ares da clássica Europa, com uma pitada de algo no desenho que a muitos soavam estranho, moderno demais para uma população de hábitos rurais e nada acostumada às inovações estéticas.

Mas, de fato, o costume e a ignorância deveriam ser fustigados em nome do interesse desse pequeno grupo que entendia que Goiânia era uma cidade que carecia não somente de um movimento artístico como também de uma escola de formação em artes[90]. Nos primórdios em Goiânia, Confaloni residiu junto com Dom Abel na Casa Paroquial da antiga matriz de Goiânia. Além da prática de ensino na EGBA, Confaloni dava prosseguimento à pintura de afrescos.

---

[89] Segundo a crítica de arte Aline Figueiredo (1979), as três exposições que aconteceram desde a fundação da Sociedade Pró-arte em 1945 até 1947 puderam contar com presença desses artistas locais, dentre os quais destaca: "apenas a presença solitária do paisagista Octo Marques, que já vinha realizando uma pintura realista, formalmente ingênua e que retrata, ainda hoje, trechos da antiga capital, merecia destaque na cena goiana, então dominada pela linha acadêmica e acentuadamente provinciana". (FIGUEIREDO, ALINE. **Artes Plásticas no Centro Oeste**. Ed.UFMT, 1979, p.96).

[90] A entrevista concedida em 07 de Fev.1995, pelo artista plástico, ex-aluno e ex-professor da Escola Goiana de Belas Artes, Amaury Menezes, mencionada em um artigo da professora Márcia Metran de Mello, nos ajuda a compreender o contexto e a importância do grupo com a fundação da EGBA, sobretudo, com a presença de dois componentes de grupos de origem europeia. Segundo Metran, Amaury defende a tese de que a presença de Confaloni e Gustav Ritter foi sem dúvida importante para a aceitação da nova arte que estava sendo apresentada em Goiânia naquele momento: "[...] A Escola de Belas Artes foi tão importante para o desenvolvimento dar artes em Goiás porque o professor de pintura era Frei Confaloni. Era um padre dominicano que ensinava pintura moderna, fazia pintura moderna, era um figurativo. Eu acredito que o fato dele ser padre, ser italiano, fez com que a população de Goiânia aceitasse o modernismo como alguma coisa válida. Se fosse um brasileiro e não fosse padre... você entende a coisa? Foi quase que uma imposição, porque uma sociedade rural para aceitar o modernismo, tinha que acontecer alguma coisa diferente. Então, um padre que pintava santos de pé grande foi aceito, porque era padre. Como ele era italiano, e normalmente a gente acha que o italiano é mais culto que o brasileiro, então um padre italiano tinha autoridade para falar que aquilo era válido. Então, o modernismo foi aceito em função do Frei Confaloni e do Ritter, que era um alemão, também uma cultura mais respeitada do que a nossa. Foi importante a presença dessas duas figuras, para a consolidação das artes em Goiás". MELLO, Márcia Metran. Modernismo em Goiás. Disponível em: https://projetos.extras.ufg.br/.../images/.../32_**modernismo_em_goias**.pdf. Acesso em 01/08/2014.

A *Via Sacra* da Igreja Santo Antônio, Matriz de Hidrolândia, uma pequena cidade que fica a quarenta quilômetros de Goiânia foi outro afresco pintado pelo Frei no ano de 1953 e destruído na reforma da igreja a mando do padre da Paróquia em momento posterior. Vale destacar aqui, trechos abordados por Frei Lourenço sobre a história dessa pintura de afresco da Matriz de Hidrolândia.

> [...] Oportuno lembrar aqui uma grande obra de Frei Nazareno que foi uma Via-Sacra em afrescos que decorava as paredes da Igreja Matriz de Hidrolândia-GO. O pároco dessa igreja, estranhando a pintura do Frei, resolveu cobri-la com várias mãos de tinta. O afresco desapareceu e tornou-se irrecuperável. Uma pena!! Consta que alguns artistas norte-americanos tentaram inutilmente recuperá-la.[91]

As paredes que estavam pintadas os afrescos, foram lixadas e cobertas com tinta branca. Soubemos que a atitude do pároco causou revolta por parte dos moradores da cidade. Hoje se sabe que restaram apenas os contornos da pintura de Confaloni, isso graças à técnica de pintura de afrescos que fazem com que a pintura penetre no reboco da parede alguns centímetros. Depois do ocorrido, Confaloni comentou sobre o fato com o crítico de arte Miguel Jorge em entrevista sobre o estado da arte em Goiás:

> [...]Miguel Jorge.: Quer dizer que em termos de artes plásticas o povo andava muito desatualizado? " [...] Confaloni.: Infelizmente era assim. Em Hidrolândia, na igreja de lá, fiz duas faixas contínuas representando toda via sacra, nas duas paredes internas. Mas, o povo da cidade e os padres de lá acharam que não estava bem ao gosto deles, não gostaram ou não entenderam meu trabalho e mandaram passar cal por cima dos meus afrescos. Direito deles, penso eu, a igreja pertence a eles. Estão no direito deles. O que foi feito, foi bem feito. Mas, do lado externo, em uma das paredes permaneceu um Santo Antônio das Grimpas".[...] Miguel Jorge.: O senhor não acha que com o passar do tempo nós podemos vê-las novamente"? "[...] Confaloni.: É possível. Pois uma vez que o afresco aderiu ao reboque ele se fixa para sempre. Veja você o que aconteceu na Europa quando Napoleão estava cortando os afrescos das igrejas, muitos passaram cal por cima, e depois mandavam retirá-lo aparecendo a pintura novamente. Com o passar do tempo e com a retirada da cal meus afrescos poderão aparecer também na igreja de Hidrolândia, quem sabe mais compreendidos agora.[92]

[91] Diálogo gravado em Novembro de 2014 entre a autora e Frei Lourenço, no espaço social do Convento dos Dominicanos cedido pelo Frei Estevão, pároco da Igreja.

[92] Entrevista concedida ao crítico de arte Miguel Jorge para o Jornal O Popular - Paginas Literárias em 25 Nov. 1973.

Desde que havia chegado à cidade de Goiânia, o Frei se viu ocupado entre o exercício de sacerdote, a abertura da EGBA e projetos de afrescos que surgiram, dentre os quais, um que marcaria sua vida artística: os Afrescos da Estação Ferroviária.

Formada uma comissão para que fosse escolhido o projeto de um painel artístico, triunfou o projeto de Confaloni que rapidamente foi chamado para realização desse trabalho na Estação Ferroviária de Goiânia recém inaugurada no ano de 1954. Confaloni escolheu seu tema: Bandeirantes Antigos e Modernos[93]. Esses painéis, ricos em alegorias[94] foram considerados como um dos trabalhos de maior relevância para Confaloni:

> [...] Há um resumo de sua concepção social: Política – a união de raças (ainda que sob o jugo patronal) em prol de uma política social; Economia – a relação homem/trabalho nas oportunidades criadas pela demanda do progresso; Ideal – a construção – a partir da natureza – de uma vida melhor, que é o clima de toda a obra.[95]

Podemos então, inferir que seu ofício de artista em Goiás o obrigou a conhecer muito sobre o processo histórico do Estado e suas transformações no âmbito sociopolítico e econômico. No momento em que o afresco foi pintado, Goiânia encontrava-se instalada como Capital do Estado, a população crescia a passos largos sob o impulso do segundo fluxo de desenvolvimento econômico e cultural[96]. O próprio Confaloni, posteriormente em entrevista ao Jornal O Popular, fez menção a pintura desse afresco e a importância que teve na sua vida em Goiânia.

> [...] Com os 100 mil cruzeiros que ganhei pela realização dos dois afrescos da Estação Ferroviária, um dinheirão naquela época, pude comprar um

---

[93] Essas Figuras serão apresentadas nas análises do capítulo IV.

[94] Vale destacar que nesses dois afrescos que medem 8,10m x 4,50m cada um, são explorados temas históricos. Nos estudos para execução Confaloni apresentou uma visão histórica do processo de desenvolvimento e expansão do Estado de Goiás, em dois grandes momentos: no primeiro painel o artista explorou a relação do homem com a natureza na formação do espaço, sem interferências tecnológicas introduzidas pela modernidade. No segundo painel, o registro da chegada do progresso é representado pela imagem de trabalhadores na construção de ferrovias, na comunicação e expansão econômica de Goiás com o resto do País.

[95] Extraímos sua fala do livro de PX Silveira. (SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG, 1991, p.39).

[96] Segundo Barsanulfo Borges, na década de 50, Goiânia sofre um segundo momento de fluxo desenvolvimentista em função da construção de malha ferroviária. A chegada das vias férreas na região possibilitou a inserção de Goiás de forma mais ativa no mercado de expansão capitalista ao resto do País. O transporte ferroviário em Goiás na década de 50 significou além da expansão dos limites de setores agrícolas ligados à economia do Estado, mudança de hábitos e comportamentos que envolvem aspectos culturais e políticos. Elementos da vida moderna começavam a ser incorporados em uma população de hábito rural (BORGES, Barsanulfo Gomide. **O Despertar dos Dormentes**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1990. 1990, p.103).

> carrinho, um fusca dois cilindros e lançar as bases da Igreja São Judas Tadeu. Foi pintando que pude construir tudo aqui. A cada família que efetuava um bom donativo, eu retribuía com um quadro meu; era uma maneira, digamos de bom gosto, que encontrei para recompensá-las.[97]

Há que se lembrar, ainda, que o ano de 1954 foi marcado por outro evento de peso que fundou a história da cultura em Goiás, trata-se do acontecimento do I Congresso Internacional de Intelectuais, aberto com a exposição Nacional de Artes Plásticas organizadas pelos professores titulares da Escola Goiana de Belas Artes. O congresso sediado pela EGBA contou com a participação de intelectuais conceituados do Brasil e da América Latina.

As orientações por parte dos organizadores da exposição no evento (Frei Confaloni, Luis Curado e Gustav Ritter) marcaram a Escola Goiana de Belas Artes e seus próprios professores com uma nova fase da iconografia goiana no dizer da crítica de arte Aline Figueiredo: "[...] adormecida desde o final do século XIX nas esculturas de Veiga Valle".[98] A recepção de um evento de tamanha envergadura viria marcar definitivamente a cena moderna em Goiás e dar alguma visibilidade às artes locais no cenário nacional e internacional[99.]

Em um ritmo intenso, Confaloni concluiu as obras dos afrescos da Estação Ferroviária e, com o dinheiro que ganhou, comprou um fusca, o que facilitou muito sua vida quando partia para as desobrigas, pois daquele momento em diante, havia ficado conhecido por todos por percorrer o interior de Goiás e realizar os ofícios religiosos. Tal feito também contribuiu para que o Frei pensasse na construção de uma igreja dominicana em Goiânia. É importante assinalar aqui outro dado biográfico de Confaloni: sua luta para a edificação da Igreja São Judas Tadeu, uma obra da qual se orgulhava de ter sido o idealizador, e trabalhado

---

[97]Sobre o dinheiro que recebeu dos afrescos que pintou da Estação Ferroviária, e o começo das obras da Igreja São Judas Tadeu, ver entrevista de Frei Confaloni concedida ao Jornalista Eduardo Jordão, para o Jornal o Popular. Editada em 02 Jun 1977.

[98] FIGUEIREDO, ALINE. **Artes Plásticas no Centro Oeste**. Ed. UFMT/MACP, 1979, p.102.

[99] A despeito da forma como o congresso foi visto, no Diário de notícias de Porto Alegre - RS um depoimento do crítico Mário Barata, transcrito para a Revista Renovação nº 1/1955. O escritor dizia: [...] Naquela capital do Brasil Central, começa a produzir resultados um dos esforços mais simpáticos e estimulantes de todo o País"(LACERDA, 1955, p.24). Ainda a respeito do evento:

Bernardo Kordon, escritor Argentino, destacou as seguintes considerações sobre arte popular local Karajá publicado na Revista Continente de Buenos Aires e transcrito para Revista Renovação: *E nel corazón Verde del Brasil rodabanlos autos ultimos modelos sobre las avenidas asfaltadas. Pero en compensación, dias después pudimos asomarmos a la infancia de la humanidad. Em Goiânia tomamos contacto com el arte de los karajás. Esta expleriencia miracullosa se la debemos a la hospitalaria capital de desierto, a la Escuela Goiana de Belas Artes que dirige Luis Curado e sus professores y artistas Henning Gustav e Fray Nazareno Confaloni.* (Revista Renovação nº 1/1954 p.24).

incansavelmente para angariar fundos, mesmo que para isso tivesse que oferecer quadros em troca de doações em dinheiro, o que de fato aconteceu.

> [...] Foram anos de trabalho dobrado, pois, ao assumir as funções de "arquiteto" e "supervisor" de obras, não deixava de ser o vigário e nem tampouco o artista. Aliás, foi graças a seus quadros que os tijolos foram-se aprumando. Ele espalhou a notícia de que a cada pessoa que fizesse uma doação ofereceria um de seus quadros. E quando as doações não chegavam saía atrás de alguém que sabia comprar-lhe um ou mais quadros. Seu pincel ficou para sempre gravado naquelas paredes. E também a sua capacidade de improvisação.[100]

Nesse período a congregação dominicana recebeu a doação do terreno pelos representantes da empresa Coimbra e Bueno[101] e, Confaloni se mudou para o Setor Coimbra para o início imediato das obras que se estendeu até o ano de 1967. Confaloni constrói o convento, depois a casa paroquial, o colégio, seu atelier e um quarto, e por fim, no ano de 1959 começava a construção da moderna Igreja São Judas Tadeu.

O projeto aprovado para a construção do templo era extremamente arrojado para sua época e Confaloni mais uma vez deixaria sua marca com a inovação da arquitetura sacra em Goiânia, um marco para a história da arquitetura urbana da cidade. O projeto arquitetônico fugia completamente dos modelos clássicos de igrejas que a população estava acostumada. Sustentada por uma enorme laje de concreto, apoiada por grandes colunas dispostas embaixo dessa laje, a construção em muito lembra projetos inovadores como os de Oscar Niemeyer[102], ver (Figuras: 9,10 e 11, anexo 4). Há um detalhe que torna a sua arquitetura mais interessante: são as duas rampas laterais que dão acesso ao templo, além é claro, de seu interior ter sido adornado com imensos afrescos do frade artista, ver (Figuras 12,13 e 14, anexo 5)

Em fevereiro de 1955, ainda funcionando precariamente, Confaloni torna-se vigário da Paróquia, posteriormente é nomeado Diretor da Congregação Mariana de Nossa Senhora do Carmo e São Judas Tadeu.

Confaloni encontrava-se em um momento frutífero de sua vida: a Escola Goiana de Belas Artes funcionava com mais uma cadeira agora o Instituto de Música da EGBA, que

---

[100] SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG, 1991, p.47

[101] Coimbra Bueno foi a empresa nomeada para a superintendência das obras da construção da cidade de Goiânia em 1934.

[102] É embaixo dessa grande laje que funcionam as obras sociais da paróquia. Os restos mortais de Frei Confaloni encontram-se hoje na Capela do Santíssimo Sacramento, que se comunica com a igreja.

desde então contou com a presença do compositor e maestro belga, Jean Douliez (1903-1987),[103] músico que também se aventurou à escrita de seu primeiro artigo escrito para Revista Renovação[104]. Seria o começo de suas circunstanciais contribuições com a divulgação sobre a Escola Goiana de Belas Artes e suas atividades artísticas aos goianos.

Era nítida a injeção de vida que o Frei estava recebendo de cá, do outro lado do Atlântico, mesmo envolvido em tantas atividades. Depois de seis longos anos, retornaria à Itália no ano de 1956 para rever familiares e antigos amigos. Durante o período que esteve por lá, vários outros destinos, incluindo Florença, Le Caldine e Grotte di Castro, local em que chegou em 1957 e se refugiou para a realização do painel "A Partida dos Apóstolos aos quatro cantos do mundo" (Ver figura 2 anexo 1), com Cristo ao centro, esse painel foi colocado após reforma da Capela da Igreja São Pedro Apóstolo bem ao centro da nave. Realizou também uma série de trabalhos pintados ao ar livre no ano de 1957, sempre acompanhado de seu amigo Aniballe, Confaloni saia para pintar. Desta vez a paisagem escolhida compunha os arredores de Pistóia, lugar sede do cemitério dos pracinhas brasileiros mortos na Segunda Guerra Mundial.

De volta ao Brasil, um ano depois, em Fevereiro de 1958, a atmosfera europeia de movimentos artísticos causara-lhe profundas inquietações, provavelmente Confaloni havia deparado com movimentos artísticos na Europa. Cativado pelos cubistas e futuristas, logo depois que chegou em Goiás, começou a desenvolver algumas experimentações com essas novas linguagens, porém, tinha adicionado um toque original aos tons, formas e temáticas do ambiente local. Ninguém melhor que ele consideraria que esse era um mundo que valia a pena retratar.

Teriam sido anos difíceis para Confaloni, pois enfrentava uma grave crise na Escola e a dissidência por parte do corpo de alguns professores. Nesse mesmo ano (1959) Confaloni ficou sabendo da notícia do falecimento de Dom Cândido Penso em São Paulo, aquele que

---

[103] "[...] Jean Francois Douliez (1903-1987), musico belga, arranjador, compositor, educador, maestro e interprete, de grande carreira na Europa, após ter chegado no Brasil como encarregado de Missão Cultural pelo Ministério da Instrução da Bélgica, e depois de produtiva passagem profissional na cidade de Belo Horizonte, residiu em Goiânia de 1954 à 1965 e, durante este período participou ativamente da vida cultural e musical da capital de Goiás. (BITTENCOURT, Márcia Terezinha Brunatto. **A Presença de Jean Francois Douliez na Música em Goiás.** Dissertação (Mestrado em Música) da Escola de Música e Artes Cénicas) da Universidade Federal de Goiás, 2008, p.06).

[104] A Revista Renovação foi um periódico que tratou da história do modernismo nas artes plásticas em Goiás, tanto por meio de artigos, textos e acontecimentos dentro da EGBA. Conseguimos apenas dois exemplares da Revista, que se encontram na biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás.

teria sido o responsável pela vinda do Frei para o Brasil e logo, no final do primeiro semestre do ano de 1960, a notícia do falecimento de sua mãe na Itália.

Até o momento não nos referimos às suas experimentações, ora com as mãos nas tintas e ora na matéria escultórica. Com efeito, poucos conheceram o lado escultor de Confaloni, mas em suas incursões artísticas o Frei se lançou a este feito também. São poucas as peças que se tem notícia e elas datam do final da década de 50 e começo dos anos 60. Confaloni afirmava que "todo pintor tem de ser também um pouco de escultor". Trabalhava tanto com a madeira como com o barro (Figuras 15, anexo 6)[105].

Também foram anos de trabalho intenso, sobretudo em projetos individuais, Confaloni participou de várias exposições e executou vários afrescos, dentre os quais: o afresco que comporia a escadaria interna da CELG (Companhia Elétrica de Goiás), no ano de 1961[106] (Figura 16, anexo 6). O segundo, no saguão do Aeroporto Santa Genoveva no ano de 1962[107] e o terceiro, no mesmo ano, em óleo sobre madeira para o antigo Posto Baiuka a convite de um casal de amigos do Frei[108.] Há notícias nesse período de vários experimentos inspirados em linguagens formais modernistas. Parece-nos que o contágio de linguagens mais ousadas tocou Confaloni de forma muito lenta, o Frei parecia acompanhar o desenvolvimento de tais movimentos, sobretudo quando ia à Europa em visita aos familiares. As linguagens europeias

---

[105] Segundo PX Silveira, no projeto recente de catalogação das obras do Frei, se tem notícias de 03 esculturas já fotografadas.

[106] "A obra data de 1961, e o título é: **Energia Elétrica: a origem, a invenção e o usufruto**. O mural descreve o progresso, por meio de uma visualidade composta por vários elementos alegóricos. Há referências de linguagens estéticas modernistas como futurismo e cubismo. Confaloni traça contornos extraordinariamente precisos e circulares, formas ondulantes de corpos parecem misturar-se ao movimento da água, esta como geradora de energia, aparece de forma sutil. Figuras humanas são apresentada sem várias situações cotidianas. Em realidade a discussão nessa obra é, antes de tudo, uma discussão de progresso e modernidade. As imagens parecem ser de uma usina de água que gera energia. As nuances sombreadas que vimos no desenho nos dão ideia da forma ondulante da água. Vê-se no centro da imagem uma espécie de turbina a qual a água é armazenada em um reservatório, sendo que sua vazão passa por essa turbina cujo princípios físicos gerarão energia. Nesse trabalho, Confaloni parece buscar referências no movimento futurista. Essa obra de dimensão gigantesca, media 9mx 4m". (CABRAL, Maria Madalena Roberto. (Org.) **Iconografia Documentação Histórica e Fotográfica do Acervo Artístico do Município de Goiânia**. Goiânia: Printed in Brasil, 2008, p.90-91)

[107] Sobre o painel do aeroporto, soubemos que foi totalmente destruído. Foi feito para o Aeroporto Santa Genoveva como um cartão de visitas para quem chegasse, logo poderia avistá-lo. Segundo PX Silveira, muitas pessoas se lembram do tal painel. Num diálogo com o significado do local para onde foi pensado, em sua composição temática integrava vários elementos soltos que do universo da aviação: turbinas, hélices, asas, números de prefixos, carregadores de bagagens, e como não poderia deixar de pensar, Confaloni acrescentaria alguns cães ao painel, provavelmente animais que no momento de pensar a obra, o artista teria visto ali por perto. (SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed.UCG, 1998, p. 82)

[108] Este último painel foi realizado em óleo sobre madeira, continha a forma de biombo, e teria sido feito para separar a ala do Restaurante do Posto com o resto do salão. Na composição o pintor retratou a Rua 8 do centro da cidade, conhecida como Rua do Lazer, adornada por flamboyants, árvores símbolos que representam a cidade. Infelizmente não achamos fotografia sobre esse trabalho do artista.

continuariam influenciando de certa forma seu trabalho. Infelizmente não achamos fotografia sobre esse trabalho do artista.

No entanto, em 1965 houve um episódio envolvendo sua arte em uma dessas viagens. Depois de um período de excursão por vários países da Europa, Confaloni havia sido convidado para pintar uma "Via Crucis" para decorar a nova igreja que estava sendo construída em Le Caldine, uma pequena cidade, muito próxima a Florença, lugar que havia tornado ponto de parada obrigatório para o Frei quando desembarcava na Itália. Costumava hospedar-se no Convento de La Madalena. O trabalho foi o momento em que se tornou nítido o diálogo de Confaloni com a linguagem expressionista. A desolação, o trágico, o espiritual, as imagens contém a história do calvário de Jesus e a dor de Maria (Figuras: 17 a 30 anexo 7). Entretanto, quando Confaloni terminou a obra e a entregou aos padres, havia um consenso geral: definitivamente os quadros não combinavam com as linhas arquitetônicas da igreja e houve julgamentos impiedosos dos frades em relação àquela arte que lhes era apresentada. Não é difícil imaginar o impacto de imagens sacras distorcidas, algumas sem mostrarem traços da face, apenas linhas e contornos indefinidos. De todo conjunto de obras sacras, talvez essa seja a que apresente mais traços expressionistas. Mas o fato é que após quase quatro décadas, em 2005 elas foram adquiridas por um empresário goiano e doadas pelo sistema comodato para Paróquia Nossa Senhora Auxílio dos Cristãos[109.]

Pensando em uma linha de tempo artística de Confaloni, percebemos sucessivas variações de linguagens a partir do final da década de 50 e sobre os anos 60, são desvios do léxico artístico. Todavia, a crítica direciona o conjunto da obra do Frei, em uma concepção de mundo relacionada com a temática existencial de significado humaníssimo em suas obras. É de se notar em um ou outro trabalho a mudança nos traços pictóricos e lineares, "[...] Depois veio uma introspecção e minha pintura foi se modificando. As cores também. Coloquei em

[109] Sobre o histórico dessas obras, quando estivemos na Paróquia para fotografá-las, fomos comunicados que havia um processo judicial e que só conseguiríamos tal intento, se houvesse consentimento do vigário da Paróquia. Fomos autorizados. Todavia, o Vigário não quis falar sobre o assunto. Algum tempo depois, uma reportagem no Jornal O Popular cujo título: "Joias de Confaloni em Igrejas Goianas" de 31 de Março de 2013, o jornalista Sebastião Nogueira descreveu com alguns detalhes a história dessa Via Sacra. O conjunto da obra trata- de uma Via Sacra completa de óleo sobre cartão telado, composto por quatorze telas que medem 50cm x 70. Segundo Sebastião Nogueira, a imagem da Via Sacra que apresenta Jesus sendo beijado na face por uma mulher, tal gesto teria causado indignação de um dos padres da igreja italiana. Aborda ainda que a Via Sacra foi concebida no Convento La Madalena próximo à cidade italiana de Florença. Ficou por lá por quase quatro décadas, quando passou a ser rejeitada pelo conterrâneo de Frei Confaloni. A obra foi então adquirida, pelo empresário goiano Antônio Almeida, da Editora Kelps, que a repassou, sob o sistema de comodato, para o Padre César Garcia, até então o vigário da Paróquia onde as obras se encontram (Paróquia Auxilio dos Cristãos).

cheque uma porção de coisas, achei que a fase de paisagens e retratos me fizeram adquirir uma técnica e aprofundei-me nela".[110]

Em suas incursões artísticas ora dialoga com o cubismo, ora com o abstracionismo ou expressionismo, como é o caso da Via Sacra pintada na Itália. Neste sentido, Postulamos a hipótese de que não há uma linha de tempo evolutiva clara no que se refere a estilística adotada pelo Frei,ou seja, ao rompimento de um modelo estilístico para outro. Verificamos que o conjunto de sua obra constitui-se de partes diversas de um conjunto narrativo, por certo difícil de reunir pelo fato de muitas obras não terem recebido assinatura do Frei, além é claro, desse valioso patrimônio encontrar-se em mãos desconhecidas, muitos fieis que compravam seus quadros para ajuda nas obras da construção da Igreja São Judas Tadeu. Mas o fato é, que diante de uma visão do todo da vida artística do Frei, constatamos que a cada ida à Europa, sugestionado pelas escolas europeias, Confaloni trazia na bagagem novas linguagens que seriam experimentadas em temáticas e cores no ambiente local. Neste sentido, percebemos que houve momentos de experimentação com novas linguagens artísticas[111]. Mesmo com certa homogeneidade na produção, há certa ênfase no diálogo com linguagens modernas europeias, na atualização de suas formas, com variações diversas.

No ano de 1964 Confaloni não passaria as festividades de fim de ano com a família, é o momento que o Frei trabalha incessantemente para adiantar as obras da igreja, sem contar que, na falta de recursos, mais quadros eram pintados e vendidos para tal intento. Ele envia uma mensagem gravada em fita cassete para seus familiares na Itália que diz o seguinte:

> [...] Este ano não posso ir à Itália, porque aconteceram certas coisas na construção da igreja que estamos quase para terminar e que este ano estará acabada, sem falta. A minha presença neste inverno é necessária aqui, peço um pouco de paciência, irei vê-los no próximo ano mais ou menos neste mesmo período. Estou trabalhando. A minha atividade é sempre a mesma: ministério, sacerdócio e pintar. Queria que vocês compreendessem esta minha ausência este ano. É uma necessidade. E necessidade não se discute, aceita-se como ela vem. ... Eu pinto, estou fazendo novas experiências. Estou aprofundando um pouco algumas de minhas pesquisas de preciosismos.

[110]Entrevista concedida ao crítico de arte Miguel Jorge para o Jornal O Popular. Páginas Literárias em 25 Nov.1973

[111] O moderno na arte segundo Baudelaire, está relacionado a uma experiência de modernidade, ou seja, a uma experiência que está em constante transformação, que não permanece estática, e pode ser sentida na transformação dos espaços urbanos das cidades. (BAUDELAIRE, Charles Pierre: O Pintor da vida moderna (Org. Teixeira Coelho). Paz e Terra, 2002, p.20-21)

> Quando for à Itália, levarei alguns quadros para fazer-lhes ver o que estou fazendo agora.[112]

Arquitetura e arte não podiam mesmo faltar. A igreja São Judas Tadeu, idealizada e projetada sob os cuidados do Frei, desenvolveu-se em estilo que lembra as formas modernas do pensamento de Le Corbusier, implantadas pelo arquiteto Lúcio Costa na década de 1930 no Brasil[113]. Confaloni tinha pretensão de inaugurar a igreja ainda no ano de 1966. De volta ao Brasil, para concluir os três afrescos[114] que comporiam a decoração do altar da igreja. Entusiasmado, Confaloni havia encomendado a imagem de São Judas Tadeu de cerca de um metro e meio de altura, na cidade de Brianza, interior da Itália. Barrado na alfândega teria que pagar uma taxa muito alta de exportação por portar além da imagem sacra muitos quadros que havia pintado durante sua estadia. Sem as peças, Confaloni parte no navio, e o material enviado posteriormente pelos irmãos dominicanos.

Outro acontecimento importante que ocorreu dentro da década de 60, foi a participação de artistas goianos de uma mostra no Museu de Artes de São Paulo - MASP, o que demonstra definitivamente Goiás no cenário nacional das artes plásticas, sendo representado por artistas, professores e alguns, ex-alunos que teriam passado pela EGBA.

Sobre a estética moderna de Goiás que estava sendo apresentada fora do Estado, o Jornal O Popular registrou a atividade desses pintores (Figura 4 e 5) e destacou pequeno fragmento do discurso de Chateaubriand que nos dá mostra sobre a construção do cenário político cultural artístico dos tempos de modernização e modernismo no Estado de Goiás, ainda intenso sobre a década de 60[115].

---

[112] Mensagem à família, gravada em fita cassete, em Goiânia, ano de 1964.

[113] Estima-se que Lúcio Costa já iniciado no pensamento e na obra de Le Corbusier, tenha sido o primeiro a implantar tal pensamento quando assumiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes, em 1930. Apesar de ter ficado um curto período de tempo na instituição, contudo, isto não impediu que os jovens estudantes de arquitetura aderissem à leitura trazida no bojo da arquitetura moderna Corbusiana.

[114] Esses três afrescos são datados do ano de 1966 e compõe a decoração da igreja até os dias atuais. Em perfeito estado de conservação. Trata-se de figuras de "Cristo na cruz", ao centro, do lado esquerdo de quem está olhando a obra, "Nossa Senhora com o menino nos braços" e do lado direito," São Judas". Detalharemos mais sobre a história dessa obra no Capítulo IV.

[115] Ainda sobre a exposição dos artistas goianos no MASP-SP, O Jornal o Popular trazia anualmente durante as décadas de 60 e 70 o Balancete Artístico Literário anual sobre atividades e acontecimentos artísticos ocorridos na cidade. Esta fonte documental é referência digna de atenção por nos permitir pensar e interpretar os acontecimentos-desdobramentos artísticos ocorridos no período. O Balancete Artístico literário do ano de 1966, o crítico de arte Miguel Jorge faz uma análise sobre o cenário goiano nas artes de um modo geral e destacou a seguinte consideração: "Merecidamente nossos artistas foram reconhecidos além fronteiras. Maria Guilhermina foi distinguida com menção honrosa, em Campinas, estado de São Paulo, e foi a única artista goiana a participar com duas gravuras na exposição nacional realizada na Bahia. Frei Confaloni lançou ALBUM DE PINTURA, realmente um magnífico trabalho de arte. A Exposição goiana no Salão do Museu de Arte Moderna de São Paulo



Figura 4 – N. Confaloni em momento de entrega do catálogo da exposição dos goianos no MASP no ano de 1966.

Fonte- Arquivo Instituto de Pesquisa Histórica do Brasil Central (IPHBC)



Figura 5 – Os artistas goianos que participaram da mostra em pose com Assis Chateubriand. São eles: Zofia Ligeza, Henning Gustav Ritter, Nazareno Confaloni, Amauri Menezes, Angelus Ktenas, Maria Guilhermina.

Fonte:- Arquivo do Instituto de Pesquisa Histórica do Brasil Central (IPHBC)

O evento da exposição define muito bem como Goiás era visto no cenário nacional culturalmente, como afirmou o embaixador Assis Chateaubriand em seu discurso de inauguração, que disse da mostra, "fazer esta arte que vemos aqui, em Goiás, é ser

---

dirigida por Pietro Maria Bardi, ainda a exposição dos professores de Belas Artes, de alto nível na Rua 6, e os trabalhos primitivistas de Divino Jorge" (O Popular, 19/03/1967)

Bandeirante!".[116] Sobre a mostra, a figura 11 mostra Assis Chateubriand recebendo de Confaloni o catálogo da mostra de artistas goianos no MASP.

Ao que tudo indica, a mostra teria sido um sucesso, e na mesma ocasião a pedido de seu diretor, Pietro Maria Bardi, Confaloni teria cedido um quadro para o acervo do MASP, cujo tema escolhido foi "Meninos brincando no chão de Goiás".

Outro feito relevante que marcou a vida artística de Confaloni e que atualmente compõe o conjunto do patrimônio artístico legado por ele, trata do conjunto de desenhos reunidos pela amiga, ex-aluna e professora do IBAG[117], Maria Guilhermina, transformados em álbum de desenhos publicados no ano de 1966 (Figura 6). Sobre esse acontecido, Frei Lourenço nos conta em entrevista o quanto a "travessura" de Maria Guilhermina foi importante para registrar o ocorrido. Citando Maria Guilhermina, Frei Lourenço nos diz:

> "[...] Frei Nazareno viajou para a Itália e falou para mim "não deixar ninguém entrar no estúdio, ateliê". E eu falei "pode deixar". E me aparece a Maria Guilhermina ali e"eu quero dar uma olhada no estúdio, no ateliê do Frei Nazareno" e eu falei " eu tenho ordem, não posso deixar". E ela falou assim "eu me responsabilizo com o Frei se ele ficar bravo com você, eu preciso dar uma olhada". E eu falei "Maria Guilhermina você vai me por numa situação... você pode não ter. vai, vai". E abri o ateliê. Ela chegou numa mesa empoeirada, muitos papeis, e ela começou a levantar os papeis, tirava um e tirava... Eram pinturas do Frei Nazareno em papeis comuns, aquarela e bico de pena. [...] Aquarela predominava, aquarela e. e ela tirou mais ou menos umas cem folhas que ele pintava e não falava para ninguém... "E o quê você vai fazer?" (eu falei). "Vou levar". "Pelo amor de Deus e como é que eu vou fazer com o Frei Nazareno?". "Eu me responsabilizo, joga para cima de mim". Ela era muito amiga e ela levou para casa. Quando o Frei Nazareno chega... "Nazareno você não sabe o que aconteceu, a Guilhermina esteve aí e pegou uns papeis que estava aí em cima, eu não vi que pintura era e foi tirando e levou tudo". E ele "vou lá, vou lá". E eu pensei, vai ter briga. E ele vai lá e a Guilhermina disse "Frei Nazareno o senhor tem aqui algo tão importante, que a gente não conhece que é bico de pena, que é aquarela, vamos publicar isso?". Aí eu entrei no meio e fui um dos que ajudou na publicação. E publicamos, não sei se você conhece?

[116] A exposição aconteceu no espaço do MASP -SP, na época organizada pelo professor Bruno Bardi e supervisionada pelo seu tio também professor Pietro Maria Bardi, diretor do MASP na época. A exposição foi aberta no dia 25 de Novembro de 1966 pelo embaixador Assis Chateaubriand e contou com a participação de número considerável de artistas goianos tais como: Maria Guilhermina (escultura, pintura e gravura), Professor Ritter (escultura), Nazareno Confaloni (Pintura e desenho), Amauri Menezes (aquarelas), Peclat de Chavenas (pintura), Cleber Gouveia (litografias), Ana Maria Pacheco (escultura e desenhos), Saida Cunha (pintura), Sofia Staniroswisk (escultura e gravura). Entre os expositores quatro ex-alunos que haviam se formado na Escola Goiana de Belas Artes: Saida Cunha, Amauri Menezes, Ana Maria Pacheco e Maria Guilhermina. (O Popular, 25 Nov.1966).

[117]IBAG – Instituto de Belas Artes de Goiás, instituição fundada em março de 1962, posteriormente seria anexada à Universidade Federal de Goiás

> Chama álbum Nazareno Confaloni. Fiz a apresentação[118]. E das cem imagens, ele selecionou 46. O Album foi patrocinado pela Universidade Católica. [...] Ali tem a minha mão porque eu tinha que dar o preço, mas também porque de comércio a gente entendia pouco. O Frei Nazareno era desinteressado, ele não tinha finalidade econômica nenhuma, ele não se considerava um homem importante. Interessantíssimo o Frei Nazareno".[119]

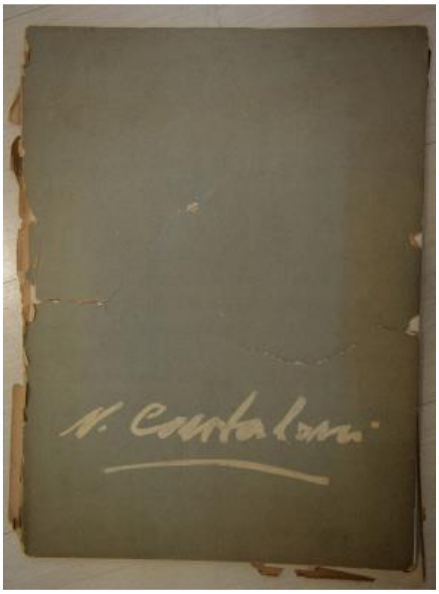


Figura 6 – N. Confaloni. Albúm, 1966, Técnica: Aquarela e Bico de pena. Tema: *Diversos*

Fonte: Raisonné do Artista, código do tombo: DSNH:0925

[118]A respeito da apresentação do artista em seu ALBUM DE DESENHOS, procuramos transcrevê-la em nota de rodapé por apresentar um texto que trata da recepção da obra do frei. "Italiano de nascimento, Frei Nazareno Confaloni é cidadão goiano e goianiense, por outorga dos respectivos poderes estadual e municipal. Desde 1950, quando veio para o Brasil, dedica-se, entre nós, aos diferentes setores do Apostolado. Homem dotado de notáveis qualidades tem exercido, nesses 16 anos, um dinamismo raro como pastor de almas, professor, artista de alto gabarito. De início, destacou-se como missionário, nos lugarejos simples e humildes da diocese de Goiás: integrou-se na região, sentiu a alma do povo e viu brotar dentro de si a vocação irresistível do poeta do pincel. Em 1953 veio para Goiânia onde encontrou o campo aberto e propício aos anseios do seu gênio. Cresceu com a cidade que nascia para a cultura. Como superior da Casa Religiosa e Vigário da Paróquia de São Judas Tadeu, deixou indelevelmente a sua marca no majestoso e artístico templo, ainda em construção, considerado "verdadeira inovação na arquitetura sacra contemporânea". Mas o que caracteriza a alma alegre e rica de Frei Nazareno é a inefável vocação para a arte de pintar: pintar tudo, por todos os meios e de todos os modos; pintar bem; pintar sempre. Juntamente com o admirável professor Luiz Curado e outros companheiros, fundou a primeira escola de Belas Artes de Goiânia, hoje uma das glórias da Universidade Católica de Goiás. O ALBUM que ora se apresenta é o testemunho vivo e eloquente do Sacerdote do Deus Altíssimo e do Missionário da Mensagem do Evangelho que se fez poeta dos traços e das tintas, construtor do templo e professor das Belas Artes. Na simplicidade de sua alma dominicana, Frei Nazareno tem motivo para traduzir em salmo as palavras do Evangelho: "Senhor, Vós me deste cinco talentos" .... aí estão outro cinco que me fizestes conquistar para o glória do vosso Nome! (Goiânia, 24 de Maio de 1966 - DOM FERNANDO GOMES - Arcebispo de Goiânia.)

119 Diálogo gravado em Novembro de 2014 entre a autora Frei Lourenço, no espaço social do Convento dos Dominicanos cedido pelo Frei Estevão, pároco da Igreja.

A presença e produção de Confaloni[120] na década de 60, evoluía, havia um estilo muito singular, também, com o grupo de artistas novos, dentre os quais DJ Oliveira que despontavam com estilo de arte que começava a fazer parte do circuito de mercado de arte em Goiânia, sobretudo, com a abertura de algumas galerias[121.] Goiás começava a ser observado no cenário nacional das artes plásticas e não havia passado despercebido na residência oficial do Presidente da República. Chegavam notícias do sucesso da exposição de Confaloni em Brasília, que chamou a atenção do então Presidente Artur Costa e Silva que o convidou para pintar um quadro para o Palácio da Alvorada conforme matéria publicada no Jornal O Popular, que comentava com entusiasmo o sucesso de mais uma exposição do Frei[122.]

> [...] Frei Confaloni que expôs seus trabalhos recentemente em Brasília, por encomenda do Presidente Artur da Costa e Silva e de Dona Iolanda Costa e Silva, fará pintura de um painel de cinco metros por três, "Ceia de Cristo", que será colocado no salão de refeições do Palácio do Alvorada, onde já existem quadros de Djanira, Volpi, uma tapeçaria sob cartão de Di Cavalcanti e outros grandes nomes da pintura nacional.[123]

As exposições tornaram-se mais e mais numerosas, o que é extremamente importante, pois, marca a evolução rápida nas artes plásticas no cenário goiano. A atualização das formas, a mudanças na paleta de cores é com a predominância do verde, marrom e preto, compõe uma

---

[120] Durante suas idas e vindas da Europa nos anos 60, Confaloni demonstrou uma arte mais independente e que parecia ir do figurativismo para o abstracionismo (expressionismo, cubismo), porém sem abandonar temáticas e figuras humanas. Isso fica claro quando verificamos seus desenhos apresentados no ALBUM de 1966, e algumas obras que constam do acervo do MAG - Museu de Arte de Goiânia. Mesmo o figurativismo tendo continuado marcante, Confaloni sofria influências de artistas que compunham o quadro da modernidade tardia na Europa. .

[121] No Balancete artístico literário do ano de 1964, as informações que se seguem, nos foram fornecidas pela professora Maria Guilhermina, que se encarregou de pesquisar a respeito na época. Segundo Maria Guilhermina: [...] as artes plásticas em Goiás, em 1966, obtiveram progresso extraordinário. Cumpre-nos salientar quantos novos empreendimentos, exposições e cursos foram criados e inaugurados no decorrer do ano. O público goiano recebeu impulso visual plástico enorme devido às organizações neste setor. As artes, por intermédio principalmente da Alba Galeria, a primeira galeria de arte do estado, de gabarito nacional e até mesmo internacional, se incumbiu de incrementar os movimentos artísticos, lançando artistas em primeiras individuais e trazendo até Goiás, artistas de renome internacional como Frank Shaeffer, Inimá de Paula e Maria Helena Andrés. No campo estadual, vários artistas novos e de real valor foram lançados em individuais e reconhecidos pelo público. O ano de 1964 foi desde a fundação de Goiânia, o ano de maior movimento plástico. As artes plásticas goianas foram a outros Estados conquistando classificações e premiações de real importância para a nossa cultura (O Popular, 10/01/1965).

[122] Segundo Frei Lourenço Confaloni pintou uma Santa Ceia à pedido do então Presidente da República, General Costa e Silva, para colocá-la no refeitório. "[...] Tratava-se de uma pintura em óleo sobre tela, de grandes proporções. Frei Nazareno apresentava os apóstolos com fisionomias um tanto irritadas e assustadas. Não sei qual foi o paradeiro dessa obra de fôlego de Frei Nazareno".

[123] Nota publicada no jornal O Popular de 02 Ago. 1967.

série de imagens cuja temática traria marcas profundas para a história de suas pinturas deste período. Os temas da sagrada família, da maternidade e das Madonas surgem incessantemente como novos experimentos, com riqueza de detalhes, como é o caso dos rendilhados dos véus em suas madonas. Entusiasmado comas descobertas de novas técnicas que comporiam os mantos de suas madonas[124], em entrevista ao Jornal O Popular, Confaloni comentou com o crítico de arte Miguel Jorge:

> [...] Está bom este quadro, não está? É uma Santa Ceia que estava na minha cabeça faz tempo. Hoje saiu. Estou contente. E veja este. Amanhã pinto mais uma Madonna. Repare que estou introduzindo elementos novos na composição. Descobri esse rendilhado, um trabalho fino, que me agradou muito. A gente vai descobrindo coisas, descobrindo coisas, enriquecendo o trabalho".[125] (Em entrevista a Miguel Jorge, publicada em O Popular, Suplemento Cultural, 12/06/1977).

No começo dos anos 70 foram se sucedendo exposições coletivas e individuais. Realizou uma individual de pintura em Brasília, na casa Thomas Jefferson[126]. Em 1972 realiza coletiva na Galeria Porta do Sol [127]juntamente com Cleber Gouvêa, DJ Oliveira e Gustav Ritter. Nesse ano segue para Itália para passar o Natal em família. De lá, Confaloni seguiu para Roma, Milão e Florença, onde se tem notícias de sua participação em algumas coletivas, tendo como tema São Francisco de Assis. Também integrou a exposição coletiva "Frates in Unum",[128] na Galeria Modigliani de Florença com participação de cinco padres.

De volta ao Brasil em 1973, Confaloni recebeu a notícia do prêmio medalha de prata (segundo lugar) com o quadro "A Maternidade", em uma exposição na qual a família o havia inscrito na Itália.[129] Assim, em suas próprias palavras, [...] Abracei a temática religiosa, mais

---

[124] Por considerar a fase de pinturas de suas madonas relevantes para a pesquisa, trataremos mais à frente no texto acerca dos detalhes sobre pintura das mesmas de forma mais aprofundada. .

[125] JORGE, Miguel. Entrevista de Frei Confaloni concedida ao crítico de arte Miguel Jorge para o Jornal Popular - Suplemento Cultural. Editada em 12 Jun.1977.

[126] Casa Thomas Jefferson foi fundada em 1963 em Brasília, funciona como centro de intercâmbio cultural entre Brasil e Estados Unidos.

[127] Galeria Porta do Sol foi fundada na década de 1960 em Brasília, acolhendo obras de Frei Confaloni, Siron Franco no período para exposição.

[128] O termo "Frates Unum" - expressão em latim que significa Frades juntos.

[129] Em Relação a obra a qual o artista teria ganhado o prêmio Medalha de Prata, tentamos mapeá-la na Itália, porém, os familiares não souberam informar ao certo qual obra se tratava. Sua sobrinha Rossela era muito jovem na época, e sua irmã Rita, atualmente com 94 anos não soube nos informar.

precisamente as "Madonas" e atualmente pinto também crianças, numa série intitulada de "Bonecas" (Figura 31 anexo 8).[130]

Neste mesmo ano, aflora outra temática que lhe renderam mais exposições, agora, na Galeria LBP,[131] o tema: "Brincando com Bonecas" (Figuras 32, anexo 8). Entre encomendas de retratos, exposições e desenvolvimento de novas linguagens, Confaloni segue também com temáticas sacras. Pinta algumas figuras a partir do que via nos arredores da região de Neropólis. Confaloni seguia atualizando suas temáticas e também se dedicava ao exercício do sacerdócio em cidadezinhas próximas à Goiânia como fazia na Itália. Em entrevista sua sobrinha Rossela Orsini rememorou os meses de férias em que seu tio Confaloni passava com a família na Itália; Ela ainda uma adolescente saía com o tio a passeio pela região da Toscana. Segundo Orsini, Sempre que Confaloni via alguma paisagem que o agradava, parava o carro, retirava sua tralha de pintura e começava a pintar o que via de modo muito próprio e veloz, conforme diz trecho de texto transcrito da entrevista realizada em 15/09/2015.

> Quando lo zio ha partito per il Brasile aveva due anni. Ho visto esclusivamente quando è tornato e mi ha portato un piccolo regalo e, poi mi ricordo come un adolescente, tredici, quattordici, quindici, sedici anni, mi ricordo quando mi ha portato a viaggiare con lui in vacanza, abbiamo camminato insieme in Le Caldine. Sono andato a Le Caldine con lui spesso. Quando ero qui a Viterbo, abbiamo camminato per esempio, Fare passeggiata intorno al lago e sono stato con lui. E mi ricordo benissimo quando improvvisamente ha visto qualcosa che voleva dipingere, fermò la macchina e verniciato. Dipinge le immagini di un modo molto singolare e velozissimo[132].

Rápidos progressos que teriam acontecido na arte, incluindo a chegada de DJ Oliveira que se tornou, junto com o professor Amauri Menezes, grande amigo de Confaloni[133]. Todavia, naqueles tempos, porém, a vida parecia não ter nenhum valor humano. Sob os comandos da Ditadura Militar, nem a igreja conseguiu escapar das perseguições políticas. Em

---

[130]Entrevista concedida ao crítico de arte Miguel Jorge para o Jornal Folha de Goiás - Paginas Literárias em 05 Jan. 1969.

[131] A Galeria LBP (Lourival Batista Pereira), foi aberta em Goiânia na década de 1960, contribuindo para movimentação do circuito das artes na cidade no período com exposições de trabalhos dos artistas. (FIGUEIREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro Oeste. Ed.UFMT/MACP, 1979, p. 100.

[132] Entrevista realizada com Rossela Orsini em 15/09/2015.

[133] Segundo relatos do artista plástico, professor e ex-aluno da EGBA, Amauri Menezes, desde que DJ Oliveira foi contratado pela EGBA, os três tornaram-se grandes amigos, a ponto de criarem um hábito que perdurou durante muitos anos, até a morte do Frei. Confaloni passava todos os dias com seu fusquinha na casa de DJ Oliveira e seguiam para a casa de Amauri Menezes para tomarem café juntos antes de prosseguirem para Universidade Católica darem suas aulas.

Agosto de 1974, Confaloni havia ficado sabendo do suicídio de Frei Tito[134] na França, onde estava exilado. Houve momentos de sua pintura, principalmente no início da década de 70 que Confaloni pintou algumas telas retratando grupos de sacerdotes que parecem vestidos com indumentárias de Bispo. O grupo parece estar dentro de uma bolha, o que denota um artista preocupado com a posição e as atitudes de distanciamento da igreja perante a vida moderna da sociedade. São figuras caricaturescas, de estatura muito baixa, pequenos frades diante da imensidão de mundo fora da bolha, mas que apresentam certos traços de rigidez e desprezo a isso tudo (Figura 33 anexo 8).

Sobre a situação do País descreve as dificuldades, o momento o qual se vivia na época em uma de suas cartas endereçada a família um mês antes de seu falecimento, que dizia o seguinte:

> [...] Aqui, a situação está piorando dia a dia. O governo toma continuamente novas medidas para salvar a economia nacional, quem fica no meio são sempre as pessoas pobres, que já estão famintas. Mas sabemos que a situação é precária em todo mundo, o que denota que as estruturas atuais são claramente falsas e injustas. Esperamos que da atual insatisfação nasça qualquer coisa nova para um mundo melhor[135]

Foi também tempos de busca de sua autoexpressão, uma combinação pessoal do homem baixinho gigante, voz de barítono, gênio forte, amigo, pessoa sensível aos problemas sociais, mas também um crítico de sua igreja. Esse é o ponto primordial do fascínio da crítica de arte sobre sua obra. Não era só uma questão de estilística e conteúdo, o grande diferencial do conjunto da obra para a crítica era fundamentalmente a ênfase no humano, mesmo em suas obras sacras. Entretanto, seu legado não se resume ao resultado artístico ligado aos povoados por onde andou, ou nos alunos quem formou, mas no espectro da modernidade, algo que povoava o espírito dele e de muitos intelectuais e políticos goianos na época. Quando Confaloni desembarcou na terra dos Goyazes e, posteriormente na jovem Capital ainda tão afeita a demonstrações de hábitos tradicionais, trazia consigo o espírito e a vontade do novo, do moderno, algo que que ia ao encontro da elite intelectual e institucional da cidade. Estamos em 1976 e o vigor do Frei artista, parece ceder lugar ao cansaço.

---

[134] Frei Tito de Alencar (1945-1974) foi um padre dominicano, uma das vítimas de tortura do regime militar no Brasil. O engajamento de Frei Tito com a corrente da Teologia da Libertação está diretamente ligado a uma compreensão da Igreja após o Concílio do Vaticano II, no sentido de maior abertura do espaço da fé aos problemas que afetavam diretamente as sociedades, sobretudo o problema dos pobres.

[135] Carta endereçada à família em 05 de Maio de 1977(SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG, 1991, p.96.

1.3 Confaloni: da vida ao vácuo

Nesse momento, o outro nascido com novas expressões fisionômicas tornou-se o verso de narrativas vivenciadas, seu rosto parece se projetar em direção ao nada, com semblante carregado e expressão aparentemente engessada: olhos fixos, sem brilho, quase fechados, com apresentação de traços rígidos em uma expressão que nos evocam antigas máscaras mortuárias (Figura 7). Os olhos se apresentam levemente cerrados, sem o menor sinal de vida, e, por meio da posição do rosto, intuímos que seu corpo encontra-se praticamente deitado como se estivesse resignado ou mesmo morto. De ombros eretos, firmes, postando uma indumentária dominicana e sob os efeitos de numerosas pinceladas de tintas com gradação de claro-escuro espalhados. O gesto é rápido e certeiro: quer expressar a ideia antes que se perca a percepção momentânea do que pretende mostrar. Em pose hierática, com expressão austera, madura, vê-se que do lado direito do observador há uma parte sombreada, e deste mesmo lado não é possível se ter uma visão nítida da orelha, mas apenas de manchas, contornos que se diluem nas pinceladas bruscas, assim como os cabelos que também ganharam o mesmo efeito, logo atrás do rosto. Os cabelos parecem se misturar a uma massa de tinta que cobre o segundo plano da tela. Mas o pintor parece querer confirmar no desenho da boca, ares que denotam a idade, dentre os quais: uma boca com linhas e contornos bem definidos, levemente caídos, sem volumes, o queixo é pequeno, porém equipara-se ao formato do rosto, apresentando uma dobra logo debaixo, quase como um prolongamento do queixo. Pela forma como o pintor trabalhou as pinceladas, ficou imperceptível ao espectador apresentação de um rosto sulcado.

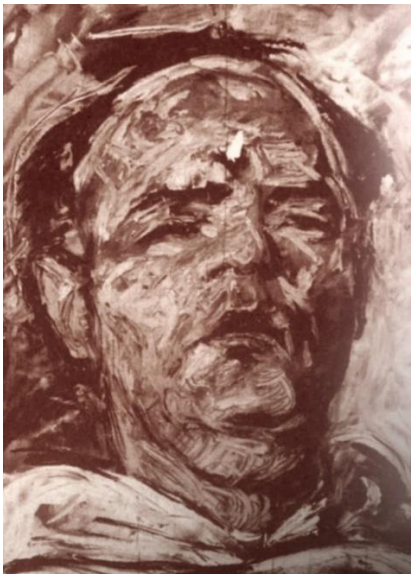


Figura 7 – Nazareno Confaloni, Autorretrato, 1962.

Fonte: Catálogo de Exposição MAG

Mas em que medida um autorretrato em identificação de postura que denota aparência de máscara mortuária quer significar ou nos dizer alguma coisa? Se dirigirmos nosso olhar para o desenho, rapidamente nos vem imagens que vão sendo rasgadas e intensificadas em razão da própria ausência. Como nessa imagem o pintor carregou a autoimagem de uma seriedade e hieratismo próprios de sua condição humana, confere a si próprio um ar de reflexão, em um diálogo com as máscaras de perenidade das antigas representações mortuárias, querendo afirmar com isso sua condição sua condição mortal.

No ato de pintar, no olhar para si, o pintor se vê diante de um dilema: há um ponto de vista a ser escolhido para se autorretratar e, neste jogar consigo mesmo, novos personagens se (auto)desdobram a dominar toda a cena pictural, porque tal personagem construída, como em uma experiência a partir do espelho, é, na ideia de Didi-Huberman constituída por:

> [...] um conjunto de razões mais antropológicas que constituem sistemas ou melhor, versões de um mesmo fenômeno. De um lado a semelhança interroga o vivente e sua genealogia, o desejo e sua força.[136]

Sem meias verdades o pintor interroga, vivencia e expõe suas ações, suas relações, suas vivências e experiências, e com o domínio da técnica e estilo inerente a ele mesmo, utiliza de recursos pictóricos para usar de toda forma de disfarce, mínimos detalhes de pose, expressões captadas de relance no instante mesmo da cena, e logo, em um tempo relativamente próximo, tudo isso já terá virado memória. Colocado diante do espelho, chamado a olhar para si próprio mesmo, "[...] no convite a duplicar e projetar o ente - ou o lugar e a condição, porque o jogo ontológico é muito invasivo".[137]

Entre o real e o ficcional, busquemos a lógica freudiana[138], como em um trabalho em que se prolongam semelhanças de formas alteradas, noutros lugares e em temporalidades não determinantes e determináveis.

---

[136] DIDI-HUBERMAN, Georges. De Semelhança a Semelhança. Disponível em: http://dx.doi.org/10.159/S1517-106X2011000100003 Acesso em: 22/02/2015

[137] CLARK, T.J. **Modernismos: Ensaios sobre política, história e teoria da arte.** In: Grotesco David com a Bochecha inchada: Um ensaio sobre autorretrato. org: Sônia Salzstein. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.204.

[138] A semelhança na estrutura lógica diz dois objetos/sujeitos separados cuja semelhança constrói a junção. Didi-Huberman, a partir do trabalho de Freud, discute a semelhança como um processo, uma figuração em ato que vem aos poucos ou de repente para fazer tocar. A semelhança no sonho é deformada, rompida com a lógica. Quando abrimos uma imagem desfiguramos essa imagem, assim, no trabalho de Freud usa a semelhança para dar a representação um grau de deformação. Aqui o termo semelhança é utilizado mediando a relação entre o pintor e o espelho no ato de se autorretratar. (DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da Imagem. São Paulo: Ed. 34, 2013,p.198-199).

> [...] O sonho é o despertar do interminável, o sonho toca a região onde reina a pura semelhança. Tudo nele é semelhante, cada figura nele é uma outra, é semelhante à outra, e ainda a uma outra, e esta a uma outra. Procura-se o modelo original, quer-se ser remetido a um ponto de partida, a uma revelação inicial, mas nada disso existe: o sonho é o semelhante que remete eternamente ao semelhante.[139]

No ano de 1972 quando passava férias na Itália, Confaloni resolve visitar sua sobrinha Rossela Orsini que passava uns dias em sua residência secundária. O lugar fica a quarenta e sete quilômetros de Grotte di Castro e duzentos quilômetros de Florença. É uma região montanhosa, lugar calmo, fica entre os Montes Gêmeos, região de antigos vulcões. Confaloni começava a manifestar inúmeras vezes seu desejo de aposentar e voltar para Itália, algo que seus amigos não acreditavam mais, pois o viam como um europeu já bastante abrasileirado. Curioso, ele teve tempo o suficiente de observar e sentir a energia de tudo que estava ao seu redor. Encantado com o lugar, não tinha dúvidas que ali passaria o resto de seus dias de vida, Confaloni o escolhera para morar com sua irmã Rita assim que se fosse possível aposentar-se, o que não demoraria muito para acontecer.

Naquele ano retornou para o Brasil com a pretensão de construir na Itália sua última morada e, como havia feito economia com o dinheiro que recebia de seus quadros, comprou um terreno e já pensava no projeto da casa[140]. Um ano antes de falecer (1976), dera início a construção da casa. Os tempos eram de um artista maduro que manifestava certo cansaço e vontade de refugiar-se em um lugar tranquilo que tivesse as marcas de sua origem.

Mesmo com inquestionável reconhecimento por seu trabalho, Confaloni continuou participando de várias exposições: no ano de 1975, participou da mostra "Noite de Arte" no Palácio das Esmeraldas, promovida pelo Instituto de Artes da UFG e pelo Departamento Estadual de Cultura, ainda no mesmo ano ministrou curso de História da Arte a convite do professor Emílio Vieira e passou a integrar o Centro de Estudos Italianos de Goiânia. Em Goiânia, ficou sabendo do falecimento de seu pai aos 92 anos de idade.

---

[139] BLANCHOT 1955 apud DIDI-HUBERMAN, Georges. De Semelhança a Semelhança. Jun. 2011, p.31. Disponível em:http://dx.doi.org/10.159/S1517-106X2011000100003. Acesso em: 22/02/2015

[140] Este local fica a exatos 47 quilômetros de sua cidade natal Grotte di Castro e pouco mais de 200 quilômetros de Florença. Clima montanhoso, um lugar calmo o qual o Frei sonhava em passar o resto de seus dias morando junto com sua irmã Rita. Com a ajuda do arquiteto e amigo Mário Baiochi, inicia o projeto da casa. Alguns detalhes sobre o projeto são mencionados por PX Silveira em seu livro. [...] A casa bem planejada, racional, com aproveitamento total da área construída, teria a forma exterior de um polígono de abelha dividido ao meio. O sobrado daria frente para o vale e fundos para a encosta dos Montes Gêmeos. Seu atelier ficaria na parte de cima, recebendo muita luz e dominando as colinas. (SILVEIRA, 1991, p.66)

No ano seguinte, às voltas para mais inspirações originais, amplia o gosto pelas temáticas sacras. De volta do Brasil, insiste em representar grupos de padres. Novamente Confaloni parece criticar a postura enclaustrada assumida por alguns padres dentro da igreja. Sabe-se que a marca da formação dominicana tem sido historicamente formada por uma visão sociológica crítica, muito grande, especialmente na América Latina. Todavia, em que pesem críticas à postura da igreja, há riqueza em nível crítico e (sócio)teológico dos fundamentos da Ordem Dominicana.[141]

Confaloni se concentrava com determinação e irreverência em suas tarefas diárias, pintava sem parar em seu atelier com cigarro na boca. Há uma imagem do Frei dando aula de pintura que consideramos icônica, justamente por apresentar da forma como descrevemos acima. Durante o tempo que pintava, costumava responder aos amigos que demonstravam incomodados com o cigarro. Ele dizia:"[...]quando Deus quiser eu morro".[142]

Já na maturidade, Confaloni se dedicou ao registro da terceira fase das figuras que lhe fascinaram durante toda sua vida: As madonas.[143] Surgidas em formato lacrimal, possuíam olhares tristes e profundos. É realmente significativo que ele de fato as retratasse assim, elas eram representações ousadas que teriam inspirado outros artistas. Segundo o crítico de arte Emílio Vieira, sobre a exposição apresentada na Galeria Itaú:[144]

> [...] Da exposição levada a efeito pela Galeria Itaú, consta em algumas madonas da última fase da produção do Frei Confaloni, quando trabalhou em seu atelier, também o pintor Siron Franco, tendo realizado os dois artistas, experiências comuns dentro da mesma temática. [145]

---

[141] Vinculados ao magistério romano e à função política dos papas, a Ordem dos Dominicanos deixou marcas profundas para a história da Igreja Católica do ponto de vista da inquisição no começo da era moderna. Todavia, o que interessa a nós nessa tese é ressaltar a dimensão do projeto missionário da Ordem Dominicana, aqui, utilizado no sentido participativo de Frei Confaloni, mediando as relações sociais, entrevendo no seu mundo inteligível enquanto artista. Sobre a dimensão do projeto da Ordem Dominicana, dedicaremos adiante, no próximo capítulo quando trataremos da História da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a vinda da Ordem Dominicana para Goiás.

[142]SILVEIRA,PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed.UCG, 1991, p.98.

[143] As imagens de Madonnas serão analisadas no Capítulo IV.

[144] VIEIRA, Emílio. **Visão e Cores de Nazareno Confaloni**. Jornal O Popular de 04 Nov. 1978, p. 15

[145]Há notícias das primeiras madonas de Frei Confaloni que datam do ano de 1935. Com traços e desenhos clássicas foram adquirindo novas feições. Confaloni pintou constantemente madonas em seu atelier, e Siron, logo depois de frequentar seu atelier realizou uma série de madonas. Estilizadas, mas de aparência zoomorfica, Siron deu nome a essas imagens assombrosas de "macacos". As madonas de Siron Franco desse período podem serem vistas no MAG – Museu de Arte de Goiânia. Daremos continuidade a reflexão sobre as Madonas de Confaloni, em um item dedicado exclusivamente a elas, por tratar de sequências de imagens a serem avaliadas no último capítulo.

É comum um artista receber numerosos elogios nos trabalhos feitos no meio de sua carreira, mais do que nos últimos, mas no caso de Confaloni isso não procede. Seus últimos trabalhos continuaram sendo bem recebidos pela crítica local. Houve também uma elogiada exposição em Goiânia, na qual Confaloni ganharia o prêmio de aquisição do 3º Salão Caixego, com a pintura cujo tema é "A Santa Ceia". Também acompanhou Siron Franco para uma feira de artes em Anápolis, promovida pelo Rotary Clube. Nesse ínterim, Confaloni viveria a perda de mais um integrante do grupo "Quatro Feroci Domenicani", Padre Luppi faleceu em Goiânia, deixando Confaloni e Padre Serafino, apelidado como Taddei no grupo.[146]

Aos sessenta anos, Confaloni imaginava-se voltando para Itália, instalando-se na casa que havia começado a construir, usufruindo de uma vida recolhida nas montanhas. Pintando e quem sabe fazendo o roteiro inverso viria para Goiás rever os amigos que aqui deixaria. No entanto, o destino tratou de ceifar sua vida antes mesmo que seus planos de aposentadoria se concretizassem. O Brasil além de pátria adotiva se tornaria 147sua morada derradeira, pois, Rita sua irmã quando soube de seu falecimento no Brasil, anunciou: "[...] ele é de vocês, enterrem-no aí." [148]

No dia 04 de Junho de 1977, o coração do Frei artista parou de bater. O sentimento de perda pôde ser sentido nos fragmentos do discurso de Adeus pronunciado pelo crítico de arte Emílio Vieira no sepultamento do Frei, dia 05 de Junho de 1977, na Igreja São Judas Tadeu, onde se encontram seus restos mortais:

> [...] Frei era mais que um pintor, era acima de tudo o filósofo-religioso que tinha atingido a sabedoria do equilíbrio sonhando também com um mundo mais equilibrado, mais justo e mais humano, e que soube transmitir esse valor aos homens, através de suas ações e através de sua pintura, sabendo sempre tirar desse mundo de caos um outro mundo, sereno e cheio dos valores construtivos e perenes do homem. Um homem que, acima de tudo, tinha atingido a felicidade pela sabedoria.

[146] Sobre o acontecimento da morte de Padre Luppi, Confaloni escreve carta para a família comunicando sobre o ocorrido em Goiânia. [...] No dia 5, faleceu, aqui no Brasil, o Padre Luppi e nós mandamos o corpo para Itália, a pedido da família. Não sendo possível mandar o dinheiro da Itália para as despesas do embalsamamento: um caixão de zinco e madeira e despesas de outros gêneros. Fizemos um acordo com o irmão do Padre Luppi: eu pagaria tudo aqui, e ele mandaria o correspondente em liras italianas. Deverá ser mais ou menos um milhão e seiscentos e cinquenta mil liras. Servir-lhe-á para fazer a cisterna. (Carta à família, Goiânia, 03/09/1976.(SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni.** Goiânia: Ed.UCG, 1998, p.94)

[148] SILVEIRA,PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: Ed. UCG, 1991, p.98.

E complementa:

> [...] Por último Frei já não gostava de dispor de seus quadros: gostava de vê-los, contemplá-los, meditar nos seus temas prediletos. Vinha tendo a intuição de que deveria deixar sua obra preservada para dizer do que ele pensava e fazia pela humanidade. Porque o seu espírito era o do criar e o do fazer. Confaloni sempre alentou a ideia de se criar uma Pinacoteca, um museu de arte em Goiânia. É preciso que esse museu seja criado, e agora com o seu nome, com suas obras, com o seu universo que é para nós legado de uma síntese de conhecimentos e de lição de amor, para enriquecer a história desta cidade e do nosso Estado.[149]

Confaloni era do mundo e por todos os lugares por onde passava registros pictóricos foram realizados. A percepção da miséria do povo associada às mudanças do Concílio do Vaticano II é nítida em suas obras sacras, em especial em suas madonas. Constatamos como marco estrutural de sua obra as articulações entre o sagrado e o humano. Poder-se-ia concluir que o termo sagrado e humano são aspectos que compõem sua formação religiosa, agregados ao seu espírito artístico, elementos que serão explorados nas tensões entre a maneira como o artista foi apropriado pela crítica de arte e as tensões entre elementos clássicos e modernos em sua estética, questões que serão trabalhadas nos próximos capítulos.

[149] Vieira, Emílio. Adeus a Frei Confaloni. **Jornal O Popular** - Suplemento Cultural, 12 Jun. 1977, p.02.

CAPÍTULO II - MODERNIZAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE IDEIAS

2.1 Questões Conceituais

Em um esforço interpretativo, sem perder de vista o eixo da pesquisa pretendemos, em linhas gerais, expor questões conceituais que tratam do tema modernidade, modernização e modernismo tendo como eixo principal o conceito de modernização conservadora, com ênfase no cultural. Considerando a complexidade e o volume bibliográfico que trata do assunto, pretendemos situar a abordagem conceitual acima citada a partir da leitura de dissertações, teses e artigos que nos propiciaram maior compreensão sobre o tema a ser tratado com atenção ao panorama que envolve a investigação. Embora tenhamos que lembrar que os conceitos e os assuntos que lidam com os temas acima mencionados não são unívocos no tempo, e tampouco homogêneos, procuramos problematizar pontos chaves, sobretudo pensando no caso brasileiro no primeiro momento e, posteriormente trazendo a discussão para o contexto goiano sobre o qual falaremos mais adiante.

O termo modernidade está associado nos dicionários, ao "estado ou qualidade do que é novo ou recente". O termo antigo e moderno está diretamente vinculado à história do Ocidente, ainda que possamos encontrá-lo analogamente em conteúdos historiográficos de outras civilizações (LE GOFF, 2003, p.173).O período considerado como pré-industrial, conhecido também como Idade Média, é caracterizado por uma concepção religiosa e defensora de uma tradição marcando segundo Le Goff "o ritmo de uma oposição cultural que, no fim da Idade média e durante as luzes, irrompeu na ribalta da cena intelectual."(LE GOFF,2003, p.173).

Nessa perspectiva, o uso dos termos Modernidade e Modernização foram cunhados na literatura inglesa a partir das Revoluções Industrial e Francesa. De acordo com Eric Hobsbawm (1996), a Revolução Industrial Inglesa contribuiu para os avanços econômicos nos meios de produção e infraestrutura em geral, já, a Revolução Francesa, em suas propostas Iluministas, proveu o modelo político e ideológico de modernização. Em suas bases, o ideal de modernidade, está ligado, na Europa, a todos os princípios vinculados a esse movimento e seus ideais de civilidade em diversos níveis, tanto com relação aos seus fundamentos quanto na mudança de suas instituições.

A modernidade, segundo Habermas, traz em si, marcas profundas de três eventos com ideias que marcaram a história das sociedades europeias e, posteriormente, foram propagadas

pelo mundo, sobretudo em países da América e Atlântico Norte, são eles: A Reforma Protestante, o Iluminismo (Aufklarüng) e a Revolução Francesa. Tais eventos estão localizados historicamente entre o século XVII e vão até o final do século XX, com a queda do muro de Berlim como marco de ruptura histórica e o surgimento da concepção de pós-modernidade.[150]

Na metade do século XIX, apoiados nas ideias iluministas e, sob a ótica de "Ordem e Progresso", os europeus conduziram o processo mundo afora rompendo com fronteiras geográficas, étnicas, religiosas e ideológicas, significando que o diagnóstico social de determinada sociedade moderna "plena" só seria possível com a realização do projeto de desenvolvimento, de transformações econômicas e crescimento significativo desde a ótica dos ideais liberais.

Por certo, a Revolução Francesa e suas ressonâncias garantiram ao continente europeu o domínio de outras partes do mundo por meio de uma atitude culturalista de forte ação política, técnica e pedagógica. A França havia se transformado em mais do que uma referência cultural e arquitetônica ao mundo, o País tornou-se também, uma referência jurídica, política e social, com um legado dos ideais iluministas na constituição de Estados Nações, sobretudo, em alguns países do continente americano. Se a modernidade no século XIX havia apresentado inovações aos europeus, no Brasil significou seguir padrões socioculturais aos moldes franceses, reverenciados como modelo e estilo a serem seguidos. A França serviu de modelo civilizador para parte da elite dos trópicos que civilizava.

Pode-se afirmar que a modernidade tem origem europeia e ocidental. Localiza-se no tempo e no espaço, guarda relação com um conjunto de valores, obtidos, ou não, de determinada classe social que passa a ser fortemente considerado e defendido sob um forte apelo ideológico. Sua finalidade reside na incorporação de outras sociedades, em especial países ditos não desenvolvidos, o que lhes garante o caráter constitutivo de jogos de construções e intenções que envolvem a vida política, econômica e cultural de sociedades espalhadas em vários continentes. Daí a dificuldade de pensar a modernidade livre de conflitos, o que em certo sentido, contribui para inserção do tema nos discursos políticos e nas pautas jornalísticas dos meios televisivos e impressos em dias atuais.

---

[150] Sobre o surgimento do conceito de Pós-modernidade, segundo Marshall Berman, tais ideias começaram a serem propagadas na França a partir do final da década de 1970 por intelectuais que pensavam a modernidade à luz dos desencantos rebeldes do evento de Maio de 1968 na França. Desesperançados, refletiam em torno do pensamento nominado pós-estruturalista. Foram intelectuais como Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean François Lyotard, Jean Baudrillard e tantos outros seguidores. Propuseram novos paradigmas em função de eventos demandas sociopolíticas e culturais advindas de sociedades contemporâneas que se tornaram temas de reflexões e debates obrigatórios em todas as áreas do conhecimento das humanidades (2007, p.16).

Parece correto afirmar o quão fugidio e abrangente é pensar o conceito de modernidade. Como fonte histórica, os estudos sobre o tema, em sua maioria acontecem em nível abstrato e ideológico. Com efeito, em Berman, por exemplo, é precisamente essa ideia sobre o conceito de modernidade que encontramos. O autor afirma ser a modernidade:

> Existe um tipo de experiência vital - experiência de perigos da vida - que é compartilhada por homens e mulheres em todo mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como "modernidade". Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN, 2007, p.24).

De um modo geral, a compreensão do conceito de modernidade de Berman se move a partir dos pontos fundamentais: o que pertence à passagem e transformações do modo de viver do homem medieval, cujos princípios de organização social eram baseados na relação de parentesco modificando-se em favor de um princípio universal em um nível que envolve a constituição do Estado. Nesse caso, a história deixa de ser marcada pela providência divina e o homem, no atributo de sua razão, passa a ser um sujeito de sua própria história. O outro diz respeito à categoria tempo e cenários de localização espaciais, isto é, a modernidade não é estanque, ela é mutável e está em constante movimento rompendo fronteiras geográficas e étnicas. Ela pode ser vista nas ruas, nos traçados e espaços urbanos, na velocidade de circulação de mercadorias, nos contrastes das cidades em seus diversos aspectos.

Neste quadro, pode-se alegar que, a modernidade construiu suas próprias tradições, por meio de circulação de ideias e apropriação cultural, significando valores materiais, (desenvolvimento e infraestruturas e meios de produção) e imateriais, (diz respeito as experiências que fazem parte da vida espiritual, e compõe a tradição e a cultura partilhada por atores sociais. Tais valores foram se amoldando à vida das pessoas.

Como um fenômeno social, ontológico e dialético, a vida moderna conduziu o homem a uma visão individualista e contratual da sociedade em razão da autonomia conquistada. Neste sentido, servindo-nos dos termos empregados pelo autor "autotransformação e transformação" como indicativo de aspectos ou realidades que emanam tanto da vivência do universo pessoal, quanto do social no mundo moderno, podemos admitir que a modernidade é também um estado de espírito, fruto de um processo mental em que autoconhecimento, liberdade, contemplação e relações intersubjetivas podem ser experimentadas. Em geral, a modernidade é marcada pelos avanços tecnológicos nos meios de produção, expansão dos meios de comunicação e explosão demográfica, estados nacionais poderosos, burocratizados,

com economias transnacionais submetidas a um mercado capitalista mundial e flutuante. A esse aspecto em específico dá-se o nome de modernização.

Portanto, pensar a modernidade é refletir sobre o exame de seu processo e ações modernizantes que vão desde a expansão territorial, justificada no primeiro momento pela ideia de Evolução e Progresso que, mais tarde passou a ganhar conotação de Desenvolvimento Econômico e, chega-se à ideia de termo modernização. A concretização da modernidade só é possível, de fato, pela via da modernização, concebida, legitimada e renovada quando se faz necessário da parte de seus atores hegemônicos, como um processo necessário ao alcance do desenvolvimento e progresso social.

É da rede de ações que envolvem a expansão territorial que a modernização surge no contexto de modernidade a partir de dois sentidos: um relacionado à base técnica, de infraestrutura e meios de produção, e o outro que envolve o campo político e ideológico. É interessante pensar em como a expansão da modernização é aceita em sociedades em situação nas quais a pobreza e segregação já estão instaladas. Destarte, entende-se que o discurso ideológico se propaga em razão de atender as eminentes necessidades. Daí o fato da modernização ser aceita nesses lugares.

A modernização acontece no âmbito do capitalismo com desenvolvimento da produção e tecnologia e, carrega em seu bojo a exigência da construção do novo, seu mito é a ideologia do desenvolvimento e o progresso como fundamento de discursos que legitima ações consideradas "civilizadoras" em que homens e mulheres tornam-se sujeitos e objetos da modernização. Conduzidos por um processo reconhecidamente justificado como civilizatório, a partir de uma compreensão de mundo e da cultura mais amplo. Todavia, a modernidade enquanto fenômeno social, carrega em seus meandros condições de insegurança, de desigualdades sociais e econômicas. Tais incertezas ecoaram na voz de pensadores, filósofos e poetas que, vociferavam a ausência de valores em um mundo acessível ao homem que, segundo Nietzsche, "abunda" de possibilidades.[151]

O entusiasmo acrítico da parte de muitos modernistas e o olhar cético e distanciado de outros denunciavam as contradições e descompassos que a modernidade causaria no amanhã em todos os espaços onde a mesma se instalou. À medida que as contradições apareciam

[151] Marshall Berman faz referência aos grandes pensadores do século XIX como Karl Marx, Kierkegaard, Whitman, Bauldelaire, Rimbaud, Dostoiévski e tantos outros que denunciavam os descompassos e as contradições da vida moderna que estavam em toda parte, nos pensadores e literatos. O homem moderno se empenha em uma busca de sentido de seu existir. A modernidade na voz dos pensadores segundo Berman é: irônica, contraditória, polifônica e dialética, essa voz denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou na esperança - não raro desesperançada de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar as feridas que afligem o homem e a mulher modernos de hoje. (BERMAN, 2007, p. 34)

davam origem a novas sensibilidades modernas muitas vezes sob a égide de governos autoritários de regimes políticos opressores. De um modo geral, a pintura, a literatura, a música, elas mesmas constitutivas do processo, refletiram sobre a modernidade no seu tempo, pressagiando variadas visões.

A modernidade adentrou o século XX deixando marcas de suas pegadas na história das invenções científicas, nas transformações dos espaços urbanos, na criação de instituições culturais e espaços de sociabilidades, nas artes em forma de manifestos, "civilizando" povos e lugares. Rupturas entre vida e cultura estiveram nas representações de Jackson Pollock, que, segundo Berman: "[...] imaginou suas pinturas gotejantes como florestas onde os espectadores podiam perder-se (e, claro, achar-se) a si mesmos; mas no geral nós esquecemos a arte de nos pormos a nós mesmos na pintura, de nos reconhecermos como participantes e protagonistas da arte" (BERMAN, 2007, p.35).

Sob o presente, com olhos voltados para o passado, os modernistas miravam o futuro. O homem moderno, segundo Berman, vive entre dois mundos no qual as portas estão constantemente se abrindo ao desconhecido, ao mutável, mas sem perder de vista o passado. A mudança de estágio das sociedades para a modernidade é um tema que tem chamado bastante atenção dos pesquisadores de todas as áreas das humanidades por se tratar de um assunto capaz de explicar os processos históricos ocorridos nos últimos quatro séculos em várias partes do mundo. No caso dos países latino-americanos, em especial no Brasil, a modernidade justificou-se por meio de discursos ideológicos de modernização que se desdobraram para o campo da produção cultural, oscilando, ora, na exaltação do nacional com símbolos de brasilidade, ora, tomando-se como modelo a cultura europeia.

Nos últimos anos assistimos ao nascimento de uma corrente historiográfica associada aos estudos culturais que tomam como objeto de pesquisa os estudos pós-coloniais. Para esses teóricos a modernidade é tocada de forma tangenciada sob uma lógica autoritária e progressista desrespeitando as singularidades de cada lugar.[152]

---

[152] A proposta de estudos pós-coloniais tem caráter transversal em um diálogo profícuo com a antropologia, psicanálise, teoria literária, filosofia, história e política. O termo pós-colonial surgiu entre teóricos pesquisadores que pertencem a antigas colônias inglesas, entre os quais se destacam o indiano Homi Bhabha, o Jamaicano Stuart Hall e na América latina, o argentino Enrique Dussel, posteriormente espalhando para ex-colônias francesas e, recentemente portuguesas e espanholas. A perspectiva de Dussel ultrapassa os estudos pós-coloniais. Defende uma "filosofia da liberação" na qual o discurso Decolonial é professado. Para ele, a modernidade não tocou igualmente todas as sociedades fora da Europa e, por esse motivo, é preciso reivindicar um pensamento próprio, uma epistemologia vinda de sociedades antes consideradas subalternas, mas que possuem uma epistemologia singular e única.

Em face à condição periférica ao mundo capitalista e, ao lento desenvolvimento institucional e cultural, esses teóricos da modernidade avançaram em relação à forma passiva de influência vinda de correntes historiográficas francesas e americanas, com a construção de uma historiografia com identidade própria que tem sido relevante

Isto posto, gostaríamos de nos voltar para o caso específico do Brasil, lugar em que a modernidade historicamente se afirmar na força conflituosa de novas ideias, mas sem perder de vista a ordem social do passado colonial. Desde um enfoque voltado para as problemáticas que envolvem a nossa pesquisa, consideramos relevante matizar nessa discussão, as contradições que surgem entre modernização e modernismo levando-se em conta um projeto que é articulado e levado a cabo pela ideia da exaltação do novo em lugar do velho, e também por subjetividades coletivas marcadas por forte exclusão social ou reinterpretação de velhas tradições políticas herdadas. Implantada sob as bases do governo de Getúlio Vargas (1882-1954), as ações modernizantes ocorreram em momentos e lugares distintos, justificadas por meio de discursos ideológicos de modernização que se desdobraram para o campo da produção cultural oscilando, ora na exaltação do nacional com símbolos de brasilidade, ora tomando como exemplo a cultura europeia no primeiro momento e, depois, levando em consideração o estilo de vida americano como modelo de modernidade a ser alcançada.

Vemos, assim que, no Brasil em geral, tais reflexões seguem significando e matizando o debate historiográfico com o conceito de dialética na história da modernização do nosso País, com argumentos que a caracterizam como "Modernização Conservadora". Sem dúvida, o Brasil adentrou a modernidade com uma forte concentração de grandes latifúndios, sem

---

ao debate internacional. Tal posição implica uma postura intelectual, estética, política e econômica que desconsidera as narrativas historiográficas anteriores construídas a partir de uma visão imperialista ocidental, legitimadora de dominação e poder. Por meio dos estudos culturais, propõem narrativas construídas a partir de um diálogo multicultural, igualitário em que elementos da civilização histórica latino-americana são partes constitutivas do processo.

Conhecida como Epistemologias do Sul, essa corrente historiográfica a qual Enrique Dussel faz parte, rejeita qualquer formulação teórica e metodológica para a América que venha de fora. Na visão desses teóricos a discussão é europeia, portanto, eles querem um pensamento que venha do sul, pois a condição histórica periférica latino americana implicou também na imposição de um domínio cultural de um modelo historiográfico europeu em um primeiro momento e, em um segundo momento nos Estados Unidos sob matrizes e paradigmas norte-americano.

O novo ambiente cultural tornara-se complexo, o encontro de culturas, induz a pensar em fronteiras para além de marcos divisórios construídos que representam limites e estabelecem divisões, mas pensar fronteiras como lugar de interculturalidades, espaço em trânsito, de trocas culturais, de alteridade, de estranhamento, de tempos históricos diferentes, de visões de mundo distintas, de etnias diversas, um lugar de historicidade das práticas sociais dos homens (DURVAL, 2007). O tempo, uma categoria tão cara ao historiador não é o mesmo tempo histórico vivenciado em todas as sociedades. A descoberta que diferentes povos possuem compreensões distintas do tempo e da própria história (HARTOG, 1996), colocou em xeque a ideia de uma história eurocêntrica e linear. A evidência de novas formas locais e não ocidentais de inserção nas dinâmicas de mundialização, e a queda do muro de Berlim derrubou a matriz histórica social e econômica que construiu a linguagem de primeiro e terceiro mundo, o que pressupõe uma nova situação internacional. Um terceiro espaço de enunciação das diferenças de nações pós-colonialistas surgiu, não da afirmação do passado, mas pelo suscitar de questões como identidades e memória histórica que vem do hibridismo cultural o qual está em construção (BHABHA, 1989). Para esses intelectuais, estudar somente os teóricos europeus, é ver a ciência como concepção europeia, é ter uma concepção europeia de história. Na visão deles, existe um pensamento próprio de sociedades que já estavam afixadas na América. A ideia de acabar com a colonização do saber, na visão desses teoricos, significa romper com a concepção tradicional de ciência, por entender que esta não se aplica em sociedades indígenas.

distribuição de renda e um sistema político burocrático que em sua essência se autoproclama com a mesma lógica de "civilização moderna". A propriedade agrária havia surgido na formação da colônia e essas elites proprietárias de terras continuaram com poder de influência política durante o império e a república, em que "[...] espelhavam aqueles agentes originais da modernização conservadora" (DOMINGUES, Apud, REIS, 2002, p. 460).

Na área rural, diferente de outros países em que ocorreram levantes camponeses como foi o caso da França e do México, em que as relações de subordinação do trabalho se atenuaram , o que também levou ao enfraquecimento da grande propriedade rural, no Brasil as relações de trabalho continuaram de subordinação e venda do trabalho agrícola. A modernização aconteceu sob uma forte elite agrária contrária à democratização do País. Tais lideranças levaram em conta os interesses de proprietários de terras, conformando-se, segundo Domingues: "a uma subjetividade coletiva centrada em um bloco transformista, cauteloso e autoritário em suas perspectivas e estratégias" (DOMINGUES, 2002, p.461). Desta forma, tais lideranças seguiram legitimando o processo de industrialização que trazia em seu bojo, de um lado, o controle de grandes propriedades rurais com subordinação de massas rurais e do outro, uma grande migração de força de trabalho que deixava o campo e tornavam-se trabalhadores mal remunerados na cidade. Sem garantias, essas relações de trabalho aconteciam em um âmbito de apoio e controle do poder político e com um sindicato controlado com recurso e corporativismo do Estado de inspiração autoritária.

É significativo que a construção da modernidade teve um forte vínculo com a tradição e o positivismo. O peso da tradição ocupou um papel fundamental nas transformações sociais e políticas modernas no Brasil. Outro aspecto válido a destacar é a herança ibérica que predominou no início da modernidade europeia, e que compõe o processo de colonização, diz respeito ao pensamento neotomista, uma maneira encontrada para justificar o conservadorismo e o "paternalismo" do Estado como patrão maior, com prevalência do cidadão obediente às normas sociais. O pensamento neotomista foi visto pelos intelectuais como uma alternativa que, se não fosse capaz de suplantar, poderia, no mínimo, amenizar traços conflitantes da nossa história, marcados pelo colonialismo, escravidão, miscigenação, além de traços culturais muito específicos de regionalismos.

Contudo, à medida que o processo de modernização foi avançando pelo país, indivíduos foram ganhando mais autonomia, e conscientização de liberdade, de seu papel social, ficando assim, menos propensos a manipulação, ainda que marcados sob duas ditaduras, a dificuldade dos dirigentes em controlar esse processo foi tornando-se cada vez mais visível e, parece ter se esgotado na última Ditadura Militar, assevera Domingues: "A

modernização havia ido tão longe que não era mais possível manter o controle sobre as novas subjetividades coletivas modernas e "desencaixadas" que consolidariam durante a vigência da ditadura militar."(2001, p.462)

No Brasil os intelectuais sucumbiram à mística do desenvolvimento sob duas fortes ditaduras políticas. Inteirados sobre projetos e ações modernizantes efetivas, esses homens de ideias estiveram próximos ao poder político exercendo cargos importantes, contribuindo para a criação de instituições culturais em nosso País. Neste sentido, o Ministério da Educação assumia o compromisso que ultrapassava a tarefa de trazer o ensino e o conhecimento para o País. Não foi a toa que a ação dessa pasta ministerial do Governo se espalhou para outros órgãos institucionais.

Em busca de ideias modernizantes na década de 1930, nossos intelectuais seguiam o curso desse capítulo da história do País, classificando e justificando elementos culturais de tradição os quais pudessem significar a vida moderna com uma estética que não só apresentava os estereótipos de brasilidade, mas com o propósito que iam para além disso, era preciso garantir valores de nação que se construía de forma frágil e, sobretudo, garantir a preservação das instituições da ameaça ideologias e culturas que viessem de fora sob o risco de colocar o projeto de desenvolvimento do País em perigo.

A figura expressiva do ministro Gustavo Capanema na ocupação de duas pastas, Educação e Cultura em busca de outros setores e tendências com as quais pudesse contar em prol do programa cultural de exaltação à nacionalidade garantiria a ideia de modernidade no governo Vargas. A sua preocupação em relação a questão cultural esteve vinculada à sua proximidade com a intelectualidade mineira, particularmente com dois expoentes do modernismo no Brasil, Mário de Andrade, com quem manteve uma relação próxima e conflituosa, e realimentada por seu chefe de gabinete Carlos Drummond de Andrade.

O livro, organizado por Simon Schwartzman, Helena Maria Bousquet Bomeny e Vanda Maria Ribeiro Costa, "Tempos de Capanema", narra a ação cultural e a presença de intelectuais modernistas participando direta ou indiretamente de pautas culturais do Governo Vargas. Observa-se que a relação do então ministro Capanema não foi tão amistosa como se imagina, segundo relatos, não há nada escrito em documentos que mostre que, o então ministro Capanema se identificasse com os objetivos modernistas de Mário de Andrade. Os propósitos de Mário seguiam a contrapelo do ideal de cultura afrancesado empostado desde então. Mário tinha um apreço profundo pela cultura popular do País e, uma preocupação em relação à retomada de uma identidade particularmente brasileira. Em uma correspondência ao

amigo Carlos Drummond de Andrade em 1925, Mário dizia: "Enquanto o brasileiro não se abrasileirar, é um selvagem" (2000, p.98). Continua Mário:

> Os tupis das suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização. Há civilizações. Cada uma se orienta conforme necessidades e ideais de uma raça, dum meio e dum tempo. (...) Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa ou, a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Minha obra tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e para ele se dirige. Nisso sou tão primitivo quanto um homem das cavernas quaternárias, vem da consciência e duma época e das necessidades sociais, nacionais e humanas dessa época.

O projeto de Mário era grandioso e, com objetivos ambiciosos e em muitos aspectos comungava com os ideais políticos do Ministério da Educação. É sabido que a cena cultural moderna em muitos de seus aspectos avizinhou-se "perigosamente do irracionalismo autoritário europeu, e não por acaso que o próprio Plínio Salgado seja identificado com uma das vertentes desse movimento" (2000, p.98).

Apesar de não contrapor as ideologias políticas do governo Vargas, Mário de Andrade não conseguiu encampar projeto que no seu dizer tiraria o povo brasileiro do mimetismo no que se refere à cultura europeia. O que prevaleceu no Ministério da Educação e Cultura em relação à busca das verdadeiras raízes da gente brasileira, foi a tentativa "de fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de constituir". (2000, p.98)

Ao que tudo indica, Capanema teria se identificado mais, com a ideia conservadora de um Estado constituído com o apoio da Igreja Católica na área da educação, do que àquelas propagadas pelo autor de Macunaíma, da visão que ele tinha do caráter do brasileiro. Contando com o apoio de Francisco Campos, político de ideias autoritárias e Alceu Amoroso Lima, um direitista líder do laicato católico nacional, o Ministério da Educação e Cultura do Governo Vargas aderia ao esquema de Campos que, negociava o apoio da igreja ao governo e, em troca a supremacia católica no ensino brasileiro. O trecho da carta de Francisco Campos a Getúlio nos permite interpretar o quão ambíguas, conflituosas e ramificadas para outras esferas que não aquela a qual se supõe tivera o Ministério da Educação e Cultura do governo Vargas. Dizia Francisco Campos:

> Neste instante de tamanhas dificuldades, em que é absolutamente indispensável recorrer ao concurso de todas as forças materiais e morais, o decreto, se aprovado por V.Exa., determinará a mobilização de toda a Igreja Católica ao lado do Governo, empenhando as forças católicas, de modo

> manifesto e declarado, toda a sua valiosa e incomparável influência no sentido de apoiar o Governo, pondo ao serviço deste um movimento de opinião de caráter absolutamente nacional. (2000, p.11).

Em todo caso, o envolvimento dos modernistas com o Ministério da Educação e Cultura aconteceu em razão da emergência em relação às questões culturais do País. Se da parte do Ministério havia um interesse nos valores culturais e estéticos, do lado dos intelectuais, o Ministério da Educação e Cultura abria a possibilidade de colocar em prática o desejo de uma visualidade moderna e nacional fincada em nossas raízes, mesmo admitindo que a "ideia revolucionária" que haveria por trás disso tudo seria trazida de terras longínquas.

O capítulo da história do modernismo brasileiro no âmbito das artes plásticas nos idos dos anos de 1930 apresenta um ponto curioso que é abordado pelo crítico de arte Tadeu Chiarelli em seu livro: "Um Modernismo que veio depois". Trata-se de um aspecto que compõe a base do modernismo brasileiro, denominado pelo crítico como "uma espécie de substrato estético de fundo naturalista/realista, do século XIX, ou do realismo do retorno à ordem do período entre guerras"(CHIARELLI, 2010, p.36).

Não é objetivo nesse capítulo adentrar diretamente em questões estilísticas e formais que envolvem o objeto artístico, tampouco inserir a arte moderna brasileira de forma automática em um trama complexa de rupturas e retomadas que envolve o contexto da historiografia da arte internacional, mas julgamos interessante inserir a discussão dos fundamentos artísticos que abarcam concepções estéticas no campo das artes visuais sem pretensões exaustivas, , mas, delineando a forma como as mesmas afloraram pontualmente o pensamento visual do modernismo brasileiro.

Estamos cientes que, a inserção de uma visualidade moderna no Brasil que compreende o período que vai de 1900 até 1950, momento o qual ocorre a ruptura total com a tradição e o surgimento dos concretistas em São Paulo e Rio de Janeiro, é marcado por um contexto sociocultural e político de tentativa de golpes, revoluções, além de uma indústria que começava a ser gestada juntamente com uma trama social que, à medida que ia crescendo, também ia se tornando complexa. Ademais, faz-se necessário ter em conta o comportamento individual dos artistas ou de determinado grupo, além das singularidades regionais. Em todo caso, os elementos estéticos que Chiarelli bem lembrou parecem elucidar em especial a segunda fase do modernismo brasileiro, em especial a fase que vai de 1930 a 1950, período sobre o qual pretendemos situar nossas considerações.

Quando a Semana de Arte Moderna de São Paulo aconteceu em 1922, as vanguardas europeias já haviam declinado[153]. Sem inovação, nossos artistas "reexperimentavam" o que outros artistas já haviam feito em outros locais fora do País. Sabe-se que as obras que foram expostas não propunham verdadeiras rupturas e, o tom mais provocador podia ser constatado na leitura dos Manifestos que, em certo sentido, provocavam reações da parte da plateia. O que havia sido considerado como um momento de vanguarda em São Paulo é visto por muitos como lampejos de "futurismos" que trazia em seu bojo traços do movimento do Retorno à Ordem.

O "Retorno à Ordem" é caracterizado como uma vertente estética que surgiu a contrapelo aos fundamentos das vanguardas estéticas modernas e, teria ganhado a cena internacional no período entre duas grandes guerras mundiais. O tratamento plástico sóbrio e equilibrado, quase sempre idealizado ou expressivo teria que obedecer a antigos valores pictóricos que remontam as mais diversas tradições clássicas da arte ocidental. As várias vertentes que compunham o movimento traziam em seu bojo um pensamento sócio-político conservador, a ordem social por meio de resgate da tradição da arte figurativa em períodos anteriores à modernidade.

Como afirma Cattani (1911), tais vertentes estiveram muito próximas aos regimes políticos totalitários europeus de esquerda ou de direita e teriam ganhado a simpatia de artistas e da crítica no Brasil no começo dos anos de 1930, na segunda fase do modernismo brasileiro em plena era Vargas. Sobre o "Retorno à Ordem", Iclea Borsa Cattani, assim sintetiza o pensamento e a postura de artistas e movimentos no período entre guerras em que os valores considerados "eternos" da arte eram sistematizados pelas pesquisas das vanguardas.

> [...] transformando-as em "leis": o pós cubismo (um cubismo simplificado, reduzido a normas formais a serem seguidas ou a leis de representação), a nova objetividade alemã (igualmente uma reação conservadora e mais realista ao expressionismo), e o *novecento* italiano, que pregava o retorno a uma figuração próxima do primeiro renascimento e, simultaneamente, as paisagens metafísicas de Giorgio de Chirico. O retorno à ordem iniciou-se nos primeiros anos de 1910. Exposições auxiliaram a difundir a recuperação conservadora dos movimentos de vanguarda, chegando em alguns casos aos fascismos que se desenvolveram antes e durante a Segunda Guerra. Tradição, ordem, hierarquia deviam existir na arte e nas organizações

[153] A referência a atuação dos artistas brasileiros na Escola de Paris nos idos dos anos de 1920 é bastante discutida pela historiografia da arte no Brasil. O trabalho de pesquisa refinado das professoras Marta Rossetti Batista e da professora Araci Amaral, ambas trazem em suas obras um corpo documental valioso, uma vez que puderam conhecer pessoalmente alguns expoentes do modernismo brasileiro na década de 1960 com acesso a depoimentos e documentos. Entre as obras que abordam sobre o tema ressaltamos: BATISTA, Rossetti Marta. Os artistas brasileiros na Escola de Paris. São Paulo: Ed. 34, 2012 (1ª edição). AMARAL, Araci A. Artes Plásticas na Semana de 22. São Paulo: Ed. 34, 1998 (5ª edição revista e ampliada).

> sociais, em maior ou menor medida segundo os artistas e os teóricos que promoviam a volta aos valores da tradição clássica. (CATTANI, 2011, p.24-25).

As novas formas de realismos analisa Annateresa Fabris, na introdução do livro de Iclea Cattani, não haviam rompido totalmente com as experiências das vanguardas, principalmente na Alemanha onde o exagero nas cores e na forma do expressionismo foi incorporado pelas novas vertentes "intensificando a relação com o "real". A crítica ainda lembra que, essas vertentes denominadas "objetivas", "veristas", "realistas" ou reportadas a um novo "naturalismo", provocou atrito com subjetivismo "e o espírito elitista do expressionismo, a qual não é estranho o debate sobre o papel e a função dos artistas na sociedade contemporânea" (CATTANI, 2011,p.10). Annateresa assim acrescenta que as vertentes realistas envolvem situações reais em seus temas, com linguagem desfigurada, grotesca e "caricatural", como é o caso de artistas como (George Gosz, Otto, Dix), sem esquecer também, do diálogo da nova objetividade do novecento italiano em relação à busca de elementos figurativos do Primeiro Renascimento e, ao mesmo tempo conversava com pinturas metafísicas, como é o caso do Grupo Plastici, (Giorgio de Chirico).

Apesar dos artistas continuarem apresentando propostos de novos modelos de experimentos estéticos durante a primeira metade do século XX, havia a preocupação de repensar sobre mudanças que as artes visuais deveriam passar em razão não só da crise gerada no mundo pela Primeira Guerra Mundial, mas também da postura assumida em relação ao perigo que experimentos poderiam provocar no sistema artístico como um todo, fazendo com que artistas como, Pablo Picasso ou Gino Severini, deixassem de lado o interesse pela obra autorreferencial, ligada ao inconsciente.

A percepção do fim da arte fez com que artistas abandonassem o uso de imagens alucinatórias, expressões desumanizadas que, na visão de muitos teriam alimentado uma "cultura da violência a qual se sentiam responsáveis".

Se o mundo parecia de cabeça para baixo, no período entre duas Guerras, nada mais natural tentar restaurar aquela ordem que havia sido suprimida pelas vanguardas, o que implica no modo como o artista constrói sua obra. Para isso, questões referentes às noções de estilo e escola deveriam ser retomadas. Vale ressaltar que, os modelos marcados pelo "retorno à ordem" não se manifestaram de forma homogênea e automática a um pensamento conservador mundo afora, pois, há que considerar os muitos aspectos nos locais em que se expressaram. Aqui no caso, aqueles que envolvem a história do Brasil recente, uma vez que a nossa modernidade aconteceu tardiamente fragmentada e sem romper com a elite burguesa

agrária que dominava inclusive o campo político. Da mesma maneira que o processo de modernização do país foi se configurando numa complexa trama dialética, com grandes reformas urbanas em algumas capitais, em outras o "surto de riqueza de curta duração." São Paulo por outro lado, apesar da indústria embrionária crescer a passos largos e arrastar levas de migrantes que viriam compor a massa operária urbana, mas ainda era dominada por uma elite política de origem agrária, o que não foi difícil a aproximação dos industriais emergentes a essa elite endinheirada e conservadora. Segundo Iclea Cattani, a dificuldade dos artistas e escritores em se aproximarem do público maior eram enormes, pois como bem enfatizou a autora o "índice de analfabetismo ainda era de 75% em 1920 e em 1940, 57%". (ORTIZ, Apud CATTANI, 2011, p.27).

Segundo Nestor Garcia Canclini, no Brasil e em outros países da América Latina, os modernismos devem ser reconsiderados como "uma tentativa de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semioligárquica, uma economia capitalista semiindustrializada e movimentos sociais semitransformadores. (CANCLINI, 2000, p.83). Diante de tantas contradições, nossos modernistas apresentavam projetos de futuro em que o passado é sugestivo de modelo para as experiências do presente. Com o modernismo nas artes dos anos de 1930 até o final da década de 1940 não foi diferente. Durante o Estado Novo, com o programa político educativo e cultural de Gustavo Capanema, artistas modernos eram contratados para retratar a verdadeira identidade do Brasil e, à medida que o modernismo se institucionalizava, uma estética figurativa de caráter humanista e idealizada surgia apresentando uma visão positiva do Brasil e do "homem" brasileiro, distinguindo o caráter nacionalista dos artistas vinculados ao realismo.

Sabe-se que muitos artistas brasileiros da época filiaram-se às mais variadas correntes do Retorno à Ordem internacional. No Brasil, esse processo legitimaria a arte de Portinari e de Di Cavalcanti, o primeiro, por meio da exaltação da imagem do trabalhador e o segundo, com características e feições de tipos humanos brasileiros, como é o caso das representações de mulheres negras e prostitutas.

Podemos caracterizar a arte moderna produzida a partir da década de 1930 até o final de 1940 como uma mistura de elementos conservadores e modernos. Não foi à toa que as obras de artistas como Tarsila do Amaral e Ismael Nery não correspondessem aos ideais modernistas da era Vargas. Segundo Tadeu Chiarelli, pode-se considerar nesse sentido as produções desses artistas após os anos 30, tirando uma ou outra produção de Tarsila, como é o caso de "Operários" e "Vagão de 2ª Classe" com temáticas de denúncia social. As telas foram

apresentadas pela artista logo depois de uma viagem que a mesma fez à Rússia.[154] O que se vê é que esses artistas, segundo Chiarelli se pautaram na "constituição ufanista de um imaginário local, em que o homem brasileiro deveria ser celebrado a todo custo" (CHIARELLI, 2012, p.20).

A estética distorcida não correspondia aos ideais pretendidos pelo modernismo brasileiro daquele período. Segundo Chiarelli, o máximo permitido naquele modernismo foi o uso de "estilemas oriundos de procedimentos surgidos durante as vanguardas históricas como geometrização, fundo, deformação expressiva de figuras que não nublassem a estrutura fundamentalmente realista das pinturas e esculturas." (CHIARELLI, 2012, p.20-21). Ao contrário dos artistas do modernismo de 22, os artistas novos que surgiram na década de 1930 no geral eram de classe média e não viviam da pintura, a maioria trabalhava como pintor de paredes e decoração, fazia cenários, eram excelentes artesãos e tinham muita consciência em relação a profissionalização da profissão de artista. A maioria desses artistas passou a fazer parte de grupos e agremiações como é o caso do Grupo Santa Helena.

Dos idos de 1920 a 1930 São Paulo foi palco de muitos acontecimentos políticos. Se em 22 de Higienópolis, bairro nobre da capital paulista, havia germinado a sementes das artes modernista, nos anos de 1930, grande parte dos artistas teria saído do Bairro Cambuci e adjacências como foi o caso da Família Paulista e do Grupo Santa Helena. Segundo Araci Amaral, os modernistas de 22 ocuparam o palco do Teatro Municipal, enquanto que, os da década de 30 utilizavam uma sala no Edifício Santa Helena no Largo da Sé, região onde se localizava os sindicatos dos operários desde 1933, criados com a Revolução. Alguns artistas que professavam o modernismo brasileiro dessa época eram de origem humilde, proletária e frequentavam o grupo, dentre os quais se destacam: Francisco Rebolo, Fulvio Pennacchi, Humberto Rosa, Mário Zanini e Clóvis Graciano. Havia da parte desses artistas um espírito crítico sobre a situação social e conscientização política, o cenário era propício a discussões

[154] Segundo Araci Amaral em seu livro Arte para que? No Brasil, a primeira manifestação escrita da preocupação do compromisso social que a arte deveria ter foi de Di Cavalcanti em 1933. O texto de Di Cavalcante foi feito a propósito da exposição de Tarsila do Amaral no ano de efervescência política e a artista recém chegada da Rússia apresentou duas telas significativas "Operários" e "Segunda Classe". Outro artista que retratou a realidade dos trabalhadores foi Campo Fiorito em 1932, o tema: "Operário" (Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro). Também, na Europa, em Paris, em 1934 foi realizada uma natureza Morta que representava os 20 anos de início da Primeira Guerra Mundial, e, em meados dos anos 1930 trabalhos que versavam sobre temáticas da vida social, dos trabalhadores operários, refletindo preocupações de ordem social. De fato no começo do século já havia uma atitude de luta do proletariado com ato simbólico da greve dos padeiros. Em 1913 tecelões em São Paulo fizeram uma greve geral, e, em 1917 no Bairro da Mooca e do Brás, além do surgimento do Partido Comunista em 1922. Sobre como essas ideias sociais chegavam no País e eram difundidas, Araci cita em sua obra três grupos de movimentos literários, são eles: A Revista Clarté, Revista Claridade e Revista Zumbi. Esses magazines. Eram colaboradores desses veículos de comunicação, escritores, pequenos burgueses e operários, juntos contra grandes fazendeiros de café. (AMARAL, p.35)

que envolviam as agitações políticas no País e lá fora. Eles se reuniam todas as noites, falavam sobre nazismo, fascismo, socialismo e comunismo. O clima cultural e o sucesso da exposição de Tarsila do Amaral no momento foram propícios às discussões.[155] Os grupos não pararam por aqui, o grupo dissidente do Salão de Maio reuniu-se aos integrantes do Grupo Santa Helena, e ampliou as agremiações artísticas com a chamada Família Artística Paulista que tinham como integrantes Alfredo Volpi, Bonadei, Paulo Rossi, Graciano e outros. Também surgiram grupos nesse mesmo período como A Sociedade Pró-Arte Moderna - SPAM, em 1932 e o Salão de Maio, dentre outros.

Pode-se considerar que a década de 1930 foi um marco com mudanças de rumo sobre o que estava sendo feito no campo artístico até então. As justificativas apontavam para todos os lados, pela falta de informação e comunicação com o público e o apreço ao gosto de uma elite que não era propriamente elite. As discussões acerca da crítica social e engajamento político ganharam fôlego durante a década de 1930, com momentos de turbulências como a ascensão dos regimes de extrema direita, a Guerra Civil Espanhola e, o Socialismo na União Soviética que servia de modelo para as esquerdas no Brasil. Entendemos que os anos de 1930 representaram o momento no qual os artistas adotaram como parâmetro de arte uma representação figurativa de rigor e preceitos acadêmicos fieis à tradição clássica. Mesmo aqueles que não optavam por tal temática, ainda assim, mantiveram suas composições com aproximações ao real, como é o caso de Lasar Segall e outros.

Dizer sobre a importância da obra muralística de Portinari nesse período é relevante, uma vez que muitos artistas se inspiraram em suas obras para a realização de seus trabalhos. De origem proletária, Portinari se engajou politicamente à esquerda e se colocou a serviço de uma clientela que envolveu a alta sociedade ao Governo de Getúlio Vargas. Quando residiu na Europa por dois anos, Portinari pôde conhecer de perto o berço da arte do Renascimento e Ocidental. Fez várias viagens enquanto esteve por lá, e um dado curioso é que ao invés de frequentar algum curso de formação, o artista preferiu frequentar museus e galerias, o que fez posteriormente sua arte se aproximar em muitos aspectos de visualidades que compõe períodos da historiografia da arte que vão desde os chamados primitivos italianos do século XIII e XIV, o quattrocento, o novecento e também os realismos, pós-cubismo, além da influência do gigantismo nas figuras de Picasso e dos surrealistas.

---

[155] Sobre a exposição da Tarsila do Amaral, a crítica de arte Araci Amaral, aponta em seus livros o clima cultural de conferências e exposição que abordava sobre a temática da arte proletária na exposição. Tarsila do Amaral, recém chegada da União Soviética, a arte de Osório Cezar sobre os Loucos e a obra de Caio Prado Júnior sobre a União Soviética, além da literatura de cunho social de Jorge Amado que retratava a vida na fazenda de Cacau e, a peça de Oswald de Andrade "O Homem e o Cavalo" ou mesmo a notável conferência de Siqueiros Orozco foram elementos que contribuíram para favorecer as discussões.

Araci Amaral realça fragmentos da crítica de Mário Pedrosa sobre o artista. Considerado um de seus maiores críticos, Pedrosa aponta que não foram apenas os ecos do movimento mexicano que teriam influenciado Portinari, mas na medida em que problemas de técnica e estética foram surgindo e amadurecendo o artista teria chegado à pintura mural. Mário Pedrosa interpreta o aspecto didático narrativo e propagandístico social da pintura mexicana, diferentes do trato histórico e o detalhe, muito bem pensados por Portinari. Contudo, não nega a importância que Picasso teve nos trabalhos, sobretudo, em trabalhos apresentados na exposição de 1939 em Nova York, momento no qual o artista é consagrado pela crítica; é nítida a influência do desenho, das cores de Picasso que resultaram na obra "Os Retirantes".

Portinari tornou-se o pintor oficial durante o Estado Novo, e procurou desempenhar muito bem seu papel, pois, o artista foi capaz de atender aos objetivos ideológicos do Ministério da Educação e Cultura de Vargas, ao invés de realizar uma associação forte com o grupo de intelectuais e artistas, porém, sem perder de vista o apelo à crítica social. Apresentando uma visualidade moderna com elementos formais de vanguarda e tradição artística humanista, Portinari conseguiu fazer dessa mistura figuras expressivas, monumentais e históricas que definiam valores nacionais em benefício de uma modernidade conservadora. Por outro lado, podemos dizer que produções artísticas modernas da década de 1930 até o começo dos anos de 1940 obedeceram as várias correntes do Retorno à Ordem internacional.

Com o fim da Segunda Guerra mundial e do Governo Vargas, com o desejo de retomar a normalidade democrática, inicia-se um período de mudanças nas produções culturais do País. Os regimes totalitários e o resultado da Segunda Guerra Mundial para o mundo refletiram em uma geração de artistas expressionistas que representavam o drama humano, individual e social. Na segunda metade da década de 1940, não se pode desconsiderar as duas tendências que marcaram a historiografia da arte no Brasil na década de 1950, o realismo e expressionismo. São tendências estéticas que encaminharam o debate da crítica e marcaram profundamente o rumo das artes no Brasil; o realismo, por meio de sua expressão e temáticas sociais a serviço de ideologias políticas e sociais. Já o expressionismo, com tendências estéticas internacionalistas com mudanças no final da década de 1940, ocorreu com o desembarque de tendências abstracionistas no País com exposição no MAM em 1948 e, logo em seguida, com a I Bienal Internacional de Artes no começo dos anos de 1950.

Como ponto de partida desse capítulo, procuramos até o momento expor uma abordagem conceitual sobre os temas: modernidade, modernização e modernismo, suscetíveis

de serem utilizadas como uma ponte de entendimento da construção do projeto moderno no Brasil, em especial no contexto de industrialização da cidade de São Paulo. Mais adiante mostraremos como é que essa onda de modernização é assumida em Goiás.

Retomamos as análises de Maria Arminda do Nascimento Arruda[156], uma referência quando se trata de discutir a Sociologia da Cultura no Brasil, sobretudo a relação entre "Metrópole e Cultura" em São Paulo em meados do século XX. Buscaremos realçar as problemáticas que ela imprime em sua tese de doutoramento publicada no ano de 2000, intitulada "Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX", para que possamos repensar a forma como Goiás assumiu os reclames de modernização nos idos dos anos de 1950 e 1960.

Maria Arminda faz uma análise refinada evidenciando por meio de uma variedade de fontes documentais, registros que são vistos como marco de nossa modernidade: catálogos de mostras, projetos de arquitetura, programa de eventos, noticiário de imprensa; escorços biográficos e depoimentos. Aludiu ainda, às reformas urbanas, ao contexto político, e parcerias resultantes do intercâmbio com a iniciativa internacional que se misturaram na raiz desse "caldo cultural" de raiz empresarial que envolveu inovação artística, intelectual e ambição político-doutrinária. Em lugar de apreender a produção cultural e os lances de construção institucional nas décadas de 40 e 50, a autora adotou um procedimento de contrastar experiências novas que, nas quais sob o primeiro olhar não há elos fortes entre si.

Os ensaios da autora traçam um panorama sociocultural do que aconteceu na cidade de São Paulo da década de 1940 - Pós Segunda Guerra Mundial, até o Golpe de 1964, abordando as diferentes linguagens culturais - teatro, sociologia, poesia e arte concreta e a forma como ocorreram os diálogos intensos dos paulistanos em torno das renovações culturais no espaço urbano que se transformava de forma acelerada em metrópole, mas que preservava elementos de tradição. São análises centradas no cenário cultural artístico no período de intensa transformação do espaço urbano de São Paulo, traçando uma análise refinada acerca da

[156] Maria Arminda do Nascimento Arruda é professora titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, livre-docente na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Cultura, história social dos intelectuais, da literatura e das artes; Sociologia da Comunicação de Massa; e teoria sociológica. Dentre suas contribuições mais significativas estão os estudos para a Sociologia da cultura no Brasil, em que se destacam as seguintes obras: Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX (São Paulo: Edusp, 2001), Prêmio Jabuti de 2002; Mitologia da Mineiridade: o imaginário Mineiro na Vida Política e Cultural do Brasil (São Paulo: Brasiliense, 1990); e a Embalagem do Sistema: a publicidade no capitalismo brasileiro (São Paulo: Duas Cidades, 1985). Maria Arminda se notabilizou também, por seus estudos sobre a Escola Paulista de Sociologia e, mais especificamente, sobre a sociologia de Florestan Fernandes.

relação entre metrópole e cultura e, nesse processo, como foi que os paulistanos inovaram culturalmente dentro desse espaço no pós-segunda Guerra Mundial. No dizer de Maria Arminda, as inovações aconteceram com um diálogo profícuo e promessas inovadoras. Todavia, tais ações culturais de modernidade ainda preservavam em seu cerne "valores oriundos da tradição". Por outro lado, uma nova geração despontava com novas tendências e propostas estéticas que rompiam com a geração modernista de 1922.

A década de 1950 o debate em torno de renovação causou forte tensão entre o novo e o velho que havia sido pensado no passado. É permeada por essa tensão que se pode caracterizar a modernidade paulistana durante o período, em que os projetos realizados estavam embebidos dos fundamentos do modernismo racionalista. Neste sentido, o surgimento de novas linguagens em São Paulo apresentavam uma ruptura moderna com a história, expressando em seu bojo o discurso sobre o esgotamento da tradição. Tais mudanças foram materializadas, segundo Maria Arminda, com a construção de instituições como: Universidade de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna, e consequentemente com o surgimento de um mecenato de origem migrante, empresarial e empenhados na promoção de mudanças (ARRUDA, 2001, p.12). A nova onda modernista surgia com propostas de renovação cultural sob a onda de modernização e com uma forte e audaz crítica à tradição. O surgimento desse novo movimento de características heterogêneas nasceu dentro de uma sociedade e cultura plural, sob enormes "arranha-céus e barulho de fábricas", com propostas de linguagens artísticas que traziam em seu bojo, influências de movimentos no exterior.

