

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

MARCELA AGUIAR BORELA

**EXPERIÊNCIA MODERNA NAS ARTES PLÁSTICAS EM
GOIÁS: FRONTEIRA, IDENTIDADE, HISTÓRIA (1942-1962)**

Goiânia
2010

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) 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), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

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

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Marcela Aguiar Borela		
E-mail:	marcela-la@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor	Bolsista		
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento De Pessoal de Nível Superior	Sigla:	CAPES
País:	Brasil	UF:GO	CNPJ: 00479352194
Título:	"Experiência Moderna nas Artes Plásticas em Goiás: fronteira, identidade, história" (1942-1962)		
Palavras-chave:	Arte Moderna, Modernismos, Identidades, Fronteiras		
Título em outra língua:	" Modern Experience of Plástic Artes in Goiás: border, identities and history" (1942-1962)		
Palavras-chave em outra língua:	Modern Art, Modernisms, Identities, Borders		
Área de concentração:	História Cultural		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	16 de dezembro de 2010		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-graduação em História - Mestrado		
Orientador (a):	Luiz Sérgio Duarte da Silva		
E-mail:	duarte@fchf.br		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ total parcial

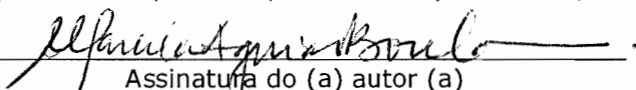
Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: _____

Outras restrições: Gostaria que o texto não fosse disponibilizado eletronicamente uma vez que pretendo publicar tanto impresso quanto eletrônico uma versão revisada.

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

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.


Assinatura do (a) autor (a)

Data: 16 / 02 / 2011

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

MARCELA AGUIAR BORELA

EXPERIÊNCIA MODERNA NAS ARTES PLÁSTICAS EM GOIÁS: FRONTEIRA, IDENTIDADE, HISTÓRIA (1942-1962)

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

Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: Identidades, Fronteiras e Culturas de Migração.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio Duarte da Silva.

Goiânia
2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

B731e Borela, Marcela Aguiar.
Experiência Moderna nas Artes Plásticas em Goiás
[manuscrito]: fronteira, identidade, história (1942-1962) / Marcela
Aguiar Borela. - 2010.
xv, 143 f. : il., figs.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio Duarte da Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História, 2010.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras, abreviaturas, siglas e tabelas.

1. Artes Plásticas – História – Goiânia. 2. Arte Moderna 3.
Fronteira. I. Título.

CDU:94(817.3):73

MARCELA AGUIAR BORELA

EXPERIÊNCIA MODERNA NAS ARTES PLÁSTICAS EM GOIÁS: FRONTEIRA, IDENTIDADE, HISTÓRIA (1942-1962)

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, aprovada em ____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Luiz Sérgio Duarte da Silva – UFG/FH
Presidente da Banca

Profa. Dra. Cristina Meneguello – UNICAMP/FH
Membro da Banca

Prof. Dr. Nars Nagib Fayad Chaul – UFG/FH
Membro da Banca

Profa. Dra. Maria Luiza Rodrigues Souza – UFG/CS
Suplente

Dedico este trabalho à Divânia de Melo Aguiar Borela, minha mãe, que entre meados dos anos 1980 e 1990 consumiu a arte produzida em Goiânia, participando, com sua irmã Divalmar, do mundo artístico fascinante que aqui se avolumava, me levando ainda pequena a ateliers de artistas e fazendo dessa arte nossa “visualidade doméstica” até hoje. Mas, mais que isso, dedico a minha mãe estes anos de pesquisa. À ela, pela segurança para toda transformação.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Luiz Sérgio Duarte da Silva, agradeço não só a tutela intelectual, mas a abertura para os caminhos de minha própria revolução. Agradeço a amizade que mudou minha maneira de me colocar no mundo.

À todas as pessoas que abriram seus arquivos e acervos, que dividiram suas percepções e histórias em entrevistas decisivas, meus sinceros agradecimentos. Minha gratidão especial aos artistas e às suas famílias.

À equipe de trabalho do filme *Mudernage*, realizado simultaneamente ao mestrado, meu reconhecimento pelo auxílio no processo que me trouxe a este resultado.

Àqueles cujo diálogo me possibilitou encontrar motivação nos momentos de dificuldade, amigos e críticos, interlocutores fundamentais, minha admiração: Guilherme Wolguemuth, Fabíola Moraes e Divino Sobral.

Àqueles cujo afeto e força me fazem ser, meu amor: Francisco, Divânia, Filipe e Henrique Borela, Julieta Vilela Garcia, Robney Bruno, Alyne Fratari e Adelmo Werner.

RESUMO

O esforço deste texto é no sentido de identificar elementos de análise fundamentais para uma história da arte moderna em Goiás, direcionando o tratamento de problemas históricos a partir das noções de identidade e fronteira, produzidas por esta experiência. Apresenta-se a configuração do fenômeno histórico delimitado aqui como “experiência moderna nas artes plásticas em Goiás”, cujo recorte temporal se dá a partir do Batismo Cultural da cidade de Goiânia em 1942, quando se iniciam as primeiras manifestações culturais na cidade “moderna”, que se encerram em 1962, quando se verifica uma diversidade de artistas atuando na cidade, além do funcionamento de duas Escolas de Belas Artes. O recorte pretende possibilitar a compreensão de aspectos da visualidade modernista produzida em Goiânia a partir de uma *iconosfera*. Para tanto, investigam-se questões relativas a uma identidade cultural antes e depois da construção de Goiânia. O objetivo fundamental é a delimitação das condições de possibilidade e dos principais acontecimentos que compõem a *origem* da experiência moderna nas artes plásticas em Goiás, conceito aqui compreendido a partir de perspectiva benjaminiana.

Palavras-chave: Arte Moderna, Modernismos, Identidades, fronteiras

ABSTRACT

The effort of this text is to identify elements of fundamental analysis to a story of modern art in Goiás, directing the management of historical problems from the notions of identity and border produced by this experience. It shows the configuration of the historical phenomenon defined here as “modern experience in the visual arts in Goiás”, which temporal cut occurs from the Cultural Baptism of the city of Goiânia in 1942, when the first cultural manifestations start in the “modern city”. These modern manifestations finished in 1962, when there was a diversity of artists working in the city, beyond the operation of two schools of Fine Arts. The cut is intended to allow the understanding of the aspects of the visual modernist produced in Goiânia from an ionosphere. To this end, it is investigated issues relating to cultural identity before and after the construction of Goiânia. The primary goal is the boundary of the conditions of possibilities and of the major events that constitute the source of the modern experience of the arts in Goiás, understood here from Benjamin’s perspective.

Keyword: Modern Art, Modernisms, Identities, Borders

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	08
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – GOIÁS: INTERPRETAÇÕES SOBRE O LUGAR VISTO E VIVIDO	24
1.1 Formação e decadência	24
1.2 Isolamento	28
1.3 Modernização e atraso	37
1.4 Produção artístico-intelectual e identidade regional	41
CAPÍTULO 2 – CONSTRUÇÃO DE GOIÂNIA E MODERNISMO DE FRONTEIRA	46
2.1 Goiânia como símbolo	46
2.2 Goiânia como fronteira	50
2.3 Fronteira do modernismo	53
2.3.1 Arquitetura e urbanismo	55
2.4 Modernismo de fronteira	57
CAPÍTULO 3 – GOIÂNIA-GOIÁS: UM MODO ARTÍSTICO MODERNISTA	67
3.1 Primeiros acontecimentos de ordem estética em Goiânia	69
3.2 Visualidade modernista nos anos 1950	84
3.3 Cena artística modernista precursora	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	139

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Imagem de Veiga Valle de domínio público	33
Figura 2:	Peça n. 20. <i>Menino Deus</i> . Coleção particular. Pirenópolis, Goiás	34
Figura 3:	Peça n. 11. <i>São Miguel Arcanjo</i> . Pormenor. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás	35
Figura 4:	Exposição no prédio da Escola Técnica Federal	70
Figura 5:	Peclát de Chavannes. A Instrução. 1956. Afresco. 285 x 1152 cm	72
Figura 6:	José Amaral Neddermeyer. Sem título. 1921. Óleo sobre tela, 32 x 26cm ..	73
Figura 7:	Sem título. Octo marques. Óleo sobre tela. 1964	75
Figura 8:	Detalhe da obra: nanquim sobre papel. 1984. De uma série de desenhos ...	77
Figura 9:	Detalhe da obra: nanquim sobre papel. 1984. De uma série de desenhos ...	77
Figura 10:	Nanquim sobre papel. João do Couto. 1911	78
Figura 11:	Nanquim sobre papel. João do Couto. 1911	78
Figura 12:	Gustav Ritter. Sem título. Aquarela. 1928	79
Figura 13:	Gustav Ritter. Sem título. Aquarela. 1928	79
Figura 14:	Gustav Ritter em seu atelier, nos anos 1950	80
Figura 15:	Gustav Ritter. 1945. “GATO”. BRAÚNA. 45x14x17 cm	81
Figura 16:	Fotografias de Luis Curado na Escola de Belas Artes – EGBA. Anos 1960	82
Figura 17:	Fotografia de Luis Curado na Escola de Belas Artes EGBA. Anos 1960 ...	84
Figura 18:	Fotografia de Frei Nazareno Confaloni em seu atelier na EGBA. Anos 1960	87
Figura 19:	“Os Mistérios do Rosário”, 1953. Frei Confaloni. Igreja do Rosário. Cidade de Goiás	88
Figura 20:	Detalhe da obra. Afresco 1. Anunciação do arcanjo Gabriel a Maria	88
Figura 21:	Detalhe da obra: Afresco 12. Ascensão do Nosso Senhor Jesus ao céu. 1953	89
Figura 22:	Detalhe da obra: Afresco 12. Ascensão do Nosso Senhor Jesus ao céu. 1953	89
Figura 23:	Detalhe da obra: Afresco 15. A coroação da Santíssima Virgem Maria como rainha do céu. 1968	89
Figura 24:	Frei Confaloni em aula na EGBA. Anos 1960	91
Figura 25:	Convite da Exposição organizada pela EGBA no I Congresso Nacional de Intelectuais, Goiânia, 1954	97
Figura 26:	Capa do Catálogo da Exposição organizada pela EGBA no I Congresso Nacional de Intelectuais. Goiânia, 1954	99
Figura 27:	Detalhe da obra: motivos karajás 1. 1964. Luis Curado. Colagem	100
Figura 28:	Detalhe da obra: motivos karajás 1. 1964. Luis Curado. Colagem	101
Figura 29:	Detalhe da obra: motivos karajás 2. 1964. Luis Curado. Colagem	101
Figura 30:	Capa Revista “Renovação”. EGBA. 1955	102
Figura 31:	Luis Curado. Detalhe da obra: “Composição 1”. Aquarela. Sem data	103
Figura 32:	Luis Curado. “Serra Dourada”. Óleo sobre tela. Sem data	103
Figura 33:	Xilogravura. Luis Curado. 1966. Sem título	103
Figura 34:	Macumbeira. 1955. Jacarandá. Acervo J. Erdmann Ritter. 43x20x24 cm ..	104
Figura 35:	1959. “Sapo”. Pedra sabão. Família Sulzbach. 42x26x19	105

Figura 36:	Nazareno Confaloni. Retrato de Maria Guilhermina. 1958. Óleo sobre tela espatulada	105
Figura 37:	Nazareno Confaloni. Retrato sem título. Óleo sobre tela espatulada. 1954	106
Figura 38:	Nazareno Confaloni. Auto-retrato. Óleo sobre tela espatulada. 1952	106
Figura 39:	Nazareno Confaloni. Bandeirantes: novos e antigos I. Afresco e têmpera caseira. 470 x 810. 1953	107
Figura 40:	Nazareno Confaloni. Bandeirantes: novos e antigos II. Afresco e têmpera caseira. 470 x 810. 1953	107
Figura 41:	Detalhe da obra	108
Figura 42:	Detalhe da obra	108
Figura 43:	D. J. Oliveira. Auto-retrato. Óleo sobre tela. 1960	111
Figura 44:	Nazareno Confaloni. Sem título. Óleo sobre tela. 1956	113
Figura 45:	D. J. Oliveira em seu atelier em Luziânia, 2002	114
Figura 46:	D. J. Oliveira em seu atelier em Luziânia, 2002	114
Figura 47:	Primeira turma de diplomados da E.GBA. 1959	115
Figura 48:	Cléber Gouvêa em seu atelier em Goiânia nos anos 1970	117
Figura 49:	Cléber Gouvêa em seu atelier em Goiânia nos anos 1970	117
Figura 50:	Cléber Gouvêa, sem título. Óleo sobre tela. 1958	118
Figura 51:	Cléber Gouvêa. Óleo sobre tela espatulado. 1966. Sem título	119
Figura 52:	Cléber Gouvêa. Nitrocelulose sobre tela	120
Figura 53:	Serra dourada. Cléber Gouvêa. 1970'. Nitrocelulose areia de ouro sobre tela	120
Figura 54:	Detalhe da obra	121
Figura 55:	Cléber Gouvêa. Serra dourada. 1996. Óleo sobre tela	122
Figura 56:	Cléber Gouvêa. Serra dourada. 1997	122
Figura 57:	Detalhe da obra	123
Figura 58:	Gravura, litografia. Série "Os Sertões". S/título. 1969	124
Figura 59:	Série de gravuras. Litografia. Sem título. 1974	125
Figura 60:	Série de gravuras. Litografia. Sem título. 1974	125
Figura 61:	Série de gravuras. Litografia. Sem título. 1974	126
Figura 62:	Série de gravuras. Litografia. Sem título. 1974	126
Figura 63:	Gustav Ritter entre esculturas de sua autoria em seu atelier. 1971	131
Figura 64:	Gustav Ritter entre esculturas de sua autoria em seu atelier. 1971	131
Figura 65:	Gustav Ritter entre esculturas de sua autoria em seu atelier. 1971	131
Figura 66:	Gustav Ritter. Sem título. Aquarela. 1971	132
Figura 67:	Gustav Ritter. Sem título. Aquarela. 1972	132
Figura 68:	Gustav Ritter. Aquarela. 1968	133
Figura 69:	Ritter pintando uma de suas aquarelas na região do Araguaia. Anos 1970 .	133
Figura 70:	Frei Confaloni. "Madona". Óleo sobre tela. 1977	134
Figura 71:	Nazareno Confaloni. "Três Marias". Óleo sobre tela. 1976	134
Figura 72:	Nazareno Confaloni. Mulher com menino no colo. Óleo sobre tela. 1967 .	135

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende apontar elementos fundamentais de análise para uma história da arte moderna em Goiás, direcionando o tratamento de problemas históricos a partir das noções de identidade e fronteira delimitadas por esta experiência. Adentra-se em terreno pouco historicizado, de modo a fazer-se necessário o esclarecimento sobre o modo de construção de nosso objeto de investigação no que diz respeito a metodologias e enquadramentos teóricos que direcionam nossa análise. Por isso, opta-se por fazer alguns esclarecimentos nesta introdução.

Buscamos interpretar o fenômeno histórico delimitado aqui como “experiência moderna nas artes plásticas em Goiás”, ou mesmo “modernismo goiano”, restrito ao campo das artes plásticas, de modo a não incluir em nossa análise processos correlativos ou contemporâneos em outras áreas. O texto que aqui se apresenta foi formulado a partir de alguns feixes interpretativos. Em uma primeira camada, trata-se da compreensão dos acontecimentos que delimitam uma estrutura simbólica para a formação de um ideário modernista da arte em Goiânia. Em uma segunda camada, aborda-se a relação que tais acontecimentos e sua produção simbólica estabelecem com uma prefigurada condição de fronteira, pensando também sobre como se organizam possíveis construções identitárias configuradas pela experiência, seja nos termos de sua produção artística, seja nas mobilizações que geram fenômenos de ordem estética.

A experiência moderna nas artes plásticas investigada encerra um fenômeno recortado a partir de uma localidade, um dos estados do Centro-Oeste do Brasil, região central da América do Sul e do Brasil. Pensar Goiás como região implica fazer um breve histórico da formação de uma “comunidade imaginada¹”, refletindo sobre os aspectos identitários do processo. É disso que se trata no primeiro capítulo, buscando-se compreender a delimitação espacial do fenômeno. Vejamos, em parte que,

Goiás é isto:
apenas um Estado
muito alto, muito grande,

¹ Conceito de Benedict Anderson (2008, p. 15) que designa uma reflexão acerca do caráter de artificialidade da ideia de nação, forjada por nacionalismos, práticas diversas que inventam e imaginam lugares a partir de supostas coesões éticas, culturais e territoriais. Aqui trazemos uma nuance do problema para a reflexão sobre um lugar que está dentro de outro, mas que teve a necessidade de se pensar também como uma ‘comunidade imaginada’: a região de Goiás, vista como parte da construção da nação brasileira.

muito plano.
 Um lugar embrião e selvagem,
 (não tem fala, só sussurra)
 um lugar perdido no sertão,
 cujas fronteiras são feitas de cancelas
 e porteiras.
 E é difícil passar no *mata-burro*².

Definições, afirmações, assertivas e interpretações sobre o lugar visto e vivido compõem um horizonte de ampla compreensão dos valores simbólicos que definem os modos de vida em Goiás, bem como versa o poema. Assim, procura-se demonstrar como uma dinâmica interpretativa sobre o lugar, primeiramente analisada sob a guia da historiografia e dos discursos jornalístico e artístico-literário, dimensiona uma disposição estética de abertura para o que vem a se configurar, após a construção de Goiânia, a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás. Tal intento serve para haja a verificação da hipótese de que o modernismo nas artes plásticas em Goiás, a partir de sua condição de possibilidade elementar, a *fronteira*, constrói narrativas visuais de “fixação de uma memória e uma história” (SANDES, 2002, p. 17). Para isso, interessa-nos a produção historiográfica de Goiás no que diz respeito à elaboração de imagens e interpretações sobre aspectos de sua vida social, econômica e política, com ênfase na fortuna crítica da historiografia contemporânea, que delimita chaves compreensivas para o período mineratório, pós-mineratório e de modernização via dinamização da economia agropecuária; nos contextos colonial, do Império e da Primeira República, até o advento paulatino do processo de modernização mais ampliado que culmina na construção de Goiânia, a nova capital de Goiás. Esses contextos levantam questões sobre formação, decadência, isolamento, modernização, produção artístico-cultural e identidade regional.

Toda a narrativa, contudo, tem como objetivo tratar prioritariamente o processo modernizador que perpassa a construção de Goiânia e o processo simbólico que a torna possível, bem como as imagens produzidas sobre ela. Apesar da relevância e complexidade dos demais temas, não nos concentraremos na continuidade da revisão historiográfica das ideias de decadência, atraso e modernidade, pois nos valem do legado de parte da produção historiográfica contemporânea de Goiás para um entendimento mais completo de nosso objeto de estudo.

Acreditamos que sob esta forma de organização do raciocínio é possível, efetivamente, traçarmos elementos de análise para uma história da arte em Goiás, sob a prerrogativa da

² Poema de Yeda Schmaltz “Goiás: terra e pedra”, presente no livro *Urucuns e Alfenins: poemas de Goyas* (2002, p. 17).

contribuição de uma historiografia mais geral de Goiás. Nesse sentido, a compreensão da crescente inserção da produção agropecuária de Goiás em um contexto de expansão da economia nacional durante o ciclo do café, a construção da Estrada de Ferro em Goiás, a Revolução de 1930 e a construção de Goiânia merecem atenção em nossa reflexão.

Logo, esta pesquisa se refere à análise da experiência moderna nas artes plásticas em Goiás, como prática poética (conjunto de programas estéticos), social (conjunto de relações de visibilidade, apreciação e comercialização), pedagógica (relações de aprendizagem e formação estética) e como discurso cultural (elaboração simbólica e discursiva sobre aspectos da modernidade).

Trata-se de um processo histórico verificado no âmbito das artes (percebido no Brasil a partir das primeiras décadas do século XX, assim como na América Latina), orientado especificamente para o campo das artes plásticas ou artes visuais. O enquadramento historiográfico empregado busca compreender o modernismo em Goiás em relação a outras experiências de modernização em arte, que passam pelo exercício analítico e comparativo de outros *modernismos*. Discute-se, portanto, no segundo capítulo deste texto, elementos teóricos e historiográficos sobre os modernismos brasileiro e latino-americano, com o intento de encontrar prerrogativas estéticas que orientem o trabalho com o modernismo goiano, assumindo a unicidade e especificidade do fenômeno, como desdobramento no tempo e fenômeno cultural que só existe em relação a outras culturas.

No segundo capítulo objetiva-se também delimitar as possibilidades de interpretação para o processo de construção da cidade de Goiânia, de modo a esclarecer quais seriam os condicionantes simbólicos e propriamente estéticos que marcariam os primeiros anos da vida na cidade, momento no qual se reúnem nela artistas plásticos em atividade crescente.

Ademais, no terceiro capítulo se apresenta o recorte temporal que organiza nossa pesquisa e sustenta efetivamente nosso intento: a delimitação da *origem* da experiência moderna nas artes plásticas em Goiás. Nesse momento, procura-se explicações para a natureza da transformação estética ocorrida perguntando-se sobre a dimensão de uma nova visualidade produzida localmente.

Necessário apontar que, nos termos da mais ampliada reunião possível da produção bibliográfica sobre assuntos pertinentes à análise do modernismo em Goiás, verifica-se uma reduzida produção historiográfica sobre o tema. A despeito disso, encontram-se sobre o assunto diversos “estudos sobre artistas”, na esfera acadêmica ou fora dela, e textos de forte teor ensaístico. Nesse sentido, torna-se importante atestar que todas as contribuições teóricas e críticas acessadas se fizeram fundamentais para que esta pesquisa pudesse ser realizada.

No trabalho com a documentação, buscou-se reunir o maior espectro possível de materiais, analisados a partir das condições determinadas por sua natureza, conteúdo, tempo e condições de produção. Entre as fontes impressas, enfocamos catálogos de exposições, textos publicados pelos próprios artistas em periódicos, matérias de jornais, as Atas de Fundação da Escola Goiana de Belas Artes e revistas (EGBA) e publicações internas.

As ideias formuladas sobre arte em Goiânia foram mapeadas por esta pesquisa também por meio da realização de uma série de depoimentos filmados com artistas e críticos de arte. Tais depoimentos foram comparados à documentação impressa, por exemplo, para melhor interpretação. No caso, essa documentação é colocada em discussão a partir da cadência requerida pelo presente trabalho. Ela foi produzida em função de um projeto de execução de um longa-metragem documentário que data de momento anterior ao desta pesquisa de mestrado³. O filme passou a significar, assim, uma ampliação do espectro documental a se ter acesso. Isso se deu também em função da dificuldade de acesso a arquivos em Goiás, o que fez com que fosse necessária a produção de novos documentos. Nesse sentido, são nossas também as palavras de Heliana Angotti Salgueiro (1983, p. 21):

o campo de pesquisa artística em Goiás oferece dificuldades que decorrem da insuficiência da documentação, da precariedade dos arquivos, da inacessibilidade a documentos em poder de particulares e da burocracia de órgãos ligados ao patrimônio cultural. Problemas que foram parcialmente compensados pela colaboração e disponibilidade de algumas pessoas [...].

Para o trabalho com registro visual de fontes orais utilizamos, como exemplo e inspiração, o trabalho do Laboratório de História Oral e Imagem do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense – LABHOI/UFF, que processa fontes de memória – escritas, orais e visuais –, dentro de um contexto metodológico de discussão da problemática dos usos do passado e do espaço que as narrativas conformadas pela memória social e pela historiografia têm ocupado nas sociedades contemporâneas. Ao enfrentar de maneira clara procedimentos técnicos específicos na geração de fontes documentais e ao entender a necessidade de, nesse processo, fazer uso de novas tecnologias, optamos pelo uso do vídeo como suporte documental⁴.

³ O filme documentário *Mudernage* (52'. DIG. 2009) foi selecionado pelo Programa de Fomento à Produção do Documentário Brasileiro em sua quarta edição, sendo selecionado em 2008, finalizado e lançado em festivais de cinema em 2009, tendo entrado na Rede Pública Brasileira de Televisão em 19 de fevereiro de 2010 e ficado até 28 de novembro do mesmo ano. É uma coprodução da Associação Brasileira e Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), Agência Goiana de Comunicação (AGECOM), Idéia Produções e Marcela Borela.

⁴ Disponível em: www.historia.uff.br/labhoi.

Buscamos demonstrar nosso método de acordo com instruções de Ana Maria Mauad e Ana Paula da Rocha Serrano, ambas do Labhoi, ou seja, intenta-se esclarecer como o processo de execução de entrevistas se deu, do ponto de vista metodológico, tal com orienta o Laboratório de História Oral e Imagem do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense , criado em 1982 – LABHOI/UFF. Primeiramente, estabelecemos uma relação direta e interativa, realizando a filmagem por meio de um roteiro estabelecido a partir de uma pesquisa acadêmica baseada em fontes escritas. Isso significa dizer que se faz um roteiro geral de entrevistas com base na pesquisa histórica, trazendo para a atualidade aspectos que ainda encontram-se como vestígios do passado. Depois, são feitos roteiros específicos para cada entrevistado de acordo com uma perspectiva intertextual, na qual a estrutura da entrevista é organizada segundo o problema levantado pela pesquisa, já relacionado à possibilidade de contribuição de cada entrevistado, havendo pesquisa específica sobre a trajetória destes sujeitos. Por último, aproveitam-se recursos do documentário cinematográfico e da necessária produção que o atesta, em nosso caso, em uma relação intertextual, interpelando-se imagens fixas filmadas, cenas filmadas em eventos ao vivo e cenas de entrevistas filmadas. Compõe a narrativa videográfica a música incidental, a trilha sonora, a leitura de depoimentos e a fala dos entrevistados, de modo que o próprio filme documentário finalizado e já em circulação nacional para a ser fonte documental e desdobramento do material bruto que ele mesmo construiu. Em todo caso, o LABHOI define que se trata de uma escrita videográfica caracterizada pela forma de inserção do registro oral, associando o tempo da narrativa fílmica ao problema histórico tratado (processo, acontecimento, lembrança, etc.), e, por fim, à trama de palavras e imagens na construção do texto historiográfico⁵.

Contamos, ainda, nesta pesquisa, com um material fotográfico extraído de acervos pessoais, publicações em jornal, entrevistas em áudio e vídeo disponibilizadas por terceiros, assim como entrevistas/programas produzidos pela televisão local sobre e com os artistas. Como resultado do documentário cinematográfico e do processo que o gestou, temos um significativo material audiovisual, composto de entrevistas filmadas com artistas, professores, críticos de arte, produtores e curadores envolvidos com a experiência da arte moderna em Goiás (43 depoimentos), que contém ainda um registro de acervos artísticos públicos e privados (cerca de quatrocentas obras de arte – entre pinturas, esculturas, gravuras e murais – foram filmados e fotografados em cerca de trinta lugares).

⁵ Guardadas as proporções em termos de linguagem, vale destacar que o documentário cinematográfico em questão (Mudernage, 2009), não preocupou-se com uma abordagem científica, mesmo que se baseie em pesquisa histórica e lide com aspectos de um mundo concreto. Preocupou-se, na verdade, com o tratamento poético/ensaístico da realidade, este que resulta em experiência estética.

Necessário esclarecer aqui que os enquadramentos teóricos da História Cultural, a História Visual e a História da Arte são responsáveis pela formalização desta pesquisa, fundamentalmente.

Nesse sentido, entende-se que uma das novas possibilidades advindas com a História Cultural refere-se à valorização das diversas interpretações sobre o real, uma vez que este real não está dado. A História Cultural se interessa, portanto, pelo modo como a realidade social é pensada, construída e lida pelos diversos sujeitos que a compõem. Desse modo, seria o terreno comum dos historiadores culturais o simbólico e suas interpretações (BURKE, 2005).

A História Cultural, pretendendo identificar o que rege todos os processos históricos, ou seja, os valores culturais, a estrutura simbólica das manifestações humanas, os sistemas de representação, os signos – a cultura – entende que os contextos são constantemente construídos; não estão dados, nem tampouco definem tudo. Este campo reivindica a cultura como paradigma máximo das ciências humanas, assumindo uma tendência transdisciplinar de diálogo, transversalidade e descompartmentalização entre estas ciências.

Segundo Roger Chartier (1988, p. 17), é preciso pensar a História Cultural como a análise do trabalho de representação, isto é, das classificações e das exclusões que constituem a sua diferença radical, as configurações sociais e conceituais próprias de um tempo ou de um espaço:

As estruturas do mundo social não são um dado objetivo, tal como não o são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras. São estas demarcações, e os esquemas que as modelam, que constituem o objeto de uma história cultural levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre o social, identificado como um real bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como que refletindo-o ou dele se desviando.

Nessa perspectiva, a prática historiográfica é compreendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido, rompendo definitivamente com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único. A História Cultural refere-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo (CHARTIER, 1988).

No que diz respeito à problemática da *representação*, entendemos o termo como categoria inerente ao saber histórico (FALCON, 2002). Sabe-se que, do ponto de vista da história cultural, este que nos serve, há uma referência cada vez mais insistente a ele no mundo das representações, desde a utilização coadjuvante do termo empregado pela história das mentalidades nos anos 70. Roger Chartier apresenta uma “inflexão crítica” sobre a

questão, que, segundo ele, deve ser redimensionalizada. As mentalidades abriram a história para novos objetos, mas segundo métodos da própria história demográfica e econômica, ou seja, bastava aplicar velhos métodos a novos objetos em torno de sua própria noção (mentalidades) fluida e generalizante. O deslocamento proposto aqui é uma conexão mais próxima dos sistemas representativos e não de números e séries (CHARTIER apud DOSSE, 1997, p. 259). Francisco Falcon (2002, p. 88) adverte que a expansão recente de uma história cultural popularizou entre os historiadores o termo representações, muito embora esta promoção da noção de representação a uma posição chave na historiografia não tenha sido acompanhada de uma reflexão mais profunda sobre suas muitas significações. Com efeito, esclarecemos a delimitação escolhida para a utilização do termo, mas, por sua vez, não abordamos, no presente trabalho, a discussão sobre a “crise da representação”, “apesar do termo representação ter entrado no cotidiano da história cultural mais ou menos na mesma época da crise da representação” (idem, p. 90).

Tal como se apresenta, a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás pode ser delimitada como um conjunto de práticas artísticas cuja análise demanda corpo-a-corpo com obras de arte. Esse corpo-a-corpo, do ponto de vista metodológico, se baseia aqui na perspectiva de Michael Baxandall (2006), que atenta para o estranhamento diante da obra de arte, um objeto do passado presente no espaço contemporâneo. Ele entende que se trata de algo absolutamente paradoxal escrever sobre algo que, apesar de produzido em um passado sempre distante, e por isso podendo dizer algo sobre esse passado, está visualmente vivo e presente entre nós.

No sentido de esclarecer a forma pela qual tomamos obras de arte como documentos históricos, buscamos expor aqui o cuidado na análise de sistemas de representação formados por peças artísticas. Baxandall (2006), nesse sentido, desloca a análise da obra para a de sua leitura, esta que estaria situada no cruzamento de uma sociologia histórica dos sistemas de percepção e uma explicação de convenções inscritas na obra mesma e conhecidas (mais ou menos) por aquele que a produz e por aqueles que a vêem. O quadro, a gravura e a escultura são apreendidos como documentos históricos cujas propriedades técnicas, estilísticas e iconográficas remeteriam a uma percepção particular, uma maneira de vê-los modificados pela experiência social e por sua própria leitura. Nesse sentido, Baxandall (idem, p. 31) adverte: “não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro”. O autor (idem, p. 25) se pergunta: “Quando fazemos uma formação sobre as causas de um quadro, qual a natureza e o fundamento dessa afirmação?”. Ao pensarmos ou dizermos que um quadro é fruto, entre outras coisas, de determinada vontade ou *intenção*, o que na verdade estamos

fazendo? Em sua concepção, trata-se da explicação histórica dos quadros, ou melhor, de sua “crítica inferencial”.

Para Baxandall (2006, p. 34), a linguagem é uma ferramenta de generalizações. Segundo ele, “muitas idéias que desejamos explicar não tem relação direta com o quadro”, uma vez que, na realidade, como historiadores, é o efeito do quadro que nos interessa e não o próprio quadro. O autor (idem, p. 38) indica que existem três principais modos indiretos da linguagem para dar conta da análise de uma obra pictórica, ou seja, três maneiras de se pensar algo sobre um quadro: (1) falar diretamente do efeito que o objeto provoca em nós; (2) estabelecer comparações com as coisas que produzem um efeito semelhante; (3) fazer inferências sobre o processo que teria levado um objeto a nos causar esse efeito.

A ênfase recai sobre o problema da *representação*, uma vez que Baxandall (2006, p. 43) chama a atenção, ainda, para o caráter ostensivo da descrição crítica:

O sentido ostensivo de nossos termos acaba nos criando um objeto de explicação muito estranho. A explicação de um quadro depende do relevo que escolhemos dar em sua descrição verbal. Essa descrição representa, antes de tudo, o que pensamos sobre esse quadro. [...] Quando queremos explicar um quadro, no sentido de revelar suas causas históricas, o que de fato explicamos não é tanto o quadro em si quanto uma representação que temos dele mediada por uma descrição parcialmente interpretativa.

A dificuldade residiria na interposição entre palavras e conceitos, entre a explicação e o objeto de explicação. Baxandall (2006, p. 43) propõe a explicação causal como a única via possível tanto para a crítica quanto para a história da arte, estabelecendo, inclusive, em seu conceito de “crítica inferencial” como correlato da “explicação histórica”, uma relação mais próxima entre crítica e historiografia. A crítica inferencial seria aquela que tem como objetivo o conhecimento da intenção, por considerar que um produto artístico tem necessariamente um caráter “intencional”. Nesse ponto, Baxandall não se afasta de Panofsky, que tem o conceito de intenção como algo central (calcado na noção de *Kunstwollen* de Riegl), nem tampouco de sua tradição, que prevê o conhecimento sobre a relação que as obras de arte estabelecem com questões históricas gerais ou específicas. A novidade de Baxandall com relação à tradição do Instituto Warburg parece ser a consciência do abismo entre imagens e palavras, difícil de ser transposta, enxergando com relutância e desconfiança a linguagem e seus procedimentos.

Baxandall (2006, p. 56) pede “cuidado” diante da afirmação das “causas de um quadro” ou de qualquer outro artefato da “intenção” que presidiu a sua produção ou as formas que resulta. De modo que complexifica a ideia de intenção (denominando-a também de “inferências causais”). O autor (idem, p. 17) se refere a ela como:

[...] uma condição geral que rege todo ato humano racional, condição que coloco quando ponho em ordem uma série de fatos ou tento retomar os termos que me permitem reconstruir uma situação [...]. A intenção é o aspecto ‘projetivo’ das coisas [...], cuja consciência, porém, num dado momento da história pode escapar aquele que foi o próprio autor da obra, por isso ela se aplica mais aos quadros que aos pintores.

Segundo Heliana Angotti Salgueiro⁶ (2006), o absurdo de “verbalizar quadros” seria uma tônica fundamental do pensamento de Michael Baxandall, que busca sanar a distância entre imagem e palavra presente no procedimento analítico inscrevendo a obra em sua “lógica histórica”: eis o trabalho do historiador que se vale de objetos artísticos como fonte de explicação histórica. Baxandall (2006, p. 32) esclarece que “descrição” e “explicação” se interpenetram, o que não nos deve fazer esquecer que a descrição é mediadora da explicação: “A descrição se faz com palavras e conceitos relacionados com o quadro e essa relação é complexa e às vezes problemática. O problema é a representação do que pensamos ter visto neles. Mas o que a descrição de fato representa?”.

Uma descrição por ser um ato de linguagem, é feita de palavras e conceitos. Por isso, a descrição é menos uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele. Em outras palavras descrição é uma relação entre os quadros e os conceitos. (BAXANDALL, 2006, p. 44)

Diante deste problema, Baxandall propõe o cuidado metodológico preciso. Como sua obra faz parte de uma Nova História Cultural, ele procura se afastar das experiências anteriores da História Social da Arte, que, em oposição à História da Arte, que só cuidava das sequencialidades estilísticas, queria relacionar arte com seu contexto social e não só de evolução técnica.

O autor problematiza, a partir do paradigma da linguagem, a relação sujeito/obra ou sujeito/objeto do passado, abordando a questão de uma distância insuperável e fundamental que está expressa em níveis diversos: percepção visual, entendimento e leitura⁷. O autor levanta particularidades do problema da análise histórica dos quadros que dizem respeito à

⁶ Pesquisadora que escreve a introdução à tradução brasileira da referida obra de Michael Baxandall (2006, p. 11). Ao apresentar o livro, Salgueiro lembra a importância de se conhecer uma retrospectiva histórica da memória dos estudos daquilo que ficou conhecido como “cultura visual” e a genealogia das relações entre arte, imagem e texto por autores da Escola de Viena e do Instituto Warburg, ao qual Baxandall está ligado.

⁷ Vale dizer que, para Panofsky (1991, p. 33), a avaliação da “intenção” é sempre influenciada pela atitude do historiador, que depende, por sua vez, de experiências particulares e situações históricas. Entretanto, ele não radicaliza o problema como faz Baxandall, tomando uma atitude teórica por demais positiva. O autor alemão não problematiza o lugar do intérprete na construção do sentido e a questão da limitação cognitiva e, por isso, é possível considerar as colocações de Baxandall como atualizações oportunas de muitos raciocínios de Panofsky.

relação sujeito-objeto. Tratar-se-ia, segundo ele, de um caráter comum da operação historiográfica reviver ou reativar aquilo que está perdido ou morreu. Essa conexão melancólica na história da arte assume outra dimensão, uma vez que o paradoxo de escrever sobre algo que, embora produzido num passado distante seja material visualmente vivo e presente entre nós – a obra de arte.

Conscientes da problemática relativa à análise histórica de obras de arte, recorreremos também a perspectiva da História Visual para melhor definição de nosso horizonte de análise⁸. A questão da representação, por exemplo, se insere precisamente no campo da História Visual (sendo esta necessariamente uma História Cultural), entendida como “campo operacional em que elege um ângulo estratégico de observação da sociedade” (MENEZES, 2005, p. 25). Segundo nos adverte Menezes (2005, p. 20), o desconhecimento da problemática teórico-conceitual relativa ao fenômeno da representação e, em geral, da natureza da imagem visual e, em particular, em relação à visualidade como um todo, é o grande déficit das abordagens atuais sob o crivo da História Visual.

A História Visual tem como objetivo não só o reconhecimento da necessidade de análise das fontes visuais, mas a sedimentação como base teórico-metodológica da ideia de *visualidade*, conceito importante que indica procedimentos e caminhos para se trabalhar imagens do ponto de vista histórico. “Não se trata de mais uma migalha, a disciplina vem passando por uma atomização” (MENEZES, 2005, p. 25). Assim, a História Visual seria um campo catalizador de contribuições anteriores vindas de outros campos⁹, que se dedicam há mais tempo ao estudo dos registros e regimes visuais. Menezes (2003, p. 23) afirma que a História esteve sempre um tanto quanto atrasada no que diz respeito à reflexão sobre a problemática visual. Diante do contexto de utilização de diversas fontes (inclusive as visuais) proporcionado pelas discussões em torno da Nova História Cultural, não se atentou ainda para uma abordagem da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais.

Vale mencionar, para uma melhor compreensão da dinâmica, independente dos estudos com imagens, que a partir de 1980 há, nesse campo teórico, uma compreensão definitiva de uma dimensão da cultura associada à visualidade por meio de uma convergência de várias abordagens, interesses e disciplinas. Menezes afirma (2003, p. 23) que a História é

⁸ Sobre a questão, defendi, em dezembro de 2008, minha monografia para obtenção do grau de especialista em História Cultural – Poder, Imaginário e Identidades, na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, cujo título é: “A análise histórica de obras de arte: discussões metodológicas para uma História Visual”. Recorro a este aprendizado anterior nesta pesquisa que ora se apresenta.

⁹ Esses outros campos são, para Menezes (2005, p. 16), a História da Arte, a Antropologia Visual, a Sociologia Visual e os Estudos de Cultural Visual.

um dos poucos campos que permanece à margem da discussão. Dessa forma, a História Visual teria a incumbência de inserir na História, além do simples uso das fontes visuais, a discussão teórico-metodológica da problemática visual como um todo, concentrando o trabalho historiográfico nas diretrizes do conceito de visualidade.

A História Visual é, nesse sentido, tributária da Antropologia Visual (assim como de outros campos que trabalham com imagens há mais tempo), área do conhecimento humano que, primeiramente, toma consciência do potencial discursivo da imagem, incluindo, além dos aspectos perceptivos do visível, também uma dimensão do visual: uma antropologia do olhar (MENEZES, 2005). Apesar disso, a História Visual adverte que tomar consciência da dimensão discursiva¹⁰ não basta, é preciso entender que há aspectos da imagem não passíveis de explicação por meio da compreensão de mensagens inteligíveis. A imagem terá sempre algo de indizível, e, ademais, o sentido possível é dialógico e, portanto, socialmente construído e mutável, e não pré-formado e imanente à fonte visual (MENEZES, 2005).

Como foi dito, a História Visual trabalha fundamentalmente a noção de *visualidade* como objeto detentor de historicidade. Cada momento da cultura tem uma determinada visualidade¹¹. A produção artística compõe o “ambiente visual” construído pelo homem em uma determinada época. Por meio dos procedimentos desenvolvidos pela História Visual é possível reconhecer e reconstituir esse ambiente, assim como mensurá-lo a partir da análise de um determinado material visual.

A noção de visualidade encerra “uma reunião de discursos e práticas constituindo distintas formas de experiência visual em específicas circunstâncias históricas” (MENEZES, 2003, p. 19). A visualidade, como plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo e de grande valor estratégico para o conhecimento histórico da sociedade, marca, na sua organização, funcionamento e transformação, três focos de investigação ou três *insumos*

¹⁰ A Natureza discursiva da imagem trata do pensamento sobre a produção, circulação e consumo das imagens, pensando também a relação entre observador e observado como necessidade de entender mecanismos variadamente localizados de produção de sentido: as formações de identidade. São três propostas: o documento visual é um registro produzido por um observador; é um registro ou parte do observável na sociedade observada; e é percebido a partir da interação entre observador e observado (MENEZES, 2005, p. 17).

¹¹ A utilização do conceito de *visualidade* de maneira sistematizada encontra origem na Inglaterra com os *Cultural Studies*, a partir dos anos 1980. A ideia de *Cultura Visual* se insere nas discussões sobre o estatuto das imagens na sociedade contemporânea, que, por sua vez, tem origem nos estudos de História Social da Arte neste país, ligados ao Instituto Warburg. A História Visual seria, então, um desdobramento dessa tradição. Vale dizer, entretanto, que o Prof. Ulpiano Teixeira Bezerra de Menezes (2003, p. 14) opõe a História Visual à História Social da Arte, que teria feito perigosas aproximações entre obras de arte e seus contextos, em uma perspectiva de mera reflexão de uma esfera na outra, quando absorvida pelas análises marxistas nos anos 1960. Heliana Angotti Salgueiro (2006, p. 15) se refere aos estudos de Cultura Visual como ligados à Escola de Viena e ao Instituto Warburg.

*escópicos*¹²: o visual, o visível e a visão. Isso significa, em outras palavras, submeter o objeto a três perguntas: Quem vê? O que é visto? Como vê? (perguntas respectivamente ligadas a cada um dos conceitos) (MENEZES, 2005, p. 35).

A dimensão do visual (quem?) inclui a identificação do que vem sendo chamado de *iconosfera*: conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade em um dado momento e com o qual ela interage. Não se trata de identificar imagens disponíveis, mas sim imagens de referência, recorrentes, catalizadoras, identitárias. O visual é formado pelos ambientes visuais da sociedade, sistemas de comunicação, instituições visuais e suportes institucionais dos sistemas visuais, condições técnicas, sociais e culturais de produção, uso e consumo das imagens, bem como a ação desses recursos (MENEZES, 2005).

O visível (e inclui-se aqui a contrapartida, o invisível), é o domínio do poder e do controle, que estabelece a relação ver/ser visto, dar-se/não dar-se a ver, a partir de prescrições culturais e sociais. Cabe, nessa dimensão do conceito de visualidade, problematizar a questão do *oculocentrismo*: privilégio epistemológico da visão na modernidade (MENEZES, 2005, p. 36). Nesse momento, é importante perguntar-se: como a imagem se colocou à disposição do olhar, haja vista que foi preciso utilizar um “espaço visual” concorrido para que isso ocorresse?

Como? – trata-se da pergunta que diz respeito à dimensão da visão no interior do conceito de visualidade, encerrando o feixe de questões em torno dos instrumentos e técnicas de observação, considerando, ainda, o observador e seus papéis sociais no sentido de pensar os modelos e as modalidades do olhar. Há a pressuposição básica de que uma dupla direção existe entre o olhar e seu objeto, acarretando uma redefinição do sujeito que observa, já que a visão é uma construção histórica e não há estabilidade e universalidade na experiência do ver (MENEZES, 2005).

Eis nossa perspectiva metodológica então: análise de obras de arte a partir de problemas históricos específicos, levando em consideração as contribuições de Baxandall e da História Visual. Nesse sentido, é importante esclarecer a dimensão também dos conceitos de imagem que nos orienta. Tomamos a ideia sempre como um tipo de *modelização da realidade*, no sentido de que possuem um padrão de realidade, apenas com diferenças na forma de padronização (VILLAFANE, 2003). Com base na perspectiva compreensiva da natureza da imagem, a Teoria da Imagem é material instrumental analítico importante para uma História Visual. Para Villafañe (2003, p. 97), a análise de qualquer tipo de imagem deve

¹² Expressão do semiólogo Christian Metz utilizada por Ulpiano T. Bezerra de Menezes.

se pautar com base nos elementos de sua *composição*, sendo a ideia desta ligada, segundo o autor, aos elementos morfológicos da imagem, relacionados, por sua vez, à natureza espacial da imagem – sempre um espaço plástico que se propõe a um tipo de modelização da realidade. São elementos da composição: ponto, linha, plano, textura, cor, tensão, ritmo, dimensão, formato, escala e proporção.

Nesse sentido, entendemos que as obras de arte, carregadas de discurso, tendo sido compostas dentro de um sistema de representação, tomadas na sua condição de expressão cultural, quando submetidas à análise histórica devem ser compreendidas além de sua forma plástica. Nesse contexto, uma abordagem integrada de dois aspectos que denotam a obra de arte como *artefato histórico*¹³ deve ser buscada: primeiramente, *a análise formal*, que se preocupa com a compreensão de um dado objeto construído em um determinado tempo; posteriormente, *a análise histórica*, focada na interpretação de como esse objeto foi dado a conhecer e quais os significados sociais dados à ele ao longo do tempo. Uma ideia precisa de arte como ‘material visual’ orienta essa reflexão: “artefatos e conceitos à eles associados, produzidos por aqueles que designamos como artistas, seja por si próprios, por seus contemporâneos ou retrospectivamente por outros” (GASKELL, 1992, p. 254).

Com base nesse aparato teórico-metodológico, portanto, o presente trabalho se concentra na exposição do detalhamento dos acontecimentos que configuram a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás, enfatizando a dimensão da origem dessa experiência e a questão da formação da cena precursora desse modernismo, pensando a continuidade e descontinuidade de ideários e práticas na atividade dos artistas. Dessa forma, busca-se também refletir sobre as implicações relativas à visualidade desse modernismo, pensando a investigação das noções de identidade e fronteira. O objetivo é avaliar os *padrões de intenção*, no limite da interpretação, forma pela qual se pode investigar a maneira com que ocorre a busca identitária do modernismo brasileiro em Goiás.

Fundamental destacar que tomamos a noção de identidade nos termos de Stuart Hall (2006, p. 47- 49), que trata dos problemas relativos à identidade cultural relacionada à ideia de Estado-nação moderno. O autor pondera que essas identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. Assim, a nação não é apenas uma entidade política, mas um sistema de representação cultural.

Nesse sentido, a hipótese fundamental que nos orienta é a de que os artistas plásticos modernistas goianos produziram, na constituição de seus programas estéticos, noções

¹³ Termo aqui utilizado no sentido de “coisa que participa das relações sociais, mediando inclusive, nossa relação com o passado” (ARGAN, 1995, p. 2).

reconhecíveis de fronteira e identidade, relativas à especificidade do lugar onde viveram. Assim, é nosso intuito discutir de que forma e por quais meios a cidade de Goiânia, o estado de Goiás e a busca por uma identidade cultural regional foram pensadas, representadas e elaboradas nas artes plásticas locais, especificamente pelas mudanças estéticas ocorridas a partir da experiência modernista. Pretende-se contribuir, desse modo, para uma historiografia da arte em Goiás em particular, assim como para a historiografia regional e uma historiografia da arte brasileira em seu enfoque modernista.

CAPÍTULO 1

GOIÁS: INTERPRETAÇÕES SOBRE O LUGAR VISTO E VIVIDO

1.1 FORMAÇÃO E DECADÊNCIA

Goiás é pensada pela historiografia como uma região que se estabelece no mapa da civilização ocidental, ou seja, no mapa da colonização do território brasileiro, a partir da descoberta do ouro pelas bandeiras. Luís Palacín (1972, p. 29) indica que “Goiás entra na História como as Minas dos Goyazes, dentro da divisão do trabalho no império português, este é o título de existência e de identidade de Goiás durante quase um século”. Nessa perspectiva, Nasr Chaul (1997, p.19) define sua certidão de nascimento: “para não ficarmos órfãos de nós mesmos”, sabe-se que, “historicamente tudo indica de nós nascemos de fato em 1722”, se referindo à chegada da bandeira de Bartolomeu Bueno da Silva e da descoberta do ouro que motiva a fundação dos primeiros arraiais nos anos que se seguem.

Foi o ouro que deu origem à capitania de Goiás e determinou seu progresso no século XVIII, nos dizeres de Gilka V. F. de Salles (1992, p. 13). Seu predomínio durou cerca de cinquenta anos, compreendendo as fases de ascensão, apogeu e início de declínio, evoluindo para uma simples e incerta faiscagem, esclarece a autora. Contudo, mais que ao ouro, a ocupação do espaço geográfico em Goiás se deve a fatores vários, sendo um deles merecedor de destaque: o interesse dos paulistas na preia de índios: “Motivados pela necessidade de braços para o comércio açucareiro nordestino, para as suas próprias lavouras e o trabalho nas minas, próximas à vila de Piratininga, os paulistas penetraram o sertão desde os primeiros tempos de colonização” (SALLES, 1992, p 53).

Mais detalhadamente, Chaul (1997, p. 27) explica que,

a procura de índios e indícios de existência de ouro em Goiás fizeram com que inúmeras bandeiras penetrassem em terras goianas, em busca da ambicionada mão-de-obra e da potencial riqueza. De Sebastião Marinho, quando penetrou nas cercanias das nascentes do Rio Tocantins em 1592, a Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, os índios e o ouro de Goiás despertavam ambições e atraíam bandeirantes e sertanistas que desbravaram este território hostil e selvagem. No século XVIII, teve início o povoamento da região, sendo que as minas começaram a ser exploradas a partir de 1726, ano que marca também a fundação do arraial de

Sant' Anna¹⁴, o povoamento chega ao auge na década de 1750 para daí em diante, enfrentar um longo declínio, a exemplo de Minas e Mato Grosso¹⁵.

Logo, verifica-se que a descoberta do ouro foi responsável pela força de atração migratória na direção das Minas dos Goyazes no século XVIII, assim como pela fundação dos primeiros povoados da região ao longo dos rios por onde se achava o minério. Trata-se, portanto, de uma espécie de *chave de existência* permeada, não obstante, por particularidades interpretativas que provocam reflexão sobre os limites e possibilidades dos discursos de formação identitária da região.

Segundo Noé Freire Sandes (2002, p. 17-18), a herança do ouro não fora capaz de produzir em Goiás o tempo de passagem organizador da sociedade regional: “É a produção de uma autoconsciência acerca do processo vivido que fixa uma memória e uma história, cuja organização se expressa na formação de uma identidade regional”¹⁶. Tal questão parece constituir aquilo que Chaul (1997) diagnostica como atavismo fundamental da formação da identidade da região. Diante do diagnóstico, o autor chama a atenção para o estudo de Goiás em seus primórdios. Pergunta-se,

em que espelho do tempo deixamos de ver a parte crítica de nossa identidade, de nossa formação atávica? Que ouro nos levou os marcos tão caros as nossas reflexões? Tudo começa e acaba com o ouro na nossa pobre Colônia. O ouro escondeu diante de seu brilho fácil o nosso passado, a mão-de-obra escrava ocultou o índio, a economia determinou o nascimento de uma história sem povo e demarcou a infância de Goiás sob as rugas da decadência. (CHAUL, 1997, p. 19)

Em função da provocação de Chaul, que revisou, revisitou e recusou os conceitos de decadência e atraso, definindo-os como categorias incapazes de explicar Goiás sob qualquer aspecto histórico, optamos por abordar neste trabalho o atavismo identitário representado pela questão do contexto mineratório e pós-mineratório, que constitui, por sua vez, uma forma de esquecimento da sociedade rural que se fixa na região no período, apesar da crise da extração aurífera. É o que Chaul (1997) chama de “história sem povo nas rugas da decadência”.

¹⁴ “Bartolomeu Bueno, após seis meses de viagem de São Paulo ao sertão goiano, onde vinha pela terceira vez, fundou em 1726, as margens do Rio Vermelho, o arraial de Sant’Anna, mais tarde Vila Boa, que viria a ser capital da futura capitania de Goiás” (CHAUL, 1997, p. 27).

¹⁵ Salles (1992, p. 53) também determina que, além de pequenos grupos de sertanistas, cerca de quatorze bandeiras penetraram o sertão goiano, do fim do século XVI até a segunda década dos setecentos.