Nessa tensão, Maria Arminda refletiu ainda que os intelectuais do modernismo dos anos de 1920 modificaram o modo de pensar a cultura, transformando-a numa questão urbana representando a vida na cidade que se modernizava, o que possibilitou a geração de 1950 uma tomada de consciência mais amadurecida em relação aos problemas que envolvia a produção de cultura no País. Sabe-se que a criação das instituições são desdobramentos dessa relação simbiótica entre modernização, cidade e cultura e que, a década de 1950 foi o momento da cidade de São Paulo repensar tal relação em virtude do processo acelerado de industrial no qual a cidade vivia. Surge nesse contexto uma geração produtora de cultura cuja intenção de ruptura com qualquer tradição ocorreria com o concretismo que é lembrado pela autora como "o primeiro movimento literário brasileiro a nascer na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas. Seu consumo se deu de maneira surpreendente. Na linguagem e na visualidade cotidianas, a poesia concreta comparece (ARRUDA, 2001,p. 333).

2.2 A Cidade Como *Locus do* Novo

O fim da Segunda Guerra Mundial e do Governo Vargas trouxe novos ventos e rumos ao País. Desde o final da Segunda Guerra Mundial, cidades de todo mundo passavam por processos de reformas urbanas visíveis, e não foi diferente aqui no Brasil, sobretudo em relação a São Paulo. Aos poucos, São Paulo deixava para trás seu aspecto tímido dos anos 20 e cedia espaço a novos protagonistas que fariam parte do processo histórico de modernização da cidade: uma massa enorme de imigrantes, homens e mulheres vindos de toda parte do mundo, em sua maioria imigrantes italianos, que passavam a representar um terço de toda população. Fugindo da Europa arrasada pela Segunda Guerra Mundial, aos poucos, esses novos personagens foram ganhando espaço na cena urbana moderna que estava sendo formada e adquirindo posições sociais que o processo de modernização industrial proporcionava. Tornaram-se médios e grandes empresários atuando no ramo da indústria, no comércio, e serviços em geral. Constituíram famílias sólidas e, grande parte deles se concentrava em bairros afastados.

Mas não seriam somente os imigrantes vindos do estrangeiro destinados a cumprir seu papel na moderna São Paulo. De forma veloz a cidade foi ganhando ares de metrópole e começava a atrair também outra categoria de povo, desta vez, vindos do campo. Atraídos pelo sonho individual de uma vida melhor e de oportunidades, "[...] Matutos, caipiras e jecas" (1998, p.574) desembarcavam na cidade de São Paulo, pois, a cidade moderna, dentre tantas outras qualidades, "[...] é considerada uma forma superior de existência, a vida do campo, ao contrário, repele e expulsa" (NOVAIS E MELLO, 1998, p.574).[157]

Esse movimento de imigrantes e migrantes tomou conta da dinâmica da cidade, tirando-lhe o aspecto do setor econômico e social cafeeiro, instalando no lugar, enormes chaminés. Nessas condições, conferindo relações inter e intrametropolitanas, nascia uma indústria pesada com instalação de setores tecnológicos com grande investimento, gerando uma economia favorável em franco crescimento que servia de modelo para o restante do País. Houve um aumento no ramo de todas as atividades que ia desde a agricultura cafeeira, agricultura variada, passando pelo sistema bancário, isso tudo em face ao desenvolvimento industrial da região paulista. Segundo Novais e Mello (1998), de 1930 até 1980, e de forma

[157] Segundo dados apresentados por Fernando A. Novais e João Manuel de Mello no ano de 1950, os 10 milhões de citadinos enxergavam os 41 milhões de brasileiros que viviam no campo, em vilarejos e pequenas cidades com menos de 20 mil habitantes, segundo a autora esses citadinos enxergavam essas pessoas como atrasados e inferior àqueles que viviam nas grandes cidades (NOVAIS, Fernando A. e MELLO, João M. Cardoso. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.) História da Vida Privada no Brasil contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998).

mais intensa os anos que vão de 1950 a 1970, o Brasil caminhava para uma economia moderna com fabricação de aço na Companhia Siderúrgica Nacional, Cosipa, Usiminas, em Tubarão e outras, indústrias para produção de material de transportes e de autopeças, Petrobrás e suas subsidiárias, indústria petroquímica, incluindo petróleo e seus derivados, era o momento da construção de hidrelétricas equipadas com equipamentos nacionais como é o caso de Furnas, Três Marias e Itaipu. A modernização das indústrias de cimento, vidro, papel, também as indústrias de calçados, bebidas, confecções e têxtil. O País era cortado com construção de uma malha rodoviária de norte a sul e de leste a oeste, propiciando movimento nas chamadas fronteiras agrícolas. Conforme acontecia a presença do Estado com abertura e construção de estradas de rodagem, iam surgindo também, uma infraestrutura econômica e social, e era cada vez maior o avanço da marcha para o interior.

De fato, as transformações em todos os setores da economia do País acarretaram uma movimentação do campo para a cidade. Dos anos de 1950 a 1958 ocorreu uma diminuição do aumento de implantação de indústrias, mas em compensação, intensificaram-se os investimentos no setor proporcionando uma maior qualidade de vida da população com o incremento dos meios de transportes, materiais elétricos e comunicação, setores que exigiam matéria-prima, mão de obra e tecnologia avançada. São setores que marcam o avanço no setor de bens de consumo de São Paulo, mudando os rumos do processo de industrialização por meio de modernização e desenvolvimento do capitalismo em vários setores (ARRUDA, 2001, p.54).

Durante os anos de 1950 o País parecia alcançar a modernização no processo de industrialização com aumento de produção de bens antes importados, como é o caso dos automóveis que tomavam conta das ruas e os eletrodomésticos que começavam a invadir os lares brasileiros facilitando as tarefas diárias das donas de casa. Junto com as facilidades proporcionadas pelos eletrodomésticos modernos, chegavam os alimentos industrializados.

Em face ao avanço da indústria, muitos setores atraíram investimentos do capital estrangeiro com as facilidades oferecidas pelo governo, o que possibilitou o acesso de multinacionais e a associação de capitais a empresas brasileiras que as compravam. O que verifica, por exemplo, nas análises de Maria Arminda é que nos idos dos anos de 1950 a indústria brasileira era formada por capital privado de empresa nacionais, e que geralmente pertenciam à mesma família[158]. À medida em que setores econômicos cresciam, a vida

[158] Em 1960, a metade do capital industrial paulista encontrava-se sob o comando de estrangeiros, exceto oficinas e artesãos e, rapidamente as indústrias dos arredores de São Paulo, (municípios paulistas) foram sendo

tornava-se mais conturbada em relação à dinâmica da cidade. Com planejamento parcial, tardio, a cidade crescia a passos largos, os espaços com a mesma força verticalizavam e se horizontalizavam com a construção de enormes arranha-céus, os prédios, como ressalta Henri LeFebvre, "eles também são objetos técnicos e máquinas"(1969, p.140). Em vista disso, era o começo das mazelas da modernização e da urbanização desordenada, pois, faltava esgoto, saneamento básico, aumento da poluição dos rios, transporte coletivo e uma grande quantidade de veículos circulava na rua. Estávamos diante de uma metrópole nos trópicos com condições de países periféricos.

Havia um crescimento em todos os setores que iam desde hoteis, bares, restaurantes, aos setores de artigos de luxo, beleza, além de serviços domésticos prestados, cresciam também os cursos profissionalizantes para atender a essa demanda de serviços que a cidade exigia, pois diante dos avanços produtivos, juntos as mudanças de comportamento, as novidades começavam a despontar; as duas grandes novidades: o surgimento do shopping centers[159] e do supermercado. Convém lembrar que as velhas cadernetas que anotavam as contas a serem pagas no final do mês nos armazéns, açougues e nas vendas eram substituídas pelo barulho das caixas registradoras dos supermercados; o sumiço da carroça e do caminhão que vendiam, leite, pão, frutas e verduras da rua também foi outra coisa inevitável.

Os indicadores do crescimento desses setores de serviços de demandas de trabalho, segundo Maria Arminda passou de 50% em 1940 para 60% em 1950, e o número de desempregados eram de 10% homens e 5% mulheres em São Paulo no ano de 1953. Compunham os espaços da grande São Paulo pessoas de vários lugares do mundo e do País, formando um verdadeiro caldeirão cultural que iam desde o linguajar caípira de pessoas que chegavam da zona rural, do sotaque nordestino, do mineiro, além do italiano, árabe, japonês, português e tantos outros.

Nesse caminho de transformações, os imigrantes, sobretudo os de origem italiana não dedicaram apenas às atividades urbanas. Segundo dados, em 1920, 22% das fazendas de produção de café eram de estrangeiros, em 1932 subiu para 36%, sendo 20% dos italianos. Alguns setores da burguesia agrária investirem seus capitais no setor de transporte ferroviário e atividades bancárias. Nesse sentido, a burguesia agrária conseguiu se modernizar mais

---

engolidas pelo capital estrangeiro. A desnacionalização do complexo industrial era, em parte, compensada com modernos métodos de distribuição de financiamento das operações. (ARRUDA, 2001, p.55).

[159] O primeiro shopping center surgiu no Brasil na cidade de São Paulo, o Iguatemi, inaugurado no ano de 1966, transformando-se num verdadeiro centro de lazer e compras (NOVAIS E MELLO, 1998, p. 566).

rápido do que empresários originários da imigração, pois formaram suas companhias por ações abrindo capital, inversamente às sociedades limitadas de estrutura familiar dos imigrantes[160.]

Esse cenário integrador de imigrantes que ascendiam socialmente e a burguesia agrária ilustra o "perfil singular da mobilidade social em São Paulo nos anos 50."(2001, p.60). A ascensão dos imigrantes não significou a queda de antigas lideranças econômicas da escala social, houve casos de união dessas famílias por meio de matrimônios.

O bem viver em sociedade tinha como ponto de encontro os bares como locus privilegiados da sociabilidade mobilizadora do processo considerado civilizacional. A importância dos cafés, restaurantes, sobretudo os bares nos anos 50 em São Paulo como ponto de encontro da intelectualidade paulista para troca de ideias é lembrada pelo filósofo Bento Prado Júnior.[161]

Como componentes fundamentais da metrópole em transformação, esses locais públicos, verdadeiros pontos de encontros localizavam-se no centro da cidade. Nesses ambientes de sociabilidades frequentados por artistas, poetas, prosadores, estudantes, professores, jornalistas, novos ricos, filósofos, intelectuais de um modo geral, a convivência era pacífica e os assuntos se desenvolviam em temas entre literatura, filosofia e política. Por certo, célebres figuras do meio intelectual podiam ser vistas nesses locais, dentre os quais, Antônio Cândido, crítico literário e Sérgio Milliet, na época diretor da Biblioteca Municipal e crítico de arte e literatura.

Sobre a participação do artista na cidade, Araci Amaral destaca que, a partir dos anos 30 manifestavam o desejo de participar da reurbanização com proposta de realização de murais em prédios públicos. A criação da ODA (Oficina de arte) na década de 30 teve por finalidade o registro de artistas em agrupamento de associações, tendo, como exemplo o Grupo Santa Helena. A importância desse movimento foi o fato do artista poder desenvolver um tipo de arte para o povo, na rua, na ilustração para as grandes massas, no cinema, contribuindo desta forma para uma paisagem urbano moderna. Segundo a crítica, esse

---

[160] Outra característica da mudança de estrutura social foi o fato da nova burguesia que ascendia não se prender a terra como um patrimônio invendável, ao contrário, passaram a considerá-la um meio de produção e, para tanto era preciso comprar novas propriedades em função da perda de fertilidade da terra.

[161] "Bastava, no entanto, que alguém dispusesse de mais recursos, para que o seminário permanente migrasse para o outro lado da rua, em direção ao espaço privilegiado dos bares. E os bares não faltavam, na própria praça e na adjacente Avenida São Luís, com o estilo sedutor dos Cafés parisienses. "CF.PRADO JR., Bento. "A biblioteca e os bares na década de 50". Revista Biblioteca Mário de Andrade, p. 16, republicado no Folhetim, Folha de São Paulo, São Paulo, Jan. 1988.

movimento desenvolveu-se sob o título de: "A arte não é um privilégio" (p. 136) Essa ênfase no período em que havia uma campanha pela paz, segundo Araci, trouxera também o interesse pela gravura, pois, entendia-se que a gravura era um tipo de arte multiplicada a custo baixo e de acesso à grande massa. Assim, Scliar traria de Paris toda influência para o Clube da Gravura em Porto Alegre que mais tarde se espalhou pelo país.[162]

Entre os protagonistas do processo de modernização da cidade de São Paulo destacados por Maria Arminda, está a Universidade de São Paulo que teve um papel de âncora fundamental, além da Biblioteca Mário de Andrade que nutria os intelectuais desejosos de inovações com seu acervo bibliográfico.

2.3 Cidade e Tradição em São Paulo

A proposta de Arruda (2001) de mostrar o cenário mais geral das transformações que a Cidade de São Paulo sofreu no campo da produção e também no que se refere às formas de sociabilidades com inclusão de novos personagens, comprova a heterogeneidade social que cidades como São Paulo haviam alcançado no final da primeira metade do século XX. Diante desse cenário torna-se difícil captar as várias faces que a cidade foi adquirindo em sua transformação.[163] Para a autora, a cidade em sua materialidade, como estrutura de enquadramento à frente das cenas situa a questão da cultura, que aos poucos com flexibilidade social vai se formando em uma sociedade multicultural. E é nessa sociedade que se efetiva a construção de linguagens, "mas assumindo pari passu, a especificidade da produção do

[162] O clube da gravura teve a influência de Scliar, inclusive em outros lugares fora do Rio Grande do Sul. O artista foi um grande articulador do eixo Rio - São Paulo - Rio Grande do Sul. A influência de tiragem de gravuras chinesas e as discussões em París mobilizaram a vida artística.. A problemática social dos anos 40 e 50, tomou conta do debate entre intelectuais e artistas em várias cidades do País. O Congresso de Intelectuais em Goiânia, a exposição de gravuras apresentadas por Scliar, inclusive de outros artistas nordestinos convidados por ele na época em função da criação do Clube no Nordeste tiveram um grande impacto sobre o público. A respeito do impacto da exposição dessas gravuras, o artista plástico Amauri Menezes expressa seu encantamento com aquelas obras modernas. A experiência da divulgação de realidades regionais diversas por meio dos Clubes da Gravura que haviam sido fundados em algumas cidades foi importante para a historiografia da arte do País. Por onde o clube foi fundado, houve uma forte influência da ideia mexicana. A gravura foi uma linguagem artística que teria encantado Scliar, e muitos artistas de sua geração, pela possibilidade de reprodução e acessibilidade a um público vasto. Segundo Araci Amaral, a influência e formação cultural das colônias alemãs do Rio Grande de Sul, teriam influenciado Scliar e muitos artistas de seu Estado que não fizeram sucesso fora dele. Sabe-se ainda, que os primeiros álbuns de gravuras surgidos no País foram coordenados por Carlos Scliar.(AMARAL, 2003, p.141-142).

[163] Maria Arminda, citando Milton Santos, chama a atenção para o fato que a cidade não é uma organização abstrata. "Trata-se do entendimento de um sistema, o que supõe sua historicidade, da qual lhe advém sua singularidade. Para isso, a própria cidade, como materialidade, tem de ser colocada na frente da cena, porque ela se impõe aos demais figurantes como uma estrutura de enquadramento - isto é, um dado dinâmico -, sem a qual, de nosso ponto de vista, a própria vida social dificilmente pode ser entendida". Metrópole Corporativa Fragmentada. O caso de São Paulo. São Paulo: Studio Nobel, 1990, p. 101.

espírito, sem reduzí-las às chamadas questões do contexto, nem tão pouco pensá-las como traduções" (2001, p.68).

A ideia de cultura pensada como constructo do imaginário envolve ao que foi atribuído por Carlo Ginzburg: "um permanente e constante diálogo interno entre as obras, presentes ou passadas" (GINZBURG, 1989, p.41-93 apud ARRUDA, 2001, p.68). Nestes termos Ginzburg enfatiza que esse diálogo pode ocorrer simultaneamente com a construção de formas expressivas, admitindo supostamente os modos que agentes culturais se relacionam e convivem. Ginzburg ressalta que é possível reconstruir uma história das imagens tomando como referência a concepção fundada na Escola de A.Warburg.[164]

Segundo ARGAN, se a cidade é o produto onde a história se cristaliza e manifesta" a sua cultura, por outro lado emerge de um antagonismo entre vontade inovadora e tendências conservadoras (ARGAN apud ARRUDA, 2001, p.68). As diversas temporalidades no âmbito cultural presentes no espaço de convivência, acarretam mudanças nas relações sociais e organizações institucionais, nas quais várias expressões solicitam sua legitimidade. Para Maria Arminda, a vida social é ampla e dinâmica em compassos diversos, o que mostra ritmos diversos de convivência, de padrões procedentes de diferentes situações.

A cultura revela a imagem da cidade, que é vista por meio das linguagens que nela existem. A cidade moderna surge se contrapondo à ordem anterior que existiu, ela se organiza, se modifica de acordo com suas necessidades. A cidade na sua materialidade dinâmica sofre modificações e se reorganiza segundo suas necessidades e, é exatamente essas mudanças contínuas que lhe conferem o caráter representativo do novo em contraste ao velho. A esse último, resta-lhe a interpretação como pertencente a um ciclo histórico já encerrado. É neste sentido que a Cidade de São Paulo recebeu novas tendências que propiciaram e estimularam tantas transformações. Entretanto, isso não quer dizer que o passado tivesse sido totalmente superado, mas, o fato da cidade ter recebido a leva de imigrantes e migrantes contribuiu junto com a crise da cafeicultura de forma decisiva não só para a criação de novas formas de sociabilidades, mas também para uma nova dinâmica na economia do lugar, fazendo de São Paulo uma cidade multicultural, importantes para a construção de novos sentidos identitários:

---

[164] GINZBURG, Carlo."De A.Warburg a E.H. Gombrich: Notas sobre um problema de método".In: *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. Trad. port. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 41-93.

> Houve, portanto, uma generalizada experiência de desenraizamento ao entrar a cidade no movimento que regia o sistema econômico expansivo da época: os cidadãos já estabelecidos anteriormente viam desvanecer-se o passado e se sentiam precipitados à precariedade, à transformação, ao futuro; os cidadãos novos, pelos simples fato de seu translado da Europa, já estavam vivendo esse estado de precariedade, careciam de vínculos emocionais com o cenário urbano que encontraram na América e tendiam a vê-lo em termos exclusivos de interesse ou comodidade. (RAMA, Angel. A cidade das Letras. Trad. port. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.97, apud, ARRUDA, 2001 p.69).

Contudo, assegura Arruda que o rompimento com o passado não aconteceu de maneira uniforme, o momento exigia a criação de "novas matrizes identificadoras" e as identidades ali construídas tiveram uma relação entre passado e o futuro (p.70). Neste sentido, as construções do futuro soavam mais realistas do que as anteriores, vistas como inadequadas, já passado. A cidade de São Paulo apresenta em seu processo de modernização um significado histórico e simbólico por meio de enunciados discursivos construídos a partir de posições e alianças diversas.

As comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, no dizer da autora, apresentam o conjunto de ações políticas e culturais que nos permite uma análise referente às noções de modernização, modernidade e modernismo na cidade naquele momento. Sob tais ideias, o objetivo dos organizadores do evento era apresentar a imagem "progressista e moderna" por meio do Plano de Melhoramento Públicos aprovado pela câmara em 1951 que, segundo a autora, se trata indiscutivelmente de uma fonte documental relevante para pensarmos as mudanças na cidade sob o prisma da modernização, modernidade e modernismo:

> Para ser executado em quatro anos, foi organizado um gigantesco programa, já em execução, que permitirá à capital paulista fazer jus ao conceito que desfruta no conceito das nações americanas e europeias. Sob a digna orientação do Dr. Armando de Arruda Pereira, incansável batalhador em prol do progresso da cidade, uma onda de dinamismo invade o município bandeirante, do centro aos bairros, em execução de obras novas e remodelações e embelezamento, preparando São Paulo para as comemorações de seu 4º século de existência. (ARRUDA, 2001, p. 71)

A relação da cidade que carrega ideia de moderna e progressista com o personagem do passado "Os Bandeirantes", foi proposital. Segundo Arruda, os símbolos escolhidos pela comissão e desenhados por Oscar Niemeyer para representar o IV Centenário foi uma espiral e o Bandeirante. O Bandeirante remete aos primórdios da cidade, ao passado, a tradição, já o desenho da espiral representa o moderno e o progresso da cidade:

> A mescla representa uma fusão inusual, uma vez que o discurso de modernidade se construiu em oposição ao passado. Enquanto a espiral de Niemeyer representava uma fantasia do designer moderno, capaz de exorcizar o fantasma estético e construtivo das Belas Artes e o Ecletismo, a figura do Bandeirante comprometia-se com invocações passadistas. Apesar de já ter sido deglutido em Retrato do Brasil de Paulo Prado, o bandeirante era figura afirmativa de paulistanidade. (ARRUDA, 2001,p. 72).

Rememorar a figura do Bandeirante por meio das comemorações, na visão de Arminda é "ritualizar" a prosperidade. Não faltaram discursos exaltantes de prosperidade nos veículos de comunicação que versavam sobre o evento. A Revista Manchete asseverava o caráter moderno da Cidade de São Paulo, que segundo o texto jornalístico queria varrer o passado:

> Enquanto Ouro Preto conserva o seu casario intacto, tal como era tempo de Tiradentes, Salvador, Recife, Olinda ostentam as suas igrejas seculares e a maioria das cidades centenárias de todo o mundo apresenta sempre vestígios da sua idade, São Paulo é um viçoso broto de 400 anos! Nas suas ruas e logradouros centrais não há uma capela, uma casa, um muro de tipa, uma ruína sequer a denunciar ancianidade. Todo o seu pesado arquitetônico foi varrido. A famosa picareta do progresso tem friccionado continuamente suas ruas, desfazendo as marcas do tempo. Vive a cidade muito mais em função do futuro do que das glórias do passado (ARRUDA, 2001, p. 72)

O futuro era profetizado em forma de texto, a cidade alcançou o progresso e a modernidade com a chegada dos imigrantes, sobretudo italianos. A vida cultural era desvendada nos Museus, no teatro, nos veículos de propaganda de massa, no cinema e na universidade. A cidade se adaptava ao ritmo frenético das grandes metrópoles. Com passos largos, rápidos e compassados, as multidões nas ruas representavam o otimismo e a expansão das conquistas e a confiança no progresso que parecia ter atingido seu ponto mais alto.

Um número da revista Manchete foi dedicado exclusivamente aos festejos do IV Centenário e a pauta variava desde o cotidiano do comportamento da metrópole moderna até detalhes da mistura social destacando a nova classe emergente. Nas análises de Maria Arminda, as intensas transformações são reveladas por meio dos discursos que sublinham variantes temporais (presente, passado e futuro). A construção das linguagens, da cultura que foi se formando permitiu uma flexibilidade social, pois, na medida em que a sociedade tornava-se multicultural, as linguagens foram assumindo a "produção do espírito", mas sem reduzí-las ao contexto, à tradução ou (re)tradução. Sob esse aspecto, a cultura surge da relação de tensão entre o novo e o velho, a presença do passado sobre o presente tende à rejeição da parte de forças conservadoras sobre novas tendências no âmbito cultural. O papel

dos veículos de comunicação na cobertura do evento também contribuiu para o enaltecimento do passado glorioso dos Bandeirantes estendido até o presente na construção do projeto hegemônico de São Paulo, mas "introvertido de paulistanidade" (ARRUDA, 2001, p. 77).

A ideia de "ritualização" como dimensão do evento, nas análises da autora, nos ajuda na compreensão dos desejos de integração em uma perspectiva das elites, desejos nebulosos para São Paulo dos trabalhadores, dos bairros populares e dos imigrantes pobres, como argumenta a autora.

O aspecto que denota o hibridismo cultural da imigração no estado de São Paulo, pode ser visto na música: "o cururu, a catira, a cana-verde fazem parte de festas populares do interior, e a partir dos anos 30 chegaram a capital por meio de Cornélio Pires, com intuito de comercializar musica rural paulista tanto no interior quanto na capital, mas adaptando-a ao gosto e estilo popular" (ARRUDA, 2001, p.78). Esse gosto musical se consolidou entre os extratos mais baixos da população e nos bairros de imigrantes. Pode-se afirmar que a integração ocorreu apenas no plano do consumo industrializado. Mas certamente não foram essas as imagens captadas pela imprensa em relação à participação popular durante as comemorações:

> De maneira impressionante e vibrando de entusiasmo, a população paulistana prestigiou as comemorações do IV Centenário da cidade. Multidões raramente vistas em nossa capital, quer na parada militar realizada durante o dia, como no desfile cívico levado a efeito à noite - centenas de milhares de pessoas afluíram às ruas centrais - como ocorreram nessas solenidades ... As chaminés não fumegavam, as lojas estavam paralisadas; o povo não ia para o trabalho, como o faz ordeira e pacientemente todos os dias... o maior acontecimento cívico do história do nosso Estado. (Arruda, 2001, p.79)

As matérias de jornais destacaram a presença de Getúlio Vargas no desfile das indústrias paulistas, compostos por carros alegóricos, clubes esportivos, entidades estudantis e delegações vindas do interior. Após o desfile, foi celebrada uma missa na Catedral construída pelo Cardeal D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Mota, e contaram também com a mensagem do Papa Pio XII. Os trechos dos discursos extraídos pela autora remetem novamente à construção da tradição.

> Há paulistas de quatrocentos anos ... mas no Slogan heráldico dos bandeirantes corresponde, exatamente, a ideia que pretende transmitir e a homenagem que presta. Centenas de homens estão aniversariando com São Paulo. Nas suas veias ainda resta o sangue dos primeiros. (ARRUDA, 2001, p. 80)

Sem deixar de mencionar a leva de migrantes e imigrantes que haviam desembarcado em São Paulo em anos anteriores, os discursos seguiam em direção ao progresso e ao futuro, sob as bases do passado histórico dos paulistas que toma como componente fundamental simbólico a imagem dos desbravadores. Verifica-se que a imagem dos Bandeirantes foi usada em outros contextos de construções modernistas. Annateresa Fabris em sua obra intitulada: "O futurismo paulista. Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil" (1994) localiza nos intelectuais modernistas, os contrastes entre o cenário de construção do moderno na cidade com inspiração e idealização no passado, denominando de "mito tecnizado", construção positivista de São Paulo. Como explica a autora:

> Imagens de cunho futurista alinham-se ao longo de inúmeros textos de propaganda das novas idéias, propondo, o mais das vezes, a equação Sâo Paulo = cidade moderna = cultura nova. Numa sobreposição otimista e frequentemente acrítica, destacam-se as visões da cidade tentacular, da cidade em crescimento, da cidade industrial, da cidade acampamento, da cidade, enfim, moderna, à qual não falta nenhum dos atributos exteriores que definem o processo de modernização acelerado desde o início do século XX. Para os fautores da arte nova, sequiosos de destacar o papel da Paulicéia no contexto brasileiro e, até mesmo, latino-americano, não é difícil construir um imenso caleidoscópio, uma montagem de fatos e sensações que estruturam um retrato eloquente de um fenômeno inédito no 1994, p.3).

A aproximação dos momentos de Modernismos ao discurso do passado provocou a revisão da proposta de ruptura do modernismo dos anos 20, "ambiguidade" que será marca distintiva do movimento. A imagem dos Bandeirantes esteve presente nos festejos de 1954 permeada de novas significações. A construção da identidade paulista recebeu de uma parcela que compunha também o meio literário tratando da saga dos Bandeirantes Paulistas. Os propósitos regionalistas foram escritos em vários momentos da história do Modernismo. Neste caminho pode-se asseverar que os eventos comemorativos revelaram, por um lado, a recriação de um "tecido mítico" por meio da história dos Bandeirantes e as contribuições desses desbravadores para a construção do Estado de São Paulo que vinham sendo trabalhadas por intelectuais ligados a importantes instituições de São Paulo. Por outro lado, a reafirmação do novo por meio de novas tendências agregadas às transformações físicas que vivenciava a cidade de São Paulo, nesse caso o espaço físico do Parque Ibirapuera.

As obras do Parque Ibirapuera reforçaram a ideia do moderno na construção da cidade e contaram com os esforços do empresário Francisco Matarazzo Sobrinho que encomendou o projeto dos edifícios que envolvem o complexo do Parque ao arquiteto urbanista moderno Oscar Niemeyer. Na visão da autora, O projeto modernista do Parque Ibirapuera apresentado

por Oscar Niemeyer foi relevante no sentido de reunir novas forças sociais imigrantes na cidade como é o caso de Ciccilo Matarazzo, criador do MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e grande patrocinador dos empreendimentos culturais da cidade. O projeto, com concepção de espaços e paisagem racionalista e funcionalista de Niemeyer, exprime o papel essencial da arquitetura na construção do moderno dos anos cinquenta:

> A missão "civilizadora" presente voltada para o futuro, para a aspirada metrópole dos arquitetos modernistas e de toda a sociedade paulistana, pois se tratava sem dúvida de um benefício imenso, implantou-se em São Paulo de forma reveladora. (FABRIS,1994, p. 89).

O projeto modernista do Ibirapuera foi desenvolvido em área periférica industrial. Para que o projeto dessa envergadura se efetivasse foi preciso remover famílias das favelas situadas próximo às intervenções urbanas. O retrato da favela pintado por Carolina Jesus, no dizer de Maria Arminda, é testemunha do desalojamento dessas famílias.

Sobre os eventos organizados na ocasião dos festejos do IV Centenário de São Paulo, aconteceram: Mostra da Indústria Paulista, montada no Palácio das Indústrias, II Bienal de Arte de São Paulo, inaugurada em 1953 e prorrogada até 1954 em função do evento. Contou com exposição de Guernica, obra do artista espanhol Pablo Picasso. Aconteceu também paralelo à Bienal, a exposição de arquitetura com participação de artistas das Américas, Europa e Oriente. O júri responsável pela premiação foi composto por Le Corbusier, Max Bill, Afonso Eduardo Reidy, Gregório Warchavcchik, José Luis Sert. Ainda nas artes, exposição de arte italiana intitulada "De Caravaggio a Tiepolo", houve uma homenagem do governo italiano à Cidade de São Paulo. A mostra reuniu 115 telas e 119 gravuras de museus e acervos particulares.

Mas os eventos culturais não pararam por aí. Houve, também, o Festival Brasileiro de Folclore, a Exposição de Artes e Técnicas Populares, o Ballet dirigido por Aurélio Millos, também responsável pela encenação das peças apresentadas com músicas de Bach, Alfredo Casella e Souza Lima. Ocorreu, ainda a apresentação em que o artista plástico Lasar Segall ficou encarregado da elaboração do cenário.

No campo da música, o destaque ficou para as composições de Heitor Villa-Lobos. Foram realizados concursos de peças sinfônicas baseadas em temas que retratassem da cidade. Sobre a premiação criaram o Prêmio Carlos Gomes, vencido por Camargo Guarnieri com a

"Sinfonia nº3 - São Paulo"; além de concursos de bandas civis.[165] Nas letras, os concursos de poesia, romance, prosa, roteiros cinematográficos e teatrais. Os vencedores foram João Cabral de Melo Neto com a obra "O Rio"; Walter George Durst e Edgard da Rocha Miranda ficaram com os prêmios na área de teatro e cinema[166.]

Ainda no campo da cultura, ocorreram congressos internacionais, Palestras, Encontros científicos, Exposições, em um total de 150 reuniões em diversas áreas. Além do festival de cinema, o Festival Martins Pena promovido pela Escola de Arte Dramática; as temporadas das peças "Leonor de Mendonça" de Gonçalves Dias e "E o Noroeste Soprou" de Edgard da Rocha Miranda, no TBC; as encenações de "Rosa dos Ventos", "Uma Mulher e Três Palhaços" e "Esta Noite é Nossa" no Teatro Arena.

A autora destaca ainda, a "Exposição da História de São Paulo no Quadro da História do Brasil", organizada pelo historiador Jaime Cortesão que contou com colaboração de Mário Neme, Ernani da Silva Bruno, Hélio Damante e Agostinho da Silva. A grandiosidade do evento contou com uma área de sete mil metros quadrados para as nove seções que apresentavam documentações que datavam desde o período dos descobrimentos até a República.

Sobre a problemática da construção da nova identidade para a cidade, Maria Arminda analisa a exaltação do presente, mas sob a evocação do passado como reforço da construção de uma identidade histórica moderna que, para tanto contou- com o outro que se encontra no passado. Segundo a autora:

> Comemora-se o presente num processo ininterrupto de apagamento do passado, num reforço permanente de reconfecção de uma nova história, da história do presente. O presente, por seu turno, torna-se singular em relação ao passado, e sua identidade é desenhada por oposição ao outro, encontrado nas profundezas do passado. Não é a alteridade de um povo em relação a outro, mas de uma experiência histórica, vivida em diferentes temporalidades, que busca, descobre, encontra, identifica, nega, assimila, elabora e renega, permanentemente, o outro. (ARRUDA, José Jobson de A., Apud, ARRUDA, 2001, p. 98).

---

[165] Essas premiações contaram com público que compõe esse repertório de música como o alemão Paul Hindemith, e o francês Pierre Dervaux, que regeram ao lado de Eleazar de Carvalho e Souza Lima.

[166] Segundo os organizadores do evento, a publicação das obras premiadas pela Biblioteca do IV Centenário, tiveram verbas voltadas para recuperação da História paulista: "editou-se o dicionário de Bandeirantes e Sertanistas do Brasil, de Francisco de Assis Carvalho Franco; Bibliografia Crítica da Etnologia Brasileira de Herbert Baldus; São Paulo Antigo. Plantas Diversas da Cidade." (ARRUDA, 2001, p.95).

O movimento das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, na visão da autora, representa a vitória do setor econômico sobre o político. A inscrição do passado sobre o presente, a presença viva de povos que desembarcaram em uma São Paulo vindos de diversas partes do mundo desde os primórdios da cidade está concentrada segundo a autora ”na síntese do Bandeirante, herói, entronizado no panteão da nova hagiografia, não só por suportes intelectualizados da escrita, mas também da oralidade." (ARRUDA, 2001, p. 99).

A construção do mito paulista foi fundamentada em um momento de reconfiguração do cenário sociopolítico, econômico e cultural da cidade, e ainda pode ser vista nos espaços do Ibirapuera, reurbanizados na época. O monumento "Às Bandeiras" de Victor Brecheret. O fenômeno é analisado pela autora de forma interessante para pensarmos na ideia de que o desígnio da cidade de São Paulo era abrigar vários povos que ali chegassem. Segundo a autora:

> As figuras modernas, sem a fixação natural das imagens, deixam espaço à mentalização dos que as observam, podem imaginá-las em trajes, rostos e expressões corporais diversas. Podem pensá-las comportando todos os que haviam acabado de chegar, como os imigrantes, e também todos aqueles por vir. (ARRUDA, 2001, p. 99).

Sobre as mudanças de São Paulo, verifica-se que desde os eventos da Semana de 22 a fizeram da metrópole cultural um centro de origens de ideias, que repercutem no resto do país como no exterior. Entretanto, foi nos anos de 1950 que a fama de metrópole cultural teria ganhado força, sobretudo com abertura de Museus.[167]

---

[167] Em 1948 as atividades artísticas tornaram-se intensas com a criação do MAM, MASP, e com as ideias construtivistas em Buenos Aires. O MAM foi criado e recebeu um grande acervo particular de Ciccillo Matarazzo, o que ocorreu crítica em relação a influência do mundo capitalista nas artes no Brasil no período. O MAM é inaugurado com uma exposição de arte abstrata, a abertura do MAM com essa exposição, abriu para a vinda da Bienal em São Paulo em 1951. Desde então, São Paulo passou a ser o maior polo centralizador de tendências artísticas do País, e com isso o surgimento de dois grupo: os abstracionistas, vinculados ao atelier Abstração de Samson Flexor e dos abstracionistas geométricos liderados por Waldermar Cordeiro, a partir do manifesto Ruptura. A inauguração do MAM em 1949 com a exposição de Leon Degand "Do figurativismo ao Abstracionismo" abriu uma nova era na vida intelectual paulista. A mostra apesar de discordante ao título conforme comentário da Revista Fundamentos abre novo tempo na vida intelectual paulista, pois assim como a função do MOMA de Nova York era apresentar grandes exposições e tendências ao mundo, assim deveria ser a principal função do MAM em São Paulo: apresentar arte moderna e novas tendências estéticas ao público. A fundação do MAM foi relevante para a valorização dos artistas que viviam uma situação pior que a dos arquitetos e músicos. Com intuito de promover o artista moderno, mas sem deixar de perder de vista a função social da arte, o MAM promoveu uma série de festivais artísticos de cinema, artes plásticas. Era necessário que o povo conhecesse a arte que tratasse dos nossos problemas sociais, e que o povo tivesse contato com artes e artistas e pudesse discutir com eles e até sugerir-lhes algo. (AMARAL, Araci. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira**, 1930-1970: Subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003).

Com a construção do complexo do Parque Ibirapuera, abertura de Museus, a cidade de São Paulo alcançava status de metrópole servindo de exemplo de cidade moderna para o mundo cabendo aos protagonistas das cenas culturais exprimirem novas linguagens e ditar novas tendências.

Com relação à linguagem arquitetônica da cidade, coube aos modernistas imprimirem suas marcas por meio de construções que usavam de materiais estruturais e projetos modernos arrojados, contribuindo para o desaparecimento do aspecto de cidade pacata transformando-a em uma verdadeira metrópole. Cabe lembrar que o papel exercido pelos modernos arquitetos na transformação social sob o signo do progresso faz parte também da história da construção da Capital Federal, Brasília. A abertura ao mercado internacional associado ao progresso econômico do país no governo Juscelino Kubitschek, propiciou ainda mais o fluxo de migrações para o Planalto Central do País; e no campo cultural não foi diferente, pois criava uma sensação semelhante em todos os setores, conforme nos aponta a autora:

> A questão fundamental diz respeito ao fato de que a concepção estética do modernismo simbolizava o espírito inovador dos programas desenvolvimentistas; enquanto doutrina de desenvolvimento, fazia eco a seus desejos de transformar radicalmente a sociedade por meio do exercício estatal a partir de seu centro. (ARRUDA, 2001, p. 102).

A criação de uma identidade entre projetos arquitetônicos modernistas e a modernização foi analisada por James Holston, segundo a autora, constituída da simbiose em que se desdobrou com a construção da Capital Federal, Brasilia. Por conseguinte, a construção da nova Capital significava um compromisso com o futuro e o progresso do País. Já no que se refere aos projetos arquitetônicos, tanto no que se refere a cidades como Belo Horizonte, São Paulo, a construção de cidades como Goiânia e Brasília, foram consideradas uma forma visivelmente material de rompimento com o passado histórico.

O Ibirapuera foi a prova da capacidade do arquiteto Oscar Niemeyer para empreender o projeto da construção da cidade de Brasília. A marca do modernismo impressa pelos arquitetos modernos traz em si símbolos do passado histórico da história dos paulistas. Contudo, tanto o complexo arquitetônico do Ibirapuera, quanto o enorme monumento escultórico de Brecheret, "Monumento às Bandeiras", foram relevantes para as comemorações do IV centenário de São Paulo. A "Espiral" e o "Monumento às Bandeiras" tornaram-se símbolos da modernidade escolhidos pelos organizadores do evento. Segundo a autora:

> A espiral caracteriza-se pela leveza, lembra um pássaro estilizado como se estivesse prestes ao vôo em direção ao infinito. A parte inferior mal toca o solo, conferindo sensação de vaga delicadeza numa alusão de decolagem, mas, talvez, de suspensão no ar, de inexistência de raízes. O monumento, por sua vez, transmite um sentimento de potência na aglomeração e posição das figuras, como se estivessem em movimento. O ajuntamento representa o esforço coletivo dos representados a pé, posicionados logo atrás dos dois cavaleiros à frente, numa espécie de reprodução hierárquica. Apesar da solidez, o conjunto escultural transmite, ao mesmo tempo, impressão de inacabamento, como se fosse obra ainda por finalizar: as diferenças entre os dois símbolos diluem-se na perspectiva de desenraizamento da espiral e de inacabamento do monumento, criando sugestivas aproximações. A obra de Brecheret, portanto, foi posta de frente para a Avenida Brasil e de costas para o Parque, sugerindo que é ela a condutora do projeto modernista marchando em direção da ampla via. Ambos constroem o sentido de uma cidade simbolicamente refundada. (ARRUDA, 2001, p. 103-104).

Como componentes fundamentais para o acontecimento do evento, Arruda realça a participação de segmentos artísticos e intelectuais que participaram como produtores ou mesmo como dirigentes culturais. A participação de representantes culturais selou uma relação de finalidades entre o poder público e intelectuais dirigentes do setor privado envolvidos na organização do evento, como é o caso de Ciccillo Matarazzo. Assim, pode-se dizer que houve uma forte ligação entre o poder econômico, o poder político e o "mundo do espírito", mundo cultural, intelectual na cidade, em prol de uma única causa: o moderno, ainda que em campos distintos.

Em um contexto de discernimento do que é e do que não é cultura e da instituição da democratização do acesso à vida cultural ocorreu em razão da chegada dos imigrantes e do entusiasmo gerado pelas mudanças econômicas. Faz parte do processo de desenvolvimento de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo que se transformaram em polos modernos da nação, instituírem relações próximas entre mecenas, grupos culturais artísticos e instituições com ambientes em que a circulação da riqueza é intensa. Como explica Maria Arminda Arruda:

> A miscelânea metropolitana - a qual no curso do capitalismo e do desenvolvimento do imperialismo atraiu caracteristicamente uma população variada de diferentes estratos sociais e de origens culturais diversas - e sua concentração de riqueza e possibilidades de mecenato permitiam que esses grupos pudessem encontrar novos tipos de audiência. Essas relações tornadas efetivas cada vez mais na aproximação com todas as possibilidades de poder, inclusive o político. (ARRUDA, 2001, p. 108).

O contexto do capitalismo atraiu para a cidade de São Paulo a formação de uma sociedade de culturas e extratos sociais diversos. A concentração do capital nas mãos de poucos, principalmente de imigrantes estrangeiros que haviam chegado a São Paulo em

meados do século XX, e ali constituíram fortuna, permitiu a esses novos tipos a ascensão social e aproximação com as esferas de poderes culturais e políticos. O exemplo claro disso, nas análises de Maria Arminda, foi Ciccilo Matarazzo que diversificou suas atividades expandindo-as para o campo da cultura. Iniciativas assim permitiram da parte da sociedade em geral o reconhecimento e a relevância do grupo na promoção de iniciativas culturais.[168]

Desta forma, tanto o mecenato, quanto o meio intelectual artístico se beneficiaram do que necessitavam. Se por um lado os artistas e intelectuais usaram os recursos que contaram aos seus domínios do saber, por outro lado, o mecenato dispunha de recursos acumulados do meio empresarial e, por terem conseguido ascendência social e serem em grande maioria imigrantes, visavam alcançar o reconhecimento e respeito social.

Outra instituição relevante no processo de transformações da cidade de São Paulo foi a USP, Universidade de São Paulo, segundo a autora, a USP interferiu de forma significativa no ambiente intelectual da cidade. Muitos em sua origem expressavam o chamado "grupo do estado que congregava alguns intelectuais orgânicos da oligarquia cafeeira, e uma brilhante ala dissidente cujas posições se afirmavam como democráticas e modernizadoras" (ARRUDA, 2001, p. 110).

---

[168] Araci do Amaral explica em seu livro "Arte para quê?" as mudanças assumidas pela arte latino- americana a partir do final dos anos de 1940 ocorridos a um nível interno, mas à luz do papel de companhias e corporações multinacionais dos Estados Unidos. O museu de arte moderna de Nova York foi criado pelo grupo Rockefeller, e influenciou no final dos anos 40 com a criação do MAM em são Paulo para entrada da estética abstracionista nos debates da época. Para muitos havia terminado a "época idílica" (p. 249), e as artes passariam a ser propagadas e controladas por uma elite dominante e esse truste seria chefiado por Nelson Rockefeller com o Museu de Arte Moderna de Nova York. Nesse sentido, o MAM teria nascido ligado por um convênio com Britsh Council liderado também por Rockefeller, atribuindo um significado "apoteótico do modernismo decadente" (p.249) Matarazzo não só afunda a arte no formalismo moderno segundo os críticos, como a coloca a serviço de uma classe dominante que negava a tendência de uma arte de função educadora. Esse seria o objetivo de Rockfeller, Chateaubriand e Matarazzo na visão da crítica de arte Araci do Amaral. Ainda, a autora exprime em suas análises, que a partir dos anos de 1960 houve uma ampliação dos interesses econômicos e políticos dos Estados Unidos em relação à América Latina por parte de grandes grupos privados, multinacionais que influenciaram, nortearam e ampliaram interesses e vinculação no contexto cultural latino-americano, sobretudo o grupo Rockefeller. Da parte do artista, a intencionalidade explicita é manipular a arte politicamente em seus estágios de circulação (galeria, bienais, salões) e consumo, e esse assunto foi tema da historiografia da arte do período. Segundo Shifra Goldmann que analisou as artes no caso do México na década de 1950, e é citada pela Araci, houve o confronto entre tendências internacionalistas e contestação da parte do muralismo com forte carga política. De fato as mudanças assumidas pela arte latino-americana aconteceram num nível interno, mas à luz do papel de companhias e corporações multinacionais ... O imperialismo cultural americano como arma de Guerra Fria foi instrumento de neocolonialismo na América Latina assim como a penetração econômica. A contaminação das culturas com valor do conquistador, a guerra cultural em certa medida destruiu sistemas simbólicos vivos. Neste sentido o patrocínio de tendências abstratas na América Latina, com o apoio das multinacionais, estimulou a organização de exposições em vários países. Vimos por exemplo, exposições apresentadas no México nesse momento dentro das próprias fábricas da General Motors, Ford Motor. Essas multinacionais, em muitos casos rivalizaram com governos nacionais e regionais. (AMARAL, 2003, p. 249-250).

Esses novos intelectuais haviam construído novos padrões de expressões, novos procedimentos no tratamento de questões intelectuais e culturais. Observa-se que "nesse universo, emergiu um amplo leque de iniciativas, denotando o amadurecimento da cultura, brotadas no solo fértil desse território urbano em crescente processo de complexidade" (ARRUDA, 2001, p. 110).

Entre o pós-guerra até o final dos anos de 1950, São Paulo foi palco de grandes investimentos em empreendimentos culturais e artísticos.[169] A criação de instituições culturais em São Paulo foi intensa. O cenário das artes e da cultura sofria ampliação e mudanças

[169] Em uma escala cronológica, Arruda, destaca a criação das principais instituições culturais em São Paulo entre 1940 até meados dos anos de 1950 tais como: 1941, a criação da Revista Clima, da qual participaram Antônio Cândido de Mello, Gilda de Mello e Sousa, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Sales Gomes, Ruy Galvão de Andrada Coelho. Em 1942, Alfredo Mesquita funda o Grupo de Teatro Experimental (GTE), contando no elenco com muito dos futuros profissionais do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), ao mesmo tempo Mesquita inaugura a Livraria Jaraguá com uma casa de chá em anexo, ponto de encontro de intelectuais, artistas e figuras da vida mundana paulistana. Em 1943, formação do Grupo Universitário de Teatro (GUT), organizado por alunos da Faculdade de Filosofia da USP e que atuava na revista Clima, tendo como principais promotores Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado; Criação do Salão de Abril, com o apoio de Antônio Bandeira e Aldemir Martins; Exposição Anti-eixista com a participação de Paulo Rossi Osir, Volpi, Rebolo, Clóvis Graciano e outros. 1944 - surgimento da Livraria Brasiliense, onde serão realizadas, periodicamente, mostras de artistas modernos; Exposição de Rebolo, Nelson Nobrega, Volpi, Anita Malfatti, Clóvis Graciano e Hilde Weber na Livraria Jaraguá. 1945 - Exposição de artistas plásticos na Galeria Itá, em homenagem a Mário de Andrade, falecido nesse ano; fundação do Clube dos Artistas e Amigos da Arte por Rebolo, Volpi, Zanini, entre outros. 1946 - Criação da Galeria Domus, principal espaço de exposição da arte moderna até o surgimento do MAM. 1947 - Fundação do MASP por iniciativa de Assis Chateubriand com a colaboração de Pietro Maria Bardi; Exposição "19 pintores", na Galeria Prestes Maia; aparecimento do grupo 15, constituído majoritariamente por artistas japoneses. 1948 - Fundação da Escola de Arte Dramática (EAD) por Alfredo Mesquita e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) pelo engenheiro e diretor das Empresas Matarazzo Franco Zampari em conjunto com Francisco Matarazzo Sobrinho; aparecimento do Jornal Artes Plásticas sob a direção de Ciro Mendes; II Exposição de pintura francesa na Galeria Prestes Maia; Forma-se o Grupo Guanabara, sucessor do Grupo 15, responsável por várias mostras na década de 50. Criação do MAM por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, cuja I exposição realizou-se em 1949. Em 1949 - O MAM abriga do Clube do Cinema, logo transformado em filmoteca, cerne de futura Cinemateca Brasileira, Fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, dirigida por Alberto Cavalcante e patrocinada por Francisco Matarazzo Sobrinho; aparece a Revista Habitat, dirigida por Lina Bo Bardi. 1950 - Primeira transmissão de um programa de televisão no Brasil, a TV TUPI, pertencente ao Grupo dos Diários Associados de Assis Chateubriand; aparece a revista Anhembi, publicação mensal e veículo cultural, que durou até Outubro de 1962, dirigida por Paulo Duarte; cria-se no interior do MASP o Instituto de Arte Contemporânea por Lina Bo Bardi; emerge a Oficina de Arte, que organizou duas coletivas em 1950 e 1952 de artistas como Bonadei, Bruno Giorgi, Antônio Gomide e outros. 1951 - Ocorre a I Bienal de Artes Plásticas do MAM e tem início a Construção do Conjunto Ibirapuera; I Salão Paulista de Arte Moderna. 1952 - Exposição do Grupo Ruptura no MAM. 1953 - Estreia o primeiro espetáculo do Arena, organizado por José Renato e encenado por alunos da primeira turma da EAD, no espaço improvisado do MAM; A companhia Cinematográfica Vera Cruz encerra as suas atividades; no fim do ano, realiza-se a II Bienal, permanecendo até o ano de 1954, como parte dos festejos do IV Centenário da cidade. 1954 - Dentre os múltiplos eventos que acompanharam as comemorações do IV Centenário, o I Festival Internacional de Cinema no Brasil, O Congresso Internacional de Escritores e Encontro de Intelectuais, o 4º Congresso Brasileiro de Arquitetos, todos, considerados encontros de grande repercussão; no mesmo ano o grupo Arena consegue uma sede própria. 1955 - Ruggero Jacobbi dirige o Teatro Paulista do Estudante que revelaria Vianinha, Guarnieri, Vera Gentil, Raul Cortêz, Beatriz Segall; o Governo de São Paulo cria a Comissão Estadual de Teatro; é montada a I Exposição de arte Concreta no MAM; 1957 - No interior da Bienal de Artes Plásticas realizam-se eventos teatrais. 1958 - O Grupo de Teatro Oficina inaugura as suas atividades, do qual fazem parte José Celso Martinez Correa e Renato Borghi. 1959 - aparece o Manifesto Neo-Concreto durante a I Exposição de Arte Neo-Concreta no MAM.

profundas nunca observadas anteriormente. A ruptura e o contato com produções internacionais foram fatores decisivos no processo. A Bienal Internacional aproximou o contato com vanguardas de fora com a arte moderna brasileira e, segundo diziam os organizadores da Bienal: "Devemos colocar a arte moderna do Brasil em contato vivo com o resto do mundo e paralelamente tentar conquistar para a cidade de São Paulo a posição de centro artístico mundial" (2001, p. 114).

Artistas produtores passaram a atualizar suas linguagens em função do contato próximo com as novas tendências internacionais surgidas e, o modo de difusão das artes plásticas permitiu maior acesso as novas linguagens, enquanto que, na geração modernista dos anos 20 o acesso era permitido a poucos. Contudo, é inegável o legado dos modernistas dos anos 20 e 30 em relação ao que havia dado certo e errado. O que difere a década de 40 e, principalmente 50, do modernismo dos anos 20 é a participação do meio empresarial que ganhou outro perfil nos idos dos anos de 1950.

O aumento significativo de criação de instituições culturais a partir do final da década de 1940, a ruptura com o isolamento, o contato com produções e produtores estrangeiros contribuíram para que artistas e produtores de arte em geral atualizassem suas linguagens. A aproximação com novas tendências vindas de fora contribuiu para selar efetivamente a ideia de uma sociedade constituída pela lógica do capitalismo em suas várias faces. A propagação da ideia de divulgar a arte do Brasil para o resto do Mundo e de elevar a cidade de São Paulo a um grande centro mundial das artes por meio da implantação da Bienal de Artes, resultou em um avanço nas artes com a incorporação rápida da pintura abstrata no Brasil. Da mesma forma como ocorreu na Europa e nos Estados Unidos, a pintura abstrata no Brasil "encontrou suas primeiras formulações na abstração geométrica, também chamada de construtivismo geométrico, derivada das pesquisas de Mondrian, mas também da obra do Uruguaio Torres Garcia", (ARRUDA, 2001, p. 114).

Pode-se assegurar que no Brasil, as obras de Waldemar Cordeiro, líder do Grupo Ruptura e as obras do Grupo Frente (1954-1956), aproximam com as ideias do abstracionismo acima citados. Esses dois grupos, foram de extrema relevância, pois deram origem aos chamados Movimento Concretista e ao Neo-concretismo no Brasil.. Segundo Ferreira Gullar, a recepção do concretismo naquele momento não foi positiva, e havia um único defensor, o crítico Mário Pedrosa, que havia começado a influenciar os jovens artistas: Ivan Serpa e Almir Mavignier, os primeiros a aderirem essa tendência (GULLAR, 1999, p.215).

O modo de atualização e difusão dessas novas linguagens artísticas, segundo a autora foi difundido de forma mais ampla, diferente da geração modernista dos anos 20, cujo acesso era restrito à elite intelectual endinheirada. O que difere a década de 40 e principalmente 50, do modernismo dos anos 20 é a participação de personalidades oriundas do meio empresarial (industrial) com recursos tanto para criação de instituições, quanto para produções culturais. [170] Diferente do mecenato dos salões paulistas dos anos 20 e 30 que contou com uma burguesia agrária cafeeira que viam nos eventos dos salões de artes uma "função aristocratizante," os patrocinadores das artes dos anos 40 e 50 eram oriundos de uma burguesia industrial ascendente e em sua maioria imigrantes (ARRUDA, 2001, p.117).

A ideia de grande centro de produção cultural que havia se tornado a cidade de São Paulo no processo histórico que se delineou como período de modernização do pós-guerra, é marcada por uma diversidade de grupos intelectuais e artísticos em um pequeno mecenato envolvidos nas transformações de cenas culturais urbanas, permitindo não apenas o acompanhamento e acesso às novas tendências no exterior, mas também a entrada desses bens culturais externos com participação ativa nesses setores.[171] Em função da aceitação e consumo dos novos produtos culturais empresários eram arrebatados para investirem no ramo de radionovelas.

A indústria cinematográfica paulista surge nesse momento de efervescência cultural. A Vera Cruz se constituiu em uma das mais relevantes companhias cinematográficas do País, e fez com que os paulistas rejeitassem a maneira como se fazia cinema no Rio de Janeiro.[172]

---

[170] Segundo a autora, essa é uma característica eminentemente do modernismo paulista, pois, como é sabido, na cidade do Rio de Janeiro, o principal "mentor do desenvolvimento artístico e cultural foi o poder público"(ARRUDA, 2001, p.116).

[171] A participação de estrangeiros no Teatro Brasileiro de Comédia não apenas na realização como também na implementação do Teatro, deixa visível o papel que o mecenato assumiu em São Paulo naqueles anos, imprimindo princípios de ação empresarial.

[172] Segundo Arruda, o cinema antes era coisa de amadores, atividades de pessoas do meio teatral descendente de famílias imigrantes, em sua maioria, italianos. Antes da Companhia Cinematográfica de Zampari a produção era praticamente realizada no Rio de Janeiro. No final de 1940 que o ambiente paulista sofria alterações significativas. Para se ter uma ideia dessas alterações vejamos o que diz a autora: "Em 1949 e 1950, cinco companhias cinematográficas são criadas e, nos próximos três anos, a quantidade de produtoras ultrapassa a casa das duas dezenas. Para compreender o surgimento dessa indústria cinematográfica em São Paulo, é necessário examinar a relação entre a burguesia paulista, o mecenato cultural e a cultura cinematográfica que se desenvolvia na capital. [...] com a criação da Vera Cruz o cinema paulistano passa à frente de maneira indiscutível, empreendimentos de grande envergadura, ao lado de iniciativas como a Maristela e a Multifilmes. Os Paulistas, entretanto, rejeitaram qualquer paralelo entre os que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio de Janeiro: renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número. Deste modo, o projeto cinematográfico de São Paulo constituía-se de forma empresarial, mas buscava a qualidade. Pela primeira vez surge no Brasil uma Companhia cinematográfica que conta com o interesse da intelectualidade e da elite financeira paulista" (ARRUDA, 2001, p. 124).

Sabe-se que a Vera Cruz foi a primeira empresa desse ramo que pode contar com a intelectualidade e com a verba financeira da elite econômica paulista. É bom lembrar que na montagem da equipe técnica, a Vera Cruz contou com a ajuda do corpo de profissionais e patronos do Teatro Brasileiro de Comédia e também com o apoio de Assis Chateubriand, inclusive na promoção de palestras e conferências no MASP. Segundo a autora:

> A fundação da Vera Cruz pelo mesmo grupo que estava na base dos outros empreendimentos exprime a concentração das iniciativas culturais no período, caracterizando o grupo fechado dos mecenas. É de notar a presença de Chateubriand e de Pietro Maria Bardi no início do projeto, atestando a colaboração inicial do MASP e a possível solidariedade entre os dois grupos. O próprio MAM havia sido instalado no prédio da 7 de Abril, 230, sede dos Diários associados, onde já funcionava o MASP. As rupturas se cristalizariam posteriormente. (ARRUDA, 2001, p. 125)

Sem dúvida o consumo cultural havia alcançado número de pessoas e cifras antes nunca visto. A realização do I Festival Internacional de Cinema no Brasil no IV centenário significou, segundo a autora o coroamento do movimento de enraizamento da cultura cinematográfica em São Paulo:

> O cinema e a publicidade eram as áreas mais visíveis da americanização dos modos de vida, o que, de resto, estaria igualmente acontecendo com a música popular, com o próprio teatro e já havia acontecido nas concepções urbanistas desde o Plano de Avenidas de Prestes Maia (ARRUDA, 2001, p.129)

A adesão aos padrões culturais norte-americanos ocupava o lugar da cultura francesa que exerceu sua hegemonia até então. Essa mudança na vida cultural refletiu também em outros costumes do cotidiano dos cidadãos paulistanos, porém, considerando que a concepção de organização das atividades culturais em São Paulo eram feitas "sob o signo empresarial: no teatro de comunicação, no cinema."(ARRUDA, 2001, p.130). Apesar dos empreendimentos estarem permeados de valores e do espírito de racionalidade, não se pode reduzi-los somente à manifestação ou reflexo da vida burguesa. Padrões de racionalidade e padrões mais antigos eram combinados como se percebe na inauguração da TV Tupi por Assis Chateubriand. No momento em que herdeiros de famílias de estrangeiros que haviam feito fortuna e tornaram-se empresários industriais estabeleceram uma relação muito próxima com a intelectualidade ligando a setores culturais diversos. Nesse ambiente, surge segundo a autora uma relação entre "riqueza e mecenato, entre dinheiro e cultura, extrapolando a mera questão demográfica ou do movimento em direção às posições sociais superiores"(ARRUDA, 132, p. 132).

A ligação entre modernismo e fenômeno de imigração, é um fato reconhecido por Raymond Willians e, segundo a autora pode ser desdobrado para o campo da construção de instituições culturais. No caso em São Paulo, foi terreno fértil para germinação de novas linguagens. De modo geral, a cultura estava submetida a uma sociedade em movimento de transformação, mas também imersa às questões históricas e, segundo a autora, a timidez cultural na qual os ambientes de cultura se estabeleceram, não tiveram força o suficiente para romper com mudanças profundas.

A mistura entre os espaços de atuação cultural a ambientes cotidianos foi outro aspecto relevante, pois, não foi por acaso que alguns Prefeitos de São Paulo na época, Jânio Quadros e Ademar de Barros, não prosseguiram com ideia de fazer do Ibirapuera um polo de cultura: "o primeiro não foi capaz de implementar o projeto; o segundo, desfigurou o Palácio das Indústrias"(ARRUDA, 2001, p.132).

A análise de Beatriz Sarlo sobre a cidade de Buenos Aires a partir dos anos de 1930 pode ser aplicada também à cidade de São Paulo:

> O tecido cultural daqueles anos pode ser caracterizado como uma cultura de mescla, na qual coexistem elementos defensivos e residuais ao lado de programas renovadores. [...] O sistema de respostas culturais formado nesses anos terá importante influência até, pelo menos, a década de 1950. Trata-se de um período de insegurança, mas também de certezas muito fortes, de releituras do passado e de utopias, no qual a representação do futuro e da história entra em choque nos textos e nas polêmicas. A cultura de Buenos Aires estava sujeita à tensão do novo, muito embora também se lamentasse do curso inexorável das mudanças. (ARRUDA, 2001, p.132-133).

A propagação de tais ideais no campo da cultura em uma cidade que havia se transformado em espaço de oportunidades em função das profundas transformações que envolvia setores da vida em sociedade, gerava um lamento em razão do curso implacável de tais mudanças. Foi desse cenário de tensão entre o novo e o velho que novas linguagens retiraram seu impulso. Portanto, para a autora, o acontecimento da modernidade paulista, durante os eventos do IV Centenário da Cidade efetivou-se nas "utopias enraizadas no terreno movediço dessa história." (ARRUDA, 2001, p.133).

2.4 Goiânia e a Invenção da Modernidade



Figura 8 – Carro de bois em frente ao Palácio das Esmeraldas. Alois Feichtenberger, 1937, Goiânia, Acervo MIS-GO**.** Goiânia, Palácio do Governo (1937). Representação da mistura entre o rural e o urbano, e ao fundo a arquitetura moderna do Palácio do Governo em contraste com o meio de transporte rudimentar da época.[173]

> Confaloni acreditava na missão particular de cada um ao passar pela vida. Dizia que a sua foi lançar a semente que fertilizou a arte em Goiás, e orgulhava- se de ter vencido os "tempos Bárbaros", como ele definia a situação artística de Goiânia, nos distantes anos da década de 50. Numa cidade sem tradição cultural como Goiânia, plantada de uma hora para outra no Planalto, Confaloni é hoje uma grande memória na história da arte do Estado, justamente por ter diretamente contribuído para sua afirmação.
>
> Aline Figueiredo

Em 1979, a escritora e crítica de arte, Aline Figueiredo escreveu que o artista moderno italiano Nazareno Confaloni (1917 - 1977) afirmou em entrevista que se sentia orgulhoso de ter vencido os chamados "tempos bárbaros", maneira pela qual ele definia a situação da arte em Goiás, sobretudo na capital emergente, Goiânia, uma cidade plantada no meio do Planalto Central na qual havia começado a brotar influências modernas (Figura 8). Tal dinâmica teria ocorrido em dois tempos: no primeiro momento, empurradas por meio do discurso literário mudancista seguido pela Marcha para o Oeste[174,] no segundo, por novos influxos

[173] Carro de bois em frente ao Palácio das Esmeraldas. Alois Feichtenberger, 1937, Goiânia, Acervo MIS-GO**.**

[174] Na busca por caminhar e explicitar o debate em torno das problemáticas que envolvem a modernidade na historiografia goiana construída, o historiador Nars Fayad Chaul, afirma que Goiás viveu de modo intenso o que ficou conhecido como a utopia da modernidade, após a "Revolução" de 1930, com as ações políticas do Governo Vargas que intencionava no período, integrar a região de Goiás aos projetos políticos do País. Esse feito é conhecido historicamente como a Marcha para o Oeste. A conjuntura político econômica de 1930 significou a configuração de um novo grupo instalado no poder em Goiás, ao garantir efetivamente sua sobrevivência política após implantação do Estado Novo, além de apontar por meio de projeto político que visava o progresso com a modernização do Estado, revelando assim a capacidade da nova força política que se apresentava em integrar a região de Goiás ao resto do Brasil., eliminando desta forma o" isolamento e o atraso" assinalados pelo poder de mando da oligarquia dos Caiado. A nomeação de Pedro Ludovico Teixeira como interventor e a deposição das antigas oligarquias que ocupavam o poder do Estado e tinham seu núcleo de poder concentrado na cidade de

desenvolvimentistas dos setores econômico e industrial proveniente de vários fatores, dentre os quais: a transferência da Capital Federal para região Centro Oeste do País[175.]

Já constituída em seu aspecto espacial e fortalecida como Capital do Estado, uma década depois da sua inauguração oficial, Goiânia crescia saltando de uma população de 53.000 mil habitantes para 151.000 em 1960, atingindo em 1964 ao total de 260.000 habitantes.[176] Sem dúvida, a construção da Capital Federal a um raio de duzentos quilômetros da jovem Goiânia, representaria para Goiás um projeto político de desenvolvimento para a região que ia desde um alargamento da malha viária e ferroviária, passando por setores como de energia, telecomunicação, integrando o Estado ao resto do Brasil, além da afirmação da construção de uma identidade goiana que já vinha sendo construída desde a década de 30.[177]

Goiás, antiga capital, foi imprescíndível na viabilização do projeto de mudança da capital de Goiás para Goiânia. A afirmativa é defendida pelo historiador Nars Fayad Chaul no capítulo que trata da construção da cidade de Goiânia. "Foi, portanto, o argumento do progresso que sustentou a mudança da Capital. Justificava Pedro Ludovico Teixeira: 'Como poderia dirigir e acionar o desenvolvimento do colossal território goiano, uma cidade como Goiás, isolada, trancada pela tradição e pelas próprias condições topográficas ao progresso?'. Segundo o Interventor, a marcha desenvolvimentista do Estado necessitava, assim, de uma 'capital acessível, que irradiasse o progresso e marchasse na vanguarda, coordenando a vida política e estimulando a econômica, ligada à maioria dos municípios por uma rede rodoviária planificada'. Goiânia simbolizaria o avesso do atraso e poderia retirar o Estado de sua atávica decadência (CHAUL, 1997, p. 206). A ideia de mudança da capital fez parte em todos os momentos da história de Goiás, desde o período do ouro, até a década de 1930. É importante ressaltar que a Marcha para o Oeste, significou a materialização do discurso nacionalista de Getúlio Vargas após a implantação do Estado Novo. Segundo Chaul, o discurso que sustentou a transferência e construção da nova Capital de Goiás foi o progresso como alcance para a nossa modernidade. Para que o progresso efetivamente chegasse nas terras goianas em forma de desenvolvimento, era preciso haver uma mudança da capital, pois a situação geográfica, topográfica da cidade de Goiás, antiga capital, fechada em sua tradição, impedia que o progresso chegasse. Para tanto, segundo Pedro Ludovico: "uma nova capital "que irradiasse o progresso e marchasse na vanguarda, coordenando a vida política e estimulando a econômica ligada a maioria dos municípios por uma rede rodoviária planificada"(CHAUL, apud TEIXEIRA, 1997, p.206).

[175] A tese de Luiz Sérgio Duarte da Silva (2010, p.36) é que a transferência da Capital Federal para o sertão goiano representaria e significaria a "redenção" que tiraria o povo goiano da condição de isolamento, além de marcar fortemente a sua identidade. . O projeto de nacionalidade poderia ser encontrado na vida do sertão, na sua essência. A modernidade associada a uma necessidade de progresso e desejo de poder. A ideia de unidade justificava a oposição, a fragmentação da República Velha. Na concretização dos objetivos mudancistas é que o Brasil só seria potência, quando ficassem resolvidas as diferenças existentes entre o norte e o sul, o que só seria possível com a transferência da Capital Federal para o Planalto Central, pois, dessa forma alcançaríamos uma política de unidade nacional. Segundo Duarte, a evolução da ideia do nacional no Brasil, é dividida historicamente em três períodos: primeiro voltado para o nativismo colonial, o segundo, ao nacionalismo defensivo do século XIX, e o terceiro, que está ligado a ideia da nova Capital Federal, ao nacionalismo agressivo do século XX. (DUARTE, 2010, p.54).

[176] MELO, Márcia M. Modernismo em Goiás. Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura visual. Goiânia-GO: UFG, FAV.2012.

[177] O historiador Luiz Sérgio Duarte da Silva (2010, p. 46) ressalta o quanto a transferência da Capital Federal do País para a região Centro Oeste foi desejada e esperada por setores políticos e pela elite goiana, que tiraria definitivamente o estigma da "indolência sertaneja" introjetada no imaginário social desde o arrefecimento do período aurífero. A expectativa do Estado pode ser resumida nas palavras do Presidente da Assembleia Legislativa de Goiás à Procuradoria da República. [...] Goiás sairia de um estágio de economia quase colonial para entrar, de repente, em fase de intensa industrialização [...] excitada a nova mentalidade que se estava formando [...] a localização da Capital Federal no planalto goiano transmudaria o panorama econômico do

Pensar na forma como o poder político fundamentou as utopias modernas para a cidade nova coadunando o político e o cultural e a maneira como a intelectualidade literária e artística a assimilaram é relevante para nossa análise, uma vez que a relação entre política e cultura não só entusiasmou setores políticos como também uma pequena elite intelectual que acreditava eliminar de vez a condição de isolamento e decadência com o processo modernizador iniciado na primeira metade do século XX. [178] Sob esse aspecto, percebemos

---

Estado e lhe garantiria um lugar de relevo, ao lado dos vários Estados da Federação. (Assembleia Legislativa do Estado de Goiás (Go). Ofício nº 533, 29 Jul. 1957, p.3).

[178] Os termos isolamento e decadência são conceitos que permearam por décadas todas as discussões e produções da historiografia goiana. Tais conceitos são pensados nessa tese para tratar de uma justificativa que articula a problemática artística e cultural, já que a suposta decadência e o atraso, propiciaram também ao povo goiano a falta de acesso a bens culturais. Outrossim, chamamos a atenção para reflexão de historiadores goianos e um sociólogo que trataram desses conceitos em torno de acontecimentos considerados de extrema relevância para história política de Goiás: a modernidade em Goiás com a construção da cidade de Goiânia e a transferência da Capital Federal para o Planalto Central. Nos últimos anos, pesquisadores debruçaram-se em pesquisas com intenção de uma revisão historiográfica em torno das discussões que tratam dos conceitos de "decadência e isolamento" em Goiás, conceitos esses, que estiveram presentes em grande parte da historiografia clássica goiana. Todavia, tais conceitos também se aplicaram aos aspectos culturais, uma vez que a falta de contato com outros centros irradiadores de cultura significou, isolamento econômico e geográfico das referências artísticas culturais. Sabe-se que a historiografia goiana foi construída basicamente até a década de 1990, baseada no modelo de historiografia da USP, - História Econômica do Brasil. Nesse sentido não houve por parte dos pesquisadores uma preocupação em enaltecer o que havia em Goiás. Toda produção historiográfica goiana produzida sobre o período, tomou como base, os diários dos viajantes do século XVIII e XIX, o que reforçou as representações da decadência em Goiás, sobretudo no final do século XIX. Para alguns historiadores, como é o caso do Padre Palacin (2001), a decadência se estabeleceu culturalmente, economicamente e socialmente em Goiás. De um modo geral, nos os estudos apresentados pelos professores Padre Luiz Palacin e Maria Augusta Sant'Ana Moraes, sempre recorrentes em trabalhos, principalmente no período de transição de mineração para pecuária, predominou a assimilação das memórias dos viajantes em Goiás no século XIX, o que contribuiu para a sedimentação da ideia de isolamento e decadência, da apatia e do marasmo em que a população de Goiás se encontrava após o período de arrefecimento aurífero. Para Palacin (2001) a decadência do ouro levou a sociedade goiana a uma regressão econômica e à ruralização, com o surgimento do que foi denominado de "ciclo do couro". Entretanto, o debate sobre a situação de Goiás no período pós-minerador revela pontos intrigantes, quando o objeto de análise é ampliado historicamente e visto a partir de outro olhar sociológico. A abordagem sociológica do professor Itami Campos em torno da construção da ideia de uma sociedade goiana atrasada em relação ao Centro-Sul, sobretudo, durante o período da Primeira República, provocou acaloradas discussões a respeito da construção de atraso e decadência na compreensão da história de Goiás. Itami Campos (2003) confere ênfase ao fato de que Goiás não estava no circuito político, econômico dos Estados mais produtivos da época, (eixo Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais), e ainda segundo ele, a própria identidade do coronelismo goiano durante o período da Primeira República é bastante peculiar, por congregar a consolidação de uma elite local, com projeto de dominação política para perpetuar no poder; o que resultou nas oligarquias, que representaram os interesses dos setores agropecuários da região Centro-Sul do Estado no período. Segundo Itami Campos, a primeira fase da república em Goiás, até 1930, foi marcada por disputas de elites oligárquicas goianas (Bulhões, Xavier de Almeida, Caiado, Fleury e Alves de Castro) pelo poder político; o que provocou o isolamento e atraso em Goiás em relação aos outros Estados. No final da década de 1980, sob a influência da terceira geração da Escola dos Analles e da historiografia inglesa, houve uma tentativa de construir, por meio de novas abordagens novos objetos, aqueles considerados excluídos da história. Se por um lado, a crise da história e a influência de novos paradigmas eurocêntricos propiciaram a redescoberta de novos objetos e novas abordagens, por outro, os historiadores construíram discursos a partir dessas fontes, construindo uma verdadeira salada eclética de conceitos produzindo textos meramente descritivos. A superação dos conceitos de atraso e decadência foi ampliada historicamente pelo historiador Nars Fayad Chaul, que buscou por meio de suas pesquisas, uma revisão para historiografia de Goiás. Amparado pelo viés da História Social, Chaul (1997) toma como objeto e lugar de compreensão, "as imagens refletidas" nos relatórios de províncias, nos diários dos viajantes cronistas europeus, que formaram uma visão de isolamento e decadência reproduzidos e sedimentados pela historiografia clássica..Contrariando as justificativas de Barsanulfo Gomide Borges, Chaul afirma em sua

textos historiográficos contemporâneos que reproduzem a justificativa do atraso e a decadência do Estado de Goiás na historiografia goiana baseados nos diários dos viajantes de europeus, cronistas, Governadores de Província que por aqui estiveram e deixaram suas impressões. Tais diários apresentam o Estado de Goiás construído historicamente sob o signo do ócio e do atraso, a alegação surgiria de vários fatores tais como: dificuldade de acesso com o restante do País, baixa produção, preguiça, despovoamento, decadência do ouro, dentre outros. Nestes termos, são vários os argumentos justificados em muitos conteúdos historiográficos que expressam a situação geral a qual se encontrava a região após o período do ouro, atravessando todo século XIX. Tomados como documentos, os conteúdos ali expressos foram tratados como verdades absolutas e irrefutáveis sem a preocupação de fazer a crítica.

Percebemos ainda, que foi no contexto de 1930 que políticos apoderaram de tais discursos historiográficos reproduzidos a partir dos diários de viajantes europeus, com objetivo de conduzir um projeto político autoritário de modernização para Goiás. Assim, foi no contexto histórico dos anos 30, que a ideia de modernidade em Goiás adquiriu vigor alterando a configuração do mapa político do Estado. Com a indicação de Pedro Ludovico Teixeira como Interventor Federal do Estado de Goiás e a deposição do poder de antigas oligarquias ligadas à Primeira República que tinham seu núcleo de poder concentrado na Cidade de Goiás, antiga Capital, a viabilização do projeto de mudança da capital seria imprescindível como estratégia para que o novo grupo pudesse se manter no poder.

O sopro de modernidade viria representado tanto na nova Capital, quanto no projeto político de interiorização promovido pela Marcha para o Oeste, conduzida pelo Governo Vargas. Afinado com os arautos de Goiás, Goiânia nascia com a promessa do novo, com temáticas que versavam sobre o progresso e o desenvolvimento do Estado a ser incorporado ao resto do País.

---

tese, que o longo período de esgotamento do ciclo aurífero, foi marcado pela busca de um reordenamento econômico, voltado para uma economia agropecuária existente, concomitante ao período do *boom* aurífero, que movimentava a economia no Estado antes da chegada da estrada de ferro. Barsanulfo por sua vez, indica que Goiás saiu do período de decadência pelo despertar dos dormentes. Um de seus principais argumentos, é que após a crise da mineração, o Estado tornou-se essencialmente agrário, sob o ponto de vista econômico (BORGES, 1990, p.51). As condições geográficas, e a precariedade do meio de transporte, foram fatores que contribuíram para uma economia estática, com ressalva para a pecuária, que durante o século XIX, continuou exportando para regiões Centro Sul, Norte e Nordeste, em função da facilidade de manejo do gado pelo cerrado para outros Estados. Já a produção agrícola esteve praticamente estagnada durante o século XIX, pela carência de transporte para escoamento da produção. Chaul, entretanto esclarece que a mudança na atividade econômica, alterou o quadro social e fez com que grande parcela da população migrasse para o campo e começasse a desenvolver uma agricultura familiar de subsistência, com manejo de gado, o que de certa forma rendeu um tipo de atividade comercial. Neste sentido, é importante salientar que a atividade da pecuária naquele momento foi quem propiciou a fixação da população no Estado de Goiás.

Fundadas a partir de atos de intelectuais, políticos, artistas e instituições culturais tiveram papel relevante, dentre os quais: a transferência imediata do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás no ano de 1933 e da Academia Goiana de Letras em 1939, antes mesmo da inauguração oficial da nova capital. O envolvimento dessas instituições, possibilitou a implementação de uma série de medidas no valer-se da cultura como estratégia política, para afirmar no poder e propiciar ao Estado de Goiás a dimensão da modernidade para apagar da memória as imagens de "decadência e atraso", conforme aponta o discurso do fundador do IHGG, Colemar Natal[179.] Segundo depoimento de Colemar Natal e Silva, seu fundador em Goiânia e pessoa próxima a Pedro Ludovico Teixeira, o Instituto Histórico e Geográfico de Goiás foi a primeira instituição cultural estabelecida nos primórdios de Goiânia e, teve um papel importante na construção e preservação da memória de fatos e feitos políticos local em diferentes tempos, conforme veremos em um dos tópicos dedicados à história da fundação do IHGG e sua importância em Goiás e na manutenção uma tradição historiográfica regional em que velhos costumes serão preservados tendo como referência o IHGB.[180]

Os discursos entusiasmados de criação de uma cidade moderna que dialoga com a cultura fundamentaram as bases para o estabelecimento do modernismo nas artes plásticas em Goiânia na década de 50, uma vez que as utopias modernas estariam diretamente relacionadas com o modelo de cidade ideal[181], que por sua vez se relaciona com a aspectos da vida sociocultural. Queremos dizer com isso que o primeiro sintoma de modernidade em Goiânia foi apresentado no projeto arquitetônico concebido para a construção da cidade na década de 1930. Por certo, a ação política moderna do interventor Pedro Ludovico Teixeira expressada segundo Chaul, também se baseou em argumentos sanitários, "representação básica do progresso goiano: a utilização do saber médico como discurso que dissecaria o velho Goiás e

---

[179] "[...] De sua elite intelectual saíram os valores que constituíram seu quadro de sócios fundadores, que foi o selo de garantia da instituição. Instalado logo após o ato da fundação, com estatutos adrede elaborados, aprovados e devidamente registrados, o instituto cresceu e consolidou-se no conceito público da época. Não marcou passo e continuou brilhantemente sua caminhada. Com sua sede vinculada à Capital do Estado, por força de seus Estatutos, a instituição transferiu-se para Goiânia, onde ampliou seu campo de atividades, participando sempre de solenidades cívicas, comemorando condignamente as datas de maior exaltação nacional, através de palestras, conferências ou de realizações condizentes com a finalidade de sua própria existência. SILVA, Colemar Natal e. Apresentação. In: ***Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*. V. 1, n.** 1

[180] Segundo relato do próprio Colemar Natal e Silva na Revista Oeste, o próprio Pedro Ludovico Teixeira doou três lotes na época para a construção da futura instalação da sede do IHGG. A planta foi idealizada e confeccionada pelo engenheiro José Neddermeyer. No ano de 1940 a sede oficial do IHGG foi inaugurada oficialmente e noticiado pela imprensa. SILVA, Colemar Natal e. Apresentação. In: ***Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás*. V. 1, n.** 1, 1983,p.12

[181] O termo cidade ideal é tomado para essa reflexão no sentido de pensar a cidade em seus ideais de modernidade, na forma arquitetônica, nos traçados urbanos.

o internaria para todo o sempre na UTI da história".[182] A escolha de Pedro Ludovico Teixeira e seus colaboradores pelo projeto político moderno com princípios de racionalidade, instrumentalização técnica e apropriações urbanísticas internacionais[183,] não só assumiu um caráter de desenvolvimento e progresso, delineando e inaugurando uma nova era para Goiás, como figurou uma ideologia de modernidade para o poder político, intelectual e pelo povo goiano na época, que nos permite interpretar o nascimento de Goiânia como espaço de representação fundante de utopias modernistas.

A cidade de Goiânia foi pensada como locus do cultural não somente em seus aspectos físicos, mas a vida cultural foi pensada por políticos e intelectuais da época como premissa e realizações de tais utopias modernas. O que nos interessa nessa perspectiva, é menos uma reflexão aprofundada sobre o estudo das formas arquitetônicas apresentadas no projeto urbanístico da cidade de Goiânia, mas o significado simbólico que a nova capital exerceu na vida dos goianienses, com a inserção de novos hábitos, novas relações, movimentando o espaço e reescrevendo a história do povo goiano, inserindo o Estado de Goiás no cenário político nacional pelo discurso da modernização, integrando a região ao restante do País, conforme podemos perceber na imagem a seguir. Embora Getúlio Vargas estava ausente no instante do registro, sua imagem comanda o centro da cena, no enorme cartaz que está no

---

[182] CHAUL, Nasr Nagib Fayad. Caminhos de Goiás - da construção da decadência aos limites da modernidade. Goiânia: Ed.CEGRAF-UFG, 2013, p.209

[183] O *Art Dèco* surge como estilo em uma Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Moderna em 1925, em Paris inicialmente ligado ao design, mobiliário, vestuário e nas artes gráficas. O novo estilo chegou à Arquitetura para renovar conceitos estéticos impostos pelo *Art Noveau*. Em contraposição aos muitos detalhes que apresentavam o *Art Noveau*, o *Art Déco* surgiria como proposta funcional, que atenderia as demandas modernas, principalmente por se tratar de um estilo arquitetônico limpo em detalhes, adaptando as condições da vida moderna de um modo geral. O Art Déco trata dos problemas estruturais dos edifícios modernos das técnicas de construção utilizadas. Não está em jogo a decoração das fachadas dos prédios. São prédios de linhas arquitetônicas mais limpas, em que se leva em consideração os afastamentos, os recuos, com isso o surgimento dos jardins compondo a fachada desses edifícios, em uma perspectiva de diálogo com a cidade, da vida urbana que ali acontece. O caráter funcional de sobriedade, de simetria, limpeza ornamental, compõe o Art Déco, e caiu no gosto de governos totalitários nas décadas de 1930 e 1940. No Brasil, com a instalação do Governo Getúlio Vargas na década de 1930 assentado em um projeto político autoritário moderno e sob forte crise financeira o Art Déco em uma perspectiva de estética arquitetônica atendeu ao discurso racionalista de monumentalidade moderna daa época, expandidos para outros Estados. É importante lembrar que atingiu não só edifícios públicos, mas também prédios residenciais e comerciais. Foi dentro do contexto de demanda de modernização e modernidade, associados à crise financeira que passava o país que o Art Déco foi pensado como estilo arquitetônico para a construção de Goiânia. Nestes termos, portanto, não pode ser visto como estilo arquitetônico escolhido para construção da cidade de Goiânia sob prevalência do gosto dos arquitetos Atílio Correia Lima e Armando Augusto de Godói, mas como uma significação simbólica mais profunda, em que a visualidade arquitetônica da jovem capital significaria o diálogo próximo com o Brasil que se modernizava e o mundo. (MANSO, Celina Fernandes Almeida (Org.). GOIÂNIA ART DÉCO - ACERVO ARQUITETÔNICO E URBANÍSTICO DOSSIÊ DE TOMBAMENTO. MANSO Goiânia: Seplan, 2004 v.1.

segundo plano da fotografia, e os símbolos em volta de sua imagem representa o tema central da fotografia que é ressaltar "a marcha para o oeste" (Figura 9).



Figura 9 – Autoridades do estado em visita a Exp. de Goiânia na Escola Técnica de Goiânia (Mauro Borges Teixeira e Esposa, Pedro Ludovico Teixeira e Esposa) Fotógrafo: Sem Identificação Ano: 1942

Fonte: Acervo (IFG – Instituto Federal de Goiás)

De fato, essa mistura de olhares, de influência recíproca, de experiências modernas em trânsito, resultou na construção do pensamento de uma poética visual modernista para Goiás que toma como condicionante também, a dimensão da estética arquitetônica da cidade e o costume local e suas ambiguidades. Goiânia reuniu o moderno e a tradição, segundo Chaul:

> Goiânia será então o símbolo maior da modernidade ou do progresso em Goiás. A representação da nova capital expressa o moderno e a tradição tanto nas formas como nos debates sobre a pertinência ou não da realização desta obra, nos quais ficam demonstradas as contradições daquela sociedade ao se confrontar seu *modus vivendi* com a questão da modernidade.[184]

A ideia do novo ganharia reforço com as solenidades comemorativas que marcaram a inauguração da cidade. Pedro Ludovico via o antigo sonho materializado como um dos maiores momentos da história de Goiás, contando com presença de representantes da área da educação, política, do meio científico e artístico. O Batismo Cultural representou a certidão de nascimento da cidade, fundada a partir de um ato cultural que implementou uma série de medidas. Dentre elas, a criação de instituições culturais de peso que congregaram intelectuais e artistas em torno do projeto político. Afirma Chaul: [...] dirigir o Estado guiados por uma

[184] CHAUL, Nasr Nagib Fayad. Caminhos de Goiás - da construção da decadência aos limites da modernidade. Goiânia: Ed.CEGRAF-UFG, 2013, p.170.

nova mentalidade: mais progressista, mais moderna, mais dinâmica. Era o aflorar de uma mentalidade urbana dentro de uma sociedade com os pés fixados em solo rural.185

2.4.1 O Batismo Cultural

Realizado em 05 de Julho de 1942, o Batismo Cultural de Goiânia cumpriu de forma satisfatória o reforço da ideia de superação do passado, de condição periférica que se encontrava Goiás186. Entre os festejos que marcaram o Batismo estão a inauguração do Cine Teatro Goiânia, Escola Técnica Federal e da Rádio Clube de Goiânia. Aconteceram também: reunião preparatória da Assembleia dos Conselhos Nacionais de Geografia e Estatística, o VIII Congresso Brasileiro de Educação e uma exposição de Goiânia montada na Escola Técnica Federal. Os festejos contaram com personalidades artísticas, políticas, e intelectuais que deram o tom que se almejava: O Batismo Cultural como marco representativo de uma nova mentalidade para administrar o Estado de Goiás: ativa, progressista, moderna e cultural.187 (Figura 10)

185 CHAUL, Nasr Nagib Fayad. Caminhos de Goiás - da construção da decadência aos limites da modernidade. Goiânia: Ed.CEGRAF-UFG, 2013, p.256.

186 Sobre o evento do Batismo Cultural que marcou a inauguração da nova capital de Goiás, Goiânia, destacamos o livro publicado pelo jornalista Pimenta Neto, "Anais do Batismo Cultural de Goiânia". Com uma pesquisa bastante detalhada e rica em documentação, Pimenta Neves, descreve com riqueza de detalhes o evento que além do significado político trouxe a marca de Pedro Ludovico Teixeira, a ideia da construção da imagem mítica dos novos tempos políticos.

187 Na edição de nº 6, Ano II, da Revista Oeste, publicada por Paulo Augusto de Figueiredo um de seus editores na época, traz um texto sobre posição histórica de Goiânia. Na visão de seu editor, Goiânia nasceu com uma missão histórica civilizadora mais ampla que abrangeria o econômico, tendo em vista sua localização territorial e riquezas naturais, que supririam o Brasil de norte a sul, de leste a oeste. O social, pela mistura étnica a mistura do litoral e do sertão, lançariam as bases para uma sociedade verdadeiramente nacional. No sentido político, por aproximar os distantes centros produtores do País. Goiânia seria assim, uma espécie de mediadora na aproximação de tais centros na distribuição de suas riquezas. (FIGUEIREDO, 1943, p. 220-222)



Figura 10 – Getúlio Vargas, Pedro Ludovico Teixeira, Gustavo Capanema na Exposição da Escola Técnica durante os festejos do Batismo Cultural de Goiânia. Ano: 1942

Fonte: (IFG – Instituto Federal de Goiás)

A presença da Igreja nos festejos do Batismo Cultural marcou de forma simbólica o restabelecimento das relações da instituição com o Estado, abalada desde o final do século XIX, em função do Concílio do Vaticano I[188]. Foi nesse processo de mudanças profundas, sobretudo na estrutura litúrgica, na relação do clero com a sociedade, que aconteceu o enfrentamento da Igreja com as elites rurais (coronelismo) por questões ligadas às práticas religiosas populares, à terra e ao camponês. Assim, a Igreja teve um papel importante em Goiás, pois, a Pastoral da Terra se concretizou com grandes projetos de assentamentos e questões relacionadas aos povos indígenas. Do mesmo modo, é considerado um período tenso e possivelmente essas são as causas que explicam o afastamento da Igreja do Estado, sendo restabelecido somente na década de 1930 com o novo grupo que se instalava no poder.

De fato, reaproximação entre a Igreja e o Estado, aconteceu nos anos 1930. Seria importante a presença da Igreja nos festejos de inauguração da nova Capital associando a imagem de seu governo à luz de valores simbólicos cristãos propagados por meio de seus

[188] O Concílio do Vaticano I foi convocado pelo Papa Pio IX no ano de 1868, face às transformações ocorridas na Europa (Revolução Francesa, Cientificismo, Unificação da Itália). A igreja tornou-se mais fechada, reafirmando a autoridade papal diante das transformações do mundo moderno. Esse processo ficou conhecido como Processo de Romanização da Igreja, em que esta se torna tradicional e hierárquica desautorizando qualquer prática popular do catolicismo. Tais medidas são estendidas para o Brasil. Em Goiás, na falta da presença de um clero permanente no local, as medidas se chocaram com o poder dos coronéis, que por sua vez, financiavam as práticas religiosas populares que aconteciam por meio das festas religiosas.

discursos, analisados por Riolando Azzi[189] (1977), como gestos significativos, em que Estado e Igreja se reaproximam. O restabelecimento da Igreja Católica e do Estado ganhou força principalmente a partir de 1930 com o movimento que conduziu Getúlio Vargas ao poder. O Governo Vargas desde então, estabeleceu uma relação próxima com integrantes da Igreja católica que resultou na presença católica em participações de eventos. Assim, o evento que assinalou o nascimento da jovem capital, contou com a realização da missa celebrada, logo nas primeiras horas do dia 05 de Julho de 1942, pelo Arcebispo de Goiás, Dom Emanuel de Oliveira, junto com o Cardeal Leme, de Cuiabá.

A representação desse ato solene denotou o desejo de Pedro Ludovico Teixeira em associar seu governo ao modelo de Estado e sociedade pautados na associação com o poder religioso. No contexto de Goiás, a partir da década de 1930, com o novo grupo instalado no poder, estes viram a necessidade de aproximação da Igreja e do Estado como forma mesmo de legitimar a política e o discurso mudancista por meio de bens simbólicos da fé cristã. [190]

Nesse sentido tanto o poder político do Estado usou de estratégias religiosas para exercer manobras políticas, quanto a religião se fez valer de estratégias políticas para exercer seu domínio sobre a sociedade. Em Goiás, o quadro político que inspirava a construção da cidade de Goiânia, contribuiu para reaproximação da relação entre a Igreja e o Estado, abalada pelos enfrentamentos que a Igreja tinha com as elites rurais em função do trabalho da pastoral da terra concretizado com grandes projetos de assentamentos e questões relacionados com os povos indígenas.

Somado aos eventos comemorativos do Batismo Cultural, foi criada a *Revista Oeste.*[191] Considerada a maior expressão escrita da cerimônia, foi reconhecida como um

---

[189] AZZI, Riolando. O Episcopado do Brasil Frente ao Catolicismo Popular. Petropólis: Ed. Vozes 1978

[190] Segundo José Carlos Pereira, a relação entre o campo religioso e o de poder político trás em si o intuíto de estabelecer a ordem. Desta forma, a religião tem um poder simbólico que adquire com isso uma função social lhe garantindo atuar de forma legítima como instrumento político. Por outro lado, Pereira adverte que "[...] este também pode servir de retaguarda para garantir a legitimidade religiosa". (PEREIRA, 2008, p.86).

[191] A Revista Oeste nasceu da tutela do governo Pedro Ludovico Teixeira e era editada pela Imprensa Oficial do Estado. Com orientações voltadas para a política desenvolvimentista e populista de Vargas, foi transformada em veículo de comunicação oficial do governo, cuja finalidade era, na área cultural, a divulgação literária e sociológica, autenticada pelo Decreto Lei do ano de 1943. No primeiro momento a Revista foi definida como uma revista literária. Entretanto na sua segunda tiragem, já seria redefinida como uma revista cultural. Segundo o escritor Bernardo Elis, apesar de manter o viés cultural literário nas edições apresentadas, os intelectuais agregavam aos seus textos, discussões político ideológicas, destacando os feitos políticos realizados, o compromisso da vida intelectual no projeto de modernidade, que envolvia o projeto do Estado ao resto do País. [...] Na primeira, materializada apenas no fascículo 1, Oeste esteve sob a direção de Zecchi Abrahão. Nesta, pretendeu ser fundamentalmente um veículo literário incentivador e apresentador do intelectual jovem goiano; na fase seguinte, materializada nos fascículos que vão do número 2 ao 13, Oeste tentou conciliar o papel de veiculadora da literatura, com o papel de instrumento divulgador dos princípios políticos ideológicos do Estado Novo. Nesta fase, transformou-se, também, em veículo de propaganda de Goiânia e do interventor Pedro

instrumento político cultural, que organizou a cultura e fez de Goiás um ponto privilegiado de articulação entre região e nação. Contou com a participação de vários intelectuais e pensadores ligados à literatura (poetas, escritores, prosadores), jornalistas e historiadores, que buscavam, por meio de suas narrativas, propagar o compromisso de Goiás com o futuro, como se destaca o trecho do discurso de apresentação da revista proferido pelo então interventor federal Pedro Ludovico Teixeira.

> Oeste nada mais é que um corolário dessa oxigenação por que passa o Estado de Goiás, proveniente da edificação de Goiânia (...). Esta revista e esta cidade se confundem, se amalgamam, se entrelaçam em um mesmo objetivo, no afã de concorrer para o progresso espiritual e material de nossa terra.[192]

O programa da Revista Oeste tomou como modelo os princípios fundamentais do movimento modernista nacional[193.] Ademais, com a movimentação do grupo de escritores criava-se um ambiente propício para renovação de valores estéticos, além de produção efetiva de textos e lançamento de livros. Outro feito importante desse periódico em parceria com o Governo do Estado foi a criação da Bolsa Hugo de Carvalho Ramos[194] pela União Brasileira de Escritores, Seção Goiás. A iniciativa foi assumida pela Prefeitura Municipal de Goiânia e deu alternativas para a falta de recursos para os escritores editarem seus livros. Com essa iniciativa, foram lançadas as primeiras obras consideradas modernistas do Estado de Goiás: "Ermos e Gerais" (1944) de Bernardo Elis, fundador da União Brasileira de Escritores – Seção Goiás que mais tarde tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras, e "Rio do Sono" de José Godoy Garcia, que se tornou na década de 60 um porta-voz da crítica de arte em Goiás, como veremos adiante.

Como se nota, os instrumentos demagógicos de propaganda utilizados a partir dos termos modernos no discurso de Pedro Ludovico Teixeira demonstram que o projeto da

---

Ludovico Teixeira. Neste período, que vai de Março de 1942 a Março de 1943, a Revista foi dirigida por Gerson de Castro Costa; Na última fase, que corresponde à dos fascículos 14 a 23, Oeste passou à responsabilidade de Vasco dos Reis Gonçalves. Aí, a revista se definiu como instrumento exclusivamente político ideológico do Estado Novo e órgão de propaganda do interventor Pedro Ludovico. (ELIS, 1983, p.20)

[192] NEPOMUCENO, Maria de Araújo. "**A Revista "Oeste": Seus intelectuais e a organização da Cultura e Modernidade em Goiás (1942–1944***)*. Disponível em: www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/838.pdf. Acesso em 12/09/2016.

[193] Segundo Mário de Andrade os princípios fundamentais formulados pelo movimento modernista nacional se sintetizavam no seguinte: a) direito permanente a pesquisa; b) atualização da inteligência artística brasileira; c) estabilização de uma consciência criadora nacional.

[194] A Bolsa Hugo de Carvalho Ramos foi criada no ano de 1944, pelo primeiro prefeito da cidade de Goiânia, Venerando de Freitas Borges e executado pela União Brasileira de Escritores, seção Goiás.

construção da nova capital de Goiás se ampliaria para além do progresso material e isso só seria possível com o desenvolvimento que ligasse às práticas culturais enquanto ressonantes da cidade moderna. Em decorrência de tais mudanças, uma irrupção modernizante possibilitou um florescimento da vida cultural na cidade, logo nas primeiras décadas. A atuação humana na transformação do espaço das cidades no contexto da modernidade em Goiás criou um ambiente propício à renovação de valores estéticos, no primeiro momento tais manifestações aconteceram na literatura com uma produção efetiva de textos e lançamentos de livros.

Não faltou a presença feminina em várias das edições lançadas. A Revista Oeste contou com a presença do grupo de escritoras goianas: Maria Paula Fleury, Rosarita Fleury, Ofélia Sócrates Nascimento Monteiro, Floracy Artiaga Mendes, Amália Hermano Teixeira que contribuíram com textos e poemas repletos de inspiração modernas.[195]

Aos poucos, as experiências urbanas moldavam novas sensibilidades com circulações de ideias entre grupo de jovens intelectuais ligados à literatura, que entenderam a nova Capital como causa primeira de renovação, portanto, o momento era propício à aspiração de outras conquistas. Na opinião de alguns intelectuais que testemunharam essa época, a Revista Oeste, além da legitimidade de renovação que ela trouxera ao Estado Novo no campo da cultura, seu surgimento é considerado como o segundo momento que Goiás assistia o impacto de renovação nas letras, por parte de um grupo que aspirava por direitos à oportunidade de espaço e autonomia, o primeiro momento teria acontecido com Tropas e Boiadas de Hugo de Carvalho Ramos (1917).[196]

Na visão de alguns intelectuais a história da Revista Oeste é permeada de erros e acertos, mas o fato é que esse boletim nasceu do esforço, da inquietação intelectual, da vontade e do espírito de rebeldia renovador de jovens intelectuais que buscaram por meio de experiências novas e expressões o rompimento não só com a estética literária em voga, mas a uma ordem até então estabelecida pelas antigas oligarquias que se encontravam no poder na cidade de Goiás. Como se nota, o espírito de renovação que pairava na nova capital foi de suma importância para o desenvolvimento das letras e das artes em Goiás. Apesar do sentido

[195] Sobre o grupo feminino que contribuiu para Revista Oeste, Nelly Alves de Almeida destaca a importância de Marilda Palínia como uma das precursoras do modernismo em Goiás, com seus poemas intitulados: A Velha Casa e *Modern Girl*, ambos publicados na Revista Oeste. (ALMEIDA, 1983, p.28-29) .

[196] O surgimento da Revista Oeste em meio às comemorações do Batismo Cultural, segundo Nelly Alves de Almeida, representou para Goiás, "[...] a legitimidade do Estado Novo que veio imbuído não apenas de sentido político, mas, também, de evidente aspiração de outras conquistas no campo das letras." Teria sido o segundo momento de renovação no campo literário, o primeiro, "[...] através de Hugo de Carvalho Ramos, com "Tropas e Boiadas", portador de um regionalismo novo, telúrico e social."

político e de concessões que eram feitas para propagar o regime do Estado Novo, os intelectuais conseguiram divulgar suas poéticas literárias, não só em Goiás, mas em outras localidades do Brasil e do mundo. É de imaginar que Goiânia nascia com uma missão que ultrapassaria os discursos de isolamento e decadência, a jovem capital nascia sob um tempo de lutas e de conquistas em um complexo projeto político sociopolítico, econômico e cultural, superando o discurso de estagnação e vazio cultural, por meio de esforços do grupo de intelectuais que almejavam destruir a ordem vigente com a circulação desse boletim de comunicação que significou para nova geração de escritores goianos da época, um espaço novo com possibilidade de divulgação de seus trabalhos. A nova mentalidade advinda do poder político instalado ganharia impulso e se estenderia para o campo da cultura. Para o escritor Domingos Felix: "1923-2012".[197]

> A revista teve que fazer concessões, divulgar boletins de propaganda do Governo e do regime então vigente, houve mesmo a ideia de vinculá-la, como veículo de divulgação do D.I.P., o Departamento de Imprensa e Propaganda que, para divulgação e promoção do Estado Novo para-fascista, que se enraizara também em Goiás. Mas sempre o espírito novo, que era frontalmente contrário ao regime de 1937, conseguia insinuar-se, patentear-se. As gerações intelectuais posteriores não podem aquilatar o que foi essa luta. O Estado era dominado pelo espírito sedentário de Goiás, a antiga capital. Havia um orador que era aquele, ninguém mais podia ser orador. Havia um poeta, e ninguém mais podia ser poeta, nem mesmo Leo Lynce. Havia um historiador, que não precisava escrever uma única linha da história, era o consagrado, e nas rodas bem pensantes não podia sequer falar no valor das pesquisas de Zoroastro Artiaga, por exemplo. Assim havia o contista popular que nunca lera Hugo de Carvalho Ramos, e frente a quem era proibido falar no nacionalmente famoso regionalista. Tanto é que nós os jovens de então, começamos a ler e divulgar o mestre regionalista brasileiro, um pouco em defesa de Bernardo Elis, que era naqueles tempos, um subversivo da ordem estabelecida, vítima dos "pogroms" roceiros. Não havia assim espaço, mesmo para os mais velhos. E foi essa a ordem estabelecida que com, altos e baixos viemos destruir criando uma mentalidade nova, abeberando-nos nas verdadeiras e modernas fontes das ciências, das artes e das letras. [198]

De fato, as narrativas que versavam o ideário de modernidade na concepção de cidade nova no projeto urbanístico em Goiânia, saíram do plano do discurso para materialidade concreta da nova capital, revelando em sua dimensão social uma mudança de comportamento

[197] Domingos Felix de Souza (1923-2012), é um nome da intelectualidade goiana. Advogado, professor, Escritor. Domingos Felix de Souza é muito lembrado pela sua contribuição para criação da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

[198] TELES, Domingos. Revolução nas Letras e Artes em Goiás. In: Revista Oeste Edição Fac-Similar.Comemorativa do cinquentenário da fundação de Goiânia (1933-1983). Goiânia: Ed. UCG. p.30.

da população, até então acostumados com hábitos rurais e sem o costume de frequentar espaços culturais.[199] Para além da criação de Goiânia como ícone da modernidade e do progresso no meio do sertão, com afirmação de propósitos políticos de manter-se no poder, Pedro Ludovico, seria uma espécie de salvador, aquele que tiraria os intelectuais do local do marasmo o qual se encontravam. Não é difícil encontrar notas de enaltecimento pelos feitos de Pedro Ludovico Teixeira e do então prefeito da época Venerando de Freitas ao manusear a edição fac-similar da Revista Oeste (). O estímulo por meio de concursos promovidos pelas academias alavancava as letras em Goiás, com a publicação e notoriedade dos trabalhos premiados. Mesmo garantindo e valorizando a representatividade de escritores goianos, a Revista Oeste não se tornou endógena, ao contrário, houve também colaboração de nomes consagrados nacionalmente para a revista tais como: "[...] O cronista Rubem Braga, o romancista Ciro dos Anjos, de Abgar Renault, Brito Broca, Emílio Moura e Mário Augusto Teixeira de Freitas."[200]

Ainda da década de 1940, formou-se um grupo chamado Geração 45. A atuação deste grupo no meio literário propiciou, definitivamente, a ruptura com o passado e com a tradição romântica, sobretudo com a literatura de tendência nacionalista. Alguns membros passaram a fazer parte da crítica de arte da década de 1960. O grupo foi formado por escritores, jovens poetas que anacronicamente revolucionaram a poesia em Goiás. Sabe-se que as ideias surgiam dos encontros realizados em alguns locais públicos como: bares, praças, mas também nas suas residências. Na visão de alguns estudiosos e críticos, o grupo Geração 45, em especial a poética do poeta José Godoy Garcia, trazia muitas características do modernismo de 1922, ou seja, quando surgiram em Goiás as primeiras manifestações modernistas, o modernismo nos grandes centros já havia avançado nos debates estéticos, segundo "[...] o modernismo

[199] Sobre o nascimento de Goiânia, (CHAUL, 2010, p. 256) "Goiânia expressava a modernidade e o progresso, e amalgamava o urbano e o rural. Uma parcela da sociedade da época com voz na política local escondia o fazendeiro por trás do profissional liberal. O médico, o advogado, o farmacêutico, o engenheiro, o bacharel , quase todos ligados à estrutura fundiária, procuravam, por si mesmos ou por meio de seus representantes, uma mudança nos quadros da política estadual. Difundiam a crença de que o velho - os grupos políticos depostos - tinham cedido lugar a uma nova ordem de novos homens, que, entre jalecos e leis, remédios e construções, dirigiam o Estado guiados por uma nova mentalidade: mais progressista, mais moderna, mais dinâmica. Era o aflorar de uma mentalidade urbana dentro de uma sociedade com os pés fixados em solo rural. Tal mesclagem pode, até os dias atuais, ser notada nas várias facetas da cidade que se tornou Goiânia".

[200] CAMPOS, Ionice B. **José Godoy Garcia: A voz do modernismo em Goiás**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia, 2011, p.30

enquanto escola literária já não mais estava perfilando a filosofia estética proposta inicialmente".[201]

Dentre outros acontecimentos, foi criada a Sociedade Goiana de Folclore, como acontecia em outras cidades brasileiras. O período que compreende os anos de 1940 a 1960, é considerado o momento em que os goianos estão no processo de (re)construção de sua memória e identidade, Goiânia já era uma realidade consolidada e a cidade contava com a inauguração de alguns monumentos como lugares de memória dentre os quais, o Museu Estadual de Goiás, a Estátua do Bandeirante inaugurada no ano de 1942[202] e posteriormente o Monumento às Três Raças na praça cívica no ano de 1968.[203]

Ao considerar a ênfase nos monumentos e instituições culturais de peso durante o evento percebe-se que os ideais de modernidade marcaram e deram o tom daquilo que se buscava: o propósito de estabelecer uma rede de produção de bens culturais que se delineou logo com o nascimento da jovem capital, composta por um grupo de intelectuais fomentador das primeiras manifestações que se institucionalizaram.

No trânsito da literatura para as artes plásticas, ainda em 1945, formou-se um grupo composto por José Amaral Neddermeyer (1894-1951), pintor, escultor, musicista e arquiteto paulista trazido por Pedro Ludovico Teixeira para projetar as edificações de Goiânia, José Felix de Souza, José Edilberto da Veiga Jardim, Antônio Henrique Peclát (1913-1988), os dois últimos, professores no Lyceu de Goiás, na época vieram para Goiânia para dar continuidade às suas atividades de ensino. Se a efervescência modernizante havia

---

[201] Segundo Salomão [...] a poesia de José Godoy Garcia surgiu em um período em que a situação cultural em Goiânia era de pouco contato com os grandes centros culturais, como São Paulo e Rio de Janeiro, face ao atraso econômico e ao anacronismo que marcavam a cultura e a arte, particularmente a literatura, no Estado de Goiás. No entanto, apesar do isolamento geográfico e da lentidão no progresso cultural, a estagnação não impediu o aparecimento de talentos em Goiânia. Godoy Garcia, neste sentido, puxa a lista dos que viriam a ser os poetas modernos representativos da literatura goiana: Afonso Felix de Souza (1948), Antônio Geraldo Ramos Jubé (1950), José Décio Filho (1953), Gilberto Mendonça Teles (1955), Cora Coralina (1956), Jesus de Barros Boquady (1959) e Yeda Schmaltz (1964). SOUSA, Salomão. **A juventude e a dignidade da poesia de José Godoy Garcia.** Brasília, Ed. Thesauros, 1999. p.10.

[202] O referido monumento em homenagem aos Bandeirantes é mencionado nas anedotas memorialísticas de Iúri Rincon que tratam sobre os bastidores da construção da cidade de Goiânia. Segundo Godinho, era costume dos alunos do Largo do São Francisco em São Paulo, escolherem cidades que gostariam de homenagear. Em 1938, vieram a Goiânia, e, em audiência no Palácio das Esmeraldas levados por Abelardo Coimbra Bueno, abriram um "chamado livro de ouro, onde constaria o nome e a quantidade doada em dinheiro para a construção da estátua do Bandeirante, símbolo que homenagearia São Paulo e Goiás". Segundo conta, o trabalho foi entregue ao artista plástico Luiz Morrone, que tempos depois espalharia esculturas de sua autoria por toda a capital paulista (GODINHO, 2013, p. 370).

[203] O Monumento às Três Raças foi criado pela artista plástica Neusa Morais no ano de 1968. Todo em estrutura de Bronze é uma homenagem à miscigenação das três etnias no Brasil (o índio, o branco e o negro). Está localizado na Praça Cívica, de frente para o Palácio das Esmeraldas, sede do Governo Estadual.

movimentado a vida cultural literária nos primeiros anos de Goiânia, três anos depois, em 22 de Outubro de 1945 era chegada a vez das artes plásticas. A fundação da Sociedade Pró-Arte, estimulava a aproximação entre os artistas que trabalhavam isoladamente em Goiás[204].

Interessados por uma vida cultural mais dinâmica, o grupo iniciou as atividades com um concerto no qual apresentaram ao público a orquestra dos recém formados pelo maestro local, Érico Pieper,[205] junto com I Exposição de Pintura, escultura e Arquitetura. Segundo relatos da crítica de arte Aline Figueiredo, essa primeira exposição reuniu apenas dez trabalhos, sendo bem mais concorrida nos dois anos seguintes às datas comemorativas de aniversário da Pró-Arte.[206]

Em uma matéria publicada no Jornal Folha de Goyás de 04/11/1945 o texto crítico resume de maneira clara a impressão que a exposição havia causado:

> De início podemos dizer que a exposição não foi grande coisa, aliás não esperávamos mesmo, que a Pró-Arte, em sua inauguração, apresentasse, obras primas, [...] percebia-se perfeitamente, que os autores expostos, não se filiam, de modo algum, ao sadio esforço modernista de nossa pintura e demais artes plásticas.[207]

Como se nota no texto acima houve no começo da década de 1940 as primeiras iniciativas culturais no campo das artes plásticas, aconteceu com artistas do local que manifestavam suas sensibilidades estéticas sem critérios. Desta forma, não se pode afirmar em uma perspectiva historiográfica da arte em Goiás, que houve grandes avanços com a fundação da Sociedade Pró-Arte. Borela (2010) em uma tentativa de demarcar a "origem da experiência moderna nas artes plásticas em Goiás", título que dá ao seu trabalho, sugere que

---

[204] Sobre os artistas cujas experimentações artísticas eram voltadas para desenhos e pinturas de paisagens, destacamos Octo Marques (1915-1988), Goiandira do Couto (1915 - 2011) e Antônio Péclat (1913 - 1988), este último de estilo acadêmico.

[205] O maestro Érico Pieper chegou à Goiânia em 1943, com a cidade recém inaugurada. Fundaram a orquestra de salão com alguns repertórios pouco ambiciosos. Em 1945, convida o violinista Crundwald (ficou conhecido como professor Costinha), natural de Campinas para se mudar para Goiânia. Em 1945, com o nascimento da Sociedade Pró-Arte, sob a Administração do professor Neddermeyer esses músicos começaram a promover concertos, recitais até o fim da Sociedade Pró-Arte, em 1948. DIAS, Angelo. **O Canto Coral em Goiânia: Uma Trajetória**. Revista UFG, 2008, Ano 10, nº 5, p. 132.

[206][...] uma coletiva de nome pomposo - I Exposição de Pintura, Escultura e Arquitetura que, no entanto, reuniu apenas dez trabalhos. Em 1946 e 1947, esses encontros se repetiram nas datas comemorativas ao aniversário da Sociedade Pró-Arte, e foram bem mais concorridos. Na segunda exposição, 17 participantes apresentavam 67 trabalhos e, na terceira 25 participantes reuniam 145 trabalhos, dos quais 74 (de 7 artistas) provinham da antiga capital. (FIGUEIREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro Oeste. Ed.UFMT/MACP, 1979, p.93

[207] Matéria publicada no Jornal Folha de Goiás de 04/11/1945. Resume o impacto da primeira exposição organizada pela Sociedade Pró-Arte.

somente com a união do grupo que a união dos artistas que vieram de fora (Henning Gustav Ritter, Nazareno Confaloni) e Luiz Curado ao grupo que criou a Sociedade Pró-Arte, demarcar o começo de uma ação moderna nas artes plásticas em Goiás. Sob o ponto de vista do depoimento de Divino Sobral (2010, p.86), Borela adverte que as pinturas de afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, na Cidade de Goiás, pintados por Confaloni antes de se mudar para Goiânia, seriam a primeira mostra de pintura moderna em Goiás. A música na Sociedade Pró-arte, foi o gênero estético mais atuante, principalmente com a inserção da professora Belkiss Spenzière Carneiro de Mendonça ao grupo vinda da temporada de estudos no Rio de Janeiro.[208]

A Sociedade Pró-Arte, ao contrário da Revista Oeste, nasceu com a forma, mas não completamente com o espírito imbuído da atitude de destruição do "velho", do combate à mentalidade acadêmica tradicional que ditava os preceitos estéticos vigentes por alguns artistas de Goiás na época, pois precisava tratar com o que havia disponível em Goiás. Antes, tratava-se de uma iniciativa que tentava realizar a aproximação entre os artistas que em Goiás que trabalhavam isoladamente desde José Joaquim da Veiga Valle[209] (1806-1874), e alguns artistas cujas experimentações artísticas eram voltadas para desenhos e pinturas de paisagens, como de Octo Marques (1915-1988) e Goiandira do Couto (1915- 2011) e Antônio Henrique Peclat (1913- 1988), Jorge Félix de Souza, Regina Lacerda, (1919-1992), José Edilberto da Veiga e Brasil Grassini. No caso de Goiandira do Couto e Octo Marques, suas experimentações artísticas eram voltadas para desenhos e pinturas de paisagens com tons preservacionistas, muitas vezes de exaltação da velha Cidade de Goiás. Já Henrique Peclat possuía tendências clássicas. Criada nos moldes da Sociedade Pró-Arte, a instituição não possuía bases estabelecidas, como explica Figueiredo (1979, p.93):

---

[208] Belkiss Spenzièri Carneiro de Mendonça, (1928-2005) nasceu na cidade de Goiás, iniciou seus estudos em sua cidade, transferiu-se para Goiânia. Fez curso superior na Escola de Música da Universidade do Brasil. Retornou para Goiânia e fundou um conservatório de Música que mais tarde teria sido transformado no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás. A professora Belkiss fez carreira e ficou conhecida internacionalmente, publicou vários artigos, foi membro da Academia Nacional de Música, da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás, da União Brasileira de Escritores, Sociedade de Música Brasileira, Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, Vice-Presidente da Academia Goiana de Letras, além de cronista para o Jornal O Popular. Publicou A Invenção - histórico, forma e estética, 1973; A Música em Goiás, 1980 e Crônicas e outras historias de O Popular (antologia) em 1998. VAZ, Coelho. **Academia Goiana de Letras** [História e Antologia] Goiânia: Printed in Brasil, 2008, p.499.