¹⁶ Sandes, neste artigo, privilegia a análise da historiografia e das demais formas de narrativa histórica para compreender as etapas da constituição da identidade regional. No presente trabalho, é esta ideia de “fixação de uma memória e uma história” como processo de organização de uma autoconsciência do processo vivido, como noção que delimita uma identidade regional, que norteia nossa investigação. É dentro dessa problemática que se pretende avaliar a contribuição da experiência moderna nas artes plásticas em Goiás. Para tanto, em uma perspectiva relacional, busca-se contextualizar esse intento com outras possibilidades interpretativas anteriores à constituição de uma produção artística visual modernista.

Importante observar que a mineração propriamente dita teve vida breve em Goiás, com início em 1726 e declínio após 1750, período que marca seu apogeu. O declínio pode ser observado por meio da arrecadação do *quinto*¹⁷ do ouro, que passa de quarenta arrobas, em 1753, para 22 arrobas, em 1768, desabando para oito arrobas em 1788, quatro arrobas em 1808, chegando à mísera 0,5 arrobas em 1823 (CHAUL, 1997, p. 28).

De acordo com Chaul (1997, p. 34), a efêmera duração das Minas dos Goyazes e a carência de uma infraestrutura capaz de suportar os reveses sociais de um declínio econômico de tal porte traçaram o perfil da sociedade goiana que ‘sobreviveu’ ao sonho do ouro. É sobre essa sociedade pós-mineração, de perfil agropecuário, que paira o estigma da decadência, construído a partir de sucessivas interpretações negativistas, tanto do ponto de vista de governadores da província quanto de viajantes europeus que por Goiás passavam, e, ainda, por elaborações mais contemporâneas. Chaul (1997) verifica que, de Silva e Souza (1812) a Cunha Mattos (1823), do Dr. Pohl (1810) a Saint-Hilaire (1816), passando por D’Alincourt (1818), Burchell (1827), Gardner (1836) e Castelnau (1843) e chegando aos historiadores contemporâneos que trataram do período da mineração e da agropecuária em Goiás, além de intelectuais de outras áreas e anônimos da escrita, a aceitação da decadência da sociedade goiana no período pós-mineratório é unânime. O autor (1997, p. 46) explica que,

os viajantes, que passavam por Goiás com seus olhares repletos de progressos europeus, conseguiam vislumbrar a decadência comum a todos, imagem gravada como se fosse à memória de um povo, e não como se fosse o desejo do que não viam: a imagem do progresso invertida na janela do tempo (p. 35). [...] para o olhar desses europeus acostumados a sociedades em processo de industrialização, com fábricas em pleno vapor e mundos se interligando através de meios de comunicação mais desenvolvidos havia um deserto de homens sem comércio e sem perspectivas.

Nesse contexto, sobretudo no século XIX, foi produzido um conjunto de negativas sobre Goiás que ficaram gravadas como imagens fixas e, por intermédio da cultura dos viajantes, tornaram-se verdades incontestes: “Goiás passou a ter um perfil de terra da decadência, retrato de uma sociedade que parecia não possuir condições de existência devido a sua carência de tudo, sua solidão traduzida em isolamento, sua redoma de preguiça” (CHAUL, 1997, p. 46).

Essa imagem de Goiás-sertão deixada pelos viajantes, que se articula na representação de um vazio existencial, deserto de homens e de perspectivas, lugar longe de tudo – da civilização – onde falta ânimo e disposição para o trabalho, marcou profundamente os olhares

¹⁷ O quinto corresponde à parte da extração recolhida pela coroa, cujo registro em documentos é a única referência para a avaliação da produtividade aurífera de Goiás, aponta Chaul (1997, p. 42).

européus, para os quais não havia vida produtiva fora dos padrões do progresso industrial e científico europeus¹⁸ (CHAUL, 1997, p. 36-51). Um dos principais argumentos para se justificar essa imagem de decadência do lugar era a falta de estradas e as péssimas condições das estradas já abertas, aumentando as dificuldades dos caminhos pelos quais passavam os viajantes em suas andanças, reino dos tropeiros. Tal justificativa delimita a ideia de um isolamento crônico, de uma distância intransponível. Era como se Goiás, por isso, não tivesse a menor possibilidade de uma integração nacional¹⁹ (CHAUL, 1997, p. 38).

Borges (1990, p. 51) afirma que Goiás, após a crise da mineração e sob um ponto de vista econômico, tornou-se um estado essencialmente agrário. As condições geográficas de Goiás, como estado interiorano quase que isolado do resto do país pela falta de meios de transporte, faziam com que a economia regional se encontrasse estagnada depois do esgotamento das minas, com exceção do setor pecuarista que, ao longo do século XIX, manteve-se organizado dentro de uma produção mercantil, exportando regularmente gado bovino para os mercados do Centro-Sul e Norte-Nordeste.

Nesse sentido, o autor observa que o gado, criado extensivamente nas pastagens naturais do cerrado goiano, por ser autotransportável, foi a única mercadoria regional exportadora em escala considerável para outros estados. A produção agrícola, por sua vez, ao longo do século XIX, manteve-se quase estagnada pela falta de transporte moderno que possibilitasse o escoamento da produção regional para os grandes mercados localizados fora de Goiás.

O raciocínio de Chaul (1997, p. 19), entretanto, indica que o ocorrido na sociedade goiana pós-mineração, independentemente das imagens construídas de um mundo decadente ou de uma economia em declínio, é o esgotamento de uma forma de produção e sua substituição por outras atividades econômicas, sem que isso tenha implicado em decadência propriamente dita. Seu argumento principal é a não comprovação do esplendor do ouro em seu apogeu de valorização do quinto, de modo a não se justificar uma decadência depois de um “auge”.

¹⁸ Quando da sua consideração sobre a questão, Chaul (1997) menciona que os viajantes europeus não souberam captar a complexidade do sertão, de modo que viram apenas o vazio, sem compreender suas especificidades temporais. O autor se apoia nos estudos de Selma Sena que versam sobre a representação do sertão como lugar que está e nunca está, como singular e plural, como passado sempre presente, questão na qual voltaremos em momento mais oportuno.

¹⁹ Para Chaul (1997), os historiadores da região que estudaram o período mantiveram a visão dos viajantes sobre a debilidade das comunicações, procurando demonstrar suas consequências para o parco desenvolvimento da agricultura e do comércio em Goiás. Dessa forma, o autor confirma que a decadência permanece como ideia fixa na historiografia até os anos 1990, tomando como exceção o trabalho de Paulo Bertran (1994) nesse contexto.

Chaul (1997) esclarece que a mudança da principal forma de atividade econômica teria ocasionado transformações sociais com o deslocamento de grupos ligados às antigas e novas atividades econômicas. Quem trabalhava com a extração aurífera e não tinha interesse em permanecer evadiu, aqueles que desejaram ficar se deslocaram para o campo, organizando-se em um esquema de trabalho familiar com uma produção agrícola de subsistência ou a partir do manejo do gado, que podia render algum comércio. Assim, verifica-se que a pecuária é responsável pela fixação do homem na região dos Goyazes, bem como pela ocupação de novas parcelas do território goiano²⁰.

Logo, torna-se importante ressaltar que, no século XIX, não houve uma decadência interpretada pelo homem de Goiás, mas sim pelos olhares daqueles que não viam nessa região o tão esperado progresso europeu. Não obstante, foi justamente sob a égide de uma sociedade de características rurais do período pós-mineratório, em um contexto historiado por tantos como decadente, que se sedimentou um universo cultural próprio do homem do sertão, do roceiro, do camponês e do índio (do sertanejo, do caipira).

Pode-se delimitar, assim, apesar das interpretações negatistas, que se sobressaiu a vivência, a experiência, conjugada por uma série de interesses e práticas próprias às condições de vida do lugar. Se, como provoca Chaul, “não há história sem povo”, nos perguntamos: quando ocorre uma atualização das formas interpretativas sobre o lugar chamado Goiás, de modo a incluir nessas narrativas aspectos da vida rural do sertanejo e da parca vida urbana da região, em uma dimensão compreensiva das particularidades de seus modos de vida? Quando então, assim como assinala Sandes (2002), teria começado a organizar-se o tempo de passagem da sociedade regional, capaz de “fixar uma memória e uma história”²¹?

1.2 ISOLAMENTO

Vimos que o conceito de decadência marca profundamente as interpretações sobre Goiás, principalmente no século XIX. Mesmo criticado pela historiografia contemporânea, tal

²⁰ Borges (2005, p. 114-115) afirma que, na realidade, o papel histórico representado pela pecuária em Goiás é mais significativo do que se pode imaginar, inclusive porque, até a década de 1960, a sociedade regional vivia praticamente do gado. O autor se refere especificamente a uma “cultura do boi” desenvolvida no Brasil central ao longo do tempo, a qual foi historicamente construída com base nas condições geográficas do território e das relações comerciais estabelecidas com o mercado.

²¹ Ao oferecimento de respostas a esta questão nos dedicamos adiante, ainda neste capítulo, quando trataremos da produção artístico-intelectual em Goiás no início do século XX.

conceito esbarra em ideias correlativas de sentido que, para uma análise detalhada, demandariam teses completas de história da historiografia. Não constitui intento, neste trabalho, realizar esse objetivo, mesmo que seja de fundamental importância dar continuidade à reflexão sobre as formas de interpretação do lugar visto e vivido chamado Goiás. Com o apoio de mais algumas contribuições, principalmente da historiografia regional, seguimos levantando questões a respeito do entendimento da ideia de isolamento que determina também muitas das interpretações sobre Goiás. Perguntamo-nos especificamente sobre as implicações artístico-culturais dessa ideia²².

Durante o século XIX registra-se, em Goiás, uma situação heterogênea e incerta, no sentido de não totalmente demarcada ainda pela historiografia, no que diz respeito às implicações culturais e artísticas delimitadas pelas condições do isolamento físico e econômico, bem como pelas dificuldades de comunicação advindas desse contexto.

Adriana Mara Vaz de Oliveira (2001), ao estudar o mundo goiano do século XIX sob uma perspectiva da História Cultural, a partir da investigação da casa meia-pontense, responde a questões que levam a uma considerável relativização da ideia de isolamento, ou melhor, questionam o determinismo fácil sobre suas implicações.

A autora (2001, p. 50) situa Pirenópolis como um dos primeiros arraiais surgidos em Goiás, que, desde sua fundação, aparece como lugar de referência da província, devido, principalmente, ao fato de localizar-se, favoravelmente, no entroncamento de caminhos essenciais para a vida da região. Oliveira (2001) mostra uma condição espacial privilegiada da cidade, que já teria sido enfatizada por Capistrano de Abreu, como ponto de encontro de caminhos que levam Goiás a São Paulo, a Minas Gerais, via Santa Luzia e Paracatu, a Pernambuco, via norte de Goiás, e, também, ao Oeste, em direção à Cuiabá. Nesse sentido, uma indicação de que Pirenópolis estaria dimensionada sob uma condição atenuada de isolamento é apontada por ela, revelando um possível trânsito de informações que ali se verificava no século XIX.

Oliveira (2001, p. 51) separa períodos para a história de Pirenópolis, definindo um período de resistência de 1830 a 1851, balizado pelas ações do comendador Joaquim Alves de Oliveira, antecedido por um tempo do esquecimento, fio condutor da resistência entre 1760 e

²² A ideia de isolamento, muito presente em uma série de interpretações sobre Goiás, tem um significado especial no sentido artístico-cultural, uma vez que a ela estariam condicionadas questões de acesso a bens culturais e aprendizados artísticos, por exemplo. Assim, a presente indagação está aqui configurada unicamente nesse sentido, uma vez que a questão, se direcionada aos diversos aspectos de suas implicações, resultaria, por si só, em outra dissertação, o que não é nosso objetivo, como já mencionamos. Ademais, é relevante compreender os contextos artístico-culturais em Goiás para que seja possível lançar apontamentos sobre a produção artística local propriamente dita.

1830, e sucedido por um tempo do ocaso entre 1851 e 1920, quando se estrutura a economia agropecuária.

Interessante perceber que no “tempo do esquecimento”, dimensionado por Oliveira (2001), ocorre a independência do país. Nesse momento, a formação de uma história nacional assumiu o objetivo de redimensionar as identidades locais em torno de um projeto narrativo com capacidade de agregar a diversidade das experiências sociais e de fixar uma temporalidade que expressasse a passagem da ordem colonial à nacional (SANDES, 2002, p. 17). Em Goiás, a independência acaba por não representar um marco definidor da identidade regional, pois não produz mobilizações efetivas capazes de inserir a região no projeto de nação que se confeccionava. De acordo com o autor, a situação de decadência e o isolamento só seriam combatidos com a modernização, caracterizada sob muitos aspectos como um esforço otimista de situar Goiás na dinâmica nacional no início do século XX.

A despeito do isolamento e da estagnação econômica, bem como da não inserção de Goiás no projeto imaginário da nação brasileira, algumas modificações se processavam na região. Segundo Oliveira (2001, p. 57-58), após a independência do Brasil, em 1822, ideias liberais chegavam a Goiás e levavam a população a se movimentar; apesar de esta ser uma “província pobre, desintegrada da corte, sem qualquer tipo de burguesia, e com pouquíssima vida urbana, a propagação de uma ideologia liberal colocava-se como uma anomalia²³”. Os grupos ligados a essa ideologia eram, na capital, pessoas do governo, e, em Meia Ponte, prendiam-se à figura do comendador Joaquim Alves de Oliveira. O grande veículo propagador de uma ideologia liberal foi o jornal *A Matutina Meiapontense*, utilizando-se de uma “linguagem que é a do mais puro iluminismo, com propensão metafórica pela luz, sua aproximação, e até confusão, de virtude e felicidade, seus tons de pastel na pintura dos prazeres cívicos” (PALACÍN, 1972, p. 126).

Essas formulações fundamentais de Oliveira (2001) demonstram, sob nossa ótica, a ideia de que Pirenópolis não esteve exatamente tão isolada assim, mas sim, de algum modo, esquecida, resistindo econômica e culturalmente tanto por configurar um entroncamento de caminhos diversos no sertão brasileiro (um lugar de passagem de pessoas, mercadorias e informações), quanto por contar com uma pequena elite política urbana de orientação liberal moderada que expressou ideias iluministas. Não obstante, é possível conjecturar que o homem meiapontense do século XIX guardava características particulares em termos de comunicação e expressão que não se definem pela condição de impossibilidade marcada pelo isolamento.

²³ Oliveira apóia-se em Palácín (1972, p.126).

Contudo, apesar de terem sido verificadas movimentações na cidade pós-independência, a região Centro-Oeste de um modo geral, pensada como fluxo, continua atrelada ao nexu colonial, uma vez que foi a descoberta do ouro que produziu um intenso movimento de homens e de capital, originando uma nova sociedade na região das Minas, conforme salienta Sandes (2002). Segundo o autor, seria preciso salientar a formação de outro olhar que, atenta à externalidade característica do mundo colonial, anunciasse a inversão desse sentido, o que não ocorre naquele momento. Na esfera nacional, entretanto, é a formação de um sentimento anticolonial que prefigura o tempo de passagem que manifesta a formação de uma nova identidade. No entanto, quando se fala em isolamento cultural, algo com que Goiás romperia com a chegada da modernização, não se pode totalizar perspectivas e deixar de considerar detalhes substanciais presentes em fenômenos anteriores. Nesse sentido, Adriana Maravaz de Oliveira comprova que o homem goiano sempre esteve informado do que acontecia no mundo, empreendendo uma força de atualização cultural. Tal esforço foi, obviamente, constantemente dificultado pelo isolamento geográfico e pelos entraves de comunicação e transporte.

No que se refere especificamente a um cenário artístico em Goiás no século XIX, verifica-se a atividade do pintor e escultor Joaquim José da Veiga Valle²⁴ (1806-1874), sob a qual se observam condições atávicas de interpretação que muito contribuem, primeiro, para a compreensão de um contexto cultural em Goiás no século XIX (também fundamental para a compreensão do século XX), e, segundo, para o desenvolvimento de uma história da arte na região. A análise de alguns aspectos tanto sociais quanto estéticos de seu trabalho coloca em questão verdadeiros enigmas para os estudiosos. Alguns pontos do debate são extremamente elucidativos para o estabelecimento de uma linha de raciocínio fundamental para uma história da arte em Goiás que considere variadas camadas de interpretação, sobretudo se estabelecida uma ponte profícua com uma história cultural.

²⁴ Segundo Salgueiro (1983, p. 292), José Joaquim da Veiga Valle nasceu em Meia Ponte, hoje Pirenópolis, em 09 de setembro de 1806. Descendia das prestigiosas famílias Pereira da Veiga e Pereira Valle. Nos arraiais, as relações de parentesco determinavam a ocupação nos cargos públicos, nomeáveis ou elegíveis. Em Meia Ponte, onde permaneceu até os 34 anos, foi associado a cargos importantes. Ocupou alguns cargos políticos nessa cidade e também em Vila Boa, para onde se mudara a convite do presidente da província. No tempo do “isolamento” e da “decadência” concentrados sobre o período do século XIX em Goiás, vale ressaltar a atividade desse artista plástico ligado à estética barroca. De acordo com o crítico de arte e artista plástico Divino Sobral, em depoimento em março de 2009, teria havido de fato um “vazio de artistas” em Goiás, com exceção de Veiga Valle, na Cidade de Goiás, entre o final do século XIX e meados do século XX. Tal vazio só seria preenchido com a construção de Goiânia. A questão mencionada por Sobral encerra fundamental raciocínio para pensar a experiência moderna em Goiás, por definir Goiânia como marco para a existência de um mundo artístico e por declarar o vazio que a antecede.

Assim, é fundamental observar que Veiga Valle produziu aproximadamente entre 1830 e 1870 (período do “esquecimento” e do “ocaso” na perspectiva de Oliveira) e seria responsável por uma “torêutica solitária que triunfaria em Goiás”, de acordo com Heliana Angotti Salgueiro (1983, p. 312-313). Assim, o artista e sua obra são considerados ‘acontecimento fortuito’, muito peculiar, cuja marca fundamental é a singularidade. Para a autora, a imaginária de Veiga Valle não constitui um estilo regional, pois ultrapassa os limites da província, uma vez que é a derradeira manifestação erudita da escultura religiosa no Brasil. Nesse sentido, por meio do olhar de Salgueiro (1983), observa-se a importância do artista para a história da arte brasileira e ocidental.

Veiga Valle foi uma artista que, a despeito do isolamento que marca o contexto goiano no século XIX, tinha conhecimento das técnicas de escultura sacra em madeira, utilizando-se de uma série de técnicas cuja comprovação de aprendizagem não é possível conhecer completamente. Salgueiro (1983, p. 27; p. 47) afirma que a escultura veigavalliana singulariza-se por não lhe serem conhecidos os predecessores e contemporâneos artísticos e por seu isolamento em província estagnada economicamente, com pouca representatividade política e uma cultura fragmentada. Trata-se de uma das questões mais enigmáticas que marcam o estudo de sua obra. Segundo a autora, é difícil fazer afirmações sobre a educação artística de Veiga Valle, já que nem mesmo é possível provar a presença de mestres artistas nas cidades em que viveu (nasceu em Pirenópolis, mas viveu em Cidade de Goiás após os 34 anos de idade). O interessante é que também não se conclui por uma ausência de formação, uma vez que ficam patentes seus conhecimentos de anatomia e de desenho, em uma erudita fatura da imagem²⁵.

²⁵ Viveu em Pirenópolis até os 34 anos de idade. O levantamento dos antecedentes artísticos de Veiga Valle revela-se pouco conclusivo pela dificuldade de encontrar documentos que dêem conta da confirmação de informações. Segundo o relatório oral de Réscala, Veiga Valle teria iniciado seus estudos de escultura e pintura com o padre Amâncio, superando em pouco tempo o mestre, sobre o qual não há, em atividades locais, trabalho algum do ponto de vista artístico. Além disso, o próprio Réscala questiona a contribuição do padre para a formação do artista. Consta que seu tio, o vigário José Joaquim Pereira da Veiga, tinha dotes artísticos, como revela Jarbas Jayme (1973, p. 601), mas a passagem de entalhadores, douradores ou outra categoria de artistas por Goiás deve ter sido transitória e restrita a épocas anteriores, pois delas não há notícia documentada. Saint-Hilaire (1819) afirma que em Goiás havia artesãos bastante hábeis, ao mesmo tempo em que explica que no lugar não se conseguia achar pessoas com habilidades manuais, expressando, segundo Salgueiro (1983, p. 39-40), opiniões controversas. Para a autora (1983), uma das possíveis referências de aprendizado de Veiga Valle seriam as imagens vistas e estudadas nas igrejas, onde acharia inspiração e modelo. Em meados do século XIX, a instrução em Goiás caracterizava-se pelo desinteresse dos pais quanto a educação dos filhos. Apenas as famílias goianas mais abastadas e com projeção política enviavam seus filhos à corte para estudar. Em Meia Ponte há uma iniciativa de criação de uma biblioteca pelo comendador Joaquim Alves de Oliveira, noticiada em *A Matutina Meiapontense* em 07/05/1830. Há a sugestão de se formarem grupos de estudo, iniciativa ainda isolada à época.



Figura 01: Imagem de Veiga Valle de domínio público.

Fonte: <http://ovilaboense.blogspot.com/2009/04/jose-joaquim-da-veiga-valle-1806.html>.

O trabalho de Veiga Valle é singular porque, diferentemente da eclosão artística barroca de Minas Gerais, baseia-se não no apogeu ou na desintensificação imediata da mineração, mas depois, em outro contexto econômico. Salgueiro (1983) afirma que Veiga Valle é um artista do Império e que, não obstante, sua escultura é ambivalente, pautando-se por padrões estilísticos do neo-classicismo e prolongando a codificação barroca. Parece, assim, aparentemente deslocada. Suas imagens eruditas fogem do padrão autodidata de outros artistas do período, por isso parecem estar fora do tempo, mas, para a autora (idem, p. 25), não é isso que acontece, sendo elas apenas uma manifestação isolada que tem a marca do extemporâneo se aprisionada em um contexto abstrato de estilo²⁶.

Salgueiro (1983) procura ressaltar, diante de aspectos diversos que compõem a singularidade veigavalleana, sua racionalidade plástica. É nesse sentido que o autodidatismo, algumas vezes ressaltado pela tradição oral, seria mítico. A autora demonstra que Veiga Valle é um artista erudito, conhecedor das técnicas de fatura, dos determinantes anatômicos, dos valores expressivos, assim como das prescrições iconográficas e dos códigos estilísticos, impostos pelo Rococó e pelo Neo-classicismo (muitas vezes, uma mesma imagem faz operar

²⁶ “Historicamente, todavia, o Neoclassicismo não aparece pronto; sobrepuja gradativamente o gosto pela sinuosidade barroco-rococó, que, em decorrências isoladas, persevera durante o século. A arte religiosa transforma-se mais lentamente que a arte secular: se, no Rio, Mestre Valentim já é neoclássico na virada do século e a Missão Francesa impõe o estilo pouco depois, consolidando-o na academia imperial de belas artes, a imagem barroca resiste. O barroco ainda se manifesta nos santeiros baianos, pernambucanos, paulistas: o estilo de Veiga Valle não é anacrônico” (SALGUEIRO, 1983, p. 25). Ademais, “não é por ser realizada em província estagnada e distante que seu Barroco pode receber o apelativo de ‘tardio’”. Salgueiro (1983, p. 19) é cuidadosa ao aplicar periodicizações arbitrárias na compreensão da obra do artista, uma vez que aponta serem muitos artistas barrocos em pleno século XIX.

os dois sistemas). Assim, o artista não se enquadra na categoria dos “ínsitos” ou “iluminados”, que define algumas genialidades populares brasileiras da época: Veiga Valle não é um primitivo.

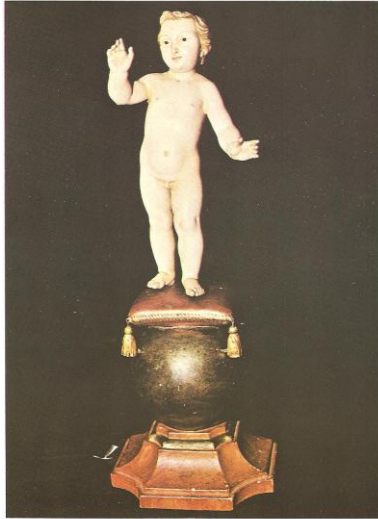


Figura 02: Peça n. 20. *Menino Deus*. Coleção particular. Pirenópolis, Goiás.
Fonte: Salgueiro (1983).

Eduardo Etzel, estudioso do barroco no Brasil, ao escrever o prefácio do livro de Elder Camargo de Passos (1997, p. 9-10) sobre Veiga Valle, estando informado do que seria um quadro histórico em Goiás que delimitaria condições para um desenvolvimento artístico, assim se expressa:

Mas os característicos de Goiás foram a distância e o isolamento. A distância foi o fator principal na formação do povo goiano e o isolamento que segue-se a decadência após o esgotamento das minas de ouro, depois de 20 anos da efêmera abundância. Não teve assim esta província clima propício para o florescer das artes.

Interessante perceber que o quadro histórico levantado por Etzel não foi determinante, contudo, para definir as condições de possibilidade da atividade artística de José Joaquim da Veiga Valle. Sua obra escultórica já foi bastante estudada, mas suas condições de produção e de aprendizagem constituem um enigma para muitos estudiosos. Isso significa dizer que sob as questões relativas ao contexto que envolve a atividade artística de Veiga Valle circulam dúvidas e dificuldades de interpretação. Se sobre o século XIX pairam os maiores estigmas negativistas das interpretações a respeito de Goiás, será esse lugar tão desprovido de possibilidades de existência capaz de produzir um artista de tamanha envergadura?

Veiga Valle pode ser considerado o ponto zero da história da arte em Goiás, na opinião de Salgueiro (1983) e de outros estudiosos. Assim, de alguma maneira, toda a obra

goiana antes da República é sinônimo desse autor. Salgueiro (idem, p. 19) argumenta que a obra veigavalleana seria a única cujos contornos seriam razoavelmente conhecidos, já que as demais estão em situação de dispersão completa e restringidas ao anonimato. Desse modo, as características que marcam sua produção artística, devidamente delimitadas pela autora, passam a constituir pontos de partida para análises das produções vindouras, principalmente se considerarmos aspectos como singularidade, hibridismo, atavismo histórico e estilístico.



Figura 03: Peça n. 11. *São Miguel Arcanjo*. Pormenor. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.

Fonte: Salgueiro (1983).

Ao pensarmos em Veiga Valle e no século XIX é possível estabelecer alguns parâmetros de compreensão para o contexto geral de arte e cultura em Goiás que antecedem o século XX, de modo a tornar possível a compreensão do próprio modernismo, possuidor, em Goiás, de tantas especificidades e pormenores²⁷.

Ainda em relação do século XIX, merece destaque, a despeito da demarcação determinista de caracteres criativos para a condição do isolamento, a atividade do compositor Tônico do Padre, responsável pela criação de um *barroco caipira* de espírito inovador enraizado no sertão de Goiás no final desse século.