[209] José Joaquim da Veiga Valle foi um escultor sacro que viveu na cidade de Goiás. Com arte em estilo barroco, foi considerada pela crítica como uma "arte singular, pelos aspectos formais e históricos, com imagens eruditas e aparentemente anacrônicas" (SALGUEIRO, 1983, p. 25)

> Aos poucos a Sociedade Pró-Arte enfraquecia, por problemas financeiros. Em 1948 e 1949, o desenhista José Edilberto da Veiga e o fundador da Sociedade Pró-arte José Neddermeyer tiveram a iniciativa de abrir uma Escolinha de Belas Artes e ministrar aulas de pintura sem custo algum. Reuniram uma quantidade significativa de alunos: mais de vinte e optaram por levar os jovens alunos para pintar ao ar livre na Praça Cívica, sede do Governo, como forma de denúncia e reivindicação a um espaço para ensino de arte em Goiânia. Segundo Aline Figueiredo [...] "Era o impressionismo chegando à Província."

Sensibilizado, o Governador cedeu duas salas no Museu Estadual de Goiás, ali mesmo na Praça Cívica. Em 1950, Neddermeyer faleceu e com ele o sonho acalentado pelo grupo. Embora tenham sido dados os primeiros passos para um local que representasse as artes plásticas em Goiânia, juntamente com os artistas, a experiência da Pró-Arte no ensino das artes levou seus idealizadores e alguns artistas ligados ao meio a se sentirem inquietos quanto ao futuro das artes em Goiânia e a ideia fixa para fundação de uma Escola de Belas Artes, que só nasceria do encontro de três jovens e ocorreria alguns anos depois. Contudo, pode-se afirmar que as visualidades produzidas neste período, não significaram uma mudança estética significativa em relação ao que se fazia em Goiás.

Somente dois anos depois, em 1952, do encontro Henning Gustav Ritter, Luiz Augusto Curado e Nazareno Confaloni é que de fato a primeira instituição dedicada ao ensino das Belas Artes, a EGBA - Escola Goiana de Belas Artes é fundada em Goiânia. O contato com a longa trajetória artística de Confaloni no contexto do modernismo nas artes plásticas em Goiás mostrou-se cada vez mais complexo durante o percurso da pesquisa, com alguns questionamentos de sua produção e atuação em torno do ideário moderno. O modernismo cultural em Goiânia teve suas singularidades na captação de novos elementos, que rodeavam a cultura de ambiente urbano que se configurava na nova capital. Os avanços estéticos nas artes plásticas contaram com artistas que vieram de diferentes lugares do Brasil e da Europa dentre os quais Frei Nazareno. A chegada de Confaloni em Goiânia na década de 50 e sua atuação como artista e religioso, complementa e amplia esse processo. Um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes, Frei Nazareno Confaloni foi inserido nesse processo e apropriado como um arauto do moderno pela crítica de arte da época.

Considerando que na aspiração pelo ideário da modernidade em Goiânia, o papel da crítica de arte coube aos intelectuais que pertenciam às instituições culturais criadas no começo da construção da cidade de Goiânia, faremos a seguir uma análise da recepção da crítica sobre o pensamento da obra de Nazareno Confaloni (1917-1977) e do ambiente da

crítica de arte que se formou logo no início dos anos 50 com a constituição da Escola Goiana de Belas artes como a materialização e o respaldo de Confaloni como moderno.

A seguir, exploraremos o panorama da crítica regional, sua vinculação com instituições culturais e articulações políticas. Partiremos da hipótese que houve uma relação entre os intelectuais a cultura e a política sobre a conjuntura de modernidade inventada para o Estado, e que Confaloni serve à apropriação por parte de grupos hegemônicos que legitimam a relação entre história, arte e cultura. Para que possamos compreender esse processo articulado ao movimento nacional, apresentaremos, antes, um panorama do estado da arte no Sudeste com foco nas vanguardas.

2.5 As Vanguardas no Sudeste

As mudanças no campo da literatura nos idos dos anos de 1930 com uma nova gramática e estilo, significou a perda da hegemonia do grupo do modernismo paulista. Segunda Arruda:

> [...] é o romance, é a poesia, é a crença do último Oswald e o último Mário, entre 30 e 40, movidos pelo desejo agônico de assumir uma outra perspectiva pós-modernista. Ao lado dela, a emergência, ainda nos anos 30, de um núcleo de pintores de origem imigrante e, frequentemente operária deixa patente que o caudal da heterogeneidade não anulava filetes vivazes de talentos singulares. (ARRUDA, 2001, p. 33-34).

Assim, o modernismo ia se desenhando com novas formas, ganhando novas conotações. Afastando-se do que havia significado em 1922, o moderno abdica das formas construídas no passado recente, que em si rejeitam o significado de origem e se projetam no futuro por meio de representação de imagens que estão por vir.

O texto do folheto que havia sido distribuído para as pessoas no evento de lançamento da Pedra Fundamental do MAM do Rio de Janeiro em 1954 reforça a proposta de uma revisão permanente das novas linguagens, com o seguinte teor: "O Museu de Arte Moderna reúne elementos de uma experiência em curso, de um processo criador em atividade, abre um caminho para o futuro examinando e criticando os seus próprios resultados." (ARRUDA, 2001, p.34). A revisão propiciou a produção e circulação de bens culturais em terreno instável em que a pluralidade foi a maneira encontrada de pensar a cultura. Além da mobilidade social intensa, a presença da classe operária foi favorável para que os produtores culturais mergulhassem nessa fonte de problemas sociais, que eram transformadas em temáticas pelos artistas desejosos de representarem a angústia em que viviam os desfavorecidos. A velha

ordem agrária rompia e dava lugar à dinâmica da cidade e o tempo encarregava de esclarecer o aqui e agora da vida moderna.

O campo das ciências humanas havia se tornado terreno fértil para pensar as comunidades, as sociabilidades em um momento em que as mudanças de paradigmas na sociologia sofria influência da Escola de Chicago e era submetida a métodos precisos de observação considerados universais.

Tanto a poesia, quanto as artes visuais foram componentes aglutinadores para compreensão da construção do cenário cultural moderno da cidade de São Paulo nos anos de 1950. A inauguração do concretismo com a linguagem poética de Haroldo de Campos(1929), Augusto de Campos (1931) e Décio Pignatari (1927), todos concentrados em solo paulistano, apontam para a busca de uma nova tendência estética literária. O abandono do verso, a recusa aos temas e as expressões foi característica dos anos 40, como bem descreve a autora:

> O poema identificado como objeto de linguagem põe no centro e de modo radical, a definição da arte como techné, isto é, como atividade produtora. Essas tendências parecem caminhar pari passu com a cultura racionalista, respaldada no princípio da valorização do progresso, característica da cidade naqueles anos, tornando o concretismo um fenômeno profundamente enraizado em São Paulo. A expressão seca e desnuda apartada da sonoridade, do ritmo frásico e dos significados metafóricos se filia à poesia concreta àquelas experiências - futuristas e cubistas - que se propõem a ultrapassar o simbolismo, tornam-na identificada com as imagens que pululam no mundo contemporâneo. (ARRUDA, 2001, p. 38-39).

Nas artes plásticas, seu maior expoente é o artista italiano Waldemar Cordeiro (1925-1973), radicado no Brasil desde 1946 e o embate sobre o concretismo aconteceram em torno do abstrato e do figurativo, com organização de grupos concretos: *Ruptura* (1952) em São Paulo e *Frente* (1953) no Rio de Janeiro.

Tomado por jovens e intelectuais que lideraram o movimento cultural na cidade a arte e a poesia concreta surgiram da cultura nascente da imagem, da televisão, da propaganda e expressavam o cosmopolitismo tomando conta de espaços, museus que foram sendo criados, sobretudo no final dos anos de 1940. O diagnóstico do cenário cultural da cidade naquele momento narrado pelo crítico de arte Sérgio Milliet denota bem o interesse da parte de intelectuais por um debate que buscasse discutir conceitos nos objetos artísticos. Dizia o crítico:

> No Rio não se tem uma ideia exata do interesse que há em São Paulo pela pintura. Interesse somente intelectual, porquanto a cidade é um péssimo mercado, mas interesse capaz de manter cheias as salas de conferências e provocar debates esquentados. (ARRUDA, 2001, p.330).

Sob o clima de vanguarda concreta, os intelectuais artistas discutiam sobre novas tendências de linguagens poéticas e artísticas, nas quais o espírito de experimentação era essencial para criação. O marco inaugural da poesia concreta foi em 1952 em São Paulo o Grupo Noigandres e o lançamento da revista dos novos poetas paulistas. No mesmo ano, nas artes com o Grupo Ruptura composto por Anatol Wladyslaw, Charoux, Férjer, Leopoldo Haar e Sacilotto, reunido em torno de Cordeiro e de Geraldo de Barros. O grupo realizou uma exposição no Museu de Arte Contemporânea acompanhada de um Manifesto da nova tendência que tinha o mesmo nome: Ruptura. Os objetivos dos novos grupos, em suas intenções eram parecidos com a vanguarda dos anos 20, no sentido de romper com o passado rejeitando qualquer continuidade com o mesmo. O propósito de suplantação dos antigos modelos seguia seu curso no mesmo compasso com os movimentos internacionais, marcando o compromisso com o novo. Segundo a introdução à 1ª edição do livro Teoria da Poesia Concreta que congrega textos dos grupos que haviam naquele momento pensado "o nacional não em termos exóticos, mas em dimensão crítica"(ARRUDA, 2001, p.333).

Tal propósito propunha no plano nacional de um lado, a retomada do diálogo com o movimento de 20 na linha de Oswald de Andrade, e do outro lado, um movimento crítico, construtor de uma poética contrária às tendências correntes. Era necessário "sincronizar a criação poética com o tempo, traduzido na “civilização técnica", o que significava compasso instaurado por meio da "forma revolucionária e não do conteúdo" (ARRUDA, 2001, p.333).

Segundo a autora, notadamente, "o concretismo é o primeiro movimento literário brasileiro “a nascer na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas"(ARRUDA, 2001, p.333). Assim, a poesia concreta se fez presente na linguagem do cotidiano, nos textos de publicidade, nos títulos de jornais, na diagramação dos livros, nas letras de música (Bossa Nova). Neste sentido, torna-se um produto de consumo de massa, mesmo para aqueles que não a reconheciam ela se fazia presente por onde quer que os olhos movimentassem.

A linguagem para os poetas concretistas é pura forma. Despojada de subjetividades, os poetas não reconheciam o "caráter aurático da criação poética, identificada como arte menor" (ARRUDA, 2001, p. 334). Os poetas pensavam a necessidade de identificação com as novas imagens que surgiam nos veículos de comunicação de massa:

> A poesia concreta é uma estrutura em si, é uma linguagem em condição pura e própria ao seu domínio: concreta no sentido em que, postas de lado pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. A identificação da palavra como objeto e a recusa da expressão como prncipio da elaboração despersonaliza o texto poético, lançando-o para dimensões localizadas fora do autor, por isso o domínio das regras inerentes à feitura da poesia impõe-se como requisito essencial.(ARRUDA, 2001, p.335).

O significado é extraído da palavra bruta as expressões poéticas não são trabalhadas no campo da subjetividade, a linguagem é construída de forma objetiva. Os intelectuais concretistas foram ao encalço de escritores consagrados na literatura mundial como referencial de construção de suas poéticas tais como: Mallarmé, Pound; e na música os poetas concretos paulistas buscaram princípios da música de Webern, Pierre Boulez e John Cage.[210]

Os concretistas levaram a autonomia e depuração da linguagem em sua forma concreta tão a sério ao ponto de construir um poema a partir de uma única palavra, extraída e identificada com o "mundo objetual presente"(p.338), rejeitando o passado.

O projeto concreto no campo da linguagem poética tomou como referência a funcionalidade e o domínio da criação, levando a imagem enquanto forma-objeto a uma conceituação. A conceituação do poema numa composição autorreferida que o leva a outras palavras extraídas da palavra conceito.

Ainda nas artes plásticas, havia o predomínio de um grupo de pintores expressionistas de cunha social: Portinari e Lasar Segall de um lado, e de outro, pintores e escultores de pinturas de paisagens e casarios populares de São Paulo, representados pelo grupo de nome: Família Artística Paulista. Apesar de se reconhecerem como pintores modernos, rejeitavam a estética abstrata que no dizer de Sérgio Milliet: "eram, entre tantos outros, obstáculos que tornavam difícil nossa adesão à arte abstrata" (ARRUDA, 2001, p.40).

---

[210] A importância desses músicos para os concretos, principalmente Pierre Boulez está presente na análise de Haroldo de Campos sobre as características da arte contemporânea. Cf. CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável,** 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 15-34. Ainda sobre o movimento concretista em São Paulo, Décio Pignatari destacou quatro pontos fundamentais para a compreensão da poesia concreta. São eles: Primeiro, o caráter inovador da poesia concreta. Era a primeira vez que acontecia uma exposição de poesia concreta trazida ao exame crítico; Segundo, diz respeito a estruturação dinâmica do poema. Joyce, Pound e Cumming detiveram essas questões; Terceiro, refere-se aos críticos que fazem referência a maneira como os concretos constroem novas poéticas desaparecendo com as suas origens. Considerando a importância do movimento concretista no período de modernização da cidade de São Paulo, os poetas do período buscaram reassegurar seus insights poéticos demonstrando a atitude inovadora e internacional naquilo que estava sendo criado. Havia uma simultaneidade com as tendências externas, consideradas por esses poetas anti-tradicionais. Os poetas recusaram os aparatos ornamentais, a linguagem poética deveria nascer enxuta e funcional, livre e autônoma, o sentido deveria estar nas formas e não no conteúdo.

Críticos como Sérgio Milliet era um dos grandes opositores a arte abstrata como havia feito Mário de Andrade, reduzindo a estética abstrata a arte "intelectualista, contorcionista e egoísta"(ARRUDA, 2001, p.40). Sobre a rejeição ao abstracionismo, esta pode ser atribuída em função de várias causas, dentre as quais se destacam-: a questão social como legado do modernismo, o prestígio de artistas consagrados ligados ao figurativismo e a questão social como é o caso de Portinari, Di Cavalcanti e Lasar Segall dentre outros. É importante ressaltar que o período de ascensão do modernismo, as discussões giraram em torno do nacionalismo, já nos idos dos anos de 1930, considerado a segunda fase, o predomínio da temática social.

Em relação ao projeto artístico dos concretistas, o enfoque, segundo Arruda, era "o primado da visualização, que reduz as formas e cores a elementos de estruturas da dinâmica visual, em detrimento da expressão, da significação da forma e da preocupação temática, está explicito, por exemplo, na recusa em usar expressivamente a cor." (ARRUDA, 2001, p.40).

Essa arte se assentou nos anos de 1950, e redirecionou a linguagem plástica estabelecendo o primado da forma sobre a representação do conteúdo, da expressão de "existência em si", que no dizer de Sérgio Milliet, ao apresentar a mostra de Flexor no MAM do Rio de Janeiro assinalou:

> Afirma Flexor que sua orientação decisiva no sentido da abstração decorreu não somente de um processo intelectual, mas também da contemplação cotidiana do espetáculo que oferece o desenvolvimento frenético de São Paulo, onde tudo tende para o futuro e clama seu desprezo pelo passado colonial. Haveria assim, em seu sentir, uma ligação íntima entre as forças progressistas da civilização e a realização dos pintores, libertados da imitação da natureza, emancipados das convenções e das tradições, estes mais do que quaisquer outros, seriam a expressão natural da civilização atômica.(ARRUDA, 2001, p. 41).

Para muitos adeptos do abstracionismo, essa tendência estética exprime a maneira de viver do homem do século XX. Para Ronaldo Brito, "a arte moderna, em seus conceitos fundamentais, só veio de fato ser compreendida e praticada a partir da vanguarda construtiva". E, no caso do Brasil, foi a partir da década de 1950 que o meio de arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações dela advindas, seja da crítica ou dos meios de produção (ARRUDA, 2001, p.40-41).

O momento de modernização pós-Segunda Guerra levou a uma aproximação da arte com tecnologia, e consequentemente a internacionalização das linguagens artísticas em São Paulo. A afirmação da arte como produto no Manifesto de Waldemar Cordeiro, publicado na revista Arquitetura e Decoração no ano de 1956, dava acesso às artes gráficas, publicidade,

desenho industrial, decoração arquitetônica, surgindo daí, uma relação próxima entre os artistas e o meio empresarial paulista. Grande parte da burguesia industrial paulista nascente na primeira metade do século XX teve um envolvimento com produção cultural..

O nascimento do MAM foi importante e decisivo para o destino das artes, com a mudança da linguagem plástica, sobretudo, depois da II Bienal de Artes. A mostra de Max Bill no MAM em 1950 foi o momento marcante para a história da arte concreta no País.[211]

É consenso na históriografia do período o papel importante que as bienais tiveram para a incorporação de novas linguagens, estimulando novos artistas com apresentação do que estava sendo feito lá fora. A II Bienal se estendeu até os festejos do IV Centenário, e foi marcada com a exposição de artistas abstratos já consagrados como Mondrian, Paul Klee, Alexander Calder, Piet Mondrian e alguns artistas abstratos norte-americanos. Pode-se afirmar que esses eventos contribuíram significativamente para que o abstracionismo se inserisse como nova linguagem artística no Brasil, contando com a atuação do crítico Mário Pedrosa, além da atuação dos mecenas. Sem dúvida, a substituição dos antigos mecenas, aqueles do movimento modernista dos anos 20, foram substituídos de forma natural pela camada de emergentes, o mecenato ligado a atividades industriais e empresariais. A perda da exclusividade do controle de bens culturais por parte de grupos tradicionais reforça as transformações das atividades de setores produtivos na cidade de São Paulo. Ao buscar a origem de grupos envolvidos nesse processo a autora observou que:

> [...] um pequeno grupo de burgueses em que se misturam à antiga elite da terra e a elite mais recente de origem italiana e que incorpora à velha intelectualidade oficial burguesa uma nova intelectualidade surgida quer do seu seio quer das classes médias.(ARRUDA, 2001,p.42.).

Sob tal ponto de vista, a autora observou ainda, que no momento era marca distintiva a aproximação entre a antiga elite e os intelectuais de classe média, formados na faculdade de Filosofia da USP. Em um clima de tensão, envolvendo arte social, escritores, artistas e intelectuais da nova e antiga geração nasciam os Museus de arte de São Paulo, com debates que envolviam arte social, escritores, artistas, intelectuais da nova e antiga geração que envolvia a questão do realismo versus abstracionismo.[212]

---

[211] Na I Bienal foi concedido o prêmio internacional ao artista Max Bill com escultura, "Unidade Tripartida" causando impacto aos jovens artistas. O primeiro prêmio nacional ficou para Ivan Serpa que apresentou um quadro concretista.

[212] Sobre a criação de Museus em São Paulo, e a entrada da Bienal, a crítica de arte Araci Amaral em seu livro "Arte para quê?", afirma que, começou a haver uma internacionalização nas artes com exposições e ideias que começavam a circular na cidade de São Paulo naquele momento. Nesse contexto uma forte reação e resistência à

Contudo, os Museus criados no Brasil tiveram boa aceitação da parte do público e artistas, como é o caso específico do MAM de São Paulo. Inaugurado em 8 de Março de 1949, o MAM teve o papel de divulgar novas linguagens. O MASP recebeu um acervo que contribuiu muito para que artistas atualizassem suas atividades aproximando com o que havia de melhor em termos de produção no exterior. O MAM nasceu com uma finalidade mais pedagógica e no momento de ebulição dos movimentos presentes, já o MASP com o compromisso de apresentar obras que serviram de referencial para experimentos contemporâneos. Para a autora, talvez seja essa a unanimidade na aceitação dos museus, diferente do caso das vanguardas lá fora que batiam de frente. Contudo, não quer dizer que não havia críticas em relação às tomadas de decisão, aos projetos e métodos utilizados na construção dos mesmos.

Em relação às críticas a Assis Chateubriand e José Maria Bardi, essas foram positivas, pois o compromisso civilizatório que teria o MASP agradaria em cheio uma sociedade que vivenciava o dinamismo da modernização de forma intensa. A criação do Museu de Arte Moderna do Rio, em certa medida, ocupou o espaço vazio deixado pela perda de espaço da Capital Federal diante de tantas iniciativas culturais que aconteciam simultaneamente na capital paulista.

Entre massas urbanas nas ruas, inovações técnicas e tecnológicas, e um complexo industrial nascente no lugar de economia cafeeira nasciam instituições culturais desatreladas ao aparelho estatal, diferente da forma como nasceu a Universidade de São Paulo, na qual "elites ilustradas consorciaram-se com o Governo Estadual, que acabou sendo o agente

---

arte contemporânea. A presença do internacionalismo no campo econômico social, político e cultural por meio das propostas políticas dos Estados Unidos para o contexto latino americano fizeram ressurgir debates acerca do nacional de forma ainda bastante ativa na década de 1950. Se por um lado ser internacionalista nesse momento era ser vanguarda e abstrato, por outro lado, ser nacionalista era ser mais folclórico e realista. Neste sentido, o tom folclórico de Di Cavalcanti nas cores fortes de suas mulatas era a recusa ao abstrato. Havia um conflito forte no campo das artes, e segundo Amaral , as gerações mais velhas tendiam a ser mais nacionalistas, folclóricas e realistas, e as gerações mais jovens tendiam para o internacionalismo e a vanguarda abstrata. Outro fator que estimulou o construtivismo/concretismo foi a onda desenvolvimentista em toda a América do Sul (Argentina, Uruguai, Brasil, Venezuela) nos anos de 1940 e 1950, em que os artistas aspiravam uma arte que identificasse com países desenvolvidos industrialmente. Também, a nova imagem que os artistas de Cuba aspiravam uma arte que identificasse com países desenvolvidos industrialmente. A nova imagem que Cuba passava ao mundo teria solicitado segundo Susan Sontag: Cuba solicitaria parâmetros internacionalistas, fossem eles abstratos ou Pop. Susan Sontag afirma que ' contrariamente ao que os artistas mais velhos em Cuba frequentemente alegam, é o internacionalismo - e não o nacionalismo - em arte o que melhor serve à causa da revolução, mesmo em sua tarefa secundária de construir um sentido correto de orgulho nacional. (SONTAG, Susan. Apud, Amaral, 2003, p.141)

viabilizador da instituição, os mecenas dos museus eram empresários, atitude sintomática do vigor das atividades econômicas no Brasil"(ARRUDA, 2001, p.372).

É consenso nos relatos historiográficos, tanto nos textos saídos dessas instituições, como fora dela, estabelecerem uma relação entre o impacto da experiência da modernização da cidade com a criação de complexo industrial com inovações técnicas e tecnológicas e os empreendimentos no âmbito da cultura que também se tornavam mais complexos. O mesmo ocorre em relação à conexão dos museus com a conjuntura internacional pós-guerra, sobretudo com a política dos Estados Unidos que tinha como alvo nesse contexto a América Latina.

A Bauhaus propiciou para as artes visuais quer no sentido de propaganda de massa (Jornais, cartazes, TV, cinema), ou na arquitetura como objeto de fruição, e na poesia concreta, um tipo de comunicação rápida, uma forma de integração em substituição ao aspecto mágico, místico, o útil. Estabeleceu uma aproximação com as descobertas no mundo moderno. Feito este breve panorama, examinemos a situação artístico-cultural em Goiás e a posição ocupada por Confaloni.

2.6 Modernismo "Tardio" em Goiás

O 1º Congresso Internacional de Intelectuais é considerado o marco inaugural para a história do modernismo nas artes plásticas em Goiás. Na visão da crítica de arte Aline Figueiredo, a reação dos intelectuais na promoção do evento foi uma forma de tirar Goiás do isolamento no qual se encontrava, inserindo-o no circuito e nos debates artísticos modernos que aconteciam no restante do País, contando com presença escritores como Jorge Amado, (Figura 11). Os sopros de ações modernistas que eram trazidos para Goiás desde a década de 1940 perdurariam até os anos de 1960 em Goiânia.



Figura 11 – O encerramento do "1º Congresso de Intelectuais" de Goiânia, em fevereiro de 1954, com um churrasco no então "Parque Educativo", presentes, da esquerda para a direita Amália Hermano Teixeira (1916-1991), Regina Lacerda (1919-1992), Frei Nazareno Confaloni (1917- 1977) e Jorge Amado (1912-2001).

Fonte: Acervo particular de Bento Alves Araújo Jayme fleury Curado.

Organizado pelo Escritor e Presidente da Academia Goiana de Letras Xavier Junior, e com o apoio da Associação Brasileira de Escritores, o 1º Congresso Nacional de Intelectuais aconteceu na cidade de Goiânia entre os dias 14 e 21 de Fevereiro de 1954. O evento contou com a participação de personalidades políticas importantes, com a presença de artistas, sociólogos, filósofos, poetas, professores, arquitetos, músicos, artistas plásticos e cineastas, alguns vindos de países da América do Sul, dentre os quais destacamos o poeta Chileno Pablo Neruda (Figura 12) o crítico Mário Barata, os escritores Jorge Amado e Lima Barreto, dentre outros.



Figura 12 – N. Confaloni (1970-1977) e o poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973) durante o acontecimento do I Congresso Internacional de Intelectuais realizado em Goiânia, 1954.

Acervo particular de Bento Alves Araújo Jayme Fleury Curado.

Além de sediar o evento, a EGBA (Escola Goiana de Belas Artes) deu sua contribuição no campo das artes plásticas com uma enorme exposição organizada pelos

professores Luiz Curado e Frei Confaloni. A Exposição de Arte como parte do evento significou não só atualização e aproximação com centros irradiadores de arte do País, mas descortinou a cultura goiana no seu primeiro momento, buscando assumir as condições locais, e isso implicou em uma linguagem estética popular e regional.

Sobre a exposição, extraímos trechos da poetisa e escritora do folclore Goiano, Regina Lacerda (1919-1992), que naquela época atuou como secretária da EGBA. Interessante notar em seus comentários, a preocupação com orientações culturais da parte de seus organizadores, com a apresentação de uma linguagem moderna, revestidas de elementos que demonstram aspectos da cultura local:

> Dividiram-se os trabalhos; enquanto Luiz Curado e Frei Nazareno empreendiam viagem às cidades do interior para a coleta do material, professor Ritter se ocupava do cartaz alusivo e outras medidas a serem tomadas daqui mesmo. [...] o tempo da chuva que dificulta as viagens e o ciúme dos donos das esculturas de Veiga Vale foram dois problemas difíceis de contornar. Não faltou exaltação de ânimos por parte de alguns possuidores de obras daquele mestre resultando inprofícua a viagem a uma das mais tradicionais cidades do Estado [...] Centenas de cartas foram expedidas aos principais pintores e escultores do país solicitando apresentação de trabalhos. Organizou-se o programa com uma bela capa desenhada por Frei Nazareno e prof. Luís Curado com motivo carajá que como o cartaz, alcançou belo efeito. [...] Em observação ao que ficou estabelecido no temário "preservação da característica nacional" a comissão organizadora da Exposição resumindo o pensamento que a orientou, anotou em seu livreto muito sabidamente um conceito: "Para a preservação da arte nacional é indispensável o conhecimento da expressão artística popular. E foi assim que o folclore de Goiás se evidenciou na apresentação das mais belas peças de cerâmica popular, nas figuras de santo e peças de presépio de modestos santeiros como foi Sebastião Epifanio e como é Maria Beni (de Pirenópolis), nos ex-votos vindos de Trindade onde a alma do povo se manifesta através da arte em atos de louvor ao Divino Pai Eterno. Estava ali a expressão de um Brasil que nasce, que vive, que sofre, que trabalha e que sente as emoções mais diferentes. [213]

Foram apresentados aproximadamente 317 trabalhos, incluindo pinturas, desenhos, gravuras, esculturas de artistas goianos, dentre os quais Confaloni, Gustav Ritter e Luiz Curado, além de artista de outros Estados com exposição de seus trabalhos, entre os quais: Oswaldo Goeldi, Carlos Scliar, Vasco Prado, Mário Gruber, Mário Zanini, Rebolo, Volpi e Djanira (Figueiredo, 1979, p.94).

[213] Extraímos do Caderno de Artes da Revista Renovação de 1954, p.23, um pequeno trecho do texto da escritora e Folclorista Regina Lacerda, Secretária da E.G.B.A. que trata sobre como ocorreu a organização da exposição da E.G.B.A. no Congresso, além de suas impressões pessoais sobre o evento.

A exposição contou com a participação de artistas da região, até então sem oportunidade de apresentar seus trabalhos. Confaloni e Luiz Curado viajaram pelo interior goiano em busca de peças de valor artístico que pudessem dar o tom regional à exposição. Foram expostas peças de arte popular como cerâmica indígena Karajá, população que se localiza as margens do Rio Araguaia, imagens de ex-votos[214] e dezessete imagens do escultor José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874).

A temática e produções artísticas que deveriam se formar em torno do evento foram definidas por meio dos boletins de preparação impressos que divulgaram as diretrizes e metas com a quais seus organizadores deveriam contar. Tais boletins apresentavam as seguintes descrições: "I)- Defesa da cultura brasileira e estímulo ao seu desenvolvimento, preservando-se as suas características nacionais; II)- Intercâmbio cultural com todos os povos; III)- Problemas éticos e profissionais dos intelectuais." [215]

Podemos perceber que exposição gerou uma pesquisa aprofundada sobre arte brasileira, além da arte local para os organizadores do evento. Ao privilegiarem a arte Karajá no convite do evento, seus organizadores afirmaram a importância e a originalidade da ênfase em elementos singulares, próprios da cultura regional, como foi o caso dos ex-votos e da arte Karajá. Lembramos que a ação cultural em Goiás nas visualidades apresentadas durante a exposição do Congresso de Intelectuais não seguiu rigidamente um programa de ideologia estética, como aconteceu no modernismo nacional. Percebemos que interados do que acontecia na arte nacional e o que havia de elementos de cultura regional para contribuir com a mostra, os organizadores optaram pela junção desses elementos.

Contudo, se observarmos o convite feito para o evento, (Figura 13), perceberemos que seus organizadores fizeram questão de usar a mesma logomarca que havia sido criada no momento de institucionalização da Escola Goiana de Belas Artes. A ilustração da arte Karajá na logomarca da escola é usada como "identidade visual" e muito apreciada por Frei Confaloni.

---

[214] Imagens de ex-votos apresentadas no congresso são peças de caráter religioso que foram produzidas como agradecimento e devoção ao Divino Espirito Santo, deixadas na cidade de Trindade, próximo à Goiânia. A cidade de Trindade é conhecida pela mídia, em função de sua festa anual em homenagem ao Divino Pai Eterno, padroeiro da cidade, por arrastar milhões de fieis, devotos que participam da festa todos os anos com pagamento de promessas e em devoção ao Divino Pai Eterno.

[215] MENEZES, Amaury. **Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

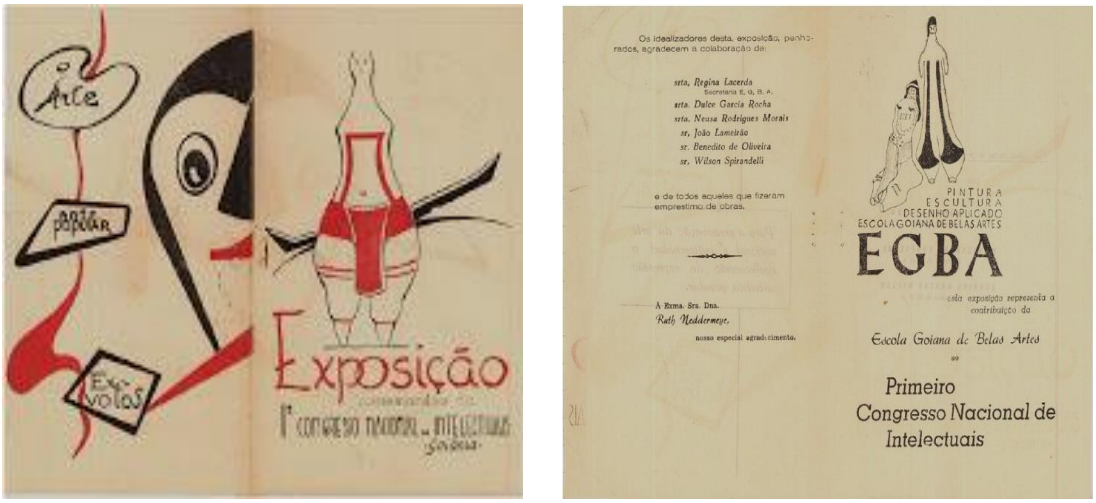


Figura 13 – Partes do Convite da Exposição organizada pela E.G.B.A no I Congresso Nacional de Intelectuais de Goiânia, 1954. Fonte: Acervo do MAG.

De fato, a arte já havia sido valorizada por Confaloni que dizia "[...] não é audacioso dizer que a arte Karajá, estilisticamente pura, é uma das mais bonitas dos indígenas sul-americanos" (Confaloni Apud SILVEIRA, 1997, p.90)[216]. Sobre a importância da arte indígena Karajá, para uma cartografia das artes em Goiás, o ex-aluno e professor da EGBA Amauri Menezes em seu livro "Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas de Goiás" (1998, p.19) faz referência à importância dos aspectos singulares dessa arte, "que não se restringe apenas à ornamentação e adorno dos utensílios, mas apresenta uma arte figurativa que vem merecendo a atenção dos estudiosos pelo seu ineditismo."[217]

Percebemos que a captação de novos elementos que rodeavam a cultura de ambiente artístico da região, associados aos trabalhos de Confaloni, Ritter e Curado, configurados a partir do ambiente urbano da jovem capital conseguiram dar o tom que se buscou naquele momento: a inserção do Estado de Goiás no circuito e no debate intelectual das artes em Geral que estava acontecendo no País e fora dele. O 1º Congresso de Intelectuais pode ser avaliado

[216] O trecho do depoimento do Frei Confaloni, foi citado por PX Silveira extraído da Revista Renovação, nº 30, 1954. Infelizmente fomos atrás desse exemplar, mas não o encontramos nos arquivos.

[217] Sobre o uso da arte Karajá no material e na exposição que marcou o Congresso Nacional dos Intelectuais em Goiânia em 1954, Marcela Borela em sua dissertação, faz uma interpretação da arte do convite como a "busca de raízes" no modernismo goiano. "[...] Exposição do Congresso Nacional de Intelectuais, ao realizar o resgate e a valorização da arte figurativa Karajá, revela, sobretudo, a posição de Luiz Curado como um intelectual brasileiro que tem como objetivo ações de revisão histórica, ao mesmo tempo em que também insere mais diretamente os projetos estéticos dos artistas estrangeiros (que diferentemente de Curado já tinha uma prática artística contínua) em uma gramática voltada para a reflexão sobre uma identidade brasileira. Vale destacar, contudo, que Curado terá dado continuidade ao processo de apropriação da iconicidade Karajá em outras obras, que fazem parte do seu pequeno feixe de investigação individual. Curado explorou esteticamente as bonecas, as investigou formalmente, as ressignificou ao estetizá-las, trazendo seus contornos para uma superfície bidimensional, retirando-as de sua apreciação inicial de "escultura". O artista deu continuidade à investigação sobre a estética Karajá em uma série de colagens" (BORELA, 2010, p. 100).

em sua importância para construção da historiografia da arte em Goiás no momento e no espaço propício para se pensar definitivamente em tais inovações, o que não quer dizer que isso tenha significado ruptura, segundo professor Luiz Edegar de Oliveira Costa[218:]

> [...] Tomado por base esse acontecimento, podemos dizer que ele marca a introdução oficial do modernismo nas artes plásticas goianas. Com isso não queremos apontar nessa produção artística, ao menos não a partir daí, a presença de inovações formais como as que caracterizaram a arte do modernismo. Acreditamos que se introduz um debate que coloca a necessidade dessas inovações, de se perseguir uma arte que pode ser definida como modernista.[219]

O artista plástico Amauri Menezes faz uma leitura sobre a relevância do Congresso de Intelectuais para Goiás que, segundo o artista, já havia inaugurado o modernismo na literatura e na música na década de 1940 e, em 1954 teria sido a vez das artes plásticas, segundo relato de Menezes:

> Olha, esse Congresso Nacional de Intelectuais foi importante pra Goiás pelo seguinte: na literatura, na música, no teatro e nas outras atividades artísticas, Goiás já tinha uma evolução modernista. Bernardo Elis e Eli Brasiliense eram escritores com tendências modernistas. Na música, a mesma coisa, porém, com uma linha mais contemporânea; e nas artes plásticas é que faltava. Neste sentido, o Frei foi a ponte que aconteceu, porque o Pedro Ludovico era um homem tão audacioso que ele chamou a inauguração de Goiânia de Batismo Cultural, convidando na época, a nata da intelectualidade brasileira para inaugurar o Teatro Goiânia. Na época vieram para inaugurar a cidade porque ele tinha a preocupação de transformar Goiânia em um centro cultural, e o Congresso Internacional de Intelectuais, não só trouxe representantes do Teatro, da Música, como também grandes escritores, além da exposição que eu ajudei a montar. O acervo está atualmente no Museu de Arte de Goiânia. Eram os principais artistas brasileiros e tinham alguns vindos de fora. (Entrevista concedida pelo artista em seu ateliê no dia 13/06/2016).

As análises minuciosas do artista Amauri Menezes sobre o Congresso de Intelectuais enquanto ação modernista em Goiânia nos oferece pontos relevantes para uma correlação pautada na reflexão de Carlos Zílio sobre o modernismo brasileiro, pois, segundo as

---

[218] Bacharel em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria (UFRS), Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande de Sul (UFRS), Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontíficia Universidade Católica de São Paulo, foi professor da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, e da Universidade Federal de Goiás até 2008. Atualmente é professor de História e Teoria da Arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande de Sul.

[219]COSTA, Oliveira Edegar. Paulo Fogaça nas Artes Plásticas em Goiás: indícios de uma contextualização. In: **Revista UFG**, Junho 2006/ano VIII. nº 1. p.39-43)

concepções de Zílio, no Brasil não se instituiu um mercado que regulamentasse as produções artísticas, tal prática aconteceu por meio de vínculos que eram estabelecidos diretamente entre intelectuais, Estado e burguesia: "nessa relação pode-se encontrar o sentido mais determinante da concepção intelectual dos artistas modernistas"(Zílio, 1992, p.19). O modernismo brasileiro ocorreu por meio de atualização histórica e não concomitante as vanguardas europeias. Para Zílio, os modernistas brasileiros não se identificaram com o ready-made ou o quadro preto sobre o fundo branco; "o moderno para eles será o "Retorno à Ordem", movimento conservador por qual passa a arte francesa a partir de 1915 e que se acentua no correr da década seguinte" (Zílio, 1992, p.19). Menezes faz o seguinte questionamento quando perguntado sobre uma comparação do que foi apresentado na exposição do Congresso de Intelectuais e sua relação com o modernismo Paulista:

> Eu acho que a semana de 22 chegou aqui em 1954, (Risos). Existia todo ano o Congresso Brasileiro de Escritores que era liderado pelo Partido Comunista. O último Congresso realizado, salvo engano foi em Porto Alegre e o escritor goiano Bernardo Elis conseguiu trazer o evento seguinte para Goiânia com o nome de Congresso Brasileiro de Intelectuais, o qual misturava artes plásticas, literatura, música, teatro. Bernardo Elis era do chamado "partidão", tanto que era para acontecer anualmente, mas, o segundo não aconteceu em razão da perseguição política. Com relação ao nosso modernismo de 54, eu acho que foi algo que nasceu aqui e, com muita singularidade regional. (Entrevista concedida pelo artista em seu ateliê no dia 13/06/2016).

De fato, a afirmação do artista Amauri Menezes aponta a lacuna nas artes plásticas na nossa memória histórica de quase cem anos. Entre Veiga Vale até a chegada de Confaloni e seu Grupo, Goiás contava com alguns artistas domésticos que dedicavam à pintura figurativa com motivos de paisagens ou da Cidade de Goiás. Ainda muito jovem na época e, morando em cidade que haviam acabado de inventar, Menezes fala de seu encantamento diante de obras como as gravuras de Carlos Scliar e telas de Volpi, artistas modernos consagrados pela crítica do eixo Rio de Janeiro - São Paulo e Porto Alegre. Lembrou-se, ainda, de nomes expressivos ligados ao meio literário, ao teatro que participaram do Congresso de Intelectuais. Perguntado sobre sua percepção das imagens expostas de artistas de fora na exposição do Congresso de 1954, Amauri Menezes relembra:

> Olha, eu ficava extasiado de ver as Gravuras e Xilogravuras de Carlos Scliar; naquele tempo eu não tinha entendimento com relação a Modernismo, eu achava tudo muito lindo, bonito demais, o bonito é um adjetivo que você não dá dimensão. E para um lugar como Goiás então! Aquilo tudo era muito novo. O Congresso não chocou na área de literatura, de música, de teatro,

> chocou na área de artes plásticas, porque até então, Goiás não tinha uma tradição nas artes. (Entrevista concedida pelo artista em seu ateliê no dia 13/06/2016).

Nessa mostra, observou Amauri Menezes, não compareceram muitos trabalhos de artistas locais. A exposição montada foi praticamente de artistas de fora e, sabedor da singularidade e originalidade do trabalho artesanal dos índios Carajás, Confaloni e Luiz Curado, os organizadores da exposição fizeram questão de contar com esses objetos artísticos:

> O que chamou atenção na exposição foram duas coisas: primeiro a arte índigena Carajá e os Santos de Veiga Valle. Até então, tanto a arte Carajá quanto os Santos de Veiga Valle nunca tinham sido apresentados em uma exposição que abarcasse essa dimensão. Especialmente a arte Carajá chamou muita atenção, porque ela tem uma peculiaridade muito grande, e eu explico: a arte indígena no Brasil, não é figurativa, geralmente é uma arte que representa dor, ou é usada para armamentos ou como utensílios. Os povos indígenas de um modo geral fabricam uma panela, um cesto de palha, uma flecha e adornam esses utensílios, já os índios Carajás tem uma arte figurativa, e isso é uma das peculiaridades dessa tribo, pois, eles usam muito o desenho de figuras, esculturas de animais, figuras humanas que representam, sobretudo, a visão deles sobre seus hábitos e costumes. São poucos os índios brasileiros que fazem esse tipo de arte, o que fez com que esses objetos chamassem muita atenção do público, em especial de artistas e intelectuais que visitaram a exposição na época. Sobre os santos de Veiga Valle, as pessoas que por ali passavam, não conheciam nada sobre esse ilustre artista pirenepolino, tanto que começaram a chamá-lo de Aleijadinho Goiano, não sei o porquê da comparação, pois, não tem nada a ver um com o outro. (Entrevista de Amauri Menezes concedida pelo artista em seu ateliê no dia 13/06/2016).

A seguir elucidaremos sobre a recepção da crítica sobre o Congresso nos segmentos do campo artístico, jornalístico, da crítica de arte e por último o balanço feito por Confaloni sobre o evento. É importante relatar que durante nossa pesquisa em periódicos da época percebemos o quanto o evento havia sido divulgado pelos veículos de comunicação impressos, antes, durante e depois do seu acontecimento, o que reforça a importância do 1º Congresso Nacional de Intelectuais para historiografia do modenismo nas artes em Goiás. Advertimos que o tratamento dado aos textos críticos servirá como pano de fundo para entendermos a importância e o significado do 1º Congresso Nacional de Intelectuais na história da Escola Goiana de Belas Artes, como marco inaugural do modernismo nas artes plásticas em Goiás, reafirmando a apropriação da Escola Goiana de Belas Artes como a materialização da utopia da cidade moderna e da ação moderna no Estado.

A abertura de solenidade aconteceu nas dependências do prédio do Cine Teatro Goiânia (edificado em *art déco*), e que foi preparado especialmente para o evento, conforme

nota do jornal O Popular do dia 16/02/1954. A sede da EGBA foi usada para a programação diária durante os dias do evento:

> Instalou-se solenemente na noite de ante-ontem nesta capital o Primeiro Congresso Nacional de Intelectuais. Serviu de palco para o marcante evento o edifício do Cine Teatro Goiânia, que, imponentemente ornamentado, abrigou extraordinário número de pessoas, apresentando-se literalmente lotado em todas as suas dependências. As solenidades foram abrilhantadas pela presença, além dos congressistas, dos mais eminentes autoridades do Estado, tendo como início às vinte horas e trinta minutos.[220]

Ainda como parte das solenidades de abertura, o Jornal O Popular soltou uma nota sobre o coquetel no Palácio das Esmeraldas, oferecido pelo Governador do Estado aos participantes do Congresso:

> Na noite de ante-ontem no salão de festas do Palácio das Esmeraldas, o Governador do Estado Sr. Pedro Ludovico Teixeira, ofereceu aos participantes do 1º Congresso Nacional de Intelectuais que se realiza nesta capital, um coquetel animado com números musicais executados por artistas goianos. Em ambiente de plena cordialidade transcorreu a recepção do chefe executivo local, que permitiu um maior entrelaçamento entre os expoentes da cultura nacional e o mundo oficial Anhanguerino.[221]

A matéria publicada no momento que o Congresso acontecia nos chamou a atenção pelo teor no qual é ressaltado o envolvimento da parte do Governo Pedro Ludovico não só neste evento propriamente dito, mas nas questões que envolvem o campo da cultura no Estado. Assim, O Jornal O Popular do dia 18 de Fevereiro de 1954 anunciava o 1º Congresso de Intelectuais: "o evento mais importante depois do Batismo Cultural em 1942", além de lembrar a importância do Governo Pedro Ludovico Teixeira como patrocinador do evento, e como representante de um "Governo que tem como prioridade a cultura". Tal fato reafirma as "ideias-força" cristalizadas ao longo dos anos do envolvimento do grupo da EGBA com intelectuais das instituições políticas que professavam um projeto político moderno para Goiás, gestado desde os anos de 1930 pelo Interventor Pedro Ludovico Teixeira.

Além de outros aspectos que lembravam as justificativas dos discursos mudancistas a favor da nova capital durante a década de 1930, pode-se ler:

---

[220] Matéria publicada em 16/02/1954 no **Jornal O Popular.**

[221] Crítica publicada no **Jornal O Popular** de 16/02/1954.

> Depois de realizar o Batismo Cultural de Goiânia em 1942, que foi uma grande festa da intelectualidade. O Governo Pedro Ludovico Teixeira patrocina e custeia o 1º Congresso Internacional de Intelectuais, que ora tem lugar nesta capital, com delegações brasileiras e de outros países americanos. Um governo que incentiva assim o desenvolvimento cultural do Estado e do país não pode ser um governo de opressões e de jaguncismo. Mas sim, Governo que educa o povo para torná-los cônscios dos seus direitos, liberdades e das suas garantias. O "suplemento Pró-Candidatura José Ludovico de Almeida" saúda os intelectuais que nos visitam, desejando-lhes uma feliz estada nesta terra de progresso e de cultura e fazendo votos pelo mais completo êxito dos seus trabalhos em prol do desenvolvimento intelectual das Américas.[222]

Por outro lado, não faltaram comentários elogiosos nas notas de jornais sobre a exposição de arte organizada por Confaloni, Ritter e Luiz Curado:

> Na Escola Goiana de Belas Artes, realizou-se a Exposição comemorativa do 1º Congresso Nacional de Intelectuais, realizada e montada por Luiz Augusto Carmo Curado (Diretor da E.G.B.A), Fr. Nazareno Confaloni (Professor da E.G.B.A) e Henning Gustav Ritter (Professor da E.G.B.A), com a colaboração das senhoritas Regina Lacerda, Dulce Garcia Rocha, Neusa Rodrigues Morais e dos senhores João Lameirão, Benedito de Oliveira e Wilson Spirandelli. Foi muito elegante tendo comparecido a alta sociedade da capital e um grande número de congressistas. Maria Della Costa, loira, magra e bem trajada, foi muito observada. Procuramos falar (e falamos) com Lima Barreto. Fumava um charuto enorme, barba de dois dias, careca lustrosa e pouca prosa, enquanto apreciava os ex-votos de Trindade (ponto alto da exposição). Araçari, um tipo cem por cento brasileiro, estava perto, mas não falou. Procuramos saber como vai "o sertanejo". Vai indo foi a resposta. Preferimos deixá-lo apreciando os ex-votos, pois as nossas perguntas não lhe interessavam muito, acostumado, como está, em ser abordado pelos grandes jornais.[223]

O crítico de arte Mário Barata (1921-2007) escreveu ao Diário de Notícias do Rio de Janeiro relatando sobre suas impressões sobre a exposição:

> Ali estava, em pleno movimento, uma orientação cultural liberta de peias e de fórmulas – de convenções estereotipadas e livrescas – inteiramente adaptada à realidade histórica e presente da região. Era aquilo que Goiás tinha, era aquilo que a Escola Goiana de Belas Artes nos apresentava como senso único realidade, sem igual, até hoje no Brasil, se excetuarmos as instituições de um Mário de Andrade por exemplo. Mas numa seleção de valores culturais surpreendentemente seguros. Tudo bom! Sejam os ex-votos de cera de poucos anos atrás (mas de aspecto arcaico), sejam as criações de barro de menino de hoje, com doze anos de idade, seja o trabalho anônimo dos santeiros recentes ou antigos – tudo de uma qualidade impressionante.

[222] Matéria publicada no **Jornal O Popular** em 18/02/1954.

[223] Matéria publicada no **Jornal O Popular** de 17/02/1954

> Não conheço outro exemplo de estado brasileiro haver ido a seu cerne, a fim de realizar exposição ampla e variada com tamanho êxito. [224]

Por último, encontramos na Revista Renovação um artigo feito por Nazareno Confaloni, *"Encontro de Épocas Artisticas"*, em que Confaloni faz a crítica sobre os trabalhos expostos. É um texto crítico dotado de olhar sensível, o próprio Confaloni justifica no começo de seu texto que não tem pretensão fazer uma crítica de arte com motivo literário. Assim, Confaloni percorre os temas, as peças e com detalhes tece suas impressões do universo cultural no qual cada artesão das peças ali expostas fazia parte. Parece correto afirmar que a exposição seguiu uma ordem cronológica do tipo de arte que se fazia na região:

> [...] tentarei com palavras simples, explicar a emoção que senti ante essas peças para que também outros possam chegar à minha compreensão emotiva. [...] Comecemos pelos nativos Carajás, a tribo humilde e silenciosa que vive nas margens, e mais ainda, nas canoas do grande Rio Araguaia; comendo peixes e sonhando nas redes com os tempos em que foi uma grande nação. Hoje estão em plena decadência, quase extintos; suas cerâmicas, tipicamente estilizadas, representam somente figuras femininas, em que se exaltam os motivos da maternidade, como que com isto, só implorando de suas mulheres que dêem filhos para a sobrevivência da raça agonizante. [...] Não é audacioso dizer que a arte carajá, estilisticamente pura, é uma das mais bonitas dos indígenas sul-americanos. [...] Analisando agora a arte popular, arte que nosso povo executa sentado à porta de casa, depois de um dia de trabalho e preocupações, queimado pelo sol ardente, na tensão dos músculos e do espírito, para ganhar o sustento diário para si e para a prole. [...] O violão canta ao longe a sua melancolia, o desafio apaixonado mergulha no ar e nos corações, o santeiro, rezando 97 modela no barro ou na madeira a sua fé a natureza, no mato, nas campinas e no crepúsculo, prepara seu sono. O povo faz a arte para si, como uma necessidade porque a sua própria natureza o constrange; não pedindo parecer a ninguém. Haverá arte em tudo isso? [225]

Sobre a Revista Renovação, abaixo imagem de um dos exemplares encontrado no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás com imagens dos afrescos da Estação Ferroviária pintados por Confaloni (Figura 14).

---

[224] Texto de crítica sobre a Exposição da EGBA no 1º Congresso Nacional de Intelectuais. Publicado na **Revista Renovação de 1955,** p. 24

[225] CONFALONI, Giuseppe. N. Encontro de Épocas Artísticas. **Revista Renovação**, 1955.

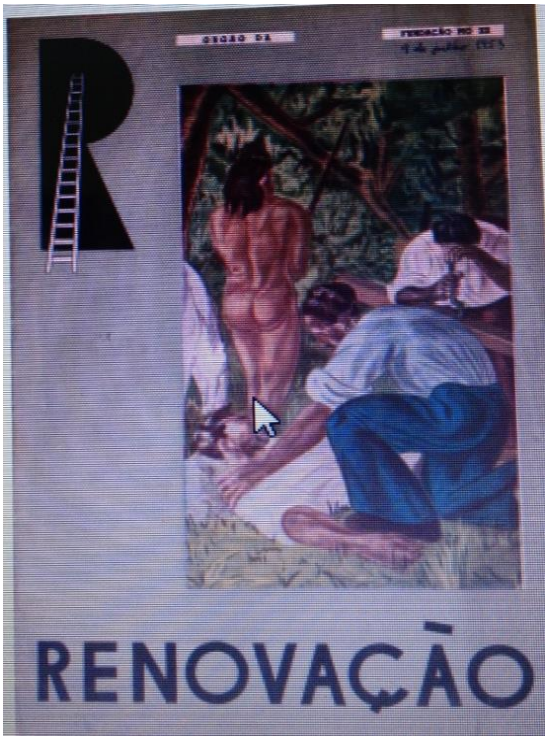


Figura 14 – Capa Revista "Renovação", EGBA, 1955

Fonte: Acervo do IHGG

A Escola de Belas Artes esforçou em apresentar uma produção de arte popular genuína da terra, o que nos faz lembrar a presença da crítica de Mário de Andrade no final da década de 1930, balizada por questões que envolvem o regional, o nacional, o decorativo, o popular na arte, questões estas que não entraram no debate da primeira geração de modernistas. Diante disso, teria Confaloni e seu grupo conhecimento do debate que acontecia no País desde o final da década de 1930 sobre manifestações em torno da arte popular? Provavelmente sim, e não só em função do envolvimento do professor Luiz Curado com pesquisa de "[...] arte karajá, arte sacra, arte pré-colombiana da região, preocupando-se com a visibilidade deste acervo identitário",[226] conforme afirma Marcela Borela (BORELA, 2010, p.98), mas por se tratar de uma discussão nacional que vinha acontecendo desde o final da década de 1930.

Em "Arte Para Quê? (2003) Aracy Amaral discute a movimentação artística ocorrida a partir da década de 1940 fora do eixo Rio - São Paulo, movimento que teria atingido "Estados periféricos". Foi sob esse clima de movimentação artística no Brasil que incluía o debate com considerações polêmicas sobre arte popular, que o modernismo teria surgido em outros

[226]BORELA, Marcela. **Experiências Modernas nas Artes Plásticas em Goiás: Fronteira, Identidade, História (1942-1962).** Dissertação (Mestrado em História, área de Pesquisa: Identidades, Fronteiras e Culturas de Migração) da Universidade Federal de Goiás-UFG. Goiânia, 2010, p.103.

Estados e segundo Aracy "o mesmo fenômeno se daria também em Goiás, onde o empreendedor Frei Confaloni somente começaria a colher frutos nos anos 50, a partir do 1º Congresso Nacional de Intelectuais, em Goiânia". Confaloni aqui é reconhecido como o artista que representa o novo em Goiás.[227]

Os argumentos de Amaral são relevantes para compreensão da construção do modernismo em Goiás baseada numa estética que dialoga com o local. A Escola Goiana de Belas Artes esforçou-se em mostrar uma produção artesanal de caráter genuíno da terra, o que comprova que Confaloni (e seu grupo) não só estava atento ao debate de arte nacional naquele momento, como participa e atende como pintor moderno, a partir da ideia de construção de um modernismo que alguns consideram como tardio em Goiás.

Constatamos que tanto o Batismo Cultural da cidade de Goiânia em 1942, quanto o 1ª Congresso Nacional de Intelectuais em 1954, foram eventos que conformam a mesma ideia de construção de identidade, trazendo personalidades políticas do mundo das artes em geral, intelectuais de fora com intuito de garantir respaldo da construção do moderno, o que prova a hipótese de que a modernidade em Goiânia foi construída servindo a seu propósito político atrelado ao campo cultural.

2.6.1 O Papel das Instituições: o IHGG, AGL e a UBE

Por entendermos que a atuação científica e cultural de intelectuais em instituições culturais criadas em todo País tem peso importante nessa pesquisa, gostaríamos, sem perder o foco da nossa investigação inicial, alargá-la por meio de um breve relato de como tais instituições se estabeleceram em Goiás como detentoras de um saber científico e, ao mesmo tempo em uma relação dinâmica e mediadora entre o saber científico e a sociedade. Confaloni estará articulado com os intelectuais dessas instituições, fará parte delas e é de tais espaços que sairão os principais intérpretes de sua obra como símbolo de um modernismo inaugural na localidade.

Tomando como aporte as análises de Giovana Tavares Galvão em sua dissertação "A trajetória de uma casa de Saber: O Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (1930-1970)" que aborda sobre a trajetória dessa instituição, pretendemos apontar em que medida tais instituições representadas por uma elite local corroboraram com a elaboração de discursos

[227] AMARAL, Aracy.A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**.3ª edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p.110.

pautados na ideia da construção de uma nova Capital e, a experiência de um novo momento político em um contexto regional que divulgava a imagem de um Estado moderno e progressista à nação, contrapondo antigas oligarquias advindas da Primeira República.

Sônia Gomes Pereira[228] avalia que um dos fatores definidores na consolidação do Brasil como nação, foi criação de uma rede de instituições representadas e voltadas para a formação de uma elite intelectual, capaz de atualizar e inserir o Brasil no panorama cultural internacional. Nesse panorama político cultural, entre as várias instituições criadas é possível destacar o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e a Academia de Belas Artes, que passaram por reformas durante o reinado de D. Pedro II, com propósitos claros e definidos: "criar os fundamentos culturais da nação, escrever e discutir a história do País, como forma de lançar as bases de seu futuro" (2008).

Trata-se de um contexto que reuniu esforços no emprego em projetos artísticos que criasse símbolos para nação. Assim, a nacionalidade era um desejo coletivo, era preciso criar uma coesão intelectual, paralela à coesão religiosa, que mantinha a unidade etnográfica. Quando foi criado em 1838 na cidade do Rio de Janeiro, o IHGB tivera o propósito de ser um espaço onde a elite letrada e econômica do império pudesse se reunir. O IHGB, segundo Lacombe, "foi a criação de uma elite progressista, preocupada com o progresso industrial do Brasil" (1989,p.87). Seu projeto foi elaborado tomando como referência o Institut Historique de Paris e a Academia das Ciências de Lisboa. (LACOMBE Apud TAVARES, p. 21). Para esse estudioso, a filiação de muitos intelectuais brasileiros que se encontravam em Paris ao Institut Historique teria influenciado na criação do IHG do Brasil. Quanto à Academia de Ciências de Lisboa, esta teria influenciado no caráter acadêmico científico que o IHGB adotou bem como o estatuto de 1832 no qual busca uma aproximação ao modelo de Lisboa. Desde que foi criado o IHGB buscou um reconhecimento não só com poder imperial, mas também nos meios culturais e científicos fora do País.

> O reconhecimento do [IHGB] veio através da concessão de títulos de Presidente Honorário a membros da nobreza europeia, da incorporação, como membros honorários e correspondentes, de diversos cientistas estrangeiros como (Martius, d'Orbigny, Von Helmreichein, etc), além do intenso intercâmbio com várias associações científicas. (FIGUEIROA, 1992, p.143 Apud TAVARES, p.123)

[228] PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no Século XIX.** Belo Horizonte. Ed. C.Arte, 2008, p.26.

Desde que foi criado, o IHGB tinha finalidade escrever a história do Brasil e, de construir uma identidade nacional no Império ou República, o que o caracterizaria como uma instituição que se adaptaria a qualquer situação política vivenciada no Brasil. Enquanto instituição científica e cultural o IHG Brasileiro manteve uma postura que o levou a criar por meio de seus estatutos, ramificações em toda parte, cujo objetivo centrava no maior número de informações possíveis sobre cada região, conforme se lê no seu estatuto: "estender ramificações pelas províncias do império, para melhor atender aos fins que se propõe"(TAVARES, p.24).

De fato, o IHGB procurou desde sua criação por meio de suas filiais, criar uma teia geográfica e histórica sobre cada região do país com intuito de elaboração da história e da geografia do Brasil com base em dados de cada região, pois, naquele momento era importante construir a história da nação, buscar rastros, sobretudo em nossas raízes indígenas, colonizadora e africana para assim, firmar uma identidade nacional.

Assim, coube ao IHGB formulação de projetos de Estudos regionais, cuja iniciativa aconteceu no ano de 1839. Sabe-se que a ideia foi lançada por Cunha Matos que dizia em sua dissertação sobre o sistema de escrever sobre a história antiga e moderna do império do Brasil. O texto foi publicado na revista do IHGB, após sua morte em 1863 e dizia o seguinte: " indaguemos em primeiro lugar a história particular ou das províncias, para com bons materiaes escrevermos a história geral do império brasileiro."(MATTOS, apud, SANDES, 2013, p. 850). A ideia de Cunha Matos não foi encampada pelos membros, que concordaram em fazer a história geral do Brasil por Von Martius e escrita por Varhagen. O projeto historiográfico do biólogo e viajante alemão Carl Von Martius "Como se deve escrever a história do Brasil", tornou-se um dos textos historiográficos mais conhecidos para quem estuda o período. Seu projeto foi aceito na época pelo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil por, não só caminhar ao encontro das necessidades políticas e garantias do estado monárquico, como também na superação de conflito racial afirmando uma identidade nacional na unidade territorial do império a partir do mito fundador das três raças, (o branco, o indígena e o europeu). A formulação se não resolvia todos os problemas, no mínimo abrandava as inquietações da constituição do estado nacional a partir de um olhar estético romântico.

Mas o IHGB não desconsiderava em seu projeto de identidade nacional a inclusão do regional. De fato, a ideia centralizada de intelectuais, membros do IHGB em relação à escrita da história do Brasil em meados do século XIX foi uma estratégia geopolítica utilizada pelo império e teria sido a mola propulsora a motivar a abertura de uma rede de Institutos

Históricos regionais, numa perspectiva centralizadora submetido à concepção de história nacional como bem aponta Manoel Luiz Lima Salgado Guimarães em sua obra intitulada "Nação e Civilização nos Trópicos":

> No tratamento a questão é privilegiada a perspectiva de considerar as regiões não nas suas especificidades - descartando com isso a polêmica do regionalismo- mas na sua intrínseca organicidade ao conjunto nacional. O fato de que é a partir do IHGB no Rio de Janeiro que a leitura dessas histórias regionais será empreendida, reunindo, assim, na capital da monarquia todos os conhecimentos relativos às províncias, é expressão evidente da existência, no interior da instituição, de um projeto intelectual claramente centralista. (GUIMARÃES, 1988, p. 23-24).

Em 1862, após três décadas, nascia o Instituto Goiano Histórico na cidade de Goiás, capital da Província, conforme correspondência dirigida ao IHGB. Em 1864 o Gabinete Literário[229] recebia uma enorme biblioteca para a cidade e, cumpria também as funções históricas que eram destinadas ao Instituto Histórico, sobretudo as divulgações de Revistas do Instituto Geográfico do Brasil para uma população em sua maioria analfabeta e distante do centro cultural do Brasil.

> Em 19 de Outubro de 1862 às 12h da manhã, funda e instala em uma das salas do Palácio da Presidência debaixo do título de Instituto Histórico Goiano - uma sociedade que tenha por fim tratar, por meio de esforços associados dos primeiros interesses intelectuais e materiais da Província.[230] (TAVARES, p. 42)

Em uma segunda correspondência do Presidente da Província de Goiaz ao IHGB, este comunica que o Instituto contava com 23 membros e, ao que tudo indica, sua finalidade não resumiria apenas na propagação e guarda de documentos, mas estudos mais amplos.

> Uma verdadeira novidade na Província, quer como instituição científica, quer como núcleo de associados cujo espírito é aqui imperceptível não pude para obter os grandes fins que colimo, separar os elementos propriamente históricos e geográficos do fabril, mineiro e comercial, de onde espero grandes recursos e variados resultados. (TAVARES, p. 43).

---

[229] O Gabinete Literário Goiano é reconhecido como a primeira biblioteca pública de Goiás, tendo sido fundado em 10 de abril de 1864.

[230] Primeira correspondência do Presidente da província de Goiás comunicando ao IHGB a criação do Instituto Histórico Goiano (1862). IHGB - lata 562 pasta 09.

Contudo, em meio às tentativas, o Instituto não foi para frente e, segundo apontam estudiosos que teria sido pelo fato do Presidente da Província na época, Caetano Filgueiras ter permanecido pouco tempo na Província após sua criação. Em 1918, uma proposta apresentada por Americano do Brasil, concebida sob a lei 629 aprovada pela Assembleia em Agosto, legitimava a primeira instituição dedicada a estudos científicos onde seriam produzidas obras geográficas e históricas em Goiás.

Segundo Giovana Tavares, tal fato se deu em razão da intenção do IHGB de publicar um "Grande dicionário enciclopédico do Brasil, estado por estado, em comemoração ao centenário da independência a ocorrer em 1922" (BRETAS, Apud TAVARES, p.45).

Americano do Brasil, Secretário do Interior e Justiça na época, fez uma pesquisa profunda desde o descobrimento das terras do território goiano pelos Bandeirantes até a Proclamação da República. O resultado dessa vasta pesquisa rendeu-lhe uma obra dividida em textos que tratam da história política administrativa, militar, judiciária, educacional e eclesiástica de Goiás. Entretanto, o desejado dicionário do IHGB não foi publicado e, a obra de Americano também não, mas Americano mantinha relações próximas com IHGB e, em 1921 publica "Dicionário histórico, geográfico e etnográfico, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", tratava-se de um resumo da história de Goiás, segundo Tavares. Mas seus feitos não pararam por aí, publica na Revista do IHGB "a memória intitulada Cunha Matos em Goiás, 1823-1826, no torno 96, vol. 150 do ano de 1924", além de ter sido responsável pelo livro "Súmula da História de Goiás" que teria orientado o ensino das Escolas Normais do estado, o terceiro livro didático publicado em Goiás (BRETAS, Apud TAVARES, p. 46).

Interessa-nos nesse contexto de implantação d Institutos regionais que possamos pousar nosso olhar sobre a década de 1930 em Goiás, quando foi retomada a ideia de criação do IHGG, fruto do contato de Colemar Natal e Silva com Capistrano de Abreu. Influenciados por esse e outros nomes, tal fato teria aproximado Colemar do IHGB para consolidação do Instituto regional. De fato, Institutos regionais haviam sido implantados desde o império até a República com a finalidade de escrever a história do País e, contavam com documentos espalhados Brasil: eram documentos que configuravam uma visão ampla do Brasil, vista a partir de um olhar etnográfico, geográfico, histórico e arqueológico. Contudo, em terras provinciais longínquas nas quais a economia havia se estagnado, como é o caso de Goiás em que a febre de desenvolvimento e prosperidade do ouro havia passado e restava à população uma vida miserável conforme relato de viajantes, já citados anteriormente. A ideia era lançada, mas havia muitos conflitos entre a Corte e a Província. Apesar de disputas locais, as

elites políticas tinham consciência da necessidade de alimentar o projeto de identidade nacional.

Dessa maneira, é possível perguntar: o que teria motivado a abertura do IHGG em Goiás na década de 1930? Considerando que a década de 1930 foi marcada por uma nova forma de ler e escrever a história do Brasil, aqui cabe lembrar as palavras de Guilherme Mota (1994, p.28), citado por Tavares:

> Na seara historiográfica novos estilos surgiram, contrapondo as explicações autorizadas por Varnhagen, Euclides da Cunha, Capistrano de Abreu e Oliveira Viana, concepções até então praticamente inéditas e que soavam como revolucionárias para o momento. A historiografia da elite oligárquica, empenhada na valorização dos feitos dos heróis da raça branca, e representada pelo IHGB (fundado em 1838), vai ser contestada de maneira radical por um conjunto de autores que representarão os pontos de partida para o estabelecimento de novos parâmetros no conhecimento no Brasil e de seu passado. Esse momento é marcado pelo surgimento das obras de Caio Prado Júnior (1933), Gilberto Freyre (1933), Sérgio Buarque de Holanda (1936) e Roberto Simonsen (1937). (TAVARES, p.41)[231].

Mesmo com as reformulações historiográficas do período, vigorava o modelo tradicional de história nos Institutos Históricos de todo o País. É importante ressaltar que o IHGG foi criado no mesmo momento de tais reformulações e precisava legitimar o Estado de Goiás em relação ao resto do Brasil e a forma encontrada foi pelo viés cultural. O enfoque da questão exposta abre espaço para afirmar, que o Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, se constituiu uma instituição legítima no exercício de promoção dos projetos políticos de modernização e construção do imaginário de modernidade para Goiás.

No momento findava-se a Primeira República, e São Paulo havia perdido a hegemonia e despontavam novas formas de poder com a rearticulação de novos grupos hegemônicos. O pacto federativo do Governo Federal buscou incorporar regiões até então consideradas distantes do Centro Sul do país. A ideia era mostrar um Brasil que não era só litoral, mas era também sertão e, para tanto, Goiás precisaria apresentar-se à nação. De fato, havia desde o Império a tentativa de criar um Instituto Histórico Goiano, a ideia é retomada na Primeira

[231] De uma maneira geral, esses autores apresentaram uma nova forma de olhar a realidade brasileira e de fazer história. Se tomarmos como modelo "Raízes do Brasil" de Sérgio Buarque de Holanda, veremos um modelo historiográfico que toma como referência a historiografia francesa da primeira geração dos Annales, além da "sociologia da cultura dos alemães", com elementos de sociologia etnológica até então nunca vistos antes. Amparado pela dialética, Sérgio Buarque surge como um novo modelo historiográfico no Brasil nos anos 30, deixando de lado descrição de fatos e apresentando uma história problema, baseada nas relações sociais, políticas, econômicas e culturais, abrindo caminho para história social. É bom lembrar que essa influência francesa se fez presente no momento que a USP era fundada em São Paulo, portanto, formando gerações de historiadores no Brasil.

República, porém consolidada somente em 1930. Na época foram convidados professores do Lyceu de Goiás e professores da Faculdade de Direito além de membros do Governo. A ideia de criar um Instituto Histórico na década de 1930 na antiga Capital era justificada por Silva e Souza[232] pela necessidade de uma instituição de competência de desenvolvimento cultural que pudesse contribuir com os estudos de História e Geografia da região, afirmando que a criação iria minimizar os "prejuízos de ordem intelectual e moral que Goiás sofrera até o momento" (IHGG Ata de 07 de Outubro de 1932).

O Instituto Histórico e Geográfico de Goiás não deve ser compreendido somente como instituição que integra o contexto histórico goiano, mas, como instituição que compõe parte do cenário nacional no que diz respeito às atividades científicas no Brasil envolvendo suas práticas de acordo com cada época histórica. Ao ser implantado, sua finalidade conjugava com os propósitos políticos do Interventor Federal Pedro Ludovico Teixeira que propagava a ideia de uma nova Capital disposta a uma nova experiência política. Médico, intelectual e adepto de filosofia e literatura francesa, Pedro Ludovico espalhou carisma e admiração, sendo chamado de "Bandeirante do século XX" pelos membros do IHGG.

Sabe-se que as propostas políticas de modernização para o Estado de Goiás nesse período provocou fortes embates de lutas políticas entre antigas oligarquias ruralistas que estavam no poder desde a Primeira República e se concentravam na Cidade de Goiás, com o grupo opositor de Pedro Ludovico Teixeira que tinha sua base aliada na região Sul e Sudoeste do Estado. As lutas representavam o momento pelo qual o país passava, pois colocava fim à estrutura da Primeira República instalada em 1890. Segundo o historiador Nars Chaul (1999) em Goiás a partir do final da década de 1920, começa haver uma rachadura no grupo oligárquico contribuindo para a formação do grupo Aliança Liberal articulado a Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba que darão apoio total a Pedro Ludovico Teixeira. São muitas as formas de analisar o panorama do contexto de 1930 em Goiás, porém, o historiador Nars Chaul adverte-nos da importância de levar em consideração singularidades e aspectos que envolvem a formação histórica do lugar para compreensão de forma mais abrangente das transformações que ocorreram naquele momento. Uma das particularidades é destacada nas análises do contexto político é de Itami Campos que nos diz o seguinte:

[232] Luiz Antônio da Silva e Souza era padre, político e escritor. É considerado o primeiro historiador goiano. Sua obra apresenta uma abordagem sobre os acontecimentos decisivos na Capitania de Goiás, no período da transição da Mineração para a Agropecuária. A vida e a obra do Cônego Silva e Souza é rememorada pelo escritor goiano Gilberto Mendonça Teles em sua obra intitulada, " Vida e Obra de Silva e Souza."

> Quando se analisa o quadro das transformações trazidas pelo movimento de 1930 em nível das regiões em Goiás - em Goiás especialmente - não aparecem estas transformações. A revolução chegou a Goiás por força da intervenção da coluna mineira que, não encontrando resistência, controla o Estado e entrega o governo a uma junta governativa composta por opositores aos Caiados, até então dominantes. (CAMPOS Apud TAVARES, 2000,p.48).

Segundo Campos, no quadro político de Goiás havia disputas entre as oligarquias rurais. De um lado os Caiados, que se mantinha no poder por meio de mecanismos de manutenção de leis com medidas que inibiam o desenvolvimento econômico de outras regiões como a região Sul e Sudeste do Estado. Tal grupo era dono grandes propriedades, com fortes influências políticas e com forte administração sobre a terra e sobre quem nela trabalhava. Os Caiados foram donos do poder político em Goiás até 1930. Do outro lado encontrava-se grupo oligárquico ruralista de famílias do Sul e Sudoeste do Estado que tinham como representante político Pedro Ludovico Teixeira. Representante do grupo que tinha interesse na política desenvolvimentista no Estado pretendia ver o progresso chegar a Goiás (CHAUL, 1999).

O quadro de disputas políticas que se configurava em Goiás no final da década de 1920, se agravou consideravelmente com a Revolução de 1930, resultando na ascensão de Pedro Ludovico Teixeira como interventor no Estado e afastando do cenário político regional a oligarquia rural Caiadista. A subida de Pedro Ludovico ao poder e a construção da nova Capital do Estado sinalizava novos tempos e nova mentalidade no poder político em Goiás.

A construção da nova capital assinalava um novo tempo na política de Goiás, Pedro Ludovico e seus aliados abriam uma rede de comunicação integrando o Estado de Goiás ao restante da nação por meio de novas linhas de transporte, comunicação e comércio no contexto capitalista da época. Desta forma, o "Bandeirante do século XX" e seus aliados não só legitimavam posições contrárias de seus aliados, como também, "redefiniam o espaço, o tempo e a escrita da história de Goiás, como afirma o historiador Noé Sandes"(SANDES E ARRAES, 2013, p.861).

A ideia de transferência da capital do estado utilizando o saber médico alegando falta de saneamento básico na antiga capital foi pretexto encontrado de combater seus adversários políticos. Quando Pedro Ludovico iniciou a construção da nova Capital em 1933, o País passava por uma enorme crise e a falta de recursos financeiros para concretização de seu projeto foi significativa.[233] Em 1934 é promulgada a terceira Constituição do Brasil e em

[233] Sobre a construção da cidade de Goiânia, há uma vasta referência bibliográfica: teses, dissertações, artigos disponíveis na internet, além de livros memorialísticos que pesquisamos no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás e no Instituto Bariani Ortêncio.

1935, Pedro Ludovico é eleito por meio de eleições direta e muda-se para Goiânia, trazendo com a ação a transferência de várias instituições públicas. Durante o período em que esteve no poder, Pedro Ludovico Teixeira incentivou o desenvolvimento cultural junto a uma pequena elite letrada que residia na jovem Capital, afinal esta deveria representar o progresso e a modernidade.

A participação dos intelectuais ganhou destaque nas análises de Giovana Tavares Galvão que se propôs analisar em sua pesquisa a participação dos intelectuais do Estado na ascensão e permanência de Pedro Ludovico no poder. Segundo a autora, "os intelectuais regionais comungam e divulgam o novo, e este por sua vez será representado pela nova Capital e pela proposta de transferir para ela o berço cultural de Goiás."(TAVARES, 2000, p.53).

Para compreensão acerca da pretensão de dar a Goiânia essa identidade cultural naquele momento, Tavares reportou-se ao depoimento oral de Colemar Natal e Silva, Presidente do IHGG no período que vai de 1933 a 1956 e 1973 a 1992, cedido pelo Museu da Imagem e do Som de Goiás (1989) que afirma que: "não bastava o progresso material, era necessário lançar a semente da cultura e do saber, porque nós vínhamos de uma cidade, a Cidade de Goiás, que era o berço da cultura".

O discurso de Colemar Natal se delineia em torno da ideia do Programa de Governo de Pedro Ludovico Teixeira que desse destaque ao cultural, afinal, era preciso tirar o estigma de decadência e atraso que o Estado de Goiás carregava desde o arrefecimento aurífero.[234] Segundo Tavares, esse discurso havia sido elaborado pelos intelectuais, membros do Governo, e seu impacto foi imediato, resultando na criação de instituições públicas oficiais com papel de divulgação da cultura goiano dentro e fora do estado. Muitas entidades nacionais foram regionalizadas e, algumas instituições regionais foram para fora do Estado "como foi o caso da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás, primeira instituição do gênero, dando início à construção de outras pelo país", conforme afirma Tavares. (TAVARES, 2000, p.53-54).

O feito garantiu ao Estado de Goiás uma imagem positiva de um Estado em franco desenvolvimento e progresso que consagraria o verniz civilizatório pelos feitos de seu interventor que, priorizava também o cultural por meio da criação de instituições como:

---

[234] Na historiografia regional recente que trata desse assunto, é consenso atribuir o atraso econômico da região, sobretudo o período que abrange o século XIX e primeira metade do século XX, em função da hegemonia política durante a Primeira República, como meio de controle do Estado. (CHAUL, 1990, p.128).

Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (1932), Instituto dos Advogados de Goiás (1932), Academia Goiana de Letras (1939), Museu Estadual de Goiás (1941) e Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (1941).

Associando a ideia de construção da história da nação, o Instituto Histórico e Geográfico de Goiás buscou seguir o modelo do IHGB, porém, respeitando as singularidades regionais, como também momentos turbulentos que envolveram a política regional e do País. Neste sentido, o IHGG, buscou adaptações não só nas questões que envolvem acontecimentos regionais, mas também nacionais, vinculando-se segundo Tavares a "um modelo institucional, de raízes francesas, e com um século de existência, a uma região com nenhuma expressão cultural no país. Nesse processo emerge o grupo que irá apresentar Goiás e a si mesmo a nação".(TAVARES, 2000, p. 41). Os Institutos regionais irão manter uma tradição historiográfica que, no dizer de Eric Hobsbawn (1997, p.13) farão "uma conservação de velhos costumes em condições novas".

No que se refere às novas condições, seria aquela a qual o IHGG estava vivenciando com uma nova configuração historiográfica que se definia. Já com relação à tradição, segundo Tavares, esta pode ser encontrada nos simbolismos, nos rituais, e nos princípios morais estabelecidos pelo IHGB, adquiridos pelo IHGG, alguns deles preservados até os dias atuais.

Com a construção da cidade de Goiânia, algumas instituições que existiam na cidade de Goiás foram transferidas para Goiânia antes mesmo de sua inauguração oficial. A mudança fazia parte dos planos políticos, e foi articulada por um grupo de intelectuais que acalentavam a ideia de implementar o cenário cultural da jovem capital com a transferência e a criação de novos organismos culturais, prosseguindo desta forma com o esforço de colocar em prática essas instituições culturais a serviço do Estado.

O Instituto dos Advogados de Goiás foi instalado em Abril de 1932 na cidade de Goiás. A seção contou com presença de advogados e membros do IHGG que decidiram criar junto com IAG a seção da Ordem dos Advogados de Goiás. A mudança para nova Capital aconteceu no ano de 1937 e, assumiu sua presidência o advogado Albatênio Caiado de Godoy que promoveu conferências, comemorações e defesas de teses de Direito (CURADO, apud, TAVARES, 2000, p.55). Em 1948 Colemar Natal e Silva assumiu a gestão destacando comemorações de datas cívicas como 07 de Setembro, 21 de Abril e 15 de Novembro.

Outra instituição transferida foi a Academia Goiana de Letras, uma importante instituição que tivera como fundadores membros do IHGG de Goiás. Um de seus grandes sócios fundadores e que muito contribuiu para tanto foi Colemar Natal e Silva, segundo relatos, era um sonho acalentado pelo intelectual em virtude de sua mãe, Eurídice ter fundado

em 1904 a primeira Academia de Letras na Cidade de Goiás com propósito de realizar estudos de literatura goiana.

Consta que na época de sua inauguração no salão de festas do Palácio Conde dos Arcos em Goiás, contou-se com a presença da sociedade vilaboense, do Governador do Estado (na época José Xavier de Almeida) e outras autoridades. O escritor memorialista Geraldo Coelho Vaz em seu livro "Academia Goiana de Letras - História e Antologia" faz uma narrativa memorialística sobre o nascimento da instituição e todos os seus membros desde que foi criada. Em uma cidade com uma população que aproximava dos 14 mil habitantes e quase ou sem nenhuma preocupação com a cultura, foi criada em um sistema patriarcal sob mando do coronelismo da época. Eram poucas pessoas letradas, algumas famílias enviavam seus filhos para concluírem estudos fora do Estado.

As instituições culturais eram vistas com desdém por parte de uma população que mal sabia escrever o nome e até por outros setores da sociedade local. Entretanto, havia o costume de confraternizações familiares e de amigos, muitas vezes, pequenos saraus, terços, visitas particulares de uma pequena elite interessada em uma vida cultural mais ativa na cidade.

Com a criação da Academia Brasileira de Letras em 1896, pelo jornalista Lúcio de Mendonça e a causa abraçada por Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Olavo Bilac, Visconde de Taunay e outros, oito anos depois nascia a Academia Goiana de Letras (AGL) em Goiás. Contrariando o modelo acadêmico francês e o da casa Machado de Assis no Rio de Janeiro, contando com 40 cadeiras, a AGL iniciava com 12 cadeiras composta pela sua fundadora Eurídice Natal, Joaquim Bonifácio Gomes de Siqueira, Augusto Rios, Godofredo de Bulhões, Acrísio da Gama e Filho, Leopoldo de Sousa, Marcelo Silva, Luis do Couto e professor Francisco Ferreira dos Santos Azevedo. Dona Eurídice foi empossada presidente na época, quebrando paradigmas por ser mulher. Citando o historiador Brito Broca, em sua obra "A vida literária no Brasil - 1900 (4ª edição, Ed. José Olímpio, 2004), o escritor Coelho Vaz relata a inauguração da AGL

> Enquanto a Academia de Letras, fiel ao modelo francês, fechava as portas às mulheres, a modesta congênere de Goiás, não só admitia uma mulher como a elegia, por aclamação, Presidente do cenáculo, cabendo as funções de secretário perpétuo ao poeta Joaquim Bonifácio. A instalação da Academia e a posse da diretoria efetuaram-se, cabendo ao Presidente fazer o elogio de Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera. Finda a sessão solene, seguiu-se um grande baile oferecido pelos acadêmicos à senhorita Eurídice Natal. (BROCA, Apud, VAZ, 2008, p.18).

O Jornal de Goyaz de 06 de Agosto de 1904 também dava ênfase ao episódio, destacando o empenho do grupo de intelectuais em fundar uma Academia de Letras na Cidade de Goiás. Outro jornal que também noticiou o feito foi o Jornal de Vila Boa de 13 de Agosto, que dizia que alguns intelectuais teriam reunido na casa do Dr. Guimarães Natal com a finalidade de traçarem "metas básicas da fundação do sodalício" (VAZ, 2008, p.19).

Infelizmente a academia durou apenas quatro anos. Segundo o escritor Geraldo Coelho Vaz, a justificativa do fracasso veio de dois membros da AGL, o professor Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, no Anuário Histórico, Geográfico e Descritivo do Estado de Goiás, publicado em 1910, que registrou a falta de encontros durante dois anos talvez, o que teria sido a causa. O acadêmico Basileu Toledo França em sua obra, "Cadeira nº3" de 1971 também diz o mesmo.

Para Vaz, a escassez de intelectuais goianos na época também contribuiu para que a AGL não continuasse funcionando. Mas, segundo Vaz, sua abertura no começo do século XX, além de ter sido inédito para uma capital aos moldes da antiga Vila Boa de Goiás naquele momento, foi a semente que não morreu, pois, o filho de Eurídice, Colemar Natal e Silva, juntamente com outros intelectuais, a replantou em 1939, defende Geraldo Coelho Vaz em sua obra.

Preocupados em criar instituições culturais que legitimassem e abraçassem as ideologias modernistas de Pedro Ludovico Teixeira, um grupo de intelectuais engajou-se na causa, e um deles, teria sido o advogado Colemar Natal e Silva, que junto a outros intelectuais se reuniram em uma sala da Procuradoria Geral do Estado em 28 de Março de 1938 e, criaram a Academia Goiana de Letras. Fizeram parte dessa reunião: Colemar Natal e Silva, Vasco dos Reis Gonçalves, Luiz do Couto, Victor Coelho de Almeida, Guilherme Xavier de Almeida, Mário D'Alencastro Caiado e Dario Délio Cardoso.

O nome de Colemar foi aprovado para presidir a comissão organizadora, e os sete membros escolheram vinte e um nomes ligados à literatura ou ao jornalismo, incluindo os fundadores para serem membros. O Estatuto foi elaborado pela comissão e constava como quesito fundamental para admissão de novos sócios: primeiro que fossem goianos natos, ou com mais de dez anos de domicílio no Estado e, "cultores da língua pátria de reconhecido valor literário" (VAZ, 2008, p.20).

Sobre a abertura da AGL e dado ao clima político da época, o próprio Colemar Natal e Silva explicava sua motivação:

> Sob o impacto do urbanismo tornado ciência, uma preocupação prioritária ia prevalecendo: rasgavam-se avenidas largas e harmoniosas, multiplicavam-se as construções de casas com elevado padrão de conforto, de beleza e de estética, executavam-se plantas de edifícios públicos, amplos, sob novas técnicas funcionais e a própria delimitação dos bairros, a localização dos prédios públicos, tudo era feito dentro de critérios modernos e mais racionais. Era o cortejo imperioso e complexo da luta pelo progresso material. Nós pensávamos que preciso seria também lançar, senão as bases, ao menos as sementes da evolução cultural. Lançamos a ideia de criação da Academia Goiana de Letras. (TAVARES, 2000, p.56)

A Academia lançou uma Revista que data de 1957 e foi editada regularmente. A Academia continua funcionando com sede própria, a antiga residência de seu sócio Presidente fundador Colemar Natal e Silva, doada na ocasião do falecimento do acadêmico até os dias atuais.

Ainda no ano de 1942, Goiânia também recebia o Museu do Estado de Goiás/ MEG. Seu fundador Zoroastro Artiaga ficou à frente de sua diretoria por um período de quinze anos (1940-1957). Desde sua criação a instituição tinha como finalidade: "exposições permanentes, com documentos históricos, utensílios antigos, peças de valor científico ou de utilidade, objetos relacionados com a vida histórica de Goiás, com os índios do Brasil Central, bem como peças artísticas”."[235]

Em 1946 o MEG deixou de compor o Departamento cultural do Estado e passou a fazer parte da pasta da Secretaria da Educação, alterando suas finalidades que passaria então a "coligir, classificar e conservar material dos três reinos da natureza, especialmente no que diz respeito ao Estado de Goiás, e divulgar conhecimento de ciências naturais e antropológicas, por meio de exposições, publicações, conferências e assistência aos interessados" (TAVARES, 2000, p. 56). Tais mudanças significaram o aumento de um vasto e importante material de mineralogia, botânica e antropologia.

A transferência do Lyceu de Goiás para a cidade de Goiânia causou grande impacto para cidade de Goiás, afinal, como instituição educacional e tradicional, o Lyceu movimentava a vida cultural da antiga capital. Fundado em 1845 teve um papel relevante na formação da população da cidade:

> A vida do Liceu era a vida da cidade. O coração da cidade pulsava na casa de Corumbá (local [onde estava] instalado o colégio). Se o Liceu não ia bem, atacado de qualquer mal, também a cidade sentia os mesmos sintomas, apatia, nervosismos, tristeza, indisciplina, ou, ao contrário, alegrias, euforias, glórias. O sino do Liceu, que marcava o início e o término de cada aula, era

[235] Dados, segundo Giovana Tavares, obtidos no texto do Museu Estadual de Goiás: Histórico e Relatório,1959. (TAVARES, 2000, p.56).

> o relógio da cidade. Os bons professores, os bons alunos eram respeitados. Os maus, tratados com frieza ou desdém. Tudo que ocorria ali era comentado e julgado pelo povo (BRETAS, Apud, TAVARES, 2000, p.58).

A reação da população em relação à transferência do Lyceu para a nova capital teria sido forte. Segundo consta, em 1937 o prédio do Lyceu já estava construído em Goiânia. Houve pedido de reconsideração em relação à transferência da instituição sob a alegação de que a cidade deixaria de existir sem o Lyceu. Entretanto, diante de tamanha pressão sobre a transferência firmou-se um acordo que apesar da mudança, o Lyceu da Cidade de Goiás seria uma sucursal da instituição matriz, amenizando os ânimos da população. É importante lembrar que, nem todas as instituições que foram criadas na época tinham sede própria, muitas foram criadas e suas sedes eram em locais improvisados, apenas o Lyceu foi transferido e teve sede nova construída nos moldes das instituições pilares da capital emergente, em estilo art déco.

Por fim, significativa nesse sentido foi também a criação da UBE – União Brasileira de Escritores. A história da criação da UBE (União Brasileira de Escritores – Seção Goiás), em certo sentido coincide com a de outras instituições aqui mencionadas. Nasceu sob a presença e influência do poder político na vida de entidades culturais e a sujeição à estrutura política. O desejo de criar um "núcleo, ou uma delegação de escritores" já existia antes mesmo da construção da cidade de Goiânia, como afirma o escritor Bernardo Elis, em uma entrevista para o Jornal Folha de Goyaz, publicada na década de 1980[236]. Contudo, foi somente no ano de 1945, em uma sala no Jóquei Clube de Goiânia e, sob uma diretoria provisória da ABDE, que a UBE foi criada. Embora essas entidades mantivessem uma relação ambígua e um tanto conflituosa com o poder político, a ideia de legitimação da produção vinda da parte do poder público, sobretudo com premiações e a necessidade de fortalecimento do campo literário.

Heloísa Capel, em sua pesquisa: "UBE - O porto do escritor - Expansão e Consolidação da Cultura em Goiás[237], realça as iniciativas e os esforços não poupados da parte do escritor Bernardo Elis e de Cristiano Cordeiro, este último, o primeiro diretor da UBE na época, além de fatores conjunturais que favoreceram sua criação. Tais fatores estariam relacionados com o evento do I Congresso de Escritores que aconteceu na cidade de São Paulo, além do concurso literário criado pela Prefeitura de Goiânia e ligado à nova

[236] Entrevista cedida ao jornalista Roberto Pimentel, publicada no Jornal Folha de Goiaz do dia 13 de Novembro de 1944.

[237] Pesquisa com trabalho a ser publicado, ainda no prelo.

associação: Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos.[238] A combinação desses eventos favoreceu o reconhecimento da ABDE como marco inicial e posteriormente na década de 1960, sua transformação em UBE Seção Goiás, como se mantém até os dias atuais. A ABDE nasce sob uma forte onda de nacionalismo europeu, fim da Segunda Guerra Mundial e com a divisão de blocos políticos partidários de esquerda e direita no país, dando início a uma movimentação político social, fazendo com que "a Associação de Escritores, fosse ao mesmo tempo, um reflexo, e um meio de expressão e resistência ao panorama social e político que emoldurou o cenário" (CAPEL, 2011, p.22).

Influenciados por teorias e práticas políticas comunistas, e pelo socialismo soviético, escritores como Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Manoel Bandeira, fundavam a Sociedade Brasileira de Escritores em 1942 na cidade do Rio de Janeiro e Sergio Milliet em São Paulo. Resistentes às pressões, esses intelectuais associavam-se a partidos de esquerda. Sobre o I Congresso Nacional de Escritores, Capel afirma que o evento assinalou os novos rumos que a UBE, até então ABDE, tomaria em relação à política e a cultura do país, exercendo uma crítica contundente contra alguns setores do governo "Declaração de Princípios, um manifesto contra o fascismo e o getulismo, o que assinala o compromisso e preocupação da intelectualidade com a liberdade de criação e expressão" (CAPEL, 2011, p. 24).

A participação do escritor goiano Bernardo Elis, como membro da delegação de Goiás contribuiu para a criação da ABDE seção Goiás. Bernardo Elis já tinha uma produção regional de caráter realista social, tendência estética seguida por muitos intelectuais que aderiram às ideias de esquerda no País. Em uma entrevista ao Jornal da UBE, "A voz do escritor", Elis afirma:

> O papel do escritor me parece ser o mesmo em todas as épocas. Tentar vislumbrar o futuro e, para mim, o futuro está no socialismo democrático, no amor entre os homens, na supressão da exploração do homem pelo homem, no respeito à dignidade humana. O escritor pode ajudar na formação de um mundo melhor, lutando por seus princípios, especialmente, para mim, os acima enumerados, lutando pelo método da práxis, isto é, na teoria e na práxis.[239]

Como intelectual engajado nas causas sociais, Bernardo Elis, desejava a criação de uma instituição com objetivo de captar verbas governamentais para publicação. Na

[238] Segundo Bernardo Elis, a manutenção da Bolsa Hugo de Carvalho Ramos foi uma maneira encontrada pelo poder público junto aos intelectuais que garantissem a sobrevivência da instituição.

[239] ELIS, Bernardo. O Escritor goiano é tímido. **Jornal Voz do Escritor**, Orgão de divulgação da União Brasileira de Escritores, Seção de Goiás, ano 1, número 1, Maio de 1989, p. 8.

concepção do escritor e folclorista Bariani Ortêncio, um dos presidentes da UBE, a invenção da bolsa Hugo de Carvalho Ramos em 1943 e a abertura da ABDE em 1945 foram estratégias legais de extrema relevância para que posteriormente, em um acordo entre Bernardo Elis e o então prefeito Venerando de Freitas fosse vinculada a Bolsa Hugo de Carvalho Ramos à ABDE, resultando assim, na publicação do romance regionalista de Bernardo Elis, "Ermos e Gerais", garantindo-lhe projeção e reconhecimento pela crítica em nível nacional. Na época, Bernardo Elis recebeu carta de Monteiro Lobato e Mário de Andrade elogiando a obra.

Outro nome de peso reconhecido nacionalmente, que atuou junto a Bernardo Elis na criação da ABDE seção Goiás, foi Cristiano Cordeiro. Fundador do Partido Comunista do Brasil em 1922, Cristiano havia sido deportado de Pernambuco em razão de sua militância política. Cristiano teria sido o primeiro diretor da ABDE Seção Goiás, mas pouco se sabe sobre sua atuação na diretoria, que, segundo Capel, "foi mais simbólica do que efetiva" (CAPEL, 2011, p.27). Sobre sua estadia em terras goianas, em entrevista concedida ao jornalista Ricardo Noblat em 1979, ele diz o seguinte:

> Em 1939, por conta do Estado Novo, fui deportado de Pernambuco e tive que sobreviver em Santos, lecionando em dois colégios e trabalhando como revisor do Jornal Diário de Santos. Dois anos depois, recebido por Pedro Ludovico, interventor de Goiás, apresentado a ele, pelos deportados depois da "intentona" receberam abrigo de Ludovico. Aos que reclamavam de sua tolerância para conosco, ele costumava responder, citando Euclides da Cunha: "Goiás e Mato Grosso são a Sibéria canicular do Brasil", querendo dizer com isso que nós, de fato, éramos prisioneiros. Em Goiânia, fui diretor da Biblioteca Pública e colaborei em jornais. Na condição de presidente da liga pela anistia da cidade, estivemos com Prestes, no Rio, quando ele ainda estava preso. Aproveitei para denunciar-lhe a infiltração de elementos do governo de Vargas na Reorganização do PCB, que fora posto na ilegalidade (...). Em 1948, retornei ao Recife.[240]

Conforme depoimento de Cordeiro, nada foi mencionado sobre a gestão de uma suposta diretora da UBE no começo de sua criação. O que confirma a afirmação feita por Bernardo Elis de que, Cristiano nunca esteve na diretoria da UBE, pois, desde que havia ocorrido o Congresso de São Paulo, o mesmo teria ido para o Rio de Janeiro e reassumido o cargo que havia afastado em razão das determinações no Governo Vargas. Bernardo Élis, desde o início da criação da entidade, ocupou o cargo de diretor, de 1945 até 1947, em um segundo momento de 1947 a 1949, e novamente, de 1959 a 1961.

---

[240] CORDEIRO, Cristiano. Depoimento a Ricardo Noblat. In: **Revista Memória & História**. Revista do Arquivo Histórico do Movimento Operário Brasileiro. Pernambuco, S/Ed, nº 2, 1982, p. 88.

A historiadora Heloísa Capel relata que mesmo não tendo exercido cargo de diretoria na UBE, seu nome consta nos livros de registros de uma seção da ABDE de 26 de Maio de 1945. Desde a primeira reunião da entidade ficou decidido que a ABDE deveria ter um veículo de comunicação literário e, mesmo contando com verba política para sua sobrevivência, a ABDE a liberdade de expressão seria sua finalidade maior conforme o artigo 2º do estatuto aprovado.[241]

De fato, a criação da ABDE, então transformada em UBE demonstrava os avanços no campo literário no Estado de Goiás que, desde os primórdios contava com uma população iletrada e pouco afeita ao campo da cultura. A entidade significou os anseios dos intelectuais em legitimar o campo literário com uma instituição que, paradoxalmente cria uma tradição de resistência cultural com uma produção engajada em denúncia social política por um lado e, de outro o poder político com suas negociações partidárias utilizando-se do campo cultural para legitimar práticas políticas discursivas do período. Essa junção não só favoreceu e fortaleceu os discursos políticos em Goiás nos anos 40, mas o campo cultural com a intensificação das atividades literárias no qual os escritores puderam contar com incentivos culturais: concursos, bolsas e premiações, como foi a criação da bolsa Hugo de Carvalho Ramos e do Troféu Tiokó marcando o compromisso e a trajetória histórica cultural da UBE Seção Goiás até os dias atuais.

"Elites tendem a gerar seus intelectuais, e Minas Gerais não seria exceção.", Esse trecho foi extraído do primeiro parágrafo do livro "Tempos de Capanema"[242] e serve para pensarmos a relação entre intelectuais, cultura e política nos anos 1930. Não é nosso objetivo escrever um apanhado histórico sobre a criação de instituições científicas e da inteligência brasileira, mas salientar que a relação acima mencionada, nem sempre amistosa a qualquer consenso, aconteceu em um nível de proximidade, cumplicidade e mobilização com formulações de projetos em um contexto de modernização, além do debate em torno dos problemas da realidade social brasileira e como isso foi repassado às unidades federativas do País. Tal análise é importante para compreendermos a complexa teia que une Confaloni aos críticos e às instituições culturais, tornando-o peça fundamental no jogo de construção da ideia do moderno.

---

[241] Em reunião do dia 09 de Junho de 1945 foi aprovada a ata em que aprova uma alteração no artigo 2º: "Promover pelo debate de ideias o esclarecimento de toda e qualquer questão de ordem cultural". (CAPEL, 2011, p.29).

[242] O livro foi organizado por Simon Schwartzman, Helena Maria Boursquet Bomeny e Vanda Maria Ribeiro Costa, que reúne um vasto acervo de documentos que tratam da ação administrativa do Ministro Gustavo Capanema durante o período que esteve a serviço do Governo de Getúlio Vargas.

O período considerado na historiografia brasileira como "Era Vargas", é visto por muitos como momento em que havia interesse mutuo entre o poder político e os intelectuais imbuídos de um espírito nacionalista e, com objetivo de integração de regiões consideradas distantes geograficamente do Centro Sul do país, além da urgência de firmar um projeto de construção de identidade.

É bom lembrar que, tais ações teriam sido fundamentadas logo após 1930 com o fechamento do Congresso e a censura dos meios de comunicação por Vargas que logo em seguida promulgou a nova Constituição do país conferindo-lhe poderes autocráticos[243]. Cercado de um corpo ministerial formado por intelectuais, homens ilustres e com um discurso próximo às camadas médias e trabalhadoras do país, Vargas, foi aos poucos conquistando diversos setores da economia e da sociedade por meio de uma retórica libertadora da economia e da indústria nacionalista modernizante. Em 1938 Cria o DIP Departamento de Imprensa e Propaganda, constituindo desta forma, o controle oficial dos de toda produção cultural, científica, além de concursos e festas cívicas. Seu Governo adquiria não só uma identidade própria, mas também uma mística de sua imagem como o próprio se autonomeava: "pai dos pobres" e como chefe supremo da nação. O regime da "Era Vargas" se "diferencia, sobretudo, porque define e constitui o domínio da cultura como um negócio oficial, implicando um orçamento e conservação do trabalho intelectual e artístico" (MICELI, Apud TAVARES, 2000, p. 59).

Assim, sob o Ministério da Educação e Cultura comandado por Gustavo Capanema (1900-1985), o País pôde contar com uma atuação de intelectuais que atuaram direto ou indiretamente nos projetos de política educacional e cultural. De fato, como bem denominou Miceli, contraditoriamente, o ministério de Capanema teria sido "o ministério dos modernistas, dos pioneiros da Escola Nova, de músicos e poetas, mas foi também ministério que perseguiu comunistas, fechou universidade do Distrito Federal, expressão dos setores liberais da intelectualidade do Rio de Janeiro.[244]

O incentivo à cultura por meio dos concursos aproximou o Governo Vargas de artistas e intelectuais, muitos deles pertencentes à classe média que, em contrapartida legitimavam a ideologia de seu Governo, "importante para muitos brasileiros que aprovavam em silêncio as

[243] As diretrizes da nova constituição havia sido inspirada "na filosofia corporativa portuguesa, no fascismo italiano, na carta magna da Polônia de Pilsudsky e na tradição gaúcha dominada por uma política mais rígida relacionada com o caudilhismo e militarismo platense".(TAVARES, 2000, p. 58).

[244] BOMENY, Helena M.B. Três Decretos e um ministério: **A propósito da Educação no Estado Novo.** In: In: PANDOLFI, Dulce (Org.). Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: FGV, 1999. p. 137-166.

medidas de Vargas, mas que queriam receber algumas explicações racionais pelos atos do presidente" (SKIDMORE, Apud TAVARES, 2000, p.59).

A emergência de parte da elite intelectual de pensar a realidade do Estado Nacional e os problemas históricos que afetavam o Brasil era latente. Para a maioria deles, grande parte dos problemas internos do país seria solucionada se houvesse um rompimento com os modelos estrangeiros e, para tanto, era preciso reformular o Brasil. A atribuição e delegação à ciência como salvadora dos problemas brasileiros foi o caminho que o Governo Vargas encontrou de dar forma a seu Governo mantendo o controle político por meio da formulação de um pensamento "sociológico cientificista", organicista e elitista em defesa da ideia de que "não há outro caminho para o progresso senão o que consiste em agir de cima e dar forma a sociedade" (PEÁCAULT, Apud TAVARES, 2000, p.60). Ora, o caminho perseguiu uma estrutura educacional pensada com uma visão elitista e enciclopédica no conteúdo disciplinar que não ajudaria as classes mais pobres e sim alunos que pertenciam às camadas mais altas da sociedade. [245]

Havia a preocupação em obter o aval de intelectuais que ocupavam os cargos públicos e, encarregados de observar e reorganizar a sociedade, conforme afirma Tavares na seguinte passagem:

> Por acreditar que o Estado representa a Nação e se compõem dos mais sábios, e capazes que podem arbitrar o que é melhor para nação como um todo, já que os intelectuais ocupam cargos públicos e produzem ensaios sobre o momento político, principalmente os bacharéis em Direito. Outros como os médicos, irão manter a tradição das escolas de medicina, como centros de cultura, e aos engenheiros, cabe sugerir o desenvolvimento dos meios de comunicação, como premissa para unificação nacional. O estudo da realidade brasileira pautar-se-á por uma política científica, positivista em que se pode saber cientificamente, por que o passado foi o que foi, por quê o presente é o que é, como o futuro inevitavelmente.(OLIVEIRA apud TAVARES, 2000, p.61).

Como podemos perceber, surge nesse contexto um novo modelo de administrar diferente da estrutura oligárquica que vinha sendo seguido até então. A nova situação implantada a partir da década de 1930 contava com uma política econômica nacional-

[245] É importante ressaltar que em Goiás, a situação educacional era precário. Em um livro organizado pela professora Dalva Borges de Souza, intitulada "Goiás, Sociedade e Estado", no capítulo 1 " A política tradicional em Goiás: 1930 a 1960, o professor Itami Campos nos traz um apanhado geral da situação da educação no Estado. Itami Campos afirma que: "a rede de ensino público primário nem atinge a totalidade das sedes municipais. O ensino secundário, por seu turno, se restringe a apenas dezessete cidades, sendo em sua grande maioria constituído de escolas normais (para formação de professores); o ensino superior se reduz à Faculdade de Direito que no período passa por uma crise. Não é de se estranhar, então, o elevado número de analfabetos: 81% (oitenta e um por cento) da população goiana, em 1940, não lê nem escreve.

desenvolvimentista com intensificação do capitalismo industrial, o que significou também mudanças "modestas" no sistema educacional do País. O ensino profissionalizante era maior preocupação do Estado, pois o Brasil se industrializava. O índice educacional baixo se dava em virtude das atividades econômicas voltadas para o campo de forma anacrônica, além da baixa densidade populacional nas cidades conforme afirma Romanelli, (1999, p.60).[246]

A política desenvolvimentista conhecida como Marcha para o Oeste, já falada anteriormente, colocou o Estado de Goiás na mira do governo Vargas que, atribuiu ao Estado de Goiás na época, o papel de abastecedor de demandas agrícolas e matéria prima para a Região Centro Sul que se preparava para industrializar-se significando com isso, "o alívio de tensões existentes nos centros urbanos, resolvendo desta forma, problemas de acesso a terra, além de outros argumentos de justificação como: mecanismo de defesa e unificação nacional" (TAVARES, Apud SILVA, 2000, p. 61). A "Marcha para o Oeste", sem dúvida criou um fluxo migratório para Goiás e sua produção agrícola se expande e, contando com a iniciativa do governo cria-se a primeira Colônia Agrícola do Estado em 1941.[247]

Do ponto de vista político organizacional no Estado de Goiás, Pedro Ludovico Teixeira contou com a presença e ajuda de intelectuais no corpo administrativo de alto escalão do Estado engrossando o coro não só para implantação e consolidação de instituições culturais que tinham o papel de colaborar com projetos político de institucionalização da cultura nacional, mas também de construir o discurso do Novo no Estado de Goiás.

Sob o signo de política "civilizatória" modernizante intelectuais goianos como: Colemar Natal e Silva, Leopoldo de Bulhões, Hugo de Carvalho Ramos, Henrique Silva e Americano do Brasil juntaram-se a Capistrano de Abreu e Afonso Arinos, homens de ideias e que de peso nacional no sentido de integrar o Estado ao restante do País. Sabe-se que os intelectuais goianos já vinham atuando nas primeiras décadas do século XX propagando o Estado de Goiás a Nação por meio de veículos de comunicação que circulavam dentro e fora do Estado como é o caso da Revista Informação Goyana (1917-1935) e da Revista Oeste (1942-1945) porta-voz do Estado Novo em Goiás. Alguns membros desse grupo estiveram

---

[246] Sob a influência do fascismo, os anos de 1930 foram marcados por disputas políticas e ideológicas. De um lado a (ANL), Aliança Nacional Libertadora, de influências comunistas liderada por Luiz Carlos Prestes, com movimento conhecido como Escola Nova, e do outro, a (AIB) Ação Integralista Brasileira, sob a liderança de Plínio Salgado e contando com forte apoio da setores conservadores e da Igreja Católica reunidos em torno de um projeto nacional educacional conservador. Essa divisão no campo político repercutiu profundamente na forma de pensar o sistema educacional na época como afirma Romanelli (1999, p.144).

[247] Segundo o Professor Itami Campos a primeira Colônia Agrícola foi criada em 14 de Março de 1941, no município de Jaraguá, em uma área de 2.472Km2. Essas terras eram divididas em lotes de 20 a 50 hectares e concedida a pessoas carentes que tinham a posse para explorá-la. (CAMPOS, 2004, p.20)

juntos à fundação do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás e, segundo afirma Tavares, em sua maioria eram jovens que concluíram seus estudos em faculdades como: "Faculdade Cândido Mendes no Rio de Janeiro, Faculdade de Direito de Belo Horizonte, Faculdade Livre de Direito de Goiás, Escola de Minas e Escola de Farmácia, as duas últimas em Ouro Preto, Minas Gerais" (TAVARES, 2000, p. 63).

Em um breve relato biográfico sobre alguns desses personagens da vida pública goiana aqui citados, Giovana Tavares, observou em seu levantamento que o Lyceu de Goiás e a Faculdade Livre de Direito de Goyaz foram instituições que agregaram os intelectuais do Estado, além da aproximação em torno de publicações de revistas, ou na formação de centros científicos culturais. Ademais, esses homens não só estiveram envolvidos com o projeto de identidade cultural local, como também com ideias modernizantes para o Estado.

Dentro dessa ideia de construção da história da nação, o Instituto Histórico e Geográfico de Goiás buscou seguir o modelo do IHGB, porém, respeitando as singularidades regionais e os momentos turbulentos que envolveram a política regional e do País, buscando adaptar-se não só a questões regionais, mas também estar em consonância com acontecimentos que envolviam o governo Vargas adaptando-se segundo Tavares: "a um modelo institucional, de raízes francesas, e com um século de existência, a uma região com nenhuma expressão cultural. Nesse processo emerge o grupo que irá apresentar Goiás e a si mesmo a nação"(TAVARES, p. 41).

Segundo Tavares, esses Institutos regionais irão manter uma tradição historiográfica que, no dizer de Eric Hobsbawn (1997, p.13) " uma conservação de velhos costumes em condições novas". Sobre tais condições, uma nova configuração historiográfica era apresentada. Em relação a tradição, aos simbolismos e rituais: nos princípios morais estabelecidos pelo IHGB, muitos desses rituais são preservados até os dias atuais, tais como: comemorações de datas cívicas, aniversário da instituição, entre outros.

Quando damos um salto para a década de 1950, sem perdermos de vista o panorama sócio-político dos anos de 1930 e 1940, observamos que não bastava para o grupo de Confaloni desenvolver ações culturais consideradas modernas, era preciso encontrar pessoas que dariam voz aos seus projetos. Lembremos que nos anos de 1930 a maioria dos intelectuais atuava como advogados juristas, professores, pesquisadores e muitos deles estavam a serviço do Governo Estadual. Em sua maioria, eram filhos de família de posses e haviam saído de Goiás para concluírem os estudos fora do Estado. A gestação de ideias modernizantes nos idos de 1950 com Confaloni e seu grupo por meio da criação de uma instituição de ensino

superior de artes plásticas em Goiás, foi uma contribuição valiosa para uma cidade jovem que contava com mais um elemento legitimador de sua existência.

Sob influxo cultural, as Universidades da região Centro-sul, sobretudo, da cidade do Rio de Janeiro e São Paulo recebiam uma pequena elite, jovens rapazes que retornavam ao lugar de origem, Goiás, definindo e estabelecendo o que era moderno e importante para a cidade naquele momento. Sabe-se que o processo de modernização dos grandes centros do Brasil não foi dissonante do que foi posto ao restante do País, sobretudo no campo da construção de bens culturais; são ideias que circulavam nas cidades e com isso adquiriram seus nichos. Eram intelectuais formadores de opiniões, muito próximos a uma pequena elite da cidade, muitos deles faziam parte da estrutura de poder político, cabendo a esses homens de ideias definirem, a princípio, o que seria o lugar da modernidade.

Como vimos, ao mesmo tempo em que se concluía as obras da Capital, instituições culturais eram criadas, algumas transferidas e, Pedro Ludovico Teixeira tratava de levar adiante a ideia de fazer de Goiânia uma capital moderna que conversava com o cultural, e essa tônica alcançará a década de 1950 quando Confaloni e seu grupo cria a Escola Goiana de Belas Artes, marcando o modernismo nas artes plásticas em Goiás com a institucionalização do ensino na década de 1950, conforme veremos a seguir.

2.6.2 A Escola Goiana de Belas Artes - EGBA

Em 1º de Dezembro de 1952, dez anos após a instalação oficial de Goiânia, era inaugurada a Escola Goiana de Belas Artes, primeira instituição escolar de ensino superior especializada no ensino artístico na região. A EGBA seria a legitimação concreta do movimento nas artes no início dos anos de 1950, depois da tentativa de curta duração de experiência modernizante com a Sociedade Pró-Arte nos anos de 1940.[248] Em abril de 1957,

[248] Sobre pesquisas que tratam especificamente da história da Escola Goiana de Belas Artes, até o momento não encontramos uma discussão historiográfica que tratasse especificamente do momento em que a instituição foi pensada. Em nosso levantamento de documentos, encontramos apenas teses e dissertações que abordam muito rapidamente sobre a criação da Escola Goiana de Belas Artes, ressaltando sua importância para a introdução do debate de linguagens artísticas modernas em Goiás. A professora Edna Goya, em sua tese sobre o artista DJ Oliveira, tratou da importância do artista DJ na arte muralista e na inovação do ensino de gravura e xilogravura com DJ, por parte do mesmo no início da década de 1960 quando uniu-se ao grupo e começou a lecionar na Escola. Segundo Goya, o primeiro artista a fazer gravura e introduzi-la no ensino de arte em Goiânia foi Luiz Curado. Do outro lado, Marcela Borela buscou em sua pesquisa de mestrado identificar elementos para construção de uma história da arte moderna em Goiás, direcionando o tratamento dos problemas históricos nos documentos interpretados as noções de identidade e fronteira. Tratou do momento histórico em que se inseriu um debate sobre linguagens modernas em Goiás, denominado por ela como "Experiências moderna nas artes plásticas em Goiás" a partir do Batismo Cultural, até a década de 1960.

José Godoy Garcia - que exercia a crítica de arte nos jornais da cidade publicou uma reportagem que havia feito com o artista Nazareno Confaloni na qual o artista falava sobre sua vinda para Goiânia, cidade jovem, mas onde ainda havia muito a fazer no campo das artes. Afirmava, de início:

> [...] Foi um dia ao meu atelier na velha Goiás o nosso Luiz, e aí travamos a nossa grande amizade. Desse encontro surgiu a ideia da criação da Escola Goiana de Belas Artes. Eu considerava Goiânia há já bem tempo como uma cidade faltosa de alguma coisa, isto porque era evidente o desequilíbrio entre o seu progresso material e um inadequado movimento artístico-cultural. [...] faltava na arte um movimento artístico de boa envergadura por iniciar. Considero a arte como o sal da terra, que tempera e romantiza, embeleza e dignifica todos os demais aspectos da vida. Quantas vezes ficava magoado quando encontrava conhecedores do direito, das ciências médicas, ilustres professores verdadeiramente cruz em arte. a Faculdade de Filosofia de relevante importância no cenário cultural de Goiás, ainda hoje não possui uma cátedra de História da Arte.[249]

A partir de então, encontravam-se em território goiano, outras vozes vindas de lugares longínquos preparados para conduzir o debate e o estado atual no qual se encontravam as artes em Goiânia naquele momento, rompendo com a visão periférica dos artistas, cujas temáticas estavam voltadas para pinturas de paisagens. Nazareno Confaloni (Frei dominicano, artista oriundo dos grandes centros de arte da Itália), Henning Gustav Ritter (alemão, escultor, formado sob a orientação da Escola de Bauhaus) e Luiz Curado (filho da terra, escultor e gravador) seriam o trio articulador do modernismo nas artes em Goiânia, com momento inaugural da Escola Goiana de Belas Artes, afirmando de forma efetiva suas orientações estéticas no diálogo com correntes modernistas.

Na ata de fundação, constam os nomes de oito professores que fizeram parte do primeiro corpo docente da Escola, entre os quais, seus idealizadores: Frei Nazareno Confaloni, Luiz da Glória Mendes, José Lopes Rodrigues, Henning Gustav Ritter, José Edilberto Veiga, Jorge Félix de Souza, Antônio Henrique Péclat e Luiz Augusto do Carmo Curado.

Com o seu regimento interno integralmente aprovado pelo Conselho Nacional de Educação, a Escola surgia com a clara intenção de integrar valores artísticos e a urgente necessidade de formar novos elementos, servindo de apoio para plano de pesquisas e trocas de ideias, conforme aponta Costa (1955, p. 9) a partir do regimento interno aprovado no Artigo

[249] Entrevista de Frei Nazareno Confaloni concedida ao crítico de arte José Godoy Garcia para o Jornal OIó, em Abril de 1957.