²⁷ O descobrimento da obra de Veiga Valle é feito pelo pintor João José Réscala que, no gozo do prêmio “Viagem ao Brasil”, estando na Cidade de Goiás em 1940, descobriu o imaginário goiano. O professor Edilberto da Veiga Jardim, neto de Veiga Valle (o Professor Veiga), o ajuda a reconhecer a obra e outras imagens religiosas e lhe oferece informações conhecidas por tradição oral, através das quais escreve um relatório e várias cartas ao IPHAN, no Rio de Janeiro, realizando também uma exposição retrospectiva na Cidade de Goiás aberta ao público. Depois, a próxima exposição será já em Goiânia, na abertura da EGBA, em 1953, e, depois, no Congresso Brasileiro de Intelectuais, com direito a artigos, na revista *Renovação*, de Luiz Curado e Frei Confaloni, denominados “Veiga Valle, o Fra Angélico Brasileiro”, “Encontro de épocas artísticas”, respectivamente (SALGUEIRO, 1983, p. 18).

Antônio da Costa Nascimento, irmão mais novo do padre Francisco Inácio da Luz, responsável pela sua educação, nasceu em 1827 em Pirenópolis. Obteve uma formação informal que delimitou seus múltiplos talentos. Foi pintor, escultor, compositor e instrumentista na maior parte do tempo. Como instrumentista, tocava flauta e saxofone tenor. Era regente, compositor, arranjador musical e orquestrador. Em 1867, começa a atuar na Irmandade do Santíssimo Sacramento, que, no ano seguinte, o nomearia responsável pela música instrumental dos eventos promovidos por ela. Essa irmandade inclusive pagava por sua produção musical, o que era bastante raro para a época. Em 1868, Tonico cria, ao lado do irmão, a Banda Euterpe, e passa a ser Diretor Musical da Igreja Matriz e Mestre Capela, onde atua até 1897 (LUDOVICO; UNES, 2006, p. 62-63).

De acordo com Ludovico e Unes (2006, p. 63), Tonico do Padre escreveu obras sacras e profanas, vocais e instrumentais, para conjuntos maiores e menores e até para instrumentos solo. Escreveu grande quantidade de missas, hinos, quadrilhas de dança, polcas, valsas, marchas. Musicou um drama, em 1891, *Inconfidência Mineira* ou *Tiradentes*. Enfatiza-se, sobretudo, no trabalho de Tonico do Padre como compositor, seu estilo único e inconfundível.

Para Ludovico e Unes (2006), uma de suas composições, o *Concerto dos sapos*, é uma pequena obra-prima, ainda mais quando vista à luz do isolamento pirenopolino. A peça para banda de metais seria uma antecipação da música incidental nascida no sertão de imagens monótonas; é uma retomada do espírito do poema sem palavras, das metáforas musicais apenas sugeridas. A impressão que se tem é que Tonico traduziu sons orgânicos, como o dos sapos cantando à margem dos rios de Pirenópolis em agosto e setembro, para os instrumentos de metal, organizando uma percepção da natureza própria de sua sensibilidade de homem do sertão, mas de forma barroca e, por isso chamada de *barroco caipira*²⁸.

Interessa observar, mesmo que não se faça neste trabalho um estudo específico de Veiga Valle ou de Tonico do Padre, que a presença de ambos no contexto artístico-cultural goiano dos séculos XIX e XX não permite que se estabeleça a visão de um vazio de artistas em Goiás antes do advento do modernismo, com a construção de Goiânia. A singularidade de suas obras, dadas a conhecer apenas em parte pela crítica ou pela historiografia, imprime noções cuidadosas a este trabalho, sedimentando o terreno de análise.

Passam pelas trajetórias desses artistas indícios de uma disposição de atualização do homem pirenopolino, no caso de Tonico, por exemplo, a existência de uma elite cultural local

²⁸ Ludovico e Unes (2006) se interessam pela problematização do cânone musical brasileiro, refletindo sobre as condições do esquecimento a que foi relegada a obra de Tônico do Padre nos limites do que poderia ser entendido como cânone musical goiano. Chama-se à responsabilidade a história da arte, uma vez que o caso de Tonico do Padre se configura emblemático.

que se organiza em torno de um calendário religioso, dada a importância social da Banda Euterpe, que acompanhava as missas na igreja Matriz. A banda, cujo trabalho de música erudita barroca marca a percepção cultural do homem pirenopolino do século XIX e do início do XX, sempre teve contribuições de compositores que para ela trabalharam²⁹.

Sob a discussão do contexto de produção de artistas como Tônico do Padre e Veiga Valle, assim como sob os resultados estéticos por eles alcançados, paira um problema relativo à noção de isolamento. Trata-se de uma questão complicada, que tem origens e implicações na representação de um vazio. Tanto a existência de um pensamento liberal em Goiás, timidamente organizado no século XIX, quanto de uma produção artística isolada de vigor estético relativamente historicizado demonstram que as condições do isolamento do estado em relação às efervescências ideológicas e culturais do país não configuram impedimento para a criação artística. Ambas as questões, aparentemente desligadas uma da outra, mostram que investigações diversas se gestaram e se manifestaram em Goiás ainda no século XIX, revelando a disposição criativa de artistas e pensadores locais.

Para a discussão que pretendemos realizar neste trabalho, toda essa reflexão prioritária é de suma importância, uma vez que delimita um processo paulatino de rompimento com o isolamento em concorrência com uma tomada de posição dos meios intelectuais e oligárquicos em Goiás. Tal processo é de compreensão elementar para o estudo da efetivação de um mundo artístico local no século XX.

1.3 MODERNIZAÇÃO E ATRASO

Ao final do século XIX, à medida que a ferrovia aproximava-se do território goiano, chegando ao Triângulo Mineiro, uma articulação com a economia nacional vai ganhando contornos perceptíveis, quando os tropeiros cedem lugar aos trilhos dos trens de ferro e quando o telégrafo chega a Goiás, em 1891, representando grande avanço na transmissão de notícias (OLIVEIRA, 2001, p. 56). Na passagem do século XIX para o século XX inicia-se o

²⁹ Em relação a Tônico, vale destacar que sua casa em Pirenópolis, existente ainda hoje, mostra várias pinturas por toda parte. Tônico teria usado as paredes da própria casa para ensaiar as pinturas que realizaria mais tarde na capela-mor da Igreja Matriz, Nossa Senhora do Rosário, afirmam Ludovico e Unes (2006, p. 62). Tais pinturas foram incendiadas em um acidente na igreja há alguns anos atrás, mas podem ser vistas em fotos. Interessante observar que, datadas do final do século XIX, elas apresentam uma compreensão naturalista do espaço pictórico próprio da sintaxe neoclássica. Não obstante, sua música, de delimitações claramente barrocas, pensada em relação à expressão gráfica, diagnostica um hibridismo estético já verificado, em outras bases, na escultura de Veiga Valle.

período da Primeira República, que modifica os contornos administrativos do país. A partir da produção historiográfica que se dedicou ao estudo desse momento em Goiás, procura-se explicar neste trabalho como o estado entra no mapa da modernização brasileira.

Barsanufu Gomides Borges (1990, p. 31-32) explica que a modernização se processa exatamente na medida em que os trilhos de ferro adentram no território goiano em função de um aumento da demanda de produtos primários que resultou em um alargamento das fronteiras agrícolas. As ferrovias que, na época, revolucionavam os meios de transporte, facilitaram a ocupação econômica de novas áreas no Brasil e no mundo e colocam Goiás no mapa da modernização do Brasil.

Borges (1990, p. 55) define que a chegada da Estrada de Ferro de Goiás e o conseqüente processo modernizador da região seriam resultado das transformações econômicas da região Centro-Sul em função da expansão da produção cafeeira e da industrialização, além de uma conjuntura internacional favorável, criada após 1915 com a Primeira Guerra Mundial. Tais conjunturas permitiram a ampliação das exportações de arroz, feijão e charque, principalmente para Minas Gerais e São Paulo, e para o exterior, através do Porto de Santos. O auge desse processo aconteceu em Goiás a partir de 1918, quando os produtos agrícolas assumem grande relevância na pauta de exportação do estado.

No que diz respeito às transformações ocorridas em Goiás com a chegada das vias férreas, é relevante observar, ainda, a partir de Borges (1990, p. 103), que é a possibilidade de escoar a produção agrícola do sudeste goiano que finalmente coloca o estado de uma maneira mais direta no mecanismo de produção capitalista em expansão no Brasil. O transporte ferroviário significou, desse modo, além da expansão da fronteira agrícola brasileira com a inserção de Goiás, a possibilidade do movimento capaz de modificar outros aspectos da vida social, política e cultural do estado. Segundo o autor (*idem, ibidem*), com as vias férreas chegam a Goiás alguns valores modernos que começam a se adequar e se confrontar com os modos de vida tradicionais da região:

Com a implantação da Estrada de Ferro, vários núcleos populacionais apareceram e dentro de poucos anos adquiriram características de centros urbanos. As cidades goianas servidas pela linha se urbanizaram e passaram a contar com as modernas invenções do mundo capitalista, como a energia elétrica, o cinema, o telefone e o telégrafo. [...] Concorreram para as transformações de idéias e valores, os meios de transportes, a migração, as relações comerciais e os meios de comunicação, particularmente a imprensa, que na época era um dos principais veículos de propagação de novas idéias.

Interessante observar que a estrada de ferro trouxe uma mobilização econômica que fugia ao controle dos coronéis, grandes proprietários de terra que detinham o poder político em Goiás durante a Primeira República. Borges (1990, p. 55) explica que a construção da ferrovia não resultou do empenho político da classe dominante no estado. Os coronéis, contrários a qualquer tipo de mudança de caráter progressista, não a queriam, pois ela representaria uma força transformadora que colocaria em risco seu poder.

Nessa linha de análise, há um rico debate historiográfico regional voltado para a revisão do contexto que antecede a chegada da estrada de ferro, momento em que correntes de força econômica articularam interesses políticos. Assim, a chegada da modernização encerraria o fim de um período de atraso em Goiás, na visão de Borges (1990), enquanto, do ponto de vista de Chaul (1997), aparece a rejeição completa da ideia de atraso na análise do período.

Borges (1990, p. 32) não recusa a ideia de atraso no que diz respeito à postura dos coronéis em relação à estrada³⁰. Justamente no que se refere às disputas relacionadas à chegada das vias férreas, Borges (idem, p. 103) acredita que com a inserção da região sul na frente pioneira do capitalismo criou-se uma contradição de interesses econômicos e, conseqüentemente, de interesses políticos entre as oligarquias regionais, refletindo-se nas lutas políticas estaduais. Cidades como Rio Verde e Morrinhos se transformaram em centros opostos às oligarquias dominantes da “Velha Capital”, de maneira que a estrada de ferro pode ser considerada pela historiografia como o principal instrumento utilizado na mudança das antigas estruturas regionais, atingindo todos os níveis da realidade social, uma vez que se adéqua aos interesses daquele que desejam a modernização (idem, p. 13).

Todavia, o autor chama a atenção para a análise do período em Goiás, uma vez que haveria uma atualização da questão da construção de imagens negativistas para o lugar visto e vivido. Segundo Chaul (1997, p. 20-21), nesse momento a representação do “atraso” substituiria a da “decadência” e ofereceria a tônica para os estudos sobre o coronelismo. A tese de Itami Campos (2003), explorada na obra *O Coronelismo em Goiás*, e que motiva a crítica de Chaul explica que a manutenção do atraso seria do interesse das oligarquias

³⁰ O trabalho de Borges (1990), que nos ajuda a compreender o contexto da chegada da estrada de ferro e esclarece as lutas que a envolvem, aponta, contudo, para a direção conceitual que Chaul rejeita: justamente a do contexto do atraso e da decadência, como já indicamos antes. Sua obra, anterior à fase de crítica historiográfica dos conceitos em Goiás e de matriz marxista mais ortodoxa, acaba por fornecer explicações que foram por ele próprio alvo de revisão posterior sob alguns aspectos. Ademais, e a despeito da questão teórico-metodológica que envolve os trabalhos historiográficos que nos servem, Borges é fundamental tanto para o entendimento da chegada da estrada de ferro e do início do processo modernizador quanto das interpretações acerca da relevância da pecuária e da “cultura do boi” para a história não só econômica, mas também cultural, de Goiás, assim como se faz importante o trabalho de Chaul (1997) e Sandes (2002).

dominantes, pois significava sua continuidade no poder. Ao revisar essa ideia, o autor esclarece que uma situação de atraso não pode corresponder ao contexto da época, já que em 1913 há, com a chegada da estrada de ferro, um processo de mudança estrutural que se dá com a paulatina dinamização da produção agropecuária de Goiás e de suas potencialidades de comercialização. Assim, economicamente, além de uma recuperação pela pecuária, a agricultura se desenvolveu, em termos nunca antes alcançados, com a penetração dos trilhos da estrada de ferro. Em termos econômicos, Chaul (1997, p. 86) se apoia ainda em Bertran (1994) para observar que a pecuária em Goiás precede o advento da mineração, expressando sempre uma lenta e progressiva recuperação de rendas e comércio, dentro das possibilidades do estado, mesmo antes da chegada da estrada. Chaul e Borges esclarecem, portanto, que havia, na verdade, uma disputa de poder por parte das oligarquias, sobretudo o segundo, que mostra que de fato os coronéis não queriam a estrada de ferro, ao passo que as oligarquias do sul-sudeste a possibilitaram.

Ambos os autores, ao estudarem a modernização, definem o processo de mudança de cenário político, econômico e cultural em Goiás durante o início do século XX, ou seja, durante o período da Primeira República. Chaul (1997, p. 101) discorda de Borges (1990) a respeito da situação de estagnação econômica em Goiás antes da chegada dos trilhos, uma situação de isolamento físico e econômico da qual o estado teria sido arrancado. O autor acredita que como não há um *boom* agrícola teria havido apenas um estímulo econômico que passa a dinamizar uma produção já existente.

De todo modo, a construção da modernidade em Goiás se acelerará apenas nos anos 1930, incorporada a um sentido de reconstrução do sertão e à necessidade de integrá-lo nacionalmente, de pôr um fim à decadência e ao atraso. Essa é a ideia que justifica a existência de Goiânia, a nova capital. A noção fundamental seria, segundo Chaul (1997, p. 58), “erguer a cidade (Goiânia) dentro do campo (Goiás)”. Essa foi a tarefa da década. De acordo com o autor (*idem*, p. 20), a modernidade em Goiás será entendida como a representação das relações entre renovações e rupturas do pós-30, significando a meta do progresso que busca inserir a região, definitivamente, no projeto nacionalista em curso no Brasil nos anos 1930.

Nesse sentido, é definitivo observar, também com a contribuição de Noé Freire Sandes (2002), que para o processo de constituição de uma identidade regional em Goiás há uma mobilização que culmina na inserção da região no que se configura como o dispositivo imaginário da nação. Tal processo se efetiva somente no início do século XX, com a construção da Estrada de Ferro de Goiás, e é selado com a construção de Goiânia.

1.4 PRODUÇÃO ARTÍSTICO-INTELLECTUAL E IDENTIDADE REGIONAL

Nesse momento, procura-se demonstrar que, no contexto da chegada da estrada de ferro e das promessas de modernização, opera-se no imaginário do homem goiano, fundamentalmente daquele que se encaixa em camadas sociais mais intelectualizadas, um sentido de projeção de uma nova constituição identitária. Tal sentido constitui uma produção intelectual que visa elaborar um sentido regional e pode ser verificado na literatura regionalista de Hugo de Carvalho Ramos (principalmente no livro de contos *Tropas e Boiadas*, publicado em 1917) e no discurso jornalístico da revista *Informação Goyana*, que circulou de 1917 a 1925. Em ambos os casos é possível verificar formas narrativas preocupadas com a interpretação sobre o lugar visto e vivido chamado Goiás. No início do século XX, por meio dessas narrativas, ocorrem desdobramentos na autoimagem e na disponibilidade de projeção de desejos de renovação estética e política dos intelectuais em Goiás.

Se, economicamente, a organização de uma identidade regional só se efetiva diante da inserção de Goiás no projeto nacionalista de viabilização do Brasil como potência do futuro, do ponto de vista de uma construção simbólica é bastante relevante a produção intelectual que se organiza em torno da elaboração identitária voltada para a abertura e a possibilidade. Assim, é a produção simbólica e discursiva de alguns intelectuais que determina uma busca pelo rompimento com uma imagem de atraso e decadência relacionada à Goiás. Direcionam-se novas condições de possibilidade de desenvolvimento da região a partir da configuração de uma imagem.

No caso da revista *Informação Goyana*, trata-se de um esforço de atração de investimentos, um desejo de continuidade de modernização diante da possibilidade de prosperidade vislumbrada principalmente pelos grupos econômicos do sudeste e sul do estado. Segundo Sandes (2002, p. 23), a *Informação Goyana* já estava relacionada a um projeto de afirmação da identidade regional em um contexto de reaproximação com a economia nacional pelo desenvolvimento da pecuária. Para o autor, essa nova consciência regional está relacionada à emergência do discurso regionalista, que tem na literatura do século XX, a exemplo de Hugo de Carvalho Ramos (*Tropas e boiadas*) seguindo os passos de Euclides da Cunha, seu expoente. A obra revela, entre outras coisas, a expressão do gado no mundo goiano.

Nessa perspectiva, o conjunto de volumes da *Informação Goyana* forma uma detalhada “vitrine” da terra goiana que procurou “relatar aspectos de nosso mal conhecido *hinterland*”, configurando uma apresentação de Goiás à nação em meio a um discurso de interface política. Afirma-se tudo que se pode em uma visão positiva de apresentação do lugar: o clima, a vegetação, a geografia, as potencialidades econômicas, uma vitrine de municípios, o solo propício à extração de minérios, as riquezas hidrográficas, a atualidade dos dados de exportação, o perfil da população, os rios navegáveis, enfim, o mundo goiano desconhecido até então diante da nação brasileira, sob a visão crítica dos intelectuais goianos.

No primeiro número, de agosto de 1917 (p. 1, v. 1), pode-se observar o espectro das amplas possibilidades do Brasil Central, uma vez que se afirma claramente o objetivo de “tornar melhor conhecido de nós mesmos e dos estrangeiros o seu salubérrimo clima, as suas riquezas extraordinárias, as suas fontes de vida, as suas possibilidades, como também refutar com fatos e algarismos exactos todas as informações incorretas veiculadas [...]”.

Como se percebe, do ponto de vista dos intelectuais goianos, “estrangeiros” cometem erros de interpretação em relação à Goiás, de modo que a revista se apresenta como uma correção necessária. Assim, tanto se projeta como se noticia uma imagem de riqueza e de beleza para o Brasil Central e para Goiás. No seu apanhado de textos diversos é possível encontrar uma vontade de reconhecimento do sertão, assim como escreve Victor de Carvalho Ramos, na revista *Informação Goyana* (1917, p. 2):

Que maior espectáculo, mais suntuoso e soberbo scenario pantheístico, poderá encontrar o paysagista exigente e o turista perspicaz que se deparar com o mysterioso e incomparável sertão goyano, onde não sabemos que mais admirar – se a magestade do céu equatorial, se a exuberância glorificadora de terra virgem?

De acordo com Sandes (2002, p. 28), quando o trem de ferro invade o território goiano, a despeito do gado, seguindo o ritmo de expansão da economia cafeeira que ligava o sul de Goiás a São Paulo, ocorre na percepção do homem local uma mudança de fluxo simbólico, uma mudança na sensibilidade temporal, no ritmo de vida, nas vontades e necessidades. Inicia-se então, pela via da interpretação cultural, a constituição de uma identidade regional, uma busca pela revelação de uma realidade.

Dessa maneira, a revista *Informação Goyana* produziu identificações que correspondiam às aspirações de Goiás como estado agropecuário exportador. Segundo Albertina Vicentini (1986, p. 51) o periódico, escrito por intelectuais goianos e editado no Rio de Janeiro pelo jornalista (também goiano) Henrique Silva, insiste na imagem de Goiás como

um estado com vocação para esse tipo de atividade. Nesse sentido, a autora (1986, p. 52) afirma que a literatura de Hugo de Carvalho Ramos, quando se ocupa da construção da imagem do homem sertanejo goiano, elabora uma resposta clara ao seu tempo. A escolha dos tropeiros e boiadeiros é uma escolha de identidade positiva para seu estado, de forma a apresentá-lo como produtivo. Assim, é relevante observar, segundo Vicentini (1986), que a ideia tanto da *Informação Goyana* quanto de Carvalho Ramos seria a de inscrever um estado periférico no contexto de uma intelectualidade brasileira homogênea.

Sandes (2002) explica que em Carvalho Ramos interessa a revelação dos elementos que constituem a vida do povo de Goiás, do sertanejo, do vaqueiro, do caipira. Pela primeira vez aquilo que Chaul (1997) diagnosticara como *o povo da história* aparece nas interpretações sobre o lugar visto e vivido. Aspectos da ruralidade, da temporalidade do sertão, da ocupação psicológica do aparente vazio da fronteira aparecem com grande força. Em Carvalho Ramos se manifesta um tipo de temporalidade específica, na qual a relação simbiótica com a natureza e as formas de vida pré-capitalistas estão dissociadas de preocupações com as mudanças de acelerações. Albertina Vicentini (1986, p. 14-15) define, por sua vez, que

o regionalismo literário de Hugo de Carvalho Ramos foi um anseio documental, etnográfico, de formação de identidade e de literatura de revelação de um mundo desconhecido – o do sertão, “terra ignota”, como dissera Euclides da Cunha – e de postura política dos Estados nascentes numa República recém-instalada no país.

Em *Tropas e Boiadas*, o boi aparece como elemento aglutinador. Se do ponto de vista econômico, como já observado, havia sustento em Goiás propiciado pelo gado, seria então ele, a partir da construção definida por Carvalho Ramos, o primeiro símbolo de uma *goianidade*. Hugo de Carvalho Ramos (1964, p. 38) procura realizar uma valorização do modo de vida do sertanejo, sem construções negativistas: “[...] vivendo a vida livre do campo, certo é que as condições de resistência desses nossos legítimos e agora bem denominados sertanejos são muito diversas das que por aí se tem ultimamente apregoado”. Percebe-se, no texto, a vontade de mudança da imagem do sertanejo, agora como aquele que resiste às dificuldades e vive perto da natureza, e não como aquele que habita e dá manutenção à decadência.

O literato reconhece o sertão goiano como um lugar distante do processo modernizador, bem como denuncia as péssimas condições de trabalho dos agregados. Ainda, encontra nesse sertão o sentido de formação nacional indicador de uma nova identidade regional.

Nessa Perspectiva, Albertina Vicentini (1986, p. 11-12) delimita que Hugo de Carvalho Ramos e a corrente regionalista da literatura brasileira fazem parte de um contexto de elaboração identitária, por parte dos intelectuais, localizado no início do século XX. A autora (idem, ibidem) observa que estudos folclóricos e a etnologia fazem parte do conjunto paradigmático do contexto:

É certo que tudo isso tem a ver com a movimentação política de um Brasil em busca de uma interpretação capaz de lhe fornecer uma identidade de povo. As obras de Silvio Romero, Capistrano de Abreu, Manoel Bonfim, José Veríssimo são exemplares nesse sentido. Sejam os conceitos de raça, etnia, usos, costumes, história, todos eles são propícios à formulação de uma identidade brasileira naquele momento e afloram nos estudos da época, de que a corrente regionalista faz, indubitavelmente, parte.

Assim, conclui-se que *Tropas e boiadas* é a primeira interpretação “positiva” do lugar visto e vivido chamado Goiás. Ânsia documental de revelação de uma realidade desconhecida – a do sertão – produz um regionalismo literário. Força motivadora capaz de inserir os meios intelectuais goianos no projeto imaginário da nação dali em diante, é responsável pela criação de um dispositivo de abertura, espectro de identidade regional. Dessa forma, a obra se propõe a registrar um universo em extinção, mas também preservar uma imagem positiva e essencial do sertanejo goiano, de forma a propiciar o comparecimento deste no cenário nacional de maneira identificada e autêntica.

Hugo de Carvalho Ramos formula uma construção simbólica menos vinculada a uma apresentação econômica de Goiás ou de um discurso de interface política, como é o caso da revista *Informação Goyana*, e mais direcionada pela interpretação direta de valores culturais e estéticos. Trata-se de um processo que culmina em uma “abertura” de valores estéticos. O intento mais preponderante desse argumento é a compreensão de como se organizam em Goiás os primeiros discursos de formação de uma identidade regional, nos limites de um pensamento e de uma experiência estética modernista.

A partir da construção da imagem da decadência de Goiás até a movimentação simbólica que possibilita a transformação do atraso em possibilidade, o que se nota é a atuação de alguns intelectuais goianos, que elaboraram, no interior de seus programas estéticos, uma nova imagem para seu lugar imaginado. É o legado da memória da decadência que os intelectuais goianos buscaram reverter no início do século XX.

São esforços de produção simbólica que datam de antes da construção de Goiânia, definidores, por sua vez de uma identidade, sobretudo de uma autoidentificação e de uma identificação em relação ao projeto construtor da nação, que entrava em franca expansão de

reflexão, principalmente a partir da organização do discurso modernista em arte que se avista na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, no Manifesto Regionalista de 1926, em Recife, assim como na Revolução de 1930, posteriormente, em termos políticos de modernização institucional e de troca de grupos oligárquicos no poder.

Até o presente momento, pretendeu-se esclarecer de maneira resumida o contexto de construção de uma ideia de Goiás, marcada pelo sucesso bandeirantista colonial do século XVIII e a formação dos primeiros povoados na região, no tempo do ouro, assim como pela égide da decadência econômica que se segue e permanece até que esforços de elaboração de uma identidade regional, de fixação de uma memória e de uma história, se relacionem ao projeto construtor da nação no período republicano, atraindo o processo modernizador.

Sob a perspectiva de interpretação que direciona este trabalho, compreender a dimensão da formação de uma identidade regional – sobretudo no que diz respeito ao papel de alguns intelectuais nesta construção – assim como compreender como essa dimensão se atrela ao processo modernizador, é de suma importância para a análise de como se configura um ideário modernista em arte. Assim, essa é a linha de raciocínio que mobiliza os capítulos a seguir, que, por sua vez, apontam para a dimensão de uma origem para esse modernismo, justamente e apenas quando se coloca de pé o símbolo maior da modernização, do progresso, do futuro, da utopia do novo e do ingresso na modernidade: uma cidade, Goiânia, e tudo que veio para Goiás a partir de sua disposição no espaço simbólico brasileiro.

CAPÍTULO 2

CONSTRUÇÃO DE GOIÂNIA E MODERNISMO DE FRONTEIRA

2.1 GOIÂNIA COMO SÍMBOLO³¹

Na medida em que se dinamizava a economia de Goiás no início do século XX, com o escoamento da produção agropecuária para os mercados do sudeste via estrada de ferro, grupos econômicos beneficiados pela modernização no sul do estado passam a fazer oposição política àqueles que comandavam Goiás na capital Vila Boa. De acordo com Sandes (2002, p. 25), nesse contexto de vislumbamento de um novo cenário para a economia goiana é a Revolução de 1930 que impulsiona a formação de um novo sentido regional. Esse impulso acaba por se traduzir na concepção e na materialização de uma cidade: Goiânia.

Pedro Ludovico Teixeira, médico que passa a governar Goiás após a Revolução de 1930 como representante dos grupos oligárquicos do sul e sudeste de Goiás, apoiado por Getúlio Vargas, protagoniza o projeto de tomada do controle político por meio de uma transformação simbólica sintetizada por Goiânia. Ludovico revitaliza antigas vontades anteriormente manifestadas de transferência da capital de Goiás de Vila Boa para outra cidade, ideias de mudança que podem ser verificadas desde o império³². A nova capital, pensada e viabilizada pelo novo líder, significava o desejo dinamizador de inserir Goiás no mercado nacional, ampliando o processo de acumulação capitalista no estado já iniciado desde a chegada das vias férreas (CHAUL, 1988, p. 26).

Criar, pensar, possibilitar Goiânia e transferir a capital de Vila Boa para esse novo lugar demandou um processo de construção de uma imagem de cidade que se equaciona a uma imagem de estado agora inserido em um projeto de nação. Para se analisar tal processo

³¹ A ideia de símbolo é aqui compreendida como um tipo de signo, semioticamente. Tratamos o termo como um conceito-chave da teoria do simbólico, uma vez que o objeto ausente é representado à consciência por intermédio de uma “imagem” ou símbolo, isto é, algo pertencente à categoria de signo (FALCON, 2002, p. 91).

³² Sobre as tentativas de mudança da capital, Chaul (1988, p. 66-67) mostra que pelos idos de 1754 o governador Conde dos Arcos mostra ao soberano português as dificuldades climáticas de Vila Boa, sugerindo a mudança da capital para Meia-Ponte (atual Pirenópolis). Em 1830, Miguel Lino de Moraes propõe a mudança para Água Quente. Couto Magalhães, Rodolfo Gustavo da Paixão, e, ainda, posteriormente, diversos legisladores, contaram com a possibilidade do abandono de Vila Boa como capital.

leva-se em consideração a posição de Chaul (1988), que estabelece na história da historiografia de Goiás a relação prioritária entre a modernidade no estado e as imagens produzidas sobre Goiânia, isto é, suas representações de cidade “moderna”. Diante do marco que representa essa aproximação, buscamos demonstrar como a Goiânia que se quis moderna e modernista, intimamente vinculada ao plano getulista de nacionalismo, monumento de uma nova oligarquia local, se estrutura do ponto de vista simbólico sob diversos alicerces.

Nesse contexto, interessa observar a produção da transformação da imagem do estado a partir da construção da imagem de Goiânia como cidade “moderna”, voltada para o novo, para o futuro, o progresso e a modernidade e, portanto, foco de migrações e motivadora de uma necessária reelaboração identitária para Goiás, uma identidade urbana, moderna. Isso se dá a partir dos discursos empreendidos sobre a nova capital dentro do contexto varguista de ocupação e modernização do interior do Brasil pós-1930.

Necessário considerar fundamentalmente que a construção da imagem de modernidade de Goiás a partir da existência de Goiânia é resultado de um processo de arranjo identitário complexo que começa com a criação da imagem de decadência da região, desde a queda da produção aurífera em fins do século XVIII. Chaul (1997, p. 58) se baseia em Castoriadis para explicar esse processo, mostrando como “todo simbolismo se edifica sobre as ruínas dos edifícios simbólicos precedentes”. Desse modo, revela que os discursos de construção de uma imagem de decadência e atraso para Goiás, elaborados a partir de uma interpretação da condição de isolamento da região após o esgotamento da extração do ouro no século XIX pelos viajantes e governantes, é retomado no discurso político do grupo do sudoeste goiano que quer opor-se ao grupo ligado ao contexto vilaboense.

Tais argumentos, segundo o autor, serviram para justificar a necessidade do novo que, por sua vez, era o mote do ideal político de Pedro Ludovico, selando a chegada dos grupos oligárquicos do sul ao poder, substituindo o sistema dos coronéis a princípio dos anos 1930. Esse momento seria o do alcance da representação da modernidade, por meio de uma recuperação de imagens/conceitos de decadência e atraso, como forma de justificar o ‘velho Goiás’ pelo movimento de 1930 (CHAUL, 1997, p. 30). Assim, a representação da modernidade em Goiás, absorvida pelos arautos de 1930 indicava,

a tentativa de rompimento com o passado e a construção de uma utopia, na qual, por intermédio de Goiânia, vislumbrava-se um futuro grandioso para o estado de Goiás. Esse imaginário salvacionista, que marcou o projeto brasileiro de modernidade, por intermédio de Goiânia, apresentava-se a Goiás como redenção de um tempo que estava mergulhado em décadas de miséria e penúria. Nesse sentido, a nação e a

região se encontravam unidas em um mesmo fim: a busca da modernidade através do ideal de progresso. (CHAUL, 1997, p. 21)

Nessa medida, Goiânia e o Estado Novo estão imbricados por fazerem parte de um mesmo projeto. Pedro Ludovico enfrentava forte oposição local para realizar a transferência da capital para Goiânia e o apoio de Getúlio Vargas, em 1937, é definitivo para a efetiva mudança da capital administrativa de Goiás. Como aliado principal de Getúlio Vargas na região, o regime autoritário possibilita que Ludovico faça tudo de acordo com seus interesses. Por isso Goiânia, ainda em construção, pode se tornar capital em 1937.

Tanto Goiânia precisou do Estado Novo quanto este se apoiou em seu projeto de construção. Sabe-se que, depois de efetivado, uma das propostas do regime que começa em 1930 era começar a chamada ‘marcha para o oeste’, e Goiânia era fundamental para impulsionar o intento. Chaul (1988, p. 156) explica que a “marcha para o oeste” era a proposta política do governo Vargas em termos de povoamento, proposta que se aliava à necessidade de concretizar a “frente pioneira”³³ em Goiás, já que havia condições para atender à política econômica do Estado Novo na região e tratava-se de uma oportunidade de abrir novas frentes rumo a Amazônia. Nesse sentido, Goiânia pode ser considerada

um fruto do Estado Novo, uma vez que sua realização dependeu basicamente do regime instalado em 1930 e que culminou na ordem imposta por Vargas em 1937. Para o Estado Novo, o inverso também é verdadeiro. Goiânia era a representação maior do “nacionalismo”, do “bandeirantismo”, da “sagacidade” do brasileiro, tão decantados pelos ideólogos do Estado Novo. (CHAUL, 1988, p. 58)

Como se vê, Goiânia se adéqua com perfeição aos ideais estadonovistas de progresso e desenvolvimento. Sua construção é parte fundamental da estratégia nacional de ocupação do sertão brasileiro, intento de fazer o país crescer para o oeste, irradiando mudanças a partir do centro. Se sertão é, entre outras possibilidades conceituais, a significação do extremo (o ermo geográfico, o ignoto simbólico, a prova existencial), a seguir se perceberá que cidades como Goiânia são armas contra o sertão. Luiz Sérgio Duarte da Silva (2006, p. 171) explica que sertão significa, também,

[...] região mental à margem da civilização, reino da natureza e do perigo, o sertão é, sobretudo, interior, e, então, ambigualmente, significa também o cerne da nacionalidade. Reserva da especificidade nacional, o significante sertão tem seus significados dependentes de uma ontologia substancialista e de uma epistemologia

³³ O conceito de “frente pioneira”, desenvolvido por José de Souza Martins (2009, p. 39) nas suas investigações sobre a fronteira, aponta para os aspectos sociais, econômicos e políticos, assim como os atores, atividades e atitudes presentes na ocupação das “frentes de expansão” que se abriram no Brasil ao longo do século passado.

historicista. Seu referente, o ser nacional, é representado como pura contradição: a fronteira como centro.³⁴

Sob essa perspectiva, a nova capital de Goiás é projeção simbólica de invenção da nação. Goiás, um estado que demorara tanto para se engajar no projeto da nacionalidade, assim o faz ao encampar um grande investimento contra o sertão, pois à Goiânia se segue Brasília, e com esta se efetiva a modernização econômica, política e das esferas de valor no coração do Brasil. Projetos que se ligam aos termos de adequação da implementação de um projeto de modernidade na periferia do Brasil, justamente o que representava o sertão, lugar imaginado de encontro da identidade brasileira.

Nesse caminho de interpretação, procura-se explicitar aqui o complexo arranjo identitário no qual se insere nosso objeto de estudo, a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás. Interessa-nos refletir sobre imagens diagnosticadas (principalmente aquelas identificadas pela historiografia) no sentido de explicitar, posteriormente, uma “poética visual”³⁵ modernista que tem seu lócus na cidade de Goiânia. Nesse sentido, tudo que ilumine noções representacionais sobre Goiânia e, sobretudo, revele seu contexto simbólico fundador, é, neste trabalho, sublinhado³⁶.

³⁴ Vale destacar que orbita sobre o conceito de sertão a ideia de fronteira, que será trabalhada no próximo tópico deste capítulo e que é de suma importância para a compreensão de nossa perspectiva.

³⁵ Toma-se aqui a ideia de poética nos termos de Luigi Pareyson (2001, p. 11-12) como programa de arte, declarado em um manifesto, em uma retórica ou, inclusive, implícito na própria atividade artística; ela traduz, em termos normativos, operativos, um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. De modo que a poética diz respeito ao fazer da obra, que pode ser lida e interpretada pelo exercício de sua análise e crítica, tratando-se, portanto, de uma forma de experiência estética. Todavia, é um determinado gosto convertido e programa de arte. Fazer dela sustentáculo e norma dentro da própria atividade é trabalho do artista, de modo que à atividade artística é indispensável uma poética.

³⁶ O papel da historiografia no trabalho de análise recente (contemporânea) do “discurso da decadência” é ele próprio agente definidor de uma identidade regional, assim como explica Sandes (2002, p. 31), cujas considerações são muito importantes para a construção de nosso ponto de vista, de modo que esse discurso da decadência foi revisto com os olhos fixos no que havia de moderno em Goiânia: “O interesse pelos estudos urbanos acompanha o desejo de modernidade que se coloca como ponto de chegada da reviravolta de uma região outrora conhecida como matuta e tradicional. O debate sobre o “ser goiano” x ou a “goianidade”, carrega consigo o desejo de afirmação de uma identidade capaz de reorganizar a experiência histórica e a memória da região”. Assim, o presente trabalho não deixa de seguir esse sentido historiográfico, se colocando em uma posição de análise da questão, a partir do processo de modernização nas artes plásticas.

2.2 GOIÂNIA COMO FRONTEIRA

Ao refletir sobre Goiânia e sua imagem de cidade “modernizadora”, nos deparamos com a estrutura fundamental da contradição e da ambiguidade próprias do ambiente de fronteira. Para entender o conceito, toma-se, prioritariamente, essa ideia nos termos da matriz conceitual de José Souza Martins (2009, p. 9), que a designa como “frente de expansão da sociedade nacional sobre territórios não incorporados”. O Estado de Goiás, nos anos 1930, assim como Goiânia no momento de sua construção e ao longo de suas primeiras décadas de funcionamento como cidade, são interpretados como lugares de fronteira. Vale desdobrar o conceito a partir da explicação de Luiz Sérgio Duarte da Silva (2006, p. 173-174) de que,

[...] fronteiras são exterioridades, resultados expressivos. Nela imperam figuras, imagens, tipos [...] Fronteiras são lugares de deslizamento, alianças, bifurcações e substituições que preparam o reconhecimento e a necessidade de limites [...] A fronteira é a vitória da contingência. Arranca a história da necessidade, estabelece o devir (o tornar-se) [...] a fronteira é zona cinzenta, onde os contornos são mal definidos.

Desse modo, a singularidade da fronteira se apresenta, assim como a singularidade dos fenômenos simbólicos que se dão a partir dela. José Souza Martins (2009) define fronteira, no âmbito das humanidades, como lugar privilegiado da observação sociológica. Ele (idem, p. 137) ressalta a “contraditória diversidade da fronteira”, uma diversidade marcada por tempos históricos diversos e, ao mesmo tempo, contemporâneos. Nesse sentido, entende-se fronteira como fronteira da civilização, fronteira do humano: culturas, visões de mundo, etnias, história e historicidade do homem.

A fronteira definida por Martins (2009, p. 133) é o lugar das diferentes temporalidades históricas que se encontram e, por isso, encerram a alteridade. Para o autor (idem, p. 132), as sociedades latino-americanas ainda estão em estágio de fronteira – estágio de sua história em que as relações sociais e políticas estão, de certo modo, marcadas pelo movimento de expansão demográfica sobre terras não ocupadas ou insuficientemente ocupadas. Desse ponto de vista, a Amazônia seria, atualmente, uma fronteira, assim como foi uma fronteira a região do planalto central até os anos 1960, após a construção das cidades de Goiânia e Brasília.

A perspectiva de Martins abre espaço para novos estudos que considerem a prerrogativa da condição de fronteira para se entender Goiânia e, posteriormente, Brasília (em

outro contexto), assim como diversos outros processos de ocupação do interior brasileiro³⁷. Nesse caminho, o estudo das relações entre a construção de Goiânia e do Estado Novo apontam para um momento relevante da historiografia da fronteira a partir da contribuição de Chaul (1988, p. 16) que define a cidade como representante do momento em que a frente pioneira em Goiás teria alcançado seu ápice. Nesse mesmo sentido de interpretação, o estudo das relações entre a construção de Brasília e a continuidade do processo de ocupação do sertão brasileiro a partir da projeção do centro simbólico do território (Goiás) determina condicionantes fundamentais para o entendimento do contexto da região entre a construção de Goiânia e a de Brasília.

Essa historiografia da fronteira produziu um conceito muito caro a esta pesquisa: o de “cidade nova de fronteira”, resultado da análise do processo que gera Brasília, e, posteriormente, aplicada ao processo que explica Goiânia. Cada uma das duas cidades, em seu momento específico, foi interpretada como “capitais do sertão”: Goiânia nos anos 1940 e 1950 e Brasília nos anos 1960. Assim, a ideia de “cidade nova de fronteira”³⁸ definida por Silva (2005, p. 147), indica a situação especial de algumas cidades planejadas, construídas com o objetivo de modificar radicalmente o cenário econômico de uma região, oferecendo estrutura à frente pioneira que atua na direção do avanço do capital na frente de expansão sob territórios ainda não incorporados pela economia nacional.

Interessa observar, nesse sentido, a forma pela qual o intento nacionalista de construção das duas cidades encontra sentido na mobilidade da fronteira. Interessa investigar, sobretudo, como uma multiplicidade de sentidos e experiências vividas a partir da existência de Goiânia fica marcada pelos condicionantes da fronteira. Esse é exatamente o caso do fenômeno que investigamos, a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás.

Para “fazer” Goiânia era preciso coragem, chamada de um virtuosismo que se ligava à tradição do bandeirantismo, recuperada nesse momento pela retórica da marcha para o oeste. Trata-se da chamada de um processo de ocupação territorial, ou seja, pessoas de diversos lugares se deslocam para Goiânia em busca de trabalho e melhores condições de vida.

³⁷ Muitos estudos sobre a fronteira já se gestaram no pensamento social brasileiro, produzindo tanto uma historiografia da fronteira quanto uma teoria da fronteira. Nesta dissertação não nos estenderemos nesse debate entre diversos autores, contudo, nos apoiamos nos trabalhos que guardam relação direta com nosso objeto de estudo, nos situando nessa tradição de reflexão sobre o Brasil.

³⁸ Tratar historicamente Goiânia como uma “cidade nova de fronteira” é uma ênfase da historiografia contemporânea de Goiás no que concerne principalmente às reflexões possíveis depois da tese de Chaul (1997) que lida com os “limites da modernidade”, questionando tanto o conceito de decadência produzido pela historiografia goiana do século XVIII e XIX quanto a noção de atraso produzida nos estudos sobre a Primeira República (desdobramento ideológico da decadência), ou, inclusive, a imagem de modernidade e progresso projetada a partir da construção da nova capital.

Nesse sentido, a imagem de modernidade criada para Goiânia foi muito importante para gerar as migrações em direção a ela. Sua imagem era desejo e possibilidade, e como construção fica marcada pela contradição de seu intento utópico: inserir Goiás na modernidade, a partir da viabilização de uma cidade totalmente nova, na qual uma nova sociedade se constituiria.

Contudo, justamente a despeito da utopia, ênfases diversas apontam para o que seria a ambiguidade originária da cidade, resultado de sua complexidade cultural. Chaul (1988, p. 1) explica, nos limites do conceito de *transição* e nos oferecidos pela realidade histórica, que aspectos tradicionais de entendimento da vida se unem a essa vontade modernizante no espaço fronteiro da cidade. Esse conceito define uma condição de movimento, trânsito, mobilidade, mudança, não fixação e procura constante por uma identidade da cidade, assim como marca as possibilidades de interpretação de fenômenos simbólicos que se constituem a partir da existência da urbes.

Os modos de vida em Goiânia, mesmo se tratando de uma cidade nova, não conseguem se desvencilhar de uma representação que reúne necessariamente valores tanto modernos quanto tradicionais (CHAUL, 1997, p. 149). A Goiânia modernista foi ocupada por gente do interior, assim como por pessoas de todo lugar, atraídas pela possibilidade de abrir novas frentes de prosperidade. Foi a partir de um encontro de valores muitas vezes contraditório que se organizaram as correntes de formação da cidade.

A jovem capital, pensada como utopia e investigada por Chaul (1988, p. 46) contempla, portanto, projeções imagéticas de toda ordem, representando uma consolidação entre o urbano e o rural capaz de absorver os elementos existentes e as ideias em trânsito: o velho e o novo, a oligarquia e a revolução, a agricultura e o comércio, o tradicional e o moderno, etc.

Pensada ainda por Borges (1990, p. 118), Goiânia, tomada como símbolo maior da modernização no Oeste, permaneceu encravada em um mundo agrário e tradicional por várias décadas. Na verdade, o autor explica que a modernização das estruturas regionais não dependia da vontade política do interventor Pedro Ludovico Teixeira, como se faz parecer na imagem cristalizada da cidade. Essa modernização dependia principalmente de investimentos de capitais. Porém, um estado agrário e pobre como Goiás, com uma baixa arrecadação fiscal e um empresariado incipiente, teria de esperar até o início dos anos 1960 para conhecer efetivamente o início de processo modernizador em sua estrutura econômica, processo que se liga à experiência da construção de Brasília e à transferência da capital do país para o interior do estado de Goiás.

Seguindo essa perspectiva de análise sobre a Goiânia dos primeiros anos, Eliézer Cardoso Oliveira (2005, p. 166-168), assinala uma “especificidade de um presente urbano concreto que se contrapõe a um passado rural imaginário. Havia uma ambigüidade que permeava a vida cultural da cidade: urbano versus rural, modernidade versus tradição”. O historiador, ao analisar as imagens de Goiânia produzidas pela literatura mudancista, trata a imagem da cidade produzida por essa literatura como discurso cristalizado: um discurso que afirmou a imagem de uma Goiânia moderna. O autor conclui que esses textos foram os primeiros a produzir uma imagem dessa cidade, imagem a qual, em termos gerais, se apropriou a imprensa, a literatura, as obras acadêmicas e a população em geral, definindo uma espécie de clima psicológico da cidade³⁹.

2.3 FRONTEIRA DO MODERNISMO

Sabe-se que, como lugar de valores em trânsito, marcado pela ambigüidade e pela contradição, a Goiânia dos primeiros anos constituiu-se em um núcleo urbano complexo e cheio de diversidades. Nesse sentido, é interessante observar o choque estético que significava a cidade “plantada no meio do nada”. O espanto foi relatado pelo conhecido conjunto de impressões do antropólogo Claude Lévi-Strauss (1957) quando visitou a cidade, em 1937, momento em que esta estava ainda sendo construída. Em suas palavras (idem, p. 128), Goiânia era:

[...] uma planície sem fim, que parecia, ao mesmo tempo, um terreno baldio, um campo de batalha, erigida de postes de eletricidade e de estacas de agrimensura, exibia uma centena de casas novas dispersas pelos quatro cantos do horizonte. [...] nada poderia ser tão bárbaro, tão inumano, quanto esse empreendimento contra o deserto. Essa construção sem graça era o contrário de Goiás; nenhuma história, nenhuma duração, nenhum hábito havia saturado o seu vazio ou amenizado a sua rigidez; sentíamo-nos ali como numa estação ou num hospital, sempre passageiros e jamais residentes. Somente o temor de um cataclisma poderia justificar essa casamata. Produziu-se um, com efeito, cuja ameaça se prolongava no silêncio e na impossibilidade reinantes. Cadmus, o civilizador, tinha semeado os dentes do Dragão. Numa terra esfolada e queimada pelo hálito do mostro, esperava-se que nascessem homens.

³⁹ Um dos textos analisados por Oliveira (2001) foi o “Relatório Técnico”, do urbanista Armando Augusto de Godói, o primeiro a utilizar o termo “cidade moderna”, antes mesmo de ela existir. Ainda, “Como nasceu Goiânia”, de Ofélia Sócrates do Nascimento Monteiro (1938), “Goiânia documentada” (1960) e “Goiânia Global” (1980), de Oscar Sabino Júnior.

O antropólogo vê a imagem da catástrofe. O empreendimento contra o deserto era a imagem da cidade em construção, assim como da cidade recém-construída. Trata-se, propriamente, de uma nuance da fronteira. Essa representação nos remete às perguntas que queremos responder: qual era a Goiânia dos artistas plásticos que produziram o modernismo? Qual era a Goiânia dos primeiros anos, das primeiras décadas, vista e vivida pelos artistas plásticos que experienciaram a partir dela o modernismo nas artes plásticas?

Sabe-se que a cidade planejada teve sua dimensão estética organizada. Goiânia foi pensada a partir de uma concepção urbanística e arquitetônica que visava uma atualização nesses campos. Buscava-se o sentido mais moderno de sua época. Cristiano Arrais (2009, p. 63-64) esclarece que cidades como Goiânia e Brasília foram planejadas de acordo com as exigências e condicionantes da modernização, sendo, assim, verdadeiras projeções imaginárias, fenômenos de construção de núcleos urbanos, que sustentam sobre as cidades seu aspecto de sonho, utopias urbanas que consagram o ideal de controle da natureza e dos homens em um só movimento⁴⁰.

Por ser Goiânia uma utopia modernista no sertão, veremos aqui como arquitetos, urbanistas e historiadores avaliaram o impacto estético da cidade. Buscamos pensar a inferência desse clima onde o novo se manifesta no psiquismo dos homens que nela viviam. Essa dimensão da cidade teria proporcionado, juntamente com outros possíveis condicionantes, um clima psicológico para o lugar.

Aline Figueiredo (1979), crítica de arte mato-grossense que estudou, de forma pioneira, os contextos artísticos do Brasil Central do século XX, se refere a um clima da cidade de Goiânia que terá sido favorável para o desenvolvimento das artes. De acordo com a autora (idem, p. 93), uma “onda de otimismo aliada ao moderno plano urbanístico da cidade (de Atilio Correia Lima) criou um clima psicológico para as ousadias do progresso”.

Divino Sobral delimita a cidade moderna como um marco para a percepção do homem goiano, no sentido do desenvolvimento de uma disposição sensível. Sobral afirma que esse contexto teria influenciado as manifestações ocorridas nas artes plásticas em Goiânia, no caso a experiência moderna, na forma de uma influência na busca pela experimentação estética. O

⁴⁰ Há um histórico de construção de cidades planejadas no Brasil desde o final do século XIX. Belo Horizonte foi a primeira, e, posteriormente, vieram Aracajú, Teresina, Goiânia, Brasília e Palmas. A construção da primeira cidade nova no Brasil surge em um momento particular de instabilidade da organização política nacional, pois, quando da instalação do regime republicano no país (1889) e das sucessivas articulações entre o poder central, os governos estaduais e as grandes oligarquias regionais conseguiram manter e reforçar esse poder político. Ao mesmo tempo, apoiavam a manutenção da orientação conservadora do poder central. Belo Horizonte fora construída para ser o símbolo de uma nova era, marcada pela onda de modernização que atingia o país, surgindo ligada ao universo ideológico republicano. Representou ordem e unidade tanto em relação à Nação quanto às forças políticas regionais (ARRAIS, 2009, p. 68-69).

autor (2006, p. 4) enfatiza que “com o surgimento de Goiânia o confronto com a cultura plástica européia acirrou-se”, e, referindo-se especificamente ao *Art Decó*, assinala que sua sofisticação teria influenciado no redimensionamento da inteligência espacial do homem goiano, que estava acostumado à arquitetura colonial rústica e simples do meio rural.

2.3.1 Arquitetura e urbanismo

Do ponto de vista da arquitetura, Goiânia se compõe de um hibridismo estético. No seu plano construtor, as principais edificações foram executadas segundo o modelo do *Art Decó*, pensadas ainda enquanto o arquiteto e urbanista Atílio Corrêa Lima era o responsável pelo projeto da cidade. As edificações nesse estilo já haviam sido construídas quando Godói assumiu o trabalho⁴¹.

Vale observar que o *Art Decó* é considerado uma arquitetura protomodernista ou pré-moderna. Seu desenvolvimento ocorreu durante os anos 1930, com apogeu na década de 1940, apresentando algumas manifestações tardias na década de 1950. Se comparado ao Movimento Modernista, o período de existência do *Art Decó* é sensivelmente menor. Coelho (2002, p. 106-107) argumenta que,

quando se firma no cenário internacional, o *Art Decó*, com suas linhas retas, fachadas limpas e sóbrias, provoca uma sensação de monumentalidade, independente das grandes dimensões e volumes exagerados, empregados na arquitetura oficial de outros períodos. E vai ser provavelmente essa sensação racionalista de monumentalidade que se atribuiu à arquitetura *Decó* que vai despertar o interesse dos governos totalitários das décadas de 1930 a 1940, tendo em vista sua utilização como representação política.

Como se sabe, o estilo *Art Decó* foi uma manifestação do início do século XX, sendo a linha divisória entre esse estilo e o *Art Nouveau* a Primeira Guerra Mundial. Contrapondo ambos, Mertran (2006, p. 68) explica que o *Art Nouveau* foi uma criação estética original que se inspirava na natureza para produzir seu repertório de formas. Já o *Decó* é uma leitura historicista de fontes heterogêneas e pré-existentes, mesmo que o resultado tenha se apresentado em um arranjo estético inédito.

⁴¹ O arquiteto urbanista Atílio Corrêa Lima fez o primeiro projeto de Goiânia baseado na escola francesa de urbanismo do início do século XX (de traçado urbanístico tipo radial concêntrico), mas, tendo rompido contrato com o estado de Goiás antes da conclusão das obras, seu lugar foi assumido pelo engenheiro urbanista Armando de Godói, que deu continuidade ao plano, porém, seguindo orientação do modelo das cidades-jardins inglesas (DAHER, 2009, p. 77).

Com surgimento em meio às radicais transformações estéticas da década de 1920, isto é, “no olho do fuçarão” das vanguardas históricas, o *Art Decó* nasce das artes decorativas. Por isso, segundo Mertran (2006, p. 68), só viria a ser estudado com cautela nos anos 1960 nos meios acadêmicos, uma vez que o plano focal da intelectualidade do início do século estava no modernismo, que, na arquitetura, corresponde a outras investigações formais. A autora (idem, p. 69) explica que foi na prestigiada feira mundial denominada *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris em 1925, que o estilo, denominado *Decó*, ficou conhecido e, a partir daí, difundiu-se para o mundo, alcançando sucesso principalmente nos Estados Unidos.