1° e 2° e 3° publicado na Revista Renovação. A elaboração desse regimento obedeceu ao modelo da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA):

> Artigo 1° - a Escola Goiana de Belas Artes é uma instituição de ensino superior, sem nenhum propósito lucrativo, destinada a promover a cultura e o exercício das artes que têm como fundamento o desenho, mediante o ensino organizado e disciplinado em base e método didático.
>
> Artigo 2° - no campo social, as atividades da Escola aliar-se-ão às da Sociedade Pró-Arte de Goiás no sentido de congregar elementos e propugnar pela difusão das artes no Estado, bem como pela formação do bom gosto e consciência artísticos, combatendo o ecletismo, a cópia desonesta e o diletantismo desorientado.
>
> Artigo 3° - a Escola Goiana de Belas Artes ministrará:
>
> - curso de pintura
>
> - curso de escultura
>
> Destina-se a formação de artistas especializados em todas às técnicas necessárias as realizações de mais alto grau na pintura e na escultura.
>
> Curso de Desenho Aplicado:
>
> Destina-se a formação de profissionais nas diferentes aplicações do desenho nos setores industriais e comerciais, bem como a orientação de jovens talentosos nas bases sólidas de concepções atuais, capacitando-os a solucionarem com alta eficiência os problemas artísticos de suas especialidades técnicas.[250]

Como se pode observar, a Escola de Belas Artes de Goiás introduziu o ensino de Desenho aplicado baseado no modelo do final do século XIX[251]. Goiânia havia acabado de

[250] Revista Renovação, p. 09

[251] A descrição do regimento da E.G.B.A. foi encontrado no documento publicado na Revista Renovação, um caderno da E.G.B.A. de Janeiro de 1955, editada pelo orgão da Fundação Pio XII. Com relação ao regimento interno confeccionado na Escola Goiana de Belas Artes, entendemos que ele foi construído baseado no regimento da Escola Nacional de Belas Artes que havia sofrido alterações no final do século XIX, em detrimento das transformações socioculturais, políticas ocorrida (Abolição da escravatura e Proclamação da República). Com a necessidade de pensar no ensino de artes que atendesse também as demandas industriais que começavam a despontar no País que acabava de tornar-se República, a Escola promoveu algumas mudanças no seu regimento entre as quais destacamos para a análise do nosso documento duas, são elas: primeiro, a mudança do nome, a escola deixa de chamar Escola Imperial de Belas Artes, e passa a chamar Escola Nacional de Belas Artes. A segunda, diz respeito ao currículo da escola, ao padrão de ensino das artes na época. Se antes a Escola havia dedicado na formação de alunos com um ensino voltado para as artes propriamente ditas com intenção de registrar e ilustrar os feitos e os acontecimento da corte, agora com o advento dq República, a influência do Liberalismo Americano e do Positivismo Frances influenciaram para que algumas Leis educacionais de ensino sofressem mudanças, entre as quais destacamos o ensino do desenho geométrico no curriculo. STORI. Norberto

nascer, sob a tutela do Estado Novo e assentada num projeto de modernização para o Estado. Seria interessante uma escola com a junção das duas coisas, o desenho voltado para as artes plásticas, e o desenho industrial voltado para ensino técnico científico que pudesse atender as exigências da cidade moderna.

Em 1951, com o falecimento do arquiteto José Amaral Neddermeyer, o fundador da Sociedade Pró-Arte, a ideia de fundação da Escola Goiana de Belas Artes atrasou, e só foi criada em 1952, com início do ano letivo em 1953. A Escola foi instalada em um prédio na época cedido por Ruth Neddermeyer, viúva esposa de Neddermeyer que havia fundado a Sociedade Pró-arte. O prédio era localizado na Rua 9, entre as ruas 4 e 5, no Centro de Goiânia. Ainda no ano de 1952, a Escola mudou-se para o andar superior do prédio do Museu Zoroastro Artiaga. Em 1953, por intermédio do Departamento de Viação e Obras Públicas (D.V.O.P.), ocupou um prédio situado à Av. Anhanguera, ao lado do Hotel Bandeirantes, esquina com Rua 8, Centro, onde permaneceu até sua sede ficar pronta.

Para abrigar a escola definitivamente, o Governo Estadual fez a doação de um lote situado em área reservada no Setor Universitário em Goiânia, com o total de 14.961,30m2.[252] Ficaram encarregados da apresentação do projeto para a construção do prédio Henning Gustav Ritter e Jorge Félix de Souza.[253] Antes de sua inauguração oficial, os professores fundadores começaram dar aulas com autorização do Decreto n° 32.258, de maio de 1953. A notícia de que o decreto teria sido assinado autorizando o funcionamento dos cursos foi publicado no Jornal Folha de Goyaz de 26/05/1953.

---

e FILHO,Antônio Costa Andrade. O Ensino de Arte no Império e na República. **Disponível em:** http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume5/O_Ensino_de_Arte_no_Imperio_e_na_Republica_do_Brasil.pdf Acesso em: 17/07/2015

A antiga Academia passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), rompendo com o padrão de ensino de arte voltado para questões artísticas, que atendiam as demandas do império com registros dos acontecimentos da corte imperial, para formar o aluno para o mercado de trabalho, pensando numa demanda eminentemente industrial que começava a despontar.. Não é de se estranhar a importância que os professores da EGBA, haviam dado para construção do regimento que atendesse as necessidades socioculturais, políticas e econômicas do momento. A esse respeito, a professora Edna Goya, em seus achados de pesquisa afirma da luta de Luiz Curado em combater o que ela denomina de "diletantismo nas artes", convidando Confaloni e Ritter

[252] COSTA, Waldir. Caderno da Escola Goiana de Belas Artes. Revista Renovação. V. Goiânia, Oficina INGRA S.A. 1, 1955, p.9-14.

[253] A professora Edna Goya, informou em artigo recente publicado que em Dezembro de 1996, o prédio original da Escola Goiana de Belas Artes, teria problemas em sua estrutura, e com o risco de desabamento, foi totalmente demolido em 1997. No mesmo local, foi construída a sede que hoje abriga a Faculdade de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. GOYA, Edna. **O Ensino superior de artes plásticas em Goiás: A Escola Goiana de Belas Artes.** Cachoeira-Ba: 2010 Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**.**."Entre Territórios". Cachoeira-BA, 2010, p 2030.

Para que nos exames de habilitação ao ano seguinte os alunos tivessem nível superior de conhecimento em arte, foi-lhes oferecido curso preparatório, constituído de três disciplinas: Desenho Artístico e Pintura, ensinado por Frei Confaloni e Peclat; Desenho Geométrico, por José Edilberto Veiga; e Modelagem, por Henning Gustav Ritter.

O Jornal Folha de Goiaz de 18/03/1953, em sua seção cultural, estampava em manchete na quarta página o depoimento de Frei Confaloni sobre a abertura da EGBA com o seguinte título: Por que uma Escola de Artes em Goiânia? Confaloni realça Goiânia com potencialidade para ter uma Escola de Belas Artes, propagando a ideia de que a cidade caminhava para a modernidade. Confaloni afirmou:

> Estando Goiânia na iminência de abrir uma Escola de Belas Artes, reconhecida pelo Governo Federal, queria como interessado no assunto, e pelo habito que visto, fazer umas declarações para tomar contato com o público desta bela cidade tipicamente progressista no seu caminho quase deslumbrante pelas notáveis conquistas que já alcançou. Não há muito, cheguei de uma Europa cansada e meio destruída dos horrores de uma Guerra que não deixou nem vencidos, nem vencedores, e do ponto de vista artístico, que é o que interessa neste momento, em plena polêmica entre as correntes artístico-culturais, algumas das quais nascidas em consequência da própria Guerra. Também, em nosso meio se fala muito desse problema, sinal de que chegou até Goiânia o tempo para tomar parte ativa e não somente como espectadora, neste fermento tipicamente espiritual que está apaixonando o mundo todo. Segundo meu parecer, Goiânia, ainda como terra virgem nesse assunto, poderia formar uma corrente, dizer uma palavra e em seguida, incluir nas correntes artístico-culturais do Brasil com suas características".

Em 1953, as atividades da Escola foram marcadas por uma Exposição Coletiva de trabalhos dos professores[254]. Participaram dessa exposição: Frei Confaloni com três obras óleo, intituladas: "Araguaia", "Dança de Cavalos", "Rede no Quintal", "Bosque", "Cancioneiro". O professor Luiz Curado apresentou duas xilogravuras, um estudo para escultura, fotografias, "Composições de aquarela" e duas esculturas "Velha e Cabeça". Henning Gustav Ritter expôs trabalhos de esculturas, desenhos e, dois estudos para escultura: escultura “Gato” (óleo de balsamo), "Torso" (jacarandá), “Macumba”, “Cavalo”, desenhos, alguns de paisagens europeias e outras do Rio dos Bois (paisagem goiana), os últimos feito à carvão.

---

[254] Em um artigo publicado pela Faculdade de Artes visuais da UFG, o professor Luiz Edegar diz: [...] “se podemos afirmar que não há ainda modernismo nas artes plásticas goianas nos primeiros esforços de criação de um meio artístico local, através da organização de exposições e da fundação de escolas de artes, no entanto, já em primeira hora, a ação dos artistas estrangeiros citados antes contribuiu para romper com o isolamento local, abrindo espaço para que temas do modernismo brasileiro pudessem repercutir nas artes plásticas goianas” (COSTA, 2006, p. 40).

A importância dessa exposição para a história da ação cultural moderna em Goiás na década de 1950 reside na sua abertura para a influência de poéticas modernistas, muito divulgadas por meio de notas em um dos principais jornais da cidade. No dia 29 de Março, o Jornal O Popular soltava uma notícia comunicando sobre a abertura do 1º Salão de Artes Plásticas na cidade por meio da iniciativa da Escola Goiana de Belas Artes.

> Realizar-se-á amanhã, às 19 horas na Faculdade de Filosofia, nesta Capital, sob a presidência de Dom Abel Ribeiro, diretor daquele estabelecimento a solenidade de abertura do primeiro salão de artes plásticas da Escola Goiana de Belas Artes, recém fundada. Nesta primeira exposição apresentarão trabalhos dos professores deste novo estabelecimento de ensino em homenagem o Sr. José Neddermeyer, já falecido, considerado um batalhador pelas artes, em Goiânia. O Sr. José Joaquim da Veiga Vale, artista goiano do século XIX; e os índios carajás primitivos artistas goianos. Serão expostos nada menos de 280 trabalhos de autores diversos. A mostra em questão foi montada pelos professores Fr.Nazareno Confaloni, Henning Gustav Ritter, Luiz Carmo Curado e José Edilberto da Veiga.[255]

O ponto alto da inauguração da exposição foi o discurso do professor Jordão de Oliveira, professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro que realizou Conferência sobre a importância da Escola para o Estado e a função social da arte, além de realizar a crítica das peças expostas, apontando suas qualidades e defeitos.

Um pouco da vista panorâmica da exposição pode ser visto no registro do flagrante do que teria sido este acontecimento na fotografia abaixo (Figura 15).

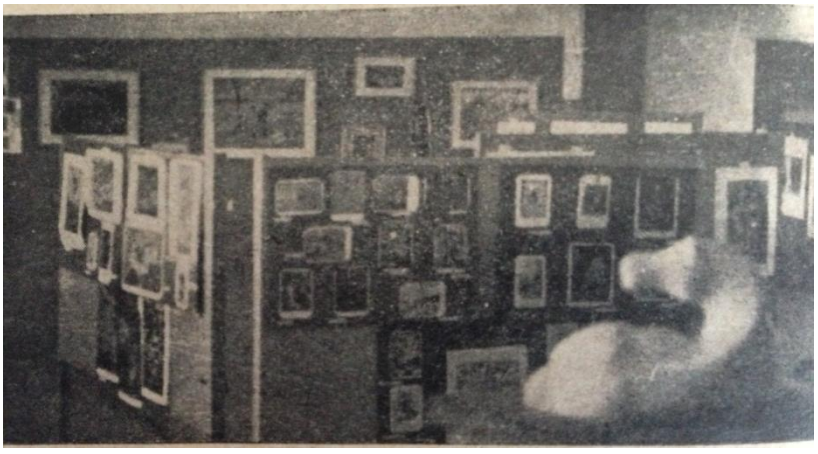


Figura 15 – Fotografia panorâmica da I Exposição da EGBA.

Fonte: Revista Renovação

[255] Crítica Jornal O Popular de 29/03/1953

Foi entre a tradição e o moderno que os professores da EGBA pensaram a I Exposição de Artes da Escola, marcando assim, com entusiasmo, o panorama intelectual de Goiânia na época. A Folha de Goyaz de 30/04/1953 publicou matéria que havia saído no dia 16/04/1953 no "Diário de Notícias" da cidade do Rio de Janeiro, escrito por Susy Cunha e Cruz e publicado pelo crítico Mário Barata, responsável pelo Suplemento de Arte.

> Sempre existiu um núcleo, ou núcleos de arte, em Goiânia, todavia, agora com a criação da EGBA esses elementos congregam para formar a "irmandade idealista das Belas Artes Goianas", como disse o diretor da Folha de Goiaz. A Exposição inaugural mostrou os trabalhos de professores da EGBA além de outros os do Dr. José Neddermeyer, Veiga Valle e os Carajás. Pareceu-me encantador e sugestivo, enfim, tão goiano tal complemento a exposição fato este aliás bastante apreciado por todos. [...]O que mais se destaca na Exposição é o caráter renovador, moderno que apresenta. Visitei o Museu de Arte Moderna do Rio que é muito inferior ao de São Paulo (o que é natural porque possui apenas um salão e não tem a amplitude de ação do Museu de São Paulo nem seus recursos) e decepciona um pouco. Ao comparar os trabalhos de pintura, escultura, desenhos da exposição de Goiânia com os do Museu do Rio de Janeiro senti-me ainda mais entusiasmada com as produções dos artistas goianos [...] principalmente devido a distância entre os dois meios artísticos porque enquanto o Rio se alimenta da arte europeia, da convivência de artistas brasileiros que frequentam os mais celebres centros artísticos e artistas estrangeiros famosos que visitam o Rio, Goiânia está no centro do Brasil afastada destes preciosos recursos, mas produz arte e seus artistas realizam uma exposição magnifica. Estão de Parabéns minha cidade e seus artistas. (CUNHA, SUZI e CRUZ, apud, Folha de Goyaz, em 30/04/1953, s/p.

Encantada com a arte Carajá apresentada na exposição, esta, parece aos olhos da crítica ter sido o ponto alto da exposição, juntamente com as esculturas do santeiro Veiga Valle, tão cheio de gestos e movimentos nos panejamentos de seus santos e anjos.

Sobre as ressonâncias da exposição, o próprio Frei Confaloni comentaria alguns anos depois:

> [...] As reações foram as mais incríveis, disse Confaloni em depoimento ao professor Eduardo Jordão. Pouca gente, mas pouca gente mesmo aceitou a nova arte que estava sendo mostrada. Em todo caso, aquilo marcou um início promissor. A gente nem sonhava com o que viria depois, embora houvesse já uma grande preocupação com o futuro, pois se promoviam muitas conferências sobre arte em Goiás, a fim de se criar uma nova consciência do metiê, um mercado e uma nova geração de artistas.[256]

[256] Sobre o inicio das atividades na EGBA. Entrevista de Frei Confaloni concedida ao Jornalista Eduardo Jordão, para o Jornal o Popular. Editada em 02 /06/ 1977.

No começo de seu funcionamento o crítico José Godoy Garcia comentava sobre o aumento do número de visitantes a cada exposição organizada, ressaltando o compromisso de Confaloni e o grupo na organização da Exposição que seria apresentada no 1º Congresso Internacional de Intelectuais em 1954. A Escola Goiana de Belas Artes havia encerrado o ano de 1954, com um balanço produtivo de suas atividades, que contaram com quatro exposições realizadas, uma delas infantil, contudo, a exposição do 1º Congresso de Intelectuais foi considerada a mais importante de todas elas.

> [...] muitos artistas tem surgido: não só do pincel, mas gravuristas, decoradores, escultores. Não se deve esquecer do trabalho admirável da E.G.B.A como contribuição plástica de Goiás ao 1º Congresso de Internacional de Intelectuais aqui realizado. O salão organizado pela E.G.B.A recebeu da crítica nacional e dos intelectuais presentes ao Congresso o mais vivo aplauso.[257]

Se o terreno fértil é o discurso do novo, a crítica do professor Jordão destaca a importância da presença de Frei Confaloni como artista e religioso e sua associação e diálogo com os ventos modernizantes em uma região de fronteira. Há no depoimento, pontos que parecem assumir uma perspectiva convergente: a estratégia da elaboração crítica que indica Confaloni, como parte integrante de um grupo de artistas que articularam a construção da ideia de modernidade associando-a a cultura. Era preciso fundar uma nova história, reinterpretá-la visualmente, associá-la ao discurso do novo que funda Goiânia, como nos esclarece o professor Jordão Oliveira.[258] Para o crítico, Confaloni era um artista próprio à construção da ideia no novo, tanto no aspecto formal de sua linguagem, quanto como representante das instituições que se articulavam na fundação da cidade e a projetavam para o futuro. Em discurso proferido por ocasião da inauguração oficial da EGBA, o professor Jordão de Oliveira[259], fez um breve histórico das artes no Brasil e da importância da abertura da EGBA para uma cidade projetada para o futuro como Goiânia.[260] Além de apontar as habilidades do artista em seu modo peculiar e absolutamente liberto de articular sua

[257] Materia publicada no Jornal OIó, Abril de 1957.

[258] OLIVEIRA, Jordão. Prof. Jordão de Oliveira. In. COSTA, Waldir. **Caderno de Belas Artes. Revista Renovação**. V. Goiânia, Oficinas. "INGRA' S.A. I, janeiro de 1955.

[259] Jordão de Oliveira foi professor da Escola Nacional de Belas Artes. Artista de renome e laureado com prêmios de viagem ao estrangeiro, medalha de ouro e outras, pronunciou, por ocasião da "inaugural" da E.G.B.A, uma conferência, representando o Dr. Rodrigo de Melo Franco (COSTA, 1955, p. 10)

[260] OLIVEIRA, Jordão. Prof. Jordão de Oliveira. In. COSTA, Waldir. **Caderno de Belas Artes. Revista Renovação.** V. Goiânia, Oficinas. "INGRA' S.A. I, janeiro de 1955.

linguagem visual o crítico enfatiza que como a cidade nascente, Confaloni era a semente viva de um projeto de modernidade.

> [...] a arte começa bem, servida pela colaboração de homens arejados e capazes de grandes promessas à história de sua cultura. Nessa cidade que veio audaciosamente para o alto, levantando consigo os horizontes, alargando a visão, preparando-se afinal, através de suas realizações e de grandes projetos para receber a população do futuro, também a arte deverá assumir esses mesmos compromissos, que tudo por aqui assume neste momento, nos mais variados setores de atividades.[261]

Admirado artisticamente e elogiado pelos intelectuais que faziam a crítica e por uma pequena parcela da sociedade local, sua obra e suas ações comandadas junto ao grupo que comandava a Escola Goiana de Belas Artes tiveram um significado importante não só pela sua presença artística ativa, mas pelos efeitos da estética apresentada naquele momento; são obras que apresentam uma visualidade moderna, mas reúnem elementos de tradição da cultura local, com estética que conforma e aponta para o futuro, mesmo que as suas imagens sacras e profanas divergissem dos padrões estritamente clássicos. A EGBA foi responsável pela formação de uma geração de artistas goianos e pela promoção de exposição, em que apresentava trabalhos não só de alunos, mas de seus próprios professores.

Apesar de reconhecer que não possuía didática para docência, os alunos da EGBA puderam contar com um mestre de "grande sensibilidade" e conhecimento profundo sobre as artes, além do incentivo que dele recebiam. Seus alunos puderam contar com uma aula de desenho cuja pintura era uma "arte leve, sob os efeitos etéreos dos tons de tintas pardacentos" em toda sua extensão. Confaloni tinha um método: dar aula pintando, (Figura 16). A professora e ex-aluna de Confaloni Saida Cunha relembra a forma que Confaloni gostava de ensinar em seus relatos conforme segue trecho abaixo.

> [...] O Frei não sabia ensinar falando. Ele chegava e pintava, simples assim. E os alunos aprendiam mais observando as sutilezas de suas pinceladas e a maneira de solucionar os quadros, do que com ele falando. E quando acontecia de ele interferir nos quadros dos alunos, a pintura inteira passava a ser obra dele, de tão decisiva eram suas participações. Com Confaloni não tinha meio termo. E sua maneira era franca e direta. Ele dizia assim: continua Saida, era o sinal, levanta-levanta-levanta, sempre três vezes seguidas, é como se fosse uma só palavra, pedindo para o aluno se levantar, que era a hora de ele tomar o lugar e mostrar como terminar a obra. Bem verdade, alguns desses alunos poderiam ficar chateados, mas logo se

[261] OLIVEIRA, Jordão. Prof. Jordão de Oliveira. In. COSTA, Waldir. **Caderno de Belas Artes. Revista Renovação.** V. Goiânia, Oficinas. "INGRA' S.A. I, Janeiro de 1955.

> rendiam ao resultado invariavelmente exuberante e alcançado em tão pouco tempo. Ao ouvir o levanta-levanta-levanta, fazer o quê? Agradecer.[262] (CUNHA Apud SILVEIRA, 2014, p.58)



Figura 16 – Fotografia de Frei Confaloni ministrando aula na EGBA

Fonte: Acervo do IPHBC[263].

Havia sim, muitos pontos de aproximação com seus alunos, pintavam juntos e, em muitos momentos com eles ensinando uma pincelada aqui, outra acolá, afinal para o Frei o próprio ato de pintar, de fazer era de certa forma mais importante do que o que resultou desse fazer[264.] As demonstrações de apreço e respeito ao Frei se fizeram presente em muitos depoimentos de ex-alunos até os dias atuais. Seu ex-aluno o artista plástico Siron Franco[265],

[262] SILVEIRA, PX. Ária das Artes, O encantamento de Saída e seu magnífico acervo de histórias. Goiânia: Ed. Kelps, 2015, p.58.

[263] Sigla do Instituto de Pesquisas Históricas do Brasil Central.

[264] Há um relato de um ex-aluno do Frei no livro de PX Silveira sobre as atitudes de incentivo do Frei como professor na EGBA. Segundo PX Silveira um desses exemplos ficou registrado poucos dias antes de sua morte. [...] ao incentivar um de seus bons alunos a fazer uma tentativa diferente, ainda que fosse só pela intenção do novo, ouviu como resposta que não havia telas disponíveis. Sem hesitar, Confaloni lhe entrega uma tela já pintada por ele e disse ao aluno que pintasse por cima, pois aquela tela poderia ser-lhe muito mais importante do que fora para ele. O que não se sabe é se este gesto teve algum fruto (SILVEIRA, 1991, p.50)

[265] Siron Franco, Gessiron Alves Franco, nasceu em Goiás Velho em 1947. Pintor, escultor, ilustrador, desenhista, gravador e diretor de arte. Muda-se para Goiânia em 1950, onde estuda pintura com D.J. Oliveira e Cleber Gouvêa, em 1960, ano em que também é aluno ouvinte da Escola Goiana de Belas Artes da Universidade

reconhece que apesar de toda linguagem apreendida, houvera um momento em que ele próprio se afastou da estética que era apresentada e conduzida pelos exercícios de experimentações dos professores da EGBA.

O movimento e a relação entre alunos e professores marcaram o começo da história das artes plásticas em Goiás, como nos apresenta a fotografia que compõe a turma de alunos da EGBA em momento de aula de desenho artístico com Frei Confaloni. Essa turma é do ano de 1962, segundo a fonte pesquisada. Neste mesmo ano, a EGBA recebeu sua primeira turma de vestibulandos e se estabilizou como instituição de ensino voltada para as artes.

Entre a movimentação da campanha lançada para angariar fundos para a obra da Igreja São Judas Tadeu, exposições, aulas, trabalhos e experimentos no ateliê, aconteceu também outro feito na história da EGBA, o lançamento da Revista "arte nossa" (Figura 17). Criada dentro da instituição, a revista contou com a participação ativa dos professores e dos alunos da instituição. A proposta era que cada número da revista fosse feito em aula de desenho. Publicada em 1959, em seu primeiro fascículo, seus editores expuseram um pequeno texto de apresentação ao leitor.

> [...] Nesse seu número inaugural, foi toda idealizada e executada na sala de Desenho aplicado da Escola Goiana de Belas Artes, - se pouco valor lhe derem, restará aquele, insubstituível, de, ter sido "feita a mão", página por página, gravura por gravura.- Arte Nossa tem algumas pretensões: [...] Ser uma "amostra" de como se poderia lançar uma bonita revista, quando se tivesse meios financeiros para levá-la às gráficas. [...] Ser o ponto de partida para uma série de números e não tornar-se a meta de chegada de um ideal.[...] Arte nossa nêste seu primeiro número, o qual não se pode dizer, tenha sido "realizado a mão", pois melhor seria afirmar que sua edição foi "arrancada a unha". [...] Arte Nossa tem algumas pretensões: aparecer mais bonita ainda em seus números seguintes, cujas páginas deverão passar pelos cilindros das máquinas de impressoras. E assim, com poucas pretensões e

---

Católica de Goiânia. Entre 1969 e 1971, frequenta ateliês de Bernardo Cid e Walter Lewy, em São Paulo, integrando o grupo que faz exposição do surrealismo e Arte Fantástica, na Galeria Seta. Em 1974 alcança reconhecimento com a participação na 12ª Bienal Nacional de São Paulo em 1974, premiado como melhor pintor do ano. Em 1975, com prêmio viagem ao exterior, reside entre capitais europeias e o Brasil. Em 1979, inicia Projeto Ver-A-Cidade, realizando diversas interferências no espaço urbano de Goiânia. Entre 1985 e 1987, faz direção de arte para documentário de televisão como Xingu, concebido por Washington Novaes, premiado com medalha de ouro no Festival Internacional de Televisão de Seul. Desde 1986, realiza monumentos públicos, baseados na realidade social do País. Entre 1992 e 1997, ilustra vários livros, como o Desafio do Branco de Antônio Carlos Osório, o Forasteiro, de Walmir Ayala, e Contos que Valem uma Fábula: História de Animais Animados, de Kátia Canton, entre outros. Disponível: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8771/siron-franco> Acesso: 18/07/2015.

> estas muitas esperanças Arte Nossa entrega-se aos leitores e amantes das artes. (Trecho extraído da Revista Arte Nossa)[266]

A respeito da história da Revista, pouco se sabe a respeito, perguntado sobre a sua história, Amauri Menezes destacou a participação de Luiz Curado na criação do magazine. Segundo Amauri, "Luiz Curado comandou tudo por entender de artes gráficas, a revista era totalmente artesanal, feito parte por parte na Xilo ou no mimeógrafo". Contudo, o aspecto artesanal da revista era inovador no cenário artístico goiano, e segundo professor Amauri Menezes a Revista nasceu junto com o ensino da gravura em Goiânia naquele momento e teria tido uma influência forte do Clube da Gravura de Porto Alegre, até porque, segundo Menezes: "oitenta por cento da exposição montada no Congresso, eram xilogravuras do Clube de Porto Alegre cujos membros pertenciam ao "partidão"(nome dado ao Partido Comunista no Brasil).

Menezes lembrou o convite que havia recebido para entrar como membro do Partido Comunista. É sabido que a maioria da intelectualidade brasileira naquele período aderiu ao partido, pois, para Amauri "julgavam que a nata da intelectualidade assumiria o poder na República para comandar o País."

Em todas as referências que lemos sobre a da história da Escola Goiana de Belas Artes, a revista é pouco citada e em muitos trabalhos a revista não foi nem mencionada. Encontramos apenas dois exemplares nos arquivos do IPEHBC. Restou-nos a frustração de não poder apresentar um pouco mais sobre a revista que até então não havia sido mencionada em fonte nenhuma até agora citada. As imagens que abaixo apresentamos nos dão uma noção do trato artesanal que a revista foi criada dentro das aulas de desenho na EGBA.

A Arte Nossa pôde contar no seu primeiro número com um conteúdo literário de qualidade para a produção artística local, destacando-se o escritor Bernardo Elis, (escritor goiano e membro da Academia Brasileira de Letras), Waldomiro Bariani Ortênio, (escritor, folclorista), Henning Gustav Ritter,(professor da EGBA e artista escultor), Regina Lacerda (escritora), José Lopes Rodrigues (escritor), José Augusto Curado, Erico Curado, Valdir L.Costa e Nazareno Confaloni. O momento da inauguração foi marcado com coquetel e pode

[266] REVISTA ARTE NOSSA. Fascículo Nº 01. Goiânia. Org. Direção Geral: Luiz Curado. Colaboradores na Execução: Professores: Frei Nazareno Confaloni, Edméa Jordão Machado, Maria de C. Miranda, Wilma Reis Calçado. Alunos: Abadio Silva, Silvio O. Castro, Maria L. Del Buono, Maria Lourdes Câmara, Terezinha Valadares, Mary Moreira, Joaquim Moreira Lourdes Fidelis. Escrevem: Bernardo Elis, Waldir L. Costa, Waldomiro Bariani Ortêncio, Henning Gustav Ritter, Maria G. Fernandes, Regina Lacerda, Érico Curado, Wilma Reis Calçado, José Lopes Rodrigues, José Augusto Curado, Frei Nazareno Confaloni.

ser capturado por algumas fotografias dos professores e alunos da escola nas (Figuras 18 e 19) .

De fato, havia sim um projeto de ação cultural moderna em Goiás nos anos cinquenta, mas também projetos individuais. Não houve preocupação por parte do grupo com um programa de orientação modernista sistematizado.[267] Os membros do grupo desenvolviam atividades artísticas paralelas, inclusive participações em exposições individuais e coletivas.



Figura 17 – Fotografia da Revista Arte nossa, nº1.

Fonte: Acervo no IPHBC

[267] Daremos continuidade a essa reflexão mais a frente no item do capitulo que tratará especificamente da história da EGBA



Figura 18 – Confraternização pela confecção da Revista Arte Nossa.

Fonte: Acervo no IPHBC



Figura 19 – Impressão da Revista Arte Nossa pela profª de Gravura Edimeia Jordão

Fonte: Acervo do IPHBC

Ao final da década de cinquenta, formou-se a primeira turma da EGBA (Figura 20), e junto o começo de uma crise financeira intensa que abalava também as estruturas internas da instituição. Por ter sido criada sem fins lucrativos, a EGBA também era carente de recursos financeiros e ainda havia uma diferença nos salários de professores que atuavam nas áreas de

teoria e prática. Essas razões acabaram por alimentar a crise, levando a escola a graves problemas políticos internos que resultaram em um grupo dissidente que fundariam o IBAG, o Instituto de Belas Artes de Goiás.



Figura 20 – Fotografia da primeira turma de formandos da EGBA, 1959, com Frei Confaloni ao centro

Fonte: IPEHBC



Figura 21 – Fotografia de alunos da EGBA em Aula de Desenho, 1962.

Fonte: Acervo IPHBC[268]

[268] Sigla do Instituto de Pesquisas Históricas do Brasil Central.

Na EGBA existia um ambiente de cooperação muito grande tanto por parte dos professores como por parte dos alunos envolvidos com a instituição, as aulas de desenho eram ministradas em círculo, (Figura 21). Todo início de ano as tintas que seriam usadas no decorrer das atividades eram feitas na própria escola, mais uma iniciativa de Frei Confaloni. Para tanto, todos os alunos recebiam uma relação de materiais a serem comprados para fabricação de tintas que seriam usadas durante o ano letivo. A iniciativa foi tomada em função do baixo custo e da qualidade da tinta para o aprendizado. Neste caso, o professor Confaloni não levava em consideração a durabilidade do material nas pinturas, pois seriam usadas somente para aprendizado das aulas de desenho e pintura.

Os anos 60 teriam sido anos de muitas mudanças na vida do Frei, dez anos após primeira crise que sofrera a EGBA, a escola é incorporada ao curso de Arquitetura criado pela Universidade Católica de Goiás, transformando-se em Escola de Arquitetura e Artes da UCG, sendo definitivamente extinta em 1972. Também nesse mesmo período, o artista DJ Oliveira é apresentado a Luiz Curado e contratado pela EGBA[269], para se juntar ao grupo de artistas professores. Criaram aulas ao ar livre e realizaram diversas atividades em conjunto. Confaloni lembra em diálogo com Miguel Jorge: "Em Goiânia também insisti nessa temática de paisagens. Religiosamente saia com amigos pintores, para retratar paisagens do campo".[270] Siron Franco, artista plástico que recebeu ensinamentos dos professores da EGBA, especialmente de Confaloni, com quem costumava observar pintando em seu atelier, contaria, posteriormente, sobre tais aulas de pinturas ao ar livre:

> Confaloni saia aos domingos com seu grupo para pintar paisagens, porém sem a intenção de registrar uma cidade que poderia ser modificada. Saímos muito, eu era garoto e os acompanhava, mas só com o objetivo de reproduzir, não tínhamos uma consciência, inclusive sociológica. Não precisavam melhorar a pintura precisavam só de um conceito, de conceituar

[269] Dirso José de Oliveira, conhecido artisticamente como DJ Oliveira, chegou a Goiânia por volta do final da década de 40, quando começou ganhar destaque diante de alguns intelectuais. Posteriormente foi apresentado pelo Jornalista Batista Custódio e ao então diretor de teatro, João Bênio, com quem DJ trabalhou durante algum tempo como cenógrafo, além de aproveitar o ambiente artístico para expor suas pinturas que eram vendidas ali no próprio local. Reconhecido pelo trabalho de cenografia, DJ foi convidado pelo professor Luiz Curado para dar aulas na EGBA, e juntamente com outros artistas criou a primeira turma de alunos para pintar ao ar livre. Importante destacar o papel de DJ Oliveira na vida artística de Confaloni. Segundo Siron Franco: [...] o Oliveira teve influência do Frei, que por sua vez teve influência do Oliveira. Isto é natural, tão normal, porque estavam vivendo numa cidade onde não tinham outra coisa para ver a não ser eles mesmos. Chega a um ponto que o artista tem que reciclar, tem que ver outro tipo de trabalho, sair senão neurotiza qualquer atividade. (FRANCO, Siron. Confaloni por Siron. In: Revista Goiana de Artes, 3(1):81-86, Janeiro-Junho, 1982, p. 82).

[270] Entrevista concedida ao crítico de arte Miguel Jorge para o Jornal O Popular - Paginas Literárias em 25 Nov. 1973.

> a obra. Por isso ficou por um lado, muito artesanal, sem a preocupação filosófica em relação ao meio em que se está vivendo. [271]

O fato de Confaloni ter conseguido atingir avanços estéticos e críticos pode-se explicar, em parte, pela forma como ele viu a "ruptura": sua condição de "vanguarda" num contexto histórico periférico, aliado ao seu senso apurado e ao espírito do seu tempo e seu lugar social. Todos esses aspectos o ajudaram numa atitude singular, mas de não rebeldia, distanciando-o, nesse sentido, das vanguardas modernistas da primeira geração no Brasil. De modo que importou mais o caminho aberto pelo grupo de professores artistas para as gerações futuras. O trio articulador da construção da modernidade associada à cultura abarcou tanto a tradição quanto o novo. Desejosos de construir uma região moderna desenvolveram as artes e foram seguidos nas letras e na música. Prepararam um terreno fértil para novas tendências, novas ideias, novos autores, obras, que tiveram como herança pontos referenciais e diferenciados de incorporação de valores da modernidade, em momento inaugural que configurou o diálogo entre o novo evocado pelo progresso (Goiânia) e as inovações de linguagens artísticas por meio da literatura, em um primeiro momento, e, segundo, por meio das artes plásticas e da música.

Os avanços estéticos nas artes plásticas contaram com artistas de diferentes lugares do Brasil e da Europa. De outro lado, outros que não faziam parte do grupo de fundação, passaram, posteriormente, a integrar o quadro docente da EGBA. Um deles foi DJ Oliveira (Bragança Paulista), egresso do Grupo Santa Helena[272] (SP), que passou a integrar o quadro de professores em 1961. DJ Oliveira chegou a Goiânia com novas técnicas adquiridas em São Paulo. Seu contato com Frei Confaloni tornou-se diário, e, nessa troca, convivendo em um ambiente que não tinha um fluxo cultural intenso, ambos se influenciaram na pintura. Siron Franco, ao comentar o ambiente artístico da época, concluirá: [...] "O Oliveira teve influência do Frei, que por sua vez teve influência do Oliveira. Isto é natural, tão normal, porque estavam vivendo numa cidade onde não tinham outra coisa para ver a não ser eles mesmos."[273]

---

[271] FRANCO, Siron. **Confaloni por Siron**. In: Revista Goiana de Artes, 3(1): 81-86, Janeiro-Junho, 1982. p.82-83

[272] **Grupo Santa Helena** foi o nome atribuído pelo crítico Sérgio Milliet aos pintores que, a partir da década de 1930, se reuniam nos ateliês de Francisco Rebolo e Mário Zanini. Os ateliês estavam situados em um edifício da Praça da Sé, na cidade de São Paulo, denominado "Palacete Santa Helena". Este prédio foi demolido em 1971, quando da construção da Estação de Metrô da Sé.

[273] Siron. FRANCO, Siron. **Confaloni por Siron Franco.**Revista Goiana de Artes, Goiânia-GO, v. 3, n.1, p. 81-86, Jan/Jun. 1982, p.82

Outro artista foi Cleber Gouvêa (Belo Horizonte) que em 1962, a convite da professora Maria Guilhermina, foi trabalhar no IBAG (Instituto de Belas Artes de Goiânia) e havia conquistado alguns prêmios, como o de Escultura, em 1959, no Salão Municipal de Belas Artes da cidade de Belo Horizonte. Em 1961, obteve o segundo prêmio de Escultura no Salão Universitário. Introduziu a litografia em Goiás e, por um período, dedicou-se a ela e à xilogravura. Todavia, o que sempre motivou seu caminho foi retomado no final da década de 1960 - a pintura -, consagrando-o no cenário artístico goiano. Cleber, juntamente com uma geração de ex-alunos da EGBA e do IBAG, passou a compor a cena cultural de Goiás a partir dos anos 70, assim como Iza Costa, Ana Maria Pacheco, Washington Honorato Rodrigues, Heleno Godoy, Vanda Pinheiro, Siron Franco e Paulo Fogaça (1936). Este último havia retornado do Rio de Janeiro na década de 70, trazendo na mala novas linguagens.

Assim, na trajetória cultural goiana, a EGBA foi precursora na sistematização do ensino de arte na década de 1950, contando com a contribuição de artistas que vieram do estrangeiro para que se começasse a encarar uma produção pictórica com critérios investigativos à luz da filosofia da arte e de métodos pedagógicos teóricos, teórico-práticos e práticas especiais. No final da década de 1950, mesmo passando por fortes problemas financeiros, a matéria do Jornal O Popular de 07 de Janeiro de 1960, anunciava a abertura da Escolinha de Arte Infantil que funcionaria dentro de uma sala da própria E.G.B.A.com aulas diárias das 16h às 17h, que tinha como orientadoras as professoras Sônia Caruso Jordão e Edmea Jordão Machado.

Por outro lado, a cidade nova exigia também um ambiente cultural integrado e renovado desde que, quanto ao seu aspecto físico, a nova capital era notável pelas criações e transformações em relação à antiga cidade de Goiás. Essa iniciativa levou à criação do MAG (Museu de Artes de Goiânia) em 25 de Janeiro de 1959. Infelizmente, o MAG sobreviveria por somente dois anos, padecendo de sérios problemas financeiros, da mesma forma que a EGBA no final da década de 1950. Criada sem fins lucrativos, a EGBA carecia de recursos financeiros e não possuía política clara de formação e manutenção de seus docentes. Essas razões acabaram por alimentar uma crise na Escola, levando-a a graves problemas políticos internos. Um desses problemas levou à cisão na equipe de professores quando da contratação do artista de fora DJ Oliveira, que passou a ocupar a cadeira de pintura. Segundo Goya (2010), a rejeição à renovação, o autodidatismo e a impossibilidade da EGBA de aderir à UFG, ideia levantada e discutida na época pelos professores, impediram o avanço e instalaram

a crise. Edna Goya (2010, p. 2030) elucida que, embora não existam documentos que expliquem a cisão da Escola, percebe-se que existiam conflitos políticos e disputas de poder por parte do seu grupo de professores. De um lado se agrupavam Henning Gustav Ritter, Maria Guilhermina e Antônio Peclat, que se opunham à direção de Luiz Curado, que, de outro lado, contava com o apoio de Confaloni e Edilberto da Veiga. Com a criação da Faculdade de Arquitetura junto à Universidade de Goiás (antiga Universidade Católica de Goiás e hoje PUC-Goiás) e o posicionamento de Confaloni junto à Igreja, Luiz Curado se isolou e, diante da nova configuração a Escola não conseguiu se manter.

Desde a época da fundação da Escola havia um acordo entre o Arcebispo de Goiânia, Dom Emanuel Gomes de Oliveira e seus criadores, no sentido de anexar a escola futuramente à Universidade de Goiás, que já se estruturava no final da década de 1950[274]. Diante dessa intenção, o grupo de professores formado por José Lopes Rodrigues, Henning Gustav Ritter, Antônio Henrique Peclat e Maria Guilhermina (esta última recém-formada e ex-aluna de Ritter e Confaloni na EGBA) fundou o IBAG[275], com a adesão de Antônio Nery da Silva, Orlando Ferreira de Castro, Zofia Stamiroswska, Violeta Bitars, Adelmo de Moura Café. Em 1962, o IBAG contrataria Cleber Gouvêa.

A incorporação da EGBA à Universidade Católica de Goiás aconteceu em 23 de agosto de 1969, passando a se chamar Escola de Belas Artes da Universidade de Goiás e levando ao fim a EGBA. Em entrevista ao crítico de arte Miguel Jorge, Confaloni fala do carinho que tinha pela instituição que havia criado com o grupo: "trabalhei com muita paixão e fui muito querido pelos alunos. E quando a Universidade Católica matou nossa Escola de Belas Artes foi como se tivessem matado meu filho".[276]

---

[274] A Ata da 17ª reunião da Congregação da Escola Goiana de Belas Artes, realizada no Salão Veiga Valle, às 19hs, do dia 25.08.1959, confirmava o compromisso firmado entre a EGBA e a Sociedade Goiana de Cultura, mantenedora da UCG: "1)- que o patrimônio da escola não fosse desviado de sua finalidade; 2)- que as verbas obtidas em nome da Escola Goiana de Belas Artes só nesta fossem aplicadas; 3)- que a escola movimentasse suas rendas; 4)- que os atuais professores fossem mantidos enquanto servissem e não houvesse concursos (...)". GOYA, Edna. **O Ensino superior de artes plásticas em Goiás: A Escola Goiana de Belas Artes.** Cachoeira-Ba: 2010 Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**.**"Entre Territórios". Cachoeira-BA, 2010, p 2030).

[275] IBAG – Instituto de Belas Artes de Goiás, instituição fundada em março de 1962, posteriormente seria anexada à Universidade Federal de Goiás, passando a se chamar Faculdade de Artes da UFG e, em 1969, Instituto de Artes da UFG, agregando o Conservatório de Música. Atualmente, denomina-se FAV - Faculdade de Artes Visuais.

[276] Entrevista de Frei Confaloni concedida ao crítico de arte Miguel Jorge para o Jornal O Popular de 25/11/1973,p.11

Foi, no entanto, a coexistência dessas duas escolas de artes em Goiás na década de 1960 que fortaleceu o impulso para a pesquisa contínua no processo de reflexão, investigação e criação artística do Estado: a fundação da EGBA na década de 50 e, em 1960, o IBAG. Ambas forneceram condições para que os artistas desenvolvessem novas linguagens visuais, favorecendo a projeção de Goiás n o campo do debate nacional, com revelação de artistas que posteriormente, a partir da década de 1970, foram reconhecidos internacionalmente pela crítica, como é o caso do artista plástico Siron Franco[277] e Ana Maria Pacheco[278].

Se Goiânia foi criada como uma estratégia da modernidade com apoio na cultura como um dos sentidos evocados de identificação, Confaloni respondeu bem a isso com a criação da EGBA, e foi muito bem visto pela crítica que o acolheu como ícone dessa modernidade. A apropriação da crítica a Confaloni sob a égide da cultura foi fundamental para se pensar a modernidade em Goiás, uma vez que o termo cultura ainda era cunhado àquele tempo como sinônimo de civilização e marca de nacionalidade, "ideias-força" que se propagaram de forma nacional e local.

[278] Entrevista de Frei Confaloni concedida ao crítico de arte Miguel Jorge para o Jornal O Popular de 25/11/1973,p.11

[278] Ana Maria Pacheco (Goiânia-Go 1943). Escultora, pintora, desenhista e gravadora. É bacharel em escultura pela Universidade Católica de Goiás-UCG, e em música pela Universidade Federal de Goiás - UFGO. Em 1965, faz pós-graduação em música e educação no Rio de Janeiro, e, entre 1966 e 1969, leciona em curso de formação de professores, no Instituto de Educação de Goiás. De 1966 a 1973, é professora na Escola de Belas Artes da Faculdade de Artquitetura da Universidade de Goiás, e no Instituto de Arte da UFGO. Com bolsa de estudos do Conselho Britânico do Rio de Janeiro, estuda, de 1973 a 1975, em Londres, na *Slade School of Fine Art*. De 1985 a 1989, exerce o cargo de diretora titular de Belas Artes na Nowich School of Art. Norfolk, Inglaterra. Em 1966, torna-se artista associada a National Gallery, Londres. Como professora visitante, leciona em universidades na Escócia, Inglaterra, Irlanda do Norte. Em 2000, recebe o título de doutora honoris causa em letras pela University of East Anglia e, em 2002, doutora honoris causa em filosofia pela *Anglia Pulytchnic University*, ambas em Norfolk, Inglaterra. Em 2000 realiza mostra individual no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em 2004 expõe no Purdy Hicks Gallery, Londres e no Brighton Museum & Art Gallery, Brighton, Inglaterra. Tem obras em importantes acervos no Brasil, Inglaterra, Alemanha, Japão e Estados Unidos. A última exposição das esculturas da artista no Brasil foi em 2012 nas dependências do prédio da Pinacoteca de São Paulo, onde reuniu cerca de 50 obras entre gravuras, livros de artista e esculturas, realizadas entre 1998 e 2012. Atualmente Vive e Trabalha na Inglaterra desde 1973. Fonte de Pesquisa. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10496/ana-maria-pacheco Data de Acesso: 18/07/2015

CAPÍTULO III - CONFALONI E A CRÍTICA: CENÁRIOS E INSTITUIÇÕES

O surgimento de um pensamento crítico mais sistematizado no campo da estética ocorreu no século XVIII em pleno Iluminismo. Todavia, Northrop Frye (1957, p.12) nos diz que: "a idade do ouro da crítica e anticrítica foi a última parte do século XIX", parte da razão desse momento fecundo da história da crítica se deve às transformações ocorridas no bojo das discussões sobre arte naquele momento, visíveis em razão do surgimento de uma cultura artística que expressava os novos valores da sociedade, retratando o tempo em que se estava vivendo, resultando em novas modalidades de crítica, distintamente especializadas no período. Também o historiador da arte Carlos Argan comenta que foi durante o século XIX em pleno Romantismo, o estabelecimento de juízo de valor de arte que já não respondia aos critérios clássicos acadêmicos. Segundo o autor, nesse período a crítica era feita basicamente por literatos, intelectuais considerados aptos a estabelecerem critérios e padrão de gosto, estimulando e influenciando novas tendências. Não foi à toa que, tais registros começavam a aparecer em diversos níveis, como nos indica Argan: “filosófico, literário, historiográfico, informativo, jornalístico, polêmico” (ARGAN,1988, p.127).

O valor cultural e o aprimoramento na crítica de arte da segunda metade do século XIX e século XX, demonstraram o papel relevante e objetivo da crítica, que responde a uma necessidade que não é secundária ao objeto artístico. Para Argan (1988), é impossível a compreensão de processos e movimentos artísticos e o sentido da arte em geral, sem o registro de textos críticos, ou seja, a arte pela arte torna-se empobrecida, pois, quem dá voz ao objeto artístico é a própria crítica.

Contudo, como assevera o historiador, grande parte da literatura a respeito deve-se também, aos próprios artistas que, diante da necessidade de conceituação de seus trabalhos fizeram declarações em torno de suas temáticas. Mas, se a crítica é considerada uma parte essencial para as atividades artísticas, qual seria o seu papel? Para Argan a crítica cumpre um lugar de relevância no universo das artes em geral, pois com uma função de mediadora entre o artista e o público que aprecia a obra, a crítica "lançaria uma ponte sobre o vazio ente os produtores e os fruidores de valores artísticos" (ARGAN,1988, p.128).

Considerando que a arte necessariamente necessita da crítica para existir, neste sentido é a crítica que da voz ao objeto artístico, seu papel é interpretar o pensamento do pintor com autoridade, segundo uma estrutura conceitual, que envolve aspectos técnicos e formais da mesma, (estrutura, composição, cor, desenho e traço), detalhes que pertencem ao universo

crítico. Assim, podemos afirmar que a crítica interpreta, conceitua ou traduz o objeto artístico, transformando-o em um exercício reflexivo.

Colocando-se no lugar da teoria da literatura, e mesmo que passível de muitas críticas e desconfianças, a Estética da Recepção foi, aos poucos se colocando em face aos acontecimentos históricos, afirmando-se enquanto campo teórico da literatura. No Brasil, os primeiros textos traduzidos foram organizados por Luiz Costa Lima que tratou de organizar uma coletânea de ensaios da Escola de Konstanz que datam do ano de 1979. Cenário no qual apareceram autores como H.R. Jauss, K. Stierle, W. Iser e H.U. Gumbrecht. Contudo, foi nos anos de 1980, no bojo da crise de ensino desencadeada em várias instâncias que a Estética da Recepção vai marcar o mundo acadêmico brasileiro.

É sabido que pesquisadores do campo da arte tomam emprestada a teoria literária para tratar de efetivamente de seu objeto de estudo, as linguagens artísticas. Embora constructos teóricos no campo das artes tenham ocorrido durante a primeira metade do século XX, desde então, os debates em torno do (neo)estruturalismo, desconstrucionismo, multiculturalismo e estética da recepção na busca da significação do domínio da imagem tornaram-se frequentes.

Considerada uma década em que correntes críticas filosóficas foram colocadas em xeque provocando acalorados debates, os anos de 1960 apresentaram o momento de repensar, a política, o social e o cultural. Diante de um cenário de incertezas e necessidades prementes de ajustes, jovens politizados manifestavam seus anseios por mudanças, em face as experiências de regimes totalitários e conflitos que envolveram a Segunda Guerra Mundial tornando o mundo polarizado, entre socialismo e capitalismo de um lado, e de outro, sociedades que se fragmentavam na presença da ascensão de minorias sociais.

Historicamente o ano de 1945 não é um ano para ser esquecido. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o mapa político entre as nações era redefinido, as ideologias entravam em colapso e se radicalizavam, e a cultura não poderia ter ficado de fora de tantas transformações. Anos mais tarde, o Brasil saía da era Getulista de quinze anos e novas mentalidades começavam a se formar não só no Brasil, mas em todo contexto mundial.

Os acontecimentos políticos, sociais e econômicos daquele momento produziram efeitos e suas ressonâncias não demoraram a chegar ao mundo acadêmico. No ano de 1967, na Universidade de Konstanz, Alemanha, Hans Robert Jauss, por meio de sua aula inaugural com título um tanto provocador, daria prova da riqueza do debate em torno do assunto que se espalha posteriormente. Com o título: "Literaturgeschichte als Provokation der literaturwissenschaft" (O que é e com que fim se estuda a história da literatura?), Jauss iniciava o debate com a seguinte frase: "Atualmente a história da literatura caiu num

descrédito sempre maior e que, de forma alguma, é imerecido". Não foi de se estranhar o impacto e o desconforto que suas palavras causaram. O debate e a crítica atingiam a metodologia de análise literária que levava em conta a cronologia de vida e obra de autores, desprezando o caráter de historicidade da obra. Criticando teorias literárias formalistas e marxistas, Jauss entendia que a história da literatura não poderia se basear tão somente em categorias cronológicas de vida e obra do autor, tampouco na validade da autonomia absoluta da obra em relação ao sujeito, em função de sua estrutura ser autossuficiente com sentido advindo tão somente de sua organização interna. Segundo Zilberman (2008) é a estrutura o único objeto a ser descrito pelo estudioso da literatura, jamais, porém, interpretado, circunstância em que interfeririam os valores pessoais do crítico; e esses precisam ser evitados para a teoria da literatura comportar-se como ciência (ZILBERMAN, 1989, p.10).

É oportuno abordar os dois modos de acontecer da experiência estética, vista por Jauss como o caminho que conduziria ao cumprimento para uma teoria da literatura. Primeiro, ela não começa pela compreensão e interpretação, mas pela "compreensão fruidora e fruição compreensiva", estabelece-se comunicação entre os dois lados da relação (leitor/texto). O segundo, por meio da interpretação e do efeito que a leitura causou ao leitor, ou seja, a obra só revela sua existência em um horizonte de possibilidades e, é nesse ato de experiência estética que o leitor se enxerga no texto reconfigurando e atribuindo-lhe significados em novas interpretações.

A desconfiança de Jauss com o marxismo e o formalismo russo, era contemporânea às revoltas estudantis que culminaram na Revolução de Maio de 1968 na França. O modelo de sociedade explicado por meio do materialismo dialético não seria capaz de explicar o fenômeno sociocultural e político que havia explodido nos anos de 1960, o que levou a desconfiança da noção de historicidade de análises de elementos histórico-sociais tanto do marxismo ortodoxo, quanto do formalismo. Neste sentido, Jauss busca recuperar o caráter de historicidade de textos literários de maneira oposta aos modelos teóricos até então vigentes.

Esta pretensa originalidade teoricamente manifestada em suas análises literárias, tinha uma relação também com as revoltas estudantis, com a crise no ensino que afetou o mundo acadêmico nos anos de 1960, levando Jauss a reforçar suas propostas no campo literário apresentando-se "como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor, o 'Terceiro Estado', conforme Jauss o designa" (ZILBERMAN, 1989, p.10). Assim, a Estética da Recepção surgia como uma teoria da leitura e, como tal, os textos deveriam serem lidos e interpretados, a saber, "a reabilitação da

história, por consequência, da historicidade, da literatura, segundo um ângulo diferente do materialismo dialético"(ZILBERMAN, 1989, p.11).

A crítica se dá em torno da história da literatura, contudo, em seus apontamentos, Jauss discute os fundamentos científicos da história da arte enquanto disciplina, com proposta de mudança metodológica que tem como alvo, a autonomia do sujeito (leitor) em relação ao autor da obra. Ao trazer o leitor para dentro do texto como ferramenta importante de recepção, Jauss contrariava a afirmação de vertentes francesas que dirige a autonomia absoluta da obra, que se sobrepõe ao sujeito.

Com efeito, a crise do historicismo e do positivismo anunciava a necessidade de revisão e ajustes em teorias do século XIX (idealismo e positivismo) que não atendiam mais ao modelo de sociedade vigente, levando Jauss a investir em uma discussão profunda acerca da metodologia de análise de textos literários, sem desprezar totalmente o estruturalismo, este último havia alcançado prestígio no meio universitário na década de 1960, mas nos anos seguintes já não servia de modelo explicativo diante de um mundo cada vez mais fragmentado. Contudo, Regina Zilberman ressalta em seu livro, a dívida de Jauss para com o estruturalismo, em especial o representado pelos intelectuais de Praga.

Não se pode deixar de destacar a influência de seu mestre, Hans-Georg Gadamer, da Universidade de Heidelberg. Gadamer havia publicado sua obra celebre: Verdade e Método [Wahrheit und Methode], enfatizando a importância da hermenêutica na história, o que resultou na fundação de um grupo de discussão interdisciplinar (Poética e Hermenêutica), que se dissolveu muito tempo depois, após a morte de Jauss (1997), a aposentadoria de Iser e a transferência de vários professores para outras universidades estrangeiras. Segundo Regina Zilberman, a influência dos conceitos de Gadamer, da fenomenologia de horizontes de expectativas com resgate da história como alicerce do conhecimento do texto, ofereceu ao pensamento alemão a possibilidade de investigações filosóficas de Schleiermacher e Dilthey no século XIX, e Heidegger que, no século XX "renovava o estatuto da hermenêutica, e possibilitava a (re)visão da história sem ter de percorrer a trilha do marxismo, talvez já por demais batida" (ZILBERMAN, 1989, p. 12).

A importância e contribuição metodológica da Estética da Recepção nas análises literárias pensadas a partir da relação entre leitor/texto, como ponto de encontro entre poética e hermenêutica acentua a importância da interpretação do leitor (receptor) em relação à obra, ou seja, o leitor dá voz ao texto. Mantendo uma crítica contundente ao marxismo e ao formalismo, Jauss se manteve mais próximo de intelectuais do estruturalismo e da Alemanha Oriental, em especial, a Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle e Hans Urich Gumbrecht, o que

descarta qualquer possibilidade de "situá-lo nesse polo de espectro ideológico" (ZILBERMAN, 1989, p.12).

Marcada por vigorosos ensaios e debates, as discussões em torno da Estética da Recepção divergiram com algumas correntes teóricas, mas dialogavam com outras, como é o caso do estruturalismo que o próprio Jauss reconhecia sua contribuição para os estudos de Estética da Recepção. Com fundamento nestes princípios, este capítulo, portanto, considera que a crítica é fundamental para se compreender a recepção de Confaloni e sua apropriação como artista moderno em Goiás. Antes, contudo, vamos compreender o status da crítica de arte em Goiás, em especial da literatura, tal como nos é apresentada pela discussão acadêmica. Utilizaremos, especialmente, trechos da obra de Gilberto Mendonça Teles publicada em 1965, sob o título: "A Poesia em Goiás" que tratam sobre o estudo da história da evolução literária em Goiás e observamos nela suas colocações no período que vai de 1930 a 1970, momento no qual brotou a crítica literária em Goiânia.

Não é intenção escrever sobre a trajetória histórica da literatura em Goiás de forma aprofundada, mas localizar de modo geral o surgimento de uma suposta crítica de arte nos anos de 1950 que tem sua gênese na crítica literária. Uma suposta historiografia sobre a crítica de arte nesse contexto nos aparece, nessa pesquisa, como um instrumento importante para que possamos contextualizar também a produção artística moderna em Goiás no período. Não encontramos bibliografia que trate especificamente do assunto. Para a construção desse capítulo foram colhidos depoimentos de escritores, artistas, alguns ex-alunos, um ex-professor da EGBA, além de amigos de Frei Confaloni. Todavia, reconhecemos que existem divergências de pensamentos, o que torna o debate mais rico.

3.1 Gênese e Constituição da Crítica de Arte em Goiás

A opção pelo levantamento e interpretação de textos críticos sobre o trabalho do Frei em Goiânia a partir dos anos de 1950, momento em que Confaloni chega à Goiás até o ano de seu falecimento (1977) e pós-morte, visam compreender como a crítica de arte em Goiânia interpretou o pensamento da obra do artista como um dos precursores do modernismo nas artes em Goiás e como ele respondeu a tudo isso. Para tanto, investigamos o panorama crítico regional da época, sua vinculação com instituições culturais e articulações políticas. Partimos da hipótese que há uma relação entre os intelectuais, a cultura e a política articulados com a ideia de modernidade criada para o Estado e que Confaloni serve à apropriação por parte dos grupos que articulados às instituições, legitimam o discurso do novo para Goiás e para Goiânia. Tais escritos são relevantes no sentido de contribuir para se obter uma noção central

que permita entender a maneira a qual o movimento artístico moderno se organizou no Estado, pois, por meio desses registros de arte podemos perceber a identificação com a modernidade aqui instalada tardiamente para alguns críticos.

Portanto, para responder a hipótese acima mencionada, é preciso indagar: quem foram os críticos em Goiânia durante o período de atuação e pós-morte de Confaloni? A quais instituições pertenciam? Quais temáticas foram abordadas em seus textos? Quais tipos de crítica desenvolveram? Qual era o lugar de fala da crítica no momento da produção da obra de Confaloni? São questionamentos que nos permitirão compreender a dimensão do movimento moderno nas artes em Goiânia, suas articulações com a política e a sociedade desde seu momento germinal, além de aprofundar nas propostas temáticas e estéticas.

Começamos nossa narrativa à procura de evidências da atuação da crítica em Goiás deslocando-nos do contexto sociocultural do final do século XIX, para as primeiras décadas do século XX com a cidade que acabava de nascer com hábitos e costumes rurais e não possuía ambientes culturais de circulação de ideias, espaços específicos como: exposições a museus, galerias e salões de arte, para um momento que começava a florescer uma vida artística cultural em Goiânia, ainda que de forma tímida, como veremos a seguir.

Nas primeiras décadas dos anos de 1900, o termo modernismo estava longe de fazer parte do ideário literário goiano e é notório quando observamos a falta de orientações na Província daquele período, cujas letras impregnadas de uma visão pessoal, simplista, no dizer de Domingos Félix vinham de uma perspectiva pré-moderna: "vindo do Romantismo decadente e roceiro para o depuramento meramente formal do Parnasianismo, com passagem marcante pelo Simbolismo, até descobrir o fundamental significado do conceito moderno de poesia" (FÉLIX, 1965, p.13).

A análise do escritor Domingos Félix, acima mencionada, nos traz à luz o indicativo de que as primeiras manifestações literárias em Goiás sugerem percursos e peculiaridades próprias da situação e contexto sociocultural local no qual se encontrava Goiás, diferente do que já se fazia nos eixos ligados ao Rio de Janeiro e São Paulo.

Em "A Poesia em Goiás", livro que trata sobre o estudo da história da evolução da literária em Goiás, o escritor Gilberto Mendonça Teles, nome exponencial da literatura goiana observou uma questão crucial quanto ao desenvolvimento das artes em geral em uma sociedade, ele vai nos dizer o seguinte:

> Segue assim aquela perspectiva teórica, segundo a qual o aparecimento dos gêneros literários se deve a decorrências do desenvolvimento econômico-social da comunidade e se registra, primeiramente, na poesia, evoluindo depois no sentido do teatro e da crítica, a qual, "se não é apenas uma função marginal em face da criação literária, não pode florescer onde esta míngua[279]. (TELES, 1965, p.19)

De forma lenta e gradativa, a evolução no campo literário em Goiás foi acontecendo às margens dos grandes centros. Segundo o escritor Domingos Félix, as especificidades do contexto sociopolítico, econômico e cultural local, aliado à demora para publicação justificava o estado incipiente, anêmico, carente de orientações que fizeram com que os nossos jovens poetas adotassem suas escolhas de forma pessoal, resultando segundo o escritor, em "alguns livros falhos, de nossa turbulenta experiência." (FELIX, 1965, p.13).

Em rotas inóspitas e situação precária, em uma região com altas taxas de analfabetismo a literatura foi amadurecendo de forma lenta e gradativa em Goiás, evoluindo da poesia e do conto ao romance, do romance ao teatro e, deste à crítica literária. Entre uma realidade específica e manifestações intelectuais esparsas, a poesia teria sido a porta de entrada da literatura no território goiano, contando com inserção de outro tipo de gênero somente após 1917, desde então adquirindo fontes renovadoras na forma e na expressão.

Aqui, parece-nos útil, mais uma vez voltar no tempo, mais precisamente nos registros de Goiás no século XVIII que marcam o surgimento das primeiras aulas no local e com elas o surgimento de poetas. De fato, o surgimento das letras em território goiano surgiu quase cem anos depois do descobrimento das minas auríferas. Sem considerar a realidade específica da localidade e com um olhar afinado com a perspectiva colonizadora, Gilberto Mendonça Teles relata que até 1850 não havia acontecido nada no campo literário goiano a não ser a escrita pelos viajantes, homens que dominavam a ciência que deixavam seus registros e impressões sobre o espaço quando passavam por terras goianas. Cunha Matos teria sido um desses viajantes que deixou um relato sobre a ausência das letras em Goiás no período que diz o seguinte: "em Goiaz, as pessoas batem mais com a língua do que com as armas".[280] O primeiro livro impresso em Goiás é de autoria do Governador da Província assinala o escritor

[279] Alceu Amoroso Lima, "A Crítica Literária no Brasil", MEC, Rio de Janeiro.

[280] Texto publicado pelo escritor Brasigóis Felício, em 16/02/2011, no site da UBE- Seção Goiás, sob o título: Literatura goiana: um panorama histórico. Disponível em http://www.ubebr.com.br/post/ensaio/literatura-goiana-um-panorama-historico-por-brasigois-felicio acesso em 04/07/2016.

Geraldo Coelho Vaz, data de 1863, de autoria de Couto Magalhães[281], intitulado: "Viagem ao Rio Araguaia".

Contudo, o entusiasmo no campo literário começou a nascer em 1903, com a criação da Academia de Direito em Goiás e 1904 quando é fundada a Academia de Letras e o primeiro jornal do Estado. Com a criação dessas instituições, Goiás começava a dar sinais de uma vida cultural participativa com as ideias políticas republicanas do país, ainda que timidamente, pois, durante as primeiras décadas do século XX, o Estado ainda contava com uma população que atingia a margem de oitenta por cento de analfabetos, o que dificultava o desenrolar das letras não só no campo da literatura, mas das artes de um modo geral. Ademais, Goiás enfrentava dificuldades em participar da vida política em nível nacional, em função não só de sua posição geográfica, do difícil acesso aos grandes centros, como da carência de líderes ativos que marcassem presença e representassem Goiás no cenário político nacional. Para Teles, o cenário resultou em atraso cultural do povo goiano que só seria atualizado a partir da década de 1930 com a transferência da Capital, mas de forma mais intensa nos primeiros anos da década de 1950, já com a nova capital consolidada e o Estado em pleno desenvolvimento.

Também, é importante dizer que a década de 1940 foi marcada por um movimento importante que fez história em um período de transição da literatura goiana. O grupo Geração 45 valorizou elementos narrativos estéticos sem perder de vista o contexto sociocultural local. Visto por alguns como um período de ruptura em relação ao que estava sendo feito em Goiás, o modernismo da chamada Geração 45 marcou a história da literatura goiana por meio do seu expoente máximo, o escritor Bernardo Élis. A obra do autor intitulada "Ermos e Gerais", publicada em 1944, teria marcado a inclusão da temática regionalista na literatura goiana[282]. É bom lembrar que a opinião é que o modernismo começaria, de fato, após a construção da cidade de Goiânia, época em que o Estado de Goiás passa pelo processo de modernização gerado pela política do Estado Novo conhecida como marcha para o Oeste, e consequente crescimento econômico, já citado anteriormente.

---

[281] Idem.

[282] "Ermos e Gerais", o primeiro livro de Bernardo Elis publicado, teria sido fruto direto da Revista Oeste. Sua obra teria impressionado seus leitores, o que lhe rendeu na época a editoração da obra por meio da bolsa de publicação Hugo de Carvalho Ramos em 1944. Sua obra apresentava algo de novo e que em certo sentido influenciou gerações posteriores. Seus contos o levaram ao Primeiro Congresso de Escritores de São Paulo, lá conheceu Mário de Andrade, Monteiro Lobato entre outros. Segundo registros do crítico e jornalista Rogério Borges em matéria publicado no Jornal "O Popular de 17/05/2015, houve quem confundisse a obra de Elis como tributária da Geração de 30 nordestina. Mas, segundo o jornalista, a obra do escritor apontava para algo novo e que fez escola. De um modo geral, a literatura em Goiás se espelhou nas inovações propostas pela geração de 45. (Jornal *O Popular*, 17/05.2015, Seção Magazine).

Havia uma espécie de deslumbramento não só da parte de intelectuais que representavam as instituições culturais em funcionamento desde os anos 30 e do poder político local que mantinha estreita relação com essas instituições (algumas instaladas antes mesmo da inauguração da nova Capital), principalmente o Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, a Academia Goiana de Letras e a União Brasileira dos Escritores - Seção Goiás, sendo esta última da década de 1940. Delas fizeram parte o escritor e crítico de arte Miguel Jorge, o escritor e professor Emílio Vieira. Desta forma, não seria surpreendente se o corpo crítico artístico gestado alguns anos depois, pertencesse a essas instituições.

Para os críticos, de maneira geral, a adesão dos escritores goianos ao modernismo na literatura aconteceu primeiro que nas artes plásticas, essa última, de fato, teria aterrissado em terras goianas a partir da década de 1950 quando Confaloni e seu grupo chegaram à cidade, com ele novos ares vindos de território europeu, sobretudo, Itália e Alemanha.

Na visão de Domingos Felix, a década de 1950/1960 em Goiás teria sido marcada por uma geração de escritores, membros de um grupo conhecido como GEN (Grupo de Escritores Novos), que após o modernismo da década de 1940 teriam voltado a "fazer barulho novamente", uma vez que, entre o período Pós-Segunda Guerra Mundial e o momento de Democratização do país, percebe-se um hiato na literatura goiana, em que poucas coisas aconteceram, conforme afirma Gilberto Mendonça Teles. Para Teles, após 1945 a Revista Oeste deixa de ser editada, e também o espírito coletivo de renovação que havia em torno dela, e outras revistas começaram a ser publicadas mas, segundo o escritor, foram periódicos efêmeros nesse período.[283] Todavia, o significado da guerra traria a esses homens de espírito criativo novas fontes de inspiração em suas incursões em uma época consideravelmente "política e literária" com a nova capital, Goiânia[284].

---

[283] Segundo Gilberto Mendonça Teles, os periódicos mais importantes editados foram: ***Agora*** (1946), revista fundada por Oscar Sabino Júnior e ***Seara*** (1952), fundada por Bernardo Elis.

[284] Na visão de Teles, havia "três grandes fatores históricos que serviriam como motivos de inspiração aos nossos escritores: "[...] internacional (consequência da guerra), nacional (advento da democracia) e estadual (consolidação de Goiânia). A que se veio juntar outra ordem ideológica, o que fazia a arte um meio de expressão marcadamente extrospectiva. Daí o gosto pelos aspectos "diferentes" da vida, muitas vezes tido como apoéticos, mas que, por isso mesmo, se transformavam em dupla força expressiva na estilística que procuravam por em moda. Tais motivos davam aos nossos poetas um cunho de originalidade e, ao mesmo tempo, estabeleciam uma reação contra o ambiente cediço da literatura conhecida em Goiás. Mesmo que o próprio poema em si nada possuísse de humor, o condicionamento da linguagem utilizada se encarregava de envolvê-lo de uma atmosfera de vulgaridade, em que se deparava um humorismo amargo, chocante, as vezes negro. São poemas que formam as constantes estilísticas de Bernardo Elis e José Godoy Garcia. Tôda essa poética era o perfilhamento de conceitos que Mário de Andrade expôs admiravelmente, no seu "Prefácio Interessantíssimo". Estilisticamente, José Godoy Garcia seguiu em Goiás a "Pauliceia Desvairada": aquela linguagem lacônica, semânticamente denotativa; a repetição de palavras e frases, geralmente no início dos versos, além da enumeração inconsequente ou caótica, como a definiu Leo Spitzer. ***Rio do Sono*** é a única obra até agora editada de José Godoy Garcia e está totalmente vazada nessas características" (TELES, 1965, p.167).

Se, como foi dito anteriormente, a renovação cultural em Goiânia ocorreu com o nascimento da cidade, colocando o fim de uma longa história de apatia e atraso cultural para o Estado de Goiás por meio do Batismo cultural que teve como ato simbólico, o nascimento da Revista Oeste[285], significando o fim de uma história de marasmo para o Estado de Goiás, o GEN, Grupo de Escritores Novos nascido na década de 1960 teria sido continuação desse processo anos mais tarde.

Sobre o GEN (Grupo de Escritores Novos), em entrevista com o escritor Miguel Jorge, um dos componentes do grupo na época, nos afirmou de sua importância na história da literatura em Goiás. Também o crítico citou o livro da escritora Moema de Castro no qual a escritora aborda sobre a literatura em Goiás antes e depois do surgimento do GEN. Segundo Miguel Jorge o livro examina todos que pertenceram ao grupo. Ainda afirmou o crítico, que o GEN formou uma geração de escritores em Goiás, na época, uma nova literatura estava sendo feita, "começaram a entrar no modernismo e nas vanguardas, na época, o concretismo em práxis, e depois o poema Processo. O GEN fez a ruptura, mostrou os tradicionais dentro do regional, e o GEN do modernismo para as vanguardas"(Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de agosto de 2016). Contudo, o período do ano de 1950 a 1953, foi considerado por José Décio Filho como um momento de marasmo nas letras. Apesar da realização do I Congresso de Intelectuais em 1954, aconteceram “poucas conquistas literárias”. No ano de 1955 a Associação Brasileira de Escritores - Seção Goiás, resolveu homenagear a estreia literária de alguns escritores por meio de solenidade no Jóquei Clube de Goiás. Em discurso o professor Zecchi Abrahão afirmou: "nunca houve literatura em Goiás", provocando protestos de todos os lados, inclusive da parte do então presidente da Academia de Letras Dr. Xavier Júnior. Contudo, podemos considerar o período acima mencionado com ocorrência de pouca evolução literária, e segundo (TELES, 1965, p. 199) funcionando mais como “estímulo a revisões de estudos da nossa realidade histórica", do que propriamente produção literária.

No ano de 1956 o professor José Bernardo Félix de Sousa, Presidente da ABDE de Goiás, promoveu a "I Semana de Arte em Goiás". Alguns escritores paulistas foram chamados para o evento: Domingos Carvalho da Silva, Mário Donato, Antônio Rangel Bandeira e Homero Silveira. O evento teria sido marcado por uma contundente crítica da parte de Homero Silveira, que teria apontado anacronismo de linguagem a respeito das letras goianas.

---

[285] Segundo Gilberto Mendonça Teles é a partir do surgimento da Revista Oeste que: "um grupo de intelectuais [...] a ela se junta e lentamente começa a liderar o movimento espiritual do Estado, pondo em prática (e não pregando) as novas conquistas em estrutura poética (TELES, 1965, p. 137).

Na época tal afirmação teria causado protestos públicos e solenes. Para Teles, muitos que teriam apoiado as críticas do professor Zecchi Abrahão investiram ferozmente contra a crítica de Homero Silveira.

Tal ocorrido, foi motivo de comentários no primeiro número do Jornal OIó. Jarmund Nasser teria concordado em parte com as críticas:

> Homero Silveira usando franqueza falou aos intelectuais goianos. Conheceu a poesia passadista dos nossos poetas. Foi sincero, honesto, bravo mesmo. Desgostou muitos. Coisa natural (...). Tentaram responder-lhe. Falaram muito, mas não convenceram ninguém. Até a vida íntima de Mário Donato serviu de argumentos. Uma vergonha! Mas nem por isso as palavras do crítico paulista deixaram de atuar sobre os espíritos sinceros e destituídos de preconceitos. (TELES, 1965, p. 200)

Diante das assertivas de Homero Silveira o escritor Eli Brasiliense comentou no Jornal OIó número 3, (TELES, 1965, p. 200) "Cavalo que anda com passo lerdo precisa mesmo de algumas lambadas." Fica claro que a questão que acompanhou a história da vida literária e das artes em geral em Goiás, foi reforçada por intelectuais que associavam o isolamento geográfico do Estado, sempre à margem dos grandes centros.

Todavia, a resposta substancial em relação aos dissabores literários ocorridos foi o fortalecimento do grupo "Os Quinze", o qual Frei Nazareno Confaloni foi membro. Segundo Gilberto Mendonça Teles, o primeiro grupo a publicar o Manifesto em Goiás.

O grupo foi criado em 1º de Fevereiro de 1956, na casa da escritora e folclorista Regina Lacerda, local onde reuniam para discutirem questões que envolviam arte e literatura. Dirigido por ela, A.G. Ramos Jubé e Gilberto Mendonça Teles, o grupo teve duração efêmera, mas o suficiente para deixar suas marcas na história dos movimentos literários goianos. Eram membros do grupo "Os Quinze", pessoas que faziam parte de nova geração literária e artística: Regina Lacerda, A.G. Ramos Jubé, Elísio de Assis Costa, Jesus Barros Boquady, Gilberto Mendonça Teles, Edison Alves de Castro, Maria Ivone Rodrigues, Raimundo Rodrigues, Irorê Gomes de Oliveira, Eurico Barbosa, Benedito Odilon Rocha, Frei Nazareno Confaloni, Jacy Siqueira, Minerval Benedito de Oliveira e José Leão.

Com espaço na mídia cultural impressa, o Grupo circulou um único número do jornal "Poesia", no qual aparece uma crítica no rodapé de Oscar Sabino Júnior e um artigo: "Linguagem e Poesia". Segundo Teles tal artigo, teria expressado a revelação da identificação do grupo com os poetas da "Geração 45" e dizia: "vivemos quase inteiramente presos à geração de 45, cujos princípios ligeiramente modificados continuam a inspirar os poetas da atualidade" (TELES, 1965, p.201). Muitas de suas produções teriam sido publicadas nos

Suplementos Literários mantido por um dos membros do grupo Jesus Barros Boquady no Jornal "Folha de Goiaz".

Gilberto Mendonça Teles comenta que, Bernardo Elis, como líder dos escritores goianos na época, (TELES, 1965, p.202), "procurava não ver uma luta entre velhos e novos", mas esta luta existiu. Foi talvez uma luta íntima em que alguns teimavam em não se ver superados e outros trabalhavam por emparelhar-se com o escritor "consagrado da Província". O mesmo artigo foi apreciado por A.G. Ramos Jubé, que transcreveu o texto de manifesto do grupo "Os Quinze", pela relevância de ser o único surgido no campo da literatura em Goiás.

O fim do grupo "Os Quinze", segundo registra Gilberto Mendonça Teles, aconteceu em razão do aparecimento e sucesso do Jornal OIó que tinha Olavo Tormin como seu mecenas e incentivador, nascendo assim em Fevereiro de 1957, de que chegaram a circular 21 números, extinguindo-se em Novembro de 1958", (TELES, 1965, p. 203). Tal jornal aglutinou os intelectuais e escritores em torno de novos projetos. Enquanto grupo passou o ano de 1956 inteiro fazendo reuniões e discutindo problemas de literatura, arte e planejando montar uma editora, os escritores "velhos" que estavam parados voltaram a produzir e a publicar.[286]

Entendendo a crítica como um instrumento fundamental para o desenvolvimento das artes e das sociedades, Gilberto Mendonça Teles admite que:

> Denunciadora da estabilidade intelectual de um povo e valorizando-se na medida em que se valorizam as obras produzidas, sobre as quais exercita as suas potências analíticas, a nossa crítica literária não podia mesmo ter revelado, antes de 1930, elementos conscientemente imbuídos de sua missão de análise e penetração na axiologia dos fenômenos literários. (TELES, 1965, p. 19).

Se, de fato, a crítica é um instrumento fundamental para o desenvolvimento das sociedades como nos adverte Teles, é sabido que nas primeiras décadas do século XX, Goiás pôde contar com o esforço e dedicação de alguns intelectuais predispostos a escrever impressões sobre a obra de seus contemporâneos, e muitos escritos continuam inéditos. Até a década de 1940, nossos primeiros críticos eram os próprios poetas, cronistas, historiadores e jornalistas que, bem intencionados teciam suas impressões, "meras considerações impressionistas ou gramaticais, quando não se revestiam simplesmente de caráter informativo ou lisonjeiro" (TELES, 1964, p19). Com efeito, em face da melhora considerável na

[286] Em 1956 - com lançamentos de obras de Raimundo Rodrigues ("Riachão"), Bernardo Elis ("O Tronco"), Eli Brasiliense ("Chão Vermelho"), Regina Lacerda ("Vila Boa") em 1957.

qualidade do que estava sendo publicado em Goiás naquele momento, começa a brotar ainda que, timidamente com a geração modernista de Goiás, a partir de 1943, os primeiros textos críticos com tratamento mais criterioso, e não a crítica de registro biográfico, mas, segundo Teles, "[...] superiormente tratada com a sua metodologia e seus procedimentos peculiares"(TELES, 1965, p.22). Entretanto, não quer dizer que Goiás contou com críticos de peso depois de 1943, para Teles, o que ocorreu a partir dessa época foi "uma consciência do gênero e dos novos processos da crítica humanística. A crítica estilística (ou de texto), como o conhecemos hoje, não foi tentada. Faltavam aos nossos escritores as bases científica da literatura e da linguagem."(TELES, 1965, p.22).

Neste capítulo referimos à crítica na década de 1950, considerado o período em que as artes plásticas começariam a se estruturar institucionalmente em Goiás por meio de iniciativas concebidas pelo grupo de artistas que aqui se instalou, mas ainda com um movimento bastante tímido. É importante lembrar que a Escola Goiana de Belas Artes instalada em 1953, soltava a primeira turma de alunos formados. Por outro lado, enfocaremos também os anos de 1960 e 1970, períodos fortemente marcados pela abertura de galerias e espaços que serviriam como ponto de encontro de intelectuais em Goiânia e do debate entre artistas de vários segmentos.[287]

O escritor, crítico e dramaturgo Miguel Jorge, ao refletir sobre gênese da crítica goiana em entrevista concedida para essa pesquisa afirmou que em Goiás, a crítica nunca foi institucionalizada como existia no Centro-Sul do país, local em que os críticos eram senhores da voz e da razão, tampouco era feita sistematicamente em jornais ou revistas, segundo o escritor: [...] "a crítica em Goiás naquela época era uma coisa espontânea", e os críticos em Goiás não se reuniam para debater sobre crítica, "não havia reuniões, discussões, até porque é difícil reunir críticos para isso, não há um consenso." Mas, havia sim um movimento literário a partir do GEN, e paralelamente, um movimento de artes plásticas, e escritores que se interessavam pelas obras dos artistas, se predispunham a escrever, sobretudo a partir do movimento iniciado por Confaloni, Luiz Curado e Gustav Ritter na década de 1950.

[287] A historiadora e crítica de arte Aline Figueiredo (1979, p.99), mapeou em sua obra o momento em que as galerias de arte foram introduzidas em Goiânia. "[...] Em 1963, Maria Guilhermina abre a Alba Galeria, dois anos depois, passou a chamar Galeria Azul, funcionando até 1973. Da mesma forma no ano de 1971, os pintores D.J. Oliveira e Siron Franco agitam as artes com a Galeria Vila Boa e, quatro anos depois, o pintor Washington Honorato Rodrigues repetia a iniciativa, fundando a Arte Goiana Galeria de Arte, que funcionaria até 1978. Em 1978 funcionava quatro galerias na cidade: Casa Grande, L.B.P. (Galeria Luiz Batista Pereira)Araújo e Mini Galeria Stylus. De todas a Casa Grande é a que oferecia melhor estrutura, o que torna juntamente com a Oscar Seraphico de todo o Centro Oeste.

Miguel Jorge informou, ainda, que os primeiros registros dessas críticas podem ser encontrados em exemplares da extinta Revista Oeste e no Suplemento Literário que havia no Jornal O Popular, muitas vezes indo parar em catálogos de exposições. O crítico ressaltou:

> A par dessas publicações feitas por mim sobre crítica de artes plásticas naquela época, fui convidado a entrar na associação brasileira de critica de arte internacional, da qual faço parte até hoje. Fui para São Paulo, e lá, participei das reuniões me entrosei com os críticos, fiz amizade com vários, foi aí que veio minha confirmação como crítico, mas nunca me posicionei como crítico oficial de Goiás, porque tinha aqui as pessoas que faziam textos críticos esporadicamente, como é o caso do Emílio Vieira, Cássio Fernando, José Godoy Garcia, entre outros. (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 26 de agosto de 2016)

Em conformidade com o depoimento do escritor e crítico de arte Miguel Jorge, o ex-aluno e professor da Escola Goiana de Belas Artes, Amauri Menezes, afirmou não ter existido uma crítica de arte institucionalizada, apenas alguns intelectuais ligados a literatura como é o caso de José Godoy Garcia, Emílio Vieira e Miguel Jorge que produziam suas impressões sobre o trabalho dos artistas. Em certa medida, considerou que não teria sido realizada ainda uma crítica profunda da obra do Frei, não houve um enfrentamento pelo fato de Confaloni ser um Frade europeu. Nas palavras de Amauri Menezes:

> [...] Eu acredito que não havia crítica em Goiás com embasamentos teóricos para fazer uma análise do trabalho do Frei, era na base do gosto ou não gosto, então, adjetivavam a crítica, eles não tinham coragem de enfrentar a obra do Frei, talvez por ele ser um frade, sobretudo por ser europeu. De fato não conheço ninguém que tivesse feito uma análise do conjunto da obra do Frei. (Entrevista concedida por Amauri Menezes em 13 de Junho de 2016).

Também chamou-nos a atenção, o depoimento do o artista plástico Siron Franco, que ressaltou aspectos singulares da vida cultural em Goiânia na época. Para o artista, se Goiás tivesse tido uma crítica institucionalizada e curadores que levassem a obra do Frei para fora do território goiano, ele teria sido reconhecido nacionalmente, pois, mesmo chegando em Goiás nos primeiros anos da década de 1950, ele já portava na bagagem uma tradição florentina de pintura, além do contato com as vanguardas europeias, sobretudo, os futuristas italianos, o que lhe garantiu da parte daqueles que escreviam sobre o seu trabalho, seu reconhecimento como precursor do modernismo em Goiás (Entrevista concedida por Siron Franco em 01 de Dezembro de 2016).

Ainda, segundo Siron, o fato de Confaloni ter sido um pioneiro do modernismo no Estado, já lhe garantiu muita importância, até mesmo pelo fato de que, Goiânia não havia

naquele momento pintura com o nível e a qualidade das obras que o Frei fazia, além dele ter sido um artista que compreendeu a importância e o sentido da obra articulada às demandas da cidade. Para Siron, os intelectuais que escreviam sobre a obra de Confaloni o fizeram poeticamente, pois não havia uma crítica oficial, e nesse sentido, todo conjunto da obra do religioso não foi avaliado por uma crítica especializada. Siron compreende que em um Estado pouco ou quase sem vida cultural como era o caso de Goiás na época, os artistas puderam contar com a boa vontade de intelectuais que se predispunham a falar sobre o trabalho dos artistas de maneira generalizada. Quanto às galerias, apesar do papel relevante para os artistas exporem seus trabalhos, em sua maioria só pensaram em lucros imediatos. Para Siron tais elementos são fatores que contribuíram direta ou indiretamente para que a obra do Frei não tivesse sido devidamente valorizada em Goiânia, como ocorreu com artistas cujas obras contaram com um trabalho de divulgação e curadoria, para que pudessem ganhar visibilidade e valorização de mercado. (Entrevista concedida em 01 de Dezembro de 2016).

Sabe-se, que em termos de repercussão, alguns artistas contemporâneos ao Frei Confaloni, como é o caso do próprio Siron Franco e Ana Maria Pacheco, receberam projeção no cenário nacional e internacional e tiveram seus trabalhos mais valorizados comercialmente. Sobre o trabalho e as exposições, em entrevista ao crítico de arte Miguel Jorge[288,] Confaloni fez um balanço de sua atuação, desde o começo da década de 1950 quando veio para Goiânia, como atesta a citação:

> Agora a coisa está bem melhor. Em 1953 participei de uma coletiva com Ritter, Veiga, Peclat, Luiz Curado, que apresentou excelentes trabalhos em madeira. De cada dois ou três anos eu participava de uma exposição. Mais a de maior importância foi a de Brasília, realizada no Hotel Nacional. Praticamente fui eu, aqui de Goiânia, quem deu a arrancada para Brasília. Nessa ocasião um casal de pintores comprou meus quadros e os levaram para Nova Iorque. Mais recentemente, na Porta do Sol, participei de uma coletiva com Cleber, Siron, Ritter, DJ Oliveira.[289]

[288] Miguel Jorge é Escritor, poeta, contista, teatrólogo. Destacou-se como escritor da geração revolucionou a literatura na década de 1960 em Goiás, um dos líderes do GEN - Grupo de Escritores Novos, que promoveu mudanças no campo da literatura, do teatro e das artes plásticas em Goiás. Natural do Mato Grosso do Sul, o escritor formou-se em Farmácia e Bioquímica pela UFMG, Direito e Letras Vernáculas pela UCG, lecionou farmacotécnica na Faculdade de Farmácia da UFG e Literatura Brasileira no Departamento de Letras da Universidade Católica de Goiás. O escritor foi por duas vezes Presidente da UBE- União Brasileira dos Escritores - Seção Goiás. Dirigiu por duas vezes o Conselho Estadual de Cultural, além de integrar o quadro da ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte e AICA ocupando a cadeira de nº 8 na Academia Goiana de Letras.

[289] Entrevista de Frei Confaloni concedida ao crítico de arte Miguel Jorge para o **Jornal O Popular** de 13/04/1974.

Observamos também em jornais da época e nas entrevistas de contemporâneos do artista que, concomitantemente, começava aparecer textos de crítica de arte, que em seu bojo traziam discussões que tratavam de questões voltadas para o campo da cultura na cidade. Sabe-se que os intelectuais que se prestaram a esse papel faziam parte do movimento modernista que promoveu ruptura na literatura local, e passaram a escrever sobre arte quando eram convidados espontaneamente. De fato, era importante experimentar um eixo inovador para compreender seu próprio lugar de fala.

O trânsito dos críticos entre instituições literárias e os jornais de circulação da cidade, marca a história da crítica em Goiânia que vinha a passos lentos desde a década de 1950, com um momento de maior movimentação a partir dos anos 60 e 70, em que escreviam para os periódicos que circulavam na Capital naquele momento. Dentre eles destacamos três jornais de maior circulação nas artes: Jornal O Popular,290 Jornal OIó,[291] e, posteriormente a Folha de Goiaz. Assim, tais periódicos, começaram a dedicar parte de seus noticiários às questões culturais na criação de suplementos diários, propiciando mais espaço e visibilidade para os textos de crítica, além do balancete artístico cultural, que realizava um balanço geral sobre o desenvolvimento e acontecimentos nas artes em Goiás, incluindo o campo da música e o campo literário.[292]

Ainda sobre estes balancetes artísticos, ressaltamos a relevância de seu conteúdo escrito pelos críticos, que traziam um apanhado anual sobre as ações em diversos âmbitos das artes durante todo ano letivo incluindo: exposições dentro e fora do Estado, painéis, bienais,

[290] O jornal O Popular, foi fundado em 1938, quando foi editado o primeiro exemplar na nova Capital. Sob a direção de seus fundadores: Joaquim Câmara Filho, Jaime Câmara e Vicente Rebouças Câmara. Circulou inicialmente como Bi-Semanário com uma tiragem de três mil exemplares, tornando-se pelas mãos do jornalista Eliezer Penna, um jornal diário anos depois. Posteriormente em 1961, foi incorporada ao grupo a Rádio em Goiânia. A Organização Jaime Câmara atualmente possui 15 emissoras de Televisão afiliadas à Rede Globo, oito emissoras de rádios e três jornais.

[291] O Jornal OIó foi um mensário cultural produzido pelo Bazar OIó, um ambiente cultural criado na década de 1950 pelo livreiro Olavo Tormin. Além de vender livros, o Bazar OIó realizava exposições de quadros e esculturas, promovia debates culturais semanalmente. O Bazar OIó significou para Goiânia o que a Livraria José Olympio representou para o Rio de Janeiro, um centro de aglutinação dos intelectuais, espaço onde se reuniam para um café, comprar livros, ou, apenas conversar ao final das tardes. Escritores, intelectuais e políticos frequentavam o local, entre os quais destacamos: Oscar Sabino Júnior, José Godoy Garcia, Gilberto Mendonça Teles, Domingos Felix de Souza, Bernardo Elis, além dos intelectuais que fizeram parte do Grupo dos XV (Grupo que era formado por escritores). O grupo era comandado por José Mendonça Teles, o único que tinha publicação na época. Em 1956 é lançado também no Bazar outro grupo literário, conhecido como Grupo de Autores Novos; comandado por Regina Lacerda, teria sido o primeiro grupo a lançar Manifesto Literário em Goiás. Na opinião de muitos intelectuais contemporâneos do jornal, o desenvolvimento cultural no Estado durante a década de 1950, aconteceu em função do Jornal OIó. Para muitos a instituição teria sido a pedra angular para a cultura goiana. Havia livros de literatura geral e constante lançamentos de livros, mas sem limitar apenas à venda de livros, mas também ao fomento da cultura no Estado.

[292] Sobre esses balancetes artísticos, conseguimos material da década de 1960 até o final da década de 1970.

concursos, premiações, além das ações dentro das academias literárias. Uma análise acurada desses documentos nos permitiu compreender o movimento que acontecia nas artes nesse período, muito em decorrência da abertura de galerias na cidade, que não só agitou a vida artística, com exposições e vendas dos trabalhos desses artistas, mas também a busca de uma identidade artística para Goiás.

As galerias e os museus foram fundamentais no processo, segundo Miguel Jorge. O intelectual acrescentou que aos poucos eles foram se organizando, com muita dificuldade por não haver uma política cultural efetiva do Estado para museus. Não havia verba destinada para comprar uma obra de determinado artista para colocar em museus, e quanto surgia a ideia, era descartada de imediato. Para Miguel: "Seria preciso adquirir do artista, e não pedir ao mesmo seu trabalho para formar o museu da cidade, com obras dignificantes é claro" (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de agosto de 2016).

Segundo depoimentos de artistas como Siron Franco, Amauri Menezes e Saída Cunha, o surgimento de galerias em Goiânia aconteceu durante a década de 1960 e se ampliou muito na década de 1980, e foram criadas essencialmente para um mercado de ambientação e decoração. Em conformidade com o depoimento do artista Siron Franco, a crítica de arte Aline Figueiredo afirma que as galerias em Goiânia nem sempre tiveram a preocupação em manter o nível de orientação e o gosto do público e de exposições, "ao mesmo tempo em que apresentam boas exposições mostram, em seguida, outras péssimas, isso porque as galerias se ocupam primeiramente em incentivar o mercado de arte" (FIGUEIREDO, 1979, p. 100). Para Figueiredo isso pode ser perigoso, pois não há uma atualização do gosto do público.

O escritor goiano Brasigóis Felício, por sua vez, em um texto ensaio feito pelo livro organizado por PX Silveira, "Arte Hoje, O Processo em Goiás Visto por Dentro", em tom irônico resume bem sobre o papel mercadológico que tiveram as galerias em Goiânia.

> Os novos ricos de Goiânia (o grande público colecionador, razão de ser da sobrevivência de algumas inconscientes máquinas de pintar, que pululam por nossas avenidas) continuam a construir suas mansões nos espaços ainda não ocupados das áreas nobres, como os setores Oeste e Bueno, e vem de seus bois a grana que sustenta o milagre. Há paredes e paredes nuas, e, como se tornou kitsch não ter um Siron ou um Poteiro na parede, mesmo que não se goste de seu trabalho, há que se socorrer dos préstimos (profissionais ou, na maioria das vezes, descaradamente amadorísticos) de uma das dezenas de galerias que, tais como os coelhos, se reproduzem em Goiânia com uma fecundidade digna de um estudo por parte do Ministro Simon, da Agricultura. Ai, então, compra-se obra de arte ou pelos preços módicos ou elevados (dependendo da conta bancária do novo rico), pela assinatura inscrita nas telas, ou atendendo-se para um detalhe de suprema gravidade, em termos de estética: se o vermelho ou o amarelo de um certo pintor brega

> chique (uma máquina de pintar, a fera), combina com o sofá novinho da sala de estar. É claro que nem tudo é caipirismo e afetação, na terra de Anhanguera. Temos aqui (e não são poucos), colecionadores dotados de informação e sensibilidade, capazes de senso crítico e poder de avaliação das possibilidades mercadológicas ou estéticas de uma pintura, gravura, aquarela ou escultura. (FELÍCIO APUD SILVEIRA, 1985, p.24)

Também a crítica de arte Aline Figueiredo (1979), analisa a situação das artes em Goiás no período e faz uma análise atentando para o mesmo problema. Se por um lado era positiva a movimentação artística, por outro, havia o risco do lançamento de artistas apenas com intenção mercadológica:

> Sentimos que em Goiânia, embora já exista um meio artístico, ainda não há uma política de amostragem de arte bem esquematizada que possa oferecer um serviço profissional em benefício do próprio meio. Não há um elemento catalisador e esclarecido, que provavelmente se supõe seria uma instituição, ou mesmo um crítico, para direcionar ao público uma linha de ação mais informada a respeito da criatividade. Sentimos que essa ausência gera uma confusão de valores e um clima de improvisação, onde tudo que se produz é aceito como se fosse o melhor. É comum encontrar nos jornais da cidade páginas inteiras de reportagens elogiosas sobre pessoas sem nenhum talento ou meros principiantes, transparecendo uma clara intenção mercadológica. Isso contribui enormemente para cristalizar no seio da coletividade um provincianismo supervalorizador que nivela os maus e os medianos aos bons artistas, dificultando ao público chegar a um julgamento correto, posto que não há o fornecimento de um parâmetro, um discernimento crítico verdadeiro para se estabelecer uma escala.[293]

Ainda reforçando a análise acima, encontramos uma reportagem feita por Reinaldo Barbalho no Jornal O Popular, em que o jornalista critica o atraso cultural goiano nos anos de 1960 mesmo contando com duas Escolas de Arte.

> Já se percebe a arte tomar decisão em nosso Estado. É bem verdade que ainda não pode viver dela aqui e que as condições são das mais desfavoráveis para o artista. Primeiro porque nossa "civilização agrária" ainda não aprendeu a prestigiar exposições contentando-se apenas em saber que existe uma arte em Goiás. E depois porque os próprios artistas são reservatórios de inveja e egocentrismo, junto a tudo isso vem a desorganização das Escolas de Arte (somos felizes em possuir duas em Goiás). Duas sim, mas infelizmente não podemos esperar muito delas. A Escola de Belas Artes da Universidade Católica é, antes de tudo um recanto onde se cultivam "hobbies" e se esperam maridos apesar dos bons professores (DJ Oliveira, Confaloni e Amaury) e de alguns alunos que bem podem representar o nosso Estado em arte. Já o Instituto de Belas Artes, foi agora integrado na Universidade Federal de Goiás. É bem claro que para isso houve esforços contínuos do Diretor Professor Peclat. Pode ser que agora

[293] FIGUEIREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro Oeste. UFMT/MACP, 1979, p.100.

> essa escola passe para uma etapa melhor, pois as falhas aí também são notórias, e quem sabe deixe de ser uma escolinha. Dos professores destacamos Adelmo Café (sem dúvida o melhor em História da Arte), Ático Vila Boas (indumentária) e Ritter (escultura). O tempo corre e **já é hora de libertar Goiás da ignorância e do atraso.** Já podemos ter, ou pelo menos começar a criar um espírito universitário em nossas Escolas de Arte. É hora de trocar essa disputa nojenta e perniciosa pelo desejo de trabalho mais intenso e a conformação de cada qual, ficar em seu lugar. E espera o artista que sua obra o projete, que a auto-promoção está ficando mal vista.[294]

As análises dos documentos demonstram de forma significativa que havia um movimento nas artes durante a década de 1960 e 1970, centrada efetivamente na cidade de Goiânia, também, em função da abertura das galerias de arte na época, e das duas Escolas de arte que funcionavam no momento. Porém, observamos que não havia uma crítica especializada, tampouco um movimento articulado dentro das Escolas de Artes aqui criadas em sintonia com os debates artísticos e a pesquisa.

Miguel Jorge relata que em Goiânia no final da década de 1950, além de haver um movimento literário a partir do GEN, paralelamente havia um movimento cultural moderno nas artes plásticas composto por artistas como: DJ Oliveira, Frei Confaloni, Ritter, Kleber Gouveia, Maria Guilhermina, Roosevelt, Liah, Da Cruz, Gomes e Isa Costa. Depois uma nova geração que foi além, começou com o Siron, e outros artistas que abraçaram as águas modernistas, mas Siron foi além, o único que chegou às vanguardas, segundo o crítico. Miguel Jorge destacou ainda que acompanhou a evolução de todos esses artistas em Goiânia, e fez questão de destacar:

> Quando Confaloni chegou aqui, já era um artista formado, chegou como professor e líder, e nós o abraçamos nessa causa, e era uma pessoa que dizia e pontuava e os pintores ouviam e buscavam informação com ele. Por que? Ele veio da Europa, recebeu uma formação tradicional, religiosa, mas chegando aqui em Goiânia o clima era outro, tanto pra ele como a Dina Gogoli, outra italiana que estava aqui e que fazia esculturas, objetos, tudo em ferro velho e sucatas, maravilhosa! Então, o clima era outro. Tínhamos recentemente fundado o grupo dos Escritores Novos, do qual fiz parte. Uma nova literatura em Goiás surgia, e não mais a literatura regional, mas a moderna. Da moderna para a vanguarda, então nós fizemos esse levante aqui, e nisso chamamos atenção de todos, inclusive dos artistas que estavam ligados ao modernismo como Confaloni. Eu acredito que Confaloni, como Ritter, a Dina Gogoli e Zophia que tinha vindo da Polônia, Ritter da Alemanha, mas especialmente o Confaloni e Dina Gogoli, eles mostraram aos outros artistas uma pintura já encaminhada para o modernismo, e muitos foram atrás disso, gostaram e abraçaram isso. Ao invés de fazer a figura

[294] Reportagem de Reinaldo Barbalho no Jornal O Popular, Caderno 2, Suplemento Cultural).Ano 1964

> certinha, deformavam. Confaloni colocava Santos com pés grandes, mãos grandes, cara torcida, olhos esbugalhados, ele saiu dessa linha reta tradicional e extrapolou, arrebentou, mostrou um outro lado, o avesso da coisa, e o mais importante pelo lado social. O próprio Santo dele, se você observar tem apelo social, ele foi mito importante e respeitado até os dias atuais. O Frei fez um trabalho maravilhoso a começar pela sua obra, a Igreja São Judas Tadeu. Isso que é importante: que as pessoas se espantem com o artista, e o artista oferece esse espanto para haver discussão debate, progresso e caminhadas mais longas. (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de Agosto de 2016).

O impacto da presença de Frei Confaloni em Goiânia como artista moderno ampliaria o foco da ação modernista na literatura que havia se manifestado por meio do GEN, Grupo de Escritores Novos. Naquele momento, os literatos teriam sido presença necessária assumindo um papel de estimular e exercer influência sobre a produção artística de Nazareno Confaloni criando condições favoráveis a ele e seu grupo com a divulgação de seu trabalho na nova Capital. Entre tendências de movimentos internacionais e uma realidade local, Confaloni começava a dar forma ao chamado movimento do modernismo tardio que surgia em Goiânia. O fato de ter se comprometido com uma linguagem singular, comum, que traduzia a realidade local, porém, sem perder o diálogo com correntes forasteiras, faz dele um artista reconhecidamente apropriado pelos intelectuais como um ícone do modernismo em Goiânia.

"Ler" a produção pictórica do artista por meio de textos críticos é compreender a maneira a qual elementos do conjunto de sua obra foram apreciados, interpretados e manipulados pela crítica que apropriou do pensamento artístico do artista. Confaloni responderia a tudo isso não só com a abertura da Escola Goiana de Belas Artes, mas com uma atuação dinâmica no exercício do sacerdócio e atuando como professor na Escola Goiana de Belas Artes, instituição a qual idealizou e criou, influenciando toda uma geração posterior a ele no cenário artístico goiano.

Entendemos também, que no cerne dessas formulações críticas encontramos a produção artística de Confaloni sustentando suas tomadas de posição em relação ao conjunto de sua obra com temáticas que envolvem uma estilística realista com tom de denúncia social. Pode-se afirmar que Confaloni contou com críticos, literatos membros de instituições culturais que não só o estimularam como também fomentaram seu trabalho por meio de recepção e circulação de sua obra. Perguntado se havia um lugar onde os intelectuais que faziam os textos críticos se reuniam para falar de arte, em tom irônico, Miguel Jorge nos disse que não, e afirmou:

> [...] Os críticos sempre pertenceram às academias e tiveram um papel civilizador, pois serviram ao projeto de modernidade. Aqui em Goiás não funcionava assim, não havia lugar para reunir e falar sobre crítica, eu tinha um Suplemento Literário no Jornal O Popular, depois na Folha de Goiaz e Jornal Opção. No Jornal O Popular eu fazia e publicava dos outros também, e saia nos catálogos de exposição, mas não havia discussão, até mesmo porque é muito difícil reunir críticos e chegar a um consenso. Os críticos em Goiânia eram muito amigos dos artistas. Em relação ao trabalho do Frei, era uma relação diferente, o próprio Frei me procurava para mostrar seus trabalhos, eu acompanhei muito de perto as obras dele, pois, éramos vizinhos, minha casa é próxima a Igreja São Judas Tadeu no Setor Coimbra. O Siron também era muito próximo, havia todo um clima de amizade e admiração. (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de Agosto de 2016).

Por outro lado, discorrendo sobre as galerias, constatamos a partir do depoimento de Miguel Jorge que as mesmas tiveram um papel relevante enriquecendo a vida cultural local. "Foi tudo nessa época" nos disse o crítico, e ainda acrescentou:

> Surgiu o GEN, os pintores se juntaram para o modernismo, as galerias floresceram e foram fundamentais para a vida cultural da cidade, muitas abriam, outras fechavam. Também os museus foram se organizando com muita dificuldade em razão da falta de incentivo do poder público. Havia uma pequena galeria, mas muito bonita, do Lourival Pereira Batista, lembro que na época ela foi inaugurada com uma mostra do Siron Franco. Faço questão de mencioná-la, pois, serviu a muitos artistas, apesar de haver muitos registros sobre ela nos jornais, ela é pouco mencionada na história do modernismo nas artes em Goiás. (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de Agosto de 2016).

Em depoimento dado para essa pesquisa, o artista plástico Siron Franco falou sobre a atuação das galerias em Goiânia durante a década de 1960 e o papel que as mesmas exerceram na época. Siron nos conta que só teve uma galeria em Goiânia, a Casa Grande Galeria de Artes com a clareza de fazer exposições sem os trabalhos dos artistas estarem à venda. Também, o artista rememorou sua ajuda na organização de uma exposição nessa galeria, em que foram emprestados para a exposição obras de arte de colecionadores goianos que tinham trabalhos de Portinari, Di Cavalcanti, Clovis Graciano e João Câmara. Foi feito também uma exposição de arte pública, em que usaram apenas esculturas. Nessa mostra, contaram com artistas que vieram de várias partes do Brasil. Entretanto, o interesse na comercialização dos trabalhos dos artistas prevaleceu nas galerias, o que segundo Siron foi uma atitude negativa da parte dos donos de galerias. Os galeristas não faziam questão de segurar o trabalho dos artistas, não pensavam em fazer um livro. A esse respeito, Siron lamentou sobre a falta de uma literatura em Goiás que tratasse do período de forma mais

conceitual. Sem deixar de citar o livro do amigo e artista Amauri Menezes, (Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás) Siron fez questão de ressaltar a relevância do livro para a história das artes plásticas em Goiás, mas afirmou que não se trata de uma obra conceitual, o objetivo de Amauri era registrar toda produção artística produzida em Goiás até aquele momento, uma espécie de catálogo. Para Siron, o Estado de Goiás se fechou nele mesmo, a própria Bienal Goiás e o Salão de Artes Goiás, iniciativa da CAIXEGO (Caixa Econômica do Estado de Goiás), foram iniciativas muito locais, ademais, "não contamos com intelectuais e artistas que fizessem o trânsito artístico por meio de uma exposição em outro Estado, ou fora do país". Na visão de Siron, o projeto do Itaú Cultural, "Novos Rumos", ajudou bastante os artistas goianos com premiações e oportunidades de divulgação de seus trabalhos fora do Estado (Entrevista concedida por Siron Franco em 01 de Dezembro d 2016).

Sobre esses momentos culturais, a crítica Aline Figueiredo assevera que, apesar de movimentar um pequeno número de artistas que vinham de outros locais, não havia inovação, eram iniciativas pensadas de modo muito "convencional, não mostraram ao público goiano exemplos de manifestações experimentais. [...] o salão da CAIXEGO[295] não chegou a ser brilhante e pouco significou na balança artística nacional" (FIGUEIREDO, 1979, p.101).

Aline Figueiredo faz críticas em relação ao amadorismo dos regulamentos do evento, isso fez com que não se abrisse novos caminhos para as artes goianas. Contudo, foi uma iniciativa, uma maneira encontrada na época para impulsionar a arte do estado colocando em confronto o trabalho de nossos artistas com artistas de outro Estado. Uma maneira encontrada para a promoção do evento em nível nacional, inclusive com participação de artistas conhecidos nacionalmente, foi estender além do convite a esses nomes significativos das artes a compra de um dos trabalhos para o acervo da CAIXEGO. Figueiredo diz que um dos objetivos maior do Salão da CAIXEGO foi estimular o mercado de arte, e os artistas, por sua vez, viam nesse evento a possibilidade não só de enriquecerem seu currículo, como também de encontrarem portas abertas para o mercado, além da premiação.

O crítico de Arte Miguel Jorge foi Presidente da UBE - União Brasileira de Escritores e foi protagonista de muitas ações culturais que aconteceram naquele momento. Segundo ele, havia apoio do Estado em relação às premiações, exposições de arte em um determinado período:

---

[295] O Salão Caixego, foi o apelido que o evento ganhou em Goiânia, segundo Aline Figueiredo, estreou no ano de 1973 com o nome de Concurso Estadual de Artes Plásticas. Com a repercussão positiva do primeiro evento, no ano seguinte a CAIXEGO ampliou o evento, tornando-o nacional. Ao que se sabe, o concurso durou até o ano de 1978.

> Era apoiado pela Caixego, era prêmio aquisição, porque era para um futuro museu, e tinham obras excelentes, mas muitas delas sumiram, porque ficaram no porão da CAIXEGO, não tinha espaço, o Estado não concretizou a ideia que formavam acervo para um Museu. Eram prêmios muito bons, vinham críticos de fora, os artistas tinham um bom relacionamento com esses críticos. Havia muitas coisas boas que brotavam espontaneamente por um motivo ou outro. As artes plásticas e a literatura em Goiás cresceram muito em relação ao que nós tínhamos antes. São muitos artistas catalogados. Há formas de fazer empreendimento cultural, lamento o Estado não promover e manter concursos de artes plásticas para adquirir obras para os museus com pelo menos três premiações para que essas obras fossem abrigadas em museus, seria preciso algo efetivo. (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de Agosto de 2016).

Entendendo o contexto sociocultural goiano do período tratado como um período fértil em relação ao que se fazia em Goiás antes, em termos de arte, a ex-aluna da EGBA, artista plástica e amiga do Frei, Saida Cunha nos concedeu depoimento em que falou sobre sua obra e sua importância para a história da arte moderna em Goiás, sobretudo do muralismo de Confaloni. Sabe-se que Confaloni foi o primeiro artista a introduzir a técnica de pintura de afresco em Goiás. Ex-aluna de Confaloni, Saida Cunha falou sobre sua atuação na Escola de Belas Artes, a relação com os alunos, além de sua metodologia de ensino das artes em sala de aula.

Para Saida, apesar de Goiás não ter tido uma crítica especializada, o Estado recebeu artistas vindos de várias partes do País e do mundo, o que fez com que o cenário goiano nas artes plásticas se tornasse bastante rico, com manifestações estéticas de toda uma geração posterior que seguiram o mesmo caminho. A professora Saida fez questão de comparar o modernismo nas artes do Estado de Goiás em relação ao de Minas Gerais. Segundo a artista, os mineiros puderam contar com uma escola que vinha do pintor Guinard, e tudo que era feito em Minas buscava imitá-lo. Nesse sentido, a produção artística em Goiás foi bastante rica, pois não só contou com a experiência de Confaloni que nasceu e formou-se no berço da cultura do Renascimento, como também do professor Henning Gustav Ritter, vindo da Alemanha, Kleber Gouveia, de Belo Horizonte no começo da década de 1960, DJ Oliveira que chegou ao final da década de 1950 em Goiás compartilhando sua experiência com o Grupo Santa Helena durante o tempo em que morou em São Paulo. Houve, ainda, Amauri Menezes e sua dedicação à aquarela, uma técnica de pintura difícil de ser aplicada. Para Saida, a diversidade de estilos e temáticas trabalhadas por esses artistas durante a década de 1960, fez de Goiás um polo exportador de artes, como foi o caso da ex-aluna da EGBA a artista plástica Ana Maria Pacheco e o artista plástico Siron Franco (Entrevista concedida por Saída Cunha em 20 de Janeiro de 2017).

A carência de uma crítica institucionalizada e a falta iniciativa da parte de intelectuais e de pessoas ligadas ao poder público como mediadores dos artistas de Goiás para os grandes centros de arte do Brasil nesse período foram questões profundamente enfatizadas pelos entrevistados. Sobre a produção, circulação de arte em Goiânia durante a década de 1960/1970, há indicações de que os artistas trabalhavam individualmente. Confaloni não ficou imune a esse tipo de situação no período, conforme trecho de entrevista que o crítico de arte Miguel Jorge fez com o Frei na década de 1970[296]. Perguntado pelo crítico quais seriam os seus planos para o futuro Confaloni responde

> Viver cada vez mais para a arte. Estou realizando agora uma individual na L.B.P. Galeria (Lourival Batista Pereira) mostrando minha evolução. Sei que muitas pessoas amigas acompanham minha trajetória artística, e elas têm o direito de ver o meu progresso, o amadurecimento de minha técnica. É também uma satisfação que tenho para com meu público. Já externei minha opinião sobre a L.B.P Galeria, mais gostaria de frisar, que ela chegou no momento exato para incentivar todos nós. Iniciou muito bem com uma coletiva goiana mostrando o que há de melhor. Eu mesmo já vendi sete quadros na Galeria. Acredito muito na arte que se está fazendo em Goiás. Acredito muito nos artistas goianos da atualidade. E tenho certeza, que Goiás vai ser um dos centros mais importantes das artes do Brasil. Já é uma expressão relevante. Vários críticos estão voltando seus olhos para cá.[297]

De fato, a carência de um mercado especializado em artes e de uma crítica institucionalizada deixou o Estado de Goiás no contexto das artes plásticas aquém em relação a região Centro Sul do país. Com efeito, cabe aqui, diante do exposto, ressaltar as palavras de Eduardo Jordão em um ensaio produzido para o livro organizado por PX Silveira, sob o título "Arte Hoje, O Processo em Goiás Visto por Dentro". O título do texto já nos traz certa inquietação: "Artista x Imprensa, um relacionamento esdrúxulo". Eduardo Jordão nos apresenta uma dura crítica, porém, de extrema pertinência para o entendimento do processo histórico das artes plásticas em Goiás vai de encontro em muitos aspectos ao que foi dito pelos entrevistados acima. Pintor, jornalista, publicitário, contista, amante fervoroso das artes, Eduardo Jordão vai ao ponto nevrálgico ao refletir a maneira como o processo histórico das artes foi se amoldando em um cenário político cultural cujos privilégios, ou como Eduardo prefere chamar "glória municipal" ficou restrito a poucos artistas. Segundo ele, tais

[296]Conforme abordamos na biografia de Confaloni em capítulo anterior, em vários momentos o artista executou trabalhos encomendados. Quando se transferiu para Goiânia, seu amigo Luiz Curado arrumou por meio de um amigo, a encomenda de um painel para ser colocado na eletromecânica, além desse trabalho, executou painel para o Restaurante de um posto de Gasolina, além de vários trabalhos (autorretratos) que hoje adornam residências de Goiânia.

[297] Entrevista de Frei Nazareno Confaloni ao crítico de arte Miguel Jorge para o Jornal O Popular de 25/11/1973.

artistas, de uma maneira geral preferiam “ficar com o gosto da burguesia, das elites dominantes, sem se preocupar realmente com aqueles que realmente precisam alimentar o intelecto" (JORDÃO, 1985, p.37).

Julgamos relevantes as análises acima mencionadas para que possamos ter maior compreensão de como a crítica vinda do meio literário foi se formando no cenário goiano em um "diálogo" desarticulado com o movimento que incluía as galerias, os artistas e as Escolas de Artes. Eram intelectuais que fizeram parte de pequenos grupos literários que começaram a ser formados em Goiânia desde o nascimento da Revista Oeste no evento do Batismo Cultural da cidade em 1942. Em se tratando das galerias e dos artistas, parece correto afirmar que ambos conduziram suas atividades individualmente para atender uma demanda mercadológica. Ainda no caso dos artistas, tudo indica que o movimento artístico havia crescido muito pouco se compararmos aos tempos da Sociedade Pró-Arte, ou seja, os artistas em seus exercícios de atividades estéticas continuavam trabalhando individualmente, cada qual exercia suas atividades para atender a uma demanda de mercado.

De acordo com Eduardo Jordão, a proximidade de alguns artistas com a elite dominante e a imprensa, gerou certo comodismo e fez com que as produções artísticas de Goiás se mantivessem isoladas do resto do País, resultando, segundo ele, como "apenas um reflexo dos movimentos artísticos produzidos pelas vanguardas internacionais, colocando-nos sempre como receptores e nunca como transmissores de boa arte para os demais centros intelectuais do Brasil." (JORDÃO, 1985, p. 37). Para ele, poucos artistas goianos foram agraciados com a fama e o prestígio fora do Estado.