Assim, o *Art Decó*, se pensado em relação às manifestações modernistas do início do século XX, se mistura a uma técnica de camuflagem, fazendo aparecer o ecletismo do século XIX, manifestação do romantismo na arquitetura. O ecletismo, por sua vez, buscava elementos do passado para compor a fisionomia dos edifícios, dando-lhes uma roupagem nova, daí a série de “neos”: neogótico, neorromântico, neorrenascentista, etc. De maneira semelhante ao ecletismo, o *Art Decó* tinha como fonte arquiteturas cronologicamente distantes como as da Assíria, Babilônia, Suméria, Maia, Asteca, Persa, Mourisca e, inclusive, Bizantina e Medieval (MERTRAN, 2006, p. 69-70). Além disso, teria absorvido tendências da vanguarda modernista como o cubismo, o construtivismo russo ou o futurismo italiano, aos quais se tributa a matriz do estilo de forte tendência à geometrização.

O desenho das máquinas que tanto influenciaram as formas do início do século XX foi absorvido também pelo *Decó* no sentido de uma inspiração totalmente imagética e não sob a perspectiva de um ideário e uma forma de produção de formas. No *Decó* nada precisava seguir uma lógica de racionalização, uma vez que sua lógica era a do ornamento (MERTRAN, 2006, p. 70).

Nessa medida, conclui-se que o ecletismo do fim do século XIX é sentido no *Art Decó* do início do século XX já com algumas nuances modernas. Há, no próprio estilo, um caráter ambíguo, segundo Coelho (2002, p. 111), que se manifesta no fato de ele representar tanto uma das últimas manifestações ecléticas quanto ser um precursor do modernismo na arquitetura.

Do ponto de vista do urbanismo, um hibridismo entre propostas de organização do espaço também se manifesta em Goiânia. Determinadas concepções foram aplicadas e transformadas na construção da cidade. Faz-se observar uma mistura entre as matrizes urbanista francesa e inglesa, de modo a tornar interessante perceber breves características dos dois modelos para compreender o impacto estético do hibridismo da cidade planejada.

Segundo Daher (2009, p. 89-90), enquanto os urbanistas franceses do início do século XX aceitavam a industrialização como fato irreversível e a viam de uma maneira positiva, o criador das cidades-jardim inglesas, Ebenezer Howard (1850-1928), achava que a industrialização havia provocado a decadência das metrópoles, poluição, excesso de população, estresse, buscando uma cidade que unisse as vantagens do mundo rural e as do mundo urbano. Enquanto o modelo francês acreditava que a cidade deveria funcionar para a circulação, produção e consumo de bens industrializados, em um sentido de molde para a natureza, o modelo inglês entendia que a natureza deveria se manifestar livremente na cidade.

É resultado da aplicação do modelo francês em Goiânia a presença de vias que se encontram em uma praça, típica concepção de cidade onde tudo deve tender ao centro. Assim, o centro administrativo da cidade tem seu lugar acentuado no plano para que tudo parta e se dirija a ele, desdobramento de um desenho inspirado nas cidades barrocas, contribuição do arquiteto e urbanista Atílio Corrêa Lima, primeiro a pensar uma dimensão estética da cidade. Todavia, é resultado do modelo inglês aplicado em Goiânia a lógica das cidades jardins inglesas, uma adaptação formalizada pela interpretação de Armando Godói, arquiteto-urbanista que substituiu Atílio quando este não pode mais trabalhar no projeto.

Logo, é importante considerar brevemente, para o entendimento de uma dimensão estética de Goiânia, a relevância de uma mistura de tendências na organização espacial de sua composição urbana. Na arquitetura, o ecletismo que caracteriza o *Art Decó*, assim como o geometrismo de base modernista que o compõe, fazem manifestar, mais uma vez, um hibridismo capaz de explicar a singularidade das formas da fronteira.

2.4 MODERNISMO DE FRONTEIRA

Buscou-se demonstrar, até o presente momento, que a ideia de modernismo em Goiás, em momentos embrionários, ou seja, a partir da construção de uma cidade moderna (Goiânia), fica pautada principalmente pelo discurso da literatura mudancista, que pretende dar conta do que é a cidade, quanto por sua materialização estética como estrutura arquitetônica e urbanística da cidade. Já verificadas as características gerais acerca desses aspectos, tendo pontuado como a recorrência de um hibridismo estético se apresenta em um ambiente eclético que reúne valores tradicionais e modernos em um intento de modernização, assim como tendo verificado como as implicações de uma historiografia da fronteira e uma teoria da fronteira

podem explicar condições de possibilidade nesse contexto, seguimos agora buscando definir de maneira mais precisa nosso objeto de estudo: o modernismo experienciado nas artes plásticas em Goiás a partir da existência de Goiânia.

Na medida em que a frente de expansão avançou e efetivou-se a frente pioneira no interior do Brasil, no caso de Goiás com Goiânia, se acelera um processo que se encontrava em gestação antes da existência da cidade em termos de produção artístico-cultural desde o início do século XX. Tal processo passa a ganhar contornos mais visíveis, de maneira que o contexto de produção artístico-cultural que antecede a nova capital se delineia como um processo de mudança simbólica e redimensionamento identitário a partir da atuação de intelectuais (homens de letras e artes, políticos, etc.) que formulam um pensamento regionalista que elabora, por sua vez, critérios estéticos de revelação de uma realidade desconhecida⁴².

Em consonância ao arranjo identitário iniciado em Goiás no início do século XX, sob nossa perspectiva a construção de Goiânia redefine o ingresso da região no projeto imaginário de nação. Como “cidade nova de fronteira”, Goiânia aglutina símbolos, desejos, possibilidades e pessoas, dimensionando, em um contexto favorável, a emergência de efervescências culturais. Assim, de maneira sucinta, a partir desses argumentos e com o apoio de autores fundamentais, pudemos chegar a esse ponto de nossa digressão.

Fatores diversos apontados por algumas determinações historiográficas definem uma expressiva mudança nas condições de produção e pensamento artístico a partir da existência da cidade. Em Goiânia, assim como afirma Sobral (2006), acirra-se um processo de choques estéticos, principalmente com o que seria uma cultura europeia. Nesse sentido, Aline Figueiredo (1979, p. 93), argumenta que “com a melhora do sistema de comunicações, aparecendo às estradas, o rádio e o avião, quebrou-se com euforia, o isolamento aterrador”. Desta maneira “surgem novos municípios e melhoraram-se as condições sociais do povo. Goiânia, então, começa a reclamar pela cultura”.

Relevante observar, na posição de Figueiredo, a representação de um isolamento que estaria em processo de rompimento gradativo a partir da existência de Goiânia e que teria desdobramentos artístico-culturais importantes. Levando em consideração a problematização de certo fatalismo tanto das representações do isolamento quanto das representações sobre um rompimento, torna-se fundamental considerar que há um processo em gestação antes da

⁴² No capítulo anterior, através de considerações sobre os marcos de 1917: *Tropas e Boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos e a revista *Informação Goyana*, desenvolvemos tal argumento.

existência de Goiânia que em muito é responsável pelas principais formulações de mudanças na produção artística.

Desse modo, mesmo considerando um processo que acontece em Goiânia, procuramos demonstrar que o modernismo artístico em Goiás está necessariamente vinculado à dinâmica das mudanças culturais pelas quais passava a nova capital nas primeiras décadas após sua construção, momento de crescimento demográfico e afirmação de uma identidade urbana. Logo, argumentamos que mesmo sofrendo influências de um contexto anterior, a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás tem como lócus a cidade de Goiânia.

Nessa perspectiva, se Goiânia é a condição de possibilidade que deflagra o modernismo em arte, se a cidade, como se observou anteriormente, é marcada pela especificidade da fronteira, só pode ser também marcada pela mesma especificidade este modernismo. Assim, se afirmamos então se tratar de um modernismo de fronteira, não podemos tomá-lo como fenômeno homogêneo, mas, ao contrário, como fortemente heterogêneo e marcado pela diferença: um modernismo tardio em relação aos demais fluxos modernizadores em arte ocorridos tanto na América Latina quanto no Brasil. Uma experiência particular, marcada pela especificidade do sertão, um modernismo fronteiro, localizado em um extremo-ocidente e, portanto, necessariamente transculturado.

Interessante observar, segundo Luis Sérgio Duarte da Silva (2005), que a dimensão da aventura marca a experiência da fronteira. Assim, positivamente, podemos pensar a ação dos artistas plásticos que empreenderam a modernização das artes em Goiás como ação de aventureiros, de homens-fronteiras. O autor (idem, p. 147-148) explica que,

a aventura em escala social é subproduto das cidades novas de fronteira [...]. A conquista do centro é pura aventura [...]. A aventura (tipo simmeliano) é uma forma de experiência marcada pelo princípio da acentuação [...] É a sensação de contraste instituída por paradoxos, tais como instalar o sentido no fragmentário (o aventureiro faz da ausência de sentido da sua vida um sistema de vida) [...], incorporar o acaso [...] à necessidade.⁴³

Pensando a especificidade da experiência da cidade, investigamos uma experiência de desdobramento: o modernismo nas artes plásticas. A relação entre as experiências se dá na medida em que esse modernismo, segundo nossa hipótese, seria responsável pela criação de um “mundo artístico” em Goiânia, e, em contrapartida, seria a própria existência da cidade a

⁴³ Silva (2005) se utiliza do conceito de “aventura” de George Simmel para pensar a experiência da modernização na periferia central do Brasil. Seu foco é a construção de Brasília e as construções simbólicas advindas do empreendimento como aventura de conquista do centro. Assim, a aplicação do conceito de aventura proposta pelo autor nos cabe aqui, uma vez que tratamos de uma experiência de modernização em arte impulsionada pela construção de uma cidade nova de fronteira e pelas diversas migrações a ela direcionadas.

motivação da “origem” desse modernismo. O conceito de “mundo artístico” nos é caro e é constituído, segundo Becker (1997, p. 9), “do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por este mesmo mundo como arte”.

Desse modo, entendemos a fronteira como condição de possibilidade para a origem, compreendendo o conceito a partir do sentido proposto por Walter Benjamin (1984, p. 67), que percebe a origem (*Ursprung*) como uma categoria totalmente histórica, não tendo absolutamente nenhuma relação com a noção de gênese, o que indicaria pureza ou essência delimitável. Ao contrário disso, o autor (idem, p. 68), na obra *A origem do drama barroco alemão*, mostra que o originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, revelando sempre uma construção do pesquisador que não lida com fatos assegurados. Tratar-se-ia, portanto, sempre de algo incompleto e inacabado, porém, delimitável historicamente na medida em que o pesquisador possa fazer aparecer, em sua estrutura interna, uma essencialidade que se apresente como origem⁴⁴. Vejamos melhor a complexidade do conceito que nos orienta:

O termo origem não define o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção [...] Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos. Mas se relaciona com sua pré e pós-história. [...] O autêntico – o selo da origem dos fenômenos – é objeto de descoberta, uma descoberta que se relaciona, singularmente, como o reconhecimento. A descoberta pode encontrar o autêntico nos fenômenos mais estranhos e excêntricos, nas tentativas mais frágeis e toscas, assim como nas manifestações mais sofisticadas de um período de decadência. (BENJAMIN, 1984, p. 68)

Refletimos também, de acordo com as referências de compreensão de Jeanne Marie Gagnebin (1989, p. 285), que assinala que há três aspectos fundamentais que embasariam o conceito de origem em Benjamin (ela trabalha também com outros textos do autor). O primeiro revela a busca por uma temporalidade diferente daquela na qual o tempo é linear, pois a noção de origem deve atender às seguintes condições: que a estrutura do presente permita a atualização de um evento do passado e que se quebre a linha de tempo cronológica para que se operem cortes no discurso linear da história. A palavra "origem" (*Ursprung*) também quer dizer "primeiro salto". A segunda característica, que define a origem como restauração inacabada e aberta, demonstra que ela remete a um passado, mas isso só se dá através da mediação, da lembrança ou da leitura dos signos. Dessa forma, não poderia haver

⁴⁴ Eis o esforço de todo este trabalho, eis o objetivo que delimita todas as necessidades de argumentação, desde o primeiro capítulo até o presente momento e principalmente a partir deste.

reencontros imediatos com o passado, segundo Benjamin. Ou seja, o conceito de origem traz em si um movimento de reestruturação e reprodução, mas também de incompletude. A restauração indica, desde já, o reconhecimento da perda. A terceira característica, a ligação entre origem e destruição, se explica pelo fato de que a obra de salvação da origem é, ao mesmo tempo, dispersão e reunião, destruição e construção.

Se afirmamos que há uma origem da experiência moderna nas artes plásticas em Goiás e que há, além disso, uma configuração identitária relevante envolvida no processo, torna-se necessário esclarecer aqui algumas diretrizes que determinam a existência desta pesquisa. Como delimita Benjamin (1984, p. 69), para que seja possível historicizar a origem é preciso acessar os extremos mais distantes a partir dos aparentes excessos do processo de desenvolvimento, da configuração da ideia, enquanto todo caracterizado pela possibilidade de uma coexistência significativa desses contrastes. Assim, a representação de uma ideia não pode ser vista como bem-sucedida enquanto o ciclo dos extremos nela possíveis não for virtualmente percorrido.

Nesse sentido, o modernismo nas artes plásticas em Goiás é, portanto, entendido como força estética capaz de fundamentar um “mundo artístico” que se organiza historicamente, de maneira a esclarecer como aparecem nele próprio as contradições e ambiguidades da experiência da fronteira.

É extremamente relevante delimitar que esse modernismo que ocorre em Goiânia é apresentado neste trabalho como um modernismo de fronteira por uma série de razões, capazes de elucidá-lo de maneira a inseri-lo em uma historiografia da arte ocidental. Se o espaço é o da fronteira, também é a temporalidade. É fronteira a estética produzida.

Assim, pontuamos que a incorporação à historiografia da arte brasileira e latino-americana do modernismo em Goiás deve ser feita por essa via de análise. Uma experiência artística de e na fronteira, como uma inauguração no campo da cultura artística brasileira e ocidental, deve ser historicizada como tal. A ideia de fronteira é uma singularidade e, assim, constitui localização conceitual que dispensa comparações de grau, rejeitando definitivamente qualquer aspecto evolutivo na análise de fenômenos artísticos. Nesse sentido, é esclarecedora a ideia de modernismo e de modernização apresentada por Silva (1997, p. 22) no âmbito de um contexto periférico:

Tanto no seu aspecto socioeconômico (a modernização) quanto na sua dimensão cultural (o modernismo), a condição moderna na periferia tende a ser grosseira, devedora do modelo que toma e ao mesmo tempo lhe é imposto [...] nestas condições uma ideologia do moderno assume importância capital.

A ideia anteriormente apresentada introduz nossa maneira de pensar o modernismo na fronteira, mas, contudo, cabem mais explicações conceituais a esse respeito. Segue, assim, nossa argumentação sobre a ideia de modernismo que nos orienta. Trata-se tanto de uma específica teoria da arte, que se formula a partir das demandas que as vanguardas impõem ao pensamento artístico, quanto de uma historiografia da arte, que precisamente encontra particularidades no contexto latino-americano e brasileiro.

É diante da relevância de um processo de elaboração identitária na história de Goiás, de seus atavismos seculares constitutivos a partir da chegada de um momento mais preciso que esboça investigações que serão preocupação dos intelectuais goianos até meados do século XX, que se faz ligação com a reflexão sobre a experiência moderna nas artes plásticas no âmbito da América Latina e do Brasil justamente no que tange ao debate das identidades.

Nesse sentido, fazemos cruzar duas camadas de análise: o destaque ao empreendimento “Goiânia” e seus significados, que esboçam condições de possibilidade para um modernismo, e uma via paralela de acesso que deve ser percorrida também para se compreender a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás, isto é, um processo interno ao desenvolvimento artístico no Ocidente, com foco determinado somente no campo artístico.

O modernismo em arte, ou modernismos, é compreendido como fenômeno concernente às vanguardas mundiais, suas ações estéticas e sociais, desdobradas ao longo de todo o século XX. Sabe-se que, até o final do século XIX, havia certa unidade no desenvolvimento da arte e, a partir do advento da arte moderna, houve uma ruptura dessa unidade, segundo Read (1991 p. 37). Assim, importa assinalar a complexidade de estilos modernos, que não é maior que a própria complexidade do mundo moderno, no que diz respeito aos sistemas morais, sociais e culturais.

De alguma maneira tributária das transformações ocorridas na arte europeia no final do século XIX, ou seja, da desconstrução do espaço realista de composição pictórica empreendida inicialmente por Cézanne em oposição ao deslumbre impressionista, a modernização das artes na América Latina assume, no início do século XX, tanto um caráter de absorção de uma dinâmica de rupturas estéticas – com as dimensões de uma arte acadêmica – quanto um caráter inovador e inusitado de necessidade de compreensão desde elementos próprios a traços culturais latino-americanos⁴⁵.

⁴⁵ Nesse sentido, Alberto Tassinari (2001, p.13) afirma que a arte moderna formou-se tanto a partir quanto contra o naturalismo de matriz renascentista que a precedeu. De modo que caso seu início seja de 1870, foi em relação a mais de quatro séculos que ela se posicionou. O autor explica que, além dos estilos de época, um mesmo

Daw Ades (1997, p. 126) esclarece que as transformações artísticas ocorridas na Europa representam “uma vigorosa corrente de renovação” ao penetrarem na América Latina nos anos 1920, mas não chegam como estilos já prontos, sendo, em geral, adaptadas segundo as idiossincrasias, o espírito renovador e o jeito de cada artista.

Importante compreender, sob essa perspectiva, que a arte que surge a partir do processo de modernização na América Latina, compreendida dentro do léxico definido por Joel Birman (2006, p. 47) como um “sintoma da modernização” ou “crítica da modernidade”, não é mera cópia da matriz que a motiva – o modernismo europeu – mas sim uma apropriação de esquemas formais que transplantados para uma *realidade de fronteira* tem a utilidade de construção de estratégias de elaboração identitárias.

É nesse sentido que Ades (1997, p. 126) afirma que as artes visuais desempenharam importante papel na construção da história da América Latina, encerrando questões relativas principalmente aos conflitos e tensões inerentes à busca de uma identidade cultural. Silviano Santiago (2000, p. 44) coloca a questão dentro de um escopo mais amplo:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: esses dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, sua sina de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. A América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o novo mundo.

É curioso que o modernismo na América Latina se configure a partir da ruptura com a arte acadêmica, aquela que era ensinada nas Academias de Belas Artes dentro dos moldes do neoclássico de matriz francesa. Os parâmetros das academias de belas artes não aceitavam bem a arte popular que sempre fora produzida pelos latino-americanos, de modo que negar a arte acadêmica era negar as formas de representação europeias, resultado do passado colonial de dominação cultural, investindo, assim, na procura de temas locais e na valorização de estéticas pré-colombianas. O paradoxo é que a negação dos valores do colonizador se dá por meio de uma investigação formal de origem europeia.

A *condição de fronteira* coloca ao desenvolvimento desta arte questões particulares. Assim, a subversão da norma, o desvio, associado à resistência dos aspectos tradicionais,

esquema espacial genérico, o da perspectiva artificial, engloba a arte do século XV ao XVIII. Assim, uma compreensão por negação do espaço da arte moderna sempre foi possível.

como revela Santiago, incidem de maneira decisiva na configuração das poéticas modernistas latino-americanas.

Ao fazer um levantamento de temas comuns à arte de vários países latino-americanos, Ades (1997), fala de uma tortuosa e fascinante relação que a arte desses países sempre estabeleceu com a arte europeia, definindo os modernismos experienciados a partir da década de 1920 (as vanguardas históricas) como um momento particular da elaboração dessa relação.

Se pensarmos que os processos de industrialização dos países latino-americanos são impulsionados pelos contextos de formação desses Estados-Nação, naturalmente concentrando sobre os principais centros populacionais as transformações das esferas de valor investigadas por Weber, verificamos que é na rejeição aos valores coloniais que se fundam as sociedades nacionais. Nesse sentido, entre fins do século XIX e início do século XX opera-se uma dinâmica de transformações econômicas, políticas e socioculturais que encontram representação no campo das artes na América Latina e no Brasil.

Dawn Ades (1997, p. 126) afirma que o modernismo na América Latina é marcado pela busca de raízes culturais latino-americanas em oposição à rejeição de todo e qualquer aspecto de tradição colonial. Interessante observar que,

A noção de mestiçagem tornou-se um ponto central da resistência artística ao colonialismo. Não existe uma estética particular ligada à ela, pois não se trata de uma noção prescrita, mas de uma estética que se abre às novas linguagens capazes de funcionar no contexto da América Latina. (ADES, 1997, p. 299)

O modernismo na América Latina direciona outro olhar para a tradição, que rejeita a herança colonial e recupera, por exemplo, a arte indígena. O “olhar sobre o passado” que se empreendeu em contexto europeu e latino-americano, afirmando que a *avant gard* europeia teve a postura de rejeitar, por completo, todo o passado artístico de sua tradição, ao passo que na América Latina essa ruptura com o passado era, em geral, afirmada, às vezes, na forma de um elogio mais ou menos direto à modernidade. Contudo, o mais frequente era ver a tradição sendo reavaliada, o que se sintetiza na crítica ao período colonial e à cultura europeia do século XIX em troca de uma tradição cultural indígena de mais fortes raízes (ADES, 1997, p. 12).

Além dessa especificidade do modernismo na América Latina com relação ao olhar de afinidade dos artistas para com seu passado, Ades (1997, p. 132) aponta diferenças também quanto ao paradigma do que se rompe. Nesse contexto, a audácia foi quebrar com o estilo neoclássico, por força do rompimento com o colonialismo, ao passo que a ruptura dos

vanguardistas europeus se deu em relação ao paradigma do impressionismo e do pós-impressionismo, estilos que parecem não ter feito escola na América Latina.

Viviana Gelado (2006, p. 27) revela a crítica à utilização do modelo de análise europeu para a compreensão do fenômeno da vanguarda latino-americana que não se adéqua à dialética tradição/ruptura. Na América Latina, a história é feita de tradições cruzadas e sobrepostas: atavismos. Nesse sentido, a espacialização dialética central/periférico, associada à ideologia do novo como absoluto, implica na utilização de uma categoria orientada para a consideração de poucas culturas hegemônicas em relação a outras múltiplas e diversas, que funcionariam como seus satélites, repetindo seus gestos em um tempo diferente.

Assim, é importante ressaltar que um olhar diferenciado sobre a tradição pré-colombiana é um movimento particular da arte moderna na América Latina, o que justifica, de alguma maneira, o interesse da vanguarda latino-americana pela arte popular, mestiça e indígena. Soma-se a isso uma forte preocupação social diante da realidade, em um contexto de países que buscam se estabelecer como nações, um século depois de suas independências (ADES, 1997, p. 2).

Levando em consideração particularidades do caso brasileiro, esclarece Silva (1997, p. 37) que “o modernismo brasileiro é outra referência na busca de identidade nacional que marca a história do pensamento brasileiro no século XX”. Se verificarmos, por exemplo, as ideias de Oswald de Andrade em seu *Manifesto à Poesia Pau-Brasil*, há uma abordagem do Brasil de uma maneira inteiramente nova, com sua cultura mulata e atmosfera tropical contrastando com a indústria moderna. Oswald esbravejou contra o naturalismo, a cópia, a morbidez romântica e gritou a favor da volta ao sentido puro, à necessidade de “ver com olhos livres”. Disse não à erudição e sim ao popular (ADES, 1997, p. 133).

Já no *Manifesto Antropofágico*, Oswald nos manda literalmente “devorar” o colonizador e atesta que apenas uma identidade cultural que possa aceitar opostos pode ser interessante para o Brasil. Contudo, o sentido não é o do antigo nacionalismo romântico, mas sim, na verdade, um jeito completamente novo de pensar o Brasil, que influenciará posteriormente todas as reflexões do campo identitário. Quando Oswald grita o mundo como acontecimento estético, reúne sua preocupação artística aos problemas mais gerais de uma história e de uma identidade para a nação brasileira, afirmando: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. E expõe a raiz do problema: “Tupi or not tupi, that is the question” (ANDRADE apud ADES, 1997, p. 311).

Francisco Iglésias (1975, p. 15) caracteriza o modernismo brasileiro como uma reavaliação da identidade nacional, como um fenômeno estético e sociológico de orientação

crítica: era preciso redescobrir o Brasil através da modernização das formas artísticas. Desse modo, é importante delimitar que a experiência moderna nas artes plásticas no Brasil se dá a partir de uma atualização estética centrada na questão da brasilidade. Assim, verifica-se que o modernismo brasileiro se concentrou amplamente em uma busca identitária que, apoiada na contradição, na valorização do popular, na discursivização do aspecto imponderável de nossa civilização extremo-ocidental, é aqui enfatizada com léxico, ou gramática, que do ponto de vista temático passa a ser referência também para os desdobramentos modernistas no interior.

Divino Sobral (2006, p. 2-3) empreendeu uma análise da arte goiana e de sua produção recente (pouco mais de cinco décadas) em artigo para, justamente, discutir a produção a partir de um enquadramento identitário. Relevante notar que sua análise se processa dentro de um conjunto de representações já postuladas sobre identidade nacional, buscando observar características de um conjunto plural. Sobral (2006) mostra que as obras são fontes potentes para o encontro do sentido identitário e chama o quadro teórico do modernismo brasileiro para enquadrá-las sem pretender exaurir as possibilidades de interpretação. Nesse caminho de análise, seguimos com nossa investigação.

CAPÍTULO 3

GOIÂNIA-GOIÁS: UM MUNDO ARTÍSTICO MODERNISTA

Assim como procuramos demonstrar, há o surgimento de um mundo artístico em Goiás que se liga à experiência da construção da cidade de Goiânia. Por um lado, para historicizar a origem desse mundo artístico, é preciso explicar como se dá sua formação, assim como informar a contribuição dos diversos atores que delimitam o fenômeno. Por outro lado, para tratar da relação entre a origem desse mundo artístico e a singularidade da fronteira, é necessário explicar também como se caracteriza a produção visual da experiência.

Notadamente, não seria possível aqui dar conta da explicação histórica da grande diversidade de aspectos observáveis dessa produção visual. Por isso, acreditamos que seja fundamental eleger um ponto de vista de análise dessa visualidade modernista que ofereça luz à hipótese que apresentamos: a ideia de que o modernismo nas artes plásticas procurou realizar uma interpretação do lugar visto e vivido chamado Goiás, inserido em um léxico artístico modernista brasileiro que se liga à construção de um imaginário nacional⁴⁶.

A dimensão da origem do modernismo artístico goiano, ou seja, do mundo artístico que se constitui a partir da existência da nova capital do estado de Goiás, é verificada tanto a partir dos condicionantes simbólicos que possibilitam a construção da cidade quanto do entendimento das condições da produção artístico-cultural no estado antes da construção de Goiânia. É nessa medida de relação e, substancialmente, a partir do advento da inauguração oficial de Goiânia que se constrói essa narrativa historiográfica.

Tomando o conceito nos termos de Walter Benjamin (2006, p. 88), que o designa no trabalho das *Passagens* como ‘o que uma época inventa’, perseguimos a origem do mundo artístico modernista experienciado em Goiânia. Como já observamos em parte, o conceito nos interessa, em específico, para que possamos compreender como esse modernismo se constitui em uma região de fronteira. Sabemos que o “ponto zero” não existe e que não se trata de encontrar o lugar da pureza. Sabemos, justamente a partir de Benjamin, da arbitrariedade e da

⁴⁶ A pertinência de nossa hipótese passa por um caminho de discussão inaugurado pelo artista plástico e pesquisador Divino Sobral (2006), que empreende, no artigo “Um espelho para a identidade da arte goiana”, uma interpretação sobre o que se pode medir como arte goiana. O autor se liga ao que chama de “tradição epistemológica nacional” para enquadrar essa arte em relação à gramática modernista brasileira e reconhecer nela suas propriedades.

contradição inerente à investigação sobre a origem de um fenômeno histórico. Nosso objetivo, contudo, é mapear o lugar da possibilidade, nos perguntando onde e como passa a haver algo que não havia.

Assim, verifica-se que a origem da experiência moderna nas artes plásticas em Goiás é marcada pela ação de artistas cuja trajetória se cristaliza em Goiânia, encontrando na cidade sentido e possibilidade de atuação. São esses homens intelectuais periféricos, homens fronteiriços, que estiveram interessados na afirmação de suas identidades (em cada caso isso se conjuga de maneira diferente em relação a um léxico modernista brasileiro) através da busca por uma atualização estética a partir da fronteira. Tal atualização estética ocorre por meio da inserção desses artistas no modelo de arte moderna ocidental conjugada a algumas necessidades particulares de produção de sentido em seu contexto histórico.

É possível compreender a origem do modernismo artístico goiano, por um lado, a partir da inauguração de Goiânia em 1942 (momento de seu Batismo Cultural), das movimentações que se seguem ao evento e da produção artística ainda esparsa que se articula entre artistas da Cidade de Goiás e a efervescência em Goiânia, fenômenos oriundos de uma lógica interna ao processo de interpretação do lugar visto e vivido que se gestam no Estado desde o início do século XX⁴⁷. Por outro lado, podemos entender a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás mais precisamente a partir das sucessivas migrações de artistas de outros lugares do Brasil e do mundo em direção à “capital do sertão” e seu consequente encontro com o artista e intelectual goiano Luiz Augusto do Carmo Curado. Tal encontro leva à criação de duas Escolas de Belas Artes em Goiânia, em 1952, a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), e, em 1962, o Instituto de Belas Artes de Goiás (IBAG), ocasionando, desse modo, a formação de artistas locais, a visibilidade de sua produção e o consumo de obras de arte pela população da cidade.

A seguir, verificamos como se processam os acontecimentos de ordem propriamente estética que são fundamentais para o surgimento desse mundo artístico, buscando realizar discussões das obras produzidas. Aqui, em virtude da escolha por um recorte, enfatizamos a visualidade modernista produzida em Goiás nos anos 1950, momento da “origem” propriamente dita. Para tanto, levantamos questões também a respeito da década anterior, primeiros anos da existência da cidade de Goiânia, momento em que fundamentais

⁴⁷ Assim como se observou anteriormente no texto, procuramos no primeiro capítulo esclarecer o processo identitário em Goiás sob o prisma da produção artístico-cultural no século XIX e início do século XX, a fim de demonstrar “o processo que se gesta em Goiás antes do advento do modernismo”, de forma a situar a experiência que investigamos em seu contexto local precedente. Esse recorte é o que justifica o trabalho no sentido de, a partir de uma reflexão sobre uma historiografia regional, poder pensar como essa experiência em arte pode ser articulada a uma historiografia da arte ocidental, buscando explicar a si mesma diante de suas especificidades.

“marcadores” da origem aparecem. Desse modo, procuramos dar acabamento à discussão aqui empreendida e distante de um esgotamento, compartilhando algumas questões por nós observadas de maneira geral na experiência moderna em Goiás. Vale destacar que a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás tem continuidade nas décadas que se seguem, contudo, neste trabalho, procuramos uma otimização do recorte, tendo em vista as limitações de uma dissertação de mestrado.

3.1 PRIMEIROS ACONTECIMENTOS DE ORDEM ESTÉTICA EM GOIÂNIA

Sabe-se que Goiânia começa com o lançamento de sua “Pedra Fundamental” em 1933, o que delimita sua existência simbólica. Sua construção se inicia em 1935 e sua nomeação como nova capital ocorre em 1937. A efetiva inauguração da cidade, contudo, acontecerá em 1942, quando de sua apresentação ao Brasil em um grande evento, nos moldes de um Batismo Cultural. Na ocasião, festividades diversas ocorreram ao longo de quase um mês, merecendo destaque alguns acontecimentos, como a inauguração do Cine-Teatro Goiânia, a Semana Ruralista, as Assembleias Gerais dos órgãos dirigentes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística e dos Conselhos de Geografia e Estatística, o VIII Congresso Brasileiro de Educação e a Exposição de Goiânia, montada no Edifício da Escola Técnica Federal⁴⁸.

Segundo Doles e Machado (1998, p. 36-37), a vida cultural da cidade, que se iniciara com a construção do Liceu de Goiânia, da Escola Técnica Federal, da Escola Normal, do Grupo Escolar Modelo e com a fundação da Academia Goiana de Letras em 1939, é marcada pelo Batismo Cultural, que foi, além de um acontecimento cultural de importância para o Estado, um evento que simbolizou toda a perspectiva de uma época voltada para os ideais de progresso e modernização.

Nesse contexto, a “Exposição de Goiânia”, evento de caráter bastante genérico que fez parte da programação do Batismo, procurou fundamentalmente, por meio de “cenários criativos”, organizar uma vitrine das potencialidades de Goiás. O evento foi montado pelo arquiteto José Amaral Neddermeyer, que se mudou para Goiânia para construí-la. Com o objetivo de que os visitantes conhecessem Goiás por meio de sua moderna e recém-construída

⁴⁸ Pimenta Neto estima que participaram do Batismo Cultural de Goiânia mais de oito mil pessoas. Anais do Batismo Cultural de Goiânia. Reedição Histórica. Prefeitura Municipal de Goiânia. Secretaria Municipal de Cultura Esporte e Turismo. 1993.

capital, Neddemeyer produziu, nessa exposição, um contorno estético para uma profusão de informações também sobre o Brasil.

Importante observar que a ocasião buscava tanto fazer revelar ao Brasil o estado de Goiás e, também, à Goiás, o Brasil. Todos os Estados brasileiros e os ministérios do governo mandaram informações. Foram expostos quadros pictóricos que representavam aspectos da vida nacional, parte da nova carta cartográfica do Brasil, vocabulários geográficos de Goiás, mapas, painéis de atividades censitárias de 1940, maquetes, plantas, jornais, fotografias, cartazes sobre a questão trabalhista, gráficos de exportações, dados da indústria e, principalmente, cartazes informando a riqueza mineral, agrícola e pastoril, além de um grande mapa de Goiás com a distribuição das riquezas por município. Apresentava-se ali, ademais, os resultados do progresso do Brasil getulista de 1931 a 1940 (NETO, 1968, p. 27).

O jornalista Pimenta Neto (1968, p. 22-23), responsável pela publicação dos *Anais do Batismo Cultural*, relata que o sucesso da exposição se deu em grande parte em função da disposição artisticamente construída das peças. Assim, o olhar estetizante de José Neddermeyer já começa a ser apresentado para a comunidade goianiense, que posteriormente irá conhecê-lo melhor através das diversas iniciativas culturais que liderará na cidade. O intelectual, arquiteto, pintor, escultor e músico está entre os profissionais de conhecimento especializado que foram atraídos para Goiânia pela crença no progresso da capital em construção. A dinâmica migratória geral foi a de atrair para Goiânia desde trabalhadores da construção civil até professores, técnicos de várias áreas e médicos, sendo o conhecimento especializado no campo artístico também atraído para a fronteira. O primeiro caso a ser digno de nota é o desse arquiteto que virá a ter grande relevância para as movimentações artístico-culturais que se seguem na capital.



Figura 04: Exposição no prédio da Escola Técnica Federal.
Fonte: Arquivo Museu da Imagem e do Som / MIS – AGEPEL.

As artes plásticas tiveram pouco ou nenhum espaço no Batismo Cultural. Entretanto, uma obra de Peclát de Chavannes, nome artístico de Antônio Henrique Peclát, artista

vilaboense que se formara na Escola Nacional de Belas Artes, se destacou em meio ao evento. A obra foi realizada especialmente para o Batismo Cultural de Goiânia. Intitulada “Goiânia”, ficou exposta no salão nobre do palácio e, de alguma forma, fez com que as artes plásticas tivessem uma participação, mesmo que pequena, nas festividades de inauguração da capital. Segundo Emílio Vieira, a pintura retratava solenemente o interventor Pedro Ludovico Teixeira e o Palácio das Esmeraldas ao fundo, organizando uma narrativa histórica de contornos acadêmicos⁴⁹.

A exposição dessa pintura no Batismo Cultural produz um significado relevante. Um artista goiano estava ali sendo prestigiado e procurava prestigiar aquele homem público que com a inauguração de Goiânia tornava-se uma figura de importância nacional, ou seja, havia em Goiânia um pintor que pôde retratar uma cena histórica que cristalizaria na nova cidade aquela nova forma de poder.

Importante ressaltar também, em relação à Peclát de Chavannes, que, de maneira geral ele esteve sempre ligado ao academicismo, corrente estética neoclássica trazida pela Missão Francesa e que imperou no aprendizado formal de arte no Brasil do início do século XIX ao início do século XX. Sabe-se que teria sido vontade do modernismo brasileiro procurar romper com essa vertente como negação de um padrão de composição naturalista de herança colonial. Nesse sentido, Salgueiro (1983, p. 26) explica que o neoclassicismo no Brasil teve bastante força sob o crivo do trabalho dos retratistas reais do império, pintores-viajantes, pintores históricos e *costubristas*.

Assim, na sintaxe do neoclassicismo impera a pintura histórica realista, a paisagem de ateliê, o retrato posado e completado, a natureza-morta, a marinha e os desenhos e pinturas naturalistas que acabam por tomar o lugar da pintura religiosa e do retratismo convencional ligado ao período barroco. Peclát seria, então, a vertente mais clara do neoclássico de origem acadêmica em Goiás, sendo ele o único a passar por um ensino formal de arte na ENBA, que tinha, ainda naquele momento, uma orientação neoclássica. É importante notar isso uma vez que esse artista estará mais tarde envolvido na maior parte dos acontecimentos artísticos em Goiânia, compondo a heterogeneidade e a contradição desse ambiente modernista de origem,

⁴⁹ A partir do currículo de Antônio Henrique Peclát incluso no Catálogo da Exposição “Pioneiros: artes plásticas em Goiânia”, ocorrida nas comemorações do aniversário do Batismo Cultural de Goiânia em 1994, pudemos acessar um comentário de Emílio Vieira sobre o artista, que foi seu colega como docente no Instituto de Artes de Goiás (antigo IBAG – Instituto de Belas Artes de Goiás). Ele comenta os caracteres da obra que, infelizmente, não puderam ser verificados por esta pesquisa, mas que, de todo modo, merecem nota. O catálogo se encontra no MAG - Museu de Arte de Goiânia. A obra foi extensamente procurada, mas não se obteve notícia de sua localização.

juntamente com artistas autodidatas que trabalham também dentro de uma lógica de composição naturalista e o modernismo que se forma aos poucos.



Figura 05: Peclát de Chavannes. A Instrução. 1956. Afresco. 285 x 1152 cm.
Fonte: Detalhe da obra localizada no Instituto de Educação de Goiás – IEG.

Segundo Menezes (1998, p. 39), o Batismo Cultural de Goiânia teria despertado os artistas locais para que se reunissem e mostrassem suas produções, assim como para que discutissem sobre os últimos acontecimentos culturais do Estado e do país. A criação da Sociedade Pró-Arte de Goiás, em Goiânia, em 1945, é uma primeira movimentação em prol do desenvolvimento das artes na jovem capital. José Neddemeyer arregimentou os artistas da cidade para estruturar a iniciativa, oficializada em 22 de outubro de 1945, com apresentação da orquestra regida pelo maestro Érico Pieper e com a abertura da 1ª Exposição de Artes Plásticas e Arquitetura, que se repetiu regularmente nos anos de 1946, 1947 e 1948, atraindo artistas das cidades de Goiás, Anápolis, Catalão, Pirenópolis e Ipameri.

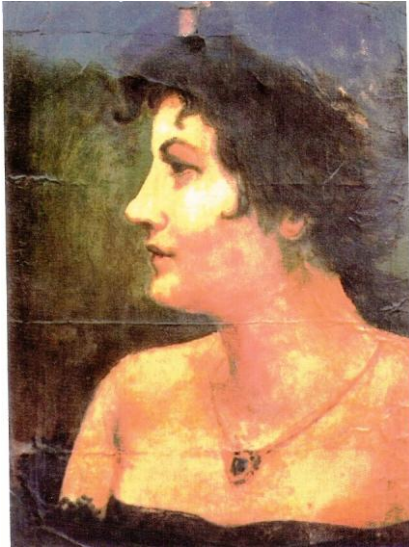


Figura 06: José Amaral Neddermeyer. Sem título. 1921. Óleo sobre tela, 32x26cm.
Fonte: Arquivo Regina Neddermeyer.

As atividades da Pró-arte estiveram mais concentradas na música. Contudo, delas fizeram parte a iniciativa de criar uma escolinha de artes ao ar livre, de acordo com Menezes (1998, p. 40). Com um grupo de alunos, começaram a dar aulas de desenho e pintura gratuitamente o arquiteto Neddemeyer, o pintor engenheiro Jorge Félix de Souza e o pintor desenhista José Edilberto da Veiga. Aline Figueiredo (1979, p. 93) mostra que essa escolinha funcionou entre 1948 e 1949 e conta que os artistas

levavam jovens a pintar ao “ar livre”, na Praça Cívica, em frente ao Palácio das Esmeraldas. Era o impressionismo chegando a província. Mas era também sabedoria goiana, pois o governador, sensibilizado, lhes deu duas salas no Museu Estadual de Goiás, situado exatamente na Praça Cívica. Formidável vitória daqueles bandeirantes das artes. A turma se entusiasmava a medida que aumentava. Conseguiu-se reunir mais de vinte alunos.

Do ponto de vista de uma produção visual, constata-se que as iniciativas que tiveram os artistas da Pró-Arte como protagonistas não se avolumaram, nem tampouco constituíram uma cena artística de fato. O que se fez foi reunir e mostrar, em apenas uma exposição por ano, aquilo que os solitários artistas goianos, ou que estavam em Goiás, faziam naquele momento. Dessa forma, não se constitui em função da Pró-Arte um sistema de visibilidade de obras, nem mesmo era possível encontrar ateliers em funcionamento. Contudo, mesmo diante de obras produzidas e dadas a ver de modo disperso, não se pode deixar de notar que, nessas condições, definia-se uma visualidade pré-moderna, cujas orientações estéticas devem ser consideradas para que se interprete a natureza da transformação estética modernista mais a frente.

Aline Figueiredo (1979, p. 93) avalia que a Pró-Arte prestou grande contribuição às artes plásticas goianas por promover encontros que, primeiramente, reuniram artistas no estado, criando uma corrente positiva, uma vez que isoladamente nada conseguiriam. Assim, por força dos nomes de artistas plásticos ligados à Pró-Arte, é possível delimitar uma visualidade corrente em Goiás nos anos 1940, fazendo com que a produção visual do período caracterize aquilo que constitui o embrião de um mundo artístico em Goiânia ainda sem contornos modernistas. Isso significa dizer que o conjunto formaria o espectro desse mundo antes da criação das Escolas de Belas Artes e, principalmente, antes da chegada dos artistas estrangeiros. Nesse contexto, além de Peclát de Chavannes e Neddemeyer, quais outros artistas merecem destaque? Mais que isso, o que se pode dizer a respeito desse conjunto?

Edna Goya (1998, p. 70) define a Pró-Arte como resultado da movimentação de artistas vindos da antiga capital, a Cidade de Goiás, “ligados ainda à arte mimética de cunho notadamente decorativo e ao modelo acadêmico neoclássico europeu de herança colonial”, reunidos com intelectuais recém-chegados a Goiânia. As produções de Octo Marques, Goiandira do Couto, Peclát de Chavannes, José Amaral Neddemeyer, José Edilberto da Veiga, Brasil Grassini são sintomáticas nesse contexto⁵⁰. A seguir, o jornal *Folha de Goiaz* dá notícias da “Pró-arte” em 04 de novembro de 1945.

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. Mas é de se considerar o esforço e a coragem de seus iniciadores. Demais, tivemos a oportunidade de apreciar expressões artísticas que são uma bela promessa de um futuro confortador para a arte em Goiás, se a Sociedade vier a encontrar em nosso meio o estímulo que necessita para prosseguir. [...] Para o observador mais consciente de sentido de Arte, via-se que ali não haviam quadros ou motivos que apresentassem originalidade, tanto quanto ao tema como quanto a composição ou construção plásticas. Percebia-se perfeitamente, que os autores expostos não se filiam, de modo algum, ao sadio esforço modernista de nossa pintura e demais artes plásticas, que busca ansiosamente, por todos os caminhos da percepção e do sentimento, aceitando todas as concepções no setor da arte, o original, a visão nova, a fuga desesperada ao balofo dos eternos dos velhos temas.

A mesma *Folha de Goiaz* noticia, no ano seguinte, a 2ª Exposição de Pintura, Escultura e Arquitetura organizada pela Pró-Arte. Foram expostos sessenta quadros e vários trabalhos de escultura e arquitetura de autoria de vários residentes no Estado. Mencionam-se, especialmente, os trabalhos de Octo Marques, que mostrou oito quadros de paisagens da

⁵⁰Aqui se revela que não foi possível um aprofundamento acerca da obra de Brasil Grassini, à qual se atribui uma recorrência da escultura naturalista em gesso. Em relação ao trabalho de José Edilberto da Veiga, verifica-se forte investimento no desenho.

região do Araguaia, mostrando também, em trabalhos não expostos, interessantes aspectos sociais de nosso sertão⁵¹.

Assim, é muito importante enfatizar que, dos artistas envolvidos com a Pró-Arte, Octo Marques merece atenção redobrada. A visualidade por ele empreendida se diferencia em muitos aspectos daquela mais geral que se observou na Pró-Arte, assim como nos conta a *Folha de Goiaz*. Octo é quem constrói uma visão de mundo mais relacionada com aspectos de uma elaboração identitária sobre o lugar visto e vivido chamado Goiás no início do século XX. A partir de um instinto documentarista de revelação da realidade regional, mesmo que, todavia, fora de uma investigação formal que poderia ligá-lo a uma experimentação modernista, produz, principalmente em desenhos em bico de pena e pinturas realistas, uma imagem dos modos de vida de sua cidade natal a partir de temas populares.

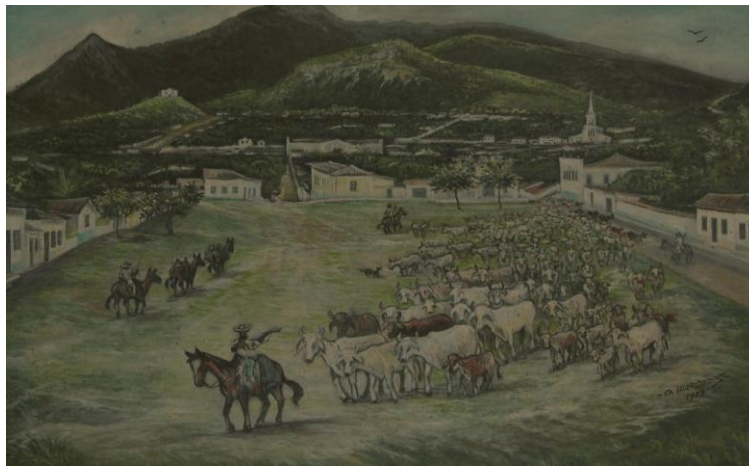


Figura 07: Sem título. Octo marques. Óleo sobre tela. 1964.
Fonte: Acervo Miguel Jorge

Assim, a atividade artística de Octo Marques marca a visualidade dos anos 1940 em Goiás. Na procura pela revelação das cenas de um lugar, suas obras mostram, sobretudo, situações de passagem ocorridas nas paisagens da Cidade de Goiás ou mesmo no universo sertanejo, rural e caipira que a circunda. É a boiada que passa, ou é o boiadeiro. É o céu, as nuvens e os pássaros. Signos recorrentes do que se deram aos olhos naquele Goiás. A partir de um tino documental, descritivo e romântico, Octo traduziu, à sua maneira, o lugar visto e vivido.

⁵¹ É o que relata o jornal *Folha de Goiaz*, 1º de novembro de 1946. Ao escolher destacar a obra de Octo Marques, o jornal chama a atenção para a poética do sertão no trabalho do artista. Procuramos em acervos públicos e privados obras do período, mas não as encontramos. Mostramos, nesse momento, uma pintura de Octo dos anos 1960, a mais antiga por nós identificada.

Conclui-se, portanto, que, do ponto de vista temático, sua investigação se aproxima do que se revelará como a busca modernista posterior e que significará um encontro identitário. É Octo Marques que, nos anos 1940, estará perseguindo a revelação do mundo desconhecido do sertão, seus personagens, seu desenho mais constante: vontade de saber e de representação que não é encontrada na obra de outros artistas do período. Do ponto de vista formal, vale destacar a própria constância do trabalho de Octo, assim como sua passagem por muitas décadas consecutivamente produzindo, que determinam sua escolha pela arte até o limite do estigma do “artista” e do “pioneiro”⁵². A leveza do traço e a relação de liberdade com o desenho demonstram que se tratava mesmo de um artista autêntico, determinado em investir na construção de sua identidade visual⁵³.

Nascido em Vila Boa de Goiás em 1915, a exposição de seus trabalhos como artista se inicia justamente nas exposições organizadas pela Pró-Arte em Goiânia em 1946 e 1947⁵⁴. É interessante perceber que Octo, em função de um instinto documental de retratar sua realidade, tem sua obra revelada no contexto de uma cidade nova de fronteira, de gramática arquitetônica e urbanista modernista, impulsionado, contudo, por um conjunto de artistas ligados a uma arte acadêmica. Nesse contexto, arte popular, academicismo neorromântico e modernismo começam a se encontrar, encontro que marca definitivamente uma estética de fronteira para a experiência moderna nas artes plásticas que virá a se constituir mais adiante.

Logo, interessa demarcar que o documentarismo de Octo Marques, desenvolvido a partir de uma poética naturalista da vida no sertão de Goiás, se relaciona com a tomada de posição interpretativa do homem goiano no início do século XX, assim como se percebe na obra do escritor Hugo de Carvalho Ramos ou na revista *Informação Goyana*.

⁵² Estima-se que Octo Marques já desenhava suas paisagens desde os anos 1930, mas sabe-se que é nos anos 1940 que inicia sua carreira. Desde então e até as primeiras documentações sobre arte em Goiás, foi sempre considerado um “pioneiro” (como é possível verificar no Catálogo da Exposição “Pioneiros: artes plásticas em Goiânia”, de 1994). Contudo, levou uma vida sacrificada e hoje sua memória artística padece na dispersão e no esquecimento. Foi o que se verificou ao longo desta pesquisa através do recolhimento de impressões via entrevistas e, também, no processo de busca por obras do artista. Há, entretanto, uma publicação recente sobre sua vida e obra: *Octo Marques: Trajetória de um artista*, de Elder Rocha Lima, publicado pelo ICBC – Instituto Casa Brasil Central em 2010. Neste trabalho, procuramos apenas expor a análise de sua obra a uma perspectiva contextual própria ao recorte empreendido.

⁵³ Aline Figueiredo (1979, p. 96) comenta sua obra diagnosticando uma pintura realista, formalmente ingênua, de colorido bem dosado, retratando uma iconografia goiana cujo temário é a paisagem das boiadas e dos boiadeiros. Sua obra é mencionada por Sobral no Catálogo da exposição “Trajetórias e perfis: arte goiana na coleção do MAC”, do Museu de Arte Contemporânea, em Goiânia no ano 2000, como pioneira no exercício da linguagem visual em Goiás. A Galeria Bauhaus de Goiânia (www.galeriabauhaus.com.br) o define como “primitivo”, “paisagista” que realiza uma “pintura de gênero”. Documenta também que Octo Marques já tinha atividade de artista desde 1928, realizando retratos de cenas de ex-votos para os romeiros da Festa de Trindade. Em 1934, era colaborador e ilustrador da revista *Vida Doméstica*, e, em 1943, faz xilogravuras para revistas e jornais.

⁵⁴ Informação obtida por meio de currículo do artista organizado pelo “Projeto Octo Marques – trajetória de um mestre”, dirigido por Marly Mendanha em agosto de 2009 (www.vilaboadegoias.com.br) e confirmado pelo acesso a outros documentos, como o Catálogo da Exposição “Pioneiros: artes plásticas em Goiânia”.



Figura 08: Detalhe da obra: nanquim sobre papel. 1984. De uma série de desenhos.
Fonte: Acervo Px Silveira.



Figura 09: Detalhe da obra: nanquim sobre papel. 1984. De uma série de desenhos⁵⁵.
Fonte: Acervo Px Silveira.

Assim como o trabalho de Octo Marques, são emblemáticos também, no contexto de revelação de obras e artistas da Pró-Arte, os quadros de Goiandira do Couto. Suas paisagens de casarios, ruas, becos e esquinas da Cidade de Goiás, produzidas com areias coloridas retiradas da Serra Dourada que circunda a velha capital, são exemplo de uma arte popular, fruto de um autodidatismo espontâneo presente na família da artista já há algumas gerações. Sua mãe, Mariquinha do Couto, gostava de pintar cenas religiosas, e seu irmão, João do Couto, era um exímio desenhista em pico de pena. Nos desenhos de João do Couto, inclusive, percebe-se o mesmo intuito documental e realista de investigação exata de contornos de um espaço e de uma temporalidade específica de sua terra. Sem empreender uma experimentação formal, os artistas dessa família são expoentes do naturalismo ingênuo corrente em Goiás no início do século XX.

⁵⁵ Estas duas últimas figuras, datadas dos anos 1980, são mostradas para ilustrar melhor a obra de Octo Marques, mesmo que do ponto de vista da datação não coincidam com os acontecimentos aqui narrados. Isso se dá em função da dificuldade de se encontrar obras mais antigas de Octo, principalmente em boas condições.