Se por um lado as galerias trabalhavam para atender a uma demanda privada, individual, do outro lado, os artistas não podiam contar com veículos de divulgação especializados em artes. Deste modo, os principais jornais da época, o Jornal O Popular, Jornal Folha de Goiaz e Jornal OIó foram os principais divulgadores da vida cultural goiana em seus primórdios. É bom lembrar que nesses jornais o que denominavam de Caderno 2 era uma página destinada a notícias sobre vida cultural da cidade.

As avaliações do artista e professor Henning Gustav Ritter (1904-1979), sobre o cenário das artes plásticas em Goiás, delineiam de forma significativa o momento em que teriam alcançado muitos dos ideais que almejava o Grupo de Confaloni na década de 1950. Em 1970, Goiás entraria de vez no circuito internacional das artes. Com o apoio do Governo Federal e Estadual, Goiás teria sido selecionado para participar da I Pré-Bienal Internacional de São Paulo, em 1971. Criada pela Fundação Bienal Internacional de São Paulo em 1970, a finalidade seria selecionar trabalhos de artistas abrangendo de forma mais homogênea o

território nacional, pois, até então, o território das artes concentrava-se no eixo Rio - São Paulo298. O regulamento da I Pré-Bienal foi elaborado e posteriormente, realizada a nomeação dos jurados para os diversos Estados, as inscrições dos artistas feitas sob o patrocínio de seu Estado. A seleção aconteceria em cada Estado, com o envio de obras de artistas que haviam sido selecionados. Na pré-seleção feita em Goiânia, foram enviadas dezessete obras para a Pré-Bienal de São Paulo, lá reunidas com outras obras que os demais Estados enviariam, seriam selecionadas. Na seleção final, contou-se com vinte e cinco obras selecionadas, dentre as quais quatro eram de Goiás. Tais obras seriam expostas nos salões do grandioso edifício da Bienal no Parque Ibirapuera em São Paulo e posteriormente na XI Bienal Internacional de São Paulo.

Entrevistado pelo crítico Miguel Jorge em 1970, muito entusiasmado, o professor e artista Hennig Gustav Ritter comentou sobre o momento festivo que viviam as artes plásticas goianas:

> Pode-se dizer sem exageros que nessa seleção o Estado de Goiás, foi excepcionalmente bem sucedido, pois quatro artistas goianos estão entre os vinte e cinco que representarão o Brasil perante o mundo no próximo ano em 1971, na XI Bienal Internacional de São Paulo. Com alegria anotamos que entre os quatro artistas goianos, três são da Faculdade de Artes da Universidade Federal de Goiás[299].

Realizadas considerações sobre a gênese e constituição da crítica em Goiás, cumpre-nos, agora, destacar o teor da apropriação de Confaloni como artista moderno, fundador das artes em Goiânia. É o que faremos no próximo item.

3.2 Recepção Crítica a Confaloni: Pioneirismo Moderno e Temática Social

Para que possamos ter claro o percurso da crítica e a recepção de Confaloni junto às instituições, trataremos efetivamente da apreciação crítica da pintura de Confaloni. Para tanto, elaboramos um quadro síntese dessa crítica, separando-a por décadas. Essa separação não é meramente temporal, mas considera as mudanças na intepretação da obra do artista que, em certa medida, acompanham a trajetória das mudanças empreendidas por Confaloni ao longo de seu percurso artístico.

---

[299] Texto crítica extraído do Jornal Folha de Goiás, 2º Caderno, p. 04, 27/09.1970.

Em virtude da grande quantidade de material e da diversidade de críticos encontrados, encaramos uma primeira dificuldade, no sentido de buscar uma direção para entender todos os documentos coletados. Para facilitar a sistematização e visualização do material, criamos um quadro com as críticas do período pesquisado (Quadros 1 e 2). Ademais, gostaríamos de salientar, que escolhemos como fontes principais para a pesquisa documental da crítica, jornais, folders e catálogos de exposições e, revistas disponíveis em acervos de instituições públicas. A escolha desses veículos de comunicação se deu em razão da quantidade de documentos.

Para que se obtivesse um panorama a partir do material obtido, separamos por ano, data, jornais e críticos. Foi possível fazer um mapeamento de qual instituição vinculava-se cada crítico e para qual instituição escrevia. Diante disso, pudemos constatar a constância de textos críticos nos jornais sobre Confaloni, de intelectuais ligados a instituições culturais literárias de Goiânia, conforme mostraremos nos quadros 1 e 2 a seguir.

O foco central desse levantamento envolveu mais que uma simples investigação e verificação de dados que compõe toda fortuna crítica sobre o artista, pois como se verá a seguir, destacamos o trabalho de três críticos como inauguradores do debate sobre o modernismo nas artes plásticas em Goiânia a partir da década de 1950. A escolha do período obedeceu ao recorte temporal apresentado no projeto de pesquisa da tese.

O critério usado para a escolha dos textos foi baseado no número de posicionamentos críticos encontrados, principalmente em jornais da época. É importante ressaltar que o Jornal O Popular e o Jornal OIó[300], contavam com edições de textos sobre cultura escrito por intelectuais conhecidos, sobretudo, no meio literário goiano. Também, chamou-nos atenção, a quantidade de textos de literatura como tema nas páginas cultural dos jornais, o que comprova a inauguração do modernismo na literatura e as fortes discussões em torno do assunto. Constatamos também, que a quantidade de textos de crítica encontrados no Jornal O Popular deve-se ao fato do Jornal pertencer aos mesmos donos da maior galeria de arte em

[300] O jornal OIó foi um jornal literário que nasceu em Fevereiro de 1957 e teve Olavo Tormin como seu mecenas. Circularam apenas 21 fascículos do jornal, sendo extinto em Novembro de 1958. A importância do Jornal OIó é lembrada por Gilberto Mendonça Teles como "veículo catalisador das ideias literárias em Goiás, funcionando como força centrípeta dentro do meio intelectual", e não havia preferência em relação as matérias que seriam publicadas, segundo Gilberto Mendonça Teles: arrastando para as suas colunas tantos os *velhos* como os *novos* do tão discutido grupo "Os Quinze". Também, o escritor afirma que a repercussão do Jornal OIó na época, extrapolou as fronteiras do planalto central para o quinzenário cultural, o jornal "Para Todos" dirigido por Jorge Amado. Em uma edição intitulada "Caderno sobre a Cultura Goiana", continha texto que segundo Teles "aparecem a maior parte dos escritores de Goiás", essa edição data de Maio de 1957, número 23 e 24 (TELES, 1965, p. 203).

Goiânia na época, Casa Grande Galeria de Arte, citada anteriormente pelo artista plástico Siron Franco, e pertencente aos negócios do Grupo Jaime Câmara[301.]

De fato, a movimentação no campo das artes em Goiânia, possibilitou o surgimento de seções, páginas voltadas para temas culturais, o que nos ajudou na identificação de textos sobre o artista.

[301] Sabe-se que Dona Célia Câmara, esposa do presidente do grupo, presidia os negócios da galeria na época.

PANORAMA CRÍTICO											
	Período	1950			1960			1970[303]		1980/2000[304]	
	Veículo	OIO	O POPULAR	OUTROS	OIO	O POPULAR	OUTROS	O POPULAR	OUTROS	O POPULAR	OUTROS
CRÍTICOS	José Godoy Garcia	Mar/57				1966					
		Abr/58					1966				
		S/ data									
	Emílio Vieira					04/12/66		13/07/75		22/03/92	
								04/06/78			
								12/06/77			
								04/11/78			
	Miguel Jorge						05/01/69	1978- S/D			
									1979		
								04/06/78			
	Aline Figueiredo								1979		

Quadro 1 – Panorama Crítico

Fonte: Acervo de quadros do Pesquisador

[302] A partir de 1977, crítica pós morte.
[303] Crítica pós morte.

PANORAMA CRITICO										
	Período	1950			1960			1970[305]		1980/2000[306]	
	Veículo	OIO	O POPULAR	OUTROS	OIO	O POPULAR	OUTROS	O POPULAR	OUTROS	O POPULAR	OUTROS
CRITICOS	Aidenor Aires							26/06/1977			
	Saida Cunha								1979		
	Dom Fernando Gomes								1979		
	José Renato de Assis										04/06/1982
	Sem Nome									15/11/1984	
	Saturnino Pesquero Ramon									20/11/1984	
	Alacir Junqueira									09/05/1987	
	Sem Nome									26.05/1987	
	Sem Nome									26/05/1987	
	Sem Nome									28/05/1987	
	Brasigóis Felício									04/06/1987	
	Sem Nome									05/06/1987	
	Sem Nome									06/06/1987	
	Sem Nome									10/06/1987	
	Sem Nome									10/12/1988	
	Sem Nome									11/10/1989	
	Sebastião Vilela Abreu									02/06/1991	
	Erika Letícia									05/07/1994	
	Antônio Lisboa									27/09/1996	
	Sem Nome									13/02/1997	
	Sem Nome									26/06/1999	
	Nadia Timm									16/11/1999	
	Erika Letícia									12/12/1999	
	Deputado Pedro Wilson										17/05/2007
	Aldo Quadrani - Curatori Itália										04/09/2008
	Juca de Lima										05/11/2010
	Sem Nome										22/09/2011
	Leandro Nazaré										04/03//2012
	Sebastião Vilela Abreu										31/03/2013

Quadro 2 – Panorama Crítico

Fonte: Acervo de quadros do Pesquisador

[304] A partir de 1977, crítica pós morte.
[305] Crítica pós morte.

Nosso objetivo neste item é prescrutar as articulações da crítica sobre Confaloni em Goiás. Contudo, entendemos que a crítica deve ser lida à luz do cenário sociocultural goiano, pois, constatamos que os intelectuais eram vinculados a instituições culturais fortemente atreladas ao projeto político cultural moderno que vinha acontecendo com a criação de Goiânia. Também, não podemos desconsiderar as influências recebidas de outros nichos modernistas do país em razão de uma cidade que acabava de nascer, na qual tudo estava para ser feito.

Dentre os personagens identificados, tomamos como objeto de análise, a crítica de José Godoy Garcia (1918-2001), Emílio Vieira e Miguel Jorge ao pensamento artístico de Frei Nazareno Confaloni (1917-1977) e sua apropriação como pintor moderno e realista social. O trabalho desses três intelectuais oferece-nos um panorama geral da relação de cada um ao pensamento da obra do Frei.

Para tanto, evidencia duas tramas na montagem dos textos críticos: a primeira faz menção a abordagem social em que os críticos optam por destacar o repertório pictórico do artista cuja estética dialoga também com a cultural local em que estava inserido. A segunda aponta Confaloni como pintor moderno e o legitima como o artista pioneiro nas artes plásticas em Goiás. Utilizamos o termo "trama" considerando a atualidade que envolve o debate sobre teoria da recepção que ingressa a história na metodologia de análise do texto. Tais tramas foram construídas em torno do pensamento dos três críticos e forjam lentes de análise e de valorização da arte com acentos na tônica moderna com significados de humanismo telúrico, espiritualidade e realismo como veremos nas abordagens que desenvolvem.

Gostaríamos de salientar, ainda, que para completar as análises a partir do quadro crítico no percurso da pesquisa entramos em contato com contemporâneos do artista: ex-alunos, artistas e dois importantes críticos que, além de amigos de Frei Confaloni, escreveram muito sobre sua produção artística. Portanto, além de fragmentos de textos encontrados nos arquivos dos jornais da época, parte do material complementar das entrevistas concedidas para o item esteve centrada na discussão sobre forma e temática de Nazareno Confaloni. A narrativa sobre sua trajetória artística, sua atuação como religioso e artista foram questões profundamente enfatizadas pelos entrevistados. Salientamos que os critérios adotados para a elaboração das perguntas foram os seguintes: elencamos como prioridade perguntas técnicas referentes à crítica somente aos dois contemporâneos do Frei entrevistados: Emílio Vieira e Miguel Jorge. Alguns aspectos referente às temáticas adotadas pelo artista, aspectos formais que se referem à análise técnica mais detalhada do objeto artístico envolveram tanto a percepção dos críticos como também, artistas e ex-alunos da EGBA, é o caso de Siron Franco,

Saída Cunha e Amauri Menezes, que receberam tratamento como leitores críticos (receptores) sobre a obra de Nazareno Confaloni. No tocante à personalidade artística, a pessoa do Frei, entrevistamos a arquiteta Neusa Baiocchi, que esteve muito próxima ao Frei naquele período.

3.2.1 José Godoy Garcia: Confaloni como humanista telúrico

Na década de 1950 vamos encontrar nos jornais a apreciação de José Godoy Garcia sobre o status de Frei Confaloni em Goiás. Nele, é notória a ênfase nos aspectos humanísticos e na tônica social que destaca. Para o crítico, Confaloni é um dos únicos que consegue representar o lavrador e o camponês em constante luta com elementos telúricos. José Godoy Garcia[306] surgiu na crítica goianiense no momento em que as experiências urbanas na nova capital moldavam novas sensibilidades com circulações entendiam a nova Capital como causa primeira de renovação e, portanto, o momento era propício à aspiração de outras conquistas. O crítico fez parte da geração que criou a Revista Oeste[307] - por ocasião do Batismo Cultural

[306] Sobre o escritor José Godoy Garcia, destaca-se neste texto a influência vinda do contato com escritores como Lúcio Cardoso e Leo Lynce quando Godoy deixou o Estado em busca de novos conhecimentos, sua aproximação ao escritor Bernardo Elis, foram fundamentais para sua vinculação ao modernismo com conhecimento e ênfase no contexto e no aspecto social em suas poéticas. É importante ressaltar da importância da obra de José Godoy Garcia reconhecida pela crítica nacional de maior alcance como Sérgio Buarque de Holanda, em que o mesmo menciona Godoy como um dos autores goianos premiados pela bolsa Hugo de Carvalho Ramos, com sua obra intitulada "Rio do Sono", ainda como escritor, recebeu atenção de intelectuais como Gilberto Mendonça Teles, Salomão Sousa, Alaor Barbosa, Assis Brasil, por escrever vasta obra literária de caráter regionalista cujas temáticas ressaltam problemáticas urbanas e agrárias. Como homem político, participou como assessor jurídico da comissão goiana da campanha de implantação do projeto de construção da Capital Federal. Exerceu sua profissão de advogado trabalhando em prol da legalização de terras próximas a Brasília. Ainda, trabalhou como jornalista no grupo Batista Custódio, escrevendo textos críticos e literários em que o escritor notabilizava aspectos da sociedade goiana. Godoy esteve junto aos intelectuais goianos como José Décio Filho e Domingos Felix de Souza, João Accioli e Bernardo Elis, e formaram um grupo em 1945 chamado Geração 45, grupo responsável pela modernização tardia da poesia em Goiás. É preciso ressaltar que grande parte dos membros desse grupo pertencia a partidos de esquerda do país e empenhou-se, desde logo, na liderança de ações intelectuais decorrentes da implantação do ideário modernista operado na ordem política e social , rompendo definitivamente, com o passado, com a tradição romântica, sobretudo com a literatura de tendência nacionalista. Alguns de seus membros passaram, inclusive, a fazer parte da crítica de arte na década de 1960, como veremos adiante.

[307] A Revista Oeste nasceu da tutela do governo Pedro Ludovico Teixeira e era editada pela Imprensa Oficial do Estado. Com orientações voltadas para a política desenvolvimentista e populista de Vargas, foi transformada em veículo de comunicação oficial do governo, cuja finalidade era, na área cultural, a divulgação literária e sociológica, autenticada pelo Decreto Lei do ano de 1943. No primeiro momento a Revista foi definida como uma revista literária. Entretanto na sua segunda tiragem, já seria redefinida como uma revista cultural. Segundo o escritor Bernardo Elis, apesar de manter o viés cultural literário nas edições apresentadas, os intelectuais agregavam aos seus textos, discussões político ideológicas, destacando os feitos políticos realizados, o compromisso da vida intelectual no projeto de modernidade, que envolvia o projeto do estado ao resto do país. [...]Na primeira, materializada apenas no fascículo 1, Oeste esteve sob a direção de Zecchi Abrahão. Nesta, pretendeu ser fundamentalmente um veículo literário incentivador e apresentador do intelectual jovem goiano; na fase seguinte, materializada nos fascículos que vão do número 2 ao 13, Oeste tentou conciliar o papel de veiculadora da literatura, com o papel de instrumento divulgador dos princípios políticos ideológicos do Estado Novo. Nesta fase, transformou-se, também, em veículo de propaganda de Goiânia e do interventor Pedro

da cidade, além de ter ocupado a Vice-Presidência e ter sido membro da UBE-GO (União Brasileira dos Escritores Seção Goiás). Foi também membro da OAB-GO (Ordem dos Advogados do Brasil Seção Goiás), instituição na qual presidiu a Comissão de Cooperação para Mudança da Capital Federal para Brasília, cidade em que residiu até seu falecimento.

José Godoy Garcia foi uma das vozes modernistas ouvidas em Goiás a partir dos anos de 1940 e sua trajetória intelectual é fundamentalmente marcada pelo seu engajamento no Partido Comunista, o que viria a influenciar sua atuação como escritor e crítico de arte. Sua atuação como escritor, advogado, político, vinculado a instituições jurídicas e literárias, resultou na relevância de sua presença no cenário artístico como crítico, principalmente pela sua erudição e domínio sobre teoria crítica. Sua aproximação ao escritor Bernardo Elis, foi de fundamental importância para sua vinculação ao modernismo com conhecimento e ênfase no contexto e no aspecto social. A constância de temáticas com denúncia social em suas produções literárias deveu-se à influência de seu engajamento à causa comunista. Ionice Barbosa Campos em seu trabalho sobre José Godoy Garcia afirma que o crítico "esteve muito próximo de grupos de pensadores que realizavam críticas de fundamentos filosóficos marxistas". Também o próprio José Godoy dizia: "o meio turvo e inconsubstancial das letras universitárias e desses velhíssimos e sempre novos-ricos, analistas e estruturalistas das letras turvas".[308]O primeiro registro de texto crítico de Godoy sobre Confaloni que encontramos data de Março de 1957, escrito para o Jornal OIó. Naquele momento, já, com trinta e nove anos, Godoy descreve o trabalho do Frei de forma literária.

Pode-se considerar que foi a partir das iniciativas culturais concebidas pelo grupo de Nazareno Confaloni que uma crítica de arte começou a se estruturar em Goiás, vinda do campo da literatura. Havia uma espécie de deslumbramento por parte de alguns intelectuais que representavam as três instituições culturais instaladas em Goiânia desde os anos 30: Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, a Academia Goiana de Letras e a União Brasileira dos Escritores - Seção Goiás, criada na década de 1940, com estreitas relações com o poder político local. José Godoy Garcia foi membro da UBE, bem como todo o corpo crítico artístico gestado nos anos posteriores.

Ludovico Teixeira. Neste período, que vai de Março de 1942 a Março de 1943, a Revista foi dirigida por Gerson de Castro Costa; Na última fase, que corresponde à dos fascículos 14 a 23, Oeste passou à responsabilidade de Vasco dos Reis Gonçalves. Aí, a revista se definiu como instrumento exclusivamente político ideológico do Estado Novo e órgão de propaganda do interventor Pedro Ludovico. (ELIS, 1983, p.20)

[308] CAMPOS, Ionice Barbosa. José Godoy Garcia: A Voz do Modernismo em Goiás. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia: 2011, p.61.

José Godoy Garcia foi sem dúvida um dos grandes críticos do considerado "modernismo tardio" de Goiânia. Seu interesse na defesa da ruptura com a literatura romântica regional produzida em Goiás na época e suas formulações sobre arte realista são um elemento essencial para demonstrar a relevância de seu pensamento crítico, buscando definir seu interesse por uma arte que valorizava o humano. Ainda na década de 1940, José Godoy Garcia fez parte do Grupo chamado Geração 45, o qual rompia definitivamente com o passado e com a tradição romântica, sobretudo com a literatura de tendência nacionalista até então produzida em Goiás. O grupo era formado por escritores e jovens poetas que anacronicamente revolucionaram a poesia em Goiás. A notoriedade de José Godoy Garcia na literatura aconteceu com a premiação da Bolsa Hugo de Carvalho Ramos[309] com Rio do Sono, uma das primeiras obras modernistas do Estado de Goiás. Contudo, o crítico não ficou limitado à realidade local; foi estudar no Rio de Janeiro, onde teve a oportunidade de amadurecer seu pensamento social, a partir do contato com intelectuais cariocas engajados na luta política. Em entrevista ao Jornal Opção, em 1998, José Godoy afirma sua participação nesta causa:

> [...] Encarei seriamente a militância no partido. Era um pau para toda obra [...] Fui eleito delegado do Partido Comunista em Brasília, no sexto Congresso.Eu já estava engajado na luta contra a guerrilha, que estava sendo planejada.(GARCIA, Apud CAMPOS, 2011,p.17).

É notável, neste sentido, que Godoy Garcia tenha sido um crítico que marcou seu posicionamento teórico em muitos papeis e atuações desempenhadas ao longo de sua vida intelectual em que se entrelaçam o literato, o crítico, o militante político e advogado envolvido em causas sociais. Em relação ao seu pensamento, seu nome é marcado pelo olhar crítico social, em que a vida humana se explica desde o sentido real, histórico. Em seu livro Aprendiz de Feiticeiro (1997), já na fase madura de sua vida, deixa claro o posicionamento crítico a partir das influências das ideias de Lukács, localizadas em Ensaios sobre literatura (1965), no texto Narrar ou descrever? No qual Lukács aborda sobre o real histórico e o particular adotando uma postura contra o experimentalismo no campo das artes. A defesa do posicionamento existencial filosófico marxista que havia encontrado no pensamento de Lukács, contribuiriam definitivamente no pensamento e na trajetória de seus textos críticos. A partir de tais influências é possível pensar a maneira na qual o crítico interpretou o

[309] A Bolsa Hugo de Carvalho Ramos foi criada no ano de 1944, pelo primeiro prefeito da cidade de Goiânia, Venerando de Freitas, dando alternativas para a falta de recursos para os escritores editarem seus livros.

pensamento artístico do pintor Nazareno Confaloni, construindo-o como um artista realista social moderno em Goiânia.

Tomando para análise o texto produzido por José Godoy Garcia, a partir do entendimento da crítica como construção de ideias e validades verificáveis acerca do pensamento de outro que fala sobre as coisas do mundo, como afirma Roland Barthes[310], identificamos a abordagem social em que o crítico opta por destacar o repertório pictórico do artista cuja estética dialoga também com a cultura local na qual estava inserido. A força criadora de Confaloni, na visão do crítico, estaria ligada ao seu amadurecimento artístico, partindo dos conhecimentos adquiridos com os mestres florentinos que o influenciaram (Primo Conti e Carena), este último, nas palavras do Frei, "grande compositor de pinceladas sempre gordurosas, mostrando as injustiças sociais, e na obra religiosa, pintor de figuras longínquas, atormentadas, sempre emolduradas sinteticamente". (GODOY, 1957, p.3).

Para o crítico, Confaloni rearranjava esses conhecimentos de forma atualizada, a partir do que via no seu entorno, nas suas andanças como missionário. Na apreciação dos aspectos formais, faz referência à sobriedade das figuras inspiradas do seu cotidiano, sempre espiritualizadas. Destaca a produção confaloniana como rica em várias fases, tendo sempre como preocupação central das suas temáticas, o homem. A relação entre arte e política também é um componente chave para entender a crítica de Godoy. O crítico se apropria das temáticas Confalonianas ao se manter preso aos aspectos que exploram a fragilidade dos trabalhadores no campo e na cidade, que para ele se encontravam "sob mínimas condições de sobrevivência". Godoy entendia que havia uma relação de tensão entre a arte e a condição social que a inspirava. Para ele, em Confaloni, a terra e o homem davam a tônica do artista:

> A terra é um elemento vibrante no seu pincel. Em suas mãos as cores se reúnem e se transformam em seres humanos esmulambados, famintos, desesperados, simples, bons humildes. O humanismo da arte de Frei Confaloni fixa em nossa época, uma mensagem. A terra e os homens que nela trabalham, aparecem na sua tela como figuras trágicas que o artista vê com grande relevo nascendo daí uma composição de alto significado humano, pela simpatia, pelo protesto e fidelidade que encerra. Neste sentido é um dos poucos pintores em nossa país que já viu com tal dramaticidade a existência de nosso lavrador. Confaloni na verdade, abre sua alma e participa numa aproximação legítima de tantos conflitos de família do camponês em luta com a terra e seus donos, ou pelas estradas, essas tristes e intermináveis estradas goianas. Depois são suas criações bíblicas de expressão magnífica e de tal simplicidade só alcançadas pelo pincel de um artista já em pleno amadurecimento. As telas de Confaloni exibem um primeiro plano

[310] "[...] o objeto da crítica não é o mundo, é um discurso de um outro: a crítica é um discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda, ou metalinguagem (como diriam os lógicos, que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou linguagem objeto). (Barthes, 1982, p. 160).

> representativo, quase sempre de sua mensagem poética e social. Eis um verdadeiro realista. (Jornal OIó, Abril de1957).

Os elementos da obra destacados pelo crítico José Godoy Garcia não só apontam a preocupação do artista em relacionar a arte às questões sociais, denunciando a fome, a pobreza e a miséria; além de aproximar essa gente humilde a um humanismo telúrico. A preocupação de José Godoy Garcia com a condição na qual se encontram os excluídos da sociedade, e seu envolvimento na defesa do trabalhador que lida com a terra, fizeram do crítico um intelectual de esquerda que se colocou no centro do debate de problemáticas sociais. Ao construir sua análise sobre o pensamento artístico de Confaloni, Godoy dialoga com o que considera humanístico quando toma partido dos "tipos humanos esmulambados", vivos e presentes nas tramas de Confaloni como personagens centrais de suas obras. O heroísmo das personagens confalonianas é reconhecido pelo crítico por meio da configuração do realismo ontológico que evidencia fatos empíricos, a luta pelo direito a cidadania e as conquistas históricas e não apenas como movimento estético.

Não é difícil imaginar que para o crítico José Godoy Garcia havia muitas afinidades entre as obras pictóricas de Confaloni com a construção de seus personagens literários e com as fronteiras teóricas que influenciaram seu pensamento, sobretudo com o tipo de literatura que se produzia em Goiás. As filosofias estéticas e análises formais interessavam menos ao crítico, pois para ele caberia ao artista um "transcender e colocar a linguagem e a forma em segundo plano". Em um dos capítulos de seu livro aprendiz de feiticeiro, Godoy considera o realismo como "transfiguração essencial na obra de Hugo de Carvalho Ramos" (GARCIA, Apud, CAMPOS, 1997, p.14). Ao analisar a produção de Hugo de Carvalho Ramos como realista, é possível pensar o tratamento que o crítico dava às questões que envolviam a forma em suas críticas, pois, além de se colocar contra o experimentalismo na arte, critica ferozmente o naturalismo como "cópia servil da realidade". Neste sentido, como José Godoy Garcia teria identificado a arte de Confaloni a serviço do social, do coletivo? Teria o crítico feito ligação dessa arte com o mundo? Pode-se afirmar que José Godoy Garcia tenta fazer uma leitura da obra de Confaloni a esse respeito abordando sobre a linguagem na pintura criada pelo próprio Confaloni, e que no decurso dos anos e com a vinda para o Brasil foi evoluindo das representações de cenas sacras para produções que atendessem ao coletivo. Também, o crítico opta em sua análise, por destacar o repertório pictórico de artes sacras apresentadas em enormes afrescos, apresentando um quadro social crítico, que se enquadrava perfeitamente no contexto histórico cultural latino americano.

Sabe-se que as problemáticas que envolve o social foi tema de grandes debates no universo artístico do Brasil a partir da década de 1940 durante o conflito da Segunda Guerra Mundial. Em entrevista a imprensa sobre a exposição de 1944 que marca a arte moderna em Belo horizonte, o então prefeito da época, Juscelino Kubitschek, diz sobre a função da arte e o papel dos artistas modernos: "na arte de hoje não vamos encontrar, como outrora, uma imagem virginal numa moldura de flores. É mais provável que se defronte com um torso nu que, em holocausto à grande querida liberdade, esteja voltando para cima a última seiva de uma vida sacrificada" (AMARAL, 2003, p.113-114).

A ternura com que o artista Confaloni retrata seus personagens, bem como aborda suas temáticas demonstrando humanidade é descrita por José Godoy Garcia. O crítico entende que o regionalismo é uma variante do naturalismo na busca por exaltar o nacional e o regional em oposição aos elementos de arte estrangeira.

O crítico opta, em sua análise, por destacar o repertório pictórico de artes sacras em enormes afrescos, apresentando um quadro social crítico em que o sentido humano afetivo, moral, social, religioso e histórico de Confaloni se movem na narrativa pictórica refletindo sua identidade pessoal e artística. Para ele, Confaloni não poderia dissociar-se, em algum sentido, dos elementos da história e da filosofia existencialista assimiladas em sua formação teológica e filosófica, a qual nos permite juntamente com crítica de José Godoy, não só buscar uma resposta para a questão da percepção estética e temática de suas obras, mas também, nos apoiarmos nos enunciados críticos tecendo conexões para indagarmos sobre a arte social em Confaloni e o jogo da recepção crítica que o constrói como artista moderno.

Sobre o papel e atuação de José Godoy Garcia nos anos de 1950 em Goiás, a apropriação da visualidade de cunho social que está nas obras de Confaloni, Godoy não só lê, mas estimula este tipo de produção nele, e isso é o elemento norteador da crítica do período em Goiás. É comum encontrar a busca da tônica social entre as décadas de 1950/60 nas referências historiográficas do contexto artístico no Brasil. Tal lente interpretativa, ligada ao contexto das artes e sua relação com a política não foi diferente em Goiás.

3.2.2 Miguel Jorge: Confaloni e a singularidade local

Dando continuidade aos textos de crítica, trataremos a seguir de fragmentos de textos do crítico de arte Miguel Jorge que legitima essa ideia, reiterando o amadurecimento das fases do artista Nazareno Confaloni em sua técnica e temática, ressaltando o comprometimento com

a cultura local.[311] Sabe-se que Miguel Jorge foi uma das grandes vozes do modernismo literário em Goiânia e se destacou junto com a geração que revolucionou a literatura na década de 1960 em Goiás. Um dos líderes do GEN - Grupo de Escritores Novos, conforme dito anteriormente, promoveu mudanças no campo da literatura, do teatro e das artes plásticas em Goiás.

Quando conseguimos o contatar com o crítico, deixamos a ele a escolha do local no espaço do café da Livraria Leitura dentro do Shopping Bouganville, local onde Miguel Jorge pode ser encontrado alguns dias da semana. Fomos muito bem recebidas por ele, logo, nos ofereceu água e café, preparamos o gravador e começamos nossa entrevista. De fala mansa, em tom baixo, e com um português impecável, percebemos um intelectual sensível e de fala articulada. Com naturalidade respondeu todas as questões sobre sua atuação como crítico em Goiás: "a minha relação com a crítica começou de forma espontânea, depois entrei para Associação Brasileira de Crítica, como era convidado para ir conhecer, fazer cursos e aprimoramentos, eu ia, participava, era excelente, eles são muito receptivos, mas não faço alarde disso, faço alarde do Miguel escritor." (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de agosto de 2016).

Miguel Jorge falou muito sobre o contexto cultural artístico do passado recente, e afirmou que cultura em Goiânia não é fruto de diletantismo. Para Miguel, os artistas fazem arte para mostrar seu talento, pela necessidade de se expressar diante do mundo, por uma situação que envolve a realização pessoal, muito embora concorde que a maioria dos artistas precisa vender seus trabalhos, precisa de dinheiro para viver, "mas vão fazer porque são artistas, não são vendedores de arte, comerciantes de arte, isso existe também, mas em grande maioria, eu os vejo assim, como artistas". Ressaltou a importância da presença da vida cultural para uma cidade, pois, se a cultura é tirada de um povo, esse é fadado a "depressão, ao suicídio, a doenças, porque são os artistas que dão o colorido ao mundo, seja onde for". O crítico, ainda destacou a falta de conhecimento e reconhecimento da parte de muitos em Goiás, e lembrou que em suas palestras proferidas em escolas, ninguém sabe quem foi e a

[311] Miguel Jorge é Escritor, poeta, contista, teatrólogo. Se destacou como escritor da geração revolucionou a literatura na década de 1960 em Goiás, um dos líderes do GEN - Grupo de Escritores Novos, que promoveu mudanças no campo da literatura, do teatro e das artes plásticas em Goiás. Natural do Mato Grosso do Sul, o escritor formou-se em Farmácia e Bioquímica pela UFMG, Direito e Letras Vernáculas pela UCG, lecionou farmacotécnica na Faculdade de Farmácia da UFG e Literatura Brasileira no Departamento de Letras da Universidade Católica de Goiás. O escritor foi por duas vezes Presidente da UBE- União Brasileira dos Escritores - Seção Goiás. Dirigiu por duas vezes o Conselho Estadual de Cultural, além de integrar o quadro da ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte e **AICA.** Ocupa a cadeira de nº 8 na Academia Goiana de Letras.

importância de Bernardo Elis, e acrescentou: "se fosse na Rússia, provavelmente teriam erguido uma estátua dele em praça pública". (Idem)

É evidente que a atuação intelectual de Miguel Jorge é de suma importância para a história da vida cultural do Estado, pois, é um dos únicos que possui formação na área como membro da Associação Brasileira de Critica de Arte, portanto, ele pode ser considerado um pioneiro profissional da crítica em Goiás, e suas reflexões nos textos de crítica naquele período são de extrema importância para uma abordagem historiográfica sobre o momento cultural.

O próprio Miguel Jorge faz questão de falar sobre o crítico teatrólogo, e nos disse fazer crítica de teatro quando alguém o pede. "Todos sabem da minha fascinação pelo teatro, assim como gosto de literatura, artes plásticas e cinema". Lembrou sobre o grupo de teatro criado por um gaúcho, Noé Sundinho, quando veio de Belo Horizonte para Goiânia, e havia acabado de fazer filosofia, veio para Goiás e montou um grupo. Um dia, trabalhando com o pai, Miguel teria sido abordado por Noé que o intimou: "você vai fazer teatro comigo", "Como você sabe?" Ele teria respondido: "só de olhar na sua cara". Miguel foi fazer o teste no antigo Teatro de Emergência local onde DJ Oliveira tinha seu ateliê e João Bênnio cinema, Miguel foi escolhido e chegou a trabalhar em uma primeira peça. Em seguida, veio a ditadura e Noé vigiado pelos militares, fugiu. Segundo Miguel Jorge, nunca mais soube notícias dele. Mas Noé chegou a montar quatro peças, todas aqui em Goiânia, inclusive segundo Miguel, "uma era toda poemas dramatizados maravilhosamente por ele, uma pena não ter registro dessa época, pois é um movimento que aconteceu e ninguém sabe."(Idem)

Miguel Jorge ressalta em síntese, que os críticos em Goiânia eram amigos dos artistas. Perguntado até que ponto a crítica teria poetizado a obra do Frei, o crítico foi enfático ao afirmar que não houve um apadrinhamento do Frei, "eu considero o Frei muito crítico, porque ele buscava a crítica, ele gostava, ficava muito feliz. Ele ia a minha casa, pedia opinião, eu debatia com ele e com outros artistas: Siron Franco, Kleber Gouveia, Roosevelt, Isa Costa, DJ Oliveira, Vanda Pinheiro, enfim, eu via humildade nesses artistas, eles aceitavam a fala da crítica."

Ao que tudo indica, havia uma discussão aberta entre o crítico e os artistas na cidade, e isso se deve, principalmente, ao estilo de intelectual crítico que é Miguel Jorge que buscava não só o debate com todos eles, mas também, aclarar buscas e definições, como o próprio Miguel nos disse em entrevista: "o crítico existe para mostrar caminhos, abrir ideias, técnicas novas, e não para desanimar o artista com uma crítica negativa sobre seu trabalho, isso não é crítica." (Idem)

Se as obras artísticas são consideradas como objetos que contém juízos de valor atribuídos pela crítica, esta por sua vez adquiriu, sobretudo, no século XX um valor cultural e peso necessário auxiliando o próprio objeto artístico. Segundo Argan, os movimentos artísticos, os acontecimentos só são reconhecidos em detrimento da literatura crítica que faz referência a tais movimentos, muitas vezes recebendo a contribuição dos próprios artistas que marcam suas posições e justificativas artísticas por meio de depoimentos (ARGAN, 1988, p.128-129). Neste sentido, o crítico Miguel Jorge nos afirmou que "crítico é aquele que vê as formas vê a projeção do artista, e quando o crítico se vê diante de uma obra que simplesmente pra ele não bateu, ele não precisa escrever sobre essa obra, isso é normal."

Miguel Jorge disse ter acompanhado muito de perto o trabalho do Frei, por morar próximo ao Convento São Domingos, abrigo dos padres que fica de frente à igreja São Judas Tadeu. Miguel Jorge reitera a importância da arte de Confaloni que chegou a Goiás para substituir as formas do naturalismo (figurativismo) e naturalismo, pinturas consideradas acadêmicas que eram praticadas na localidade.

Em sua análise feita quase 40 anos depois da morte do artista Nazareno Confaloni, e mais de quarenta anos depois das publicações dos seus textos no Jornal, procurado sobre a relevância das temáticas de Confaloni, Miguel nos disse que elegeria o tema social e justifica:

> Acho que as grandes estruturas sociais estão registradas em toda a obra do Confaloni, não era só nas figuras não, era dele, ele tinha essa preocupação social sim, na igreja dele ele pregou isso, a própria igreja que construiu era despojada, não era suntuosa, então as figuras são figuras religiosas focadas no social e eu admiro Confaloni ainda mais por isso. Sua obra tem diálogo com a terra, com o plantio, com a teologia da libertação. Não era preso a dogmas, a liberdade criativa, a liberdade espiritual dele fazia com que ele aceitasse tudo, ríamos, contávamos piada, tomávamos vinho, cachaça, a gente pescava, era um ser humano, não era um ser considerado fora do nosso humanismo, então minha admiração por ele como artista, como ser humano e como religioso era muito grande. Eu sempre o admirei, a minha família inteira também. O Frei pintou retrato meu, da minha família. (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de Agosto de 2016).

A temática social teria sido o motor nas obras de Confaloni, mas Miguel Jorge nos esclarece que o Frei não deixou seguidores, "deixou gente que respeita sua obra, que estuda sua obra, que segue suas linhas, mas não a técnica, porque como foi dito, ele é único. É como Picasso, Salvador Dali." Quanto a uma provável influência de Portinari nos trabalhos de Confaloni: "não vejo a grande influência que as pessoas veem de Portinari na obra dele, a não ser no campo social. Vejo muito mais nos trabalhos de DJ Oliveira pela convivência com o Grupo Santa Helena". (Idem)

A atuação de Miguel Jorge como escritor e filho da terra, no período que antecede a atuação artística inovadora de Confaloni e seu grupo, foi fundamental para estabelecer o tipo de arte que estava sendo gestada em Goiânia naquela época, e Miguel atesta que a crítica em Goiás foi isenta em relação a obra do Frei, mesmo mantendo uma relação pessoal com o artista. "No meu caso, eu jamais escreveria sobre a obra de determinado artista se eu não me identificasse com ela. Era uma crítica iniciante, não era profissionalizante, mas era isenta."

Para Miguel Jorge, o processo de mudança nas artes plásticas em Goiás, se comparado com a literatura, há um paralelo, ambas avançaram no mesmo segmento, na mesma linha e na mesma época, porque surgiram as universidades, as escolas de artes plásticas e vieram os artistas de fora, tudo isso contribuiu para uma evolução, sobretudo, a presença de Hennig Gustav Ritter e Nazareno Confaloni dentre outros. E acrescentou que a modernidade trazida por Confaloni era um desdobramento do modernismo paulista:

> [...] a efervescência que nasceu em Goiás nos anos 60 deixou muitas pessoas de outros Estados encantados. Ouvi muitas expressões: como é que vocês conseguiram? E nós dizíamos: vamos progredir, vamos colocar o estado no nível de São Paulo, Minas e Rio de Janeiro, que na época já estavam trabalhando com coisas além de nós. Esse fervor da cultura em Goiânia é um desdobramento do modernismo paulista, porque há uma lacuna grande entre arte moderna de 1922 e nosso modernismo. Mas, se você Pensar, Mario de Andrade, Oswald Andrade, Tarsila do Amaral que era influenciada pelo Oswald, seu marido na época, o próprio Mário de Andrade que era amigo de Câmara Cascudo. Mário tinha um relacionamento de estudo com ele, e quando o movimento eclodiu já havia um estudo, veio tudo a tona na literatura de Mário de Andrade e deu no que deu: Macunaíma. Aí você tem em São Paulo o Movimento Concretismo e da Práxis, além do Poema Concreto que começou no Mato Grosso que também influenciou as artes plásticas lá. Então, uma coisa vai tendo afinidade com a outra, literatura e artes plásticas são próximas, assim como cinema.(Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de Agosto de 2016).

Feitas essas considerações gerais, o crítico procurou revelar os fundamentos da estética do artista. Alegando a singularidade da técnica de Confaloni, argumentou:

> Confaloni é único na técnica, nas cores, na projeção de suas figuras e no ideal que ele tinha dento de si. Eu vejo galerias com quadros imitativos do Siron Franco, mal feitos naturalmente, inclusive as Madonas que ele pintou junto com Confaloni. As pessoas o copiam descaradamente, mas não copiam o Confaloni, porque a pintura dele é diferenciada. Primeiro, porque ele é um religioso, o espírito de religiosidade dele está impregnado em sua obra. Segundo porque era um europeu, não é uma pessoa de Goiás, suas cores são etéreas, calmas, tranquilas e esmaecidas, não é aquele sol forte Goiás, o azul forte, as cores de Goiás são violentas. Ele usava quando muito um ocre, as vezes um vermelho esmaecido, mas sempre muito calmo, inclusive seu branco. Ele trouxe isso da Europa, das Escolas que frequentou, dos estudos

> que ele fez. Quando você vê um Confaloni, você reconhece, porque ele é único. Claro que ele carrega influências dos artistas que ele conheceu, que ele estudou, mas, enfim, ele é único. (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de Agosto de 2016).

Como observação inicial sobre o que foi falado acima, percebemos que Miguel Jorge é um crítico que valoriza a observação do ambiente que vivia com intuito de cumprir seu papel de crítico cuidadosamente. É importante ressaltar a maneira detalhada a qual comenta a paleta de cores do artista, ao que tudo indica, a inovação aconteceu também em relação às cores, pois, o artista apresentou a Goiás uma paleta de cores que lembra muito as cores usadas nos afrescos do período do Renascimento na Itália, talvez uma herança que o próprio Frei preservava das Academias de Arte que frequentou na Europa, e que ultrapassa a paleta de cores, com uma tradição renascentista (composição segundo modelos conhecidos, o uso das regras das sombras, dentre outras características).

De fato, naquele período estava sendo apresentado ao artista uma paisagem local e pessoas de características físicas bastante peculiares em relação ao que o artista estava acostumado. Siron Franco contou que quando Frei viu um negro pela primeira vez na vida, foi aqui no Brasil, e ele ficou encantado, desde então não parou mais de pintar negros (Entrevista concedida por Siron Franco em 01 de Dezembro de 2016).

Para o crítico de arte e escritor Miguel Jorge, Confaloni realizou uma volumosa obra de arte moderna e justificou nos apresentando detalhes sobre o trabalho do artista:

> Eu coloco o Confaloni dentro do modernismo, pode soar até um pouco estranho, mas eu o vejo moderno. As suas pincelas, os seus traços e suas figuras são modernas, com uma pitada de tradicional. Então você pode colocar o tradicional e o moderno, os dois agrupados, ele aproveitou isso também, o tradicional, mas tem um pouco de modernismo. Quanto a uma vertente, eu acredito que precisaria de um estudo mais aprofundado, mas o modernismo que digo, sai da forma comum de se ver uma figura, um santo, uma paisagem. Ele faz uma ruptura dessas figuras, é como se você lesse o texto de Guimarães Rosa e visse a decomposição que ele faz das palavras, o Confaloni fez isso, ele não destrói, ele decompõe a figura. Tem os olhos maiores, as mãos, os pés, ele faz uma decomposição. Eu vejo esse paralelismo com o Guimarães Rosa, porque ele faz isso com a linguagem em seus contos, isso é uma marca do modernismo de Guimarães Rosa. (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de Agosto de 2016)

O crítico faz menção à maneira a qual Confaloni pensou sua pintura e realizou a composição na tela e reafirma a construção social dos personagens de Confaloni como reflexo da realidade vivenciada pelo artista. Apesar de destacar a renovação na linguagem pictórica do Frei, apreciando a "limpeza nas cores", e a figuração de tipos físicos da realidade local, em

um contexto de recepção, a interpretação que Miguel Faz, traz em seu bojo indícios de modernidade:

> Pintor, desenhista, muralista, Nazareno Confaloni veio caminhando com o tempo, construindo seu trabalho, passando por várias fases, tendo como preocupação única documentar uma realidade mítico-social. Seus quadros refletem homens, mulheres e crianças do cotidiano. Não são figuras, são personagens do drama do dia-a-dia, apresentando uma boa dosagem de resignação santificada. Às vezes são madonas e santos, caracterizados com o vigor dos homens e das mulheres comuns, por isso vigorosos em personalidade, integrados nos limites de purificação. Entretanto, quem vê o trabalho acabado, livre de modelos vivo de criatividade talvez não perceba o desafio da técnica, o cuidado com a composição da forma e dos espaços, iniciados em estudo à parte, em pequenos desenhos. Não primeiros ou segundos planos na pintura de Confaloni. Há, isto sim, uma integração da temática com a técnica, uma limpeza de cores e um comprometimento consciente. Também não há altos e baixos nas obras apresentadas: há um mesmo nível, com um requinte intencional, que nos conduz a uma realidade íntima, refletida. Somam-se a tudo isso os tons regionais e a grande experiência de vida deste mestre, que é brasileiro-italiano, comprometido nas raízes com o processamento histórico-cultural de Goiás. É uma figura valiosa, tanto na pintura quanto na personalidade, ambas fazendo dele o alicerce e o esteio que sustentaram e sustentam várias gerações.[312]

Segundo Miguel Jorge, havia uma relação entre os intelectuais e Confaloni de grande respeito e amizade. Como professor e ligado a EGBA e posteriormente Universidade Católica e abertura do curso de artes plásticas na UFG, Confaloni tinha trânsito livre e uma boa relação com essas instituições de ensino superior. Miguel Jorge também afirma que havia muita discussão sobre o Modernismo no campo da literatura e na visão do crítico, os escritores conseguiram se organizar, ao contrário dos artistas que, na visão de Miguel Jorge nunca se organizaram em Goiás, "tentaram várias vezes, eu mesmo os acompanhei, mas eles nunca conseguiram se organizar" (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24/08/2016).

Ao que parece, os debates do campo literário não ressoaram nas artes plásticas, nesta última o movimento foi mais tímido.

3.2.3 Emilio Vieira: Confaloni como o artista bandeirante

Na década de 60 encontramos outro destaque na recepção feita às obras de Confaloni, a do crítico Emílio Vieira. Em 4 de dezembro de 1966, ele escreveu um texto no Jornal O Popular que se intitulou: “Nazareno Confaloni: um artista bandeirante” (VIEIRA, 1966, p.10).

[312] Texto crítico extraído do Catálogo de Arte da Galeria Bauhaus, pode ser acessado via virtual pelo site: http://www.galeriabauhaus.com.br/artistas.asp (s/d, acesso em 06/04/2017).

Bandeirante por ter se aventurado na dura vivência na Cidade de Goiás e municípios vizinhos, por sua intensa atuação no movimento de arte em Goiânia e por ser um pintor "autêntico":

> "Ser artista em Goiás é ser bandeirante" – disse Assis Chateaubriand, recentemente em São Paulo, aos artistas goianos em exposição no Museu de Arte daquela Capital. Frei Nazareno Confaloni, hoje goiano da gema, chegando da Itália, passou dois anos de dura vivência na velha cidade de Goiás, onde exercia sua missão religiosa em desobrigas pelos municípios vizinhos. Transferiu-se em 1952, para Goiânia, a convite de D. Emmanuel, para iniciar um intenso movimento de arte que culminou com a fundação da Escola Goiana de Belas Artes, da Universidade Católica de Goiás. Em contato com a terra e sua gente, com seu sentimento e simplicidade, Frei Nazareno tornou-se o nosso pintor mais autêntico, expressando, no quadro de sua arte, a representação do mundo, ou submundo, em que ele existe, ou subsiste, na precária condição de indiferentismo das castas sociais. (VIEIRA, 1966, p.10)

Emílio Vieira atuou bastante no cenário das artes plásticas em Goiânia, sobretudo na década de 1970. [313.] Graduado nas áreas de Direito, Letras e especialista em História da Arte, Língua e Cultura Italiana pela Universitá Italiana Per Stranieri di Perugia, Emílio nos contou da influência recebida do grande crítico de arte italiano, Giulio Carlo Argan sob um viés de crítica mais analítica do que julgativa. Emílio foi seu aluno na Itália, por um período durante a década de 1970, onde permaneceu por cerca de cinco anos com bolsa de estudo do governo italiano. Quando retornou ao Brasil, o crítico abriu uma escola de língua italiana e também fez parte do Centro de Cultura italiana em Goiânia. Membro da Academia Goiana de Letras, da União Brasileira de Escritores - Seção de Goiás, da Associação Goiana de Imprensa, da Comissão Estadual do Folclore e da Associação Brasileira de Professores de Italiano, Emílio não nega sua ancestralidade italiana em relação aos traços de temperamento e também a facilidade a qual fala muito bem o idioma italiano.

Emílio atuou como crítico de arte ao escrever para o Jornal O Popular, paralelamente às atividades de docência nas áreas de História da Arte e Estética Visual junto ao Instituto de Artes (atual Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás). Na década de 1970, escreveu sobre Confaloni no Jornal O Popular destacando sua arte como "segura e

[313] Sobre Emílio Vieira, nasceu no ano de 1944, é natural da cidade de Posse, Goiás. Tem graduação e pós-graduação nas áreas de Direito, Letras e Artes. Especialista em História da Arte, Língua e Cultura Italiana pela *Universitá Italiana per Stranier di Perugia*. Mestre em Teoria da Literatura e especialista em Direito Processual Civil pela Universidade Federal de Goiás. É Advogado e professor Titular aposentado da Universidade Federal de Goiás. Membro da Academia Goiana de Letras, da União Brasileira dos Escritores - Seção de Goiás, da Associação Goiana de Imprensa, da Comissão Estadual de Folclore, da Associação Brasileira de Professores de Italiano, além de outras associações de classe. Publicou mais de 18 livros.

equilibrada". Identificou nele algumas fases artísticas e considerou sua predileção pela "fase telúrica de sua pintura":

> [...]inicialmente o vemos interpretando o meio social goiano – é a fase social ou telúrica – e recriando essa realidade do homem jogado num mundo passível de transformação: o tema central de seus quadros é o tipo humilde que se constitui num componente do mundo rural-urbano de Goiás. E as cores e os tons e a luz inventados por Confaloni criam não a humildade, mas a submissão.[...] Do ponto de vista estético, pode-se considerar a produção anterior de Confaloni, em relação à sua fase atual, como uma espécie de pintura agreste (aliás é sua própria a expressão), a partir da quela foi-se aprimorando no plano da linguagem e da pesquisa formal, mas mantendo o mesmo tom de lirismo sempe presente em sua obra. Eu , particularmente continuo nostálgico de sua fase telúrica. (VIEIRA, 1975, s/p)

Emílio Vieira é um fervoroso admirador da produção artística e do trabalho de arte produzida em Goiânia. Nos últimos anos dedicou-se a escrita de dois livros sobre o tema. "Leitura Crítica de artistas goianos", editado pela Editora PUC Goiás, 2012 e "Itália Mater, Memória cultural de um etrusco reencarnado em Goiás", Editado pela Editora Kelps, 2012. No primeiro livro o crítico reuniu textos a partir da abertura da Exposição de Artistas Goianos, promovida pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de Goiânia, por ocasião do aniversário da cidade em Outubro de 1977, meses após o falecimento de Confaloni, portanto trata-se de documento crítico pós-morte. Em 1977, no jornal O Popular, o crítico reafirma a perspectiva inaugural da arte de Confaloni:

> É uma iniciativa justa e louvável do Departamento Municipal de Cultura, oportunizando, por ocasião do aniversário da cidade essa homenagem a um poderíamos dizer - pioneiro de Goiânia. Pioneiros não são só os que lançam a pedra fundamental e levantam as primeiras casas e plantam as primeiras árvores: são aqueles que abrem horizontes novos e lançam as sementes das ideias e constroem o edifício social. Frei Nazareno Confaloni além de ter sido um edificador moral e intelectual de Goiânia, foi, sem dúvida, o mestre e pioneiro das artes plásticas em Goiás. Foi um dos fundadores da Escola Goiana de Belas Artes, hoje transformada na Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica. (VIEIRA, 1977, p.15)[314]

No segundo livro, Itália Mater, o crítico reúne seu vasto conhecimento sobre a cultura italiana, faz um apanhado geral sobre música, arte, literatura, as cores da Itália que, segundo o amigo Lícinio Barbosa, autor da orelha de seu livro alerta: "entenda-se: cores como matizes da natureza e cores como símbolos culturais." (BARBOSA, Lícinio, (Orelha) in:Vieira, Emília. Itália Mater - Memória Cultural de um etrusco, Goiânia: Kelps, 2012).

[314] Matéria publicada pelo crítico de arte Emílio Vieira para o Jornal O Popular de 12/10/1977

Nosso primeiro contato com o professor Emílio Vieira realizou-se na casa de Neusa Michelon Baiocchi, arquiteta amiga de Frei Confaloni e do crítico. O professor Emílio Vieira é um homem comedido e reflexivo tanto na aparência, como nas palavras. Combinamos um novo encontro em seu apartamento no Ed. Baiocchi no centro da cidade, lugar onde mantém sua vasta biblioteca com livros de arte, literatura italiana e telas de alguns artistas. Logo na entrada, nos deparamos com um retrato de Emílio pintado por Confaloni, e no mesmo ambiente, mais três obras do Frei, todas presenteadas pelo artista. Perguntado sobre o retrato pintado, se era do Frei, Emílio nos confirmou e disse haver uma história bastante interessante por trás daquela obra, momento único que ele teria vivido com o artista e que nos contaria durante a entrevista. Sem pressa, fala mansa, baixa, espírito calmo, durante os primeiros momentos de nossa fala, Emílio nos disse: "Já respondi todas as perguntas, agora vamos ler juntos item por item, caso queira que eu acrescente algo mais, assim o farei posteriormente". Percebi que a fala com o gravador realmente não aconteceria. Contudo, devo admitir que o professor Emílio foi extremamente cuidadoso em suas respostas, todas explicadas detalhadamente.

Houve momentos de risos, de reflexão sobre arte e crítica, mas também de muita comoção. Ao rememorar sobre a pessoa do artista, em determinado momento professor se calou, e as lágrimas desceram. É sabido a grande amizade e o carinho que Emílio nutria pelo Frei, o crítico o acompanhou de perto e soube detalhar traços da personalidade religiosa de um artista que considera como extremamente preocupado com causas sociais, com o próximo, sem se prender a dogmas. Sobre essa questão, Emílio Vieira nos revelou que, quando o Frei sentia que havia um conflito em determinada família, ele se aproximava da mesma; sem aconselhamentos, fazia questão de estar presente na vida dessas pessoas até que paz se restabelecesse. O crítico nos contou também de quando o Frei ia procurá-lo para apresentar um trabalho novo, nesse momento ele olhou para uma tela em sua parede com dois bispos, segundo ele, aquela teria sido a primeira tela de uma série de pinturas de Bispos que o frei havia pintado e o presenteou. Segundo Emílio Vieira, o artista foi à sua casa buscá-lo, pois, precisava mostrar o que tinha pintado: dois pequenos bispos, de tamanho desproporcional e traços afinados com o expressionismo. A tela também foi lembrada por Siron Franco que dizia ser "fantástica" a crítica que Confaloni faz a postura arrogante de Bispos da Igreja Católica.

Sem dúvida, Emílio foi um grande admirador e defensor da arte de Confaloni, não é a toa que questões voltadas para a estética Confaloniana prevaleceram durante a nossa conversa. Então, começamos a leitura das perguntas que havíamos formulado ao nosso

entrevistado. Por se tratar de um escritor que também é crítico de arte, Emílio Vieira tem um pensamento teórico que obedece a uma lógica de respostas elaboradas á luz de um pensamento teórico. O crítico também reportou aos seus livros em vários momentos apontando as respostas justificadas e previamente respondidas.

Sobre atividade de crítica no âmbito do modernismo em Goiás, Emílio afirmou haver em Goiás uma farta documentação jornalística de artigos e interpretação crítica de obras de alguns artistas que se destacaram na época, entre os quais ele destaca os "catálogos por conter diversos aspectos temáticos e estéticos de artistas goianos, enriquecendo preferencialmente a bibliografia específica no campo da história das artes visuais". Ainda sobre a existência da crítica em Goiás, nos foi acrescentado o seguinte:

> Crítica no sentido de vinculação de intelectuais a instituições culturais, sim. A crítica em Goiás foi geralmente feita por escritores, jornalistas e professores de arte, ligados a suas respectivas instituições, mas em sentido impressionista e não em caráter sistemático. Apenas Miguel Jorge, ao que consta, era inscrito na Associação Brasileira de Crítico de Arte. (Entrevista concedida por Emílo Veira em 04/02/2017)

Sobre os fundamentos da crítica, Emílio enriqueceu seu depoimento com a apresentação aprofundada sobre os fundamentos da crítica.[315] Em relação à recepção da obra de Confaloni em Goiânia o crítico assevera que a presença de Confaloni no cenário artístico no Estado de Goiás foi relevante "para história da arte em Goiás, não só pelas inovações de sua linguagem artística, como também pela sua visão da arte como expressão de valores éticos e fatores sociais".

Emílio apresentou-nos um relato historiográfico apresentando-nos uma linha de tempo de como o processo de produção artística aconteceu em Goiás no decurso do tempo. O crítico divide a história da arte em dois momentos e em dois contextos culturais que considerou

[315] Fazer crítica de arte, em sentido mais amplo, não é apenas exercer julgamento sobre a criação artística. A nosso ver, a função precípua da crítica não é julgar, é analisar. Análise no sentido etimológico da palavra, ou seja, de separação das partes de um todo. A obra de arte é um todo do qual o crítico separa cada parte para deduzir da criação artística suas unidades de sentido. Analisar não implica necessariamente emitir juízo de valor, mas evidenciar a partir da composição ou elaboração formal da obra, sua pretensa finalidade como objeto estético. Não se trata, também, numa visão positivista, de aplicar aprioristicamente um método ou modelo ao qual se submeta determinada obra. Cada obra de arte sugere por si mesma, por sua própria estrutura íntima, os pressupostos aplicados para sua avaliação. Nesse sentido a crítica de arte é também um ato criativo e não mero procedimento técnico. O crítico deve fazer o papel de interprete que se coloca como intermediário entre o autor e o fruidor da obra. (Fragmento do texto da Entrevista de Emílio Vieira concedida em 04/02/2017).

como significativos: O primeiro momento cultural no Estado foi vivido na antiga Capital Vila Boa, e as manifestações eram ocasionais, segundo Vieira: "marcadas por influências estéticas recebidas por meio de gravuras e reproduções que vinham da Europa, especialmente de Portugal, desde os tempos do Brasil Colônia". Contudo, para aquele contexto, a velha Capital tinha uma vida cultural expressiva se comparada a outros centros culturais do País, opina. Na visão de Emílio, "é nesse contexto que afloram as primeiras vocações literárias e se destacam os primeiros vultos da literatura e das artes goianas". Também durante o período republicano, a velha Capital sediou algumas poucas manifestações culturais, que segundo o crítico "nem sempre se refletiam nas demais cidades do Estado". Ademais Vila Boa encontrava-se isolada dos grandes centros culturais do país, onde movimentos de vanguardas já haviam surgido depois da Semana de Arte Moderna de 1922.

O segundo momento cultural ocorreu com a mudança da capital (1937), o que para o crítico "propiciou um intercâmbio cultural desejado com reflexos positivos no campo das artes visuais, bem como de outras manifestações artísticas", e mais tarde com a vinda de Confaloni e seu grupo com a idealização da Escola Goiana de Belas Artes, criada em 1953, incorporada a Universidade Católica de Goiás, contando com a participação do artista como um de seus fundadores.

Em breves comentários, o crítico destacou também o 1º Congresso de Intelectuais, como um acontecimento de peso que teria segundo ele: "colocado a jovem Capital no circuito nacional, atraindo nomes consagrados como: Pablo Neruda, Jorge Amado e outros".

No contexto dos anos de 1960, o crítico lembrou a criação do Instituto de Belas Artes de Goiás (IBAG), em 1963 incorporada à Universidade Federal de Goiás, além do surgimento de ateliês e galerias. Foi durante esse momento que Emílio fez questão de ressaltar a presença de Confaloni, considerado como um dos artistas "mais avançados daquele momento", segundo Emílio, o Frei teria sido peça chave no processo de mudança nas artes plásticas ocorrido em Goiânia: "O papel desempenhado por Confaloni o credencia como mestre e pioneiro das artes plásticas em Goiás, no campo da pintura moderna, assim reconhecido pela comunidade dos artistas goianos".(Entrevista concedida por Emílio Vieira em 04/02/2017).

Nesse enfoque, como um intelectual religioso, europeu e artista, Confaloni é reconhecido e respeitado por parte do poder público. Perguntado sobre a participação do Estado e das instituições culturais em relação às artes plásticas na época do Frei, o crítico é enfático:

> A participação de instituições culturais e órgãos públicos no campo das artes visuais ao tempo de Frei Nazareno Confaloni, era a meu ver, mais efetiva no sentido da promoção de grandes eventos, tais como: Concurso Caixego, que abria oportunidade para a seleção e promoção de artistas novos. Esses projetos culturais ainda são oferecidos, mas devido à crise que atinge também o mercado de artes, os artistas vêm perdendo espaço até mesmo nas tradicionais galerias, que já foram fechadas. (Entrevista concedida por Emílio Vieira em 04/02/2017).

Ao lado das ações de Confaloni e seu grupo que a crítica de arte goiana teria ganhado maior impulso, juntamente com movimento literário paralelo - o GEN, uma vez que não haviam segundo Emílio: "instituições que agasalhassem suas atividades, não costumavam reunir-se para fins específicos de suas funções, a não ser em ocasiões de eventos que requeriam sua participação, tipo concursos, simpósios e exposições coletivas."(Entrevista concedida por Emílio Vieira em 04/02/2017). A recorrência de críticas sobre o peso da arte do Frei para Goiás é vista também, no o discurso do crítico Emílio Vieira durante o sepultamento do artista, no dia 05 de Junho de 1977, a seguir:

> [...] Goiás não só perde um homem que é o personagem central de sua cultura artística e espiritual - fundador da Escola Goiana de Belas Artes, integrada posteriormente a Universidade Católica de Goiás. Mestre e incentivador de muitos artistas que desabrocharam em Goiás, gênio propulsor desse grandioso momento que ora conhecemos de florescimento das artes plásticas em nosso Estado, - Goiás perde sobretudo um homem universal, que amou a todos igualmente perante a vida, poderosos, humildes, sem nenhuma distinção. [...] Frei é dessas criaturas cuja glória não precisa dos homens. Todos aqueles que o conheceram, o amaram. [...] Frei particularmente amigo: o que sinto; as gratidões que lhe devo: sua ausência, seja em casa seja no trabalho comigo, dando alma ao nosso Centro de Estudos italianos de Goiânia; seus quadros na minha parede ora quietos e interrogativos; e o silêncio que fica e a palavra impossível, me deixam quase desesperado. Se o senhor me vê e me ouve, compreenda que eu não quis romper com o meu pobre desespero, no seu túmulo, a sua magnânima serenidade. É só uma palavra de Adeus. (Jornal O Popular, 12/06/1977).

Outro aspecto bastante elucidado em todas as críticas analisadas refere-se ao conteúdo das análises formais e temáticas contidos no material. Em todas elas, percebemos a ênfase em uma poética que dialoga com o local. Mas teria uma intencionalidade do Frei em tratar da construção de uma identidade local, uma identidade goiana, visto que a cidade teria sido plantada no Centro do País como resultado da intervenção política no bojo da Marcha para o Oeste? É importante destacar que não encontramos nos depoimentos e textos de crítica algo que indicasse uma explícita contribuição de suas temáticas para a formação de uma identidade

do povo goiano. Ao que tudo indica, os modelos partem da sensibilidade artística que Confaloni estabeleceu aqui em Goiás, uma relação forte com o vivido, com o lugar visto.

A utilização de trechos de depoimentos escritos e falados para essa pesquisa foi de fundamental para a construção da historiografia da arte no contexto regional e seu posicionamento em relação aos movimentos artísticos nacionais.

Gostaríamos de pontuar alguns aspectos que nos chamaram atenção a respeito da fortuna crítica trabalhada nessa pesquisa. Em um sentido histórico-analítico, sobre o modernismo inaugural nas artes plásticas em Goiânia, no campo das temáticas e da estética, a crítica nos apresentou certa complexidade em estabelecer debates e parâmetros em torno da produção artística moderna, bem como no que tange a conceituação das obras do Frei em um momento importante da história da cultura goiana. De um modo geral há fontes, porém se restringem mais à escrita acadêmica, e no tocante as artes plásticas, essas estiveram sempre atreladas à literatura e à maneira como esses intelectuais estiveram ligados a instituições de cultura, portanto, não são suficientes para criar uma cultura historiográfica da arte em Goiás.

Dentre os vários aspectos, observamos que a concepção geral do novo esteve sempre ligado à cidade de Goiânia e as instituições culturais do que propriamente a uma inovação no sentido artístico. Diante disso, podemos considerar que, quem fez de Confaloni moderno não foi o modernismo, mas os críticos que por sua vez estavam ligados às instituições de cultura em Goiás.

A seguir, apresentamos trechos de crítico Emílio Vieira a esse respeito. Olhando para o passado recente, o crítico priorizou em sua reflexão alguns aspectos que caracteriza a crítica de arte em Goiás daquele período:

> As críticas em Goiás eram casuais ou episódicas, e quando feitas, geralmente consistiam de entrevistas com os próprios artistas em função da exposição ou apresentação de catálogos, o que pressupõe falta de um criterioso juízo de valor, e no caso da obra do Frei, houve maior divulgação do que avaliação crítica. [...] A crítica de arte não foi institucionalizada no sentido da existência de instituições que tenham encampado as atividades dos críticos de arte, mas no sentido da vinculação de intelectuais a instituições culturais. Tais intelectuais fizeram a crítica de arte mais por diletantismo do que profissionalismo. Ligados a suas respectivas instituições (Universidades, agremiações do tipo Academia Goiana de Letras, União Brasileira de Escritores - Seção Goiás, e Associação Goiana de Imprensa, sem contar a participação de órgãos oficiais presentes na promoção de eventos, encontros ou debates, promovidos esporadicamente. [...] a crítica tinha caráter "impressionista e não sistemático", exceto o escritor Miguel Jorge, ao que consta, era inscrito na Associação Brasileira de Críticos de Arte. [...] Frei Confaloni se destacou não só como artista, mas também como personalidade, que estava ao centro dos acontecimentos sociais em Goiânia,

> marcados por suas relações pessoais. Os traços de sua forte personalidade com influência social nunca foram ignorados pelos críticos. (Entrevista concedida por Emílio Vieira em 04/02/2017.

Com efeito, como foi mencionado anteriormente sobre a relevância do papel dessas instituições no desenvolvimento da cultura no Estado, abriremos um parêntese para citar o depoimento do crítico Miguel Jorge, em consonância com o que Emílio Vieira afirma, portanto, agrega na verificação da hipótese trabalhada na pesquisa da tese:

> Fui Presidente da UBE - Seção Goiás por dois mandatos e seu papel é, sobretudo, na defesa do escritor, acompanhá-lo na sua cadeira, encaminhá-lo para editoras, jornais, para o estudo, porque na literatura se você não estudar, você nunca será um escritor, será um arremedo inclusive críticas e ensaios. A UBE tinha missão de catalogar, juntar livros de escritores como IHGG e AGL. A cultura foi privilegiada na política estadonovista de Getúlio Vargas e do então ministro Gustavo Campanema. Houve uma necessidade de apoiar a cultura, principalmente dos ditadores que precisam disso para se afirmarem, porque a cultura dá *status*. Se você tem uma apresentação cultural no palácio, é sinal que aquele governo estão apoiando a cultura, ou um movimento de massa para cultura. Quando na verdade, eu acho que artista é muito mais otimizado. Os grandes nomes dão uma força para o estado, não como apoio para ditadura. A relação simbiótica entre Estado e artista aconteceu no momento de criação da cidade de Goiânia, porque a cidade foi batizada sob a égide da cultura, Goiânia é uma cidade da cultura. Para o Estado era ótimo esse tipo de iniciativa. (Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24/08/2015)

A questão que colocamos aqui, é o modo como tais narrativas nos permitem verificar a hipótese trabalhada nessa pesquisa que consiste na ideia de apropriação do pensamento artístico do artista italiano Nazareno Confaloni por parte de críticos ligados às instituições culturais e órgãos oficiais de Goiás e a maneira a qual ele responde a tudo isso. É bom frisar que esses testemunhos, tem ênfase na vivência experimentada com o Frei artista visto por eles como uma personalidade cultural da cidade.

Ainda sobre a relação de Confaloni com artistas, Emílio Vieira completou que foi recebida por meio de um entendimento de modernidade local. Entendimento que a crítica reconheceu Confaloni como mestre pioneiro das artes visuais em Goiás. Percebemos em todas as críticas analisadas, a recorrência de elogios por parte dos críticos que exaltam não só o talento artístico de Confaloni dentro de uma abordagem humanista integrados a uma denúncia social em suas obras, como também o reconhecem como o pioneiro da arte moderna em Goiás. Esses textos, em sua maioria, se configuram como uma opinião de quem teve a perspicácia de captar o "novo" em Confaloni, que tomava aparência mediante a cultura de ambiente urbano moderno que se formava em Goiânia naquele momento.

Tomamos emprestado o termo "ideia-força cristalizadora" cunhado por Patriota[316], por entendermos que a ideia do modernismo que criou a crítica de arte só foi possível em razão do projeto político de modernidade local que incluiu a transferência da Capital do Estado e o nascimento e consolidação de Goiânia, fruto de um projeto nacional Estadonovista da chamada "Marcha para o Oeste". As condições históricas as quais a crítica se serviu e se moldou foram fecundas à apropriação de Nazareno Confaloni como arauto da modernidade em Goiás. A "ideia-força" do projeto político de modernidade que vinha sendo construído desde a construção da cidade de Goiânia ainda persistia durante a década de 1950, momento da segunda fase desenvolvimentista do Estado e período que Confaloni chega à Goiás, perdurando toda a década de 1960, momento de movimento nas artes e de artistas novos em função da abertura de galerias na cidade e da cidade contar com duas Escolas de Artes.

Entendemos que as tramas verificadas nas críticas analisadas se reúnem e se organizam em torno da "ideia-força" de modernidade, que determinou a maneira a qual esta crítica se estruturou legitimando Nazareno Confaloni pioneiro das artes plásticas em Goiás, apoiada no projeto político moderno implantado a partir da década de 1930.

A afirmação do moderno só foi possível por meio da aglutinação do movimento artístico que contou com a participação efetiva de artistas que vieram do estrangeiro e outros que aqui chegaram vindos de outras partes do Brasil, e puderam contar com o apoio de intelectuais reunidos em torno de instituições culturais, contando com o apoio do poder político.

Analisando os apontamentos da crítica de Aline Figueiredo, além dos textos críticos acima citados, deparamos com a afirmativa do envolvimento de Confaloni com os intelectuais na promoção de iniciativas culturais, como bem afirmou o crítico de arte e escritor Miguel Jorge. As considerações são bastante esclarecedoras na defesa de Confaloni como artista moderno que possuía abordagem formal própria à construção do novo, com a apresentação de uma estética que traduzia visualmente a ideia de modernidade para uma cidade que despontava sem "tradição cultural" como afirma a crítica.

> Realizou volumosa obra, prevalecendo o temário religioso em lances expressionistas. Focalizou diretamente a figura humana, seu sofrimento, fé,

[316] A historiadora Rosângela Patriota em seu livro, *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História* propõe interpretar "criticamente" as obras que construíram a história do Teatro Brasileiro. Levando em conta a pluralidade e diversidade, direcionou suas análises destacando o termo "Ideias-força cristalizadoras" que vão determinar a crítica. É em função de tais "Ideias-força" que a historiografia do teatro se organiza e se estrutura (GUINSBURG, J. e PATRIOTA, Rosângela, São Paulo: Perspectiva, 2012).

> miséria. O Frei não deixou uma obra alegre nem exasperada. Deixou, entretanto, uma obra sã, com sentimento religioso. Quanto à forma, sempre tentou fugir do acadêmico e nem sempre conseguiu escapar da estilização modernista. Aliás, Confaloni era todo modernista e apoiava iniciativas arrojadas, comuns na política desenvolvimentista. Sua figuração, no entanto, é de concepção ingênua. [...] Numa cidade sem tradição cultural como Goiânia, plantada de uma hora para outra no Planalto, Confaloni é hoje uma grande memória na história da Arte do Estado, justamente por ter diretamente contribuído para sua afirmação. (FIGUEIREDO, 1979, p.1979).

Entendemos também, a reincidência de notas de jornais de eventos beneficentes, mostras e exposições do trabalho de Confaloni, este por sua vez cercado de pessoas que pertenciam à elite local. Se as conquistas modernas no campo da literatura haviam ocorrido desde o começo da década de 1940, no campo das artes, o sopro moderno aconteceria uma década depois, implementando perspectivas modernizantes para atender demandas da cidade que atravessavam o período do "segundo fluxo desenvolvimentista." [317]

Neste sentido, entendemos que o marco inaugural do "modernismo nas artes plásticas em Goiânia", se deu com a atuação de Confaloni no campo sociocultural, em diálogo próximo com a crítica e instituições político culturais da época. Essas ideias foram disseminadas e sedimentadas no imaginário intelectual de Goiânia e difundidas não só pela crítica que se formou, mas também por artistas, ex-alunos, amigos e simpatizantes da obra do Frei que historicamente amalgamaram a "ideia-força cristalizadora" do projeto de modernidade na qual a apropriação de Confaloni como ícone da arte moderna em Goiás se faz presente até os dias atuais.

Não é demais assinalar que passados trinta e sete anos de sua morte, ainda é recorrente encontrar textos críticos não só na data que celebra o aniversário de sua morte, mas também, em datas comemorativas no âmbito de atividades culturais, sobretudo nas artes.

O depoimento da marchand proprietária da Casa Grande Galeria de Artes de Goiânia, Célia Câmara e do artista plástico Siron Franco no Folder da exposição em homenagem a Confaloni organizada pela MultiArte Galeria no ano de 1984 traz abaixo mais um depoimento sobre o pioneirismo do artista: .

> A importância de Frei Nazareno Confaloni não se pode avaliar exclusivamente à luz de sua obra pictórica, mas principalmente por ter sido ele, juntamente com DJ Oliveira, o pioneiro das artes plásticas em Goiânia. Essa mesma Goiânia que hoje, graças ao trabalho dos precursores, abre

[317]MELLO, Márcia Metran de. Modernismo em Goiás, Disponível em https://projetos.extras.ufg.br/.../images/.../32_**modernismo_em_goias**.pdf. Acesso em 01/08/2014**.**

> grandes espaços para que seus artistas possam se profissionalizar.[318] Louvável essa iniciativa da MultiArte que, diga-se, já deveria ter sido pensada pelos órgãos competentes do Governo. Se o Brasil é um país sem memória, imagine-se então Goiás, tão carente de reconhecer suas falhas através das oportunidades que a história pode lhe dar. Acho que deveria ser incrementada essa contribuição para um levantamento maior da obra de Confaloni. Que se faça um livro, que incluam nos currículos, que se faça o museu.[319]

Confaloni teria sido um grande artista em vida, como tal, após sua morte havia deixado um acervo de obras que deveria seguir um destino próprio. Curiosamente no dia 04 de Junho de 1982, em comemoração aos cinco anos da morte do Frei, o Jornal Diário da Manhã publicaria uma matéria cujo título ilustrava: "Frei Confaloni - Procura-se um espólio que vale milhões." O teor da matéria tratava sobre as obras que o Frei havia deixado em Goiás. Segundo o Jornalista José Renato de Assis em conversa com donos de galerias de Goiânia na época (1982), quando Confaloni faleceu, deixou perto de cem peças que ficaram em poder dos Padres Dominicanos e cinquenta peças em poder da escritora e folclorista Regina Lacerda, nomeada procuradora da família do Frei para vender tais obras. Centenas de peças foram vendidas e presenteadas pelo próprio Confaloni em vida. Sabemos que existem obras do Frei espalhadas por Goiânia, pelo Brasil e pelo mundo, daí a dificuldade de catalogação dessas obras, que está sendo realizada, atualmente, por iniciativa de uma Comissão do Centenário de Nazareno Confaloni capitaneada pelo promotor cultural PX Silveira. A ideia da criação de um museu que levaria seu nome e receberia suas obras, ideia havia caído no esquecimento e tem sido defendida e planejada pelo grupo.

Quando começamos a pesquisa, nossas primeiras buscas foram no Convento São Domingos (Casa dos padres que atualmente abriga religiosos enfermos em tratamento) e na Pontifícia Universidade Católica de Goiás, local em que encontramos parte de seu acervo em condições precárias de armazenamento. Entretanto em Novembro de 2014 veio a notícia da aprovação do projeto Raisonné[320] pelo Fundo de Arte e Cultura do Estado para catalogação

---

[318] Texto crítico da *marchand* Célia Câmara sobre a obra de Confaloni. Folder de Exposição Frei Giuseppe Nazareno Confaloni - Exposição & Homenagem, Novembro de 1984, ano 1, MultiArte Galeria.

[319] Texto Crítico do artista plástico Siron Franco sobre a importância da obra de Frei Confaloni. Folder Exposição Frei Giuseppe Nazarenco Confaloni - Exposição & Homenagem, Novembro de 1984, ano 1, MultiArte Galeria.

[320] Segundo explica PX Silveira sobre a feitura de um catálogo raisonné é, " consequência de um trabalho exaustivo, desenvolvido por uma equipe que envolve pesquisador, fotógrafo, assistente de produção e editor digital, sob a coordenação de alguém que tem a visão geral da obra e da vida do artista. Com uma pesquisa específica a equipe localiza o acervo de obras, estudos e documentos, classifica-os, cataloga-os, descreve-os e os organiza em critérios de coleção e arquivo. E os fotografa para fins de registro visual e disponibilização. Neste

de todo o acervo de Confaloni, iniciativa do próprio PX Silveira que afirmou em entrevista ao Jornal O Popular:

> [...] Até agora, na expedição à Itália a equipe catalogaram cento e quarenta e cinco pinturas em vinte e cinco residências em seis cidades.[...] já foram catalogadas nesse período mais de mil obras do artista italiano entre pinturas, desenhos, gravuras, monotipias e fotografias. [...] Faremos uma exposição com obras nunca vistas no Brasil, adianta PX. A expectativa é que duas mil obras sejam catalogadas. Após isso, uma retrospectiva será realizada em museus de São Paulo, rio de Janeiro, Amazonas e Distrito Federal, com abertura confirmada no Museu de Arte Contemporânea de Goiás (MAC), ainda sem data definida.[321]

Conforme o próprio PX Silveira afirma sobre a importância do projeto como uma fonte de documentação rica para futuros pesquisadores. PX Silveira é um profundo conhecedor da vida e da obra de Frei Confaloni. Amigo da família esteve na Itália por duas vezes com intuito de perseguir os rastros do artista. A primeira vez teria sido para pesquisa que lhe rendeu o prêmio sobre a Biografia do Frei em homenagem aos dez anos de sua morte. A segunda, em 2015, para catalogar todas as obras que se encontram na Itália. PX afirma ainda, que tomou como referência externa para o projeto o formato que o historiador de arte Francis O`Connor, responsável pelo Raisonnée da obra do pintor expressionista abstrato americano Jackson Pollock.[322]

Sobre o Projeto Raisonée e os festejos em homenagem ao centenário de Frei Confaloni, o próprio PX Silveira nos atualizou sobre o andamento dessas duas iniciativas culturais sob sua supervisão. Constam no Raisonné segundo PX Silveira: "os primeiros desenhos, gravuras e estudos realizados na Itália nos anos de 1930 e 1940, os afrescos realizados na Itália e na sua chegada ao Brasil (Igreja do Rosário, na cidade de Goiás) em 1950, vindo até os seus trabalhos finais, do profícuo ano de 1977." Em relação a obras catalogadas, ele nos informou o seguinte:

---

trabalho, as obras são agrupadas por ano de feitura, meio de expressão, suportes e técnicas específicas, tratamentos e temas, abrangendo todas as linguagens utilizadas pelo artista e toda a extensão de tempo em que durou sua atuação criativa. No caso de Confaloni, temos também a sua produção gráfica que é retratada no projeto raisonné por meio de capas e ilustrações de periódicos e livros, e de imagens impressas (álbum) criadas pelo artista ao longo de sua produção. (SILVEIRA, 2015, p. 22-23)

[321] Entrevista De PX Silvieira, concedida ao Jornalista Bruno Felix para o Jornal O Popular de 22.04.2015.

[322] Segundo O`Connor 'um catálogo raisonnée, dentre todos os tipos de monografias e estudos, é a mais definitiva e completa fonte sobre a obra de um artista. (SILVEIRA, Apud O`Connor, 2015, p. 25).

> Foram catalogadas até o momento 1.300 obras, totalizando 2.100 páginas, que por enquanto estão paginadas em quatro volumes que pretendemos publicar em 2018, com o registro do Centenário. Tenho um DVD com o resultado provisório e ainda faltando incluir cerca de 150 obras já fotografadas e outras cerca de 200 contatadas. Este DVD é tão somente o registro do processo, faltando ainda revisar e acrescentar atualizações, muito embora já tenhamos entregue uma meia dúzia de cópias dele, devido à curiosidade e à necessidade de pessoas que querem acompanhar a catalogação. (Entrevista concedida por PX Silveira em 11/02/2017)

É importante ressaltar que PX nos atualizou quando ao número de obras catalogadas na Itália, atualmente constam 187 obras catalogadas, e segundo ele, é provável que estejam faltando em torno de uma dezena. Segundo PX Silveira, o acesso as obras na Itália para catalogação foi muito tranquilo em razão da assistência de Rossela Orsini (Sobrinha do Frei) e Aldo Quadrani (esposo de Rossela) que sabiam onde as obras se encontravam.

Os frutos do Projeto Rasonée não param por aí, começaram a ser colhidos desde que PX Silveira começou o trabalho de divulgação. Em 2016, foi descoberto na usina hidrelétrica Cachoeira Dourada, na região sul do Estado, a 260 km de Goiânia, um painel (pintura em massa fresca) de Frei Nazareno Confaloni. O painel foi encontrado por uma das pessoas ligadas ao grupo coordenado por PX Silveira ao projeto Rasonée. O Jornal O Popular dedicou uma página inteira ao assunto estampando a imagem enorme do painel que segundo fontes do jornal é o maior trabalho da carreira de Confaloni. O painel mede 105 metros quadrados, 7 metros de altura e 15 metros de largura. Amigos próximos ao Frei se mostraram surpresos sobre o tesouro encontrado, pois, não tinham conhecimento desse trabalho.. Outro efeito dessa movimentação que envolve o centenário do artista foi a decisão da criação definitiva do Museu Nazareno Confaloni pela Ordem Dominicana, na Cidade de Goiás, em fins de Setembro passado. Segundo PX Silveira:

> O Museu Nazareno Confaloni foi criado pela Ordem Dominicana, na cidade de Goiás, em fins de Setembro passado. Será instalado junto ao Convento que existe ao lado da Igreja do Rosário. É uma localização feliz, pois Confaloni veio exatamente para afrescar a igreja, que agora está anexa a seu museu, permitindo aos visitantes a extensão da visita. E Confaloni morou ali no convento nos seus dois primeiros anos de Brasil. O Museu conta com o acervo das obras que estavam no Convento da Igreja São Judas Tadeu, cerca de 38 obras, e as que estão sob a guarda da Pontíficia Universidade Católica de Goiás - PUC, cerca de 51 obras. (Depoimento concedido por PX Silveira em 11/02/2017)

Em relação ao Centenário do artista, PX nos contou um pouco mais de como surgiu essa iniciativa, as pessoas que estão diretamente envolvidas e as ações efetivas do grupo em torno dos festejos, como guardiões da memória do artista:

> A comissão de registro de comemorações do Centenário de Nascimento de Frei Nazareno Confaloni foi instituída em Fevereiro de 2016. Portanto, faz um ano, período no qual se reuniu mais de uma dezena de vezes e, passo a passo, foi mapeando as ações que deveriam ocorrer no ano do Centenário, tais como: a retomada dos trabalhos para o futuro Museu, que agora se tornou realidade, a aproximação e convergência de todas as partes que possuíam de alguma forma as pegadas do frei, tais como a Ordem Dominicana/Convento São Judas Tadeu e a Pontifícia Universidade Católica de Goiás, o que foi feito com louvor. A comissão é presidida por sua irmã, Rita Confaloni, coordenada por PX Silveira e tem como integrantes: Saída Cunha, Amauri Menezes, Siron Franco, Natanry Osório, Neusa Michelon Baiocchi, Emílio Vieira, amigos pessoais do Frei, Geraldo Coelho Vaz, (atual Presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás - IHGG)), Frei Elvécio, da Ordem Dominicana, Lourenzo Lago, da (Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC), Mara Publio do (Instituto Rizzo), Valdir Ferreira, da Associação Goiana de Artistas Visuais. Tem como colaboradores: Dom Antônio Ribeiro de Oliveira, Maria Abadia, Narcisa Cordeiro, Aldo Quadrani e Rossela Orsini, entre outros. Sua principal ação, conforme palavras do Reitor da PUC, professor Wolmir Amado, 'foi despertar a tempo a atenção para chegada do Centenário e fomentar ações em torno de seu registro e comemorações'. (Depoimento de PX Silveira concedido em 11/02/2017).

As manifestações de modernidade nos anos de 1950 parecem assumir uma conotação "heróica" característica “da primeira fase do modernismo no Brasil” que, segundo a recepção pelo grupo “rompia com o atraso artístico e a barbárie cultural”. Sob essa concepção, o fato de Confaloni ter conseguido atingir avanços estéticos, pode-se explicar em parte, pela forma como ele interpretou a "ruptura": sua condição de "vanguarda" em um “contexto histórico periférico”, aliado a seu “senso apurado e de seu lugar social”.

Para a crítica, Confaloni é um ícone moderno, em contraposição ao passado e à dinâmica político-social baseada na rusticidade e no atraso de Goiás. Sua pintura é a reinterpretação visual do homem sertanejo que contribui para refundar uma história já escrita, apontar outras possibilidades de pensar a sociedade, a política, a região. Sua militância artística, associada a uma nova visão de mundo, foi adequada aos tempos vividos nos primeiros anos da após a inauguração da jovem capital, edificada sob a onda do Estado Novo, com ideiais de modernização e modernidade.

Confaloni respondeu bem ao direcionamento de tal processo. Aqui cumpre lembrar todas as críticas em vida e pós- morte analisadas que interpretaram e continuam interpretando

o artista Nazareno Confaloni como um "arauto da modernidade que supera o atraso de Goiás". O artista se transformaria no mito fundador da memória artística moderna em uma cidade sem tradição cultural como Goiânia, plantada de uma hora para outra no Planalto. Sua atuação artística e institucional com a abertura da Escola Goiana de Belas Artes alimentou a crítica e a apropriação política e intelectual de uma cidade que o transformou em ícone do moderno, fundamental ao estabelecimento de Goiânia e de suas bases culturais.

3.3 A Recepção em Períodicos Italianos

Quando começamos a pesquisa, o nosso interesse havia partido da recepção da crítica goiana sobre o pensamento do artista Nazareno Confaloni. As diversas referências bibliográficas encontradas sobre o artista apresentavam Nazareno Confaloni como um dos precursores do modernismo nas artes plásticas em Goiás, além de ter sido o idealizador da primeira Escola de Ensino de Artes Plásticas do Estado.

Todavia, conforme a pesquisa foi acontecendo, começaram surgir algumas perguntas para as quais não tínhamos respostas. A primeira seria: como a obra de Confaloni teria sido recebida em seu país de origem? Para tanto, seria necessário uma investigação sobre a recepção da crítica italiana aos trabalhos de Nazareno Confaloni.

Dada a importância de uma discussão da relação entre o autor e obra e o seu leitor (produção/recepção) na pesquisa ora apresentada e em virtude da dificuldade de encontrar esse tipo de material via acesso virtual, foi necessária a realização de um levantamento em periódicos (folders de exposições, livros e críticas de jornais), que circularam nas cidades em que suas obras teriam sido expostas, com a pretensão de obter uma visão panorâmica de como a crítica de arte italiana interpretou a obra do artista.

Até então, não tínhamos noção do número de obras que ele teria produzido na Itália, e também se encontraríamos texto de crítica sobre seu trabalho. Assim, veio a ideia de um Projeto de Bolsa Sanduiche, o qual fomos contempladas com sete meses de pesquisa, durante o qual percorremos os rastros do artista na Itália. O percurso de pesquisa em busca de documentos que tratassem da recepção crítica da obra do artista na Itália envolveu: Bibliotecas de Grotte di Castro, Convento San Marco em Firenze, Biblioteca dos Dominicanos em Firenze, Escola de Arte de Brera em Milão. Para tanto, contamos com o apoio de Aldo Quadrani e Rossela Orsini (sobrinha do Frei). Todavia, foram encontrados poucos textos de apreciação geral do artista em periódicos pesquisados na Biblioteca de Grotte di Castro. Localizamos material também nos arquivos da Biblioteca dos Dominicanos próxima a Piazza Santa Maria Novella.

Foi um pequeno número de apreciações em jornais, com períodos espaçados. A maior quantidade de material encontrado refere-se ao período pós-morte, sobretudo do ano de 2007, quando foi realizada uma exposição retrospectiva do trabalho do artista.

O destaque sobre a morte de Frei Nazareno Confaloni pelo informativo, "Domenicani della Provincia di San Marco e Sardegna", em Julho de 1977, revela o apreço e a importância do trabalho religioso desempenhado por Confaloni. A matéria faz um resumo biográfico da vida do Frei, por considerar desnecessário abordar dados biográficos novamente, extraímos trechos que julgamos interessante para o assunto relatado. O texto começa com um momento de reflexão feito por Padre Clemente Colombi, pároco do Convento di S. Domenico di Fiesole durante a missa do dia 19 de Julho, que vai dizer o seguinte:

> No dia 19 na Missa, o Padre Clemente Colombi, do Convento de San Domenico di Fiesoli. Se pensarmos das irmãs e irmãos (querendo continuar a fazer parte da família Domenicana) que foram vítimas dos perseguidores e guerrilheiros em terras de missão, não podemos ser surpreendido em todas as maneiras misteriosas de agir de Deus. Lembremos da frase de Tertuliano, e desde que o Apóstolo coloca a ferramenta de trabalho, porque Deus o chama para si mesmo, continua a ser verdade e, portanto, temos razão para esperar que é uma semente divina plantada no chão. Eu não posso nessas reflexões não me lembrar do Padre Confaloni. Ele foi um presente do senhor, com firmeza na vontade, o que ajudou especialmente para superar as dificuldades encontradas pelo nosso caminho para Deus. Ele deu provas ao longo do dia de sua existência de trabalho. [...] Mas sua intenção não era criar uma reputação: secretamente nutria o desejo de dedicar seu trabalho ao apostolado nas missões. Sua aspiração começou a ser realizado em 1951. Padre Nazareno entrou para o Convento Domenicano da Província da Lombardia e partiu em missão ao Brasil, no estado de Goiás. Em suas cartas dando notícias dos trabalhos apostólicos e as dificuldades encontradas, recebeu orações de ajuda e conforto, superação obtida com a ajuda da graça divina. Em 1958, lhe foi confiada a paróquia de São Judas Tadeu. Confaloni não se limitou ao ministério como pregador e pároco; Ele evangelizava o povo a ele confiado também com a arte. Ele projetou e construiu a nova igreja dedicada ao Santo Apóstolo fiel, para o qual o povo brasileiro tem grande reverência. idealizou e construiu o o Convento que a comunidade necessitava; e também em 1965, ele ensinou pintura na Academia de Belas Artes, que ele fundou na Universidade Católica.[323] (P. PIRAS, Antônio.

[323] **Giorno 19 mise in agonia fino al 2 luglio P. Clemente Colombi, del Convento di S. Domenico di Fiesole.** Se pensiamo alle consorelle e ai confratelli (volendo restare nell'ambito della famiglia domenicana) caduti vittime dei persecutori e dei guerriglieri nelle terre di missione, non possiamo affatto stupirci degli arcani modi di agire di Dio. Ritorna alla mente il detto di Tertuliano; e sempre che un apostolo depone lo strumento di lavoro perchè Dio lo chiama a Sé, resta vero e perciò abbiamo motivo di sperare che è un seme divino gettato in terra. Non posso in queste riflessioni non ricordare il Padre Confaloni. Ebbe in dono dal signore fermezza nel volere, che l'aiutò specialmente a superare le difficultà che si frappongono nel nostro cammino verso Dio. Ne diede prova in tutta la giornata della sua laboriosa esistenza.Ma il suo intento non fu quello di crearsi una fama: segretamente nutriva il desiderio di dedicare l'opera sua all'apostolato nelle missioni. La sua aspirazione cominciò a realizzarsi nel 1951. Padre Nazareno partì missionario in Brasile, nello stato del Goias, inserendosi nel convento dos dominicanos della provincia lombarda. Nelle sue lettere dando notizie delle fatiche apostoliche e delle difficoltà incontrate, chiedeva aiuto preghiere, e inseguito confortava comunicando il superamento

> Domenicani della Provincia di San Marco e Sardegue, Luglio - Agosto, 1977)

O texto abaixo foi escrito à mão pelo poeta russo Evgenij Evutchenko, em 26 de Fevereiro de 1987, na Vila "Quinta das Pedras", no almoço, durante uma homenagem oferecida a ele por Antônio Carlos Osório, e diz respeito à pintura de Padre Nazareno Confaloni.

> Sabendo que Nazareno Confaloni foi para mim um dos acontecimentos mais importantes da minha vida. Ele foi o presente mais bonito que a Itália poderia ter dado ao Brasil. Conservando o seu carácter italiano, ele assimilou todas as lágrimas, todo o sangue, todo o suor que, combinados, simbolizam o solo brasileiro. Ele não era um estranho aqui, porque as pessoas gostam dele em qualquer lugar estrangeiro do mundo. Ele era um daqueles (artistas) que unem os povos discriminados e divididos por fronteiras e pela política suja. Ele tinha uma (visão) shakespereana da vida humana, quando todas as gotas de sangue se reúnem em uma cadeia do sangue de todas as vítimas inocentes. Portanto, ele não pode ser uma vítima do nosso esquecimento, por isso é digno de ser lembrado para sempre.[324] (EVUTCHENKO, Eugenij, 26/02/1987).

Não conseguimos descobrir se a opinião trata de uma obra específica, ou se a leitura filosófica feita por Evutchenko se refere ao conjunto da obra do artista. Mas o fato é que, o poeta descreve a visão artística humanista de Confaloni. Essa leitura teria afinidade com diversos fragmentos de críticas no Brasil, nos quais os traços biográficos de religioso agregam ao do próprio artista, sempre descritos pelos críticos como uma pessoa cheia de bondade e generosidade.

---

ottenuto con l'aiuto della grazia divina. Nel 1958 gli affidata la parrochia di San Giuda Taddeo. Confaloni non si limitò al ministero di predicatore e paroco; evangelizzò il popolo a lui affidato anche con l'arte. Progettò e costruì la nuova chiesa dedicata al Santo Fedele apostolo, per il quale il popolo brasiliano ha grande venerazione. Disegnò ed eresse anche il Convento, di cui la Comunità necessitava; e, inoltre dal 1965 insegnava pittura nell'Accademia de Bellas Artes da lui promosso presso l'Università cattolica.

[324]**Testo scritto a mano dallo stesso autore il poeta russo Evgenii Evutchenko, il 26 febbraio 1987, nella villa "Quinta das Pedras", a pranzo, durante un omaggio offertogli da Antônio Carlos Osório, che riguarda la pittura di Padre Nazareno Confaloni.** Conoscere Nazareno Confaloni è stato per me uno dei più importanti avvenimenti di tutta la mia vita. Lui è stato il più bel regallo che l'Italia avrebbe potuto dare al Brasile. conservando tutto il suo carattere italiano, egli ha assimilato tutte le lacrime, tutto il sangue, tutto il sudore, che messi assieme, simbolizzano la terra brasiliana. Egli non era uno straniero qui, perchè le persone come lui non sono straniere in nessuna parte del mondo. Lui è stato uno di questi (artisti) che uniscono i popoli, criminalmente divisi dalle frontiere e dalle sporche politiche. Egli aveva una concessione (visione) shakespereana della vita umana, quando tutte le goccie di sangue si uniscono in una catena del sangue di tutte le vittime innocenti. Dunque, lui non può essere una vittima del nostro dimenticánza, perciò è degno di essere ricordato per sempre. (S/referência).

O informativo "Avvenire" de 16/09/2007 divulgou o evento em homenagem aos 30 anos da morte do artista. A matéria foi redigida por Aldo Quadrani, marido de Rossela, sobrinha de Confaloni, que analisou com bastante presteza o legado artístico de Frei Confaloni para os cidadãos goianienses e a importância de celebrar sua memória que continua muito viva no Brasil. Quadrani aborda a dedicação do artista religioso ao apostolado com dedicação a pastoral, rememorando uma das suas grandes obras no Brasil: a idealização e construção da Igreja São Judas Tadeu, logo que se mudou da cidade de Goiás, para Goiânia. Aldo faz questão de ressaltar a "paixão e conhecimento pela arte que o levou a fundar em Goiânia a Escola de Belas Artes e mais tarde a Faculdade de Arquitetura, em que ocupou a cadeira de Desenho plástico." Destaca ainda que, as homenagens acontecerão tanto no Brasil, como na Itália, com uma mostra retrospectiva para lembrar os 30 anos da morte do Frei. Para tanto, a Comuna de Grotte di Castro contou com a colaboração da Província de Viterbo. A exposição aconteceu na Sala de Conferência de Grotte di Castro, e contou com trabalhos do artista do ano de 1943 a 1977, com a participação da Embaixada do Brasil junto à Santa Sé. Também, foi lançado um selo com autorretrato de Confaloni na cidade de Grotte di Castro para celebrar sua memória. Aldo Conclui seu texto lembrando as palavras do poeta russo Eugenij Yevtushenko que afirmou que: "ele foi o melhor presente que a Itália poderia ter dado ao Brasil". [325]

Sob o título "Em Memória do ilustre Grottano" O Jornal "Nuovo Oggi" de 12/09/2007 destacou o sucesso de público da mostra retrospectiva na ocasião em que o Frei completaria noventa anos. Após comentar rapidamente o motivo da mostra, o texto aborda sobre as

[325] **Il Comune di Grotte di Castro dedica una retrospettiva a Padre Nazareno Confaloni Missionario e artista -** il comune di Grotte di Castro in collaborazione con la Provincia di Viterbo ha inaugurato Venerdi 7 settembre alle ore 18,00 presso la sala conferenze del Comune, una mostra retrospettiva dedicata al concittadino Padre Nazareno Confaloni nella ricorrenza del trentesimo anniversario della morte. Il suo apostolato missionario iniziò il 27 ottobre 1950 con il trasferimento in Brasile, ove visse e lavorò per 27 anni sino alla morte, al seguito del vescovo dello stato del Goias, Candido Penzo, per affrescare la Chiesa Del Rosario a Goiânia. Mentre si dedicava con grande fervore al ministero pastorale, quale titolaredella parrocchia di San Giuda Taddeo a Goiânia, ove ideò e costruì l'omonima Chiesa, riuscì a svolgere la sua attività artistica lasciando opere pitoriche in molte chiese, edifici pubblici e dipinti sparsi in tutto il mondo. Questa sua grande passione e conoscenza per l'arte lo portò a fondare a Goiânia la Scuola di Belle Arti e, successivamente, la facoltá di Architettura nella quale tenne la cattedra di disegno plástico. Il suo corpo riposa nella chiesa da lui fondata, ma il Comune di Grotte di Castro vuol ricordare questo insigne figlio con una mostra di opere realizzate dal 1943 al 1977 con la partecipazione del l'Ambasciata Brasiliana presso la Santa Sede. Durante il mese di Giugno l'Università Cattolica di Goiania ha dedicato una intera settimana di celebrazione per ricordare Frei Nazareno Confaloni con una mostra retrospettiva delle sue opere brasiliane. Anche poste italiane ha riservato un annullo speciale filatelico emesso il 7 settembre nella cittadina di Grotte di Castro per celebrare questo figlio della Tuscia che con la sua arte ha travalicato i nostri confini e, come ha scritto il poeta russo Eugenij Evtushenko il 26 febbraio 1987, in omaggio alla pittura di Frei Confaloni, "lui è stato il più bel regalo che l'Itália avrebbe potuto dare al Brasile". (QUADRANI, Aldo. Il Comune di Grotte di Castro dedica una retrospettiva a padre Nazareno Confaloni - Missionario e artista. Avvenire, 16/09/2007.

comemorações da data no Brasil com uma semana inteira de exposição e conferências na Universidade Católica, dedicada ao fundador da Escola de Arte da Capital de Goiás. O texto traz um parágrafo destacando a contribuição de Rita Confaloni que doou uma grande tela de pintura do "Crucificado" à Paróquia de San Pietro Apóstolo da cidade de Grotte de Castro. Um detalhe particular sobre esse trabalho é que o rosto de Rita, sua irmã, serviu de modelo para a pintura da Madona, na época ela tinha 17 anos.[326]

O jornal "Corriere di Viterbo" de 07/09/2007 também destacou a inauguração da mostra, destacando a importância de Frei Confaloni como religioso, fundador da Escola de Belas Artes, posteriormente Faculdade de Arquitetura e também de seu legado artístico com pinturas em igrejas e Edifícios públicos.[327]

O Jornal de Grotte di Castro "Nuovo Oggi" de 06/09/2008 um ano depois do trigésimo aniversário de morte do Frei, durante a mesma data em que é celebrada a Festa de Nossa Senhora do Rosário, a memória de Frei Confaloni é lembrada e homenageada com a afixação de uma placa comemorativa na porta da casa onde Confaloni nasceu, "em honra do conterrâneo ilustre, um destino para os visitantes".[328]

---

[326] **In memoria dell'ilustre grottano - Applausi per la mostra di Padre Nazareno**. Grotte di Castro - Grande successo di pubblico per la mostra retrospetiva dedicata a Padre Nazareno Confaloni in ocasione del novantesimo anniversario dalla nascita e nel trentesimo dalla morte, fortemente voluta dal Comune di Grotte di Castro. L'Università Cattolica di Goiânia gli ha dedicato un'intera settimana di mostre, convegni e conferenze per ricordare il fondatore della scuola d'arte nella capitale del Goias. Non poteva mancare il contributo della sorella Rita Confaloni che ha donato la grande tela del Crocefisso alla parocchia di S. Pietro Apostolo del paese. Particolare interessante: il volto della Madonna fu prestato dalla sorella Rita allora 17 enne. (TARTARINI, Marco. "Nuovo Oggi, 06/09/2008).

[327] **Grotte di Castro ricorda così i 30 anni della scomarsa dell'illustre cittadino - Una mostra in onore di Padre Nazareno in esposizione parte delle opere lasciate dal religioso -** Nella ricorrenza del trentesimo anniversario della morte di Padre Nazareno Confaloni, il Comune di Grotte di Castro in collaborazione con la Provincia de Viterbo inaugurerà nel pomeriggio, alle ore 18,00 presso la Sala Conferenze del Comune, una mostra retrospettiva dedicata all'ilustre concittadino. La sua storia inizia con il suo apostolato missionario, era esattamente il 27 Ottobre del 1950, quando venne trasferito in Brasile, ove visse e lavorò per ben 27 anni sino alla sua morte. Al seguito del Vescovo dello Stato del Goias, Mons. Candido Penzo, spese parte del suo tempo ad affrescare la Chiesa del Rosário a Goiania. Si dedicò con mirabile fervore al suo ministero pastorale quale titolare della parrochia di San Giuda Taddeo a Goiâna, ove ideò e costruì l'omonima Chiesa. Della sua attività artistica, ha lasciato straordinarie opere pittoriche in molte chiese, edifici pubblici e molti dei suoi dipinti sono sparci in tutto il mondo. Questa sua passione e conoscenza dell'arte, lo portarono a realizzare e fondare a Goiania, la Scuola di Belle Arti e, sucessivamente, grazie al suo acume intuitivo la Facoltà di Architetura e nella stessa tenne, come titolare, la cattedra di Disegno Plastico. Ora le sue spoglie mortali, riposano nella Chiesa da Lui fondata, ma il Comune di Grotte di Castro ha voluto ricordare questo insigne Figlio di questa terra, e lo fa organizzando una mostra di opere realizzate dal 1943 al 1977, con la partecipazione dell'Ambasciata Brasiliana presso la Santa sede. Durante il mese di giugno, anche l'Università Cattolica di Goiania ha dedicato una intera settimana di celebrazione, per ricordare Frei Confaloni con una Mostra Retrospettiva delle sue opere brasiliane. Anche Poste Italiane, ha riservato un annulo speciale filatelico che verrà emesso, nella cittadina di Grotte di Castro, nella stessa giornata di Venerdì, 7 Settembre, percelebrare questo ilustre Figlio della Tuscia che con la sua arte ha travalicato i nostri confine verso l'America Latina. (TARTARINI, Marco. Nuovo Oggi, 07/09/2007)

[328] **Il paese ricorda la pittura del suo illustre cittadino. In ricordo di padre Nazareno Oggi il sindaco scoprirà una targa nella casa natia del grande artista.** Il mantenere vive le proprie tradizioni popolari per gli

Com um óleo sobre tela de uma "Madonna coh Bambino", 1977, olio su tela, 60 x 100cm, coll. priv. o Jornal "Il Nuovo Corriere Viterbense" de 22/09/2008, apresenta uma longa reportagem sobre a trajetória de vida do artista Nazareno Confaloni.[329] O que pareceu inédito foi a interpretação de PX Silveira sobre o artista que diz o seguinte:

> Ele foi atraído pelas novidades substanciais, tentando absorver todas as escolas técnicas e artistas com quem viveu, até mesmo um exercício simples pintura para ele era uma aprendizagem permanente. Enquanto em pequenas doses ele experimentou Futurismo, cubismo, Fauvismo, o abstracionismo, o surrealismo, pintura metafísica e realismo para chegar até a sua verdadeira e definitiva forma, o domínio de sua linguagem expressionista. (SILVEIRA, Apud, ALESSI, 2008)

---

abitanti del centro dell'alta Tuscia viterbense e ricordare i propri concittadini che con la loro opera, lavoro e ingegno hanno portato nel mondo la cultura italiana, sono la dimostrazioni effetiva di democrazia e nello stesso tempo espressione di grange saggezza culturale e sociale che per la verità, tutti i paesi dovrebbero mettere in atto. E' proprio quello che si sta realizzando nella piccola Sandro Viviani e dell'Assessore alla Cultura Riccardo Rossi. Oltre alle varie attività di promozione turistico-culturale programmate durante l'anno, come in questa occasione della grande festa dell' 8 Settembre, in onore della Madonna del Rosario, verrà ricordato il concittadino Padre Nazareno Confaloni missionario domenicano, che con la sua opera ecclesiastica, prima, e artistica poi, ha espresso con la propria arte pria terra italiana e di quella acquisita, brasiliana. A trentuno anni dalla sua morte, oggi 6 Settembre alle ore 10,00 a Grotte di Castro, per celebrare questo figlio della Madre Terra della Tuscia che con la sua arte ha travalicato i nostri confini, olteoceano e, come ha scritto il poeta russo Eugenij Evtusenko il 26 febbraio 1987 in omaggio alla pittura di Frei Confaloni, "... lui è stato il più bel regalo che l'Itália avrebbe potuto dare al Brasile". Scoprirà, una targa commemorativa apposta sulla casa natia in onore dell'ilustre concittadino, meta di visitatori. (Sem Referência)

[329] Suoi amici furono Carlo Carrà e Ottone Rosai. Il Nuovo Corriere Viterbense 22/09/2008. Confaloni Nacque a Grotte di Castro il 23 Gennaio del 1917. Il suo desiderio di abbracciare la vita ecclesiastica si manifestò ancor prima di compiere i sei anni e, supportato dall'amore dei genitori, nel 1927 fu ammesso alla scuola del convento di san marco a firenze ove, per sopperire alle notevoli spese della retta, il padre Luigi pagò gli studi con la vendita del vino chee produceva. Entrato nell'ordine nel 1939, su dispensa speciale di Papa pio XII avendo terminato gli studi con due anni di anticipo, celebrò la sua prima messa nel paese natale nella chiesa di San Pietro Apostolo nella prima domenica di ottobre. Gli anni che seguirono, vissuti a firenze, furono anni di impegno ecclesiastico, di studio e approfondimento dell'arte pittorica e così lo troviamo all'Academia di Belle arti a Firenze, all'Instituto Beato Angelico di pittura a Milano, all'Università di Brera, alla Scuola di pittura di Michelangelo a Roma. Importanti furono anche le frequentazioni con gli artiti del tempo como Baccio M. Bacci, Carlo Carrà, Ottone Rosai e soprattuto Primo Conti, che aprì nuove prospettive alla sua arte. Ma a svolta decisiva della sua vita doveva avvenire a Roma con l'incontro con il vescovo dello stato di Goias in Brasile, Candido Penzo, che lo invitò nella sua diocesi per affrescare la Chiesa del Rosario dove giunse il 27 ottobre 1950. Fu questo l'inizio del suo apostolato in Brasile dove svolse il ministero pastorale prima nella parrocchia San Giuda Taddeo a Goiania, ideando e costruendo la chiesa totalmente a sue spese, e successivamente nella povera e abbandonata parrocchia di Botafoco a Neropoli. Nel contempo riuscì a svolgere la sua attività artistica lasciando opere pittoriche in molte chiese, edifici pubblici e dipinti sparsi oltre che in Brasile negli stati Uniti e molti paese europei. Il suo amore per l'arte lo portò a fondare a Goiania una Scuola di belle arti e quindi la Facoltà di architettura nella quale tenne la cattedra di disegno plastico. PX Silveira suo profondo conoscitore, asseriva al riguardo: "Era attratto dalle novità consistenti, tentava di assorbire tutte le tecniche delle scuole e artisti con i quali conviveva, anche solo come un semplice esercizio. Dipingere per lui era questo: un permanente apprendistato. Seppure in piccole dosi sperimentò il futurismo, il cubismo, il fauvismo, l'astrattismo, il surralismo, la pittura metafisica, il realismo per arrivare alla fine alla sua vera e definitiva forma, il dominio del suo linguaggio espressionista". fu a partire dalla sua venuta in Brasile che sentì affiorare la necessità e le capacità emotive per l'ultilizzazione di nuovi linguaggi, nuove tecniche, nuove concezione. Muore il 4 giugno 1977 a Goiania.

O destaque dado às comemorações do centenário do Frei e o Projeo Raisonnè de catalogação de obras de Nazareno Confaloni são noticiadas no caderno "Spetacoli & Cultura" do Corriere di Viterbo de 22/01/2017, p. 27. Sob o título: "Il Brasile rende omaggio al talento di Confaloni" e estampando uma fotografia do frei pintando em seu ateliê na Igreja São Judas Tadeu na época, a matéria revela:

> Amanhã o Brasil vai lembrar um filho da nossa terra. Por ocasião do centenário do nascimento: Giuseppe Confaloni de Castro, 23 de janeiro de 1917. Um grande país como o Brasil vai dedicar a Confaloni uma série de eventos artísticos, que vai também ser levado para a Itália para Embaixada em Roma. Para comemorar este grande artista, o governo brasileiro enviou na Itália, no decurso de 2016, dois grupos de estudo, sob a direção do perito de Confaloni, José PX Silveira para inventariar e analisar as obras em nosso país e para saber lugares de sua infância e de sua formação eclesiástica e artístico. No último ano foi dedicado um selo a Confaloni e estão sendo impressos dois livros e algumas monografias sobre suas obras. Amanhã será celebrada uma missa na Igreja de São Judas Tadeu, em Goiânia. As celebrações, que continuarão ao longo de 2017, envolvendo no dia 30 de Janeiro, a abertura de um "Espaço Confaloni" na Universidade PUC de Goiânia com a apresentação do catálogo da exposição internacional, um catálogo educacional e um catálogo geral com fotos de todas as obras de Confaloni. Também será apresentado na sala de aula da Faculdade de Arquitetura, onde Confaloni ministrava aulas, a reedição do álbum, que ele publicou em 1966, com 40 de suas pinturas. Em Junho a abertura da exposição internacional no centro cultural de arte contemporânea de Goiás, "no Museu Oscar Niemeyer Goiás. Essa exposição vai ser transferida para Itália em Novembro pela Embaixada do Brasil em Roma. Em outubro, vai ser aberto" Museu Frei Nazareno Confaloni "na cidade de Goiás. (Matéria exibida no Jornal "Corriere di Viterbo", em 22/01/2017)[330]

O conteúdo das matérias jornalísticas aqui analisadas considerou o contexto cultural o qual o artista vivia. Consequentemente, as interpretações, com raras exceções, segue um padrão de abordagem de cunho jornalístico, e em sua maioria, com informações repetidas

[330] Il Brasile rende omaggio al talento di Confaloni - Domani il Brasile ricorderà un figlio della nostra terra in occasione del centenario della nascita: Giuseppe Confaloni di Grotte di Castro, 23 Gennaio 1917. Un grande Paese come il Brasile dedicherà al Confaloni una serie di avvenimenti artistici, che saranno poi portati anche in Italia all'Ambasciata di Roma. Per ricordare questo grande artista, il governo brasiliano ha inviato in Italia, nel corso de 2016, due gruppi di studio, sotto la direzione del maggior conoscitore del Confaloni, José PX Silveira per inventariare ed analizzare le opere presenti nel nostro paese e per conoscere i luoghi della sua infanzia e della sua formazione ecclesiastica ed artistica. Al Confaloni nello scorso anno è stato dedicato un francobollo e sono in corso di stampa due libri ed alcune monografie dei suoi lavori. Domani la messa nella chiesa di San Giuda Taddeo a Goiânia. Le Celebrazioni, che si protrarranno per tutto il 2017, prevedono il 30 gennaio l'apertura de uno "Spazio Confaloni" presso il Puc dell'Università di Goiânia con la presentazione del catalogo della mostra internazionale, di un catalogo pedagogico fatto da bambini e di un catalogo generale con le foto di tutti i lavori del Confaloni. Sarà inoltre presentata nell'aula della facoltà di Architettura, dove teneva le lezioni, la riedizione dell'album, da lui pubblicato nel 1966, con 40 suoi quadri. A giurno l'apertura della mostra internazionale al centro culturale "Oscar Niemeyer nel Museo di arte contemporanea del Goiás.Questa mostra sarà trasferita in Itália ed esposta a novembre presso l'Ambasciata del Brasile in Roma. A ottobre poi sarà inaugurato il "Museo Frei Nazareno Confaloni" nella città di Goiás.

sobre a vida e o legado do artístico de Nazareno Confaloni no Brasil. Em relação a questionamentos sobre sua obra no que refere às suas temáticas e questões formais, nada foi encontrado, a não ser um breve comentário do produtor de arte e pesquisador PX Silveira paro o jornal.

As considerações de críticos brasileiros no que tange a missão pastoral de Frei Confaloni, ou mais, propriamente ao que tange ao caráter de suas ações culturais moderna, associadas à abertura da Escola de Belas Artes e Faculdade de Arquitetura, além da idealização e construção da Igreja São Judas Tadeu, foram questões que ressoaram em todos os leitores de Confaloni na Itália. Os textos se concentram em situar o artista em uma contextualização histórica regional no Brasil, que começa com a sua chegada à cidade de Goiás para pintar os afrescos da Igreja do Rosário, sua vinda para Goiânia, até sua morte. Entretanto, não propõe uma reflexão aprofundada de sua obra, somente algumas passagens de sua trajetória de estudo na Itália antes de vir para o Brasil. Neste sentido, as exposições, as críticas mais importantes que o artista recebeu se concentram no Brasil. É interessante perceber que as atividades artísticas e a atuação do artista reveladas no Brasil supõe a sua importância para um contexto sociocultural goiano, uma vez que, não foram expostas nenhum parecer sobre suas obras no Brasil e na Itália.

Entre os vários aspectos analisados observamos no processo investigativo desses textos informativos, o reconhecimento do talento do artista, como um filho da terra, mas, de um modo geral, a recepção crítica do trabalho de Confaloni é marcada pela atuação do artista no Brasil. No geral, os textos parecem-nos partir sempre de uma única fonte sobre sua trajetória, pois, o conteúdo abordado se repetiu em quase todos eles. Observamos também, que passados mais de quarenta anos da morte do Frei, o contato via Itália - Brasil continua presente por meio de PX Silveira e da sobrinha do artista Rossela Orsini e seu marido, Aldo Quadrani, hoje guardiões da memória do artista.

Entendemos que pontos significativos do modernismo nas artes plásticas em Goiás se concentraram no meio literário, por meio da atuação dos escritores como críticos de arte que legitimaram Nazareno Confaloni como arauto do moderno em Goiás.

A produção realizada a partir dos jornais, bem como dos depoimentos de alguns críticos contemporâneos ao artista, revelam, entretanto, o predomínio de uma crítica subjetiva e amadora com raras exceções. A estruturação das instituições culturais do meio literário foi essencial para desabrochar tal movimento em Goiânia nesse período. Em relação ao legado artístico, apresentamos a seguir, o que nos pareceu inédito nas formulações estéticas e temáticas aos olhos dos intérpretes de suas obras como veremos a seguir.

CAPÍTULO IV - IMAGENS DA ESTÉTICA CONFALONIANA: DIÁLOGOS

> A minha maior preocupação de arte é conseguir expressar o que tenho na alma apegada ao ambiente em que vivo, prevalecendo-me do sentimento que consagro à terra, sua gente e suas coisas.
>
> Frei Nazareno Confaloni

O presente capítulo foi pensado a partir da articulação entre o sagrado e o humano como marco estrutural da obra do artista. São aspectos que compõem sua formação religiosa, agregados a seu espírito artístico, elementos que serão explorados nas tensões entre a maneira como o artista foi apropriado pela crítica de arte e as tensões entre elementos clássicos e modernos em sua estética. A ideia principal é colocar em xeque o modernismo formal do artista italiano, expondo não só o que os críticos enxergaram formalmente como moderno em suas obras, mas, como esse modernismo dialoga com o Brasil, e com modelos de arte europeia. Examinamos *in loco* e por fotografias em torno de 1300 obras, encontradas no Brasil e na Itália. Dentre várias técnicas, temáticas e estilos experimentados por Confaloni, selecionamos três grupos de imagens considerados relevantes para os enunciados propostos na tese.

No âmbito de nossas interpretações, privilegiamos como metodologia de análise em um primeiro momento o olhar intuitivo, questionamentos, observações e associações, sem o predomínio de teorias sobre as obras, por entendermos que os objetos artísticos devem ser pensados como um acontecimento em determinado espaço histórico no qual as imagens nos possibilitam "ver" o tempo. Nesse intuito, a proposta é analisar três grupos de obras previamente selecionadas destacando aspectos referentes à forma e conteúdo das mesmas. No primeiro subitem, *Os Afrescos do Rosário: sob o clássico e o novecento*, serão analisadas parte dos painéis de pinturas de afrescos da Igreja do Rosário na cidade de Goiás e duas imagens de Cristo crucificado, a primeira de Confaloni que faz parte do conjunto das pinturas de afrescos que se encontram no interior da Igreja São Judas Tadeu em Goiânia, em comparação com a imagem do Cristo Crucificado do pintor italiano contemporâneo do Frei, Pietro Annigonni, que foi executado dentro da Sala de reuniões Pietro Annigonni no Convento São Marco em Firenze.

Tanto as pinturas de afrescos do Cristo, quanto os painéis da Igreja do Rosário evidenciam ao nosso juízo, uma atitude modernista que pode ser considerada conservadora, com flexões em torno do clássico. A corrente estética com nuances de clássico ficou

conhecida como "Retorno à Ordem", assumindo a cena artística internacional no período entre as duas Grandes Guerras.

No segundo item, *A Pintura em Igrejas e Edifícios Públicos: a temática social,*serão exploradas pinturas dos painéis da Igreja Nossa Senhora das Graças na cidade de Araraquara, nomeado por Frei Lourenço como "A História da Salvação", e os murais da Estação Ferroviária de Goiânia, que receberam o título de "Os Bandeirantes, antigos e modernos". Dentre essas obras selecionadas, observamos Confaloni em atitudes modernistas, no confronto entre as imagens do progresso e os dilemas da Igreja humanista. Para tanto, a hipótese é de que suas temáticas carregam indícios de denúncia social, além de um diálogo profundo com o Movimento da Teologia da Libertação.

No terceiro e último grupo, apresentamos duas séries de Madonas, por compreendermos que há uma trajetória artística em relação a essas imagens que foram ganhando novas feições no decurso da vida artística de Confaloni. Durante o percurso, elas mudam de uma tradição italiana clássica do período do Renascimento para um mundo marcado por injustiças sociais. Embriagadas de humanidade, com a criança no colo, Madonas de Confaloni parecem construídas a partir de cenas do cotidiano. Mais tarde, a partir de 1970, elas vão se decompondo e apresentando nuances de um tipo de Simbolismo Expressionista conforme destaque dado pela crítica.

Foram levados em consideração alguns critérios que julgamos essenciais para o nosso exercício de análise da construção desse capítulo: o primeiro, diz respeito as obras que suscitaram interesse do leitor crítico a história do modernismo nas artes plásticas em Goiás, e a importância de algumas ações culturais, envolvendo o artista e suas obras no período pesquisado. O segundo critério, trata-se de obras que acenderam aos diversos leitores as hipóteses em relação às opções estéticas e influências do artista sob o novecento, o simbolismo expressionista e a pintura social, são detalhes que o pintor Nazareno Confaloni soube trabalhar em suas temáticas, apropriadas como inovadoras pela recepção.

4.1 Os Afrescos do Rosário: sob o clássico e o novecento

Quando adentramos a via principal da Cidade de Goiás[331], logo, nos deparamos com becos e antigas habitações de estilo colonial português e barroco de Vila Boa dos tempos da retirada do ouro.[332] Ao continuar neste exercício imaginário de espaço e tempo, logo adiante avistamos a praça do coreto, e no caminho que se dirige ao o Rio Vermelho, afluente do Rio Araguaia que corta a cidade. Passa-se por uma antiga ponte de madeira, cercada por velhos casarios beira rio, um deles, hoje, o Museu de Cora Coralina. Na continuação do percurso, mais à frente, a Igreja do Rosário, instalada onde o terreno se eleva novamente, podendo ser vista de qualquer ponto alto do caminho percorrido. Cravada entre o morro e com uma torre pontiaguda erguida para o céu, esse espaço religioso abriga os painéis, intitulados: "Quinze Mistérios do Rosário", pintados em 1951 pelo pintor italiano Nazareno Confaloni. Os cinco primeiros mistérios são os "Mistérios Gozosos", que começam com a anunciação do Arcanjo Gabriel à Maria, e seguem: com a visita de Maria à sua prima Isabel, o nascimento de Jesus, a apresentação do menino Jesus no templo, Jesus no templo e Jesus no templo entre os doutores da lei. Os cinco mistérios seguintes são os "Mistérios Dolorosos", que se iniciam com a Agonia de Jesus no Horto das Oliveiras, a Flagelação de Jesus, Jesus coroado de espinhos, Jesus carregando a cruz para o calvário, a Crucificação, sofrimento e morte de Jesus. E os cinco últimos, "Mistérios Gloriosos": Ressurreição de Jesus, Ascensão de Jesus aos céus, Descida do Espírito Santo sobre os apóstolos com Maria no cenáculo e finalmente a Assunção de Maria aos céus.

O conjunto da composição desses episódios bíblicos da Paixão realizados pelo Rosário[333] foi dividido em 15 painéis que estão sobre as pilastras da igreja.

---

[331] Vila Boa de Goiás foi fundada em 1726. Cravada entre a Serra Dourada e às margens do Rio Vermelho. Erguida com construções de modelo arquitetônico estilo colonial simples pela Bandeira de Bartolomeu Bueno da Silva que havia descoberto ouro na região. Na época a Igreja Matriz de Sant'Ana foi erguida a mando de Bartolomeu. Com o passar dos tempos, o arraial aos poucos se desenvolveu e sua população foi se organizando ao redor do largo da Matriz de Sant'Ana e do Largo do Rosário, onde localiza a Igreja do Rosário dos Pretos. Cada um de um dos lados do rio que cortava o traçado.

[332] Ver MELLO, Metran Márcia. GOIÂNIA cidade de pedras e de palavras. Goiânia: UFG, 2006.

[333] Rosário é o conjunto de centenas de Ave-Marias, ou seja, os "mistérios" que se contempla em um terço desde a Anunciação do anjo Gabriel até a Coroação de Maria como Rainha do Céu e da terra.



Figura 22 – Igreja Nossa Senhora do Rosário em estilo Neo gótico.

Fonte: Acervo particular de fotos de Elder Camargo de Passos, data de 1950.



Figura 23 – *Os Mistérios do Rosário*, 1953. Frei Confaloni. Igreja do Rosário. Cidade de Goiás.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Na (figura 23), os painéis chamam atenção pelo rigor geométrico e a obediência aos espaços de composição. A maneira de conceber a pintura é inserida no rigor do desenho que a constrói. As formas e gestos das imagens obedecem seguramente ao aprendizado das escolas italianas. Apesar de Confaloni ainda se mostrar muito preso à iconografia cristã clássica de estilo realista, suas figuras humanas alongadas nos chamam atenção. Teria o pintor a intenção de realizar a desconstrução figurativa, ainda que, de maneira quase imperceptível ao leitor? Como afirmamos anteriormente, a apresentação das figuras é apresentada com base na observação de modelos vivos.

Segundo Giancarlo Polenghi[334], em pinturas de afrescos há uma necessidade de retratística, porque tudo é representado de forma mais verídica em razão de conter mais informações. Para Polenghi, a técnica que Confaloni teria usado recorda bastante os pintores Pistoleses, uma Escola de pintura clássica localizada na região da Toscana que utiliza o mesmo procedimento na pintura. Nas observações de Giancarlo Polenghi, especialista em arte sacra, avalia se tratar de uma obra muito elaborada, com uma narrativa que utiliza o espaço e as partes, previamente pensados e organizados, e não seu dizer: "é verdadeiramente um trabalho de pintura em técnica de afresco grandioso!" Para o especialista Confaloni se inspirou na grande tradição de pinturas de afrescos florentinos, como Masaccio (1401 - 1429) que compunha várias cenas e com muitos personagens.[335]

Sobre os detalhes da pintura observados por Polenghi, pudemos confirmar com Frei Lourenço Maria Papin em entrevista, que nos adiantou dados que teriam marcado todo legado artístico de Confaloni. Segundo ele, a originalidade. Frei Lourenço apontou o que considera particularidades nos afrescos da Igreja do Rosário:

> [...] Já vou adiantando, em tom provocativo, que foi um pintor sempre original. E, logo me veio à mente um particular de um dos painéis de seu grande afresco sobre os "Quinze Mistérios do Rosário" na igreja do Rosário na Cidade de Goiás. Um particular chamativo: pintou Pilatos lavando as mãos, com os traços fisionômicos de seu superior! Segurando a jarra com água e a bacia de Pilatos lavando as mãos, colocou outro seu confrade! E não faltou também a presença do cachorrinho de estimação do Convento. Alguns pintores do Renascimento na Itália colocaram importantes autoridades religiosas no purgatório ou no inferno! (Entrevista concedida em 04/03/2015 no espaço do Convento São Domingos em Goiânia).

O Produtor de Arte José PX Silveira também fez comentários sobre a preparação do artista para o começo da pintura dos afrescos. Silveira assinala:

> [...] o cenário social por onde passou nos anos 50, e mesmo nos anos 60, sofreria com ele seus primeiros abalos cosmopolitas. O primeiro destes cenários foi mesmo a Cidade de Goiás. Confaloni escolhera para decorar a igreja a realização dos quinze afrescos que retratam "Os Quinze Mistérios do

[334] Giancarlo Polenghi é Diretor da Escola de Arte Sacra de Firenze. Durante o meu Doutorado Sanduíche na Itália, permaneci por cinco meses em Firenze, e lá pude frequentar as aulas e apresentar a ele parte do acervo artístico que Nazareno Confaloni pintou no Brasil, dentre os quais, os Afrescos da Igreja do Rosário da Cidade de Goiás.

[335] Sobre os detalhes das pinturas de afresco de Masaccio, a Capella Brancacci é um referencial de afresco em Firenze, com pinturas que contém uma paisagem que é contada quase que cinematograficamente. Sobre mais detalhes, indicamos a obra: VERDON, Timothy. Firenze Cristiana - Cammini di fede e arte. Firenze: Ed. Mandragora, 2012.

> Rosário". Para a realização destes afrescos, Frei Confaloni envolveu a comunidade: precisaria de um bebê, senhoras, moços, idosos e até mesmo animais domésticos. Seriam seus modelos reais para as cenas que estava imaginando. Solícitos, os convidados atenderam ao pedido. Cada um deles teria para si a honra de saber que dera origem a determinada figura e de ter participado da decoração da igreja. (SILVEIRA, 1990, p.29-30)

Mas, a mensagem dos painéis que contém "Os Quinze Mistérios do Rosário" seria realmente tão clara por si só? Teria Confaloni interrogado sobre a história da Igreja do Rosário antes de iniciar o trabalho o qual teria sido designado? São perguntas que não teríamos respostas precisas. Entretanto, originalmente, as pinturas compõem o espaço arquitetônico para o qual elas foram destinadas. Sabe-se que cada obra tem sua importância para o local que teria sido encomendada. Nesse sentido, ressalto as palavras proferidas por Jorge Coli em um curso ministrado na Pinacoteca em São Paulo em 2014, sobre o poder de vibração que uma obra pública guarda com o lugar. Segundo Coli, "há uma aura que atua fortemente em local específico para o qual foi destinada". Assim, quando entramos em uma Igreja ou um refeitório de um Convento com pinturas de afrescos, ficamos com a sensação de que tais imagens representam a essência da vida do lugar, e, juntos, arquitetura e pintura constroem a memória do edifício. Sobre a importância de determinada obra para o local o qual ela foi destinada, John Berger certifica o seguinte:

> A unicidade de cada pintura foi uma vez parte da unicidade do local onde ela residiu. Por vezes, a pintura era transportável. Mas nunca poderia ser vista em dois lugares ao mesmo tempo. Quando a câmara reproduz uma pintura, ela destrói a unicidade de sua imagem. Resulta daí que seu significado muda, ou, mais exatamente, seu significado multiplica-se e fragmenta-se em muitos significados. (BERGER, 1999, p.21-22)

Teria a memória histórica do passado da Igreja do Rosário fortes indícios de conexões com a construção pictórica figurativa de parte dos painéis nela representados muitos anos depois? Antes de abordarmos sobre a história da Igreja propriamente dita, nossa atenção se volta aos aspectos que fulguram em parte dos painéis, considerados relevantes da obra - tanto do ponto de vista da temática, quanto do estilo, que vai desde sua realização à sua recepção crítica - para que em momento posterior, possamos identificar o contexto de feitura das obras. Seria necessário, no caso, confrontar com a história que teria levado a demolição da antiga Igreja Rosário dos Pretos.



Figura 24 – N. Confaloni (1917-1977), *A Visita de Maria à sua prima Isabel*, 1953. Detalhes do painel 2, (Mistérios Gozosos), Vila Boa de Goiás.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Se observarmos a paisagem representada ao fundo da cena bíblica que retrata a passagem em que Maria vai à casa de sua prima Izabel visitá-la, vê-se que há uma cadeia montanhosa coberta por neve, logo mais próximo das figuras, às margens de um rio que entrecorta as figuras humanas e as montanhas, um tipo de arbusto, típico da região da Toscana na Itália. Ambiente que provavelmente o artista estava habituado a ver no seu cotidiano antes de chegar ao Brasil. Nota-se que há uma sequência paisagística que acompanha toda a narrativa dos painéis.

Na tradição clássica, as figuras são monumentais, e os artistas colocam as figuras de paisagem em segundo plano como complemento. Neste sentido, Confaloni bebe da tradição clássica do Renascimento italiano. Ainda nos detalhes que acusam a formação clássica de Confaloni, observamos a imagem que representa uma construção de aparência simples no canto esquerdo da tela, a geometria pela arquitetura aos degraus, aos arcos que compõe a porta de entra da casa; das portas entreabertas, indicando que a prima Izabel saiu para receber Maria. A aparição de um cachorrinho e de uma pomba em cada canto do quadro traduz a naturalidade do lugar. Entretanto, em um olhar mais atento sobre a linha pictórica do artista, percebemos que alguns anos mais tarde, utilizando a metodologia de estudo ao ar livre com seus alunos da EGBA, as representações paisagísticas tomaram o formato do cerrado goiano. Contudo, Frei Confaloni não aboliu em definitivo as paisagens europeias de suas pinturas; em férias na Itália, manteve o hábito de sair pela região da Toscana para pintar paisagens.[336]

[336] Em depoimento, o artista plástico Siron Franco expressa sua opinião sobre a evolução da pintura em gênero de paisagem. Para Siron, foi no Brasil que Confaloni descobriu a luz e foi se tornando um pintor que já não tinha mais nada a ver com a Europa. Foi a libertação dele nesse sentido (Entrevista concedida por Siron Franco em 01 de Dezembro de 2016).



Figura 25 – N. Confaloni (1917-1977), *A Flagelação de Jesus*, 1953. Detalhe do painel 7, (Mistérios Dolorosos), Vila Boa de Goiás

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

O segundo detalhe refere-se às figuras de negros da (Figura 25), ressurgidas nas imagens dos afrescos de Confaloni. É uma cena cuja *performance*, lembra um escravo sendo chicoteado por feitores. Há um personagem de costas para o espectador da cena, no canto esquerdo da tela, de cabeça baixa, provavelmente Maria sentindo a dor de ver o filho sendo levado para o calvário. É nítido o aspecto monumental das figuras humanas, há um caráter expressivo no planejamento que retoma a tradição. Observamos a maneira como Confaloni combina elementos da tradição conversando com tendências novas, por meio do xadrez do piso do chão, alguns momentos de inspiração sob outras tendências. O destaque gráfico na pintura é representado também pelos portais no espaço do primeiro plano, essa composição gráfica em vertical enfatiza certa proximidade das personagens que compõem a cena no primeiro plano.

Ao fundo do painel, observa-se habitações obedecendo ao modelo arquitetônico simples. Casas com torres, o que confere à obra um aspecto de cidade com maior número de edificações. Ainda nessa imagem, as figuras estão em forma piramidal, algumas de costas, mas o movimento do gesto do personagem que parece querer açoitar Cristo reforça a passagem bíblica. A linha que ascende para completar o formato piramidal começa a partir dos ombros da figura de costas para a cena no canto esquerdo da tela, acendendo até a auréola de Cristo, descendo aos ombros da figura do canto direito.



Figura 26 – N. Confaloni (1917-1977), *A Coroação da Santíssima Virgem Maria Rainha do Céu*, 1953. Cúpula da Igreja do Rosário, Vila Boa de Goiás.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

O terceiro ponto a nos instigar é a pintura de coroação de Maria na cúpula do Altar-mor da igreja. Ali há alguns detalhes que valem a pena destacar: o primeiro deles diz respeito à representação moderna da Trindade coroando Maria, a cor escura da pomba que representa o Divino Espirito Santo também é algo a nos intrigar. O caráter trinitário da pomba, em uma perspectiva epifânica, estaria no tom que é colocado ao redor, na aureola da pomba que confere a ela um caráter especial. A imagem por si tem uma estrutura triangular clássica. Também Maria parece ser coroada grávida, ainda esperando o Filho Salvador.

Sobre esse detalhe, Frei Lourenço comentou em entrevista:

> Frei Nazareno concluiu sua obra com um quadro simbolizando o Espírito Santo não como a tradicional e singela pomba, mas sim como uma ave de penas escuras. O que naturalmente não agradou aos fiéis!"
>
> Jacqueline: E a Nossa Senhora Barriguda?
> Frei Lourenço: Interpreto como um gesto de reverência do pintor para com o mistério da gravidez. (Entrevista concedida por Frei Lourenço em Novembro de 2014).



Figura 27 – N. Confaloni (1917-1977), A Anunciação do Arcanjo Gabriel à Maria, 1953. Vila Boa de Goiás

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador



Figura 28 – Antonello da Messina, *Virgem da Anunciação*, 1475, Museu Palazzo Abatellis, Sicília.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

O quarto e último ponto, parte do conjunto do Afresco, é o painel que representa a "Anunciação", nessa imagem Maria apresenta um gesto de imposição sobre o anjo, um gesto quase de defesa, e isso é sintomático. Segundo professor Giancarlo Polenghi, muitos pintores exprimem esse gesto. É um gesto cuja obra parece vir como referência do artista Antonello Da Messina (1430-1479). A representação de Confaloni é mais plástica, porém com os mesmos gestos e cor tradicional. O que não é tão convencional é a posição da sua Virgem em respeito ao anjo, pois, há um modo tradicional de posicionar a Anunciação, e Confaloni faz

totalmente o contrário. Segundo Giancarlo Polenghi, Maria é representada sempre à direita e o Anjo à esquerda (porta do oriente), porém, Confaloni inverte a posição. O gesto parece indicar dois motivos: um é por estar de frente ao sobrenatural, ao Divino, ao Anjo que comparece, e há também o aspecto de apreensão da parte da Madona no momento que ele anuncia a chegada do Salvador. Em tal ato, há uma condição de aceitação e medo, um momento de temor e aquiescência.

Nunca saberemos a verdadeira intenção de Confaloni em relação a essa atitude pictórica. Em todo caso, uma investigação mais detalhada que envolve o processo que

gerou a demolição da antiga Igreja do Rosário pode nos dar algumas pistas sobre questões pontuais que se apresentam nas imagens.

É diante desses questionamentos que, gostaríamos de voltar ao tempo para perscrutar a memória que a velha Cidade de Goiás guarda desse lugar, afinal, trata-se da única Igreja na cidade em estilo arquitetônico neogótico. Pois bem, começamos nossa investigação sobre a datação da igreja, e descobrimos que a Igreja do Rosário teria sido demolida no passado recente, em 1930 e dois anos depois erguida uma nova construção em estilo neogótico pelos Dominicanos, o que nos causou certo estranhamento, afinal, a década de 1930 representou o começo de uma nova era para o Estado de Goiás, teria sido também um momento de ruptura com o passado?

A indicação do passado que envolve a história da Igreja do Rosário vem de um artigo do historiador Paulo Brito do Prado. Sob o título "Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos: Identidades, Raça e Patrimônio Cultural nos Sertões dos Guayazes nos anos de 1930" (PRADO, 2014, p.171) Paulo justifica curiosidades que o teriam levado a pesquisar sobre a história da igreja. Uma delas estaria na denominação "Pretos", uma vez que no passado a capela era conhecida como Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, e outra, a discrepância do modelo arquitetônico que destoa do conjunto arquitetônico que compõem os edifícios religiosos da Cidade de Goiás.

Em busca de fotografias em Museus e arquivos da cidade, o autor descobriu que a antiga capela era de modelo arquitetônico colonial português, muito simples, totalmente compatível com as construções existentes na cidade atualmente. Nesse intento, percebeu que havia silêncios em relação à demolição da Igreja, uma vez que os documentos encontrados (fotografias, o termo de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e o documento de petição nº 696), não apresentaram justificativa plausível para sua demolição.

Entre os vários documentos encontrados, teria chamado atenção de Brito o termo de compromisso da Irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. A preservação

dos manuscritos de compromisso da Irmandade permite asseverar a presença de tal confraria tornando-se peça fundamental para perseguir os rastros sobre a história da antiga capela conforme descrição do documento abaixo:

> Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rozário erecta na Villa Boa de Goyazes vai numerado, e por mim rubricado na conformidade das Reais Ordens e tem as folhas que constão do seu inserramento. Rio de Janeiro 14 de Novembro de 1811. Nesta Irmandade não haverá número certo de Irmaons e Irmans, por que na mesma se aceitarão para mais prompto serviço, honra e louvor de Nossa Senhora do Rozário, todas as pessoas pretas, e de qualquer condição e qualidade, que nella se quizerem assentar por Irmoans, tanto de hum sexo como de outro assim cazados, como solteiros todas as vezes que tiverem doze annos de idade, e dahi para sima paa o que o vos crie das irmandades junto com o Thezoureiro e Procurador farão os assentos no Livro delles recebendo primeiro a esmola de duas oitavas de entrada, declarando-lhe que cada hum apresentarão na primeira meza para se fazer carga no Livro de entrada e sahida do cofre. E da mesma forma o praticarão com as pessoas que quizerem se remidas, pagando dezaseis oitavas por huma só vez, sendo preto o que se remir não ficará izento dos cargos para que foi eleito.[337]

O documento esclarece claramente a finalidade da Confraria dos Homens Pretos, quem poderia participar e os procedimentos a serem obedecidos uma vez que se tornasse membro da Irmandade. Ao especificar tais detalhes, compreendemos que os africanos trazidos para a Capitania dos Goyazes como escravos, uma vez longe de seu lugar de origem, deveriam estabelecer em terras além-mar um lugar de sociabilidade e preservação de costumes, práticas e representações religiosas. Não é intenção adentrar em pormenores quanto ao significado das práticas religiosas dentro das irmandades, o objetivo maior aqui, no caso, é compreender que havia uma capela de estilo colonial cujo espaço teria sido criado como espaço servia ao o culto a Nossa Senhora do Rosário pela população negra. Em que pesem as contradições de todo esse processo, tais práticas significaram não só a preservação de traços culturais aos descendentes africanos nascidos no Brasil, como também uma estratégia em busca de autonomia, sobrevivência e liberdade adquiridas no espaço.

A averiguação de fontes parece indicar que com o fim do período aurífero, a comercialização de escravos não era de interesse lucrativo, mas o fluxo migratório continuou em terras goianas. Contudo, naquele momento, havia intenção de extinguir a irmandade dos Pretos conforme acusa o documento abaixo:

---

[337] ALMEIDA, Adriano Alcântara. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Cidade de Goiás do século XIX. Monografia (Pós – Graduação latu sensu em História do Brasil). Goiás: Universidade Estadual de Goiás, 2001. Termo de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos p. 02 e 06.

> Quando os primeiros missionários chegaram a Goiás, em 1883, a Irmandade dos Negros ainda existia, mas em grande decadência. Havia muito que as minas da Califórnia, da Austrália, do sul da África, exploradas com todos os aperfeiçoamentos que a ciência, excitada pela cobiça, pudera inventar, causaram o abandono das do Brasil, sobretudo as de Goiás. Só se falava delas como de um fato histórico muito afastado no tempo. Por outro lado, em virtude de certas disposições legislativas proclamando a extinção progressiva da escravidão, o número de escravos havia diminuído muito. Efectivamente, a igreja do Rosário estava quase vacante e, esperando que o seu sucessor, D. Duarte Silva, suprimisse pura e simplesmente a Irmandade dos Negros, D. Gonsalves entendeu entregar sua igreja aos missionários. Tomaram estes posse dela, ao mesmo tempo que de uma casa que lhe ficava contígua. (GALLAIS, Apud, MIRANDA, p.16)

Mas o documento visual encontrado denota uma direção oposta ao justificado no documento. A fotografia do acervo de Elder Camargo, morador da Cidade de Goiás e Presidente da Organização Vilaboense de Artes e Tradições (O.V.A.T.) acusa o registro de momentos festivos, das celebrações religiosas na antiga capela.



Figura 29 – Largo e Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em dia de comemoração religiosa.
Fonte: Acervo particular de Elder Camargo de Passos. (s/d)

Vê-se que a parte externa da igreja está tomada por fiéis de toda idade, crianças em fila, uma espécie de procissão, provavelmente celebração a Nossa Senhora do Rosário, padroeira dos Homens Pretos.

Outro documento destacado por Brito relevante no auxílio da compreensão da história da antiga capela, "erecta por Antônio Pereira Bahia, em 1734 por provisão do Sr. D. Fr. Antônio de Guadalupe" (TELES apud BRITO, 1998, p. 183), é a Petição 696, elaborada por Frei Alberto M. Bartolan, solicitando ajuda financeira à Prefeitura para concluir a construção da torre da igreja que representaria em seu dizer: "a chegada da modernidade à cidade" (BRITO, 2014, p.184). Como se vê, o documento de petição esclarece como ocorreu o

processo de construção do novo templo, inclusive com a obtenção da resposta positiva do então Prefeito confirmando a ajuda financeira:

> Cidade de Goiás 29 de Julho 1942. Exc. Sr. Prefeito. Nesta Frei Alberto M. Bortolan, Superior dos Padres Dominicanos desta cidade, vem respeitosamente pedir a V. Exc.Cia uma subvenção de 5:000$000 (Cinco contos de reis) no orçamento de 1943 para auxiliar a conclusão da torre da Igreja do S. Rosário que já constitue magnífico adorno desta antiga capital e que está fadado a atestar aos posteros a fé o espírito empreendedor dos que mourejam esta formosa nesga do território goiano. O Convento Dominicano auxiliado pela generosidade do povo goiano luta para levar o bom termo a pesada empresa que o império das circunstâncias a fez herdar dos Dominicanos franceses de tão gratas recordações para os goianos em geral. Certo de que V.Excia não hesitará em acrescentar mais este benefício aos muitos que já lhe deve ao povo desta querida cidade. Com alta estima e consideração. Frei Alberto M. Bortolan, Superior.
>
> Exmº Sr. Prefeito Municipal: Cumpre-se informar V. Excia, obedecendo a seu respeitável despacho, que o orçamento organizado para vigorar no futuro exercício de 1943 orça a receita municipal em 471: 500$000 e fixa a 183 a despesa em 454:571$6000, havendo, de conseguinte, um superávit de 16:928$4000. Em se tratando de auxiliar a conclusão das obras da Igreja do Rosário desta cidade, magnífico templo - o mais artístico e suntuoso de todo o Estado - e que é um atestado vivo do espírito de renovação por que passa este município, penso que o pedido formulado pelo digno superior do Convento dos Dominicanos pode ser atendido, não só porque existe saldo orçamentário, como porque o auxílio em apreço constituiria um estímulo a novas iniciativas que visem ao embelezamento da nossa terra. Prefeitura - Municipal de Goiaz, 8 de Agosto de 1942. J. Ribeiro - Contabilista. (BRITO, p. 14).



Figura 30 – Igreja Nossa Senhora do Rosário em estilo Neo gótico.

Fonte: Acervo particular de Elder Camargo de Passos, data de 1940.

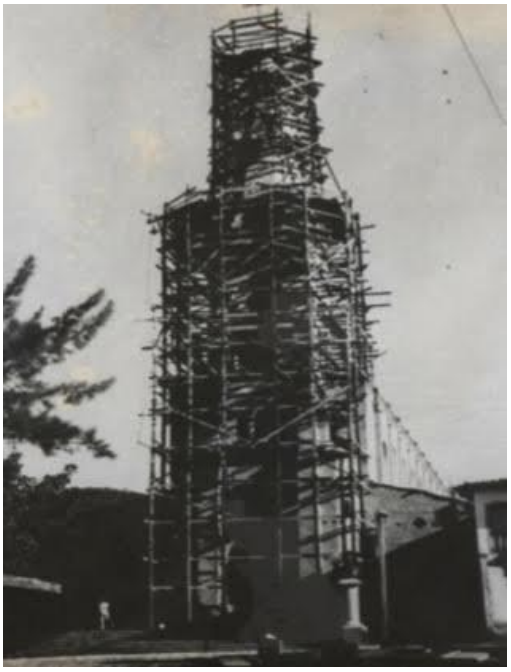


Figura 31 – Construção da torre da Igreja Nossa Senhora do Rosário.

Fonte: Acervo particular de Elder Camargo de Passos, data de 1943.

A demolição e construção do novo templo pelos Dominicanos franceses nos idos de 1930, significou não só o apagamento da memória da cultura negra da história de Vila Boa de Goiás, (KARASCH apud, BRITO, p.265), mas também, uma agressão ao formato do modelo paisagístico do conjunto arquitetônico da cidade construído em meio à cultura negra, indígena e portuguesa que se instalaram durante o regime da Província do local. O livro de Tombo da Igreja traz os registros sobre o lançamento da pedra fundamental do novo templo. Constam no registro, nomes de figuras ilustres, consideradas como guardiões da tradição vilaboense:

> A 5 de agosto de 1934 por Mons. Rdo. Pe. Abel Camelo, representado S. Excia. Dom Emanuel Gomes de Oliveira, Arcebispo de Goyas, foi lançada a pedra fundamental do novo Santuário, em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, após a missa conventual das 8 hs... Achavam-se presentes o Rdo. Pe. Superior dos Dominicanos, o Rdo. Frei Germano Lhech, o Rdo. Frei Bernardo Gandim, Rdo. Frei Gonzalvo Carneiro Leão, irmão Alvaro Criado, autoridades civis, muitas pessoas gradas e boa massa popular. A contento de todos foram iniciados os trabalhos que a excelsia Virgem do Rosário esparamol-o há de proteger para que em breve erga-se seu novo e majestoso santuário. Antes de iniciar-se a demolição do antigo Santuário de Nossa Senhora do Rosário nos dias 3,4 e 5 de maio solenizou-se o segundo centenário da Igreja do Rosário. Revestiu-se do maior brilhantismo e respeito a festa do dia 05. Às autoridades religiosas, civis, forenses e

> militares uniu-se a população de Goyaz em peso, enchendo o largo fronteiro à nova Igreja. Em frente à fachada engalanada do novo Templo os diversos Oradores Dr. Joaquim Ferreira dos Santos, ar. Antônio Jurema de Guimaraes, srt. Goiandira do Couto e Dr. Joaquim Jubé Junior enalteceram o ideal das energias espirituais imorredouras que concretizam o culto da Virgem e o Catholicismo, ideal do qual as Egrejas multisseculares simbolizam a perenidade vencedoura. (LIVRO DE TOMBO DAS IGREJAS, p. 40, MIRANDA, 2015,p.23)[338]

A recorrência ao trabalho de Paulo Brito e Raquel Miranda na construção de chaves interpretativas para o contexto sócio histórico e cultural podem nos auxiliar na interpretação dos painéis da Igreja nova. A hipótese é de que Confaloni usa a tradição clássica em seus painéis, entretanto ele faz alterações sobre os mesmos que vão representar algumas rupturas com o tipo de pintura que ele fazia anteriormente, porque ele vai usar elementos da localidade. São imagens de negros que (res)surgem em seus afrescos, juntamente com uma paisagem pictórica que estava no seu imaginário, mas que dialoga com conjunto arquitetônico da Igreja construída pelos Dominicanos.

Confaloni pinta suas figuras negras, cujo passado foi apagado, em um cenário paisagístico europeu, em um espaço que há uma história de exclusão e dominação, e permanece até os dias atuais, uma história velada no imaginário coletivo do lugar. Ora, é sabido que a Igreja do Rosário um dia pertenceu à Irmandade dos "Pretos", e que esse templo teria sido destruído e reconstruído pelos Dominicanos Franceses, e que Confaloni teria vindo para Goiás com uma missão: ele se instala no lugar, e no momento em que ele vai pintar os Afrescos, é o moderno destruindo e ressignificando o espaço segundo nova conjuntura. Não é difícil encontrar fontes historiográficas que abordam sobre a quantidade de negros que habitavam na cidade de Goiás no século XVIII e XIX em decorrência do período aurífero.339

Essa pintura, embora seja tímida perto das experimentações que ele fará, elas são diferentes do tipo de pintura que se fazia em Goiás até então. Sabe-se que em Goiás antes da chegada de Nazareno Confaloni, havia alguns pintores paisagistas como é o caso de Goiandira

---

[338] O referido documento citado por Raquel Miranda em seu artigo intitulado "Na (Re) Montagem revela-se o Invisível : Releituras da Paisagem Colonial e das Tradições Vilaboenses na obra pictórica de Goiandira do Couto", faz parte do acervo de documentos da FFSD - Fundação Frei Simão Dorvi da Cidade de Goiás, e consta na Revista Trimestral de História e Geografia, TOMO XII, Goiás, 9 de Maio de 1966. (MIRANDA, Raquel, 2015, p. 23).

[339] Segundo Paulo Bertran, no final do século XVIII, com o esgotamento do ouro de aluvião e substituição pela agricultura de subsistência, "a escravaria existente em Goiás na época atingira umas 40.000 mil pessoas" (BERTRAM, Apud, BRITO, 2010, p.22). Brito, assegura que esses dados são confirmados por Karasch que esclarece que "quase um milhão de negros africanos foram apartados no Valongo, Rio de Janeiro e Escravizados posteriormente vieram trabalhar nas margens do Rio Vermelho." (KARASCH, Apud, BRITO, 2000, p.93).

do Couto (1915-2011) e Octo Marques (1916-1988) que se dedicaram a pintar as paisagens urbanas e da Serra Dourada que fica no entorno da Cidade de Goiás.

É bom lembrar, que Raquel Miranda adverte sobre o olhar pictórico de Goiandira do Couto durante toda sua trajetória de vida de artista. Segundo Raquel Miranda (2017), sempre de costas para o templo, a pintora toma como cena principal para a composição de seus quadros, a paisagem que avista o Largo do Chafariz da cidade, local que abriga as residências de elites do lugar, enquanto dá as costas ao espaço da Igreja que foi o local de sociabilidades da Irmandade dos Pretos. Os "Quinze Mistérios" foram concluídos no ano de 1953.



Figura 32 – Goiandira do Couto, Largo do Rosário - Vista da cidade, 1976.
Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Há evidências que a atitude modernista de Confaloni em relação aos "Quinze Mistérios" foi concebida, de maneira consciente ou não, sob forte ligação com o passado emudecido do lugar. Embora, tais conexões estejam formuladas numa linguagem alegórica, ou seja, a pomba escura que representa o Divino Espírito Santo, os "Pretos" ressurgidos em figuras que ocupam a cena, a paisagem europeia que compõe quase todos os cenários dos painéis e Maria coroada barriguda, na visão do pintor poderiam representar o elo entre o passado velado e o presente. Se no aspecto formal há uma determinante clássica com nuances de elementos pictóricos formais modernos, Confaloni foi buscar nas raízes as transformações, os vestígios da irmandade africana, o processo de mudança sofrido da antiga Capela sob a presença Dominicana francesa. A obra sacra clássica provoca ressonâncias na comunidade local. É considerada pela crítica, como a primeira pintura moderna em técnica de afresco feita no Estado de Goiás. Na época, a população vilaboense acompanhava atentamente a feitura da obra ao longo do ano de 1951. A encomenda seria para comemoração

do término da construção da Igreja que teria começado no começo da década de 1930. Antes de sua exposição ao público, em 1951, Frei Confaloni havia terminado o primeiro painel, a "Anunciação", José PX Silveira (1990, p.30), descreveu a cena de espanto por parte da população da cidade: "Os fiéis, se entreolham, jamais haviam visto uma Nossa Senhora daquele jeito, com as mãos soltas como que num gesto teatral ou de dança e o panejamento de sua roupa sugerindo um ventre proeminente".

Alguns anos mais tarde, em sua obra memorialística de crônicas "Gravetos Históricos e Outros Cavacos ou Assuntos de Segunda Classe", José Gomes (GOMES, Apud, SILVEIRA, 1990 p. 32), comentará sobre o episódio que envolveu os fiéis da cidade de Vila Boa frente aos painéis de Confaloni. A recepção em relação à atitude modernista do pintor cujas representações caricatas e alongadas assumem um significado moderno, ainda que desconhecido e de estranhamento aos olhos da população, em relação à nova arte que estava sendo recebida.

O escritor e crítico de arte, Emílio Vieira comentou e descreveu alguns aspectos da estilística Confaloniana. Com comentários elogiosos, Emilío Vieira afirma que Frei Confaloni é "Moderno no sentido de inovador em experiências formais, sim, mas não no sentido de ruptura com a tradição pictórica, que continuou presente na base de suas composições plásticas." Emílio Vieira destacou, ainda, detalhes formais de suas composições sem deixar de comentar as influências trazidas da Europa para o Brasil:

> Em suas obras se notam sempre presentes os princípios de ritmo, equilíbrio, simetria, proporção, inerentes à racionalidade clássica. Suas cores eram preferencialmente claras, leves e puras, revelando um mundo interior rico de serenidade e equilíbrio. Pense-se num Fra. Angélico que tivesse incorporado à sua composição clássica o desenho expressionista moderno, revestido de cores espalhadas com espátulas largas. Essa seria a primeira experiência de síntese realizada por Confaloni, que trouxe da Itália a influência do pintor Renascentista com cuja obra convivera no Convento dos Beneditinos em Florença. (Entrevista concedida por Emílio Vieira em 04/02/2017)

Os "Quinze Mistérios" foram concluídos no ano de 1953, ano em que o Frei cria a EGBA, e já se encontrava em Goiânia. A atuação como artista missionário se dará de forma mais intensa com a vinda para Goiânia. No primeiro momento Frei Nazareno teria sido contratado para execução do painel da Eletromecânica Goiás, que teria gerado outras encomendas de obras monumentais, como os afrescos da Estação Ferroviária, do Aeroporto Santa Genoveva, das Centrais Elétricas de Goiás - CELG, da Hidrelétrica de Cachoeira

Dourada e do Clube Jaó, além de sua atuação com seu grupo que vinha ao encontro dos anseios da nova Capital.



Figura 33 – N. Confaloni, Deposição 1961, pintura de técnica de afresco, Igreja São Judas Tadeu, Goiânia. Detalhe

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador



Figura 34 – Pietro Annigoni, *Deposição – morte de Abel*, 1937, pintura de técnica de Convento San Marco, Firenze. Detalhe

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Outro aspecto que se pode destacar na influência do clássico sobre a obra de Confaloni na pintura de afrescos, refere-se ao Cristo da Igreja São Judas Tadeu em Goiânia. Há concordâncias na forma de representação do Cristo em Confaloni e Pietro Annigoni (1910-1988). Confaloni e Pietro Annigoni são pintores da mesma época, receberam a mesma formação, ambos frequentaram a Escola de Belas Artes em Firenze e tiveram como Mestre Felipe Carena, um dos grandes artistas do Novecento Italiano. Confaloni e Annigoni parecem revelar algo em comum entre o que se pode chamar de modo pessoal de ver o mundo e pintura propriamente dita. Ambos realizaram uma vasta obra que expressa fé na centralidade

do homem e sua transcendência. Ambos carregam um estilo pessoal e evidenciam influências do Renascimento italiano e do realismo, estilo o qual teriam sido fiéis, sem negar suas experimentações em vários correntes artísticas surgidas desde a vanguarda europeia.

Vistos a partir desses fatos, poderíamos seguir os rastros desses dois pintores contemporâneos de uma mesma tradição pictórica para tentarmos descobrir alguma direção que sustenta as escolhas de Confaloni em sua forma artística de pensar com flexões em torno do clássico. Começamos pela pintura do afresco do Cristo de Confaloni, pintura realizada na Igreja São Judas Tadeu em Goiânia.

O caminho que se abre para a grande Igreja Dominicana dedicada a São Judas Tadeu (Figura 9, 10 em anexo) são duas grandes rampas laterais de ambos os lados, logo nas duas entradas principais, avistamos os enormes afrescos do pintor Nazareno Confaloni. A imagem do Cristo sofrido domina o centro do altar-mor. Nas laterais os enormes vitrais e janelas de onde é possível avistar de dentro da Igreja todo o seu entorno. O projeto da igreja foi realizado pelo próprio Frei Confaloni. É uma construção arrojada para a época. As pinturas dos afrescos chamam a atenção pelo sua aparência monumental. Cristo encontra-se ao centro entre Maria e São Domingos, patrono da Igreja.

A pintura de afresco sobre o qual queremos chamar a atenção é do Cristo de Confaloni. Ao primeiro olhar, e chama-nos a atenção sua aparência descarnada, e o corpo estendido sobre a cruz, ele parece olhar para o espectador como quem diz ter sobre si as nossas dores que ele carregou. A dor e o drama humano de Cristo são acentuados pelo pintor na deformação da expressão da face de Cristo. O olho caído e arregalado é a busca do pintor em intensificar a dor pungente do castigo e a humilhação que estavam sobre ele.

Entretanto, não menos dramática é a pintura de afresco A "Descida da Cruz - Morte de Abel", do pintor italiano contemporâneo do Frei, Pietro Annigoni (Figura 34)[340], Esse enorme

[340] Pietro Annigoni foi um pintor contemporâneo do Frei, nascido em Milão no ano de 1910 e faleceu em 1988. Annigoni frequentou por longo período a Biblioteca Ambroziana, local onde encontra-se os desenhos de Leonardo da Vinci, com intenção de estudá-los e aprender a técnica do pintor. Quando adquiriu maturidade pictórica, Pietro Annigoni recebeu de seu professor na época autorização para frequentar a Academia de Belas Artes de Firenze, com oportunidade de ter como professor, Felipe Carena e Giusepe Graziosi, aperfeiçoando seus estudos posteriormente com longas viagens ao exterior. Segundo consta, Pietro Annigoni tinha grande domínio do uso de técnicas pictóricas em têmpera de petróleo utilizadas no Renascimento. Tendo recebido uma formação clássica, e permanecido fiel ao Realismo até sua morte, segundo consta, Pietro adquiriu fama internacional pintando diversos retratos da família real britânica e outras pessoas conhecidas. Em 1955, recebeu comissão cobiçada para retratar a rainha Elizabeth II. (National Portrait Gallery, Londres). Ele aceita na sequência um acordo para execução de uma série de poses em estúdio. O retrato também aparece em selos. Realiza retratos para o Papa João XXIII, John Fitzgerald Kennedy, o duque de Edimburgo, a princesa Margaret, a Rainha Mãe, Alcide De Gasperi, Mohammad Reza Pahlavi e imperatriz Farah (para a coroação levou em 1967), Margareth II da Dinamarca e muitos outros.

afresco encontra-se na sala de reunião dentro do Convento de San Marco. De braços estendidos, com o torço do tórax levemente inclinado para o lado esquerdo e de cabeça baixa, o Cristo se apresenta quase morto. Com tons acinzentados contrastados com nuances de rosa e azul até chegar a um lilás quase violeta, o pintor apresenta uma paisagem ao fundo que mais parece um céu sob tormenta. Apesar do Cristo não mostrar sua face, vê-se que em seu aspecto fisionômico se aproxima da representação do Cristo Salvador dos primeiros séculos cristãos, de barba e cabelos longos, e com uma aparência jovem, contrário a representação do Cristo de Confaloni que tem aparência de um homem mais velho de barba e cabelos curtos.

Em que pese a afinidade na concepção, há uma singularidade no Cristo de Confaloni em relação ao de Pietro Annigoni, o Cristo de Confaloni nos faz lembrar um mendigo que está a pedir esmola com a mão direita.

Sabemos que há um longo caminho histórico transcorrido entre a Descida de Cruz de Pietro Annigoni e o Cristo de Confaloni, mas quais conexões poderiam existir entre essas duas imagens? As imagens de Confaloni e de Pietro Annigoni parecem compartilhar afinidades em sua composição. Em todas elas os artistas investem elementos pictóricos de sublime humanidade. Em ambos são visíveis as qualidades anatômicas no desenho das figuras de Cristo, gestos que denunciam resignação, humildade, uma mistura de dor com serenidade.

O silêncio messiânico de Cristo se apresenta nessas pinturas, os gestos de humilhação são revestidos de humildade; ao mesmo tempo confirmando o fracasso do messianismo de Jesus do ponto de vista social e político. Nas imagens a dor não contém lágrimas ou espanto. No Cristo confaloniano a confirmação do fracasso acima mencionado estaria no olhar para o espectador. Certa vez, em conversa com Amauri Menezes, Frei Confaloni teria dito: "Eu não pinto o olho, eu pinto o olhar." Na pintura de Pietro Annigoni estaria no gesto de entrega com a cabeça para baixo do Cristo após ser pregado na Cruz. Contudo, se pode afirmar que em ambas as imagens o silêncio messiânico de Jesus se apresenta com Cristo morto, ou quase morto no caso de Confaloni.

Mas há um detalhe aparente nas duas pinturas que denuncia a semelhança entre elas, o corpo do Cristo é sustentado na cruz por um lençol envolto em seu membro superior, assim como sua genitália está coberta por um trapo de tecido. São detalhes que diferem da forma clássica de representação de Jesus Crucificado, geralmente são pintados pregados com prego na cruz. Se há afinidades entre as pinturas, a obra de Confaloni está mais carregada na expressão do Cristo, que olha para o espectador fora do quadro. Todavia, o gesto que denota

fracasso do Cristo de Annigoni, demonstra sua solidão diante do céu tempestuoso ao fundo de forma mais latente do que o Cristo de Confaloni.

A pintura de Pietro Annigoni teria sido celebrada no ano de 1937, a Igreja São Judas Tadeu ainda não existia, e Confaloni ainda morava no Convento San Marco, provavelmente conheceu Pietro Annigoni e seu trabalho. Em seus constantes deslocamentos em relação à memória visual, a lembrança do Cristo de Annigoni ressurgida durante o seu procedimento pictórico pode ter sido motivo de inspiração durante o seu trabalho com o Cristo da Igreja São Judas Tadeu. .

Sabe-se que na Renascença os artistas ressignificaram gestos e, neste caso,o espectador é capturado para refletir e sentir a cena do Cristo oferecido ao sacrifício como um cordeiro humano.

A imagem do Cristo de Confaloni e a "Deposição de Cristo - Morte de Abel" de Pietro Annigone articulam uma mensagem entre si. A repetição de elementos pictóricos contidos na pintura de Pietro Annigoni e Confaloni podem se confrontar, aomesmo tempo que se assemelham. Não podemos esquecer que Confaloni também teve uma formação seguramente italiana, europeia, clássica e fiorentina. O fato de ambas guardarem uma diferença de tempo de aproximadamente 30 anos, e os pintores terem convividos no mesmo período em Firenze, reforça nossas hipóteses em relação a semelhança entre as duas obras, visivelmente marcadas por flexões em torno do clássico.

É sabido que durante a primeira metade do século XX, durante o período entre guerras, surgiu uma corrente estética conhecida como "Retorno à ordem", cujo imperativo se baseava em uma estética figurativa que incluía o exame das artes do passado, sobretudo da tradição clássica, mas adaptados ao novo modo de pensar o objeto artístico. Considerando a influência da tradição renascimental de pinturas de afrescos florentinas e também o período em que Confaloni e Pietro Annigoni receberam formação artística, em que o "retorno à ordem" dominava a cena artística italiana e internacional com temas nacionais; e, ainda, observando que os pintores tiveram como mestres, Felice Carena (1869-1966), Primo Conti (1900-1988) e Maria Baccio Bacci (1888-1974), todos ligados ao movimento modernista italiano Novecento, não é de se estranhar que Confaloni trouxesse essas influências com ele para apresentá-los na cena modernista em Goiás.

O crítico de arte Divino Sobral, em reportagem recente, destacou pontos relevantes em relação ao modernismo que Confaloni significou para Goiás. Segundo Sobral, o contato de Confaloni com os mestres acima mencionados aconteceu durante o momento em que o Frei buscava aperfeiçoamento nos grandes centros de arte italiana (Academia de Belas Artes, em

Florença, e no Instituto Beato Angélico de Pintura, em Milão, entre os anos 1940-1942). Na análise de Sobral:

> Na contramão das vanguardas radicais, o Novecento foi um movimento amplo e sem uma poética única: trabalhou a concepção clássica da arte como realidade utópica configurada segundo moldes do decorativismo e da monumentalidade da Renascença; prestou tributos ao vasto leque da tradição posterior ao Renascimento e recuperou os gêneros do retrato e da natureza-morta; aliou a tradição paisagística italiana do século XIX aos ensinamentos essenciais do pós-impressionismo de Paul Cézanne (1839-1906). (SOBRAL, Divino. artigo publicado na Revista Ermira - Cultura, Ideias e Redemoinhos em Março de 2017.

Portanto, ao observar a cena artística brasileira e a realidade local e, ainda, se orientar por princípios figurativos de uma estética que buscava revisitar o clássico, Confaloni buscava unir tudo isso em suas pinturas. No caso da temática sacra, Confaloni buscou a opção pelo Cristo humano e pelos negros ressurgidos nos afrescos da Igreja do Rosário.

4.2 A Pintura em Igrejas e Edifícios Públicos: a temática social

Certa vez, perguntado pelo crítico de arte Emílio Vieira sobre qual sua preocupação como artista e quais suas perspectivas em relação à arte goiana, Confaloni respondeu que o pintor deveria se ligar ao ambiente e à sua gente:

> [...] O artista só é verdadeiro artista se consegue expressar, transmitir. Muitos sonham, mas lhes falta a capacidade de expressão, de transmissão, de fidelidade: esses são sonhadores, não são artistas. A minha maior preocupação de arte é conseguir expressar o que tenho na alma, apegada ao ambiente em que vivo, prevalecendo-me do sentimento que consagro à terra, sua gente, suas coisas. O artista deve preocupar, sobretudo com o aprimoramento, processo de adquirir novas técnicas que mais condizem com seu temperamento, fiéis a uma realidade que nem só o artista, mas todos nós vivemos. Preocupação em alcançar meios de expressão, o que só se adquire com trabalho, persistência e mais trabalho. Para Michelangelo, 'arte é noventa e nove por cento de transpiração e um por cento de gênio.'

Em outro trecho, o artista defende a arte figurativa, pois a considera mais próxima da compreensão dos que possam recepcioná-la. A arte teria, ainda, uma preocupação com a temática social, assim como a literatura realizava em Goiás por meio da obra de Bernardo Élis:

> [...] o artista goiano teria que expressar em seus quadros uma realidade mais goiana, com raízes na terra em que vivemos: nada de arte por arte, abstracionismo cômodo, indiferente ao sentimento do homem e do seu chão.

> Acho exemplo na literatura regional, por excelência a de Bernardo Elis, que levanta os problemas do povo: também a arte plástica tem a mesma finalidade. A arte nunca deixa de ser arte, por estar em função do povo. É preciso trabalhar na aproximação de um para com o outro, caso contrário, o artista viverá aqui sempre desambientado e incompreendido. A arte em Goiás será valorizada, se o povo reconhecer nossos artistas, adquirir seus quadros, que, aliás, são melhores do que muitos de muitos outros.[341]

A conversa aconteceu doze anos depois que Frei Confaloni havia pintado os afrescos da Estação Ferroviária e dois anos antes das pinturas da Igreja Nossa Senhora das Graças de Araraquara, em São Paulo.

São duas obras monumentais de grande importância na vida artística do Frei e das localidades em que estão inseridas, e há um conjunto de indícios a serem interpretados nessas obras. A nossa hipótese é de que a teologia dominicana do artista Nazareno Confaloni, associada à sua visão de mundo impregnada de humanismo social ocupou o pensamento central de suas obras e perdurou por toda sua vida artística. Apesar da convivência com várias tendências estéticas de seu tempo, a prioridade em inserir temas contendo como centro a gente sofrida que lida com a terra, os trabalhadores, sem fazer disso propaganda ideológica, mas considerando problemáticas envolvidas em um contexto sociocultural, econômico e político local, se faz presente.

Em um artigo intitulado, "Confaloni por ele mesmo" de 1982, o artista plástico Siron Franco destaca o diálogo entre suas pinturas com a realidade do povo goiano. Nas observações de Siron são aspectos fortes de sua obra, a integração do pessoal no diálogo com o social "[...] Hoje mistura muito em minha cabeça o Frei-gente e o Frei-pintor, a pessoa e o artista estão fundidos." [342] Isso significa que Confaloni não pode ser pensado fora de sua atividade de sacerdócio no exercício dominicano. Em sua trajetória biográfica e artística, a importância de se ressaltar a missão e o trabalho social dos dominicanos, o contato com pessoas carentes, são elementos que conformam sua racionalidade plástica, são marcas de suas produções artísticas constituídas como pontos de partida para análise das produções de seus afrescos. O pintor parece insistir em uma arte fortemente ligada a fatos humanos. Para os leitores de suas obras, o caráter de denúncia social tornou-se o fundamento de sua arte. É nesse sentido que desenvolveremos algumas reflexões sobre algumas obras neste item.

---

[341] Entrevista de Frei Nazareno Confaloni concedida ao crítico de arte Emílio Vieira ao Jornal O Popular - Suplemento Cultural de 4, de Dezembro de 1966 - Ano XXIX - nº 5641, p.10.

[342] FRANCO, Siron. Confaloni por Siron Franco. Revista Goiana de Artes, Goiânia-GO, v. 3, nº1, p. 81-86, Jan/Jun. 1982, p. 85.

Pouco se sabe sobre as obras muralísticas do pintor Nazareno Confaloni intituladas: "Os Bandeirantes: Antigos e Modernos", e "História da Salvação" (afrescos da Estação Ferroviária em Goiânia e da Igreja N.Sra das Graças de Araraquara em São Paulo) da as quais trataremos nesse tópico. A primeira, nos chama atenção pela temática e as figuras monumentais representadas em suas atividades laborais. A segunda, pelo tratamento de pintura simplificado dado às figuras bíblicas com conexões com outras obras conforme trataremos neste item.

Como observadores posteriores, podemos supor que as mensagens transmitidas pelas pinturas de afrescos que trataremos a seguir, carregam o tom de denúncia social. As imagens conversam com a obra muralística de Portinari, em um contexto sociocultural e político pós-segunda Guerra Mundial em que o ideal estético realista consiste no dizer de Araci Amaral[343] na tradução do real por meio de um temperamento nervoso (2003, p.203). O artista coloca o homem como centro de todas as coisas, porém, diferente do ideal humanista clássico renascimental. No realismo pós-guerra, o artista representa um homem real, absorvido, imerso nos problemas que o mundo moderno carrega, nas questões de seu tempo, esse homem não só pratica como também sofre as ações de seu tempo.

Em relação aos painéis da Igreja Nossa Senhora das Graças da Cidade de Araraquara que mostraremos adiante, percebemos um diálogo com questões de preocupação da igreja antes do acontecimento do Concílio do Vaticano II no primeiro painel e com o que resultou do Concílio II em um diálogo profundo com a corrente teórica da teologia da libertação no contexto latino-americano.

[343] O realismo é visto, nesse pós-guerra, como m novo humanismo visível na arte, em contraposição à conflagração sangrenta de que saía o mundo, cujo desfecho foi a bomba atômica. E é assim que percebemos sua definição, quando se afirma que "Para o realismo, em última instância, o homem torna a assinalar-se como centro do mundo, e é neste sentido antropomórfico que se pode fazer de um novo renascimento, de uma nova submissão às essências terrenas". Longe de poder ser confundido com o naturalismo, seu ideal estético consiste na tradução da realidade através do temperamento, porque o homem, em última instância torna a assinalar-se como medida e finalidade das coisas. Mas não é um homem como ente absoluto, mas um homem real, absorvido nos embates de seu tempo, modificado em seu íntimo pelas relações sociais, constrangido a plasmar sua consciência individual em conjunção ou oposição a ordem vigente. Como artista, esse homem não é um mero registrador de objetos como o supunham os naturalistas, nem um demiurgo dos objetos como o supunham os abstratos, mas traslada a reação de sua consciência sobre a realidade exterior que estimula, quase em consonância com as ideias gerais do seu tempo". (AMARAL, Araci, 2003, p. 230)

4.2.1 Os Afrescos de Goiânia: bandeirantes antigos e modernos



Figura 35 – Vista Panorâmica Mural I - *Bandeirantes Antigos,*
Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador



Figura 36 – Vista Panorâmica Mural II - *Bandeirantes Modernos*
Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Em 1952, quando Confaloni se transferiu para Goiânia, a Estação Ferroviária, na qual foi instalado o painel “Bandeirantes Antigos e Modernos”, havia sido inaugurada no ano de

1950. Projetada para ser a estação mais moderna do Planalto Central, ela foi a última edificação construída em estilo art dèco na Capital.

O prédio foi construído propositalmente no local ligando-o ao Palácio do Governo por uma longa via cívica (Avenida Goiás).[344] Goiânia vivia um momento de desenvolvimento econômico que se acelerou ainda mais com a chegada da primeira locomotiva em 1950. O surgimento da malha ferroviária dentro da cidade, facilitou o acesso aos visitantes e migrantes, que com os trilhos aqui chegavam, além de ter favorecido a comunicação de Goiás com outros centros, propiciando o escoamento da produção do Estado em toda a década de 1950.

Chamado para a realização de um enorme afresco dentro da estação, Confaloni escolheu seu tema: "Os Bandeirantes: Antigos e Modernos" em dois painéis (Figura 39 e 40). O trabalho é rico em alegorias, e nos dois afrescos são explorados temas históricos.[345] No interior do prédio da Estação Ferroviária encontram-se os dois afrescos.[346]

Nosso deslocamento no tempo, agora nos levará à Goiás no final do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Nosso narrador pintor é um viajante pelo interior de Goiás, com o olhar observador e atento não extinguiu de suas obras o universo clássico, ao contrário, com os parâmetros culturais que possuía, e diante de uma sociedade com hábitos simples, rurais, interpretou e criou um fazer pictórico expresso em um conjunto de figuras que se apresenta com traços e formas muito pessoais, porém, com técnicas de desenho impecáveis.

---

[344] O Art Decó é um estilo que tem sua origem no ano de 1925 em Paris, em uma exposição de artes decorativas e industriais modernas. A proposta inicial aconteceu na área do design e decoração de mobiliário e vestuário, somente mais tarde o estilo chegou na arquitetura. No Brasil, o Art Dèco obteve seu auge nas décadas de 1930 e 1940, com manifestações mais fracas durante a década de 1950. Apesar do art dèco ser apresentado por muitos como uma estética pobre, no Brasil, este estilo foi muito apreciado no período do governo Getúlio Vargas juntamente com os poder político que se instalava com ele aqui em Goiás. O art dèco trazia em si o símbolo do progresso e da modernidade. De formas simples, retas, os prédios públicos construídos no estilo art dèco denotavam racionalidade, funcionalidade com as tecnologias de construção da época, com "a proporção exata do poder e do local em que eram instados. (MANSO, Celina F.A. (org.) Goiânia art déco: Acervo Arquitetônico e Urbanístico - Dossiê de tombamento. Goiânia: Printed in Brasil - Seplan, 2004.v.2. Iconografia.

[345]Sobre a concepção dos dois painéis enunciadas pelo próprio artista, usamos a citação de sua explicação quando abordamos sobre a história da construção desse painel com a vinda do Frei para Goiânia no momento biográfico do texto.

[346] Atualmente esses afrescos se encontram em Estado precário, exigindo restauro urgente com ação efetiva por parte do poder público responsável pelo Patrimônio Cultural do país no sentido de restauro e preservação dos mesmos. Por tratar-se de um lugar de memória que retrata o início da cidade de Goiânia e uma obra exemplar, o prédio e os afrescos foram elevados a patrimônio nacional em 2003 pelo IPHAN, como parte integrante do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Goiânia.

O efeito dessa realidade, logo faria de Confaloni um artista reconhecido pela crítica como um pintor social, conforme foi mensurado por José Godoy Garcia no Jornal Oió. O crítico afirma que Confaloni só pode ser compreendido dessa maneira:

> É um artista que marca sua obra com uma exuberante identidade com a vida, de um fiel amor às criaturas, de uma sincera religiosidade sem formalismo. A terra é um elemento vibrante no seu pincel, em suas mãos as cores se reúnem e se transformam em seres humanos, esmolambados, famintos, desesperados, simples, bons, humildes. O humanismo da arte de Frei Confaloni fixa, em nossa época, uma mensagem. A terra e os homens que nela trabalham aparecem na sua tela como figuras trágicas, que o artista vê com grande relevo, nascendo daí uma composição de alto significado humano pela simpatia, pelo protesto e fidelidade que encerra. Neste sentido é um dos poucos pintores em nosso país, que já viu com tal dramaticidade a existência de nosso lavrador. Confaloni na verdade abre sua alma e participa, numa aproximação legítima de tantos conflitos da família do camponês em luta com a terra e seus donos, ou pelas estradas, essas tristes e intermináveis estradas goianas. (GARCIA, 1957, p.5)



Figura 37 – Estação Ferroviária de Goiânia em 1957. Foto: Tomas Somlo,

Enciclopédia dos Municípios,

Fonte: IBGE, 1959.



Figura 38 – Estação Ferroviária de Goiânia.

Fonte: Foto Fernando Schimidt, 2001.



Figura 39 – N. Confaloni (1917-1977), *Bandeirantes antigos, painel I*, 1953. Afresco e Têmpera caseira, 470 x 810.

Fonte: Museu Ferroviário, antiga Estação Ferroviária de Goiânia. Tombamento Decreto estadual nº 4.943, de 31 de Agosto de 1998.



Figura 40 – N. Confaloni (1917-1977) Bandeirantes Modernos, painel II, 1953.
Afresco e Têmpera caseira, 470 x 810.

Fonte: Museu Ferroviário, antiga Estação Ferroviária de Goiânia.

Tombamento Decreto estadual nº 4.943, de 31 de Agosto de 1998.

José Godoy Garcia é um crítico relevante para a fundamentação da defesa do conteúdo de denúncia social do legado artístico de Confaloni. Mas, o que estaria por traz da obra de Confaloni? Quais os possíveis significados do tema apresentado por ele no contexto em que a obra foi executada?

Ao primeiro olhar conseguimos distinguir elementos temáticos visíveis na cena: são homens trabalhando, tudo parece concentrar na relação do homem domando a natureza em dois momentos distintos. As duas pinturas de afrescos nos apresentam uma narrativa histórica do processo de desenvolvimento e expansão do Estado de Goiás, dividido em dois murais. No primeiro mural, o artista explora a relação do homem com a natureza, na formação do espaço, sem interferências tecnológicas introduzidas pela modernidade. (figura 39). No segundo o registro da chegada do progresso é representado pela imagem de trabalhadores na construção de ferrovias, na comunicação e expansão econômica de Goiás com o resto do país. (figura 40).

Nos dois murais, no conjunto da composição da obra, há presença do equilíbrio clássico na marcação dos espaços, na disposição das figuras, nas formas e no vazio da paisagem desértica. As figuras humanas possuem formas simplificadas em primeiro e segundo planos, com espaços bem preenchidos.

No mural l (figura 39) a paisagem desértica, com rio ao fundo, e a imagem de troncos de árvores, fazem-nos ver a possibilidade de leitura de uma relação domínio do homem pela natureza, ao agir nela mesma, sob a ótica de um ideal de progresso. As figuras do carro de boi

e as mulas são representadas como força de trabalho e como meios de transporte no Estado no final do século XIX.

Ainda no mural 1 (figura 39), não é possível ver as faces das figuras humanas, que quase não aparecem, alguns levemente de perfil, outras de costas para cena, como é o caso da única figura do canto esquerdo da cena, um homem nu, de tipo característico indígena que nos chamou a atenção, provavelmente uma menção do pintor em relação ao extermínio da população indígena pelos Bandeirantes. O pintor nos obriga a percorrer a história dos vencidos em um único detalhe que nos chama a atenção. Sabe-se que por onde andaram Bartolomeu Bueno[347] e sua comitiva penetrando regiões inóspitas e matas virgens, ora por longas e exaustivas caminhadas, ora por canoas indígenas, esses homens enfrentaram todo tipo de sorte e intempéries do lugar no confronto e enfrentamento com índios. [...] a história dessa penetração, feita quase sempre a ferro e fogo, é a do avassalamento e extermínio[348]. A entrada das Bandeiras no território foi recheada de suscetíveis chacinas, envenenamento, contaminações por doenças trazidas pelos brancos, aprisionamento de mulheres e crianças. Por meio de métodos desumanos, os europeus despojaram essas populações de toda sorte de violência física e simbólica. Tendo em vista a postura inquietante e questionadora da Ordem Dominicana, caracterizada, primeiro pela vida peregrina, marcada pelo testemunho de pobreza material, pelo ardor missionário de São Domingos[349,] logo nos primeiros tempos da

[347] "Bartolomeu Bueno da Silva (1672-1740) nasce em Parnaíba. Herda do pai o nome e o apelido Anhanguera (Diabo Velho), dado pelos indígenas. Segundo alguns historiadores, seu pai teria enganado os índios ateando fogo em certa quantidade de álcool e ameaçando incendiar os rios. Com apenas 12 anos, Bartolomeu acompanha o pai em uma expedição ao território goiano. Na ocasião espalha-se a lenda sobre a suposta existência de minas de ouro e pedras preciosas na Serra dos Martírios. Em 1701 fixa-se em Sabará, Minas Gerais, indo mais tarde para São José do Pará e Pitangui, atraído pela descoberta de ouro na região. É nomeado fiscal do distrito, mas a Guerra dos Emboabas o força a retornar a Parnaíba. Em 1722 parte de São Paulo em mais uma expedição e, durante três anos, explora os sertões de Goiás. É acompanhado de dois religiosos beneditinos e um franciscano, 20 índios, 39 cavalos e 152 armas, além de levar munição e alimentos. Encontra algumas jazidas de ouro no rio dos Pilões e pequenas amostras no rio Claro. Nas situações de busca em que nada encontravam, Bartolomeu dizia "ou descobrir o que buscava ou morrer na empresa". Finalmente encontra ouro em abundância no rio Vermelho e volta à região em 1726, já como capitão-mor das minas. Ganha sesmarias do rei português dom João V, bem como o direito de cobrar passagem nos rios que levam às minas de Goiás. Perde o poder à medida que a administração colonial se organiza na região. Morre pobre na vila de Goiás." Disponível: <http://www.sohistoria.com.br/biografias/bartolomeu/> Acesso: 20/07/2015

[348] RIBEIRO, Berta. **O Índio na história do Brasil**. São Paulo: Global, 1983, p.72.

[349] O projeto apostólico de São Domingos de Gusmão, ao fundar a Ordem dos Frades pregadores, constitui uma volta às fontes do Evangelho para a história do Cristianismo. Para aqueles que viviam à margem da Igreja, ou se rebelavam contra ela, o ideal de vida inspirado seria: "[...] viver como apóstolo consistia andar a pé, dois a dois em grande humildade, sem carregar ouro ou moeda, sem possuir nada e esperar que as pessoas lhe oferecessem alimentos." (SANTOS, Edivaldo A. Os Dominicanos em Goiás e Tocantins (1881-1930) Fundação e Consolidação da Missão Dominicana no Brasil. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1991, P.09-10).

Ordem dos Pregadores[350,] segundo pela concepção teológica que possuíam do ser humano pode-se afirmar que os dominicanos não ficaram alheios diante das circunstâncias históricas no contexto latino americano de colonização, exploração e extermínio de tribos indígenas[351.]

Confaloni oferece como aasunto a temática da exploração, a presença da doença e do desgaste físico do trabalho forçado, bem como as relações de trabalho constituídas, cuja meta é o desenvolvimento e o progresso. Neste mural é possível visualizar a natureza sofrendo alterações pelas mãos do homem. No mural 2 (figura 40), Confaloni apresentou a visualidade moderna do progresso, arcos se abrem ao fundo da obra ao propiciar passagem a elementos que simbolizam a modernidade: o trem de ferro de aparência moderna a passar sob os arcos. Há substituição do animal como força tarefa do trabalho do dia a dia pelo trator representado no canto esquerdo da cena.

A composição da imagem e os tipos que nele aparecem como continuações do primeiro, obedecem a um critério histórico no qual o Frei preferiu enfatizar o tom celebrante do ideal de progresso, porém, sem esquecer o aspecto humano. Ainda no mural 2 (figura 40), a ênfase no desenvolvimento do Estado, no progresso econômico com a representação da ferrovia no final do século XIX e de um trem moderno, o que nos remete ao futurismo352, à velocidade que chega com o progresso.

---

[350] O livro ***Vitae Fratrum*** (Vidas dos Irmãos), escrito por Frei Gerardo de Franchet de Limoges (1195-1271) é um dos primeiros livros escritos sobre a vida e os costumes dos frades dominicanos no primeiro século da Ordem. Franchet fez uma seleção de todo o material escrito que foi enviado ao Mestre Geral pelos frades de toda a Ordem, conforme determinação do Capítulo Geral de 1226, celebrado em Paris. A primeira redação é concluída em 1260. Em 1271 conclui a segunda redação. Obra comunitária constitui, uma fonte obrigatória para todo aquele que queira conhecer a espiritualidade e a mística dos primeiros tempos da Ordem Dominicana. SANTOS, Edivaldo A. Os Dominicanos em Goiás e Tocantins (1881-1930) Fundação e Consolidação da Missão Dominicana no Brasil. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1991, P.11).

[351] O encontro do índio com os conquistadores e exploradores havia sido trágico no passado, ao contrário dos conquistadores na América Latina, a posição dos dominicanos com relação ao extermínio dos indígenas foi muito clara desde o começo da colonização. Os primeiros dominicanos a desembarcarem em terras latino americanas utilizaram-se de métodos pacíficos de evangelização dos povos indígenas. O frade Bartolomeu De Las Casas (1484-1566), foi um dos grandes defensores da causa. Claro que havia interesses de ambas as partes: de um lado, o interesse dos religiosos de romanização desses povos, do outro interesse do catolicismo popular e dos indígenas. Contudo, não há registros de conflitos armados entre missionários dominicanos e povos indígenas, ao contrário, mesmo sabendo do aspecto selvagem e indomável de tribos indígenas mata adentro, o encontro entre os religiosos dominicanos e esses povos no Brasil ocorreu dentro um ambiente de paz e acolhimento, "[...] com objetivo de devolver ao índio a dignidade perdida. Para o frade, o índio não era um selvagem que deveria ser eliminado, mas um filho de Deus que deveria ser amado." (SANTOS, Edivaldo A. Os Dominicanos em Goiás e Tocantins (1881-1930) **Fundação e Consolidação da Missão Dominicana no Brasil**. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1991, P.09-10).

[352] Em 20 de Fevereiro de 1909 um poeta italiano nascido na Alexandria, no Egito, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publicou, no jornal parisiense *Le Figaro*, o escrito intitulado *O Futurismo.* Teria sido o primeiro manifesto do futurismo. O movimento teve início no campo da literatura, se estendendo pouco tempo depois para outras artes. Em 1910 foi publicado o manifesto dos pintores futuristas; de autoria de Umberto Boccioni,

A estrada de ferro propiciou as possibilidades de deslocamentos, o contato com povos de outras regiões, bem como, um intenso comércio de mercadorias diversificadas que se deslocavam do lugar de origem com maior facilidade. Nos dois murais trabalhadores com trajes e acessórios típicos (botinas, chapéus, calças dobradas, camisas de mangas arregaçadas, vestimentas simples). Os detalhes das vestimentas que vestem os corpos, os tons claro, escuro que formam as pregas e dão movimento das vestimentas aos corpos, são detalhes de formação de desenho clássico do artista. Sobre a questão do desenho, em entrevista, o ex-aluno e professor da EGBA, o artista plástico Amauri Menezes, comentou sobre a compulsão do Frei em relação ao desenho.

> O Frei era um desenhista compulsivo, não podia ver um pedaço de papel em branco, fosse uma carteira de cigarros, um envelope, um lenço de guardanapo, tudo ele desenhava em cima. Eu tenho dezenas de desenhos dele da época, em que eu morava vizinho do DJ Oliveira na rua 94; ele passava lá para nos pegar para irmos juntos para Escola, geralmente ele tomava café, e as vezes almoçava também. Ali, na mesa ele pegava um pedaço de guardanapo, ou o papel branco de dentro da carteira de cigarros dele e começava a desenhar, desenhava em tudo que encontrava pela frente. Então aquilo virava um esboço, as vezes ele não usava, mas no geral, o

---

Carlo Carrà e Luigi Russolo (Milão), Giacomo Balla (Roma), Gino Severini (Paris). No ano de 1912 Boccioni publicou o Manifesto Técnico de Escultura Futurista. Os artistas acima citados foram os principais protagonistas do que é chamado em Itália, o primeiro futurismo, que acabou no final de 1916, ressurgindo novamente, depois da Primeira Guerra Mundial, todavia, assumindo novas características, este último em razão dos laços estreitos com o fascismo. Especialmente, após a segunda Guerra Mundial, o segundo futurismo é condenado ideologicamente e desvalorizado.O futurismo é um evento, movimento que nasceu de um desenho traçado de Marinetti e seus amigos, Havia por trás uma teoria e uma ideologia. Na poesia, a única poesia revolucionária da história da literatura italiana é a futurista.pode ser sentida por meio da poesia futurista um novo modo de viver. Uma linguagem que se torna cheia de ironia, magia, símbolo, com o abandono da gramática e da forma tradicional. O futurismo é a história da Itália, nem boa, nem ruim. É uma revolução que não foi realizada, mas muitas bandeiras foram agitadas. Se se pretende fazer uma história da cultura italiana, há de confrontar-se com o futurismo. Ao longo do tempo, como acontece frequentemente na história da arte, tem havido uma revisão crítica do futurismo que, além de aprofundar as características ideológicas e políticas, ele destacou os aspectos para os quais foi reconhecido que o futurismo não foi só uma extraordinário movimento de vanguarda importante para sua época, exerceu grande influência no dadaísmo, construtivismo russo e surrealismo, e também um ponto de referência para a arte dos postulados dos anos sessenta. Futurismo era de fato o primeiro movimento vanguarda com intenção de ação deliberada e militante em favor da modernidade, não só nas artes visuais, mas de forma mais geral, em todos os campos da vida (literatura, música, teatro, cinema, política e mesmo moda e gastronomia). Seu manifesto é uma síntese de relevante capacidade ideológica, agressivo, pitoresco, publicitário, provocador que contrastava com a cultura acadêmica da época. Na pintura, o futurismo levou a análise da cor dos neo-impressionistas e a análise da forma dos cubistas. Ele aplicou o princípio da simultaneidade cubista, mas, neste caso, com a finalidade de expressar o movimento e com o dinamismo, enfatizando as linhas de força e a fusão dos objetos com que os rodeia. O dinamismo da cidade moderna e o movimento do trabalho e da vida noturna também são enfatizados. O carro, a velocidade do movimento, a energia, são exaltados nos primeiros manifesto como presente no espírito do homem moderno. (GRISI, Francesco. I Futuristi: i manifesti, la poesia, le parole in libertà, i disegni e le fotografie di un movimento rivoluzionario che fu l'unica avanguardia italiana della cultura europea. A cura de Francesco Grisi. Roma: Grandi Tascabili Econmici Newton, 1994, 410p.)

> desenho já era prevendo transformar aquilo num óleo sobre tela. (Entrevista concedida pelo artista Amauri Menezes em 13/06/2016)

No mural 1 (figura 39), atentamos para o detalhe de uma única figura masculina sem camisa, o tom marrom escuro em contraste com cor clara, incide luz destacando os músculos realçados, mas sem o exagero intencional dos membros dado por pintores contemporâneos, como é o caso Portinari e Diego Rivera.

A alusão do artista plástico Amauri Menezes sobre a incidência da luz nas telas do artista nos faz ter uma noção de que esse detalhe de extrema relevância foi tomada como principio a nortear sua prática artística:

> Ele tinha uma capacidade de percepção tão grande que era impressionante! Ele começava o retrato buscando as luzes. a luz na pintura dele era fundamental. Ele às vezes pegava uma tela que um aluno tinha pintado, e pintava por cima, abrindo luzes, ele gostava muito de abrir luzes. Algo que é muito forte na escola italiana. Ao contrário da técnica do desenho que é você buscar as sombras, ele buscava as luzes e através da cor. Nisso ele me influenciou muito, quanto vejo eu estou dando uma pincelada, e sinto que estou imitando o Frei, eu não tenho vergonha de falar que ele me influenciou, porque a gente só é influenciado por quem a gente admira muito e tem afinidades. (Entrevista concedida pelo artista Amauri Menezes em 13/06/2017).

A composição da tela dos dois murais é horizontal realçando a proximidade do grupo de trabalhadores no primeiro plano. Os efeitos de luz moldam as figuras humanas conferem um caráter monumental à obra. Ao que tudo indica, o pintor primou por destacar o primeiro plano, levando os olhos do leitor da obra a se voltarem para o foco principal: os trabalhadores em seu labor.

Nos dois murais as figuras estão dispostas em grupos distintos próximos exercendo atividades diversas. No mural 2 (figura 40) as verticais são apresentadas nas pilastras que sustentam os arcos, em um pequeno arbusto no canto esquerdo da parte de cima do painel, e no suporte que segura o objeto que tem formato de bateia do canto esquerdo na parte de baixo da composição, além de algumas figuras humanas de corpo ereto. Todo primeiro plano do mural 1(figura 39) está abaixo da paisagem desértica, já no mural 2 (figura 40) encontra-se a um nível abaixo dos arcos românicos. A paleta de cores nos dois painéis está em tons suaves , contribuindo para uma composição que não agride, não causa espanto aos olhos do espectador.

Também questionamos seu gesto no ato de pintar, pois, em momento de catarse seus bandeirantes modernos e antigos são transfigurados em homem passivos, apáticos, sem

deformação expressiva. No primeiro afresco (figura 39), em segundo plano há uma paisagem desértica com um rio que corre ao fundo cercado por serras, mas o céu está visivelmente representando na cena. Já no segundo afresco, (figura 40) essa mesma paisagem sofreu transformações, a paisagem desértica em transformação que se apresenta no primeiro é visivelmente transformada no segundo afresco. O arco de arquitetura estilo românico ocupa todo espaço do segundo plano do afresco. A paisagem serrana visível no primeiro afresco, praticamente desapareceu no segundo mural.

Na historiografia regional, há uma soma considerável de registros sobre a paisagem da região do século XVIII e XIX, legada pelo olhar dos viajantes europeus e dos Governadores da Província, que deixaram suas impressões em forma de relatos e desenhos do lugar visto.[353] Perseguindo as trilhas do ouro adentrando matas virgens, regiões inóspitas, os bandeirantes paulistas enfrentaram ora a fúria dos índios goyases[354], ora as intempéries natureza em busca do ouro.

O pintor se coloca como historiador do local, com estudos aprofundados sobre a formação do Estado de Goiás e seus processos históricos. Articula elementos pictóricos que representam simbolicamente o ruralismo goiano e a modernidade, enquanto dimensões constitutivas de uma identidade em formação. O olhar europeu evidencia, por outro lado, aspectos intrínsecos da cultura popular regional, da sociedade e economia local, como o carro

353 Tomados como fontes para pesquisas históricas que tratam do período pós-mineratório em Goiás, os Relatórios dos Presidentes de Províncias e os diários dos viajantes naturalistas que andaram pela região de Goiás nas primeiras décadas do século XIX, Augustin Fraçois César Provençal de Saint-Hilaire, Johann Emmanuel Pohl, Luiz D'Alincout, George Gardner e Francis Castelnau, apontam para um diagnóstico de isolamento e decadência e uma visão muito pejorativa sobre os hábitos e os costumes goianos observados à luz de uma rígida postura européia. A imagem de Goiás como sertão representado nos diários dos viajantes se vinculam à ideia de um lugar sem perspectiva, longe do contato com os grandes centros, e segundo Chaul, "[...] marcou profundamente o olhar dos europeus, para os quais não havia vida produtiva fora dos padrões do progresso industrial e científico europeus" (CHAUL, 1997, p. 36-51). De um modo geral, os relatos desses viajantes nos legaram suas impressões sobre o local. Assim, abordaram sobre as péssimas condições em que se encontrava a região, descrevendo detalhadamente as condições que viviam as pessoas nos arraiais, vilas e aldeias goianas; o que configurou uma paisagem de penúria, pobreza, estagnação, falta de trabalho livre, decadência cultural e social, o que facilitou a proliferação da violência nesses lugares. No seu romance Chegou o Governador, Bernardo Élis Fleury de Campos Curado destaca, com ênfase, este momento da história, ao assinalá-lo com as alcunhas de "febre" e "prostração". Contudo, o olhar que via, era um olhar influenciado pelas doutrinas filosóficas e científicas surgidas ao final do século XVIII na França353, e não foram levadas em consideração as especificidades históricas do local, ou seja, a historiografia não problematizou os condicionantes internos e externos. Sabe-se que as expedições científicas no período Joanino, analisaram Goiás a partir do ideário de modernidade que viviam na Europa.

354 Os índios Goyases estavam no território de Goiás quando os Bandeirantes por aqui chegaram com sua bandeiras em busca de ouro. Essas Bandeiras eram expedições organizadas militarmente que corria por conta de seus organizadores, que, em troca receberiam vantagens nas novas minas que descobrissem e os principais cargos políticos na região. (PALACIN, Luís e MORAES, Maria Agusta S. História de Goiás 1722 - 1972. Goiânia: Ed.UCG, 2001, p.09)

de boi que compõe a cena do primeiro mural, a presença das mulas como meio de transportes de cargas, muito usado em Goiás durante o século XVIII e XIX.

A montagem da sua visualidade dialoga com o imaginário de modernidade construído para Goiás, levando-se em consideração a cultura local e artística do período. Seu modernismo afirma o lugar, o vivido, o visto e os hábitos cotidianos, e ele não é o único, a temática regionalista estava presente na literatura, na música e no cinema da época; talvez uma indicação indireta parece vir das temáticas literárias de Bernardo Elis, citado no começo desse texto pelo próprio artista. Confaloni e Bernardo Elis provavelmente se conheceram, e não é de se estranhar que algumas visualidades produzidas por Frei Confaloni carreguem ecos da obra regionalista do escritor, afinal, a década de 1950 foi marcada por ações culturais que envolveram as artes plásticas e a literatura, como é o caso do I Congresso de Intelectuais. O escritor Gilberto Mendonça Teles, (1965, p.203), em suas abordagens sobre a história da poesia em Goiás, também afirma ter sido a primeira metade da década de 1950 "um período de movimento editorial com lançamento de obras de Raimundo Rodrigues ("Riachão"), Bernardo Elis ("O Tronco"), Eli Brasiliense ("Chão Vermelho"), Regina Lacerda (Vila Boa).

Confaloni intensificou na rudeza das faces enrugadas, na demonstração do esforço humano, nos braços visivelmente fortes desses homens trabalhadores no labor, ao lavrar a terra, ao abrir estradas. Essas cenas são representativas no que diz respeito à modernização do espaço, oscilam entre o rural e o urbano, o novo e o velho, Brasil e Europa, são pensamento e concepções tematizadas em uma solução que teria sido dada historicamente aos problemas de uma cultura colonizada e dependente, de um processo de modernização tardio e conservador, da importação de ideias do colonizador europeu, e num segundo momento da invasão do Bandeirante desbravando o sertão goiano em busca do ouro. O mural 2 (figura 40), representa o progresso chegando ao sertão goiano[355], e se contrapõe a paisagem do Goiás sertão do século XVIII, representada no mural 1 (figura 39).

Não faltam em sua obra pictórica as representações dos tipos brasileiros; o pintor apresenta suas figuras trabalhadoras, homens crioulos, negros, pardos, brancos,

[355] Sobre o conceito de Sertão, o historiador Nars Chaul, (1997, p.19) explica em seu livro que as sociedades goianas pós-mineração, viveu o esgotamento de uma forma de produção e sua substituição por outra atividade econômica, no caso, a pecuária. Apesar das imagens construídas pelos viajantes de um lugar decadente, para o historiador, tal substituição não implicou em decadência, uma vez que não há comprovação do período de apogeu do ouro e valoração do quinto. Nars Chaul explica ainda que os europeus não entenderam a realidade do sertão em suas complexidades, e parece terem enxergado apenas a paisagem vazia sem entender suas especificidades no tempo. o historiador vai buscar nas reflexões de Custódia Selma Sena sobre a representação do Sertão como um lugar singular e plural, passado sempre presente.

Mas, o que teria motivado o pintor a trabalhar com temática social que ressalta os trabalhadores? Quando Confaloni chegou a Goiás deparou-se com uma modernização tardia. Em Goiás, sua atitude modernista está diretamente ligada a uma temática social, o que ajudou na articulação do conjunto de sua obra com o sistema artístico nacional vigente. Estas questões não são novas, no Brasil, após a Segunda Guerra Mundial, as artes plásticas passaram por um processo de formulação estética no qual os artistas perseguiram a liberdade de criação e postura política. A proposta de uma linguagem moderna, com temáticas que ressaltavam o popular, o regional, o tradicional, embebidas de valores históricos e simbólicos, com traços que caracterizavam a identidade brasileira, indicam a preocupação e a necessidade dos artistas em perseguir uma estética com forte apelo social e local.

Por outro lado, é preciso ressaltar que nos idos dos anos de 1940, assumido como artista oficial a serviço do Governo Vargas, Portinari assume a cena artística brasileira. A expressão de uma temática social fundamentada nos trabalhadores, tomados como símbolos nacionalistas de modernização, com códigos de identidades e valores culturais do povo brasileiro foram as diretrizes que nortearam o trabalho artístico de Portinari. Eleito como um dos maiores expoentes na pintura para construção dessa nova arte no Brasil, Cândido Portinari (1903 – 1962), teria sido tomado como referência para os pintores muralistas de sua geração.[356]

A preocupação social é um marco importante para quem busca um entendimento do processo historiográfico no campo das artes no Brasil e na América Latina na história recente. Como se sabe, o artista que quisesse fazer arte nacional, não poderia desprezar elementos figurativos que representasse os trabalhadores, os tipos roceiros, as cenas da vida dos esquecidos da sociedade, além de questões étnicas, em função de questionamentos que envolviam não só a própria discussão da função social da arte na sociedade moderna capitalista, aqui no caso inclui a produção, mas também o papel do artista como instrumento de opinião pública, comprometido com uma arte que provocasse transformações na estrutura social.

De fato, Portinari não só conheceu o trabalho que Confaloni realizava em Goiás, mas chegou a opinar sobre seu trabalho. Em um diálogo com Frei Lourenço Maria Papin (que

[356] Mundialmente conhecido pelo seu mural *Guerra e Paz* (1952), atualmente exibidos na Fundação Memorial da América Latina (na cidade de São Paulo), foi uma obra que marcou esse período de confirmação da arte pública brasileira de caráter social.

conviveu com Confaloni no Convento durante onze anos) obtivemos um relato do encontro entre os dois pintores:

> Frei Lourenço:
>
> [...] falando em afresco, é interessante lembrar que Frei Nazareno teve um encontro com Candido Portinari falando sobre a técnica do afresco.
> Jacqueline: Gostaria muito de saber desse encontro.
> Frei Lourenço:
> [...] Contou Frei Nazareno que Portinari o desaconselhou a usar essa técnica em razão do clima hostil do Brasil. Ele não seguiu a orientação do Portinari e realizou numerosos afrescos. O Frei foi um perito em Afrescos.
> Jacqueline: O senhor acredita que Confaloni foi influênciado pela obra de Portinari quando a conhece no Brasil?
> Frei Lourenço:
> [...] Acredito que não. Como disse acima, foi um pintor original. Seu estilo é inconfundível. A temática no sentido de denúncia social há uma coincidência entre eles. Os dominicanos prezam pela denúncia social. Sem dúvida, Frei Nazareno era um questionador. O que se nota, por exemplo, nos seus personagens quase sempre descalços![357]

Como se vê no diálogo, Frei Lourenço vê a obra de Confaloni como essencialmente genuína, e quanto às temáticas sociais, são pontos que interferiram profundamente em suas ousadas incursões pelo moderno, em um diálogo profícuo tanto com a missão dominicana, quanto com a crítica que recepcionou positivamente suas obras, afinal é sabido que a crítica desse período deu uma dimensão política e social para as produções artísticas fazendo com que fosse o elemento norteador nas obras produzidas.

Siron Franco, conhecedor da obra de Frei Confaloni, a quem dedicou um artigo, "Confaloni por Siron Franco" em 1983, comenta a importância da obra muralística de Frei Confaloni[358,] (FRANCO, 1983, p. 84), na qual aponta traços portinarianos no pintor:

> Devemos ressaltar também sua obra muralística na qual foi um dos primeiros que tivemos. Nota-se em seus murais que usou um modelo só, é sempre a repetição do rosto daquele velho. No mural da estação ferroviária ele ainda era um pouco ‘portinariano’, mas isto foi um problema da geração, todos eles sofreram a influência de Portinari.

[357] Entrevista cedida por Frei Lourenço Maria Papin em novembro de 2014.

[358] Siron frequentou o ateliê do Frei, e em entrevista ao crítico de arte Miguel Jorge afirma a importância de Confaloni, DJ Oliveira e Cleber Gouveia para a sua formação artística. (*O Popular* – Suplemento Literário, Abril de 1973).

Confaloni não utiliza a deformação expressiva dos pés e das mãos com tanta ênfase (embora realize o ato) como a vimos em Portinari, "ao sublinhar a força, o vigor do trabalhador brasileiro", conforme Fabris (1990).[359] Realiza a obra em uma dimensão de contextos históricos, sem reduzir a composição a um elemento principal que domina a cena, ou seja, nas obras murais de Confaloni, não há personagens de destaque, nas suas obras, o povo é protagonista. As imagens que Confaloni nos apresenta, são faces melancólicas, apáticas nos gestos de figuras aparentemente hieráticas como "operários massificados", como bem define Siron Franco em entrevista para a pesquisa. Todavia, em que pese as diferenças, Siron disse perceber nas figuras muralísticas de Confaloni "uma influência não via Picasso, mas via Portinari", e ainda acrescentou: "O Frei gostava do Portinari." Sobre o conceito extraído por Siron da muralistica Confaloniana:

> Os afrescos do Frei do ponto de vista técnico são maravilhosos! Tem uma técnica incrível! Mas a linguagem, o conceito, não mexia tanto com minha cabeça. Mas o Frei tinha um modelo, um homem que posava para ele, e muito tempo depois disso, tô eu aqui jogando um conceito sobre a obra dele, porque eu acho que isso que a obra de arte é. Pra mim, ele fazia os operários brasileiros massificados, eles pareciam um só; É como se você entrasse num lugar e tivesse clones trabalhando, essa é a minha visão, eu deixei de ver a técnica pra embarcar no conceito. Essa é a minha leitura sobre a obra dele. (Entrevista concedida por Siron Franco em 01 de Dezembro de 2016).

Em conformidade com a visão crítica de Siron sobre a obra do Frei, o crítico de arte Emílio Vieira vê influência de Portinari, mas sem perder a singularidade:

> Pense-se num Portinari que trabalhou o conceito de deformação da parte sem romper com o príncipio de harmonia com o todo. É o que por si só seria o exemplo de clássico moderno em Confaloni. A sua pintura parece fundada em aspectos lúdicos que refletem a ideia de uma educação estética compensando, pelo ideal de beleza, as deformações humanas. (Entrevista concedida pelo crítico de arte Emílio Vieira em 04/02/2017).

Em contraponto ao pensamento de Frei Lourenço no que se refere à influência via Portinari, Siron contribui com sua visão conceitual sobre a obra mural referida. Não deixou de lado aspectos que envolvem a crítica social, uma vez que diz reconhecer na obra muralística de Confaloni, "operários massificados". O conceito de massificação foi um recurso utilizado, se pensarmos em linguagens artísticas fílmicas que fizeram crítica à questão das massas de operários. Vimos que o olhar da crítica da esquerda sobre o operário é coletiva, é não

[359] FABRIS, **Annateresa. Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

individualizante, por tratar do entendimento do homem trabalhador na coletividade, até porque o homem individualizado faz parte da visão burguesa. Esse é mais um elemento que conversa com o social e ao mesmo tempo com o projeto da cidade moderna que vai configurar não só a ação dele na escola, mas com as pinturas que vão mostrar a ação do moderno.

Mas quais seriam as semelhanças e divergências entre Confaloni e Portinari no plano pictórico? Tal como Portinari, Confaloni pinta os tipos trabalhadores, gente simples, pobre. Com isso (re)configura fragmentos de valores identitários percebidos no contexto local e os reelabora em sua obra. Ao contrário de Portinari, Confaloni concentra todas as figuras humanas no primeiro plano conservando uma paisagem natural ao fundo. Portinari, segundo Fabris, (SMITH, Roberto, Apud FABRIS, 1990, p.13)[360], 'prefere desprezar a perspectiva para criar um desenho de mais vivacidade". A cor da paleta de Confaloni concentra-se, por outro lado, em tons pasteis: rosa, ocre, verde oliva, azul claro, lembra muito a paleta de cores de pinturas de afrescos florentinos. Em Portinari, por sua vez: "firma-se nos azuis, verdes e brancos mais brandos, e nos pretos esbatidos. Em todos os afrescos percebe-se um movimento dominador, realçado por claro-escuro arbitrário, expressivo de um grande país na senda do progresso."(SMITH, Roberto, Apud, Fabris, 1990, p.13).

Uma análise mais detalhada da estrutura de sua obra muralística em confronto com a temática histórica do título, (Os Bandeirantes: Antigos e Modernos), pode resultar em um paralelismo entre Confaloni e Portinari, próximo ao que Annateresa Fabris(1990, p.118), propõe para a leitura da obra de Portinari como "pintor social", ou seja, "do confronto entre as estruturas significativas do objeto estético e as estruturas ideológicas da sociedade no qual foi concebido e que nele transparecem por sua natureza de documento." Assim, o entendimento da temática Portinariana do trabalho só poderá ser compreendida desde uma análise acerca da concepção de trabalho concebida pelo Governo Vargas à luz do conceito marxista de alienação que encontra respaldo na conceituação de populismo feita por Otávio Ianni.[361]. Entre o estético e o político, é possível reconhecer elementos para uma leitura

---

[360] *Portinari*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional [1943], p.26

[361] Em última instância, o populismo das cúpulas burguesas produz ou acelera a formalização do mercado de força de trabalho. Liberta os trabalhadores dos laços patrimoniais ou comunitários que impregnavam as relações de produção na sociedade agropecuária ou nos segmentos da economia determinado tradicionalmente pelo mercado externo. Com o tipo de política de massas adotado pelo populismo ocorre provavelmente o último ato de dissociação entre os trabalhadores e as propriedades dos meios de produção, em especial no nível da mentalidade dessas pessoas. Os processos socioculturais e políticos que acompanham a ressocialização do trabalhador no ambiente urbano-industrial reduzem a importância relativa do valor do uso, em benefício do valor de troca. Em particular, os mecanismos inerentes ao consumismo - intensificado e generalizado pela ação indústria cultural - aceleram a doação do princípio da mercantilização universal por parte dos trabalhadores.

ideológica, mas não à luz do oficialismo que podemos decantar a crítica que nomeia Portinari como pintor oficial.[362]

Segundo Fabris, a "coisificação" do trabalhador aparece, portanto em dois níveis que remetem a ideia do trabalho coletivo e da "força produtiva coletiva":

> No primeiro, Portinari retrata essa força empenhada numa tarefa sempre idêntica; no segundo dá vida a outro mecanismo de produção - várias partes de um trabalho sendo atacadas ao mesmo tempo por trabalhadores que realizam tarefas da mesma espécie. Nos dois níveis, o artista não opera com individualidades, mas com a ideia símbolo, do trabalhador coletivo. (FABRIS, 1990, p.127)

Ao se colocar a serviço do Governo para pintar os painéis, Portinari não os retrata historicamente como queria o ministro da educação e cultura da época, Gustavo Capanema. Um depoimento de Portinari a Mário Dionísio é esclarecedor a esse respeito: "Então tive de dizer-lhes: a minha pintura é pintura de camponês; se querem os meus camponeses, bem; se não, chamem outro pintor. Foi então que, embora numa ordem histórica, fiz a série do *Ouro, Fumo, Gado*, etc." (DIONÍSIO, Apud, FABRIS, p.124) [363] Ao voltarmos nossas análises para os dois murais de Confaloni, há evidências de paralelismos entre seus painéis e os de Portinari, na maneira como ambos reconduziram a visão histórica da temática pretendida ao futuro. O processo histórico da entrada das Bandeiras em Goiás representado no mural 1 (figura 39) e no segundo momento, (figura 40), o moderno, o progresso com a construção de ferrovias entrecortando o Estado, apresentam um denominador comum que é o trabalho, e o homem vendendo sua força de trabalho. São forças de trabalho reunidos em uma única tarefa, desbravar o sertão goiano, usando ferramentas rudimentares (machado, foices, o carro de boi

---

Desse modo, a política do bem estar social caminha de par em par com o processo de mercantilização da força de trabalho e das relações sociais em geral. (IANNI. Apud FABRIS, 1990, p. 126)

[362] Segundo Fabris, "Da combinação Estado-partido-sindicato surge a figura do chefe do governo como benfeitor de todas as classes, identificadas com a Nação. Cabe ao benfeitor instaurar a paz social, que permita salvaguardar a ordem. Uma Ordem unidimensional por ser apenas burguesa. O Estado surge, portanto, como representante de todas as classes e grupos sociais, vistos como povo, isto é, como uma coletividade regida por interesses e ideias harmônicos. [...] o estado estabelece as condições e os limites da participação política do proletariado urbano, quer nos problemas da classe, que na politica nacional. A prova maior é a concepção do sindicato concebido para atender aos interesses dos trabalhadores sob a tutela do Estado. [...] Os principais instrumentos do pacto populista são as reformas e o bem estar social, a harmonia interclassista, o povo, a nação. Subjacente a tudo isso, a doutrina da paz social, que, na realidade, nada mais representa que a ideia da harmonia entre o capital e o trabalho, indispensável ao desenvolvimento industrial. As contradições de classes, minimizadas em nome do nacionalismo, da industrialização, da reforma agrária. Tais concepções leva o proletariado a lutar contra os inimigos da
nação: a oligarquia, o imperialismo, e o inimigo estrangeiro. A burguesia industrial torna-se inimiga do povo e da Nação. (Idem).

[363] M. Dionísio, *Portinari*, Lisboa, 1963, p.10.

e mulas como meio de transportes). Já no segundo painel, o progresso propiciou outros mecanismos de produção. São trabalhadores que atuam coletivamente nas forças-tarefas diversas na construção da ferrovia. Em todo caso, em ambos os painéis de Confaloni o protagonista das cenas são os trabalhadores e não os Bandeirantes. Não há em nenhum dos painéis figuras humanas caracterizadas de Bandeirantes como a conhecemos. Nos painéis de Confaloni os "Bandeirantes: Antigos e Modernos" são grupos de trabalhadores braçais. Ao mesmo tempo, o pintor desconstrói a narrativa histórica que exalta a imagem dos Bandeirantes como heróis desbravadores do território goiano. Sua narrativa é construída de baixo para cima, com imagens que no dizer de Siron Franco, são "clones de trabalhadores", homens mestiços, de aparência velha e cansada; elementos pictóricos do qual o pintor se serviu apoiado na ideia do trabalhador como sujeito do processo modernizador.

A melancolia do artista não parece destrutiva, ao contrário, ela se conforma nos direitos humanos e na dignidade da natureza humana em sua historicidade com o esforço do trabalho, e aponta para uma denúncia social das lutas dolorosas da exploração do trabalho árduo que contém ao fundo uma esperança no tempo. Para além de um acontecimento de modernidade, sua obra comunica questões gerais de seu tempo. Sua linguagem é ao mesmo tempo geral e atua em uma dinâmica local e histórica. Na visão do pintor há um sentido de esperança.

Certa vez, de passagem pelo Rio de Janeiro, o crítico goiano José Godoy Garcia (1918-2001)[364] teve a oportunidade de entrevistar o artista Candido Portinari, que em um dado momento, assinalou a importância da obra do Frei, enfatizando o desenvolvimento da trajetória crítica do artista como pintor social. Em entrevista, Portinari enviou seu recado aos goianos e artistas e criadores de arte:

> [...] um abraço fraternal e tanto a nós como a Frei Nazareno Confaloni a quem Portinari citou nominalmente as cálidas palavras de confiança no sentido de que nos venham nascer verdadeiras obras fundidas com as tradições populares do povo goiano e fiéis aos mais altos e angustiosos problemas de nossa coletividade.[365] (GODOY, Garcia José. Jornal OIó, Abril, 1957)

Como se vê, o Frei tinha uma preocupação e um compromisso constante com a realidade e a cultura local. Influenciado pelo universo rural e urbano com formas e expressões

[364] José Godoy Garcia foi Escritor, poeta, crítico de arte. Participou ativamente como um dos líderes do Grupo modernista Geração 45, que romperam com a literatura romântica tradicional na década de 1940.

[365] GODOY, Garcia José. **Jornal OIó**, Abril, 1957.

próprias do local, sua pintura é resultado da apropriação de elementos da cultura indígena e negra que compõem o passado colonial vivido em Goiás. Os cavalos, as mulas, os carros de bois completam o universo de visualidades criado pelo artista. Confaloni via a arte como uma necessidade dos brasileiros, no sentido de se redescobrirem. Suas figuras humanas vão sendo desenhadas e descritas em um contexto que a função social da arte para o público que a recebe, ainda era a grande preocupação dos artistas daquele período. O efeito dessa realidade interpretada, logo faria de Confaloni um artista reconhecido pelos leitores e críticos de sua obra como um pintor social. Seu legado é uma obra social que integra o pessoal.

Os afrescos da Estação Ferroviária são pinturas que nos apontam para o entendimento do duplo sentido que implica a modernidade em Goiás: de um lado a modernidade que marca a expectativa do "progresso" e "desenvolvimento" de Goiás, do outro, a tradição que vai reconstruir uma identidade após a edificação da cidade, por meio de continuidades do passado histórico cultural que justificou Goiânia como capital.

4.2.2 Os Afrescos de Araraquara: evangelização social



Figura 41 – Vista Panorâmica dos afrescos da Igreja Nossa Senhora das Graças, cidade de Araraquara-SP

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

No ano de 1966, quando os afrescos da Igreja de Araraquara estavam sendo pensados e executados pelo pintor, o Concílio Vaticano II[366] já havia findado. O contato e o

366 O Concílio do Vaticano II foi uma série de Conferências realizadas que vão desde o ano de 1962 a 1965, cujo objetivo maior foi a Igreja repensar seu papel diante do mundo e das transformações políticas, sociais, econômicas, culturais, científicas que aconteciam no limiar do século XX. Compreender o Concílio em sua

conhecimento de Confaloni sobre o que havia sido intuído e decidido no Concílio II são ressaltados na interpretação que fazemos de seu Jesus ressuscitado. As personagens são pintadas de forma simples, conferindo um caráter quase caricatural desses afrescos, provavelmente influência de seu contato com outros movimentos artísticos que teriam propiciado uma autoavaliação de suas fases como pintor, que por sua vez marcaram também o desenvolvimento de sua trajetória artística no Brasil. Neste item trataremos dos afrescos da Cidade de Araraquara e das possíveis relações de Confaloni com a Teologia da Libertação.

Os doze painéis em afresco executados em Araraquara-SP, encontram-se bastante conservados. Sobre a história da encomenda dessa obra, Frei Lourenço relatou que a obra teria sido encomendada depois que alunos e professores da Faculdade de Engenharia de São Carlos tinham idealizado e orientado a construção de uma Igreja moderna na cidade de Araraquara, interior de São Paulo (figura 41) Suas paredes internas estavam prontas para receber as pinturas. Na época, era membro da Comissão de Obras dessa igreja, um senhor muito amigo de Frei Nazareno e grande admirador de suas obras. Esse senhor sugeriu à comissão que Frei Nazareno realizasse essas pinturas. Decidiu-se então, que um grupo de pessoas viesse a Goiânia conhecer as obras de Confaloni, o que as entusiasmou. Oficializado o convite para a decoração da igreja, no ano de 1968, Confaloni pintou os doze grandes painéis denominados por Frei Lourenço Maria Papin de: "História da Salvação segundo Frei Confaloni", classificando cada painel com os seguintes títulos:

> Pecado Original, Consequências do Pecado Original, Os Profetas e o anúncio do Salvador, Nascimento de Jesus, Instituição da Eucaristia, O beijo traidor de Judas, Jesus Crucificado, Jesus Ressuscitado com o Papa João XXIII, O Filho Pródigo, A Igreja Peregrina, Papa Paulo VI e Atenágonas, patriarca ortodoxo e finalmente, A Parúsia, ou seja, a volta do Cristo no fim dos tempos. Espero brevemente publicar esses painéis, dando-lhes uma interpretação bíblico-teológica e social. Trata-se de uma obra

---

realidade, no que ele se colocou, é mergulhar em uma compreensão profunda da religião e da ética em seu interior (a relação da igreja com seus fieis, seu papel diante de um sujeito social em profunda transformação. Entenda-se como sujeito social, não os indivíduos considerados em sua singularidade, mas enquanto Grupos, ou classes sociais como sujeitos que desempenham papel decisivo no processo histórico. Professor Libânio divide dois tipos de sujeitos: o sujeito pré-moderno e Sujeito Moderno.O sujeito pré-moderno é tradicional, mergulhado em sua fé a partir de uma visão teocêntrica. O sujeito Social pré-moderno, se explica em razão da sociedade que ele vive, ainda mergulhado em um universo de economia rural, refém do poder político, cuja domesticação era estendida para dentro da igreja, além de viver em uma família patriarcal. A estrutura era basicamente: família, escola e paróquia. O sujeito moderno tem sua gênese no século XIX, quando começa a acontecer mudanças no campo das ciências modernas da história, da linguagem e da hermenêutica e no campo de regimes políticos. O concílio do Vaticano II tocou em temas delicados historicamente, como relação entre as religiões. Após três anos de encontros, promulgaram 16 documentos como resultado do Concílio. As mudanças ocorreram sobretudo no campo teológico e na hierarquia da igreja, com aceitação da parte do Papa em dividir a hierarquia da Igreja com outros cardeais. As missas deixaram de ser celebradas em Latim, predominando a língua de cada país.

> contextualizada historicamente. Quer me parecer que esses painéis refletem a fase áurea da evolução artística expressionista de Frei Nazareno.

As imagens dos afrescos estão dispostas em um circulo e o pintor usou instrumentos expressivos de denúncia social nas representações bíblicas que tratam da "História da Salvação", o que faz ver a importância do trabalho do artista como filho de sua época. Os painéis estão dispostos em círculo, há cinco imagens do lado direito de quem entra pela igreja, uma imagem central e seis imagens do lado esquerdo.

O professor de arte sacra Giancarlo Polenghi em observação às imagens dos afrescos de Araraquara destacou que a técnica usada nessas pinturas é simples. Do ponto de vista pictórico, e em relação aos afrescos da Igreja do Rosário em Goiás, é um trabalho menos elaborado. Olhando não só a imagem, mas a igreja de um modo geral, o sistema de iluminação em torno dos painéis, tudo é pensado de tal forma que podemos ler os painéis andando desde a entrada do templo da esquerda para o centro, ou da direita para o centro, onde se concentram as cenas da ressurreição de Cristo e da Igreja, representados em um só corpo na imagem de Cristo com Papa João XXIII. (figura 42).

No estudo desenvolvido por Confaloni, a escolha onde colocaria cada cena, não foi algo aleatório, cada painel foi pensado em seus detalhes. Em exercício de análise de prancha desses painéis com o professor Giancarlo Polenghi, foi possível extrair algumas hipóteses sobre o conjunto da obra analisados. A disposição de cada painel obedece a um sentido narrativo bíblico, com indícios de crítica social voltada para realidade latino-americana a partir do olhar de uma Igreja nascente que deseja se abrir e expandir para o povo.

A hipótese é que o pensamento artístico de Confaloni nessas pinturas de afresco sobre a História da Salvação compartilha das ideias e dos anseios trabalhados na Conferência de Medellin (Colômbia), pós Concílio II, em uma perspectiva da Teologia da Libertação na qual a figura do pobre, do homem rural, de trabalhadores, é associada ao Deus salvífico, que em nada tem a ver com as criações cristológicas clássicas.[367] Sua decisão de exaltar os excluídos da história nessas narrativas bíblicas o inspirou a extrair elementos da linguagem do Concílio, amplamente debatidos para dentro de suas pinturas de afrescos. Neste sentido, as imagens devem ser interpretadas à luz das discussões que cercaram o meio eclesial no século XX.

[367] A cristologia clássica está ligada a uma concepção metafísica de Cristo. Na pesquisa que fazia a Escolástica, havia a preocupação com a Segunda Pessoa da Trindade, sua natureza divina do Cristo verticalizado em seu aspecto de onipotência. Com o advento da modernidade e a introdução da hermenêutica para os estudos de textos bíblicos, houve uma preocupação com a questão da historiográfica da figura de Cristo, porque se tratava de trabalhar com pressupostos metafísicos que aplicavam a identidade da natureza e figura de Cristo atribuindo questões históricas, situações morais.

Confaloni optou por uma estética pictórica aparentemente simples, e algumas figuras carregam aspectos fisionômicos quase caricaturais de muita singularidade artística. Do lado direito de quem entra pela nave da igreja temos a vista dos cinco painéis que representam a história da crucificação: "O pecado original", "Maria Madalena aos pés de Jesus", "Papa Paulo VI e Atenágoras", "Igreja Peregrina" e o "Beijo de Judas." Do lado esquerdo avistamos o episódio da encarnação com seis pinturas de painés: "Jesus ao encontro dos discípulos de Emaus", "Os três profetas", "A Sagrada Família", "A última ceia", "O beijo de Judas" e " Crucificação". Os painéis não obedecem a uma ordem lógica porque, em realidade, não são coisas separadas. Se atentarmos para os painéis da direta, todas as narrativas tem proximidade com o humano, com o terreno. Já os painéis à esquerda, transmitem uma mensagem com o divino, o sobrenatural.

Há três imagens de muita relevância que em realidade conversam com todas as outras pinturas, ao meio, "Jesus ressuscitado com Papa João XXIII (figura 42) e do outro lado “Jesus Crucificado”(figura 43). Vê-se que essas imagens estão interligadas. O Cristo ressuscitado com o Papa João XXIII é a Ressurreição de Cristo com a igreja que pode ser feita de misericórdia, que tem a graça do perdão.

O conjunto dos afrescos é um tratado teológico composto de doze imagens, o mesmo número de apóstolos. Segundo a simbologia da tradição cristã, o número doze é importante para o Antigo e o Novo Testamento, por ser um número que contém unidade.

Na arte cristã há muita ênfase na crucificação, pois a igreja nunca deixou de reconhecer a Paixão de Cristo. Confaloni conta a história da salvação de maneira circular, mas não sequencial, o que prova a liberdade do artista em trabalhar o tema, sem necessariamente obedecer a uma ordem. Contudo, por se tratar de imagens que tratam de narrativas bíblicas e de um artista que é sacerdote, na base de inspiração para suas imagens prevaleceram as escrituras. Sabemos que são vários os elementos de uma iconografia cristã nesses painéis a serem analisados e interpretados tomando como base o Velho e o Novo Testamento. Percebemos nessas imagens que há três figuras ligadas a ressurreição, três figuras ligadas a paixão de Cristo e três ligadas a Igreja.

O nosso ponto de partida nas análises é a cena ao centro da nave, "Cristo Ressuscita do com Papa João XXIII", aqui pensadas como uma representação da ressurreição de Cristo e a Igreja. A imagem do Papa João XXIII com Jesus representa a ressurreição, o discurso da Igreja que encontra no altar uma nova aliança. O Papa João XXIII com Cristo ressuscitado denota a igreja que encontra no altar essa aliança.

A expressão inocente, quase infantil de João XXIII junto ao corpo de Jesus, a alegria, a esperança[368] e o caráter pastoral social que conduziu os eventos do Concílio do Vaticano II[369] estão compartilhados nessa imagem.

É possível enxergar além da simplicidade da forma, a mensagem religiosa, social e política marcada pela posição da Igreja em resposta às transformações profundas advindas do contexto de modernidade, que desde então havia entrado no mundo bíblico transformando-o profundamente. Segundo Libânio: "[...] ela gestou aí dentro um sujeito tipicamente moderno, que se construiu ao longo de quase um século pela influência de três fatores principais: o contato com a ciência, a compreensão histórica e a influência da subjetividade".[370]

[368] A Constituiçao pastoral *Gaudium et spes*, que significa alegria e esperança foram termos que o Concílio II serviu-se para tratar das grandes questões em pauta no evento. "[...] As alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos homens de hoje, sobretudo dos pobres e de todos aqueles que sofrem, são também as alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos discípulos de Cristo; e não há realidade alguma verdadeiramente humana que não encontre eco em seu coração. (*Gaudium et spes*, n.1 Apud Libânio, 2005, p.68).

[369] Segundo Libânio: "[...] o termo pastoral merece uma atenção especial, uma vez que abrange um amplo campo de significações. Pastoral serve para traduzir as atividades da Igreja, seja em seu interior, seja em relação ao mundo externo. Abrange a catequese, a liturgia, os cursos de preparação para a recepção dos sacramentos, além de ações sociais. O conceito de pastoral indica uma maneira de compreender conjunto da fé e, consequentemente, implica um modo de vivê-la. Nesse último sentido o Concílio do Vaticano II foi pastoral (LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II **- Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.67-68).

[370] Segundo Libânio, a certeza da ciência Aristotélica, abstrata, universal, colocada em xeque, o advento da arqueologia com descobertas de novas culturas, a aproximação do sujeito moderno aos textos bíblicos, as descobertas arqueológicas bíblicas do mundo protestante no Egito e Mesopotâmia. A obra de J.Welhausen (1844-1918) publicada em Berlim e 1878. Esta obra apresenta diferentes datações de textos rompendo com ensinamento tradicional. Estávamos diante de um olhar racional diante de textos sagrados, uma abertura para exegese para tais textos.



Figura 42 – N. Confaloni (1917-1977), Jesus Ressuscitado com o Papa João XXIII, 1968.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

A figura de João XXIII, considerado como filho maior representante aqui na terra junto ao corpo de Jesus, nos traz o significado e a importância histórica do Concílio Vaticano II, no resgate da imagem simbólica de um Jesus histórico que trabalha a questão da identidade, ou seja, o Cristo ressuscitado não pode estar dissociado do Cristo histórico e vice versa. Observamos ainda que o Papa João XXIII segura firmemente um cajado com suas duas mãos, e Jesus com uma das suas mãos, segura o cajado e pousa a outra sobre o ombro do Papa. Como se fossem um só corpo, Cristo e o Papa João XXIII seguram o bastão em uma mesma direção, o que denota o caráter que transcende a unidade eclesiológica que parte de uma unidade corporal. A ideia de unidade e fusão das duas imagens a partir de vários elementos, dentre os quais o mais destacável, os pés levantados ao chão compondo as duas figuras e os mesmos segurando o mesmo bastão direcionando ao mesmo horizonte, o mais nítido são os pés assentados ao chão compondo as duas figuras (Cristo e Papa João XXIII) e segurando o mesmo bastão, direcionados ao mesmo horizonte, permitem maior compreensão da interpretação dessa imagem de afresco a partir do mistério da Encarnação, da ordem da Criação e da Redenção, temas trabalhados no Concílio do Vaticano II. A posição quase fetal, infantil da cabeça do Papa localizada no ventre de Cristo, leva a ideia presente na Teologia Patrística e na Teologia da Libertação de um Deus mais materno do que paterno, de um Cristo que é humano e divino ao mesmo tempo, além da comunhão das três pessoas divinas, a interação daquilo que define as três pessoas: (Pai, filho e Espírito Santo), esta seria mais uma

das novidades eclesiológicas do Concílio que situava a Igreja em seu mistério, em uma compreensão sacramental.[371] Na leitura de Pe. Libânio:

> Ela é sinal, presencialização do plano do **Pai** de salvar todos os seres humanos na caridade do **Filho**, feito homem, redentor e mediador, e na efusão do **Espirito,** princípio de união e santificação dos remidos. Ela dirige apelo a todos para formarem o Povo de Deus.[372]

A Trindade se pode ler na relação filial tanto do ponto de vista do Cristo, da dignidade do símbolo da auréola, pois a Trindade apresenta a mesma natureza comum. As três pessoas divinas da Trindade se proclamam de Cristo uma pluralidade de funções e de pessoas. O Pai como ação criadora, o Filho a ação redentora e o Espírito Santo na dimensão do amor do Paráclito[373] associado à ideia do espírito que representa o tempo da Igreja onde não mais está a presença do Jesus Histórico. No quadro temos tanto do ponto de vista da análise do Cristo, quanto da auréola como elementos que identificam a Trindade.

Confaloni figura um Jesus ressuscitado que se faz presente na história humana, o pintor estrutura toda capacidade comunicativa a partir da dimensão relacional, em que Igreja e mundo se entrelaçam se relacionam, até se confundem, sem haver a perda da identidade.[374]

---

[371] "[...] Mysterion, em grego, corresponde ao termo latino Sacramentun. (LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.108).

[372] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.108.

[373] "(Paracleto - [Paracletos] Empregada para designá-lo. Significa tudo isso. Como o Pai e o Filho, o Espírito age como somente uma pessoa poderia agir. Ouve, fala, convence, testifica, mostra, conduz, guia, ensina, induz o falar, ordena, proíbe, deseja, auxilia, intercede com gemidos (JO.14:26) O nome singular significando realidade revelada de um só Deus toma agora a forma de três pessoas Divinas juntas: Pai, Filho e Espírito Santo." Disponível:< http://geif.com.br/wp-content/uploads/2014/03/NOVO-DICION%C3%81RIO-DE-TEOLOGIA-Sinclair-David-J.I.-Packer.pdf> Acesso em 20/07/2015.

[374] O tema referente à pesquisa do Jesus histórico (ou Jesus da história), em príncipio foi trabalhado com o pressuposto de que a vida de Jesus "pode ser reconstituída" com base em dados históricos "cientificamente neutros" (a neutralidade opõe-se aqui tanto à *intervenção da fé* como aos *efeitos do tempo*). Até o século das luzes, a resposta à pergunta "Quem é Jesus" era formulada em termos dogmáticos; a dúvida sobre a pertinência dessa resposta terá seus precursores na escola do deísmo inglês, no fim do século XVII (John Locke et al.) Apresentamos, seguidamente, uma panorâmica histórica da questão, tendo como manual de base a obra Jean-Ives Lacoste. *Dicionário Crítico de Teologia*, São Paulo, Ed. Paulinas, Loyola, 2004, p.929-944. **História da questão: 1) Origem:** A obra de H.S. Reimarus (Von dem Zwecke Jesu und Seiner Junger), publicada postumamente por Lessing em 1778, desencadeou uma onda de indignação. O autor sustentava que o ensinamento de Jesus fora falsificado por seus discípulos, decepcionados com o fracasso do mestre em sua pretensão à messianidade política. Reimarus colocava para circular um novo gênero literário, "Vida de Jesus". **2) a busca racionalista:** Uma primeira corrente das "Vidas de Jesus" submeterá a tradição evangêlica a uma crítica racionalista, que desconfia de todo o sobrenatural. H.E.G. Paulus (1828) e F.D.Schleiermacher (1832) admitirão o miraculoso na exata medida em que ele se curva a uma explicação racional. Dentro do marco de uma leitura racionalista "a realidade histórica da vida de Jesus se dissolve para ser apenas uma concreção mitológica advinda do imaginário religioso dos primeiros cristãos." **3) a busca liberal:** O século XIX é marcado pelo rigoroso retorno da humanidade de Jesus; os evangelhos são recebidos como documentos de tipo biográfico. JEsus é

Em um só corpo, a presença da imagem de Jesus e de Papa João XXIII, ligados simbolicamente por um útero materno, uma relação de unidade, de relação íntima entre duas realidades que se confundem em um só corpo. Portanto, eis aqui o Mistério da Encarnação em que a unidade eclesial parte de uma unidade corporal, na qual a natureza divina e a natureza humana se relacionam[375,] ou seja, a evidência de três opções de fidelidade que a Igreja deveria manter na condução do Concílio II. A primeira refere-se à criação da identidade conferida por Cristo (perspectiva cristológica) que segundo Libânio: "[...] aludiu ao lugar do Cristo histórico que age, criando-a. Aí se fundamenta o jus divinumen num." [376] A segunda estaria voltada ao papel principal da Igreja que se coloca a serviço do homem e da mulher (perspectiva antropológica), que no dizer de Libânio: "[...] a Igreja como o lugar da dimensão carismática

---

concebido como uma personalidade religiosa fascinante, cuja evolução psicológica deve ser reconstituída. As "Vidas de Jesus" liberais são abundantes: E, Renan (1863), A. Sabatier (1880), B. Weiss (1882), A. Reville (1882). Renan realiza uma síntese audaciosa que conjuga a herança positivista. 4) **a busca apocaliptíca:** A. Schweitzer, avaliando os dois séculos de "Vidas de Jesus", chegou em 1906, à seguinte conclusão: cada época veste "seu" Jesus com as características ideológicas que lhes são próprias. Esse autor associa a categoria 'Reino de Deus' à apocalíptica judaica. Proporá um Jesus 'não dogmático' de valores universais, o que contribuirá para que a pesquisa moderna tome outro rumo . O "universalismo" do Jesus de Schweitzer freará o fluxo das biografias liberais sobre Jesus. **5): A busca existencial:** O "Jesus" de Bultman (1926) defenderá a tese de que a tradição sobre Jesus fundamenta-se na Igreja primitiva, ou seja, é esta última *o autor* de tudo aquilo que se predicará sobre Jesus. Desta forma Bultman criará um fosso intransponível entre Jesus e o "querigma" (ou o anúncio construído pela comunidade). No entanto, neste período histórico, a partir de 1953, sob o impulso de Kasemann, esboça-se uma nova busca em torno da vontade de articular os dois polos: O Jesus histórico e o "querigma" (encontram-se entre esses autores J. Jeremias (1947), E. Fuchs (1956), H. Conzelmann (1959), e outros. **6) O Retorno do caráter judaico de Jesus:** A busca do Jesus histórico divide-se atualmente em três correntes, cujo denominador comum é uma revalorização do caráter judaico do homem de Nazaré. Primeira corrente é alimentada pela redescoberta do Jesus Palestino (frisa-se a efervescência apocalíptica de seu tempo associadas ao messianismo. (G. Vermès 1973 e E. Sanders, 1985); A segunda corrente é neoliberal e purifica Jesus de todo elemento apocalíptico (considerado pós-pascal). Destaca a pregação de Jesus em uma mensagem moral de sabedoria, mensagem de comunhão direta com Deus, de igualitarismo material e de fraternidade espiritual. (J. Crossan 1991); A terceira corrente trata-se de uma corrente sociopolítica detecta Israel como primeiro Estado de crise social e cultural. A série de erupções messiânicas que caracterizou esse período deve ser compreendida como um conjunto de tentativas de reforma da sociedade palestina; Jesus é alinhado nessa cadeia de reformadores protestatários (R. A. Horsley 1985; G.Theissen 1986). Ainda para questão em seu Estado atual podemos mencionar como referência os textos de Giuseppe Segalla, ***A pesquisa do Jesus Histórico,*** São Paulo, Ed. Loyola, 2013 e de Andre L. Chevitarese, Gabriele Cornelli (orgs**.)** ***A descoberta do Jesus Histórico,*** São Paulo, Ed. Paulinas, 2010.

[375] Segundo Pe. Libânio, o Concílio considerou uma unidade da história humana e da Salvação, e para tanto estabeleceu a relação Igreja e mundo analogicamente em quatro modos de articulação: Calcedônico, o sacramental, o agápico e o antropológico. Em todos eles há de se considerar a unidade, bem como uma relação entre duas unidades sem ocorrer a perda de identidade. No modo calcedônico está a analogia com o mistério da encarnação, em que as naturezas divina e humana se relacionam sem confusão, sem separação. No modo sacramental, um único sacramento é, ao mesmo tempo, sinal visível humano e graça divina, sem que se perca sua identidade e sem que se misturem as duas realidades. No modo agápico, o amor a Deus e o amor ao irmão não se fusionam, mas também não se separam. No modo antropológico, a unidade da pessoa humana se constitui pela união de alma e corpo, sem divisão, mas também sem redução de um elemento ao outro. (LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.135)

[376] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma Primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.66

no sentido de que Cristo-pneuma atua, iluminando-lhe a criatividade". A Terceira seria o encontro das duas primeiras "[...] no mistério e aliança que é a Igreja" (perspectiva sacramental). Nestes termos, a Igreja insiste sobre o tema da unidade eclesial, corporal, do Jesus histórico, como Cristo da fé sem perder de vista os elementos do afresco central, a figura papal e o Cristo pascal. [377]

Portanto, há a presença de um Deus salvífico que atua historicamente no sujeito humano que realiza a experiência da fé, aqui simbolicamente representada a partir de um ato de fecundidade do feminino, de gestação de fé assegurada pela presença, ação e doação, "[...] pela união fundamental entre a ordem da criação e a da redenção, pela unidade entre a história humana e a da salvação."[378]



Figura 43 – N.Confaloni (1917-1977), *Jesus Crucificado*, 1968.
Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

No reconhecimento do Sagrado humanizado e do humano sacralizado identificamos no mural intitulado: "Crucificação" (figura 43) o Cristo que carrega em suas feições traços com uma mistura da etnia negra e indígena. A face escurecida possui marcas do tempo. Confaloni explora o aspecto físico de misturas de etnias do povo brasileiro, em alguns casos ressalta a característica física regional do povo nordestino. Como já citado, Confaloni convidava pessoas do próprio local para servirem de modelos aos seus personagens, assim,

[377] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II **- Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.66

[378] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II **- Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.134.

não é difícil imaginar, que ele tenha se deparado com migrantes em Goiás e no interior de São Paulo. A cena clássica da mãe que entregou seu filho, Cristo ao sacrifício ajuda bem a delinear certos aspectos da natureza específica que o pintor quis dar à temática. Maria de Confaloni é uma mulher robusta, morena, com aparência de meia idade. Ajoelhada diante de Cristo e com as mãos estendidas, apresenta-se em uma posição que suas mãos parecem atadas, como em gesto de sofrimento e impotência. Com o olhar em direção ao Cristo crucificado, em seu ato de entrega ao filho, de compartilhamento da mesma dor denotado pelo gesto, Maria é amparada por uma figura masculina jovem, provavelmente a figura bíblica de João.[379] Isto significa, de modo evidente o caráter eclesiológico simbólico pascal da figura de João na narrativa da paixão. Ainda ao lado de Maria, uma criança assiste todo o drama da mãe. De costas para a cena, segura uma boneca em uma mão e com a outra, parece ajudar amparar Maria pelos braços. Do lado direito da imagem, figuras rurais também participam do sofrimento de Cristo. Diante de Jesus, em um gesto de devoção uma mulher negra de cabeça inclinada para o alto, entrega seu bebê ao crucificado, este por sua vez, com o pescoço voltado para trás e de olhos arregalados, fixa o rumo ao espectador que assiste a cena de fora do quadro. Em um exame mais meticuloso a pintura se mostra mais complexa do que parece ao primeiro olhar. Na parte esquerda para quem está de frente para o afresco, há uma mistura de épocas históricas, Cristo aparece já ressuscitado no meio de duas figuras masculinas, ao que tudo indica um franciscano e um discípulo.

Diante da descrição da imagem, quais os elementos pictóricos significativos contidos nesse painel que podem ser construídos a partir de uma leitura eclesiológica latino-americana? Confaloni substitui as figuras santas por figuras históricas humanas. O histórico, o humano é o que interessava a Frei Confaloni. Ele se inspira nas figuras bíblicas, mas as representa como homens e mulheres do povo que também participam e se sacrificam (amparam, suplicam, sofrem por seus filhos), diante de seu sofrimento. Suas figuras temporais estão sujeitas ao envelhecimento e a morte. Estamos diante de um jogo de cena montado e operado pelo pintor, em que a figura do pobre trabalhador no elenco compõe a cena, ilustrada com

[379] Podemos encontrar no texto que foi apresentado ao Concílio do Vaticano II, pela Constituição Lumen Gentium que trata no capítulo VIII sobre: "A Bem Aventurada Virgem Maria Mãe de Deus no Mistério de Cristo e da Igreja." Ver: Vaticano II, Capítulo VIII, nº 52-67. No capítulo 54, há algo que o concílio ressalta e abrimos um parêntese ao que nos interessa. " 54. Por isso, o sagrado Concílio, ao expor a doutrina acerca da Igreja, na qual o divino Redentor realiza a salvação, pretende esclarecer cuidadosamente não só o papel da Virgem Santíssima no mistério do Verbo encarnado e do Corpo místico, mas também os deveres dos homens resgatados para com a Mãe de Deus, Mãe de Cristo e Mãe dos homens, sobretudo dos fiéis. Não tem, contudo, intenção de propor toda a doutrina acerca de Maria, nem de dirimir as questões ainda não totalmente esclarecidas pelos teólogos. Conservam, por isso, os seus direitos as opiniões que nas escolas católicas livremente se propõem acerca daquela que na santa Igreja ocupa depois de Cristo o lugar mais elevado e também o mais próximo de nós (174).

ferramentas de trabalhadores. A evidência da criação está vinculada ao ideário que permeou um grupo de padres dentro da Igreja Latino Americana a refletir em favor da construção de uma Igreja voltada para a problemática dos excluídos.

Ao tocar em tais questões, Frei Lourenço revelou que, "Frei Nazareno, ainda que indiretamente, sentiu-se ligado à Teologia da Libertação iniciada pelo peruano Pe. Gustavo Gutierrez, frade dominicano".[380] À luz desse trecho de entrevista podemos afirmar que estamos diante do retrato do Cristo que se despoja e se coloca entre os últimos da história.[381] Nesses termos, Frei Lourenço afirma que "a pintura de Confaloni está muito marcada pela figura do pobre que na Teologia da Libertação deve ser agente transformador de uma sociedade justa, igualitária e fraterna."[382]

A urgência da Igreja latino-americana em se repensar levando em consideração o contexto sociopolítico e histórico o qual ela participa trouxera uma espécie de contra-história na qual os agentes históricos formulam sua própria teologia inspirados no Evento do Concílio do Vaticano II com concepções e argumentos que justificassem uma Teologia da Libertação. Em meio ao clima da teologia que conduziu o concílio do Vaticano II, a concepção de Igreja dos pobres em uma perspectiva da Teologia da Libertação, ganhou bases fortes em países fora da Europa.

O conceito de História da Salvação na América Latina ganhou grande relevância pelo significado das Conferências de Medellin (Colômbia), cujo documento apresenta uma compreensão do Deus que se faz presente na história, participa e conduz a história para a

---

[380] Sobre Padre Gustavo Gutierrez, nasceu no ano de 1928 no Peru, é considerado por muitos como o fundador da Teologia da Libertação."[...] Estudou medicina e letras na *Universidad Nacional Mayor de San Marcos.* Foi militante da Ação Católica, o que o motivou a aprofundar os estudos teológicos. Decidido pelo sacerdócio, entrou para o seminário em Santiago do Chile. Estudou Filosofia e Psicologia na Universidade Católica de Louvain, Bélgica. Seus estudos de Teologia foram efetuados na Universidade Católica de Lyon, França, na Universidade Gregoriana de Roma e no Instituto Católico de Paris, chegando ao grau de doutor. Foi ordenado sacerdote em 1959 pela Ordem Dominicana. É considerado por muitos o pioneiro na sistematização da Teologia da Libertação na década de 1970, quando lançou o livro "Teologia da Libertação". Nos anos de 1980 sofreu processo pela cúria Romana, que acusava sua obra de reduzir a fé à política. Disponível: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gustavo_Guti%C3%A9rrez_Merino> Acesso: 20/07/2015 Diálogo gravado em Novembro de 2014 entre a autora e Frei Lourenço, no espaço social do Convento dos Dominicanos, cedido pelo Frei Estevão, pároco da Igreja.

[381] Trecho extraído da entrevista com Frei Lourenço. A figura do pobre e sua função dentro do âmbito da sociedade latino americana, em um contexto sobre os anos 60 e 70, que ganha muita força a Teologia da Libertação, esta diretamente associada a uma esperança escatológica, meta-histórica, revestida de um Jesus revestido de uma identidade humana, portanto histórico. Diálogo gravado em Novembro de 2014 entre a autora e Frei Lourenço, no espaço social do Convento dos Dominicanos gentilmente cedido pelo Frei Estevão, pároco da Igreja.

[382] Diálogo gravado em Novembro de 2014 entre a autora e Frei Lourenço, no espaço social do Convento dos Dominicanos cedido pelo Frei Estevão, pároco da Igreja.

libertação. Na América Latina, Deus aparece como sujeito na contra-história e na história dos vencidos. O eixo articulador de uma Teologia da Libertação neste caso é trabalhar a história do ponto de vista eclesial e crucial da realidade histórica humana. Portanto, a consciência dada ao pobre como sujeito da história e o elemento da encarnação como identidade de Deus na História. Ressaltamos aqui que a encarnação passa por uma compreensão prévia da história.

O interesse cultural, eclesial dentro da história da arte nesse caso, é pensar que, por meio de suas figuras distorcidas, alongadas e sofridas, Confaloni não só afirma, como ressalta o pensamento da teologia latino-americana que inverte a teologia clássica, pois, antes a teologia clássica tinha como fundamento uma interpretação política hierárquica da figura do Cristo como salvador absoluto, o Filho de Deus de caráter messiânico (cristologia no sentido triunfante).Após as Conferências Latino-americanas, o pensamento da Teologia da Libertação entendeu que o elemento antropológico do Cristo antes não trabalhado, produziu apenas um linguajar metafísico, transcendente, o que fez com que a Igreja produzisse e servisse um imaginário verticalizado aos seus fieis. Assim, tais conferências propuseram uma Teologia da Libertação que pensa a Igreja de baixo para cima, que traz em suas bases o pobre, o índio, o negro, enfim, todos os excluídos como sujeitos vinculados à história.

Sob outro aspecto, seria válido afirmar que na trama da história da salvação que trata da narrativa da paixão, Confaloni traz para seu palco teatral pictórico Maria em duplo aspecto. Ao fazer isso, inspirou-se em pessoas humanas que estão diante da crucificação, que passam por sofrimentos. Ambas são Marias de aparência idosa e denotam simplicidade também no vestuário. A cena mariana do lado esquerdo passa a impressão que temos é que Maria, como mulher, estava em casa cuidando dos afazeres domésticos quando foi surpreendida com a notícia do filho na cruz, talvez a criança que se encontra ao lado de Maria que ajuda amparà-la com uma mão e com a outra parece carregar ou uma boneca ou outra criança. Os gestos das mãos de Maria que corre ao encontro do filho denotam a grandeza de sua humanidade histórica como a mãe que se oferece ao sacrifício no lugar do filho. O outro aspecto de Maria, que compõe a cena do lado direito, é uma mulher negra, simples, de mãos calosas e pés descalços. Em um gesto de doação de entrega de seu filho bebê ao Cristo crucificado, este por sua vez de olhos arregaladas vira-se totalmente para o espectador que está fora da cena do quadro. Há uma particularidade na "Crucificação", em realidade há duas pessoas que estão falando a Cristo, são pessoas do povo. Há uma mulher que alça seu filho e o oferece a Jesus, a

criança abre os braços para Jesus e olha para o espectador. Isso pode representar teoricamente Maria e João.[383]

Constatamos que, os dois aspectos de Maria que estão representados no afresco de "Jesus Crucificado" (figura 18), cria a grandeza histórica da figura de Maria na tentativa de assumir o sacrifício do filho. Além das referências dos traços de Maria como figura da Igreja futura, Maria peregrina, há ainda a concepção de Maria que se congrega na comunidade, porém dentro do quadro de crucificação de Jesus. Como mulher e como ser divino Maria exerce, ao mesmo tempo, um ato de entrega e de suplício. O Salvador está representado na cruz em toda sua dignidade, com o torço peitoral levemente inclinado para o lado da Maria que está de joelhos, ele a olha com atitude real, humana de quem enfrenta a morte.

A figura masculina que ampara Maria, ao que tudo indica é João. Confaloni não queria que o evangelista fosse reconhecido e o apresentou de barba, como um homem envelhecido, assim como representou também Maria no afresco. Sabe-se que as duas figuras são referendadas no Evangelho como seres jovens, que possuem mortes especiais. Em muitas imagens cristãs renascentistas, João é representado com características expressivas de um jovem mancebo.

Quando Confaloni trata de temas teológicos seus personagens dão vida à narrativa, são convocados a desempenharem papel em outra história para contar um acontecimento bíblico. As duas narrativas bíblicas apresentadas pelo pintor em seus constantes refúgios e deslocamentos podem se dar a conhecer por meio dos desdobramentos do Concílio do Vaticano II, desde a sua inspiração para se pensar a vida moderna e a missão da igreja inserida no contexto sociocultural, político e econômico de modernidade, penetrando nas preocupações históricas do mundo moderno.

Mas como o Concílio teria encarado o problema da miséria, da fome que afligia o Terceiro mundo? Aconteceram críticas que julgavam que as considerações tecidas no Concílio estiveram voltadas para a realidade moderna ocidental "descurando o avesso da história do Terceiro Mundo".[384] No entanto, a emergência dos graves problemas que afetavam os países do Terceiro Mundo, será discutida mais tarde na América Latina nas Conferências

---

[383] Na narrativa bíblica, a passagem que trata do diálogo entre Jesus, Maria e João, em que Jesus diz a Maria: "Maria este é teu filho, João, esta é a tua mãe. São João Cap: 19: 31-37.

[384] Para Pe. Libanio, a presença do pobre nos textos consta menos do que seria o desejo de João XXIII e do cardeal Lercaro. "[...] o papa queria que a Igreja fosse particularmente dos pobres. Lercaro pedira que a evangelização dos pobres fosse o tema do Concílio. Em face dos países subdesenvolvidos, a Igreja se apresenta tal como é e quer ser: a Igreja de todos e, particularmente, a Igreja dos pobres. (LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**.São Paulo: Ed.Loyola, 2005, p.136).

Episcopais latino-americanas - Medellin (1968), Puebla (1979) e Santo Domingo (1972), que toma como ponto chamativo como valor da dignidade, os pobres como promotores e sujeitos da história.385 Neste sentido, tais conferências significaram um aprofundamento do Concílio de forma crítica matizando a forma do agir do capitalismo no mundo, que para os povos latino-americanos significava um capitalismo tardio, selvagem, dependente e opressor.[386]

O acordo sociológico mencionado no documento de Medellin,(1968), tem como eixo articulador a "opção preferencial pelos pobres", em um diálogo que envolve Igreja, evangelização, sociedade, pastoral e a verdade sobre o homem e Jesus Cristo.[387] Cabe lembrar a importância do termo "opção preferencial pelos pobres" assinalada nas. orientações pastorais que tratam da realidade latino-americana no documento:

> [...] queremos que a Igreja da América Latina seja evangelizadora e solidária com os pobres, testemunha do valor dos bens do Reino e humilde servidora de todos os homens de nossos povos. Seus pastores e demais membros do Povo de Deus hão de dar à sua vida, suas palavras, suas atitudes e sua ação, a coerência necessária com as exigências evangélicas e as necessidades dos homens latino-americanos.[388]

Inspirado nos documentos sociais elaborados em Puebla, sobretudo em uma Igreja que se dispõe reconciliar com o mundo moderno manifesto na crise dos paradigmas dos anos de 1960, na democracia em seus reclames, no Milagre Econômico, na visão otimista dos líderes cristãos, Confaloni reafirma o compromisso sociológico latino-americano em uma reinterpretação do Calvário com bases sociais. Mas como já interpretamos em outras temáticas, não são personagens desesperançados. Na expressão de suas figuras há fé, bondade e esperança.

---

385 Essa questão abordada no Concílio é certamente um dos pontos altos do evento. Nela, Pe. Libânio analisa que ao trazer a categoria "Povo de Deus" para o capítulo 2 do documento antes da constituição hierarquica da Igreja que segue no capítulo três, o Concílio promoveu uma revolução na eclesiologia, ao assumir que todos os batizados são igualmente Povo de Deus. Colocando-os no centro percebemos a prioridade do povo de Deus em relação a hierarquia na ordem das coisas. Neste sentido "[...] partiu-se da teologia da comunidade, de uma igualdade fundamental e de uma comunhão que une a todos em uma mesma vocação cristã à santidade, baseada no Batismo". Todos têm o mesmo destino escatológico. Seguem-se daí a exigência e o direito de participação de todos no interior da Igreja. Em linguagem popular, repetiu-se por todas as partes a frasezinha: "Nós todos somos Igreja e não só os padres". Ainda é frequente na mídia quando se fala em Igreja, entender-se a hierarquia, sobretudo o papa e os bispos ou a conferência episcopal (LIBANIO, 2005, p.113).

386 LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**.São Paulo: Ed.Loyola, 2005, p.137.

387 Ibid e Rodapé de nº 142.

388 II Conferência Geral do Episcopado Latino Americano - Conclusões de Medellin, 1968. 6ª Edição. Edições Paulinas. Disponível: <http://www.cpalsj.org/wp-content/uploads/2013/03/Medellin-II-CELAM-1968-POR.pdf> Acesso: 20/07/2015

O gesto humilde da figura do trabalhador com a cabeça baixa o objeto de trabalho nas mãos (chapéu) insinua um momento de oração. Há uma atmosfera de extrema delicadeza na cena que lembra a obra de François Millet "O Ângelus" (figura 44). Os dois quadros parecem utilizar uma linguagem semelhante. Mas como interpretar tudo isso? Em um texto ricamente redigido por um dos curadores da Mostra Carlo Sisi há uma interpretação da obra, como fruto de projeção retrospectiva da vida de Millet. [389]

> [...] em uma carta enviada em 1865 a seu amigo Simeon Luce, Millet escreve que pintou "O Angelus" pensando em sua avó, que ao som do sino, interrompia o trabalho no campo e convidava todos a rezar. A famosa composição (pintura) de memória, tornou-se imagem universal da espiritualidade ligada ao sentimento da natureza e do esforço humano, que resultou nos gestos simples, mas solene, em conjunto da pose das duas figuras representadas no meio rural de Chailly, que na verdade viu desdobrar o épico familiar e produção artística de Millet no fundo de uma paisagem ainda caracterizada pela sobrevivência de hábitos que parecia naturalmente evocar a antiga Palestina. Concluída no verão de 1857, a pintura foi encomendada pelo pintor americano Thomas G. Appleton o qual não manteve o compromisso de adquiri-la, para o qual o quadro permaneceu no studio do artista até 1859 quando iniciou uma sequência de vendas entre os Estados Unidos e a França que fez com que a fama subisse o valor

[389] Sobre os detalhes da história do acontecimento da obra prima de Jean François Millet "O Ângelus", em visita a mostra *"Bellezza divina tra Van gogh Chagal e Fontana"*, realizada no Palazzo Strozzi em Firenze, durante o meu doutorado sanduiche tive a oportunidade de ver a obra, além de todo material de aprofundamento das obras, cedido gentilmente pelo meu professor de arte sacra, Giancarlo Polenghi. É sabido que na década de 1830, um grupo de artistas mudou para o vilarejo de Barbizon, próximo a floresta de Fontainebleau, lá recebiam a visita de Corot que exerceu grande influência sobre o grupo, empolgados com a paisagem natural que os cercava. Jean raçois Millet (1814-1875) , estabeleceu em Barbizon em 1849 e logo, associou-se a escola. Filhos de trabalhadores rural, esse quadro de pintura traz uma história bastante interessante segundo Carlo Siri curador da mostra em Firenze. " in una lettera inviata nel 1865 all'amico Simeon Luce, Millet scrive d'aver dipinto l'Angelus pensando alla nonna che, al suono della campana, interrompeva il lavoro dei campi e invitava a pregare. Un ricordo che la celeberrima composizione, divenuta immagine universale di spiritualità collegata al sentimento della natura e all'umana fatica, traduceva nella semplice, ma insieme solenne, gestualità delle due figure stagliate sulla campagna di Chailly, che vide appunto svolgersi l'epopea familiare e artistica di millet sullo sfondo di un paesaggio ancora caratterizzato dalla sopravvivenza di abitudini che sembravano rievocare con naturalezaa l'antica palestina. Portato a termine nell'estate del 1857, il dipinto era stato richiesto dal pittore americano Thomas G. Appleton che però non mantenne l'impegno dell'acquisito, per cui il quadro rimase nello studio dell'artista sino al 1859 quando iniziò una serrata sequenza di vendite, tra America e Francia, che fecero lievitare la fama dell'opera anche in relazione all'ingente valore economico registrato al momento del suo ingresso al Louvre, nel 1909. l'avvio della fortuna critica di Millet e con i riconoscimenti tributati da Jules-Antoine Castagnary, in occasione del Salon del 1857, al nuovo genere figurativo in cui l'artista moderno "aveva raggiunto la convinzione che un mendicante, sotto un raggio di sole, può essere visto in condizione di belezza più vere di un re sul trono". Adesione alla vita dei campi volta a cogliere, nella pittura di Millet per cui l'intima adesione ai rituali della campagna recava tracce delle appassionate letture della Bibbia e della poesia virgiliana fatte da Millet in gioventù, oppure trasferiva nella raffigurazione della vita rurale i valori della terra e dell'avvicendarsi delle stagioni che la vicina metropoli aveva del tutto dimenticato. La rustica Bontà diffusa nei quadri di Millet riguardava dunque ogni aspetto della civiltà contadina, ora attingendo a componenti liriche che per l'Angelus avevano fatto scrivere ad alfred sensier di suggestioni sonore riferibili al mormorio sommesso della campagna e al rintocco lontano delle campane - ora chiamando in causa il persistere della tradizione religiosa tra la popolazione rurale, di cui il celebre quadro di Millet rappresentò appunto la commovente testimonianza. (SISI, Carlo, Scheda in Catalogo di approfondimenti su opera di Jean-François Millet, 2017).

> econômico da obra em relação ao valor considerável registrado no momento da sua entrada para o Louvre em 1909. O início da fortuna crítica de Millet e os elogios por Jules-Antoine Castagnary, no Salão de 1857, o novo gênero figurativo em que o artista moderno "tinha chegado à convicção de que um mendigo, sob um raio de sol , pode ser visto na condição da mais verdadeira beleza de um rei no trono". A adesão a matriz sagrada e primitiva da vida do campo é bastante apreendida nas pinturas de Millet, pela intima adesão aos rituais do campo, encontra vestígios nas leituras apaixonadas da Bíblia e da poesia Virgiliana feitas por Millet em sua juventude, ou transferidos na representação da vida rural os valores da terra e da alternância das estações que a metrópole nas proximidades tinha esquecido completamente. A bondade rústica espalhada nas pinturas de Millet, é portanto, relacionada a todos os aspectos da cultura rural, atingindo componentes líricos para "O Angelus", tinha que escrever a Alfred Sensier a sugestões de som relacionadas com o murmúrio do campo e do badalo distante dos sinos - agora, colocando em causa uma contínua tradição religiosa entre a população rural, a qual a famosa pintura de Millet de fato representa o testemunho comovente. (SISI, Carlo. Bellezza divina tra Van Gogh, Chagal e Fontana. Catalogo della mostra, Edizione in italiano).

Ao que tudo indica o casal que compõe a cena do painel "Jesus crucificado" foi formulado sobre os mesmos aspectos da obra "O Angelus". Há um clima de extrema delicadeza em ambas as cenas. Com nuances de doçura, inspirados pela religiosidade cristã em momentos germinais, a representação da família rural de Confaloni parece estar em momento de oração e seus objetos de trabalho em descanso, participam da representação do drama de Cristo.

O lavrador de Jean François Millet está inserido em um cenário campestre, em que os efeitos pictóricos da luz do entardecer mostram "[...] o encanto reflexivo, mas acima de tudo uma mensagem moral confiada aos dois protagonistas humildes e monumentais ao mesmo tempo, silenciosos que transmitem uma intensa mensagem moral." [390](SISI, 2015)

Por outro lado, o lavrador do tempo de Nazareno confaloni parece compartilhar do mesmo gesto da figura de Jean François Millet, as lembranças do clássico foram transfiguradas para um contexto sociocultural diferente do de Millet, porém com as mesmas tendências de realizar a crítica social. Millet apresenta um mundo camponês, por meio de uma paisagem no segundo plano, cujo tempo parece cíclico (ideia de tempo ciclíco de plantio e colheita) e não histórico no sentido do progresso. A cena da pintura de Millet, o camponês parece ter sido captado em seu mundo natural em momento de oração, já o camponês de Confaloni, participa da cena do Cristo crucificado. É uma imagem que oferece momento de tristeza. De forma contida, a família de camponeses concentra absolutamente em sentimento de compaixão. A força misteriosa e profunda das personagens nos convence do drama vivido

[390] SISI, Carlo. 2015. *Catálogo della Mostra*, Edizione in Italiano

na cena. Num gesto segurando suas ferramentas de trabalho, olham timidamente para o espectador diante da cena. Suas faces são desgastadas propositalmente denotando o trabalho duro diário exposto ao sol.

Contudo, há uma negação da retórica do Cristo tradicional, bem como da figura do casal de lavrador de Confaloni, que decompõe suas figuras humanas. Em ambas há uma heroicização das personagens; tanto as personagens de Millet quanto as de Confaloni transmitem o sentido de simplificação e significação social. Há uma relação profunda com a terra. Na pintura de Confaloni há uma estrutura horizontal, em tons terrosos, assim como em todos os painéis, as personagens aparecem em primeiro plano e ao fundo do painel pinceladas em tons terrosos em contraste com azul céu, parece ter sido intencional do artista a junção do divino com o terreno em todos os painéis.

Em relação ao contexto histórico no qual a obra de Millet foi concebida, Giulio Carlo Argan escreveu que o iluminismo significou para o campo artístico, a virada epistêmica de um pensamento sobre a arte, e com ela a problemática de sua função no interior da sociedade. A história da arte havia se constituído como um saber metódico, mas também como uma verdadeira análise dos tempos. O esforço do neoclassicismo em "adequar a sociedade real ao modelo ideal descrito pelos filósofos. Esse modelo abstrato romântico é substituído pela sociedade histórica: o povo constituído em nação livre com uma mesma língua, religião, moral e tradição"(ARGAN, p.71).

O Realismo e o naturalismo na arte surgiram com a visão científica do século XIX, maneira a qual o artista deve tratar o cotidiano em suas investidas estéticas. Ora, mas com o realismo, as ideias de nação e liberdade também são abstratas.

Na visão imparcial do cotidiano, o pintor reproduz o real, apossando da vida tal qual como ela é, retratando a realidade do ambiente social em suas contradições.



Figura 44 – Jean Fraçois Millet, *O Ângelus*,1848. Museu de Orsay, Paris.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador



Figura 45 – Fonte: Acervo particular de Elder Camargo de Passos. (s/d)

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Neste sentido, como observador de "uma nação onde há conflitos entre as classes dirigentes e uma classe trabalhadora explorada, [...] numa sociedade dilacerada como a industrial, os artistas não podem preencher qualquer função social, senão depois de terem feito, explicitamente ou não, uma escolha política" (ARGAN, 2010, p.71)

De fato, quando Millet expõe "O Angelus" havia surgido o *Manifesto Comunista* das lutas operárias, e o artista apresenta um quadro de pintura que representa um camponês no trabalho. A questão da moral, da religiosidade tem um peso enorme no trabalho do artista. Mas a crítica que se tece é: Por que Millet não pintou os operários das fábricas naquele momento? Apesar do enorme sucesso que a obra alcançou, principalmente pela burguesia, por considerar que o artista pintou trabalhadores bons, que não reivindicam salários, não criticam o sistema, o erro político de Millet o reduz do realismo a um naturalismo romântico, segundo Argan. (ARGAN, 2010, p.71)

Entretanto, depois da discussão apresentada, é relevante enfatizar que, o que foi colocado em xeque nesse exercício de comparação é o gesto religioso da figura humilde do lavrador de Confaloni em relação ao camponês de Millet.

Se Millet não escolheu a luta política dos operários na sociedade industrial e preferiu retratar o camponês, já Confaloni, no contexto socio histórico latino-americano escolhe a figura do lavrador como símbolo de uma vontade de luta diante da exploração por parte dos proprietários de terras nesse universo social, nos permite fazer conexões próximas com a Constituição *Gaudium et spes*, documento tratado no Concílio como base para a Teologia da Libertação.

O Concílio se preocupou com questões que envolvia o mundo no contexto de modernidade, de forma abrangente. Houve por parte da Igreja uma preocupação de reconciliar-se com o mundo moderno. Sob a onda de euforia o qual as sociedades da década de 1960 viviam o Milagre Econômico gerou uma visão otimista do contexto sociopolítico na época. Segundo Pe. Libânio, a Constituição *Gaudium et spes*, provocaria discussões e reflexões nos países do terceiro mundo. Foi desde então que "[...] surgiu a ideia tão cara às CEBs de que a salvação acontece na vida do povo, sepultando definitivamente a cristandade."[391]

Podemos afirmar que no início do século XX a Igreja viveu uma crise modernista, forjando um novo sujeito moderno com a erupção de movimentos teológicos que significaram o rompimento do pensamento que imperava na Igreja e que dirigiu grande parte de suas diretrizes eclesiais ao "sujeito social moderno".[392]

Às portas do Concílio do Vaticano II, a modernidade apontava a emergência da Igreja em rever seu papel histórico, político e social assumindo o diálogo com a as ciências, em uma compreensão do sujeito moderno e suas ações, sendo capaz de perceber em tais ações a presença e a ação de Deus. Segundo Libânio:

> [...] as grandes perguntas da modernidade filosófica, advindas da razão autônoma, da subjetividade, da experiência existencial, da história, das ciências, da concepção evolucionista da natureza, da práxis, forçaram a entrada no âmbito eclesial pelas vias inteligentes do movimento da "nova teologia". Mais uma vez, o gládio romano, com a encíclica de Pio XII *Humani generis*, de 1950, cortou-lhe os rebentos verdes. A modernidade em seus reclames mais importantes já circulava pelos corredores filosóficos,

[391] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.138.

[392] O Concílio do Vaticano I ocorreu em 08 de Dezembro de 1869 a 18 de Dezembro de 1870. O Concílio do Vaticano II ocorreu entre os anos de 1961, sendo finalizado em 08 de Dezembro de 1965.

> teológicos e eclesiáticos com maior desenvoltura até o dia que assumiu a hegemonia do próprio concílio.[393]

A geração de filósofos e teólogos que compunham o movimento da nova teologia era ligada a dois centros teológicos renomados da França, um deles Saulchoir[394], dirigido por dominicanos, o outro, Lyon-Fourvière[395], dirigidos pelos jesuítas, além da propagação do movimento para outros territórios fora da França como a Alemanha, Suiça, Roma (Itália), Estados Unidos, que ajudaram na preparação da teologia para a construção do Concílio II.[396] Estava traçado um caminho para o Concílio, notamos uma Igreja mais aberta ao diálogo, à unidade cristã, para uma compreensão do contexto, uma Igreja que ao que tudo indicaria, andaria junto aos avanços e transformações que já estavam acontecendo no século XX.

O fundamento que caracterizou a modernidade social foi a questão do trabalho, não foi à toa "[...] que imediatamente antes do Concílio, João XXIII, com a encíclica *Mater et magistra,* carregou as tintas na dignidade do trabalhador, que encontra no trabalho sua realização humana."[397] Posteriormente com Paulo VI que via sociedade moderna tipicamente urbana e industrial, portanto do trabalho. De forma intensa, o pontífice João Paulo II, também via no trabalho "a chave essencial da questão social" (2005, p.46) incluiria a categoria

---

[393] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma Primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.40.

[394] Centro Religioso de Saulchoir se localiza na França. Segundo Padre Libânio é um grande centro dirigido por Dominicanos. LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - Em Busca de uma primeira Compreensão. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.40.

[395] Centro Religioso Lyon-Fourvière se localiza na França, e segundo Padre Libânio, é um grande centro teológico dirigido pelos jesuítas. LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.40

[396] Quando da consideração sobre a questão, Libanio menciona: "[...] Fora do circuito francês da *nouvelle théologie*, germinava também uma teologia em diálogo com a modernidade. Na Alemanha, K. Rahner estava em plena produção teológica, abrindo a escolástica para o pensamento Kantiano-transcendental, para a filosofia heideggeriana, para as grandes questões do mundo moderno. Na Suiça, H. Kung iniciava brilhante carreira teólogica, dialogando com K.Barth em vigorosa tese defendida em Paris em 1957, e H.Urs von Balthasar somava-se a essa excelente plêiade de teólogos. Na Holanda, E.Schillebeeckx e outros lançavam teses importantes sobre a Igreja como sacramento fundamental e outros temas que já refletiam os interesses do sujeito moderno, na própria Universidade Gregoriana de Roma, existia um significativo grupo de teólogos, como J. Alfaro, R. Latourelle, Z. Alszeghy, B. Lonergan, M. Flick, J. Fuchs e outros, que apontavam para a novidade da modernidade, mesmo que ainda atados a certas exigências do estilo escolar. Nos Estados Unidos, John Courtney Murray já trabalhava desde a década de 1940 a temática moderna da liberdade religiosa. A teologia católica já estava preparada por parte dos teólogos para construir o Concílio Vaticano II. A batalha se travou na conquista de cardeais e bispos para essa visão teológica, já que seriam eles os que homologariam os textos. LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005. p.40-41.

[397] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005. p.45.

trabalho em seu Pontificado, e em sua Encíclica, destacando o ser humano como centro do trabalho.

Não é intenção nesta tese, aprofundar nos eventos que marcaram a história da Igreja durante o século XX, mas em todo caso, faz necessário um olhar mais acurado para o contexto latino-americano não perdendo de foco o Concílio do Vaticano II, em especial a Conferência de Medellin, em 1968. Esse evento resultou como resposta ao contexto de modernidade que reclamava da parte da Igreja Católica, seu papel e o direcionamento de suas ações sociopolíticas perante o homem, a política e as ciências modernas[398]. O Concílio significou um maior entendimento da parte da Igreja com o mundo moderno, com a ilustração europeia e capitalismo que se encontrava em conflito com a Igreja fechada em si mesma e que recusava em conceber a nova concepção de mundo do sujeito moderno.

Para Libanio "[...] a inversão eclesiológica de uma Igreja-hierarquia para uma Igreja-povo de Deus, talvez tenha sido a mais expressiva e revolucionária intuição do Concílio".[399] Se a Igreja havia se voltado para o diálogo com o mundo moderno e aberto suas portas ao "povo de Deus", e diante de um mundo que imperava o problema da pobreza, da fome e da miséria em vários continentes, o que pensou o Concílio sobre esses povos? Teria havido uma ação efetiva de fato por parte da Igreja, aqui no caso, referimo-nos no contexto da América Latina. Soaram vozes de países de Terceiro Mundo que julgaram as exposições dos padres do Concílio voltadas para países de Primeiro Mundo do Ocidente. Para Libanio, em parte a afirmativa acima confere, pois, os textos representavam bem menos a presença dos pobres do que era a intenção de João XXIII "este queria que a Igreja fosse, particularmente, dos pobres".[400]

A urgência de encarar o problema da fome e da miséria profunda que abatia os povos latino-americanos foi o assunto principal das Conferências episcopais de Medellin (1968) e onze anos depois em Puebla (1979), como resposta para o reverso da cultura e opulência dos

---

[398]João Batista Libanio afirma que a ruptura do sujeito pré-moderno para o sujeito moderno ocorreu pelo fato de que aquele sujeito o qual a Igreja dialogava não era o mesmo antes das revoluções: capitalista, democrática, copernicana, cartesiana, da autonomia do sujeito. Ademais, o sujeito moderno denominado por Libanio como "Sujeito Social"[398], estava inserido em determinados grupo ou classes sociais, além da consciência de seu papel social na história. [398] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005. p.19.

[399] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005. p.109

[400] [400] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005. p.136.

países de Primeiro Mundo do Ocidente, que nesse sentido, nas análises de Libânio "[...] farão com toda clareza uma opção preferencial pelos pobres, com tudo o que isso significa teológica e pastoralmente".[401]

Parece-nos correto afirmar que o sonho acalentado por João XXIII foi matizado no continente latino-americano paralelamente com o acontecimento de uma modernidade tardia, opressora e dependente economicamente de países desenvolvidos. Nesse horizonte, as reformulações teológicas e pastorais pós Concílio II nos países latinos americanos implicaram em uma nova configuração conceitual teológica tomando como referência a categoria povo. Não obstante há uma dimensão social voltada para os excluídos da história, especialmente indígenas e negros. Nesse sentido, tais transformações afetaram a maneira de entender o poder na Igreja, para Libânio não foi à toa o desenvolvimento do movimento bíblico, na linha do círculo bíblico no meio dos pobres, celebrações litúrgicas populares, o surgimento de Comunidades Eclesiais de Base, e ainda no mesmo contexto ganha força na América Latina, a corrente teórica conhecida como Teologia da Libertação[402], a qual busca a aproximação desses excluídos com a Igreja, por meio do trabalho exercido pelas pastorais.

Helmut Renders[403] no seu artigo intitulado "Cristologia iconográfica: das suas linguagens imagéticas clássicas a uma expressão única latino-americana no fim do século XX", faz uma interpretação da cristologia iconográfica no decurso do tempo, na qual cada imagem tem uma relação próxima com a situação histórica cuja finalidade maior é responder com o auxílio cristológico apresentado. Não se trata de fazer uma iconografia cristológica com representações abstratas da metafísica ou "da transcendência de implicações imanentes do senhorio e da amizade de Jesus Cristo"[404] Também não se trata de pensar o conjunto

---

401 LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005. p.137.

402 Sob a perspectiva de pressupostos de profundas mudanças formuladas no Concílio Vaticano II, a Igreja Católica a partir da década de 1960 aproxima o povo ao discurso de militância voltado para a modernidade, que em sua forma de atuação, feria os ditames da Igreja. O engajamento social foi criado a partir do discurso de militância das pastorais. Segundo Libanio a ala eclesiástica mais conservadora da Igreja na America Latina batalham para anular o peso político da questão referente aos pobres, optando por "amor aos pobres, ao invés de opção pelos pobres". Em Puebla não conseguiram mudar essa opção. No que diz respeito a Igreja e a sociedade, estava o fantasma do comunismo. optar por pobres era igualar a luta de classes, a matriz marxista e automaticamente isso tudo era associado a perda de propriedades privadas, perseguição religiosa, ateísmo e supressão da liberdade. LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005. p.201.

403 Helmut Renders é Doutor em Ciências da Religião pela Umesp, com estágio pós-doutoral em Ciência da Religião pela UFJF. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião e da Faculdade de Teologia da UMESP.

404 RENDERS, HELMUT. **Cristologia Iconográfica : das suas linguagens imagéticas clássicas a uma expressão única latino americano no fim do século XX.** PLURA, Revista de Estudos da Religião, ISSN 2179-

iconográfico das formas clássicas da cristologia, voltado para a perspectiva da Igreja Oficial, mas de uma cristologia iconográfica brasileira que tem suas raízes latino-americanas, na qual a imagem de Cristo é trabalhada na linha da Teologia da Libertação.

As duas imagens: A imagem de Confaloni e as imagens sugeridas por Helmut Renders,[405] ambas articulam uma mensagem contemporânea da cristologia iconográfica, pois respondem a inquietações e situações históricas de um mesmo tempo. Nelas, Jesus está representado como um homem do campo. Em fragmentos da interpretação de Renders:

> [...] Nesta iconografia o sofrimento de Jesus é interpretado como expressão da solidariedade para com o homem e a mulher do campo, cujo destino ele vinha para transformar por meio da libertação da sua cruz, formada pelos instrumentos do seu trabalho, a pá, e o facão. Na segunda imagem, de uma capa de livro, este ato de libertação é descrito diretamente como a tirada do camponês da cruz, uma libertação também providenciada para mulher camponesa. Assim, enfatiza-se tanto o lado humano da pessoa de Jesus quanto o lado humanizante de sua obra. [406]

Vemos nas imagens iconográficas abaixo (figura 19 e figura 20) na interpretação de Helmut Renders que a atitude artística iconográfica cristológica brasileira do final do século XX, está assentada sob as bases da Teologia da Libertação.

0019, vol. 4, nº2, 2013, p.4-31 Disponível: < file:///C:/Users/Jacqueline/Downloads/733-2796-1-PB%20(1).pdf> Acesso: 20/07/2015. p.04

[405] (Figura 46) - A primeira iconografia latino-americana, Jesus Campesino, pertence a uma Igreja no Peru. A segunda (Figura 47),foi produzida para a capa de um livro da Igreja Metodista Wesleyana, criada em 1967.

[406] RENDERS, HELMUT. Cristologia Iconográfica: das suas linguagens imagéticas clássicas a uma expressão latino-americana no fim do século XX**.** PLURA, **Revista de Estudos da Religião**, ISSN 2179-0019, vol. 4, nº2,2013, p.4-31 Disponível: < file:///C:/Users/Jacqueline/Downloads/733-2796-1-PB%20(1).pdf> Acesso: 20/07/2015. p.24

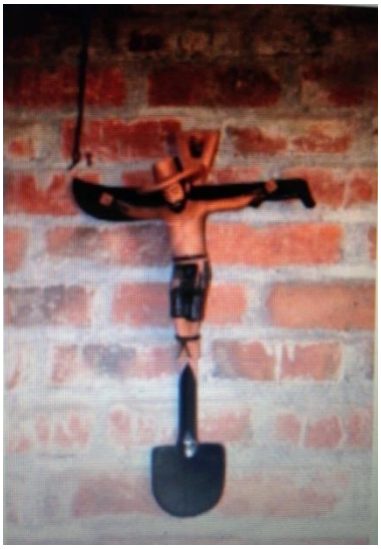


Figura 46 – *Jesus Campesino*, Peru, 1970.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador



Figura 47 – Jesus Salva o homem e a mulher do campo da sua Cruz, Brasil, 1980

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Ambas trazem em si elementos equivalentes aos apresentados nas obras de Confaloni nas (figuras 46 e 47)) que identificam e dialogam com as condições históricas do contexto cultural latino-americano. Além do aspecto "radicalmente humano e humanizante, ou humanizador" de Cristo[407], há os elementos significantes que apresentam trabalhadores, como é o caso da pá, da foice, do facão, o que podemos concluir na iconografia de Jesus que os elementos "reconjugados e reacentuados" dão a ele o caráter humano histórico, além do significado das relações históricas humanas com Deus e com o mundo, reinterpretado neste papel.

Seria preciso afirmar nesse caso, que nossos elementos-chave nas pinturas dos painéis é o teológico, mas ao mesmo tempo histórico e existencial. Afinal, Frei Confaloni vivenciou dentro da sua Ordem, os momentos do Concílio do Vaticano II. Acolheu o início da teologia social e se moveu à porta do Sínodo de Medelin, Colômbia (1968). Sua arte surge com tom de denúncia social dentro de um movimento profético e crítico social. Com tal base de discussão, é possível, ainda, observar a figura abaixo:

---

[407] RENDERS, HELMUT. **Cristologia Iconográfica: das suas linguagens imagéticas clássicas a uma expressão única latino americano no fim do século XX.** PLURA, Revista de Estudos da Religião, ISSN 2179-0019, vol. 4, nº2,2013, p.4-31 Disponível: < file:///C:/Users/Jacqueline/Downloads/733-2796-1-PB%20(1).pdf> Acesso: 20/07/2015. p.25



Figura 48 – N. Confaloni (1917-1977), *Nascimento de Jesus*, 1968.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Em pé, com o corpo curvado sobre os ombros de Maria, José a ampara com a palma da mão esquerda em seu braço, voltada para cima, enquanto a direita segura seu ombro. No centro da tela Maria, com nuances de doçura inclina sua cabeça para o lado, e José abaixa sobre ela. Há um clima espiritual que os une de extrema delicadeza. A família é apresentada ao centro da tela. Seguro no aconchego do colo da mãe, de olhos arregalados o bebê observa o espectador do lado de fora da cena. Maria tem as costas viradas para José, e está representada com gigantismo nas mãos e nos pés que estão descalços, o que denota simplicidade. As vestes de ambos são muito simples, sem nenhum motivo ornamental o que denota sua humildade. Nenhuma figura da cena encontra-se isolada, a composição ao centro com as três figuras forma um núcleo.

De todas as figuras, o Cristo criança é o único que tem o olhar projetado para fora do quadro. A visibilidade de Maria em relação a José é redobrada, o que reforça a importância do papel de Maria na história para a Igreja como aquela que veio para gerar o Salvador. Sentada, a figura grande de Maria em seus aspectos físicos ocupa todo o centro do quadro, o que constitui o direcionamento do espectador para a figura feminina. Frei Nazareno apresenta Nossa Senhora como uma mulher mulata e São José com traços fisionômicos do caboclo brasileiro. A diferença da textura e do tom da pele de Maria e José chamam atenção; José apresenta com uma pele cansada e desgastada pelo tempo, o que dá impressão de ser um homem de idade madura. Há uma particularidade nessa imagem de São José com Maria.

Segundo a tradição religiosa, para manter a virgindade e santidade de Maria, a figura de José sempre foi pintada muito distante de Maria. Nessa imagem, José está próximo a ela, o que nos faz ver que o pensamento pictórico do artista para essa cena é inovador. Mas o que teria inspirado o pintor a colocar José próximo a Maria, provocando uma ruptura da tradição?

Na teologia moderna depois do Concílio do Vaticano II, São José entra na liturgia católica como uma figura importante junto a Maria, sobretudo nos países latino-americanos. Houve uma valorização maior da imagem de José na América Latina em relação à Europa. Neste aspecto é interessante a percepção de Confaloni do cenário religioso latino-americano enquanto artista europeu, pois, provavelmente a percepção da pobreza e injustiças sociais no Brasil saltava aos olhos do artista. A abordagem de Maria no texto do Concílio do Vaticano II acolhe a virgem em sua santidade, sem pecado e como enviada de Deus para gerar o filho que tiraria os pecados do mundo, mas também em sua relação com o humano.



Figura 49 – N. Confaloni (1917-1977), *A Ultima Ceia*, 1968.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Pintura com temáticas que representam a última ceia estão na tradição fiorentina. Muitos pintores trabalharam com esse tema em afrescos de igrejas, refeitórios de conventos e hospitais na Itália desde o Renascimento.

A representação da "Ultima Ceia" de Confaloni é muito interessante, pois não representa originalmente a forma clássica do acontecimento bíblico. A definição perspectiva do espaço é muito bem pensada para a disposição dos apóstolos ao redor de Cristo que está no centro da tela. Segurando o cálice de vinho na mão direita e a esquerda em cima do pão sobre a mesa, Cristo parece sereno. A figura masculina, com veste cor azul claro, com cabeça

encostada nos ombros de Cristo, por sinal, um gesto carinhoso, provavelmente é João. Firenze tem em média cinco pinturas monumentais em técnica de afresco que representam A Última Ceia, muito importantes para a crítica de arte e o universo artístico no mundo. Segundo Giancarlo Polenghi, "A Última ceia" e "Anunciação" foram temáticas muito pintadas por artistas que marcaram suas trajetórias artísticas contribuindo para história da arte muitos pintaram no passado e a tradição ainda permanece no presente.

Notamos dois detalhes significativos nesta obra de Confaloni: a primeira refere-se a Judas saindo pela porta, pois, é normal em representações da Última Ceia encontrar Judas do outro lado da mesa. A evidência da traição de Judas e a distância que existe em relação aos outros discípulos estão contidas na representação de Confaloni.

A segunda é que não é normal que em pinturas que apresentam "A Ultima Ceia" haja a presença de Maria. Muito do que foi dito, sobretudo no pensamento atual da igreja é que Maria estivesse presente. O discurso de Maria como Mãe da Eucaristia é importante por conter um princípio feminino, afinal, Cristo vem de uma mulher, Maria, denominada mãe de Deus. No universo católico, Nossa Senhora como gênero feminino sempre foi uma personagem muito representada e exaltada como intercessora, mas aqui ela tem certo protagonismo.

Apesar de saber que Confaloni é um artista dominicano, e que os dominicanos tem muita devoção por Maria, há algo interessante nessa imagem, uma inovação iconográfica da parte do artista, ao colocar Maria junto a Jesus e os apóstolos na última Ceia, uma particularidade da visão artística de Confaloni. Sobre a presença de Maria na Santa Ceia de Confaloni, Frei Lourenço fez um relato sugestivo:

> Frequentando a Academia de Belas Artes de Florença, na década de 1940, Frei Nazareno conheceu grandes mestres italianos da arte plástica, tornando-se amigo do renomado pintor Primo Conti, seu mestre e incentivador na arte. Também o Beato Angélico deve ter exercido sua influência no sentido de uma mística ou espiritualidade da pintura. Dando um exemplo: Beato Angélico pintou uma Última Ceia colocando Maria humildemente ajoelhada num canto da mesa. Frei Nazareno pintou uma Última Ceia, mostrando Maria ao lado de Jesus, apresentando-lhe o pão ázimo da Ceia. Maria é sempre muito participativa na vida espiritual religiosa dos Dominicanos. (Entrevista concedida em Novembro de 2014).



Figura 50 – Fra. Angélico, *Comunhão dos Apóstolos*, s/d. Museu San Marco, Firenze.
Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Como se vê a pintura de Fra.Angelico "Comunhão dos Apóstolos", apresenta afinidades com "A Última Ceia" de Confaloni, por inserir a presença de Maria, em comunhão com os apóstolos e Maria representada na "Última ceia", ambas , em seu conteúdo representam um tipo de concepção teológica: Maria como discípula de Jesus, não apenas como a Virgem mãe que deu a luz ao filho de Deus o Salvador. Logo após a morte de Jesus, no encontro dos apóstolos em que eles receberam o Espírito Santo, Maria estava presente na comunhão. É a descida do Espírito Santo, como espírito de força que fará os apóstolos e Maria suportarem tudo em missão. E como se passasse todo o acontecimento do plano metafísico para o plano da missão. A Última ceia tem um significado forte, por ser o último ato antes da morte de Jesus. A presença de Maria nela, e como que antecipasse a descida do Espírito Santo sobre o que aconteceria depois.

É nessa força do Espírito Santo que Maria antecipa como discípula em um universo cuja tradição tratou de representá-la somente com a presença masculina. A presença de Maria na Última Ceia de Confaloni é um elemento profético, é como dizer: Maria está e ficará com eles, em comunhão com os apóstolos, Maria como discípula e como agente e participante da missão.

Também é importante reforçar a importância de Maria para a Ordem Dominicana, e Confaloni sendo um Frei Dominicano, artista e tendo morado no Convento San Marco,

conviveu e teria tido muito tempo para apreciar as obras primas de Fra. Angelico e inspirar-se nelas para pintar sua "Úlltima Ceia".

Sobre a influência de Beato Angélico o professor Amauri Menezes também destacou o apreço e a admiração que Frei Confaloni tinha pelos pintores da tradição. Perguntado se o Frei se inspirava em algum artista das vanguardas europeias, Amauri disse que ele era um admirador dos pintores do final da Idade Média e período do Renascimento, mas que se referia muito a Morandi, pintor do novecento italiano e Fra. Angélico:

> Ele estava sempre se referindo a Giotto, ela também se referia a Morandi. Giotto ele era apaixonado! Além do Fra. Angélico, que eu me lembro dele levar eu e a Regina Lacerda para conhecer toda a obra do Fra.Angélico no Convento em Firenze, ele ficava hospedado lá. São artistas que eu lembro bem dele sempre se referir em suas aulas. Ele falava tanto de Giotto e Fra Angélico, que penso que a influência foi muito grande. (Entrevista concedida pelo artista plástico Amauri Menezes em 13/06/2016).

O crítico de arte Emílio Vieira também atesta a observação quanto às afinidades entre as propostas de Confaloni e Beato Angélico:

> Tanto Beato Angélico quanto Frei Confaloni, em diferentes épocas, procederam a uma conciliação de opostos, buscando alcançar fins concretos com a linguagem da arte. Beato Angélico, no duro tempo renascentista mesclado ainda de paganismo, via a arte comprometida com a beleza e em via de separar-se da religião. Frei Nazareno, em plena era modernista, via a arte dissociada do belo e da religião e comprometida com a problemática social. A visão de Confaloni se resume na dicotomia da arte como instrumento de denúncia e mensagem de redenção. (Entrevista concedida por Emílio Vieira em 04/02/2017).

Segundo Giancarlo Polenghi, a Igreja de San Marco é muito ligada à imagem da Virgem. Sobre sua edificação, trata-se do quatrocentto e a sua fachada do período do settecento. Quanto à importância de Beato Angélico e seus afrescos para a história do lugar, Giancalo Polenghi dedicou uma aula para falar sobre tais afrescos, nas quais a importância do pintor ficou evidenciada.[408]

[408] Beato Angelico foi um artista muito forte que pintou um conjunto de afrescos dos claustros do convento San Marco, além da parte externa. O que há de mais interessante no convento San Marco é fato do convento ser um museu único de aspecto particular, porque em todos os museus há coleções de obras de arte que contém todo tipo de arte, com violência ou não. A grande particularidade do Museu San Marco são os afrescos, religiosos que o tornam Convento em Museu, ou Museu que era Convento. Em grande parte do espaço que era convento tornou-se museu. O fato de você sair de uma sala e vê uma anunciação logo conclui: é um museu de uma intensidade espiritual muito forte. A arte de Angélico foge a uma clara catalogação porque se olharmos para o período o qual as suas pinturas foram celebradas, todas as obras sacras são bastante tradicionais. Mas seus afrescos são inovadores, quando fez Cristo envolto de diversos elementos da Paixão de Cristo, percebemos suas inovações. Como pintor, a maneira antiga tardo gótico, se vê doçura, e uma capacidade anatômica renascimental

Os chamados evangelhos canônicos, os três evangelistas sinóticos: Marcos, Mateus e Lucas apresentam narrativas parecidas e detalhadas sobre a última ceia, mas sem citar Maria.[409] O Evangelista João não narra todo o processo, mas faz menção a Maria. Os textos apócrifos relatam sua presença. Maria é o símbolo da própria Igreja que caminha após a missão de seu filho.

O fato de Confaloni apresentar a figura de Maria junto a Jesus e aos apóstolos reforça a nossa hipótese em relação ao papel social missionário de Maria junto aos pobres.

---

de alto nível. Na obra de cavalete, retábulo em madeira, ele lembra um pouco tradicional, mas com uma invenção e liberdade incrível, com Santo transfigurado com três apóstolos, Jesus transfigurado que vem como Deus, colocado dentro de São Domingos, e uma Santa Dominicana. Ele inventa, formula seus afrescos no Convento San Marco, sobretudo para contar as cenas que tornou-se tudo aquilo (narrativas bíblicas). Beato Angelico não copiava, meditava escrituras e encontrava uma solução artística, havia uma vida interior e um profundo conhecimento da escritura. Conhecia profundamente as sagradas escrituras e foi Priori do Convento. Aquele período teria sido de grande cultura teológica. Fra. Angélico é considerado hoje pela crítica de arte internacional como um gigante da arte, porém, no contexto da história da arte, Vassari o teria tratado como pintor menor. Giotto é importante no momento de transição do (primeiro renascimento) Beato Angelico é dentro do Renascimento de 1400 (Renascimento), 100 anos depois de Giotto. Em 1400 o primeiro grande pintor de afresco é Masaccio, que vive pouco, Beato Angélico vive o dobro que Masaccio, porém há uma obra de angélico que lembra muito o tardo gótico. (este tipo de anunciação não é tridimensional), não se tem conhecimento de perspectiva, mas sobre algum aspecto o beato Angélico é mais antigo. Todavia, uma coisa interessante é que o conhecimento do Mistério Cristão nas imagens de beato Angélico é algo inovador. No âmbito da pintura João Paulo II em seu pontificado nomeou Beato Angélico como patrono dos artistas. Um estudo sobre a vida e a obra de Beato Angélico, definiu-se que ele era Santo. Beato Angelico quando foi proclamado beato, foi possível proclamar uma missa em louvor. Sua fama tão santa pela conduta de vida, pela servidão a igreja, havia tanto prestígio que convenceu a todos de torná-lo um beato antes mesmo da santificação. Para ser considerado Beato, se monta um processo com estudo histórico de tudo pra saber definir, tal pessoa dever ser vista de maneira heróica, ser uma pessoa de virtudes. Este estudo de pessoas deve ser feito um livro dedicado a *virtu* heroica do candidato. Quando apresenta o livro, a igreja pode chamar e venerá-lo. Há um processo próprio com a figura com um milagre, com a virtude, aí o papa afirma oficialmente que essa pessoa é beato. Antes do Concílio do Vaticano II, se o papa falasse que alguém era santo, automaticamente tornava-se santo.

[409] No Dicionário de Mariologia o critério basilar que aborda sobre a mãe do Cristo segundo a ordem cronológica geralmente aceita pela crítica contemporânea é a seguinte: "Paulo, epístola aos Gálatas (49 ou então 53-57 d.C); Marcos (Aproximadamente 64); Mateus (em torno de 70-80); Lucas, evangelho e Atos (por volta de 70); João, evangelho (entre 90 e 100); apocalipse 12 (entre 90 e 100). Tomados pela ordem do tempo, os testemunhos mariológicos no Novo Testamento oferecem uma vantagem indiscutível: isto é, permitem-nos ver de que modo e conforme que progresso os autores inspirados tomaram consciência da pessoa e do papel de Maria no arco de toda história salvífica, antes em suas prefigurações vetero testamentárias, depois em sua missão materna em relação a Cristo e à igreja. (*FIORES, de Stefano e MEO, Salvatore. Dicionário de Mariologia. Tradução: Alvaro A. Cunha, Honório Dalbosco, Isabel F.L.Ferreira. São Paulo: Ed. Paulus, 1995, p. 200-201).*



Figura 51 – N. Confaloni (1917-1977), *Igreja Peregrina*, 1968.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

No painel que representa a Igreja Peregrina, a imagem do Cristo sentado com a figura masculina ao lado, representa a passagem de Jesus com Cirineu suportando o peso da cruz franciscana (cruz Tau) simbolicamente representada na pintura.[410] Do lado esquerdo da cena, bispos com fieis, adultos e crianças, todos enfileirados. Na mesma fila a figura masculina de um ancião segura o bastão episcopal[411,] que lembra uma cena de procissão. Sabe-se que o bastão episcopal é símbolo do poder do bispo de Roma, traz em sua extremidade a efígie de Jesus crucificado, carregando consigo o peso da humanidade. Segundo a tradição deve segurá-lo com a direção voltada para dentro.

Do lado direito do espectador que lê a cena, figuras de pobres, trabalhadores, esmulambados, carregando consigo os objetos de trabalho. Ainda do mesmo lado, a única figura feminina na cena, a negra robusta carrega uma trouxa na cabeça e outra nos braços, que nos faz lembrar o formato de uma pedra, o que denota o peso de sua luta cotidiana. Evidencia-se a figura masculina entre a negra e o homem que segura a foice para cima uma terceira figura masculina, que parece portar consigo o peso da cruz, que simboliza o peso da exploração do trabalho no contexto latino-americano. Um fundo mesclado de tons terra e azul celeste que evoca o contraste do mundo espiritual e do mundo real, do divino e do humano.

---

[410] De acordo com os evangelhos sinópticos a identidade de Simão de Cirineu é atribuída ao homem que, obrigado pelos soldados romanos teria ajudado Jesus a carregar a cruz até ao Gólgota, local onde o Cristo provavelmente foi crucificado.

[411] O Bastão é parte das insígnias episcopais que personificam a autoridade eclesial dentro da igreja. O uso do bastão é um costume que vem dos antigos que usavam em suas perambulações. No sentido pastoral, o emprego do mesmo vem da necessidade que tinham os bispos, geralmente anciãos em apoiar-se durante as longas viagens apostólicas e cerimônias litúrgicas.

O que foi dito até agora pode sugerir que Confaloni tenha procurado inspiração no texto do Concílio do Vaticano II que se refere ao Movimento missionário. A seguir procuraremos situar um pouco o contexto histórico o qual o pintor estava inserido e o que o Concílio trouxera de novidade nessa questão.

O movimento missionário pré-contexto moderno em nome do credo da cristandade fazia com que os missionários saiam de seus países em busca de evangelizar em nome da verdade, e o batismo, da salvação. Não havia preocupação com a cultura nativa, segundo Libânio (2005) "[...] realizavam literalmente o esquema da Plantatio ecclesiae, plantando em outras terras a igreja europeia, como expressão única e válida da Igreja de Cristo."[412]

A novidade que o documento do Concílio do Vaticano II trouxe tem uma relação direta aos acontecimentos históricos do passado recente na época. A derrocada da Europa na II Guerra Mundial adiantou o processo de descolonização da África e da Ásia associado ao processo de independência de alguns países.[413] A crítica ao eurocentrismo à descoberta de novas culturas juntamente com a influência da antropologia cultural que já vinha provocando mudanças profundas na mentalidade dos missionários para abertura de uma visão pluralista sobre a questão religiosa e ateísmo. [414] De outro lado, por trás de toda movimentação política, havia uma nova consciência nos povos até então dominados. A percepção do fim de elementos ligados à cristandade diante do mundo moderno obrigou o europeu a rever seu papel diante dos povos colonizados por meio do diálogo.[415]

De fato a influência da antropologia cultural na mentalidade dos missionários teria provocado mudanças profundas. Em face dessas influências a abertura da teologia aos desafios do pluralismo religioso e do ateísmo. "K. Rahner lançava a categoria de cristão

---

[412] No caso dessas missões da Igreja Católica, era uma convicção posta em prática o antigo axioma*: extra ecclesiam nulla salus* - Fora da Igreja não há salvação (LIBANIO, 2005 p.33).

[413] O movimento de descolonização desses continentes já havia começado. O marco foi a Independência da India com Mahatma Gandhi em 1947.

[414] Segundo Libânio, a criação da Organização das Nações Unidas em 1945 foi uma força expressiva maior institucional em prol de uma solidariedade entre os povos.

[415] As várias ondas que geraram alguns movimentos teológicos que apresentavam um diálogo da teologia próximo com a modernidade, (teologia da Escola de Tubingen e romana, teologia querigmática, até chegarmos a *Nouvelle Théologie* do pós-guerra, que batia definitivamente às portas do Concílio do Vaticano II. Portanto, foi com base na teologia romana do Primado e da infalibilidade do magistério pontifício que não se pensava na possibilidade do acontecimento do Concílio naquele momento. Contudo, inserido um clima de incertezas pós-guerras, de interrogações teológicas no campo da moral e da doutrina, seria preciso uma resposta rápida por parte da Igreja que aconteceria com a declaração de João XXIII, desejoso que acontecesse o Concílio cinco dias após João XXIII ser eleito papa. (LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.23).

anônimo. A concepção de história da salvação se articulava intimamente com a história humana, superando a dualidade de histórias"[416](LIBANIO, 2005, p.34). Estava sendo apresentada uma teologia da missão que rompia com o modelo "mental objetivista e etnocêntrico para descobrir a presença atuante espírito em todos os rincões e pessoas".[417]

A posição do papa João XXIII foi muito clara desde os preparativos para o Concílio em relação às mudanças profundas que deveriam acontecer no interior da Igreja em face às demandas do mundo moderno. O Concílio se deparou com um sujeito social moderno que se via inquieto em sua realidade cotidiana e já havia buscado respostas nas artes, filosofia, literatura, sociologia. Chegava a hora da Igreja não só posicionar-se, mas repensar-se diante do mundo moderno, harmonizando-se com ele[418]. Diante desse impasse, como a Igreja foi pensada no contexto de modernidade em constantes transformações? São vários os aspectos trabalhados no Concílio, aqui, neste caso, trataremos efetivamente de um dos termos proclamados por J.Comblin, uma das grandes vozes da América latina, que definia o Concílio do Vaticano: serviço.[419] A palavra serviço inverteria a eclesiologia tradicional que definia a Igreja como uma estrutura hierárquica de poder. Foi preciso retomar a vida prática de Jesus para uma compreensão da palavra serviço e sua oposição à Igreja autossuficiente, ou seja, Igreja que se coloca a serviço dos excluídos da história.

Sob esse enfoque, não faria parte a Igreja inserida alheia ao mundo, voltada para vida eterna, tampouco seria uma Igreja inserida totalmente no mundo da política, legislando em causa própria em altas instâncias como aconteceu no passado, mas sim uma Igreja trabalhada em uma perspectiva espiritual que busca resgatar a dimensão transcendente dentro da história

---

[416] Outras referências bibliográficas: TEIXEIRA, F. Teologia das religiões: uma visão panorâmica. São Paulo, Paulinas, 1995, 128-131

[417] A evangelização foi pensada também para a própria Europa. A ameaça da continuidade da fé cristã na França: iniciação ao Sacramento e ao Matrimônio, dois pilares de transmissão sociológica do catolicismo, foi mostrada por J. Moingt que afirma que mesmo sendo frequentados, são incapazes de garantir a transmissão da fé, uma vez que pais que não se casaram religiosamente e não praticam a fé pedem o batismo a seus filhos. Neste sentido a reformulação da obra missionária era mais uma questão cultural do que a fé da igreja.Segundo Libânio, houve lugares em que a dissolução das tradições em detrimento de uma fé livre e pessoal, como foi o caso do grupo de teólogos em Insbruck que desenvolveu "a teologia querigmática, anunciando novidades maiores para o ensino da teologia e sua presença na vida pastoral."(

[418] As necessidades prementes de abolir com a postura anti-modernista adotada desde o Concílio do vaticano II, e de repensar-se diante do mundo moderno está expressa na Constituição *Lumem Gentium*, aprovada em 21/11/1964, que trata do diálogo da Igreja com o mundo, através do seu engajamento social; isto ficou denominado de catolicismo social.

[419] COMBLIN, J. As Sete palavras-chave do Concílio Vaticano II, **Vida Pastoral 46**, n.243 (2005) 21.

que havia sido perdida ao longo de sua história. João Batista Libânio enfatiza ainda mais ao explicar a Igreja peregrina:

> A Igreja é peregrina. Com isso disse duas coisas. Em relação à mundanidade, ela não se compreende em sua natureza mais profunda a partir da política. É antes carisma. O seu princípio estruturador é o Espirito e não o poder. Adquire enorme liberdade crítica diante dos poderes da terra. Não lhe cabe identificar-se com nenhum deles, com nenhum regime. Não hipoteca incondicional solidariedade a nenhuma formação social. É livre, leve, peregrina. Caminha, por isso não está presa nem atada a nenhuma forma política de governo terrestre. Ser peregrina significa também o oposto, está bem encarnada na história. Percorre-lhe os caminhos. Macula os pés com a poeira da história. Não vive unicamente dos ares sobrenaturais. Mete-se na terra até o extremo de mergulhar no lodo da pobreza. Frequenta os subúrbios da vida humana.[420]

A identidade peregrina afeta a história da Igreja em sua estrutura e experiência, em última instância a palavra não é da história política, mas há uma dimensão de liberdade que somente pode ser captada e perseguida a partir da interferência do Espírito Santo na vida prática. Com o termo peregrina a Igreja passou a não se dissociar do processo histórico, se inscrevendo nas favelas, nas periferias, em toda parte. Enquanto peregrina ela tem uma condição histórica que é constitutiva da identidade da Igreja. Trabalha com a ideia da Teologia da Libertação do homem como "ser" no mundo, o mundo é também uma estrutura que o abrange. A categoria referente a imagem peregrina permite pensar a Igreja a partir de uma perspectiva dinâmica. Identidade peregrina pressupõe o pensar a história como elemento constitutivo do ser da Igreja. Assim, em relação à identidade política da Igreja, esta não pode ser mais pensada como estrutura paralela aos poderes políticos econômicos e culturais.[421]

Em relação à vida interna da Igreja Libânio tratou dois pontos abordados no Concílio II: o primeiro tratava de excluir o uso de "poder", de autossuficiência para evangelizar. O segundo seria a preferência pela simplicidade no que se refere ao modo de vestir, títulos, aparência externa da hierarquia, tomando como exemplo a vida simples de Jesus que veio para servir, e não, ser servido (Mt20, 28). Libânio destaca os gestos de simplicidade e serviço

---

[420] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p. 140-141.

[421] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p. 140-141.

assinalados por João XXIII, e, posteriormente a atitude pessoal de Paulo VI de retirar a tiara pontifícia, doá-la aos pobres, e nunca mais usá-la.[422]

A imagem de Confaloni reforça a historiografia do evento do Concílio do Vaticano II, destacando o termo simplicidade. Por simplicidade compreendemos a partir das análises de Pe. Libânio que: "[...] a Igreja aprendera de seu Mestre e da história que não se evangeliza por meio de poder",[423] esse caminho, possibilitou o despojamento de vestes de seu corpo eclesiástico.

Então teríamos na representação de Confaloni a cruz franciscana como símbolo maior do cristianismo que desce à terra. A imagem sugere uma Igreja despojada de seu "poder" atemporal de sua estrutura hierárquica rígida. Para isso alude a uma Igreja que além de revestida do exemplo de simplicidade de seu Mestre maior, se coloca a serviço da caridade social. Em vez de uma Igreja fechada em si, uma Igreja solidária que se dirige aos homens e às mulheres na defesa dos direitos humanos, no interesse pelos temas que tratam da fome, da miséria, da liberdade e opressão social, dos problemas de armamentos, das questões climáticas. De fato, uma Igreja inserida e conectada com o mundo moderno. De solidariedade também são pensados os gestos humanos de seus personagens. Cristo desce amparado pelos braços fortes de uma figura masculina de aparência humilde, o que nos remete ao conteúdo da crítica de Saturnino Pesquero Ramón acerca da "[...] solidariedade sincera do povo sofrido e humilde, da tentativa dominicana de desvelar-nos o valor divino do sofrimento humano, iluminado com o apoio feito corpo e muro imbatível dos corpos apinhados."[424] Podemos evidenciar, nesse aspecto o tratamento que Confaloni dá às personagens, todos em um mesmo plano. São figuras alongadas, com os pés descalços de vestimentas simples.

No afresco que trata da Igreja Peregrina, as referências ao Concílio II são claras - a opção da evangelização pelos pobres lança-se na base laica da Igreja como uma maneira de se pensar a relação igualitária entre fiéis, como pode ser visto do lado esquerdo do mural: figuras com vestes de sacerdotes que representam o corpo eclesial da Igreja Católica reunidos com figuras de homens aparentemente velhos, crianças cuja aparência denota desnutrição, ou seja, a Igreja que se lança a base como Igreja " Povo de Deus".

---

[422] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p. 139.

[423] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p. 139.

[424] RAMON, Saturnino Pesquero. **O Popular**, 20 de Novembro de 1984.

Poderíamos elencar aqui três pontos caracterizados como eixo articulador do Concílio: O primeiro, parte da ideia de uma Igreja una, autossuficiente, fechada em si e universal, para uma Igreja que dialoga com os problemas que afligem as sociedades modernas, que vê com crítica a temática da fome e da miséria provocados pelo fenômeno da industrialização, da urbanização, das relações de trabalhos estabelecidas a partir dessas transformações. Nesse sentido, a palavra em italiano aggiornamento pronunciado por João XXIII significou mais do que "modernização externa das instituições eclesiásticas", mas significou uma profunda reformulação da compreensão da Igreja a partir do embate com o mundo moderno.[425] Tratava-se do modo de pensar e agir da Igreja.

O segundo ponto refere-se à visão histórico-salvífica da Igreja, de um Jesus histórico que se faz presente, e é nela que encontramos sua divindade, ou seja "[...] a Igreja sinaliza e realiza a união dos seres humanos com Deus na linha transcendente. E na dimensão imanente ela é sinal da unidade de todo o gênero humano". Cristo é sinal fundamental dessa dupla realidade.[426]O terceiro ponto, a questão ecumênica, ponto forte do Concílio que encontramos representados em atos simbólicos pelos papas João XXIII e Paulo VI com patriarcas ortodoxos, pastores evangélicos e representantes de outras religiões.

A complexidade da formação de uma identidade conciliar, precisa ser entendida levando-se em consideração pontos de tensão esbarrados no Concílio II. O Concílio foi pensado a partir do olhar europeu, sob a forte influência cultural científica do contexto de modernidade europeia. No entanto, havia outras realidades marcadas por um contexto histórico diverso no tempo e no espaço, o que dificultou a garantia de uma identidade para toda a Igreja. Posteriormente, surgiram Medellin e Puebla com propostas voltadas para atender uma demanda dos povos latino-americanos, o que segundo Libânio, diversificou a recepção do Concílio.[427] Nas análises de Pe. Libânio, em seus aspectos positivos, "[...] o

---

[425] "[...] O termo aggiornamento, palavra italiana utilizada pelo Papa João XXIII. Com ela se quis pensar uma igreja inserida na atualidade, na contemporaneidade, na modernidade. Não quer dizer modernização. Esta se refere antes ao uso de tecnologias avançadas nas instituições. Algo importante, mas instrumental. **Trata-se de uma questão do pensar e agir da igreja."** LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II **- Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.72.

[426] Nas análises de Libânio, a categoria teológica que trata da história de um Deus salvífico foi uma das questões que presidiu a reflexão do Concílio Vaticano II. Prescrito na revisão dos estudos eclesiásticos com o seguinte teor: "[...] se atenda principalmente que as disciplinas filosóficas e teológicas se coordenem melhor e concorram de modo harmônico para que à mente dos alunos se abra mais e mais o Mistério de Cristo, que atinge toda a história do gênero humano".(OPTATAM TOTIUS, n.14 Apud LIBANIO, 2005, p.111- 112). "[...] Para responder a esse desideratum, um grupo de teólogos elaborou no final do Concílio e nos anos seguintes uma Dogmática completa sob o ângulo da história da Salvação".

[427] Sobre a recepção do Concilio, partiu-se do entendimento que o documento do Concílio, não é um tratado jurídico, mas um documento sociológico que implica em uma dimensão sociológica e teologal, portanto, a forma

Concílio acordou a Igreja do sonho medieval e a plantou na modernidade com toda sua complexidade. Ela sofreu, mas aprendeu muito".[428]

Nas análises de Pe. Libânio, o Concílio do Vaticano II foi fundamentalmente eclesiológico, pensando na relação da Igreja com "realidade seculares" (2005), no compromisso humanista da Igreja vista a partir de um "olhar secular", pautado na razão que manifestaria toda grandeza humana regida pela ética. Buscou-se aproximação da cristologia com a antropologia cultural, a aproximação das duas no campo do compromisso ético cristão resultou a renovação da teologia moral até então presa à ideia de pecado.[429]

A vida humana em sua concretude (experiência e subjetividade) tornara-se fonte de interpretação da palavra de Deus que assume um ponto de vista eminentemente hermenêutico. As relações e as conexões dessas pinturas de afresco estão assentadas na pauta do programa que direcionou o evento do Concílio do Vaticano II e posteriormente seus desdobramentos para o mundo latino-americano. Como homem de dentro da Igreja, inserido no contexto latino-americano, Confaloni captou, por meio de novas experiências culturais, uma realidade diferente daquela a qual o pintor pertencia, conformando-as por meio de suas figuras alongadas, distorcidas, conferindo-lhes um caráter monumental/escultural do drama da narrativa bíblica da História da Salvação.

Como se vê, a conjuntura histórica do Concílio do Vaticano II em seus reclames penetraram na atividade pictórica do pintor Nazareno Confaloni. A cena representada no painel que representa "A Igreja Peregrina", que trata da história da Salvação traduz as reformulações que aconteceram no seio da igreja em relação à obra missionária.

---

como é recebido está diretamente ligado a experiência da sua transmissão, ou seja, parte do universo que foi pensado e gestado para ser acolhido por outro universo. Aqui no caso, acolhido pelo corpo social da Igreja. (LIBANIO, 2005, p.205).

[428] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005. p.211

[429] Sobre a teologia da Moral, esta esteve presa ao Direito Canônico durante o período histórico medieval e atravessou a modernidade. Na modernidade tardia a Teologia Moral reivindicou seu espaço no Direito Canônico e tornou-se um instrumento crítico no sentido de questões verticais da Igreja, passando assim a se auto-avaliar se colocando nas questões sociológicas.



Figura 52 – Papa Paulo VI e Atenágoras, Patriarca da Igreja Ortodoxa, 1968
Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Na pintura do painel que representa "Papa Paulo VI e Atenágoras, a perspectiva espiritual na cosmovisão de Confaloni é nítida como se vê na (figura 52). O Frei artista dá a obra histórica o conteúdo simbólico inserido nos objetivos de João XXIII para o Concílio: a questão ecumênica. Sabe-se que em Concílios anteriores (Concílio de Lião - 1274) e (Concílio de Florença - 1438), as tentativas de aproximação às Igrejas Ortodoxas foram frustradas. No momento do anúncio de abertura ao Concílio, a primeira radiomensagem pronunciada por João XXIII em 29 de Outubro de 1958, anunciava seu desejo de resgatar a demanda da unidade da Igreja. Dizia: "[...] na perspectiva da ideia do retorno dos irmãos separados não a uma casa estranha, mas à própria, aquela mesma que em certo tempo foi ilustrada pela insigne doutrina de seus antepassados e pelo brilho de suas virtudes."[430]

O papa havia comunicado um dos seus objetivos maiores no Concílio, antes que aparecesse o seu discurso: a ideia ecumênica aparecia de forma discreta nos noticiários do Observatório Romano [431]como uma das linhas mestras a ser trabalhada no Concílio II. O reconhecimento e a tentativa por parte de João XXIII de resgatar a demanda da unidade da Igreja foi uma das questões norteadoras do evento. O caráter ecumênico religioso foi muito forte, diga-se não apenas no sentido de uma aproximação entre a Igreja Católica e a Igreja Ortodoxa do Oriente, mas da promoção do diálogo também com os não-crentes, com as religiões não cristãs, bem como com as Igrejas históricas Protestantes. Em suas primeiras

[430] (OSSERVATORE ROMANO, 26/27 Jan.1959 Apud LIBANIO, 2005, p.70).

[431] *Osservatório Romano* é um tipo de veículo de comunicação semi-oficial da Santa Sé, que se destina a noticiar as atividades públicas do Papa. Tem a função de registrar documentos oficiais por meio de textos redigidos por membros importantes da igreja.

conversas com cardeais eleitores, o Papa João se dizia preocupado em: "[...] aviar uma solução para questão do relacionamento com os protestantes."[432] Ao mesmo tempo em que o Concílio entendia a importância da imersão da Igreja na fonte de seus valores na busca por uma renovação espiritual e disciplinar, havia uma preocupação muito forte no tocante ao diálogo com a Igreja Oriental. Segundo Libânio, o elemento ecumênico pesou muito. 433

Quando olhamos para Papa Paulo VI e Atenágoras de Confaloni, estamos entrando nos grandes temas, lembrando que a grande questão do Cisma do Oriente recai na enorme diferença de pontos de vista teológico eclesiástico, cultural e político de ambas as Igrejas, o que promoveu uma separação no passado histórico.[434]

Ainda sobre os detalhes do afresco, percebemos o cuidado do artista no tratamento dos gestos, na disposição das figuras religiosas, no detalhe da escrita do livro sobre o pedestal que os separam: "Tu és Pedro",[435] um dos motivos da divisão da Igreja. Os efeitos simbólicos dos gestos fraternos das mãos estendidas entre ambos, Papa Paulo VI e Atenágoras I, se sobrepõem entre as palavras pintadas. De cabeças erguidas para o altíssimo, em seus rostos paira humildade. O afresco parece tratar do momento histórico de reaproximação entre a Igreja Católica e Igreja Cristã Ortodoxa, uma ruptura com o passado histórico de divergências teológicas, culturais e políticas.

Do lado Oriental a evidência de monges, personagens históricos, que compõe o corpo religioso da Igreja Ortodoxa Cristã. Do lado esquerdo da imagem, atrás do Papa Paulo VI, a figura do bispo como representante do episcopado. São Domingos, representando a Ordem dos Dominicanos da qual o pintor fazia parte, e logo à frente, de joelhos, a imagem de São

---

[432] (G.ZIZOLA, A Utopia do Papa João XXIII , p.290 Apud LIBÂNIO, p.70).

[433] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005, p.100.

[434] A questão que aborda sobre o Cisma do Oriente envolve além dos contrastes na forma cultural de pensar entre a Igreja Romana do Ocidente e a Igreja do Oriente, sendo a Igreja do Oriente sofrido influências da cultura grega, macedônica, persa e árabe. As diferenças das práticas de cultos religiosos. A causa da divisão entre as igrejas sobrecaiu basicamente na reinvenção da origem divina criados pela Igreja do Oriente a partir do Antigo Oriente. Sobre as bases cristãs havia o poder espiritual (do Papa) e poder político (Imperador Cesar), o que designou o termo que ficou conhecido historicamente como Cesaropapismo. Tais divergências foram de encontro com a Igreja Romana, provocando o rompimento das mesmas.

[435] O termo "Tú és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja" (Mt. XVI, 18), as palavras de Jesus concedendo o primado da Igreja a Pedro, foi motivo de discórdia e divergência entre a Igreja do Oriente e Igreja do Ocidente.

Francisco como um exemplo da Igreja que efetivamente se abre e se coloca como Igreja de todos e particularmente a Igreja dos pobres.[436]

Do encontro entre passado e presente, surgem as faces melancólicas de seus personagens que nos permitem ver, por um lado, a destruição do fio da continuidade da história, apontando-nos que o acontecimento da modernidade nos países latino-americanos e seus desdobramentos face ao Concílio do Vaticano II obedeceram aos movimentos (Figura 53).



Figura 53 – O Pecado Original, 1968

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

O equilíbrio plástico de Confaloni está presente pelo instante captado da cena, pelo realce expressivo das figuras negras de “Eva e Adão”. Confaloni abandona uma visão clássica e religiosa da imagem, e dá preferência à mulher e ao homem do povo. Em contraste ao modelo europeu, a Eva de Confaloni é uma mulher negra, com aparência de meia idade, negra, de traços rústicos; Eva lembra uma velha senhora de pele cansada e desgastada em razão da exposição ao sol.

Com a mão esquerda na fruta e a direita segurando o bebê olha para criança como que se estivesse oferecendo o fruto, símbolo do pecado original ao filho. Nu, de aparência desnutrida e o dorso descarnado, o bebê encontra-se no colo da mãe de costas para o espectador da cena. A criança parece chorar, e a mãe parece estar oferecendo o fruto à criança, em uma relação com o choro da fome. Pelo aspecto iconográfico, o painel, "O Pecado Original" faz alusão a uma família de trabalhadores rurais na rotina cotidiana de labuta no

[436] "[...] A questão do pobre foi motivo de preocupação na pauta do Concílio II, por parte dos padres conciliares, como aponta o documento proêmio da *Gaudium et spes* e uma intervenção de João XXIII pouco antes do Concílio:" Em face dos países subdesenvolvidos, a Igreja apresenta-se - tal qual é e quer ser - como a Igreja de todos e particularmente a Igreja dos pobres". (BEOZZO, p.10, Apud LIBANIO, 2005, p.69).

campo. Mas o que nos chama a atenção para o reconhecimento do tema, é justamente o título aliado a algumas referências canônicas da iconografia cristã, aqui no caso, a maçã, como fruto do pecado original na árvore.

Eva e Adão de Confaloni são representados com membros fortes visivelmente agigantados. Mãos calosas, não escondem o casal pobre de trabalhadores rurais que Confaloni fez questão de registrar. Adão ara a terra com ajuda da força animal, uma mula. O detalhe para seu corpo que não se sustenta não está em posição estruturada. A figura masculina que está à frente e puxa a mula é um velho, de cabelos brancos. O animal como força de trabalho arando a terra é um atributo dessa família de trabalhadores rurais. A presença da Mula com a charrua funciona como um atributo a essa gente do campo. As vestes são simples, sem nenhum aparato que denote riqueza.

A imagem transmite a visão de Frei Confaloni em relação aos problemas sociais do campo que afligem a sociedade moderna. A pintura transmite mensagem da vida dura do trabalhador do campo, são expressões e manifestações dos costumes da vida dura do homem rural. A gênese nessa pintura no caso, não é a maçã, fruto do pecado, mas a condição de vida, Eva e Adão já vivem o pecado original com a fadiga do filho no trabalho. O pintor realçou os tons terrosos com um pouco de azul e rosa. Em todos os painéis figuraram os tons pastel ao lado de tons terrosos, ocres e azuis.

Não encontramos textos de crítica que abordam especificamente o trabalho desses doze painéis de Frei Nazareno. Entretanto, PX Silveira faz alusão à reação negativa da população da cidade de Araraquara quando viram o primeiro dos doze painéis que seriam pintados: "Adão e Eva", em que Eva é representada como uma negra robusta e Adão um trabalhador miserável. Na época, deram início a um movimento contra a pintura de Confaloni que tivera a participação dos artistas locais.

Na entrevista que fizemos com Frei Lourenço, ele nos disse ter profunda admiração por esse trabalho do Frei, e atualmente está escrevendo um livro que faz análises das pinturas desses painéis, inclusive nos adiantando a denominação dada a eles.

Sobre a crítica internacional do conjunto da obra de Confaloni, encontramos um texto escrito pelo crítico de arte italiano Pe. Viturino Alce, traduzida pelo crítico de arte goiano Emílio Vieira. No texto, o crítico afirma sobre a apresentação estética emocionalmente pura e elevada construída pelo artista sem desvincular sua vocação religiosa Dominicana da temática social:

> "[...] E são as figuras justamente escolhidas para encarnar a sua intuição, sendo que nos permitem colher em profundidade o caráter específico de sua arte. Ele sempre optou pelos homens humildes e simples, porque dizia - são os mais amados de Deus e estão mais próximos ao ponto de alcance das bem-aventuranças evangélicas.[...] Nas obras de motivo religioso prevalecem os temas em que Deus aparece no Cristo feito de encontro ao homem sofredor, humilde, pobre, doente, abandonado. Nós sabemos que a missão de Jesus se cumpre essencialmente nestas palavras programáticas: "Vim para anunciar a boa nova aos pobres e curar os enfermos". Cristo se faz companheiro do homem para salvá-lo e encaminhá-lo na estrada da esperança. Isto que em última análise é a causa da vocação missionária de Frei Confaloni, não podia deixar de ser também o motivo de sua atividade pictórica, porque uma e outra nascem da mesma fonte: a caridade. Se passarmos em resenha as outras obras, que muito indevidamente se dizem profanas - porque nessas tudo é claramente sagrado e cristão - reencontramos ainda e sempre, o homem - perdoem-me a repetição - humilde, sofredor, submisso, bom. Também corajoso quando se trata de enfrentar as tremendas dificuldades adversas da terra (forças da natureza) brasileira na avançada da civilização e do progresso. Na sua pintura - não importa se sacra ou profana, esboçada sobre uma folha de papel ou elaborada no cavalete, ou distendidas sobre vastas paredes das igrejas ou dos edifícios públicos - se encontra uma constante e perfeita correspondência entre o homem representado e a vida local." (VIEIRA, Apud, ALCE, 1977, p. 2).

Enfim, o pintor nos ensina por meio de seus personagens humanos trabalhadores, a reconhecê-los à imagem e semelhança do fundador da igreja: pobre e sofredor, da mesma forma que o Concílio havia proclamado que "[...] as alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos homens de hoje, sobretudo dos pobres e de todos os que sofrem, são também as alegrias e as esperanças e as angústias dos discípulos de Cristo".[437] As considerações da Constituição *Gaudium et spes*[438] apresentavam sua preocupação por um progresso econômico do mundo moderno que acentuava cada vez mais as desigualdades sociais que gerava o abandono aos pobres[439].

---

[437] LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005. *Gaudium et spes*, n.1 apud LIBANIO).

[438] *Gaudium et spes* - termo latim usado pelo concílio que significa Alegria e esperança. Segungo Libânio "[...] Se quiséssemos definir o Concílio pelo obj Se cristo davvero è Signore della storia e immagine dell'invisibile Dio, come afferma la Scritura, allora dobbiamo trovare il riflesso divino negli opere d'arte create dal popolo di dio. eto a ser tratado, bastariam copiar o índice da constituição pastoral Gaudium et spes. Ela se chamou de pastoral precisamente porque abordou temas como a vocação do ser humano de sempre e vivida na atual conjuntura, problemas urgentes que afetavam a família, o progresso, a comunidade política, a promoção da paz da comunidade internacional. [...] Pastoral quis traduzir também um certo otimismo diante do mundo, do progresso humano, do desenvolvimento. (LIBÂNIO, João Batista. Concílio Vaticano II - **Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005.*Gaudium et spes*, n.1 apud LIBANIO, p. 68-69). Disponível:<http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651207_gaudium-et-spes_po.html> Acesso: 20/07/2015

[439] Libanio destaca que: "[...] O Concílio não quis resolver de maneira dogmática a relação da Igreja com o mundo. Por isso preferiu chamar a constituição *Gaudium et spes*, na qual tratou de tal problema, de pastoral. Mas isso não significa que não haja uma compreensão teológica-dogmática por trás da postura fundamental da

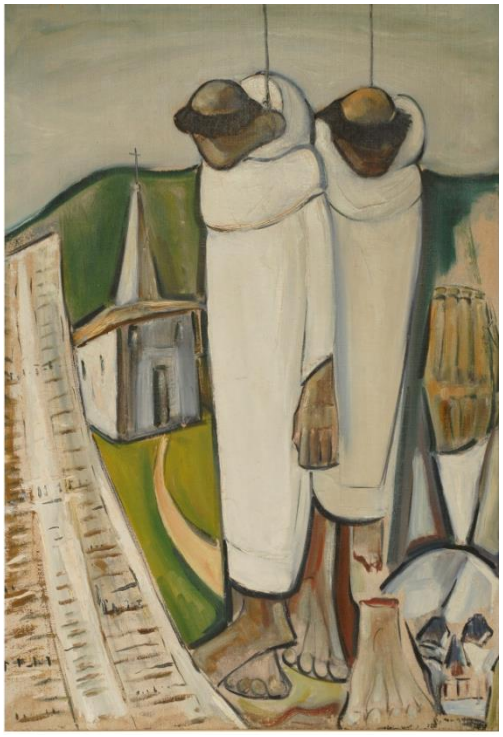


Figura 54 – N. Confaloni (1917-1977), *Freis enforcados*. Óleo s/tela, Convento São Domingos, Goiânia.
Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

A ideia da ação de Deus na história, que toma o pobre como sujeito hermenêutico de interpretação da história, é colocada na América Latina por meio dos princípios básicos do pensamento da Teologia da Libertação e custou a vida de bispos, fiéis, e padres da Ordem Dominicana que se envolveram diretamente com os movimentos sociais no período da Ditadura Militar, e Confaloni não ficou imune a isso. A estética do acontecimento histórico ocorrido durante a Ditadura Militar no País é apresentada no óleo sobre tela que se compraz ao horror do acontecimento. Nos anos que se seguiram as ocorrências das prisões e das torturas dos padres dominicanos: Ivo, Fernando e Tito, terminando com a morte do Frei Tito que se enforcou na Europa no ano de 1974, em razão dos reflexos da tortura que teria recebido quando foi preso no Brasil. Tais acontecimentos afetaram as temáticas tratadas por Confaloni, pois, na medida que a Ditadura Militar aumentava a repressão sobre os cidadãos nas ruas de todo País, o artista intensificava suas experimentações apresentando uma linguagem mais abstrata, pintando algumas telas sem fazer referência ao real, ao vivido.

---

constituição, que é a de profunda articulação entre natural e sobrenatural, Igreja e mundo, graça e natureza, história humana e história da salvação, ordem da Criação e ordem da salvação. Mais tarde a Teologia da Libertação vai estender essas analogias para a relação entre libertações socio-históricas e a libertação de Cristo, sociedade e Reino, em uma perspectiva unitária da história. (LIBANIO, 2005, p.135).

Sobre a história dessa obra (figura 54), Frei Marcos nos disse que quando Confaloni havia ficado sabendo da notícia do suicídio de Frei Tito estava no refeitório do convento da casa dos padres. Todos ficaram muito chocados e naquele instante, Confaloni teria deixado a mesa do refeitório, em silêncio, seguiu para o seu estúdio, lá veio a inspiração para representar o trágico acontecido. Sabe-se que Confaloni teria pintado alguns quadros que tratavam da mesma temática, PX Silveira comenta em seu livro que, o tema tornou-se uma obsessão durante esse período na vida do artista, e ainda acrescentou:

> Não foram realizados como simples denúncia, tanto que, hoje, quem os olha talvez não faça relação alguma com a tragédia ocorrida. Esses quadros foram pintados como lídima expressão de um artista frente ao mundo que vive. E ao qual reage. A este respeito, é interessante notar que, na Itália, onde foram feitos ao menos três destes quadros, cada um deles fala ao proprietário de maneira diferente. Para Padre Cipriano, trata-se do martírio de Girolamo Savanarola, padre dissidente enforcado com outros dois no século XV. Para Fusco Annibale, é o descontentamento, confessado diversas vezes por Confaloni, que este tinha pela passividade da igreja no Brasil e pelo entreguismo de certos padres, que acreditava em uma revolução para instaurar os valores perenes. E ainda que não se esperasse nenhum favor dos céus ... e que bastaria "se servir da desordem aparente para se conquistar uma ordem definitiva". (SILVEIRA, 1990, p. 59-60)

Em nossas entrevistas com pessoas próximas ao Frei, todas elas alegaram que o ele não admitiu participação ativa diretamente a nenhum movimento, mas que sempre se manteve atento ao que acontecia no cenário político do País, nas injustiças praticadas, nos exageros da repressão da polícia nas ruas. Entretanto, se não se tem notícia de militância explícita de sua parte. Por outro lado, não escondeu suas opiniões e sua preocupação em relação ao momento ao qual o País e o mundo atravessavam. Apesar das formulações da Constituição Gaudium et spes que como o próprio nome se refere as "alegrias e esperanças" brotadas dentro da igreja durante os eventos do Concílio Vaticano II, o final da década de 1960 teria sido marcado também, por momentos difíceis.

> Contudo, os anos sessenta terminaram com frustrações amargas em relação às referidas esperanças: no outono de 1968, em Praga, os tanques e as tropas do Pacto de Varsóvia demoliram o "socialismo de face humana". A guerra do Vietnã fez com que os EUA entrassem em um conflito trágico consigo mesmo. Em 1968, foi publicada a *Encíclica Humanae Vitae* que pôs um fim à abertura da Igreja Católica para o mundo de hoje. No mesmo ano, as esperanças ecumênicas atingiram seu ponto alto na Conferência Mundial das Igrejas em Uppsala, com o lema: "Eis que faço nova todas as coisas!", entrando em seguida no conflito com os evangélicos e conservadores. A crise econômica de 1972 - a crise do petróleo - deixou claro para todos que não vivemos na "terra das possibilidades irrestritas e que o futuro tampouco

> é ilimitado, mas que temos que contentar-nos com esta terra e seus recursos limitados". Em vista disso, para muitos, a esperança de um futuro melhor reverteu em resistência ativa contra as destruições reais da vida neste planeta. A grande esperança, que naquela época, porém, ainda era de cunho muito geral, tornou-se concreta em muitas ações pequenas e restritas: nos movimentos ecológicos, no movimento pela paz, no movimento feminista e em outros movimentos. (MOLTMANN, Apud, KUSMA 2009, p. 449).[440]

Confaloni parece ter investido durante toda sua vida artística em temáticas sacras que denunciassem as desigualdades sociais, das relações de trabalho que o mundo moderno estabeleceu aos homens, a fome e a miséria que assolava os países considerados de Terceiro Mundo.

Como observou Giancarlo Polenghi, sobre essas pinturas de afrescos: "Se Cristo é verdadeiramente senhor da história e imagem do Deus invisível, como está na escritura, então temos que encontrar o reflexo divino nas obras de arte criadas pelo povo de Deus."[441] Portanto, essas pinturas da História da Salvação estão representadas simbolicamente à direita em um contexto sociocultural que vivem os homens, aqui no caso a inspiração é o continente latino-americano. A imagem do pecado original faz parte da história da salvação e nós estamos coligadas a ela, não necessariamente a Adão e Eva, mas à condição dela, ou seja, do pecado. Se olharmos para a disposição dos afrescos e buscarmos um entendimento no que há de frente um para o outro, teremos o seguinte: a Ressurreição ao centro, de frente para a porta por onde entra o "povo" de Deus, o filho pródigo em posição de misericórdia ligado com os profetas significa uma igreja esperançosa a caminho da fé. A Igreja Peregrina em reta perpendicular ao nascimento de Jesus é como dizer que: tudo parte da concepção de Cristo que é perfeição no ventre de Maria.

A Última Ceia, painel de frente para Papa Paulo VI e Atenágoras: a Igreja do Ocidente celebrando a abertura e o diálogo a com Igreja do Oriente. O Beijo de Judas, o sofrimento da morte na cruz, é como dizer: Deus é Pai!

Encontramos o "reflexo do divno" no humano e o humano no divino em que a chave histórica na qual Confaloni se inspirou em seus procedimentos pictóricos para narrar a "História da Salvação", são lembranças de composições e de gestos de uma tradição pictórica

---

[440] KUZMA, Cesar Augusto. **"A esperança cristã na "teologia da esperança"** Rev. Pistis Prax., Teol. Pastor., Curitiba, v. 1, n. 2, p. 443-467, jul./dez. 2009.

[441] "Se cristo davvero è Signore della storia e immagine dell'invisibile Dio, come afferma la Scritura, allora dobbiamo trovare il riflesso divino negli eventi storici e nelle opere d'arte create dal popolo di Dio, dall Confaloni".

clássica na qual Confaloni conheceu e recebeu toda sua formação, transfigurados em um diálogo profundo com a Teologia da Libertação.

Nesses Painéis, as referências ao evento do Concílio do Vaticano II e das Conferências episcopais latino-americanas são evidentes. Do ponto de vista da linguagem simbólica usada por Confaloni, nas imagens sacras, o relato bíblico é relevante, mas não é um elemento único primordial do trabalho. Em seus experimentos pictóricos, Confaloni faz uma espécie de catequese social para a Teologia da Libertação, a partir de uma leitura que contém muitas particularidades sobre o contexto sociocultural em que estava inserido. O exercício exegético bíblico foi citado apenas para contextualizar a fonte imediata na qual o artista teria se inspirado para a narrativa pictórica.

Polenghi advertiu sobre o cuidado com a leitura de obras de arte sacra, tomando como referência elementos-chave apontados por Timothy Verdon, considerados primordiais para a interpretação. [442] Para Giancarlo Polenghi há um discurso de sentimento vinculado à obra sacra, e sua finalidade é uma união com Deus e Cristo, não só intelectual, mas também emocional. Toda obra sacra expressa uma narrativa litúrgica, todo material é uso de pregação, específica da igreja naquele momento. O ponto alto da missa é a liturgia, seu significado naquele momento e contexto terá muito a ver com a obra sacra.

À luz dos elementos-chaves elencados por Timonthy Verdon para interpretação de arte sacra, pensamos a obra de Confaloni a partir de dois aspectos: o primeiro tratou-se de fazer uma leitura da arte sacra de Confaloni a partir das tendências e movimentos contemporâneos à obra. Segundo, foi pensá-la a partir da passagem do Concílio com a transformação da liturgia da igreja. A tradução da liturgia para diversos idiomas significa que a Igreja atua com diversas culturas em várias partes do mundo. Desta forma, a mudança do ritual litúrgico de pregação desde um novo horizonte da escatologia cristã, com a negação de qualquer tipo de violência e exploração, tomando-a a partir do messianismo construído de baixo para cima em que todos os excluídos da sociedade são considerados como sujeitos hermenêuticos da história.

---

[442] Timothy Verdon, em seu livro, ***Atraverso il velo - come leggere un'immagine sacra teologia e cultura religiosa***, identifica elementos importante para a leitura de uma obra de arte sacra. Segundo Verdon, na arte sacra é importante partir da leitura da liturgia, pois a arte cristã contém elementos liturgicos extraídos da Sagrada Escritura. Toda obra de arte sacra é inserida no âmbito da liturgia e da pregação da igreja. Também é necessário a leitura da Sagrada Escritura, pois a imagem sacra traz uma interpretação de algo que está contido na Sagrada Escritura, portanto, é preciso situar que passagem e evangelista se tratam na representação que o pintor quis expressar. Timonthy adverte da importância da leitura da Sagrada Escritura por tratar-se de uma fonte imediata de texto que teria inspirado a imagem. A imagem sacra é uma interpretação, representação de algo que contém na escritura. ler a escritura de modo pictórico é o mesmo que ler interpretação do artista. Para análise da arte sacrra é importante um levantamento histórico do local, buscando saber qual o lugar que ela foi pensada para ser elaborada, como foi colocada, como foi encomendada e por qual motivo.

No dicionário de Mariologia há análises sobre o objeto de arte, afirmando-o como a expressão de uma cultura global em um ambiente apropriado para desenvolver: "teologia, liturgia, mística, sociologia e política." De acordo com a assimilação da linguagem figurativa dos mesmos, se tem acesso a " revelação" de uma realidade interior que os crentes de todos os tempos nos confiaram a todos, como palavra de fé e presença de Cristo e de sua Igreja.

Na igreja, a liturgia expressa uma teologia: *lex orandi, lex credendi*[443], é como dizer o mesmo em relação aos objetos artísticos e a função que eles exercem sobre os fiéis. [444]

Desta forma, foram levados em consideração no confronto das leituras das obras, as sociabilidades e os hábitos culturais, locais que o pintor se movia em Goiás e no Brasil, lugares nos quais surge uma teologia eclesial de base cujas fontes se movem dentro da Igreja próxima ao Estado, que conta com o apoio de uma estrutura com diversos problemas sociais, em especial sob o contexto da Ditadura Militar no Brasil e em outras localidades do continente.

[443] Os termos em latim são traduzidos como: "a norma da oração estabelece a norma da fé. A igreja crê o que ela reza, ou seja, A mediação por meio da escuta da palavra que se faz através da experiência do sujeito que o Deus da história se manifesta para se fazer presente. A escritura abrange todos os elementos e sua leitura não se dá como se fosse a simples escuta de um texto literário ou profano. Os termos em latim devem serem vistos com esse caráter" . *FIORES, de Stefano e MEO, Salvatore. Dicionário de Mariologia. Tradução: Alvaro A. Cunha, Honório Dalbosco, Isabel F.L.Ferreira. São Paulo: Ed. Paulus, 1995, p. 151).*

[444] Diz-se sobre a percepção da fé teológica contida nos objetos artísticos no Dicionário de Mariologia: "Na igreja, a liturgia expressa uma teologia: lex orandi, lex credendi. Não diferente nem menor é o papel exercido pela imagem sacra. Para São João Damasceno, "se um pagão vem e te diz "Mostra-me a tua fé!, leva-o à igreja e, apresentando-lhe a decoração de que o prédio está ornado, explica-lhe a série dos quadros sagrados. Por seu caráter decorativo, a imagem sacra desenvolve principalmente função catequética, litúrgica e didático-moral. Na medida em que nasce da comunidade dos fiéis, cabe ao magistério da igreja qualificá-la e torná-la memória sacra. *FIORES, de Stefano e MEO, Salvatore. Dicionário de Mariologia. Tradução: Alvaro A. Cunha, Honório Dalbosco, Isabel F.L.Ferreira. São Paulo: Ed. Paulus, 1995, p. 151).*

4.3 Madonas e o Simbolismo Expressionista



Figura 55 – N. Confaloni (1917-1977), *N.S.Perpétuo Socorro*, 1935.Óleo sobre tela 30 x 40. Viterbo, Itália.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador



Figura 56 – N. Confaloni, Imagem Sacra, 1969. Óleo sobre, óleo s/madeira. 60 x 90.

Fonte: Raisonné do artista, cód. de tombo:

PNTR:0472

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador



Figura 57 – N. Confaloni, Imagem Sacra,1970. Óleo sobre tecido 70 x 100.

Fonte raisonné do artista, cód. De tombo:

PNTR::0633

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador



Figura 58 – Nazareno Confaloni, 1970, Imagem Sacra, Convento São Domingos.

Fonte: raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0684

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador



Figura 59 – Nazareno Confaloni, Imagem Sacra, 1976. Óleo sobre tecido, 60 x 80

Fonte: Acervo pesquisador.

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

Existe uma trajetória visual percorrida por Confaloni na qual a representação de Maria vai assumindo diferentes aspectos, do clássico ao designado por alguns críticos como "expressionismo simbolista". A maneira como o artista vai mudando a forma, como ele representa essas mulheres, Marias, que em representações entre o profano e o sagrado assumem feições diferentes.

Confaloni teria pintado sua primeira Madonna no ano de 1935 (Figura 55), ainda jovem. O artista ainda estava muito preso a uma estética clássica do cinquentento em que lembra muito as madonas de Rafael Sanzio e outras do período. Provavelmente essas representações teriam sido matrizes a que recorriam muitos artistas em suas composições.

Se atentarmos bem para os tons da paleta nessa tela (Figura 55), veremos que o artista foi fiel às cores da representação clássica do quadro. Há um caráter no panejamento que retoma a tradição: a cor azul do manto em contraste com vermelho púrpura e o ocre sobre o manto denota a sobriedade na Madonna. O bebê no colo, com gesto segurando a roupa da mãe, assiste o espectador que olha para a cena. Uma luz vibrante incide sobre a cabeça da Madonna adornada com auréola e sobre o corpo da criança. A pintura se resume à Madonna e a criança. Se repararmos no pano que envolve o corpo da criança, vê-se que Confaloni bebe da tradição italiana clássica do Renascimento nessa obra, há muitas afinidades. O segundo plano predomina os efeitos do azul e branco celeste que permite ver o céu, ao ponto da

Madonna parecer flutuar. Não há nada no plano da tela para desviar a atenção do espectador, apenas a Madona e a criança, em uma atmosfera de ternura e delicadeza. Os anos de 1930 ainda seriam os de formação de Confaloni, e ele não ficou alheio a uma escola de tradição clássica italiana Renascimental.[445]

O próximo grupo de imagens de Madonna, percebemos que Confaloni já havia se afastado do modelo acadêmico clássico para imprimir a marca singular do humano enfatizado por meio de figuras serenas, utilizando o mínimo possível de traços em algumas. O artista não se aprisionou a um gênero, pois trabalhava intensamente em seu ateliê todos os dias, e gostava muito de fazer experimentações.[446] Das aventuras experimentais em seu ateliê, a partir do final da década de 1960 começaram a surgir suas Madonas negras, pobres, singelas, algumas de feições quase infantis, são Marias do povo. A partir de um simples risco, ao invés do olho, ele criava sentimento, trabalhava na tela a ideia do aconchego com crianças no colo materno, o amor da mãe pelo filho, os que se apresentam felizes no colo materno. Segundo Saída Cunha, ele foi tirando partido do que via por perto, na época tinha aberto uma creche junto ao Convento São Domingos, e ele provavelmente tenha se deparado com essas mães. Em seu depoimento, Saída aponta alguns aspectos da pintura do frei e sobre esse tema.

> A Maternidade era algo muito forte para o Frei, ele absorveu muito as pessoas do campo, do meio rural, a **Nossa Senhora** dele é uma mulher goiana, do campo, pobre. E o Cristo criança parece feliz. Elas traduzem uma ternura muito grande, o Frei elevou o conceito de Maternidade em sua obra. O Frei trabalhava com fusão das tintas, trazia o fundo para o plano principal, e com isso, ele criava o ar, a atmosfera. Você sente a variação do plano. Ele fazia isso com uma delicadeza muito grande. A síntese das cores e detalhes transportam a expressão, e você entra nos quadros e sente a ternura e o carinho. **Quanto à sua paleta de cores**, ele foi limpando com o passar dos anos, houver um momento em que ele foi para Itália e trouxe o verde da paisagem da Toscana, trabalhando nossos personagens, então ele vai fazendo essa transição. **Quanto ao desenho**, o Frei tinha uma liberdade de expressão gestual do desenho; desenhava batendo o lápis no papel, deixando-o correr espontaneamente, é a expressão do traço, é preciso ter muito domínio do traço para fazer isso. Isso é uma característica do seu desenho. **A luz** nas suas pinturas não é marcada como se quisesse um foco, ela escorrega pela tela, porque é assim na natureza, ela sai da sombra e vem escorregando e se transformando em luz [...] (Entrevista concedida pela artista plástica Saída Cunha em 20/01/2017).

[445] O quadro encontra-se na casa de sua irmã Rita Orsini ; é uma tela pequena a qual a família tem muita estima por tratar do primeiro quadro de Madonna que ele teria pintado.

[446] Segundo nos contou Saída Cunha, ele pegava meias, pedaços de trapos velhos e daquilo saía uma técnica nova trabalhada na pintura.

Utilizando-se de aspectos pictóricos (nuances, cores, sombras, luz, traços, desenho e pinceladas mais soltas), Confaloni cria uma atmosfera humana, nas figuras esboçadas em uma espécie de denúncia social, mas sem agressão. O crítico de arte Emílio Vieira reconheceu o esforço de atualização do artista em suas análises.

> [...] Esse sincretismo pictórico a que chegou resulta na combinação de soluções compositivas e de traços bem delineados que vão do desenho clássico ao desenho expressionista, associado a um colorido que resulta da combinação de cores naturais e tons emocionais fortes, num sentido de expressão poética e lírica. Em síntese, esses recursos estilísticos condensam a linguagem pictórica de Nazareno Confaloni. Consciente disso, o próprio artista anota no rodapé de um de seus projetos (da coleção particular de sua ex-aluna Saída Cunha), que serve como importante subsídio para o estudo da evolução estética em Goiás: 'Apresento para a cultura goiana, a minha última experiência pictórica sem a pretensão de novas propostas, apenas o esforço e o anseio de fazer boa pintura'. (Entrevista concedida pelo crítico de arte Emílio Vieira em 17/02/2017).

O pintor buscava nessas experimentações algo que o ajudasse a construir seu percurso pelo moderno, usando como pano de fundo essencial o elemento sacro. É neste sentido que as Madonas de Frei Confaloni tornaram-se negras, muitas delas inspiradas em tipos sertanejos. Siron Franco (1982) destacou o amor de Confaloni à negritude e o quanto o artista executava Nossas Senhoras Negras.

A representação dessas Madonas são imagens que transmitem ideia de amor, atenção (a inclinação da cabeça com a criança, cria-se um aspecto de muita ternura), porém, representado de maneira mínima, com poucos traços. O pintor não dá atenção às vestimentas, são simples, sem detalhes, mas há algo que nos chama atenção nessas pinturas: o detalhe do branco de Confaloni. Segundo Saída Cunha, "há uma variedade de cores em seu branco, não era puro, ele fazia uma fusão, e dessa alquimia e do próprio movimento do píncel na tela ele chegava ao branco almejado. Seu branco era único!" (Entrevista concedida pela artista plástica Saída Cunha em 20/01/2017).

Vê se um retrato essencial que com poucos traços e linhas consegue transmitir sinal de amor e afeto. Outro aspecto que faz parte do novecento italiano, mas não é somente isso, ele joga com a forma com o desenho arredondado e simples. Em relação à posição dos corpos das Madonas, são exprimidos de uma forma que transmite sentimento.

Pinturas de Madonas teria sido o tema pictórico predileto do artista antes de morrer, o que não é de se estranhar, afinal, a relação dos dominicanos com a figura materna de Maria é muito próxima, e isso provavelmente o teria influenciado. A referência parece-nos estar mais acentuada nas formas arredondadas que tem algumas Madonnas com a criança, é tanta graça e

interação entre a mãe e a criança nessas composições que lembra quase um útero materno. Algumas com a criança de costas, outras de lado, de olhos arregalados para o espectador, de olhos cerrados e com quase total ausência de elementos na forma.

A temática social também se apresenta nas Madonnas negras; são pinturas que tem influência de personagens local. A imagem da Madonna negra que ampara o filho é uma mulher de aparência comum, e contém também fortes feições indígenas. (Figura 56). Seu gesto, lembra a "Deposição" escultura sacra de Michelangelo que encontra-se na Galleria dell'Accademia de Firenze (Figura 56).

Cheia de gestos de ternura e de olhos cerrados, a mãe amorosa ampara o filho nos braços. Em algumas as crianças estão com a cabeça levemente inclinada no ombro da mãe, algumas de lado e, em sentido oposto a ela, em todas a criança parece entregar-se com confiança ao colo da mãe. Há um sentimento de apatia da parte da criança na primeira figura de Madonna negra, e o vaso de cactus a frente da mesma, nos remete a ideia de sertão, o que lhe garante uma atmosfera profética e ao mesmo tempo telúrica (Figuras 56 e 57).

Quanto à roupa das personagens, em todas as pinturas, as Madonas se apresentam vestidas simples, como mulheres humildes. Vale ressaltar o brilho da cor branca das vestes da Madona e da Criança, detalhes que revelam um pintor esforçado em representar um retrato essencial que, com poucos traços e linhas e, apenas o destaque para as cores da paleta consegue jogar com a forma e o desenho simples, destacando a posição do corpo (Figura 58).

O principal efeito expressivo de Confaloni esteve na habilidade artística em provocar uma terna humanidade nas figuras de suas pinturas, cujos gestos são cuidadosamente trabalhados. Confaloni trouxe para sua cena pictórica sacra uma Maria humanizada, algumas de mãos calosas e gigantes, que denotam a grandeza de sua humanidade histórica como a mãe que acolhe o filho com gestos de proteção. É um gesto de doação, mas aparenta também um gesto de entrega ao filho.

As Madonas de Confaloni são mulheres que vivem a dor do social, da pobreza e da exclusão. São imagens que carregam o tom de denúncia. Confaloni inseriu temas e elementos regionais nessa ideia. As imagens das Madonas revelam, por outro lado, a grandeza histórica da figura de Maria. Além das referências dos traços de Maria como figura da Igreja futura (Maria Peregrina), há ainda a concepção de Maria que congrega a comunidade. Como Mulher e como Ser Divino, Maria exerce, ao mesmo tempo, um ato de entrega e cuidado. Segundo o Dicionário de Mariologia, continua aberto o discurso sobre a tradução em termos culturais da nova imagem da Virgem Maria que se apresenta com caráter mais humano:

> [...] O cap. VIII da Lumen gentium (1964) do Vaticano II, que apresenta Maria inserida na História da Salvação e modelo na peregrinação da fé, sob o critério antropológico. Na reflexão teológica contemporânea, este critério enfatiza o valor da pessoa humana na realização da história da salvação e diante da vontade de Deus, bem como faz que o homem não seja considerado por Deus simples objeto de salvação, mas também sujeito que, embora se mantendo dentro dos limites de criatura - que é - , coopera com ele. Aplicado a Maria, com o apoio dos textos bíblicos de Lucas, Mateus e João, este critério permitiu dar maior evidência tanto aos valores pessoais expressos pela Virgem na sua vida histórica, como à riqueza da sua experiência cristã, o testemunho da sua fé vivida na obscuridade dos acontecimentos e das dores, da sua obediência à vontade do senhor e da sua esperança e caridade, quanto a generosa cooperação, livre, consciente e responsável, expressa como serviço prestado à pessoa e à obra de Cristo. Mais do que privilégios e a singularidade de Maria, elementos que a mariologia pré-conciliar acentuava, o concílio quis sublinhar o elemento humano, próprio da sua condição criatural, o qual a torna modelo de todas as criaturas e expressão de cooperação humano no plano de Deus e na obra do Salvador. Este critério antropológico, aplicado com equilíbrio, permite apresentação mais real e aceitável da personalidade feminina e religiosa da serva do Senhor, fá-la sentir-se membro, expressão eminente, figura e modelo da igreja histórica e imagem perfeita da igreja escatológica. (FIORES E MEO, 1995, p.300)

Com efeito, Maria torna-se humana nas mãos de Frei Confaloni, a sacralização do humano se apresenta em gestos de figuras humanas humildes, inseridas em um contexto sociocultural latino-americano. Mas o que estaria por trás dessas obras, a ponto do próprio artista prostrar-se diante delas e rezar? Nelas, vemos claramente a perspectiva espiritual na cosmovisão do Frei artista que dá à obra histórica o conteúdo simbólico inserido nas concepções do pensamento da Teologia da Libertação latino- americana.

Em seus constantes refúgios e deslocamentos surge a inspiração de um modo de pensar a vida e a missão da igreja inserida em um contexto de modernidade, penetrando nas preocupações históricas do mundo. Ao que parece, as escolhas e atitudes artísticas de Confaloni que implicaram na forma da Madona Negra com a criança tem uma significação sacra que assume um sentido social. Confaloni reafirma nesse quadro o compromisso sociológico latino- americano.

A história da arte Sacra no ocidente [447], nada inspirou mais pintores, poetas e músicos, que a imagem de Maria. Pintada com todos os gestos: só, com o filho ao colo, amamentando, cercada e adornada por anjos que flutuam ao seu redor, há momentos que a mãe só tem olhos

[447] No dicionário de Mariologia, a luta iconoclasta havia se manifestado na igreja no século VIII e IX em relação ao culto das imagens e envolveu também a imagem de Maria. Segundo consta, as causas teria sido "o conflito entre a hegemonia imperial e os ricos monges, defensores do culto às imagens, a expansão política e cultural do islã, iconoclasta por princípio, e a influência judaica. (p.155)

para o filho. Também inspirou literatos, poetas e compositores de música sacra a criar verdadeiras obras-primas que atravessaram culturas de muitos séculos. Tomemos como exemplo a composição Ave Maria, composta por Giusepe Verdi (1889), e Stabat Mater (1897)[448.]

É tomada como modelo de inspiração aos artistas, e sacralização e devoção em diversos espaços, dos templos mais sofisticados aos mais simples, os chamados cultos populares. Em quaisquer que seja a situação, nos estudos de iconologia e teologia da arte, o espectador é capturado para refletir e sentir a cena do drama que é ao mesmo tempo humano e divino, da mãe que gerou aquele que veio para encarnar a palavra de Deus e é oferecido ao sacrifício. Seu gesto na iconografia cristã clássica, não é de desespero, mas daquela que se coloca sempre assente diante de sua provação, pois quando foi escolhida, tudo aquilo faria parte do que ela teria que viver na sua trajetória de vida, sofrimento e redenção. Desta forma, os regimes de visibilidade da imagem de Maria foram se transformando no decurso do tempo.[449]

Concebida de forma imaculada, "resumida na glorificação da virgindade, acima do casamento - e pela instituição do sacramento do matrimônio, mas não da virgindade" (PELIKAN, 2000, p.155), paradoxalmente, na arte cristã medieval e clássica, Maria foi representada simbolicamente e singularmente tanto na forma, quanto no conteúdo em sua santidade e castidade, afastando-a das mulheres comuns. A ênfase a virgindade da Madona nos primórdios da sociedade cristã adquiriu significado simbólico, concedendo autonomia às mesmas e valores à sociedade. Como mãe, Maria é denominada biblicamente em um diálogo quando esteve na casa de sua prima Izabel como "bendita entre as mulheres, bem como a saúdam as palavras da “Ave Maria”, não por ser virgem, mas, porque seria a mãe de meu Senhor, nas palavras finais de Izabel" (PELIKAN, 2000, p. 155). A tensão que perpassa o

---

[448] *Stabat Mater*, a tradução do termo *Stabat* em latim , vem do verbo "Stare" significa estar de pé, firme, assente, sólido. Neste sentido, Maria é aquela mulher que esteve todo o tempo firme, plenamente segura de seu dever como mãe do filho salvador, Cristo, aquele que efetivamente viveu o que viveu, e por isso única, e exemplo para as outras (VEIGA, Alexandre Brandão, Stabat Mater, 19,07.2010. <http://geração de60.blogspot.com.br/2010/07/stabat-materhtml Acesso: 28.04.2014)

[449] No Dicionário de Mariologia, o Evangelista Paulo é citado como o primeiro a fazer menção a Maria, portanto é considerado o primeiro testemunho mariano do Novo Testamento. "Em Mãe de Deus (I, 1) e Virgem (II, 1, a), esse versículo é examinado para destacar aquilo que diz respeito à maternidade de Maria (como <<mulher>> mediadora da encarnação do Filho de Deus) e também para perguntar se Paulo já tinha conhecimento do mistério da concepção virginal. [...] Quando o Pai envia o seu filho ao mundo, os tempos do designio divino atingem a sua "plenitude". É chegada a etapa definitiva: terminou por assim dizer, a contagem regressiva. Cristo é o ponto ômega. [...] E Maria é colocada exatamente nesse vértice do plano redentor. Através do seu ministério materno, o Filho do Pai, preexistente ao mundo, se radica na cepa da humanidade. Ela é a <<mulher>> que o reveste com a nossa carne e o nosso sangue (cf Hb 2, 14). Conclusão - GI4,4 é apenas o germe inicial da doutrina mariana, desenvolvida depois pelos outros documentos do Novo Testamento. O testemunho de Paulo é preciosíssimo: embora sóbrio, declara que a pessoa de Maria está vitalmente vinculada ao projeto salvífico de Deus. (p. 201)

discurso da humanidade e da castidade da virgem provocou profundos debates na história do Cristianismo em seus primórdios, atribuindo um significado moral, sobretudo no que se refere a sexualidade na vida cristã. a importância do autocontrole do corpo como dever do cristão, uma obrigação do asceta.[450]

Também na iconografia Cristã clássica a profundidade do trabalho dos artistas pode ser destacada sob o prisma da influência tanto do ascetismo cristão, quanto da preocupação intraeclesial e extraeclesial na construção da imagem da Virgem. O papel de José, sua relação com Maria nesse processo para a história do Cristianismo, foi sempre preservá-la castamente, restringindo em imagens que refletiam um entendimento patriarcal perigosamente maior dos papeis de gênero da sociedade na qual essas imagens eram feitas. A intenção era autorizar um ideal de condição de mulher assexuada e obediente, e de envergonhar as mulheres que viviam por seus desejos. "A Madona era contrastada com Eva que era retratada como uma mulher sedutora que trouxe o pecado para humanidade", como nos esclarece Delturk (DELTURK, 2013, p.02).

O papel vigilante da igreja era ditar regras moralmente estabelecidas pela mesma, na maneira como as mulheres deveriam se comportar em sociedade. A igreja não só

[450] Sobre a temática do ascetismo, Sabe-se que o ascetismo foi uma doutrina surgida no final da antiguidade, antes da expansão do cristianismo construída sobre o papel, e a atitude disciplinar, relacionados ao sexo, especificamente a um excesso que é questionado com relação a castidade no final da Antiguidade. Tal foi o fascínio exercido pelo ascetismo, e foi aderida também pelo judaísmo em algumas regiões. Muitos ascéticos acreditavam que uma vida baseada em princípios de purificação do corpo, os levaria à purificação da alma e ao alcance da espiritualidade uma vez que, o sexo era visto pelos ascéticos como sinônimo da perdição do sujeito, ou seja, aquilo que o vincula a realidade carnal vista na perspectiva do pensamento platônico, que faz o indivíduo viver em funções das paixões, da libido humana. A visão platônica moral, social e ontológica do mundo antigo era claramente dualista, tudo que era vinculado ao princípio do corpo, do sensível, levava o homem à degeneração, desvirtuação, não somente do ponto de vista da natureza, mas também moral e religioso, e o cristianismo carrega na sua bagagem elementos da linguagem platônica. Como lembra Peter Brown, "a opinião geral no final da antiguidade era de que a vida humana precisava ser salva do domínio dos sentidos e que a verdadeira santidade só poderia ser encontrada na rejeição da 'fraqueza da mente' em favor da repressão" (PELIKAN, apud BROWN, 2000, p. 157). O tema do ascetismo na idade moderna ressurgiu na França por um movimento que vale lembrar aqui, trata-se do Jansenismo. Com uma visão da sexualidade pós-Agostiniana, o Jansenismo buscou rever o papel da sexualidade, e essas leituras ascéticas e neoplatônicas começaram a ganhar força com o surgimento de diversos grupos religiosos femininos, que se inscrevem no movimento, por entender a importância da vida celibatária, sublinhando aspectos relacionados à castidade, que foram levados até a última consequência. Aqui cumpre lembrar que, a peculiaridade inicial destacada referente ao ascetismo, demonstra semelhanças no modo de agir de algumas ordens monásticas do início do cristianismo. Eusébio, primeiro historiador do cristianismo, descreve sobre o que Fílon afirma de um grupo cristão: como um grupo notável, como veremos mais a frente por volta do século IV, momento em que o ascetismo e o monasticismo começam a alicerçar a igreja (PELIKAN, 2000, p. 158-159). Segundo Pelikan, o documento fundamental para as discussões que se travam em torno deste fato é encontrado na Vida de Santo Antônio, de Atanásio de Alexandria. A obra trata da vida de um monge cristão no deserto egípcio que "aprendeu a fortificar seu corpo por meio da fé, das preces e do jejum, mesmo quando o demônio tomava forma de uma mulher, imitando seus trejeitos só para tentá-lo" (PELIKAN, 2000, p. 159). Decerto, deve-se lembrar que Santo Agostinho tomou conhecimento sobre o ascetismo cristão por meio do texto acima citado, traduzido em latim. Sugere Pelikan que talvez essa obra tenha sido preparada durante a vida de Atanásio em um de seus exílios no Ocidente (PELIKAN, 2000, p.159).

supervisionava como ditava regras para representações marianas. Este padrão de fidelidade exigido pela igreja na arte cristã em seus primórdios foi seguido à risca pelos artistas, que buscaram salvaguardar a imagem da virgem modesta, enfatizando sua virgindade, um modelo que esperava ser seguido por todas as mulheres daquela sociedade. A importância dada à virgindade da Madona nos primórdios da sociedade e na arte cristã criou um padrão de modelo e orientação que deveria ser alcançado pelas mulheres daquela sociedade. Afinal, aquelas que rejeitavam "os opressivos padrões de dominação masculina de sexualidade e feminidade tinham que sofrer humilhação nas mãos da igreja" (DELTURK, 2013, p.02).

Se as representações de Madonas durante o período clássico renascimental, sua santidade a afastava das mulheres comuns, sem qualquer conexão em nível pessoal[451]; no século XIX, a igreja católica deixou de ser patrona das artes e as imagens de Madonas foram pintadas com menos frequência, mas ainda permanecia como importante símbolo para os artistas. Na era moderna, artistas se (re) apropriaram de imagens de Madonas e elas tornaram-se um símbolo para representar todas as mulheres, ofuscando a divisão entre sagrado e o profano. Nas mãos dos modernistas, as Madonas refletem a vida e as necessidades da mulher comum e, ao fazer assim, mudaram a distância a qual a imagem era percebida na arte pelo universo feminino.

Na pintura sacra moderna de Confaloni, Maria ultrapassa a morte do seu filho e passa a viver a dor do mundo, e, por qual motivo não dizer, a dor social, a dor da pobreza, das injustiças sociais. Confaloni é um dominicano e sua trajetória segue o caminho e as tendências da igreja que, desde o Concílio Vaticano II se preocupava com as questões sociais. Maria não poderia ser só a mãe divina, mas deveria expressar-se como a Maria do povo, mulher sofrida na qual por sua humanidade, a dor divina deveria se expressar e clamar atenção.

As escolhas e atitudes artísticas de Confaloni que implicaram na forma das Madonas tem uma significação sacra que assume um sentido social. O pintor reafirma nesses quadros seu compromisso sociológico. A teologia feminina é um dos eixos da Teologia da Libertação

[451] A igreja católica também tinha regras para representações da madona que os artistas cristãos dos primórdios tinham que seguir nos seus trabalhos. Mostrar a modesta da madona e enfatizar sua virgindade. A partir da tradição sancionada pelos padres no Concílio niceno II (787), foi declarado que " "a composição das imagens religiosas não é deixada à iniciativa dos artistas, já que ressalta os princípios formulados pela igreja e a tradição religiosa. Só a arte pertence ao pintor. A ordem e a disposição são da competência dos padres. A iconografia e a liturgia são duas transcrições da mesma fé teológica e tradição eclesial. Por vezes, mas se sobrepõe à outra, em alguns casos, é difícil determinar se é a imagem que traduz um texto ou se é o texto que traduz a imagem. (FIORES e SALVATORE, 1995, p.151).

em que Maria é colocada no mesmo *status* social dos apóstolos e na sua capacidade de exprimir sua fé e denúncia como Maria social, Maria da história; Em Maria, o Deus assume uma forma feminina melhor na teologia feminina do que na teologia clássica patriarcal; não somente a Maria devocional e apática que aceita a verticalidade religiosa, mas a Maria com "o rosto materno de Deus"[452] como afirma Leonard Boff, que em Maria o nosso Deus assume a forma feminina. (BOFF, Leonardo. **O Rosto Materno de Deus,** Ed. Petrópolis, Vozes, 1979).

Entre o sacro e o profano, Confaloni assume um compromisso que tinha os artistas modernos de permitir a inserção da conjuntura histórica na tela. A ênfase humana dada às Madonas demonstra a sensibilidade especial do artista pelas mulheres, negras, pobres e desprezadas. Se mulheres comuns tornaram-se Madonas nas mãos do Frei artista, pode se afirmar com Candiotto que, "[...] em um abordagem teológica inspirada na interpretação da Magnificat (Lucas 1,46-53), feita pela própria teologia da libertação, apresenta um retrato de Maria que a vincula diretamente a maioria das mulheres do continente" (2011, p.205). Ainda nessa mesma discussão e tomando como referência a abordagem de teólogos da libertação, Cadiotto afirma que: "[...] Maria é vista pelos mesmos a partir da condição central de mãe estendida para além da interpretação da teologia tradicional".

Nas Comunidades Eclesiais de Base, "Maria designa uma mulher que se identifica com todas as lutas do cotidiano da mulher." (2011, p.205). Nesse sentido, a vida humana em sua concretude (experiência e subjetividade) tornara-se fonte de interpretação da palavra de Deus que assume um ponto de vista eminentemente hermenêutico.

---

[452] Uma das questões mais espinhosas na reflexão teológica é a questão que trata de Maria ter sido "concebida sem pecado original". Ocorre que Maria participa da "condição de criatura", e enquanto criatura ela manifesta uma natureza insuficiente. Do ponto de vista teológico se pode afirmar que ela (como qualquer natureza criada) está "necessitada de redenção". Privar a Maria dessa premissa (como de fato interpreta o dogma) trará para a teologia fundamental problemas difíceis de viabilizar. Se dizemos que a identidade da realidade criada reside no ato necessário da redenção, estaremos concluindo que aquilo que define e caracteriza o ser da criatura é sua contingência e sua derivação da ação de um Deus criador que antecede e a atribui fundamento ou significado. Diante deste pressuposto teológico fundamental e dogmático, cabe fazermos a pergunta: e como entender a peculiaridade que a tradição cristã moderna confere a Maria, ou seja, como falarmos, por sua vez, de uma natureza criada na ambiguidade da história aludida a Maria e de uma natureza não atingida pela origem do pecado estrutural. Deveremos subscrever Maria no mesmo patamar "intratrinitário" ou imanente, onde é subscrita a natureza das três pessoas divinas? Teologicamente, dizer que Maria não foi alcançada pela ação do pecado original, é a mesma coisa que afirmar: "Maria não é necessitada de redenção". Resumindo, Maria teria ou gozaria das mesmas prerrogativas dos três sujeitos divinos, Pai, Filho e Espírito Santo. Sobre uma Teologia feminina na igreja indicamos a obra: BOFF, Leonardo. **O rosto materno de Deus. Editora Vozes, 9ª Edição, 2000.** Leonardo Boff teria escandalizado a ala conservadora da Igreja na época com uma obra que dizia ser a face de Deus feminina, mais mãe do que pai, e isso teria lhe custado caro na época, o Cardeal Ratzinger, ex-papa Bento XVI, responsável pelo departamento que trabalha com a categoria da Trindade, teria condenado o trabalho de Leonardo Boff por se tratar de uma teologia hermenêutica circunstancial do ponto de vista político. A ala conservadora da Igreja Católica durante o conturbado século XX, via algumas interpretações dependentes de fatos culturais políticos pontuais da história na era do sindicalismo, das classes sociais colocadas de maneira muito evidente, autores subordinados a um tipo de interpretação dependente desses fatos culturais e políticos.

Alcançamos, assim, a década de 60 E 70 no Brasil; a conjuntura de mudanças relevantes dentro da Igreja Católica em suas reformulações teológicas a partir do evento do Concílio do Vaticano II e posteriormente no contexto latino-americano, por meio dos princípios básicos do pensamento da Teologia da Libertação. E, não é à toa, que Confaloni inspirado por esse ambiente e envolto por princípios básicos da Constituição da Ordem dos Dominicanos[453], dos termos "comunidade" e "fraternidade", que giram em torno da teologia da vida nos conventos dominicanos, desce a sua *Mater* Dolorosa para o mundo dos humanos, a concepção da mãe sagrada para o Frei artista dominicano neste momento é da imagem forte materna, da mãe que olha os humanos.

Clodovis M. Boff indica três critérios que ajudam a discernir a "justeza da prática social de Maria", são eles: A figura neotestamentária da Virgem de Nazaré, A prova dos frutos e a opção preferencial pelos pobres.[454] É importante lembrar que o termo "justiça" aqui é mencionado como a chave para uma Teologia da Libertação no contexto latino-americano em que o pobre é o agente que aparece jogado na história em uma realidade massacrada, negada em todas as vertentes. Neste sentido, o propósito do papel de Maria na missão social[455] da Igreja, e a inspiração que a mesma pode oferecer ao papel social dos cristãos. Como parte integrante do corpo da Igreja a figura da mãe do Cristo é presente no Novo Testamento, e também como indica o próprio "capítulo VIII da Lumen Gentium (n.52). Maria é, pois, considerada o 'constitutivo dogmático' da fé católica." (BOFF, 2005, p. 22).

---

[453] "No início da Ordem, São Domingos pedia aos seus irmãos lhes prometessem comunidade e obediência." A inspiração para conceber a vida dominicana está no livro dos Atos dos Apóstolos [Art.2, 42-46]. In "**Promoção vocacional dominicana" Disponível em** http://www.dominicanos.org.br/index.php/vocacional/81-vocacional/174-a-vida-comunitaria-na-ordem-dos-pregadores. Acesso em 02.05.2014.

[454] **1. A figura neotestamentária da Virgem de Nazaré**. Toda representação histórica, inclusive dogmática, precisa se confrontar continuamente com a imagem originária de Maria, tal como se encontra nos textos bíblicos. Ora, daí emerge a figura de uma mulher pobre, sofredora e crente, e ao mesmo tempo pacífica, corajosa e profética. Esta representação permite purificar uma imagem histórica da virgem marcada por sinais mundanos de riqueza, poder e até de maneirismo. **2. A prova dos frutos**. É o critério mais amplo e ao mesmo tempo o mais concreto posto por Cristo para o julgamento de uma profecia e de uma religião em geral (cf.Mt7,15-20). Portanto, a figura de Maria que leva à promoção da vida, da liberdade, da solidariedade, da paz, incluindo naturalmente a abertura e a entrega a Deus, é certamente verdadeira. Mas, se leva à violência, à divisão e ao desprezo dos outros, é falsa e precisa de correção. **3. Opção preferencial pelos pobres**. Embora esteja incluído no anterior, este critério merece ser explicitado por ser característico da sensibilidade cristã e por sua notável força discriminante em relação à problemática social. Por conseguinte, a imagem de Maria que leva à opressão dos pequenos, ao desprezo dos fracos e à discriminação dos "diferentes" deve ser criticada e eventualmente retificada.

[455] O termo Social no tratado de Mariologia Social leva o sentido que tem na "Doutrina Social da Igreja", e se refere a "justiça social". O termo social aqui se coloca no espaço coletivo e públicos e se manifestam segundo Boff no "tríplice espaço: Na instância econômica, política e por fim na instância cultural.

As Marias de Confaloni surgem nesses quadros como se sobreviessem dos episódios bíblicos da tradição ocidental de arte sacra e pudessem ser encontradas no cotidiano da rudeza e simplicidade dos tipos humanos simples do contexto sociocultural local. No entanto, tais elementos não são suficientes para demonstrar a potência dessas imagens, as proposições de caráter tão vasto que percebemos, ao observar uma imagem após outra, ou todas juntas. Em sua trajetória artística, suas Madonas vão se decompondo, principalmente as que foram pintadas no começo da década de 1970.



Figura 60 – N. Confaloni, Madonna Dolorosa, s/d. óleo Sobre tela. Convento São Domingos

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador

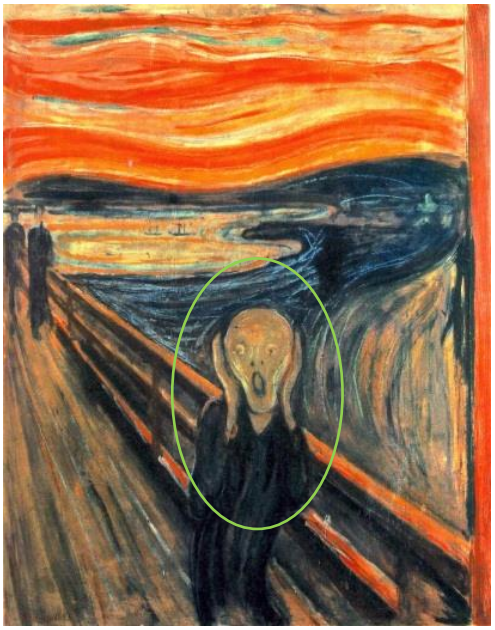


Figura 61 – Edvard Much, O Grito, 1893. 91X 74

Fonte: National Gallery MunchMusset



Figura 62 – Nazareno Confaloni, Imagem Sacra, s/d, pintura em óleo sobre tecido Acervo PUC-GO

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador



Figura 63 –Nazareno Confaloni, Imagem Sacra, s/d, Pintura em óleo sobre tecido. C.S. Domingos

Fonte: Acervo Fotográfico do Pesquisador



Figura 64 – Confaloni, Imagem Sacra, 1977 Pintura em óleo sobre tecido, 45 x 55cm. Acervo particular. Obra registrada no raisonné do artista, código de tombo: PNTR::0663.



Figura 65 – N. Confaloni, Imagem Sacra, s/d, pintura em óleo sobre tecido, acervo do Convento São Domingos, Goiânia

Confaloni rompe com a representação clássica e suas Madonas, que revelam características que alguns identificaram como expressionista simbolista. A dor de Maria transcende a dor pela perda do filho amado, sua dor tem tons mais profundos e tocam a dor da existência humana. A dor do grito a essa altura já rompeu o humano; no momento em que Confaloni deforma essas figuras, ele rompe com a representação mimética da Maria Mulher e as figuras femininas passam a ser o símbolo da dor que não tem mais auréola e nem forma humana. Passa do universo simbólico que é realista, para o universo hermético. Confaloni não está mostrando Maria, mãe de Jesus, há um momento em que Maria ultrapassa sua forma real, o pintor extrapola a dor de Maria, vai para além disso, investindo em representações alternativas de Maria como Mater Dolorosa[456].

[456] Mater Dolorosa é um termo específico ao tipo de temática mariana em que o assunto é a dor da virgem. Tem alguma relação também com a pietá de Michelangelo e ao mesmo tempo com fundamento bíblico que coloca Maria ao pé da cruz. Mater ou Madona na Itália, La Virgen, na Espanha e, aqui, Nossa Senhora das Dores, são denominações que intetizam cultural e historicamente uma tradição na forma de tratamento e devoção mariana. Todas essas expressões denotam a mãe e são utilizadas no contexto da arte. Madona é uma representação de Maria, seja sozinha ou com seu filho Jesus. Tais imagens são ícones centrais tanto para as Igrejas Católicas Ocidental, quanto para a Igreja Ortodoxa Oriental. A palavra é do velho italiano "Madonna", que significa (a minha mulher), termo italiano medieval usado para mulheres que não eram nobres ou importantes e tem sido utilizado comumente em referência às imagens da Virgem Maria. A palavra também foi adotada pelo inglês e outros idiomas europeus. "Madonna" é traduzido como "minha senhora". No contexto da arte o termo madona é

As Mater Dolorosas de Confaloni se apresentam sem a presença do filho, mas Confaloni dá a essas mulheres a santidade. Apresentam-se como fantasmas de dor, de lamentos, desfiguradas, quase desencarnadas (Figuras 60, 62,63, 64 e 65). O realce da cor preta na sua paleta ao fundo dessas figuras revela o fantasmagórico nos rostos quase cadavéricos, há uma mescla de tons de tintas frios e quentes nesses universos de assombros, de dor muda, falas suspensas, bocas entreabertas, faces esquálidas, mórbidas, frias, melancólicas e tão inquietantes com afinidades com o quadro de pintura "O Grito" do Norueguês Edvard Munch (Figura 61).[457] As semelhanças nos traços, no desenho das faces em forma lacrimal, nos gestos do grito de uma das Madonas.

Em Munch manifesta-se uma forte inspiração expressionista, as pinceladas são nervosas, tensas, em Confaloni pode-se afirmar o mesmo, porém a deformação é trabalhada com pinceladas calmas, mas nem por isso menos contundentes em sua necessidade de expressão. São imagens eivadas de sentimentos e oferece momentos de tristeza profunda. Cheias de dores e gritos de silêncio.

A figura de Munch expressa um grito de horror, tem formato cadavérico; as Mater Dolorosas de Confaloni parecem carregar uma dor em que há um desejo de manifestá-la ao mundo, todas elas denunciam o grito silenciado pelo movimento contorcido de suas bocas. São leves nuances de tons pardacentos, olhos afundados, estacados, sem brilho, levemente cerrados, distantes e sem sinal de vida, erguidos em direção ao infinito, onde não há nada e nem ninguém. É um olhar único, quase cego, sem vida, mas se mantém abarrotado de ternura. Apresenta-se de corpo inclinado para a esquerda de quem está a observar a imagem e para o lado, como se estivesse deitada em pose hierática. Os devaneios do artista suscitam contornos de formas dominadas por uma estrutura circular, que aos poucos, diante de singular processo de profundidade, apresenta-nos desfigurada, Maria. A Mãe Divina se apresenta em pura conformação de crueza dolorosa a contrapelo do que é sugerido pela iconologia mariana. Sem adornos elaborados, com uma vestimenta humilde, pode-se sentir a suavidade nas curvas levemente traçadas, nas dobras do manto que envolve seu pescoço em algumas um pequeno véu rendilhado na testa que emana santidade.

---

aplicado especificamente a uma obra de arte em que Maria, com ou sem o menino Jesus é o foco e figura central da imagem.

[457] Minhas primeiras reflexões sobre Confaloni e Munch foram publicadas em um ensaio que está inserido no livro CAPEL, Heloisa; NORONHA, M.; RAMOS, Rosangela. **História e Imagens. Jornadas com Didi-Huberman.** São Paulo: Ed. Verona, 2015.

No confronto entre figuração e fulguração, o grito mudo de dor dessa figura materna toma seu caráter da vacuidade do real, na angulação dos traços sentidos e imaginados, no espaço pictórico ao qual o mundo confaloniano deve ser compreendido.

A figura cadavérica e solitária de Munch parece exposta dentro de um redemoinho que a rodeia num movimento centrífugo, em tormentas de tons quentes, em espaços desabitados, nos quais passado e presente atravessam e circulam constituindo-se e habitando em toda parte. Bocas e movimentos circulares são fundamentais para as ferramentas de análise aqui trabalhadas, pois, tratar-se-á de um impulso visceral, próximo do que nos fala Gertrud Bing, citada pelo historiador Carlo Ginzburg:

> [...] Foi a cultura pagã, tanto no ritual religioso quanto nas imagens, que forneceu a expressão mais impressionante dos impulsos elementares [*Pathosformel*]. As formas pictóricas são mnemônicas por tais operações; e podem ser transmitidas, transformadas e restauradas numa nova e vigorosa vida, sempre que impulsos congêneres surgem (BING, Apud, GINZBURG, p.74).

Entre bocas distorcidas e entreabertas, Confaloni parece ter experimentado o ponto mais alto e mais profundo da dor humana[458]. Por qual motivo a Mater Dolorosa se desfigura ao ponto de provocar semelhanças na pintura O Grito? É preciso considerar alguma relação entre as duas pinturas. Vimos que tanto a pintura "O Grito", quanto as Mater Dolorosas se apresentam com enigmáticas e sinuosas pinceladas trabalhadas sob o gesto turbulento dos artistas e fulgura um tipo de sofrimento, o equivalente a um morrer sem fim. Ambos imaginam uma estética de contrastes de dor e beleza, vida e morte, daquilo que se apresenta do mundo interno para o mundo externo, interpelado por um estado de coisas, aqui, no que ressoam os gritos silenciosos em um vazio de infindáveis redemoinhos.

As evidências das semelhanças estão entre as bocas e o contorno das faces; os contrastes, estão nos espasmos de dores e contorções sentidos da Mater Dolorosa em relação à representação da figura humana quase esquelética em que o próprio Munch extraiu das profundezas do homem diante do mundo de pesadelos.

O caráter universal que O Grito possui está fundamentalmente no conflito entre vida e morte, razão e loucura, dor e beleza. A figura de Munch se apresenta entre o trágico da história e o trágico de si, o pintor retrata as misérias humanas por meio de uma gama de cores

[458] Certa vez, perguntado sobre o feitio de suas Madonas incompletas e disformes, o Frei artista respondeu: "Meu caro, não tente somente enxergar, tente sentir também. Nossos olhos só podem ver realmente quando também sentimos. Está aqui o fundamental para os olhos que sabem ver e sentir, porque da mesma maneira que eu não posso te fazer ver Deus, não posso também te fazer ver este quadro" (SILVEIRA, 1991, p. 84).

quentes, fortes, expostas aos nossos olhos. O Grito parece sentir o fracasso do projeto moderno que tem como força centrípeta o desenvolvimento industrial, o avanço do capitalismo e o progresso burguês, que resultaram em uma história de conflitos entre capital e trabalho, restando ao pintor imergir nas misérias humanas por meio de uma poética que "denuncia a burguesia como responsável pela inautenticidade da vida social, pelo fracasso das iniciativas humanas, por aquilo que, para Nietzsche, constituía a total negatividade da história". (ARGAN, 2010, p.241).

A figura humana que Munch apresentou aos nossos olhos, em seu horror parece denunciar o universo assustador que é o da sociedade industrial, cujo mecanismo de trabalho é anti-criativo e explorador. Para os expressionistas, a sociedade industrial "se debate sem saída na alternativa entre a vontade de poder e o complexo de frustração, apenas com a condenação total do trabalho não-criativo imposto à humanidade é possível brotar uma nova civilização."(2010, p.241).

As Madonas de Confaloni como freiras não tem corpo e como Marias tem o hábito. A sacralização do humano se apresenta entre a tradição e a modernidade, na qual o artista (re)significa gestos, processos, restos da iconografia clássica cristã e a aproxima do humano em uma linguagem em decomposição que apresenta características fisionômicas ancestrais, como é o caso da duas ultimas figuras que lembram máscaras africanas e mantém uma profundidade no olhar (Figura 64 e 65) . É um olhar que parece nos interrogar. É uma imagem que nos faz pensar em nossa ascendência. Vê-se claramente uma cruz na forma na forma de desenho do nariz, o pintor usa uma parte da face em forma de cruz, mas sem a parte superior. Há uma intenção de provar a forma perfeita, e para tanto, simplifica a imagem para dar-lhe força. Nessa imagem a dor está representada em profundidade.

Foi a partir do final da década de 1960, depois de alguns anos de sua chegada ao Brasil que a construção dessas figuras maternas cheias de ternura foi se transformando em pura forma de dor e crueldade. No início dos anos de 1970, Confaloni dedicou-se muito a pintá-las, e nessa fase elas teriam se humanizado tanto, ao ponto não só de perderem o detalhe da auréola, como também de se decomporem. A essa altura, suas recordações do clássico já apresentavam misturadas com elementos completamente diferentes.

Em entrevista para Narcisa Cordeiro no ano de 1987, Maria Nazareth Albuquerque Aguiar, amiga ligada ao Frei, teria declarado:

> Naquela época, que a sociedade goiana criou um “standard” para Confaloni como sendo um padre conservador. Entretanto, Nazareth afirmou que, em seus diálogos com Confaloni, havia uma postura de flexibilização além dos

> parâmetros religiosos.Nestes diálogos, Nazareth conta que houve uma releitura de vida quanto ao enfoque das madonas que eram pintadas com auréolas. Passou a considerá-las mais humanas e fisiológicas, retirando gradativamente as auréolas em suas telas. Quebrando uma postura formal que a sociedade exigia.(AGUIAR apud CORDEIRO, em entrevista no ano de 1987).

Ora, é sabido que suas Madonas foram se humanizando gradativamente, e que muitas delas surgiam a partir das aulas de pintura de retratos do Frei na EGBA. O crítico de arte Emílio Vieira destacou sobre a experiência conjunta de Frei Confaloni e Siron Franco em seu ateliê com uma série de produção de Madonas que datam de 1977, para Emílio Vieira, "uma tentativa de sincretismo pictórico inédito na história das artes em Goiás". Tal iniciativa teria motivado o crítico a escrever um artigo sobre o tema, intitulado: "Encontro e desencontro: Confaloni/Siron", publicado no jornal O Popular, em Goiânia, em 30.01.1977 e posteriormente no livro "Leitura Crítica de artistas goianos", escrito pelo próprio Emílio Vieira. No texto da crítica Emilio Vieira faz um paralelo entre as duas obras (de Confaloni e Siron Franco) mostrando alguns pontos de identidade e diversidade entre os dois pintores: o italiano que se abrasileirou, o brasileiro que se internacionalizou." Segundo Emílio Vieira:

> As obras de Siron Franco e de Nazareno Confaloni se aproximam pela mesma temática, tendo por preocupação central o homem. Com diferença que Siron colhe o homem em crise e se matamofoseando kafikianamente. Confaloni colhe o homem cristão, estratificado e sem revolta. Siron mostra o homem vítima da poluição, no amplo sentido sociológico. Confaloni mostra o homem, ainda sobrevivente, que conseguiu resguardar-se da poluição, preferindo coexistir em harmonia íntima com a própria natureza. (VIEIRA, 2012, p. 18).

No ano de 2017, a imprensa jornalística tem acompanhado atentamente os eventos em homenagem aos Cem Anos de Nascimento do artista em Goiânia e na Itália. No dia 30 de Janeiro deste, foi inaugurada uma exposição das obras de Frei Nazareno Confaloni, chamada: "ABC Confaloni: Modernidade Inaugural e outras obras". A iniciativa partiu da Pontíficia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) e da Ordem dos Pregadores (Frades Dominicanos). O catálogo da exposição apresenta um ensaio assinado pela pesquisadora cubana Dayalis González Perdomo, segundo o jornal, especialista em Confaloni. O título do ensaio: "Pelos Ca-mi-nhos de Frei Nazareno Confaloni: Confaloni no contexto". O ensaio traz toda trajetória pessoal do artista na Itália e Goiás. Dayalis González Perdomo defende a ideia que a obra de Confaloni é mistura de sua vida espiritual religiosa e do contexto de uma cultura goiana, e da América Latina. Ademais, sua produção teria ocorrido sob fortes tensões

de regimes militares no contexto sociocultural latino-americano. Vejamos um trecho do texto de Perdomo em que recorre a fontes expressionistas, especificamente a figura atormentada do norueguês Edvard Munch, "O Grito" fazendo uma relação direta com as Madonas de Confaloni, o que corrobora com as hipóteses aqui apresentadas:

> [...] A produção visual de Frei Confaloni e seu estilo único, resultado harmônico de sua experiência mística e espiritual, como missionário religioso, expressada na arte, que eu gostaria de definir como simbolismo-expressionista, e a criação, a natureza, o homem e seus múltiplos caminhos, seus motivos de inspiração, tanto para os temas sacros, como profanos, estilo ao qual chegaria depois de anos de experimentação por outros ismos da arte moderna europeia, porém, mais afinado com as correntes modernistas latino-americanas figurativas de marcado acento social. Esse foi o resultado de sua convivência direta com a realidade econômica, política e sociocultural do Centro-Oeste do Brasil, entre os anos de 1950 e 1970. [...] Sua última série de Madonas é puro e rasgado expressionismo-simbólico[459], resumo de sua vida, intensas e dramáticas como tudo nele. Olhares penetrantes, de mulheres eternas, que de um mundo estranho parecem nos advertir do perigo, são descompostas, cadavéricas, encerram em uma só imagem a vida e a morte, mas, em meio ao horror e à feiura são (de maneira incompreensível) atraentes e cândidas, o resumo do feminino e do virginal, do sagrado e do profano, do terreno e do divino. (PERDOMO apud, RIBEIRO, 2017)[460]

É sabido que o expressionismo mesmo tendo nascido no interior de correntes modernistas, opôs-se a elas, com pretensão de uma arte fundada "não mais na utopia do

[459] Sobre o expressionismo- simbólico que trata Perdomo, reportamo-nos a Giulio Carlo Argan em sua obra "Arte Moderna": In: Cap. 5 - A arte como Expressão. Argan afirma que o expressionismo teve início na Alemanha no começo do século XX, com Die Brucke (A Ponte) formando quase que simultaneamente em 1905 com os fauves (feras), movimento surgido na França no princípio do século XX, caracterizado pela simplificação das formas e valorização da cor no realce dos aspectos plásticos da obra, sem preocupação de fidelidade ao mundo real ou a valores emotivos. Ambos desembocam no cubismo na França em 1908 e na corrente Der blaue Reiter (O Cavaleiro Azul) na Alemanha em 1911. Segundo Giulio Carlo Argan, a tendência anti-impressionista que surge no final do século XIX com Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor se guiavam na tentativa de suplantar o caráter meramente perceptivo dos fenômenos da luz natural, "literalmente, expressão é o contrário de impressão, é um movimento do interior para o exterior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). Tanto o impressionismo como o expressionismo são movimentos realistas; o primeiro a procedimento artístico em relação ao real é resolvido no plano do conhecimento, já o expressionismo é resolvido no plano da ação, "a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou na imaginada no sonho". Segundo Argan o expressionismo: "se esboça, a partir da experiência que transcende, a oposição entre uma arte engajada, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica, e uma arte de evasão, que se considera alheia e superior à história. Somente a tendência expressionista coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da comunicação; a tendência simbolista o exclui, coloca-se como hermética ou subordina a comunicação ao conhecimento de um código (justamente o símbolo) pertencente a poucos iniciados."(ARGAN, 2010, p.237)

[460] Texto de crítica publicado no Jornal Opção, página Cultural editado por Cláudio Ribeiro, Edição 2169 de 04/02/2017, sobre a exposição das obras do artista na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) no ano de comemorações do centenário do artista.

progresso universal (já renegada pelo socialismo científico), e sim na superação dialética das contradições históricas" (ARGAN, 2010, p.227-228).

Em Confaloni, ao primeiro olhar, a boca e o formato do rosto da *Mater* Dolorosa são sinais que se identificam com a figura humana encolhida, retorcida, de intensa solidão, representada na pintura *O Grito*. Todavia, As mães dolorosas em seus contrastes são vistas sob o prisma de drama de uma temática humana, existencial e histórica, que pode ser encontrada no grito da mulher humilde do povo, na dor pujante e visceral da mãe que sofre e serve de exemplo para todas as outras.

Perguntado se Confaloni teria aplicado essa premissa expressionista em Goiás em um contexto tradicional modernizador, a crítica Daylalis Perdomo afirma que: "certamente. E de forma intricada à sua vida íntima, de homem religioso". (PERDOMO, Apud, RIBEIRO, 2017). O contraste está na deformação expressionista do sagrado que é humanizado ao ponto de se decompor. Segundo o crítico Emílio Vieira:

> [...] seu expressionismo telúrico se caracteriza pela concepção de personagens representados como tipos de feição regional, com traços fortes e incisivos, num desenho assimilado depois do contato com Portinari, consiste uma fase marcante, embora não definitiva da pintura confaloniana. (Entrevista concedida pelo crítico de arte Emílio Vieira em 17/02/2017).

Edvard Munch e Nazareno Confaloni são dois artistas contemporâneos, pode-se afirmar que ambos vivenciaram as turbulências políticas que o século XX foi palco; Confaloni nasceu no ano de 1917, ano da Revolução Russa, e faleceu em 1977 em Goiânia. Munch é filho do século XIX, nasceu em 1863 e faleceu em 1944 já velho, período em que o Frei Nazareno Confaloni ainda jovem e já ordenado sacerdote vivenciava os horrores da Segunda Guerra Mundial refugiando-se com sua família nas cavernas que habitavam povos etruscos próximo a Grotte di Castro em razão da invasão e o bombardeio dos nazistas em sua cidade natal.

Nesse momento teria deixado de frequentar a Academia de Florença e Academia de Belas Artes de Brera em Milão retornando no ano de 1946. Também foi nessa época que Confaloni realizou muitos autorretratos, provavelmente como reflexo da Guerra. Confaloni teria pintado suas Mater Dolorosas mais de setenta anos depois que Edvard Munch havia celebrado "O Grito". Mas, de fato, o que poderia haver em comum entre os dois artistas seria o conturbado século XX em que ambos foram testemunhas oculares dos eventos históricos.

À luz do que assinala Jorge Coli em suas análises comparativas entre as obras de Goya e Jacques-Louis David, "O paralelismo perfeito é também a antítese perfeita".[461] Concebidas sob impulsos vitais, com visões de mundo que se complementam, as imagens apontam para afinidades na forma, com caráter retórico dramático, mas podem se constituir de modo oposto ao conteúdo.

Munch marcou a história da arte com apresentação da pintura "O Grito", datada do ano de 1893, uma estética que parece descrever a condição psíquica e o drama existencial do homem moderno, envolvido em um mundo em constantes transformações. Ao que tudo indica, o interesse de Munch parte das mudanças que teriam concentrado no final do século XIX nos estudos do consciente e inconsciente (Freud e Jung), cujas motivações determinavam segundo Giulio Carlo Argan, "dois grandes campos de indagação, a psicologia profunda e inconsciente e a existência coletiva, econômica e política" (ARGAN, 2010, p.439). A estética de Confaloni e Eduard Munch se (auto) reconhecem e se afirmam ao primeiro olhar para uma questão essencial, a ideia de vibração de dor. Há um clima de dor que as une.

Poderíamos interrogar: até que ponto Confaloni conhecia a obra de Eduardo Munch e o admirava? Ou ainda indagar: o que determinou que esses dois artistas em circunstâncias distintas e distantes apresentassem imagens tão semelhantes? Ao que parece, são dados impossíveis de precisar, só podemos conjecturar.

A pintura O Grito, considerada um ícone do expressionismo, é uma das obras modernas mais admiradas no mundo da arte e pelo público. Considerada um marco do expressionismo nórdico, "O Grito" serve de inspiração a muitos artistas modernos. Pintada sob o uso da técnica de têmpera, lápis pastel, a óleo e litografia, há várias versões desta obra, sendo quatro pinturas, vários desenhos e uma litografia. Destarte, a versão usada como referência neste texto foi a mais divulgada e conhecida de Edvard Munch. Duas dessas obras estão de posse do Museu Munch, outra na Galeria Nacional de Oslo, e uma quarta em coleção particular462. A obra recebeu várias interpretações no decurso do tempo e na maioria das reflexões há uma relação direta com os próprios escritos deixados por Munch[463], na aparência,

[461] O texto trata da interpretação da obra de Jacque-Louis David "Sabinas", pintada no mesmo ano que Goya edita "Caprichos" e da Obra "Sagração" no mesmo ano que Goya inicia a série das gravuras sobre os "Desastres da Guerra".

[462] O exemplar da pintura o Grito que é de coleção particular, foi arrematada em 2010 em um leilão por 119,9 milhões de dólares. Desde então, tornou-se a pintura mais cara da história a ser arrematada em um leilão.

[463] Segundo as palavras do próprio Munch em suas interpretações sobre a concepção de O Grito:"Eu andava pela rua com dois amigos - e o sol se pôs. O céu, de repente, tornou-se sangue - e eu parei - inclinado contra a grade morto de cansaço. Sobre o fiorde negro azulado e a cidade assentaram nuvens de exalante sangue em pingos.

uma estética que surge dos olhos turbulentos do artista, forças obscuras e dobras de silêncios, zonas sinuosas que dominam a composição e nos atraem para um lugar em que, certamente a pergunta é ampla e as respostas apontam outras chaves de interpretação.

De fato, não se pode afirmar alguma proximidade efetiva de Confaloni com Munch, mas é possível que Confaloni tenha visto "O Grito". As pinturas de Madonas "Mater Dolorosas" com grito de dor, "O Grito", como grito de horror. Ambas são estruturadas no pensamento artístico dos artistas em relação à percepção do real; o olho que vê o mundo interpreta e constrói suas realidades a partir do que é sentido. O próprio Munch dizia: "uma obra de arte só pode provir do interior do homem" (MUNCH, Apud, MENEZES, 1994, p.73).

Os elementos discursivos expressados na teologia da arte pelo artista Nazareno Confaloni coadunam de uma forma não explícita, mas pressupondo também conexões com o Grito de horror de Munch.

Confaloni não deixou escritos, não assinou manifestos, não publicou textos teóricos, não se envolveu em polêmicas durante o período conturbado do contexto latino- americano com regimes de governos de ditadura o qual membros da igreja católica teriam sido barbaramente reprimidos e torturados, também não assumiu publicamente nenhuma associação partidária ou tomada de posições políticas.

De fato, conversando com todos os ex-alunos, pessoas que estiveram próximas ao Frei, alguns inclusive se tornaram colegas de profissão e trabalharam com o artista, como é o caso dos artistas plásticos Amauri Menezes e Saída Cunha; em todos os depoimentos colhidos, essas pessoas afirmaram a discrição do Frei em relação a alguma posição política partidária.

Entretanto, em entrevista concedida para essa pesquisa Neusa Michelon Baiocchi[464] amiga e ex-aluna do Frei relatou algo nos chamou bastante atenção. A convite do Frei, ela e a folclorista Regina Lacerda teriam viajado juntos para Itália e se hospedado onde morava sua

---

Meus amigos continuaram caminhando e eu fui deixado com medo e com uma ferida aberta em meu peito. Um grande grito veio através da natureza" (MUNCH, 1989,p. 136 *apud* MENEZES, 1994, p.82).

[464] Neusa Michelon Baiochi entrou na Escola de Belas Artes no final de 1967 a convite de Confaloni, já com vocação para arquitetura, na época teria sido orientada por ele para aguardar o curso de arquitetura que estava sendo gestado pelo mesmo. Neusa formou-se em 1972 e fez parte da primeira turma da escola de arquitetura. Como professor, a ex-aluna ressalta seu carinho com os alunos, e relembrou dos churrascos que faziam o qual o frei era convidado especial. A amizade com Neusa Baiochi rendeu bons momentos vividos juntos. O Frei passou a frequentar a casa de seus pais e sogros, ambos descendentes de italianos lhe permitindo se sentir a vontade em um ambiente familiar, partilhando das reuniões regadas a gastronomia italiana, o que fazia o Frei rememorar um pouco o ambiente familiar de sua terra natal. Também, Neusa abriu sua intimidade, mostrando-nos seu album de casamento, cuja cerimônia teria sido celebrada por Frei Nazareno na igreja São Judas Tadeu.

irmã Rita Orsini. Como hóspedes presenciaram a calorosa recepção e o ambiente familiar na casa de Rita em Viterbo. O Frei teria sido o guia artístico de Regina Lacerda e Neusa Baiocchi em várias cidades que percorreram pela Itália; um roteiro que incluía museus, conventos, igrejas em que ele havia realizado afrescos, e claro, toda paisagem da região da Toscana, motivo de inspiração de suas pinturas. Segundo Neusa, "adentramos sacristias, conventos, igrejas, museus apreciando aquelas obras sob os olhos do Frei artista." Nessa ocasião Neusa adiantou que teria acompanhado o Frei algumas vezes em reuniões que aconteciam no Convento de Le Caldine, próximo a Firenze, eram reuniões com padres progressistas ligados à Teologia da Libertação e intelectuais fiorentinos. Havia também um grupo de amigos que faziam parte de uma pastoral que vinha de uma cidadezinha próxima a Firenze, Pistóia, para participar dessas reuniões. Posteriormente, membros desse grupo vieram conhecer Goiás e se fixaram na localidade com trabalho missionário. Confaloni foi muito amigo do grupo. Entre os participantes havia dois grandes amigos: o Padre Lippi e Luppi os padres que fizeram trabalhos missionários no entorno de Goiânia. (Entrevista concedida por Neusa Michellon Baiocchi em 21 de Março de 2017).

Neusa nos cedeu fragmentos de uma entrevista que Maria Nazareth Albuquerque Aguiar, amiga do Frei teria concedido a Narcisa Cordeiro[465] Em Fevereiro do ano de 1987, enquanto pesquisava sobre a vida e a obra do Frei para participar do concurso de monografias organizado pela PUC, "Frei Nazareno, Bandeirantes das Artes Plásticas em Goiás" junto com Maria Abadia Silva e Jaci Siqueira o qual foram agraciados com a menção honrosa, ficando PX Silveira com o primeiro prêmio do concurso. Nesse trabalho, Narcisa Cordeiro cita vários nomes de pessoas que se tornaram amigos do Frei, dentre esses nomes estaria o de Maria Nazareth Albuquerque, irmã de José Ivan, grande amigo do Frei do Lyceu. Segundo Narcisa Cordeiro, "Nazaré foi uma grande amiga, pessoa com quem o Frei trocava profundas reflexões político-filosóficas":

[465] Narcisa Cordeiro é membro do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, foi aluna de Frei Confaloni, na década de l970, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, hoje PUC. Narcisa Cordeiro participou do concurso "Frei Nazareno, Bandeirantes das Artes Plásticas em Goiás" (monografia) da PUC, em 1987, com Maria Abadia Silva e Jaci Siqueira, no qual foram agraciados com Menção Honrosa. Em 1989, com intenção de aprofundar sobre a obra do Frei, foi para Itália com a arquiteta Jacira Rosa Pires, a artista plástica Dina Cogolli e, também, da historiadora e botânica Amália Hermano. Hospedaram-se na casa de Rita Confaloni, irmã de Frei, em Bagnaia, zona rural, nas proximidades de Vitterbo. Foram acolhidas na casa projetada por Mário Baiocchi Filho. Dina Cogolli foi intérprete valiosa e nos acompanhou, também, em Roma, onde conheceram coleções particulares em casa de familiares de Confaloni.

> Em entrevista formal com a Nazareth, em fevereiro de 1987, conheci aspectos importantes destas discussões. Nazareth disse, naquela época, que a sociedade goiana criou um "standard" para Confaloni como sendo um padre conservador. Entretanto, Nazareth afirmou que, em seus diálogos com Confaloni, havia uma postura de flexibilização além dos parâmetros religiosos. Confaloni tinha uma consciência política, discutia com domínio várias correntes ideológicas, desde o hegelianismo até o fascismo e o nazismo. Ele não era um alienado politicamente. Ele conhecia as obras de Lenin, Marx, Trotsky e outros. Ele era um liberal, mas não aceitava o capitalismo selvagem. Entendia a conjuntura política do Brasil com muita profundidade e queria, através de suas ações, caracterizar Goiânia com a marca da modernidade nas Artes Plásticas, ou seja, que Goiânia fosse definida como uma cidade culta. Realizou várias pinturas para introduzir em casas goianas expressões artísticas. Participou de várias exposições nacionais e internacionais representando Goiás. Contribuiu com a formação de excelentes artistas plásticos goianos que hoje atuam na esfera nacional e internacional. (Entrevista concedida por Maria Nazareth Albuquerque Aguiar à Narcisa Cordeiro em Fevereiro de 1987).

Em retorno ao Convento São Domingos, a casa que abriga os padres, onde Confaloni morou até a sua morte, pude ter acesso à pequena biblioteca do Frei descoberta por meio do Frei Cristovão que havia comentado dos enormes livros de arte que estavam guardados nessa pequena estante na ala íntima dos aposentos dos padres. Com sua autorização tive acesso aos livros, um vasto material de leituras que vai desde livros de arte etrusca, arte clássica, uma coleção de pintores Renascentistas, alguns franceses, além de livros de história, sociologia, filosofia. As referências e foto estão em anexo.(Figura 34 e 3, anexo).

Não pretendemos com essas informações afirmar a adesão de Frei Confaloni ao Movimento da Teologia da Libertação no Brasil de modo efetivo, até porque o conteúdo dos depoimentos está cheio de lacunas, constitui-se de fragmentos de memórias que as entrevistadas mencionaram, portanto, não seriam suficientes para tanto. No entanto, nesses vácuos de informações percebemos um Confaloni que não era de escritos, mas de prática, não era partidário a uma ideia, mas tinha suas convicções e as representava em seus procedimentos pitctóricos. Portanto, há indícios de que Confaloni dialogava por meio de sua arte com princípios que fundamentam a Teologia da Libertação no contexto latino-americano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> É preciso aproximar o artista da realidade vivida pelo povo, caso contrário, o artista viverá desambientado e incompreendido.
>
> *Frei Confaloni*

A afirmativa de Frei Nazareno Confaloni na epígrafe acima, ganha força e toma sentido em nossas considerações finais ao lidarmos com a diversidade brasileira em amplo aspecto, em que pesem as discussões em torno de autores emblemáticos da historiografia brasileira como Gilberto Freire e Sergio Buarque de Holanda. Tal diversidade sempre instigou meu olhar quando criança, ao observar figuras santas representadas com feições humanas e miscigenadas nos afrescos da Igreja São Judas Tadeu.

Foi a partir dessa perspectiva que começamos a perseguir os rastros do pintor sacerdote que, já cansado de uma Europa Bizantina, como ele mesmo afirmava, se lança do outro lado do Atlântico para conhecer outros lugares onde ele pudesse não só exercer sua atividade de missionário, mas também concretizar seus ideais. Do encontro com o lugar, uma cidade localizada no Planalto Central, interior goiano que ainda vive a nostalgia dos seus anos de Capital do Estado, é que começa a sua história com o Brasil. Como agente missionário europeu, conheceu uma teologia diferente do modelo sociopolítico libertador da Teologia Latino-Americana. Se há conexões de peso que se pode apontar entre a Teologia Progressista Europeia e a Teologia da Libertação Latino- Americana é o de colocar os pobres como sujeitos da história, por ambas se apropriarem da linha pastoral social do Concílio do Vaticano II e no uso da sociologia de inspiração marxista, que no caso europeu, tem como base o socialismo utópico.

Como um Frei europeu, Confaloni trouxe o modelo progressista e o revisou a partir de categorias trabalhadas na Teologia da Libertação Latino-Americana com fundo marxista em um contexto etnográfico oposto ao do europeu. Aqui o missionário se deparou com um campo empírico, diferente da sociologia teórica e burocratizada da Europa. Confaloni mergulhou no interior de terras goianas, conheceu núcleos onde ocorreram conflitos, se deparou com uma realidade que é caracterizada socialmente por uma estrutura de exclusão humana e social. A situação dramática da terra, as desigualdades sociais, os conflitos entre trabalhadores e empregados, a miséria em que vivem as comunidades ribeirinhas da região do Rio Araguaia, as populações indígenas, os quilombolas da região do norte de Goiás, atual região do Tocantins, foram realidades que se confrontaram e ressurgiram em seus afrescos, ou mesmo

em seus quadros de pintura de Madonnas. São Marias silenciosas, sofridas, Marias do povo, cheias de bondade e dignidade. Houve, ainda, sua admiração pela arte indígena Karajá, a observação da paisagem social urbana com tipos humanos que carregam traços característicos de um Brasil miscigenado que o levou a convidar pessoas a servirem de modelos em seus afrescos de pintura da Igreja do Rosário na Cidade de Goiás. O contato com pessoas humildes ligadas à vida interiorana e ao meio rural, tudo isso lhe facilitou olhar, absorver e aprofundar uma linguagem pictórica útil da realidade que se encontrava diante dele, mas em diálogo com movimentos modernistas europeus, sobretudo o novecento italiano em conexão com arte de épocas passadas, naquele momento o "retorno à ordem".

Confaloni também tinha conhecimento do que estava acontecendo nos chamados "grandes centros" de arte do Brasil na época (Rio de Janeiro e São Paulo). Seus afrescos da Estação Ferroviária de Goias "Os Bandeirantes: antigos e modernos" são provas de que o artista teria assimilado o espírito do modernismo brasileiro, sobretudo, com a obra do pintor ítalo-brasileiro Cândido Portinari. A favor desses argumentos, é bom lembrar que em 1950, quando Confaloni chegou ao Brasil, ainda havia uma arte de apelo social que, paulatinamente foi se distanciando em razão da criação do MAM, do MASP, do acontecimento da I Bienal Internacional do Brasil resultando em um mercado de arte forte, com pouca evidência na crítica social.

As obras de Confaloni tem um caráter profético profundo, aspecto que interferiu de maneira contundente em suas ousadas incursões pelo moderno, em um diálogo intenso com uma crítica que recepcionou positivamente suas obras, em função da dimensão política e social sob as quais se apresentavam. Vinda do meio literário, composta em sua maior parte por escritores, poetas, prosadores, homens das letras, de um modo geral, ligados às instituições culturais e política ao Estado, essa pequena elite intelectual acreditava eliminar definitivamente a ideia de isolamento e decadência em uma segunda fase do projeto modernizador audacioso do interventor Pedro Ludovico Teixeira com ênfase no cultural.

Ora, um posicionamento dos críticos de apropriação de Confaloni como "Bandeirante da arte moderna", como afirma o crítico de arte Emílio Vieira em um de seus artigos, era conveniente politicamente como proposta civilizadora. O projeto Getulista no qual a cultura tem o papel de ser conveniente para política foi abraçado pela elite intelectual que desejava integrar o Estado de Goiás ao resto do Brasil, afirmar uma identidade goiana que já estava em construção desde os eventos do Batismo Cultural da cidade no ano de 1942.

Se o grupo Geração 45 havia rompido com o modelo literário romântico parnasiano que imperava em Goiás na época, o mesmo precisaria acontecer com as artes plásticas que

contava com pequeno grupo de pintores paisagistas (Goiandira do Couto, Octo Marques), residentes na cidade de Vila Boa de Goiás e Veiga Valle, em Pirenopólis. Neste sentido, Confaloni foi a peça-chave que faltava para a crítica e as instituições em que estavam inseridos os personagens. Confaloni era um sacerdote de origem europeia, artista, recebeu uma formação italiana, clássica e florentina, conheceu todas as correntes artísticas do movimento modernista europeu. Quando Confaloni chegou em Goiânia no ano de 1952, uniu-se ao grupo de Henning Gustav Ritter e Luis Augusto Curado e criaram a EGBA, inaugurada em 1953, primeira instituição de ensino das artes em Goiás, e no ano seguinte organizaram o I Congresso de Intelectuais em Goiás, marcando presença no cenário cultural artístico da cidade e do País.

Se a arte de Confaloni é moderna ou mesmo se o modernismo goiano é tardio ou não, são indagações que nos parecem menores em relação ao que foi perseguido nesta pesquisa. Ao trabalho interessou muito mais discutir as formas de construção dessas ideias do que propriamente dar uma resposta substancializada aos aspectos estéticos vinculados ao artista. Nas singularidades desse processo se funda outra questão: foram os críticos que se apropriaram convenientemente do artista como arauto da modernidade ou foi Confaloni que teria se apropriado de Goiás pelas experiências sociológicas que teve a oportunidade de experimentar?

Se retomarmos a afirmativa de Confaloni na epígrafe acima, percebemos que que valorizava a construção de uma arte em conformidade com seu tempo e do que havia diante dele. A realidade pastoral com a qual se deparou associada ao momento político de turbulência o qual o mundo passava, além da Ditadura Militar no Brasil foram conjunturas fundamentais para a composição conceitual de suas imagens. Ele pintou em suas telas a percepção da realidade de Goiás entre o rural e o urbano, divulgou os tipos humanos nativos sem apresentá-los de forma exótica ou de uma maneira negativa, mas esforçando para expressar a realidade que percebia como artista e religioso em missão. Confaloni procurou enfatizar representações do lavrador em sua rotina dura diária sem ferir sua dignidade humana, mas alçando-as a um patamar transcendente. Ao olharmos para a imagem de um lavrador e a mulher puxando um cavalo magro e cansado, sob uma paisagem montanhosa ao fundo somos levados a pensar em uma Fuga para o Egito, ou quem sabe a representação quixotesca de Goya, porém, com algo de muito particular.

O pintor também, não deixou de registrar as brincadeiras das crianças nas ruas com suas bonecas de pano, cirandas de roda, momentos em que a mãe brinca com a criança no colo, ou mesmo o registro das lavadeiras pobres no Rio Vermelho logo que havia chegado à

Cidade de Goiás. São imagens encontradas no universo cultural no qual Confaloni estava inserido, mas que contém afinidades com obras de pintores de vertentes modernistas francesas como é o caso de Lerger, ou com o pintor de origem italiana que veio para o Brasil, Giuseppe Gianinni Pancetti, ou, ainda com os quadros de brincadeira de rua de Cândido Portinari. Confaloni procurou enfatizar em seu trabalho toda força e dignidade das pessoas sofridas, a importância da religião, da fé na manutenção dessa dignidade, como na apresentação do lavrador em momento de oração com a família no painel da Igreja de Araraquara, imagens que compõem em conjunto, um verdadeiro tratado de sua teologia.

Sem dúvida, Confaloni sofreu uma influênci da Teologia da Libertação que nasce como uma ideia na Europa e depois se expande para a América Latina aplicada como teoria ideológica e política. A análise marxista, a crítica ao capitalismo industrial pós-Segunda Guerra Mundial tornou-se um discurso forte pela experiência com o nazismo e fascismo. Seguramente a *Gaudium et spes*, uma intervenção de João XXIII pouco antes do início do Concílio em face dos países considerados subdesenvolvidos, teria dado força a Confaloni de falar da gente do novo País. É um artista que foi ao encontro da sensibilidade regional. Sua força artística pessoal, o faria representar uma arte moderna sob uma nova modalidade interpretativa, como provocação de uma nova mensagem e conteúdo. Mas tal mensagem teve duplo sentido e valor diante da visão colonialista da crítica que enxerga e valoriza o que vem de fora, pois, viam em Confaloni o perfil perfeito, o respaldo e a comprovação que precisariam para que pudessem construir a imagem moderna e positiva do Estado de Goiás perante o resto do País no contexto da construção de Goiânia e da Marcha para o Oeste.

De fato, Confaloni respondeu a tudo isso por meio da criação da Escola Goiana de Belas, Artes e de suas ações culturais desenvolvidas nos anos seguintes. O papel desempenhado pela Escola Goiana de Belas Artes e sua ligação com instituições culturais atreladas ao Estado, teria sido o mesmo da Academia Imperial de Belas Artes com IHGB, na implantação de um modelo de arte que passa a ser reconhecida nacional e internacionalmente formando uma geração de artistas.

Tadeu Chiarelli (1999) considera modelos de arte que a Europa teria propagado para o resto do mundo e transformado em valores universais. No entanto, tais valores, se aplicados à realidade brasileira, não se adequariam à localidade, o que não quer dizer que essa arte não seja herdeira dos valores da arte europeia. A arte aqui foi obrigada a sofrer uma série de adaptações com meio físico, humano, o que conferiu a ela características peculiares, distanciando-se do modelo original. A afirmativa de Chiarelli e a crítica de Daylalis González Perdomo (2017) sobre a obra de Confaloni corroboram e asseguram nossas afirmações em

relação à produção artística do religioso, pois, certamente, sua arte não seria o que foi na Itália sem a sua experiência e o aprofundamento de suas experiências teológicas no Brasil.

Com uma pintura pensada e comedida cria personagens que se incorporam à paisagem da cidade, o caboclo, a mulher negra, o trabalhador rural, consegue captar os instantes fugidios que escapam na maioria das vezes, às percepções mais sensíveis. Ademais, sua integração no meio intelectual brasileiro se deu em função do encontro com Luiz Curado e Henning Gustav Ritter, juntos idealizam e abrem a EGBA, onde dirigiu e lecionou até o último dia de vida, nesse mesmo período participou de várias exposições no Brasil e Itália.

Apesar da recepção de sua arte no primeiro momento ter causado certo estranhamento à população da Cidade de Goiás, por se tratar de pintura que dialoga com o popular, de um modo geral, não houve uma fratura entre o mundo artístico e o público que recebeu sua arte, o que seria complicado no âmbito da arte sacra, até porque como já foi dito, o *status* de sacerdote europeu lhe garantiram *status* e respeito. Frei Confaloni, dizia que as pessoas não entendiam nada de arte. Ademais, uma de seus objetivos, conforme teria dito em entrevista, era pintar muitos quadros para colocar cultura dentro das casas dos goianos. Portanto, não podemos desconsiderar que nessa relação existe uma visão eurocêntrica civilizatória velada por trás da formulação de uma arte que carrega essência do sacro com peculiaridades do local de um lado, e a necessidade da crítica na época em apropriar da imagem do artista como ícone da modernidade de outro.

Certamente, a declaração de Confaloni na epígrafe acima demonstra o quanto sua arte foi pensada e é vinculada a partir da sua experiência no Brasil, sua vivência com a realidade pastoral vista em conformidade com o Concílio do Vaticano II, permitindo-lhe inventar uma nova forma de expressão, o que lhe garantiu à sua obra singularidade.

A ampla documentação que reunimos aqui em Goiânia e na Itália exigiu-nos muita dedicação e esforço, de modo que conforme dávamos voz às fontes, elas nos apresentavam novos dados, e assim fomos tecendo a história da construção do modernismo nas artes plásticas em Goiás. Durante o percurso das entrevistas, houve momentos de divergências entre alguns entrevistados. Da parte de uns, Goiás, estava em atraso, em relação às discussões de arte que acontecia eixo Rio/São Paulo, sobretudo durante a década de 1960, já na visão da maioria, Goiás não ficou alheio em relação ao que acontecia fora do Estado, e também, houve grandes iniciativas no campo das artes: as bienais e exposições, salões e concursos com premiações, o que fez de Goiás um exportador de artistas.

No percurso final da pesquisa, para elaboração do capítulo IV, houve muitas dificuldades na escolha das imagens, em função da quantidade de obras que artista havia

pintado, em torno de 1300 obras até agora catalogadas para o Catálogo Raisonné. Neste sentido, entendemos que essa pesquisa não se esgota nesse trabalho de tese, pois, ainda há muito a ser explorado, em relação à obra de Confaloni. Pesquisando o Catálogo Raisonné em elaboração gentilmente cedido por Px Silveira, verificamos a quantidade de temáticas trabalhadas pelo artista. Para que se possa ter uma ideia das potencialidades há como pensar em uma pesquisa que explore as representações do negro, e uma série de quadros de paisagens urbanas que apresentam uma estética da ruralidade a serem explorados nas quais o artista fez muitas experimentações, conversando com movimentos estéticos modernos europeus. Também são imagens que alcançam uma dimensão política em razão das discussões da dicotomia entre o rural e o urbano, durante o processo de modernização do País. Em relação às suas imagens da Europa, os afrescos do Convento de Le Caldine, a Via Sacra pintada para Igreja de Fontanelatto, foi rejeitada pelos padres e merece um maior exame. A estética de Confaloni pode ser explorada também a partir de uma análise interpretativa a partir do meio literário. Outros aspectos a ser explorados referem-se a um aprofundamento da relação do sacro moderno de Confaloni com a corrente teórica da Teologia da Libertação, confrontando com outras obras nessa mesma perspectiva.

Confaloni é um artista que ama olhar a arte, experimentar, provar mecanismos expressivos. Inventa maneiras de dialogar com escolas, autores que lhes são caros, é um homem livre, e como tal, sua arte não pode ser catalogada em um único movimento artístico. Inspira-se em várias correntes estéticas e de várias maneiras, o que dá à sua produção um tom particular. O que se vê é que há uma esperança com João XXIII, em um mundo que havia saído da Segunda Guerra Mundial, que criou grandes danos à humanidade. O trauma, o medo de mais um conflito mundial fizeram com que o Concílio de João XXIII se constituísse a partir de uma forma de esperança promovendo mudanças profundas no seio da Igreja Católica. No confronto de imagens produzidas na Itália com as imagens do Brasil, vê-se claramente uma liberdade expressiva. É como se ele vivesse o Concílio articulado com linguagens modernas da cultura artística na qual o artista estava fazendo parte, tendo como fundo sua experiência no Brasil. A pobreza, as injustiças e o interesse pela Teologia da Libertação de um lado e sua educação clássica e o diálogo com movimentos modernos do outro, serviram para demonstrar a diversidade da cultura goiana. Isso pode ser percebido na trajetória artística de suas madonas, apresentadas com simplicidade nos traços, porém, cercadas de ternura e sensualidade, sendo essas imagens o ponto alto de suas experiências artísticas, pois a fase final de sua vida Confaloni faz pintura de fé provada, íntima, profunda como se chegasse ao ponto máximo de sua essência.

A solidão diante do trabalho de tese é um esforço pela busca do conhecimento que em si é fechado, sobretudo no momento da escrita. Entretanto, em um trabalho de pesquisa há um crescimento na vivência existencial. É preciso colocar o saber do nível da experiência existencial concreta, articulando aspectos de relações de vivências culturais em diversos níveis. Neste sentido, não perdemos de vista o interdisciplinar, mas ampliamos o termo. A minha experiência acadêmica do doutorado oportunizou-me o encontro com a história da cultura e com os hábitos cotidianos da gente do Velho e do Novo Mundo e me trouxe ganhos inimagináveis. O embate no sentido instigador de conhecer e aprofundar a pesquisa historiográfica de contexto regional utilizando uma exegese a partir de ferramentas que envolveram desde entrevistas, pesquisas de arquivos de jornais, bibliotecas, bibliografia tratadas com rigor, foram dados que permitiram que chegássemos aqui.

No contato com o italiano Giancarlo Polenghi, pude compreender por qual motivo há a defesa de uma prevalência e supremacia cultural artística no povo italiano, o que certamente leva a uma análise artística europeia nacionalista, pesada, além de se colocarem sempre dentro de uma visão clássica e renascentista.

Durante os meses em que me encontrava na Itália, fiquei analisando um Confaloni neutro, e com elementos que pudessem ser colocados sob o ponto de vista crítico em relação a ele. Entrar no mundo do meu sujeito de pesquisa por meio de seus familiares foi extremamente relevante para uma identificação existencial, afetiva e histórica com a pessoa do artista Nazareno Confaloni.

De volta ao Brasil, trabalhando com critérios historiográficos, dentre os quais, vários elementos de herança europeia dos quais o artista se movia, consegui levar o artista literalmente para Goiás através de um quadro de referências culturais, representado em sua fortuna artística legada ao povo goiano, trabalhado sob uma postura eclesial do ponto de vista da história. Tudo isso nos fez projetar elementos necessários suficientes para desdobrar o tema abrindo janelas importantes que poderão implicar em novos projetos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Durval M. **História A arte de Inventar o Passado - Ensaios de Teoria da História,** Bauru-SP: Ed. EDUSC, 2007.

AMARAL, Aracy.A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.** 3ª edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

_____. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Ed. 34, 1998 (5ª edição revista e ampliada).

_____. **Portinari, Pintor Social.** São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1990. (Coleção estudos; 112)

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica d'Arte**. Tradução: Helena Gubernatis. 1ª Ed. Lisboa, 1988.

_____. **Arte Moderna Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos.** Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti, 2ªEd. Companhia das Letras, 2010.

ARRUDA, M.Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura São Paulo no meio século XX**. Baurú-SP: EDUSC, 2001.

ASSIS, Wilson R. **Estudos de História de Goiás**. Goiânia: Ed. Vieira, 2005.

AZZI, Riolando. **O episcopado do Brasil frente ao catolicismo popular**. Petropólis: Ed. Vozes 1978.

BARBOSA, Raquel Miranda. **Na (Re)Montagem revela-se o "Invisível": Releituras da Paisagem Colonial e das Tradições Vilaboenses na obra pictórica de Goiandira do Couto.** 3º Colóquio Ibero-Americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, Desafios e Perspectivas. Belo Horizonte, 2015.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982

BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris anos 1920**. São Paulo: Ed. 34, 1ª Ediação, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.

_____ **. Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar A aventura da modernidade.** Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2007.

BHABHA, Homi K.**O local da cultura**. São Paulo: Ed. Ática, 1989

Biografia Bartolomeu Bueno da Silva <http://www.sohistoria.com.br/biografias/bartolomeu/> Acesso: 20/07/2015.

II Conferência Geral do Episcopado Latino Americano - Conclusões de Medellin, 1968. 6ª Edição. Edições Paulinas. Disponível: <http://www.cpalsj.org/wp-content/uploads/2013/03/Medellin-II-CELAM-1968-POR.pdf> Acesso: 20/07/2015

BOFF, Leonardo. **O Rosto Materno de Deus,** Ed. Petrópolis, Vozes, 1979.

BOFF, M.Clodovis. **Mariologia Social - O significado da Virgem para a Sociedade**. São Paulo: Ed. Paulus, 2006.

BORGES, Barsanulfo G. **O Despertar dos Dormentes**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1990. 1990.

CABRAL, Maria M. R. (Org.) **Iconografia Documentação Histórica e Fotográfica do Acervo Artístico do Município de Goiânia. Goiânia**: Printed in Brasil, 2008.

CANCLINI. Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo, EDUSP, 3ª ed., 2000

CANDIOTTO. Jaci F.S. **Maria: duas leituras a partir da teologia feminista**. *Disponível em:* www.pucpr.br/eventos/congressoteologia/2011/

CAPEL, Heloísa S.F. **"UBE - O porto do escritor - Expansão e Consolidação da Cultura em Goiás. Goiânia**", RF Editora, 2017, (Livro no Prelo).

CATTANI, Icleia B. **Arte Moderna no Brasil**. Belo Horizonte, Ed. c/Arte, 2011.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. **A Construção de Goiânia e a Transferência da Capital**. Goiânia: Ed. UFG, 1999.

_____ . Caminhos de Goiás - da construção da decadência aos limites da modernidade. Goiânia: Ed.CEGRAF-UFG, 2013.

CHEVITARE,Andre L. e CORNELLI, Gabriele (orgs**.) A descoberta do Jesus Histórico**, São Paulo, Ed. Paulinas, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Ed. Lemos-Editorial, 1999.

_____. **Um Modernismo que veio depois - Arte no Brasil - Primeira metade do século XX.** São Paulo: Ed. Alameda, 2012.

CLARK, T.J. **Modernismos: Ensaios sobre política, história e teoria da arte.** In: **Grotesco David com a Bochecha inchada: Um ensaio sobre autorretrato.** org: Sônia Salzstein. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.204.

COLI, Jorge. **Arte e Pensamento.** Santa Catarina: Ed. Letras Contemporâneas, 2010.

_____. Pedro Américo, Victor Meirelles, Entre o Passado e o Presente.1º Encontro de História da Arte, Unicamp 2005 <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/COLI,%20Jorge%20-%20IEHA.pdf > Data de Acesso: 18/07/2015

_____ . **O Corpo da Liberdade - Reflexões sobre a pintura do século XIX.** São Paulo: CosacNaify, 2010.

COMBLIN, J. **As Sete Palavras-Chave do Concílio do Vaticano II**. Vida Pastoral 46, nº243, 2005.

CONFALONI, Giuseppe.N. Encontro de Épocas Artísticas. **Revista Renovação**, 1955.

_____ **.** Poema Branco**.** Publicado sob o Pseudônimo de Nilo Franco,(anagrama de seu próprio nome). Caderno da Escola de Belas Artes - **Revista Renovação**, nº 03, 1954.

COSTA, O.Edegar. Paulo Fogaça nas Artes Plásticas em Goiás: indícios de uma contextualização**. Revista UFG**, Junho 2006/ano VIII. nº 1. p.39-43)

COSTA LIMA, Luiz. (Org) **A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção**. Coord.e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

DELTURK, Steve. **Madonna Images and the Construction of Femininity in Modern Art.** home.moravian.edu/public/eng/.../SteveDelturk.pdf

DIAS, Angelo. **O Canto Coral em Goiânia: Uma Trajetória**. Revista UFG, 2008, Ano 10, nº 5, p. 132.

Dicionário de Teologia http://geif.com.br/wp-content/uploads/2014/03/NOVO-DICION%C3%81RIO-DE-TEOLOGIA-Sinclair-David-J.I.-Packer.pdf

DIDI-HUBERMAN, G. **O que Vemos o que nos Olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. Diante da Imagem. São Paulo: Ed. 34, 2013, p.30.

_____**. De Semelhança a Semelhança.** Disponível em: http://dx.doi.org/10.159/S1517-106X2011000100003 Acesso: 22/02/2015.

_____ . **A Imanência da Estética**. Alea vol.5 no.1 Rio de Janeiro Jan./July 2003 http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009 Acesso: 21/07/2015.

DIONÍSIO. M. **Portinari,** Lisboa, 1963.

DOMINGUES, José M. **A Dialética da Modernização Conservadora e a Nova História do Brasil.** Revista Ciências Sociais, Rio de Janeiro, vol. 45, nº 3, 2002, p.459-482.

DUSSEL, Enrique. **Europa, Modernidade e Eurocentrismo**. In: Lander, Edgard (Org.). **A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas.** Coleccion sur, CLACSO Ciudad Autonoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.disponível em:http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html

FABRIS, Annateresa. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

_____.(Org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil. Campinas-SP, 1994.**

FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste.** Ed.UFMT/MACP, 1979.

FIGURELI, Roberto. **Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção**. Ed. UFPR, 1988.

FIORES, Stefano e MEO, Salvatore. **Dicionário de Mariologia.** Tradução: Alvaro A. Cunha, Honório Dalbosco, Isabel F.L.Ferreira. São Paulo: Ed. Paulus, 1995.

FRANCO, Siron. Confaloni por Siron Franco**. Revista Goiana de Artes**, Goiânia-GO, v. 3, n.1, p. 81-86, Jan/Jun. 1982

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica Quatro Ensaios**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Ed. Cultrix, 1957.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I - Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.** Trad. Flávio Paulo Meurer e nova revisão da tradução por Enio Paulo Giachini. 9ªEd. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2008.

GOYA, Edna. **O Ensino superior de artes plásticas em Goiás: A Escola Goiana de Belas Artes.** Cachoeira-Ba: 2010 Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**.**."Entre Territórios". Cachoeira-BA, 2010, p 2030).

GINSBURG, J. e PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma História**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2012.

GINZBURG, **Carlo. Medo, reverência, terror - Quatro Ensaios de Iconografia Política.** Trad. Federico Carotti, Joana Angélica d'Avila Melo e Júlio Castañon Guimarães. 1ªEd. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação Contra a Morte da Arte.** Rio de Janeiro: Ed. Revam, 1999.

GRISI, Francesco. **I Futuristi: I manifesti, la poesia, le parole in libertà, i disegni e le fotografie di un movimento rivoluzionario che fu l'unica avanguardia italiana della cultura europea.** A cura de Francesco Grisi. Roma: Grandi Tascabili Econmici Newton, 1994, 410p.)

HARTOG, François. **Regime de Historicidad**e [Time, History and the writing of History - KVHAA Konferenser 37: 95-113 Stockholm 1996]. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>

_____.**O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

HALL, Stuart **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOBSBAWM, Eric. **A Revolução Francesa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

IVANISE, Vera.. (Org.). **Concílio Vaticano:** análises e prospectivas**.** São Paulo: Paulinas, 2005.

JEREMIAS J. **Teologia do Novo Testamento**. São Paulo, Ed. Paulinas, 1977.

KUSMA, Cesar A. A Esperança Cristã na "Teologia da Esperança". **Revista Pistis Prax., Teol. Pastora**l. Curitiba, v.1 n.2, p.443-467, jul./dez. 2009.

LACOSTE, Jean-Ives. **Dicionário Crítico de Teologia,** São Paulo, Ed. Paulinas, Loyola, 2004, p.929-944.

LEFEBVRE, Henri**. Introdução à Modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1969.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória. In: Antigo/Moderno Um par ocidental e ambíguo.** Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Ed. UNICAMP, 2006.

LIBÂNIO, João Batista. **Concílio Vaticano II - Em Busca de uma primeira Compreensão**. São Paulo: Ed. Loyola, 2005.

_____**. Vinte Anos de Teologia na América Latina e no Brasil.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

MANSO, Celina F.A. (org.). **Goiânia art déco: Acervo Arquitetônico e Urbanístico**. **Dossiê de tombamento**. Goiânia: Printed in Brasil - Seplan, 2004. v.2. Iconografia.

MARÍAS, Julián. **Mapa del mundo personal**. Madrid: Aliuanza Editorial, 1994.

MARIA, Julián. **Persona**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

MELO, Márcia M.**Goiânia, cidade de pedras e de palavras**. Goiânia, UFG, 2006.

MELLO, Márcia Metran. **Modernismo em Goiás**, https://projetos.extras.ufg.br/.../images/.../32_**modernismo_em_goias**.pdf. Acesso em 01/08/2014.

MENEZES, Amauri. **Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

MENEZES, Paulo Roberto A. **A Pintura Trágica de Edvard Munch - Um ensaio sobre as pinturas e as marteladas de Nietzsche.** Tempo social; Revol. Sociol. USP-SP 5(1-2):67-111, 1993. (Editado em Novembro de 1994).

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço provisório, Proposta cautelares**. Revista Brasileira de História**, São Paulo-SP, ANPUH, v.23, n. 45, p. 11-36, 2003.

NEPOMUCENO, Maria de A.**"A Revista "Oeste": Seus intelectuais e a organização da Cultura e Modernidade em Goiás (1942–1944).** In: www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/838.pdf. Acesso em **www.sbhe.org.br/novo/-congressos/cbhe5/pdf/838.pdf**

NOVAIS, Fernando A. e MELLO, João M. Cardoso. **Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna.** In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.) **História da Vida Privada no Brasil contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998).

ORLANDINI, Reginaldo. **Candido Penso Bispo e Fotógrafo**. Goiânia: Ed. Líder, 1996.

PALACIN, Luís e MORAES, Maria A.S. **História de Goiás 1722 - 1972**. Goiânia: Ed.UCG, 2001.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2° ed., 1979.

PELIKAN, Jaroslav. **Maria através dos séculos - Seu papel na história da cultura.** São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1996.

PEREIRA, Sônia G. **Arte Brasileira no Século XIX.** Belo Horizonte. Ed. C.Arte, 2008.

PRADO, Paulo B. Patrimônio Inquirido: In: Por uma História de Memórias Subterrâneas nos Sertões de Goiás em 1930**. Revista "Em Tempo de Histórias"- Programa de Pós-Graduação em História da UNB**, nº24, Brasília, Janeiro-Julho de 2014.

RAMOS, Alcides, CAPEL, Heloisa.S.F. PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). **Narrativas Ficcionais e Escrita da História. In: Os Inconfidentes (1972, Joaquim Pedro de Andrade): Recepção e Historicidade a partir das ideias de Wolfgang Iser**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2013.

RENDERS, HELMUT. **Cristologia Iconográfica : das suas linguagens imagéticas clássicas a uma expressão única latino americano no fim do século XX.** PLURA, Revista de Estudos da Religião, ISSN 2179-0019, vol. 4, nº2,2013, p.4-31 Disponível: < file:///C:/Users/Jacqueline/Downloads/733-2796-1-PB%20(1).pdf> Acesso: 20/07/2015.

RIBEIRO, Berta. **O Índio na história do Brasil**. São Paulo: Global, 1983.

ROMANELLI, Otaíza O. **História da Educação no Brasil**. Ed. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 1999.

SALGUEIRO, Heliana.A. **A Singularidade na obra de Veiga-Valle**. Goiânia, 1994.

SCHORSKE, Carl.E**. Pensando com a História - Indagações na passagem para o modernismo.** São Paulo: Cia das Letras, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritiz (Org.) **História da Vida Privada no Brasil Contrastes da intimidade contemporânea. In: Capitalismo tardio e Sociabilidade moderna.** MELLO, João M.Cardoso e NOVAIS, Fernando A. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEGALLA, Giuseppe. **A pesquisa do Jesus Histórico,** São Paulo, Ed. Loyola, 2013.

SILVA, Colemar Natal. **In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. V. 1, n. 1**

SIMON, Schwartzman, BOMENY,Helena M.B. e COSTA, Vanda M.R. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Ed. Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte. A **Construção de Brasília, Modernidade e Periferia.** 2ª edição. Goiânia: Ed. UFG, 2010.

SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia, Ed. UCG, 1991

_____. **Ária das Artes, O encantamento de Saída e seu magnífico acervo de histórias.** Goiânia: Ed. Kelps, 2015.

_____.**Confaloni Por Inteiro - Catálogo Raisonnè de Pinturas, Afrescos, Desenhos, Monotipias, Gravuras, Impressos e Experimentos de Frei Giuseppe Nazareno Confaloni Modo de Uso.** Goiânia, 2017 (livro no prelo).

_____e MACHADO, Betúlia (Org.). **Arte Hoje - O processo em Goiás visto por dentro.** Goiânia: Ed. Marco Zero, 1985.

SISI, Carlo di. Scheda in Catalogo. Bellezza divina tra Van Goch, chagal e Fontana. **Catálogo della Mostra, Edizione in Italiano. Firenze, Palazzo Strozzi, 2015.**

SOUSA, Salomão. **A juventude e a dignidade da poesia de José Godoy Garcia.** Brasília, Ed. Thesauros, 1999.

SOUZA, Francisco Itami C. **Coronelismo em Goiás.** Goiânia: 2ª edição, Ed. Vieira, 2003.

_____, BORGES, Dalva (Org.). **Goiás, Sociedade & Estado. In: A Política Tradicional em Goiás: 1930-1960**. Goiânia: Ed. cânone, 20014.

TEIXEIRA, F. **Teologia das religiões: uma visão panorâmica**. São Paulo, Paulinas, 1995, p. 128-131.

TELES, Domingos. Revolução nas Letras e Artes em Goiás. In: **Revista Oeste Edição Fac-Similar.Comemorativa do cinquentenário da fundação de Goiânia (1933-1983).** Goiânia: Ed. UCG. p.30

TELES, Gilberto M. **A Poesia em Goiás (Estudo/Antologia).** Goiânia, Ed. UFG, 1964.

_____. **Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro**. 19ª edição revista e ampliada. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

TORMIN, Lúcia Mollo. **Bazar OIó - A Ditadura contra a Livraria.** Goiânia: Ed. UCG, Contato Comunicação, 2009.

VERDON, Timothy. **Firenze Cristiana - Cammini di fede e arte**. Firenze: Ed. Mandragora, 2012.

VIEIRA, Emílio. **Leitura Crítica de artistas goianos.** Goiânia, Ed. PUC-GO e Kelps, 2012.

_____. **Itália Mater, Memória cultural de um etrusco reencarnado em Goiás**. Goiânia, Ed. Kelps, 2012.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

WULLSCHLAGER, Jackie. Chagal **CHAGALL Amor e Exílio**. Tradução: Maria Mourão Neto, São Paulo: Ed. Globo, 2009, p.21.

DISSERTAÇÕES E TESES:

ALMEIDA, Adriano Alcântara. **A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Cidade de Goiás do século XIX.** Monografia (Pós – Graduação latu sensu em História do Brasil). Goiás: Universidade Estadual de Goiás, 2001. Termo de Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos p. 02 e 06.

BITTENCOURT, Márcia Terezinha Brunatto. **A Presença de Jean Francois Douliez na Música em Goiás**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-graduação da Escola de Música e Artes Cénicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

BORELA, Marcela. **Experiências Modernas nas Artes Plásticas em Goiás:** Fronteira, Identidade,História (1942-1962). 2010. 2010. Dissertação (Mestrado em História, área de Pesquisa: Identidades, Fronteiras e Culturas de Migração) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

CAMPOS, Ionice B. **José Godoy Garcia: A Voz do Modernismo em Goiás**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

GALVÃO, Giovana Tavares. **A Trajetória de uma "Casa de Saber": O Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (1930-1970).** Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Geociências, área de Educação aplicada a Geociências da UNICAMP. Janeiro/2000

GOYA, Edna.J. A **Gravura como Meio de Comunicação:** Processo de Criação de DJ Oliveira. **2006.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Arte e Artemídia, da Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SANTOS, Edivaldo A. **Os Dominicanos em Goiás e Tocantins (1881-1930)** Fundação e Consolidação da Missão Dominicana no Brasil. 1991. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1991.

TAVARES,Marcela B. **O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. 2012**. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) - Programa de Pós-Graduação versidade Federal de Ouro Preto 2012.

JÚNIOR, Edson D.A. **Tradição, Modernidade e as Bençãos da Igreja Católica na Construção de Goiânia (1932-1942).** 2011. Dissertação (Mestrado em área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades. Linha de Pesquisa: Sertão, Regionalidades e Projetos de Integração) Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

PERIÓDICOS BRASILEIROS

AIRES, Aidenor. Nazareno Confaloni entra no céu. **Jornal O Popular- Suplemento Cultural,** Goiânia, 26 Jun. 1977, p. 04.

BARATA, Mário. Texto de crítica sobre a Exposição da EGBA no 1º Congresso Nacional de Intelectuais. Publicado no caderno da Escola de Artes na **Revista Renovação de** 1955, p. 24

BARBALHO, Reinaldo. **O Popular, Caderno 2, Suplemento Cultural**, 1964

CÂMARA, Célia. **Sobre a obra de Confaloni**. Folder de Exposição Frei Giuseppe Nazareno Confaloni - Exposição & Homenagem, Novembro de 1984, ano 1, MultiArte Galeria.

Catálogo de Arte da Galeria Bauhaus. Disponível: site: <http://www.galeriabauhaus.com.br/artistas.asp> Acesso: 20/05/2015.

COSTA, Waldir. Caderno da Escola Goiana de Belas Artes. **Revista Renovação**. V. Goiânia, Oficina INGRA S.A. 1, 1955, p.9-14.

FELIX, Bruno. Raridade Encontrada: última pintura de Frei Confaloni é localizada na Itália pelo galerista PX Silveira em expedição no país. **Jornal O Popular,** Goiânia, 22 Abr. 2015.

FRANCO, Siron. Sobre a importância da obra de Frei Confaloni. **Folder Exposição Frei Giuseppe Nazarenco Confaloni - Exposição & Homenagem**, Novembro de 1984, ano 1, MultiArte Galeria.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá, UFMT, MACP, 1979.

GARCIA, José Godoy. Goiás e a Presença de Frei Nazareno Confaloni - Um pouco da vida do Frei, sua obra de artista, os primeiros tempos na Itália, Vila Boa, Depois Goiânia**. Jornal OIó,** Goiânia, Abril de 1957.

JORDÃO, Eduardo. Sobre os Afrescos da Estação Ferroviária e o começo das obras da Igreja São Judas Tadeu. **Jornal O Popular,** Goiânia, 02.Jun.1977.

JORGE, MIGUEL. Nazareno Confaloni, não se pode esquecê lo. **Jornal O Popular,** Goiânia, 12 de Jun. 1977.

_____ . **O Popular - Páginas Literárias**, Goiânia, 25 Nov. 1973

_____ . E**ntrevista de Frei Confaloni concedida ao Jornal O Popular**. Goiânia, 13 Abr. 1974.

_____. Extraído do **Catálogo de Arte da Galeria Bauhaus**. Disponível: site: <http://www.galeriabauhaus.com.br/artistas.asp> Acesso: 20/05/2015

OLIVEIRA, Jordão.**Discurso de Inauguração da E.G.B.A.** In. COSTA, Waldir. Caderno de Belas Artes. Revista Renovação. V. Goiânia, Oficinas. "INGRA' S.A. I, janeiro de 1955.

PERDOMO, Daylalis González. Obra de Frei Confaloni pode ajudar a redefinir memória coletiva latino-americana.Texto de crítica publicado no **Jornal Opção, página Cultural** editado por Cláudio Ribeiro, Edição 2169 de 04/02/2017, sobre a exposição das obras do

artista na Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) no ano de comemorações do centenário do artista. http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/obra-de-frei-confaloni-pode-ajudar-redefinir-memoria-coletiva-latino-americana-86344/

RAMÓN, Saturnino Pesqueiro. Texto crítico escrito para o **Jornal O Popular,** Goiânia, 20 Nov. 1984.

S/autor. A Escola Goiana de Belas Artes abre amanhã o seu 1º Salão de Artes Plásticas. **O Popular, Diário Matutino**. Goiânia, 29 Mar. 1953

S/autor. Flash sobre a Exposição de Artes plásticas no 1º Congresso Nacional de Intelectuais de Goiânia. **O Popular,** Goiânia, 17 Fev. 1954.

S/autor. Salve o "1º Congresso Nacional de Intelctuais**.** Nota **Jornal O Popular**, Goiânia, 18 Fev. 1954.

S/autor. Coquetel no Palácio das Esmeraldas oferecido pelo Governador do Estado aos participantes do 1º Congresso Nacional de Intelectuais. Nota **Jornal O Popular**, Goiânia, 16/02/1954.

S/ autor. Morre Confaloni realizado como religioso e artista muito querido em Goiás. Entrevista com a Escritora e folclorista Regina Lacerda. **Jornal O Popular**, Goiânia, 05 Jun. 1977.

S/autor. Texto crítica extraído do **Jornal Folha de Goiás, 2º Caderno**, p. 04, 27/09.1970

SOBRAL, Divino. Confaloni e o modernismo goiano. **Revista Ermira - Cultura, Ideias e Redemoinhos**, em 06/02/2017 ermiracultura.com.br/2017/02/06/confaloni-e-o-modernismo-goiano/

VENTURINI, Alce. A Arte de Frei Nazareno Confaloni. Texto crítico traduzido por Emílio Vieira para o **Jornal O Popular**, Goiânia, 10 Out.1969

VIEIRA, Emílio. Entrevista de Frei Confaloni concedida ao Professor e crítico de arte Emílio Vieira. **Jornal O Popular, Suplemento Cultural**,Goiânia, 04 Dez. 1966.

_____ . Entrevista de Frei Confaloni concedida ao professor e crítico de arte Emílio Vieira. **Jornal O Popular**, Goiânia, 03 Ago. 1975.

_____ . Texto Crítico do **Jornal O Popular**, Goiânia, 12 Out. 1977.

_____ . Jornal **O Popular,** Goiânia, 04 Dez. 1966 - Ano XXIX nº 5641, p. 10.

_____ . Adeus a Frei Confaloni. **Jornal O Popular - Suplemento Cultural**, Goiânia, 12 Jun. 1977, p.02.

_____ . Confaloni - um ano de solidão. **Jornal O Popular - Suplemento Cultural**, Goiânia, 04 Jun. 1978.

VIEIRA, Emílio. Visão e Cores de Nazareno Confaloni. **Jornal O Popular**, Goiânia, 04 Nov. 1978, p. 15.

PERIÓDICOS ITALIANOS

EVUTCHENKO, Eugenij, Texto escrito pelo poeta Russo em 26/02/1987[1]Testo scritto a mano dallo stesso autore il poeta russo Evgenii Evutchenko, il 26 febbraio 1987, nella villa "Quinta das Pedras", a pranzo, durante un omaggio offertogli da Antônio Carlos Osório, che riguarda la pittura di Padre Nazareno Confaloni.

PIRAS, Antônio. Domenicani della Provincia di San Marco e Sardegue, Luglio - Agosto, 1977 Giorno 19 mise in agonia fino al 2 luglio P. Clemente Colombi, del Convento di S. Domenico di Fiesole.

QUADRANI, Aldo**. Il Comune di Grotte di Castro dedica una retrospettiva a padre Nazareno Confaloni** - **Missionario e artista**. Avvenire, 16/09/2007.

TARTARINI, Marco. **"Nuovo Oggi,** 06/09/2008). [1] In memoria dell'ilustre grottano - Applausi per la mostra di Padre Nazareno. Grotte di Castro - Grande successo di pubblico per la mostra retrospetiva dedicata a Padre Nazareno Confaloni in ocasione del novantesimo anniversario dalla nascita e nel trentesimo dalla morte

TARTARINI, Marco. "**Nuovo Oggi"**, 07/09/2007) Grotte di Castro ricorda così i 30 anni della scomarsa dell'illustre cittadino - Una mostra in onore di Padre Nazareno in esposizione parte delle opere lasciate dal religioso

Il paese ricorda la pittura del suo illustre cittadino. In ricordo di padre Nazareno Oggi il sindaco scoprirà una targa nella casa natia del grande artista. **Sem referência**

SILVEIRA, PX. Suoi amici furono Carlo Carrà e Ottone Rosai. "**Il Nuovo Corriere Viterbense"** 22/09/2008**.** Confaloni Nacque a Grotte di Castro il 23 Gennaio del 1917. (Texto de Crítica de PX Silveira publicado

Matéria exibida no Jornal **"Corriere di Viterbo''**, em 22/01/2017 , "Il Brasile rende omaggio al talento di Confaloni"

ENTREVISTAS

Entrevista concedida por Frei Lourenço Maria Papin em 15 de Novembro de 2014.

Enrevista concedida por Rossela Orsini em 02 de Outubro de 2015.

Entrevista concedida por Amauri Menezes em 13 de Junho de 2016.

Entrevista concedida por Miguel Jorge em 24 de Agosto de 2016.

Entrevista concedida por Siron Franco em 01 de Dezembro de 2016.

Entrevista concedida por Saida Cunha em 20 de Janeiro de 2017.

Entrevista concedida por Emílio Vieira em 04 de Fevereiro de 2017.

Entrevista concedida por PX Silveira em 11 de Fevereiro de 2017.

Entrevista concedida por Neusa Michellon Baiocchi em 21 de Março de 2017.

ANEXOS



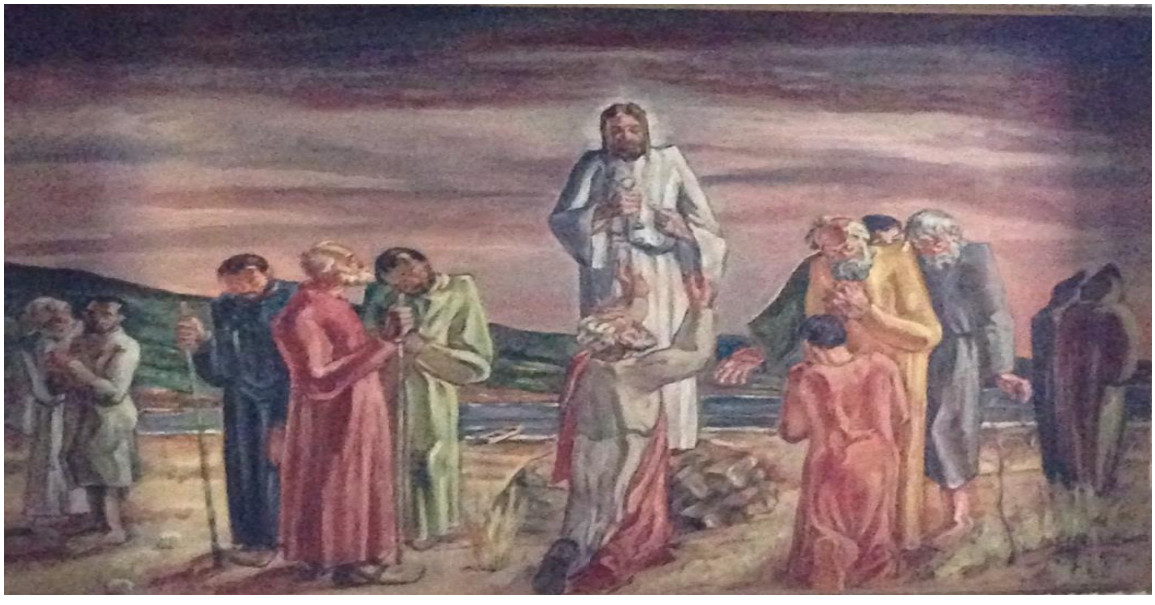


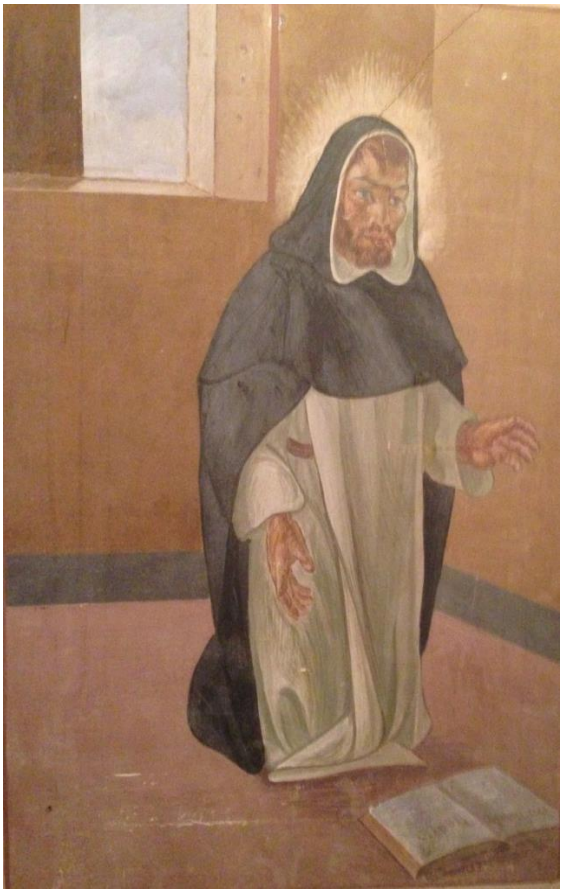
Figura 1 e 2







Figuras 3,4 e 5







Figuras 6, 7 e 8







Figuras 9,10 e 11



Figuras 12,13 e 14





Figuras 15,16



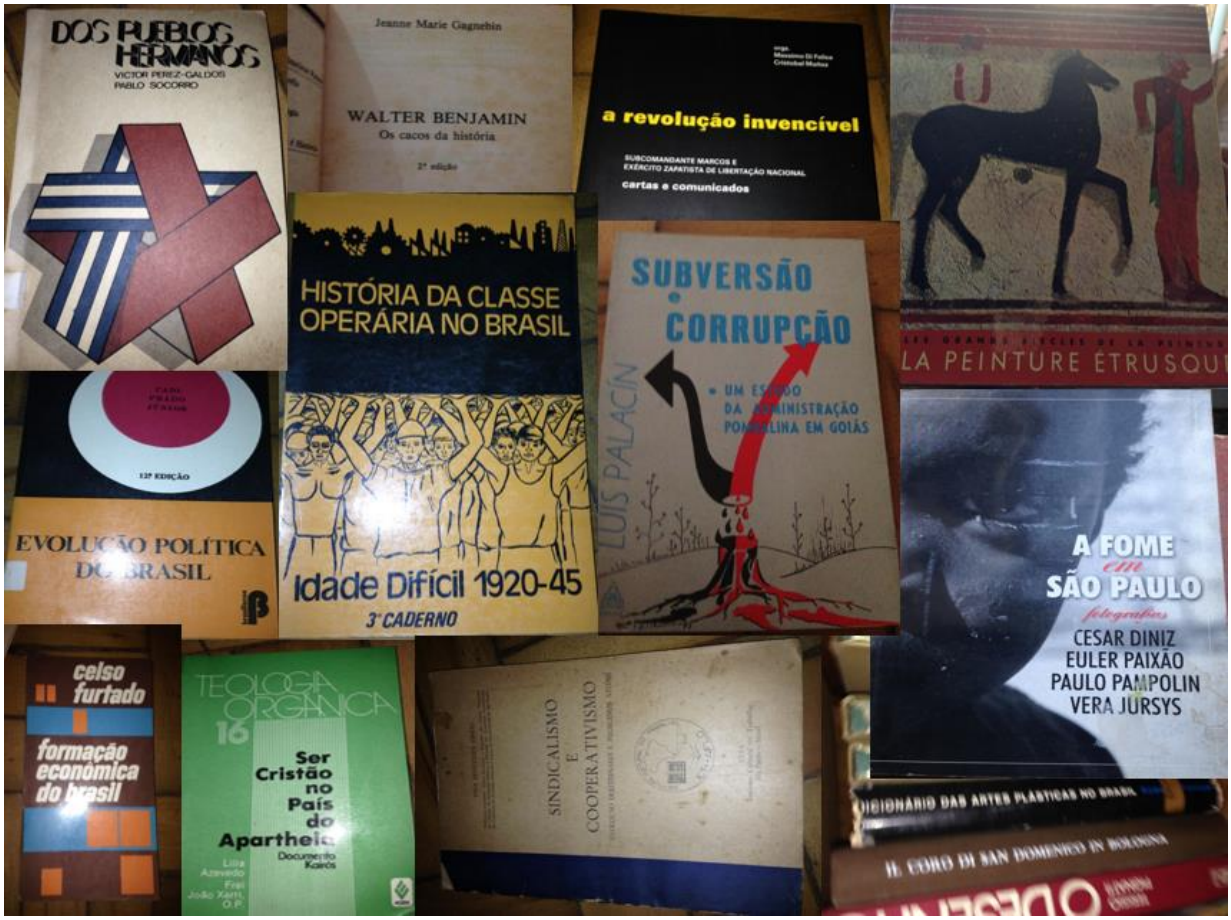


Figuras 17 até 30



Figuras 31,32,33 e 34




DOS PUEBLOS HERMANOS
VICTOR PEREZ-GALDOS
PABLO SOCORRO
Jeanne Marie Gagnebin
WALTER BENJAMIN
Os cacos da história
a revolução invencível
cartas e comunicados
HISTÓRIA DA CLASSE OPERÁRIA NO BRASIL
SUBVERSÃO
CORRUPÇÃO
LUIS PALACIN
LA PEINTURE ÉTRUSQU
EVOLUÇÃO POLÍTICA DO BRASIL
Idade Difícil 1920-45
3° CADERNO
A FOME em SÃO PAULO
fotografias
CESAR DINIZ
EULER PAIXÃO
PAULO PAMPOLIN
VERA JURSYS
celso furtado
formação econômica do brasil
TEOLOGIA ORGÂNICA
16
Ser Cristão no País do Apartheid
SINDICALISMO E COOPERATIVISMO
DICIONÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL
IL CORO DI SAN DOMENICO IN BOLOGNA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DA BIBLIOTECA DO ARTISTA

VARGAS, José Maria Fr. O.P. **Patrimônio Artístico Ecuatoriano.** Ed. Santo Domingo, Quito La painture Étrusque - Les grands Siécles de la Painture

DINIZ, Cezar, PAIXÃO, Euler e JURCYS, Vera. **A Fome em São Paulo - Fotografias**

DI FELICE, Maximo, MUNHÕS, Cristobal (Org**). A Revolução invencível - Subcomandante Marcos e Exército Zapatista de libertação nacional, cartas e comunicados**. Ed. Boitempo,

BICUDO, Hélio. **Meu depoimento sobre o esquadrão da morte**. Ed. Pontifícia de Comissão de Justiça e Paz de São Paulo.

JÚNIOR, Caio Prado. **Evolução Política do Brasil. Ed. Brasiliense**, 1ª Edição, 1933.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Water Benjamin - **Os cacos da história**. Ed. Brasiliense, 2ª Ed.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. Ed. Nacional, São Paulo, 1920.

Revista de História da Classe Operária - idade difícil 1920 a 1945. 3º Caderno. ACO do Brasil.

PINHO, Diva Benevides. Sindicalismo e Corporativismo - **evolução doutrinária e problemas atuais. ICT (Instituto Cultural do Trabalho)**. São Paulo, 1964.

GALDOS, Victor Perez e SOCORRO, Pablo de la Agencia de Informacion Nacional, **Colaboración especial de Igor Nemira de la Agencia de Prensa Novosti (APN)**. Dos Pueblos Hermanos. Ed. Politica La Habana.