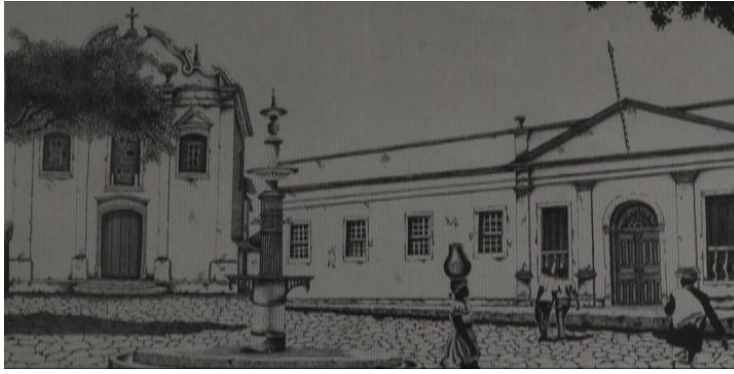


Figura 10: Nanquim sobre papel. João do Couto. 1911.
Fonte: Acervo Centro Cultural Goiandira do Couto.



Figura 11: Nanquim sobre papel. João do Couto. 1911.
Fonte: Acervo Centro Cultural Goiandira do Couto.

Enquanto a Pró-Arte se enfraquecia⁵⁶, em 1949 chega à Goiânia um alemão chamado Henning Gustav Ritter (1904-1979), que já passara por vários lugares da América Latina e do Brasil. Nascido em Hamburgo, Alemanha, em 10 de março de 2004, filho de médico e de família tradicional na sua cidade natal, era estudante de Arquitetura e Artes Plásticas na Escola Superior de Artes Plásticas – Landeskunstshule – Hansischehochschule – Lerchenfeld (na qual, como pré-requisito, aprendeu o ofício de marcenaria) quando interrompeu seus estudos após a Primeira Guerra Mundial. O jovem resolveu, então, viajar como marujo-marceneiro da Marinha Mercante Alemã, vindo ao Brasil pela primeira vez em 1925 e fixando-se na cidade de Estrela, no Rio Grande do Sul. Retornando a Europa de 1928 a 1933, completou seus estudos.

⁵⁶ Aline Figueiredo (1979, p. 93-94) explica que em fins dos anos 1940, já em 1947, a Sociedade Pró-arte de Goiás deixava de existir provavelmente por problemas financeiros e posteriormente em 1951, falece o Dr. Neddermeyer, deixando consternados os intelectuais goianos e enfraquecendo definitivamente a iniciativa, que perdia sua principal liderança.



Figura 12: Gustav Ritter. Sem título. Aquarela. 1928.
Fonte: Coleção Thomas Ritter.

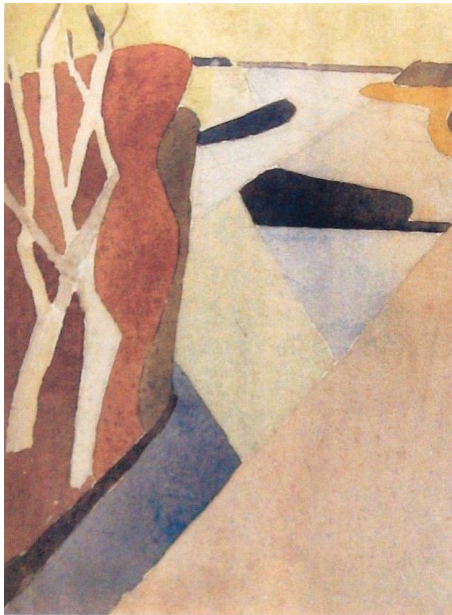


Figura 13: Gustav Ritter. Sem título. Aquarela. 1928.
Fonte: Coleção Thomas Ritter.

As aquarelas acima (figuras 12 e 13) marcam o início da investigação sobre a paisagem de Gustav Ritter. Segundo Sobral (2009, p.23), as obras seriam datadas do momento do retorno de Ritter à Alemanha, já marcadas pelo interesse pela ambientação plástica brasileira, que irá direcionar sua pesquisa visual anos depois. A ausência do título e do local de produção dificulta saber seu referente de representação, mesmo que seja possível perceber forte proximidade dessas obras com as paisagens da região do Araguaia e da Chapada dos Veadeiros investigadas pelo artista nos anos 1960⁵⁷.

⁵⁷ Alguns exemplares dessas obras serão analisados neste trabalho nos próximos itens.

Por não se conformar com o regime nazista, em 1934 aceitou um convite de amigos refugiados políticos para realizar trabalhos técnicos na província de Loreto, no Peru. Posteriormente, vai para Iquitos, no Alto Amazonas, onde permanece por algum tempo. Em 1936, Ritter volta ao Brasil trabalhando como arquiteto no Ceará e em Minas Gerais e no período da Segunda Guerra permanece em Araxá, trabalhando com Roberto Burle Marx nos projetos das Termas de Araxá. Tendo se naturalizado brasileiro em 1947, foi nomeado Professor de Ensino Técnico Industrial do Ministério da Educação e Cultura, vindo a lecionar Desenho de Móveis e Educação Artística, na Escola Técnica Federal de Goiás, em Goiânia. Assim, esse artista alemão de orientação Bauhausiana⁵⁸ fixou residência na cidade nova de fronteira. Como se vê, a trajetória do artista é extensa até sua chegada na nova capital de Goiás.



Figura 14: Gustav Ritter em seu atelier, nos anos 1950.
Fonte: Arquivo Família Ritter.

Interessante observar que Gustav Ritter se fixou em Goiás em meados do século XX porque aqui havia uma cidade capaz de abrigá-lo. Divino Sobral (2009, p. 24) conta que

Gustav Ritter chega a Goiânia para lecionar desenho mobiliário na Escola Técnica Federal de Goiás (atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia) que há pouco havia sido inaugurada. Lá conheceu o professor Luiz Curado (1919-1996) que poucos anos depois o apresentou para Nazareno Confaloni (1919-1977). Curado percebeu nos dois artistas europeus seus aliados para a efetivação do projeto de fundar em Goiânia uma escola de arte de nível superior. O projeto se concretizaria em 1952 [...].

⁵⁸ No momento da formação de Ritter, o ensino de arte na Alemanha sofria uma transformação, um momento de rearticulação sob a influência dos debates ligados às demandas da industrialização, fundindo a partir de Walter Gropius (1883-1969), o fundador da Bauhaus em Weimar, ideias de arte e design, conectando o ofício da arte às demandas da indústria (SOBRAL, 2009, p. 18).

Como Ritter, Confaloni também chega a Goiás e então parece iniciar-se, de fato, a transformação estética que caracteriza o modernismo nas artes plásticas em Goiás. O primeiro encontro entre os professores Ritter e Curado, no final da década de 1940, é o primeiro da série que delimita a origem. Todos os acontecimentos posteriores se ligarão a este e serão capazes de articular tanto um processo de produção visual modernista muito particular quanto uma dinâmica de aprendizagem artística que se relaciona intimamente com o sentido da experiência.

Pensando o final dos anos 1940, de modo a refletir sobre os marcadores da origem da experiência que investigamos, observamos que ocorre um momento atávico quando do primeiro encontro entre Ritter e Curado, que define uma série de outros encontros, advindos de sucessivas migrações em direção à Goiânia. Inicia-se a formalização de um projeto que se materializa em uma escola (posteriormente em duas escolas), e forma muitos artistas locais e toda uma cena artística. Será o exercício da experimentação de uma arte modernista, situada como interpretação das mudanças características daquele tempo histórico e que delimitarão fundamentalmente as nuances da experiência fronteiriça⁵⁹.

Ritter, o primeiro estrangeiro da cena modernista precursora a chegar à Goiânia, tendo passado antes por diversos lugares de natureza exuberante, descobre a madeira brasileira para esculpir suas obras. O “gato” é um exemplar da sua produção datado de antes da sua chegada a Goiás, mas que ainda não caracteriza a forma da “abstração sintética⁶⁰” que marcará seu programa estético.

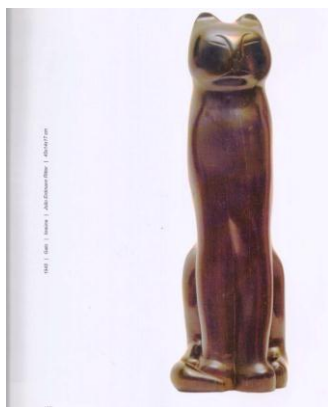


Figura 15: Gustav Ritter. 1945. “GATO”. BRAÚNA. 45x14x17 cm.
Fonte: Acervo João Erdmann Ritter

⁵⁹ No mesmo contexto, Otavinho Arantes criava, em 1946, a Agremiação Goiana de Teatro (AGT), ampliando a efervescência cultural que a cidade de Goiânia vivenciará nos anos que se seguem (ROCHA, 2003, p. 81).

⁶⁰ O termo é utilizado por Sobral (1995, p. 11) em artigo sobre Ritter para o Catálogo da Exposição de Arte Contemporânea Ato ALL.

Luís Augusto do Carmo Curado, goiano nascido em Pirenópolis em 1919, é o articulador fundamental de todos os encontros que fundam a transformação modernista nas artes em Goiás⁶¹. Motivado por um incômodo em relação às formas artísticas praticadas em Goiânia naquele momento, a que ele chamou de “diletantismo desorientado”, pôde se colocar no centro das ações que delimitam a experiência moderna nas artes, mesmo que como artista plástico tenha produzido muito pouco ao longo da vida⁶².



Figura 16: Fotografias de Luis Curado na Escola de Belas Artes – EGBA. Anos 1960.
Fonte: Fotografia de Amaury Menezes.

O desenvolvimento artístico de Luís Curado tem início no ginásio cursado no Colégio Jesuíta Anchieta, em Nova Friburgo, no estado do Rio de Janeiro. Nessa instituição, em regime de internato durante seis anos, dedicou-se à música, ao teatro e às artes plásticas. Depois estudou no colégio Bonfim, em Silvânia, e no Lyceu, em Vila Boa, ambas cidades do interior de Goiás. De volta a Pirenópolis, envolveu-se com a dinâmica cultural da cidade em um tempo em que o teatro era uma das principais atividades da juventude local. Em 1941, casa-se e muda-se para Goiânia onde se forma na Escola Goiana de Comércio e trabalha como contador na prefeitura da cidade. Em 1945, torna-se professor de matemática na Escola

⁶¹ Luís Curado foi economista, escultor e xilógrafo. Sua atuação é marcada pela ação pedagógica na área de ensino de Arte na EGBA, acrescida de seu papel de animador das artes e suas incursões como artista plástico, especialmente na gravura (xilogravura). Curado teria transitado por várias áreas das artes, entre elas a música, o teatro, a cenografia, a escultura, o desenho, a terracota, a pintura, as colagens e a iluminação cênica (GOYA, 1998, p. 108). É o primeiro artista a fazer gravura em Goiânia e foi responsável pela elevação da serigrafia ao nível comercial (idem, p. 114). Sobre Curado, vale dizer que, apesar de ter sido um dos mais importantes articuladores das artes em Goiás, termina sua vida relegado ao esquecimento por parte dos artistas, inclusive das novas gerações. “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” (idem, p. 120). A pouca ênfase dada a Luis Curado seria justificada por alguns, segundo Goya, em função de sua atividade artística representativa, porém tímida, já que sempre se dedicou mais às questões ligadas à articulação pedagógica e artística.

⁶² O termo “diletantismo desorientado” foi introduzido no debate por Goya (1998, p. 109), que não mostra exatamente como teve acesso ao juízo. Entretanto, o diagnóstico de Curado é importante para este trabalho e será retomado posteriormente.

Técnica Federal de Goiás, em Goiânia, onde conhece Gustav Ritter e começa dividir com ele o sonho de criar uma Escola de Belas Artes⁶³.

Luís Curado, como se percebe, não passou por uma educação artística formal, mas como um jovem pirenopolino do início do século XX, de família tradicional, desenvolveu uma multiplicidade de habilidades e interesses artísticos. O escritor Bernardo Élis, primo de sua esposa, explica a personalidade artística de Curado no jornal *O Popular*, em 06 de setembro de 1985, em uma homenagem dirigida diretamente a ele:

No mundo há o mito do “homem dos sete instrumentos”, isto é, pessoa capaz de fazer com incrível perícia uma porção de coisas ao mesmo tempo. Você se inclui nessa categoria, embora com uma diferença: você seria não o homem dos sete instrumentos, mas dos setenta instrumentos. Eis a grande virtude que sempre admirei e que sempre me intrigou em você. Você não é apenas aquele homem que sabe tocar violino; mas aquele homem que sabe também fabricá-lo, afiná-lo, sabe explicar sua origem, sua história e sua função na orquestra e fora dela. Além do violino você sabe também tocar violão, flauta, acordeon, piano e eletrola. Sim, eletrola, porque entende de mecânica, eletricidade, eletrônica, acústica e outras sabedorias. [...] você sabe tirar fotografias, mas vai além. Você sabe o ângulo correto, revelar o filme, ampliar, corrigir, adaptar, sabe como utilizar a máquina de filmar, sabe como projetar o filme nas telas, depois de utilizar as técnicas e processos dessa complicada arte. Você não é apenas o artista que sabe como escrever uma peça teatral; é o que sabe igualmente escolher os personagens, ensaiá-las, fazer o ‘mise-èn-scene’, cuidar da parte sonora, da iluminação e do vestuário. Dizem que o artista em geral é um ser incapacitado para o conhecimento das ciências exatas, o inimigo nato da matemática e aritmética, mas você é também professor de matemática e profissional de contabilidade.

Interessante observar, pelo depoimento de Bernardo Élis, que tantas eram as habilidades de Luís Curado que não é mencionada diretamente sua atividade em artes plásticas. Apenas, em outro momento do texto, narra o nascimento da Escola Goiana de Belas Artes, por meio de seu encontro com Gustav Ritter e, posteriormente, com Frei Nazareno Confaloni, mas nota-se a ausência do comentário sobre suas obras plásticas⁶⁴.

⁶³ As informações curriculares de Curado foram obtidas por meio de currículo confeccionado por sua esposa Eli Curado e podem ser também cheçadas em Goya (1998).

⁶⁴ Em momento mais oportuno do texto, trataremos mais especificamente da questão. Contudo, vale destacar que, ao longo das entrevistas realizadas para esta pesquisa, registrou-se o questionamento de alguns em relação à possibilidade de Curado ser realmente ou não “artista”, já que pouco teria sido visto de sua produção plástica. Foi esta uma dúvida levantada por Carlos Sena, Divino Sobral, Maria Guilhermina, entre outras pessoas do mundo artístico goianiense. Aqui, interessa, a despeito da questão, destacar que foram catalogadas 22 obras de Luiz Curado durante a pesquisa. Além disso, importa definir sua efetiva contribuição para a formação de um ideário estético modernista em Goiás, o que não se liga diretamente ao número de obras produzidas. Assim, é relevante perceber a natureza da contribuição no que diz respeito ao valor histórico de seus empreendimentos estéticos.



Figura 17: Fotografia de Luis Curado na Escola de Belas Artes EGBA. Anos 1960.
Fonte: Fotografia de Amaury Menezes.

Procuramos mostrar aqui que, apesar de não ter investido em uma produção artística sequenciada, Curado procurou experimentar diversas técnicas de expressão, como gravura, escultura, pintura, entre outras, como fotografias e audiovisuais. Ademais, buscamos salientar que a pequena produção não implica na ausência de um pensamento artístico, nem tampouco na ausência de um programa estético identificável, uma vez que, ao se responsabilizar pela programação visual da Escola Goiana de Belas Artes, assim como pela articulação das atividades realizadas por ela, Curado demonstra liderança e clareza daquilo que nos apresenta como a principal contribuição do modernismo goiano ao modernismo brasileiro: a revelação de aspectos da identidade cultural do sertão goiano em uma perspectiva de experimentação formal. A maior parte de suas obras data de a partir dos anos 1950, uma vez que estão vinculadas ao funcionamento da Escola Goiana de Belas Artes.

3.2 VISUALIDADE MODERNISTA NOS ANOS 1950

Se pensarmos Goiânia durante a “década da utopia” como foco de migrações advindas de várias partes do país e do mundo, verificamos que o modernismo artístico goiano responde por um encontro de experiências individuais em trânsito: “Nos anos 50 o Brasil era um país de fronteira: havia uma grande possibilidade de mudança social pela mobilidade espacial” (SILVA, 1997, p. 66). Sob essa ótica, Goiânia representa, como já procuramos destacar, o lugar do encontro, da possibilidade, da origem, da substituição do aparente vazio da fronteira, da sobreposição de tradições, do hibridismo que gera a diferença, transforma e sintetiza a identidade.

Goiás viveu de modo intenso o que ficou conhecido como a década da utopia (1954-1964), marcada pela perda do pai – Getúlio Vargas – e a busca de um novo centro para o Brasil. É o período de construção de Brasília (“experiência social da utopia”, segundo Silva (1997, p. 34)) e a atenção se volta, também, para Goiânia. Na década de 1950 ocorre o início do crescimento demográfico da cidade de Goiânia (de aproximadamente 53 mil no início para 153 mil no final da década) graças à política de valorização do interior promovida por Vargas (1951-1954), na qual pessoas de Minas Gerais e da Bahia, principalmente, migram para Goiás. Além disso, em fins da década de 1950, havia um clima otimista na cidade com relação às melhorias urbanas que a construção de Brasília traria pra Goiânia (OLIVEIRA, 2005, p. 171).

Nesse contexto, um frade italiano, da ordem dos dominicanos, Nazareno Confaloni (1917 – 1977)⁶⁵, é convidado por Dom Cândido Penso a pintar afrescos na Igreja do Rosário, na Cidade de Goiás, em 1950, onde fixa residência por dois anos. Antes, na Itália, desenvolveu sua formação artística e iniciou sua atuação profissional em arte inserido no contexto estético do período chamado de “Novecento Italiano”⁶⁶. Estudou na Academia de Belas Artes de Florença, no Instituto do Beato Agélio de Pintura, na Escola de Arte Brera de Milão e na Escola de Pintura Michelangelo com Felipe Carena Baccio, Maria Bacci e Primo Conti. Em Roma, participou do Salão de Minerva (1948) e de uma coletiva em Milão (1949). Em 1972, foi premiado com a medalha de prata no Concurso Europa, realizado pela galeria Ieda, de Florença.

⁶⁵ Frei Nazareno Confaloni, pintor, desenhista, muralista e animador das artes, nasceu em Grotte de Castro, Viterbo, Itália, em 23 de janeiro de 1917, e faleceu em Goiânia em 1977. Ainda na Itália, ordenou-se sacerdote na Ordem dos Dominicanos em 1939.

⁶⁶ Geralmente refere-se ao *Novecento* como um movimento que nasce em Milão em 1922 e reúne a obra de um grupo de artistas ligados à galeria Pesaro. O nome sugere uma dupla associação: ao século XX e aos grandes períodos clássicos da arte italiana como o *Quattrocento* e o *Cinquecento*. A partir dele, pretende-se revitalizar a arte italiana com base em uma volta a sua fonte mais pura, o classicismo, inaugurando uma nova fase de ouro na história dessa arte. No decorrer da década de 1920 e 1930, no período do entreguerras, o *Novecento* torna-se cada vez mais popular e ganha novos adeptos. Em 1925, o grupo é rebatizado com o nome de *Novecento Italiano*, refletindo a ambição de representar a arte nacional italiana. Do ponto de vista estilístico, é um movimento que abarca diversas poéticas, inserindo-se nas tendências de retorno à ordem que atingem a Europa e a América após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) - por exemplo, a nova objetividade, o Realismo Mágico, a pintura da cena americana. Na Itália, a pintura metafísica de final dos anos 1910 exerce enorme influência sobre o *Novecento*. Em todos esses movimentos, percebe-se um ímpeto antivanguardista que se manifesta por uma volta aos códigos realistas de representação (a recuperação de uma noção de arte como tradução idealizada ou não do real), a reabilitação da tradição, o gosto pela obra bem acabada e a revalorização do trabalho especializado mediante a ênfase no métier do artista, a preservação da autonomia da obra de arte e a retomada dos valores culturais nacionais. Nos últimos anos, alguns estudiosos têm pesquisado a existência do movimento na América do Sul. Isso se daria, entre outras razões, pela forte presença italiana no continente (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de artes visuais. Disponível em: itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia).

Narra Aline Figueiredo⁶⁷ (1979, p. 94) que, em uma de suas viagens à cidade de Goiás, Luís Curado tomava conhecimento da presença de um “pintor louco” que pintava “cristos horríveis”, segundo a população. Até mesmo Dom Candido Penso estranhava o traço de Confaloni nos desenhos que esboçavam os futuros murais naquele momento. Para a autora, Luís Curado soube reconhecer o “artista de bagagem européia, o personagem idealista de vivo entusiasmo” e propôs, juntamente com Ritter, que “criassem uma escola que se transformaria num meio apropriado para difundir e atualizar o gosto pela arte”. O próprio Frei relata: “Aquele jovem de magnífica sensibilidade artística e lealdade incomum foi um dia a meu atelier na velha Goiás e aí travamos nossa grande amizade. Desse encontro surgiu a idéia de criação da Escola Goiana de Belas Artes”. Assim, os três levaram a cabo a ideia e, em 1952, é fundada em Goiânia a Escola Goiana de Belas Artes, a EGBA⁶⁸.

Enquanto Curado tentava conseguir a transferência de Confaloni para Goiânia, este pintava os quatorze afrescos da Igreja do Rosário na Cidade de Goiás, notadamente a primeira obra moderna das artes plásticas goianas, percepção compartilhada também por Divino Sobral⁶⁹. Verifica-se que até ali a produção artística que existia em Goiás se ligava à arte popular naturalista ou ao academicismo neoclássico, como já observado. Com a chegada de Ritter e o provável funcionamento de seu atelier em sua casa, mais obras de cunho modernista eram aqui experienciadas. Contudo, as obras possivelmente produzidas não foram mostradas para um grupo significativo de pessoas. Encontra-se uma obra de Ritter do mesmo ano dos murais de Confaloni, mas os murais foram imediatamente vistos, comentados e inseridos em uma visualidade, enquanto as esculturas de Ritter podem ser vistas pela primeira vez em Goiânia apenas na exposição de abertura da Escola Goiana de Belas Artes, em 1953.

⁶⁷ Não só Aline Figueiredo, mas também Menezes (2010), Sobral (2009) e Goya (1998) escreveram sobre a visita de Curado à Cidade de Goiás e seu encontro com Confaloni.

⁶⁸ Segundo Goya (1998, p. 77), em 1952 o Arcebispo de Goiás, Dom Emanuel Gomes de Oliveira preparava-se para criar a Universidade Católica – ainda chamada Universidade de Goiás – vendo o esforço de Curado, Ritter e Confaloni e desejando mais uma faculdade para completar o conjunto necessário, os convida a anexar seu projeto a este maior. Figueiredo (1979, p. 94) conta que Luis Curado é quem cuida das questões processuais e propriamente do modelo pedagógico da Escola, que foi pensado a partir do curso da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

⁶⁹ Opinião verificada em entrevista com o artista plástico e pesquisador em 30 de março de 2009 para o filme documentário *Mudernage* (doc, DIG, 2009).



Figura 18: Fotografia de Frei Nazareno Confaloni em seu atelier na EGBA. Anos 1960.
Fonte: Fotos de Amaury Menezes.

A EGBA foi criada no dia primeiro de outubro de 1952⁷⁰. Logo em seguida, Ritter escreve um texto onde se posiciona em relação ao conflito das formas de representação naturalista e modernista, justamente a oposição que caracteriza a natureza da transformação estética ocorrida em Goiás. Interessante observar que a discussão apresentada por Ritter, com data próxima à criação da EGBA, revela quais questões passam a ser importantes aos três artistas naquele momento. Necessidades de discussão estética aparecem também na medida em que a escola é colocada em funcionamento:

14 de novembro de 1952. Catálogo 2009.

Refletimos sobre a discutida reprodução anatômica da natureza, o “tal-qual” tão apreciado por muitos. Se a maior perfeição da escultura fosse a cópia rigorosa do natural em todos os seus pormenores, os conhecidos modelos anatômicos do corpo humano, usados na faculdade de medicina, seriam manifestações plásticas de valor insuperável. No entanto, são apenas exemplos de grande habilidade técnica, mortos, sem exceção nenhuma. A arte tem uma relação com a natureza como o vinho com a uva, comparação feita por velho escritor sábio. Como a uva precisa passar por um processo de fermentação para se transformar em vinho, não basta apenas copiar a natureza para o produtor ser arte. (No tocar de piano com um só dedo pode haver mais musicalidade do que na “boa técnica”, sem alma).⁷¹

Nesse contexto, a finalização da obra mural “Os Mistérios do Rosário”, de Confaloni, na Cidade de Goiás, também no mesmo ano da criação da EGBA e do texto de Ritter, mostra que começava efetivamente a investigação modernista em Goiás. Isto significa dizer que

⁷⁰ É o que mostra sua Ata de Fundação.

⁷¹ Como um das poucas pessoas em Goiânia que poderia falar de arte naquele momento, esse texto mostra um exercício de elaboração de Ritter encontrado em arquivo datilografado, papel guardado pela família e publicado no Catálogo da Exposição de Gustav Ritter no MAG em 2009.

tomava corpo um projeto coletivo e vários projetos individuais que visavam a exploração formal e temática vivenciada na Europa desde o final do século XIX e experienciada na América Latina desde início do século XX⁷².



Figura 19: “Os Mistérios do Rosário”, 1953. Frei Confaloni. Igreja do Rosário. Cidade de Goiás.
Fonte: Foto de Marcela Borela.



Figura 20: Detalhe da obra. Afresco 1. Anunciação do arcanjo Gabriel a Maria.
Fonte: Foto de Marcela Borela.

⁷² Sobre as experiências modernistas na Europa e na América Latina, procuramos formalizar esclarecimentos no segundo capítulo desta dissertação para que a experiência em Goiás possa ser entendida como fluxo e desdobramento destas.



Figura 21: Detalhe da obra: Afresco 12. Ascensão do Nosso Senhor Jesus ao céu. 1953.
Fonte: Foto de Marcela Borela.



Figura 22: Detalhe da obra: Afresco 12. Ascensão do Nosso Senhor Jesus ao céu. 1953.
Fonte: Foto de Marcela Borela.



Figura 23: Detalhe da obra: Afresco 15. A coroação da Santíssima Virgem Maria como rainha do céu. 1968.
Fonte: Foto de Marcela Borela.

O conjunto dos murais da Igreja do Rosário na Cidade de Goiás que retratam os “Mistérios do Rosário” tem características que colocam a obra como precursora do

modernismo em Goiás⁷³. Houve, por parte do pintor, uma determinada atenção à representação da paisagem que delimita cada cena, assim como à feição dos personagens que constroem a narrativa. Tal atenção delimita o espaço da ação onde ocorre o encontro com Maria: a própria Cidade de Goiás e o sertão que dela se estendia.

Há relatos de que, enquanto trabalhava na obra, Confaloni convidava pessoas da cidade para servirem de modelo aos rostos, se tendo notícia até mesmo de um cachorro que por ali vivia representado em sua obra⁷⁴. Além disso, se observa que a vegetação representada é o capim disperso dos cerrados, assim como são dos cerrados as árvores baixas e retorcidas que parecem, aos olhos de hoje, ainda pouco compreendidas pelo traço. Nota-se que as regras da perspectiva ainda não são rompidas de todo por Confaloni, mas há uma exacerbação no traço dos rostos que denotam um sofrimento e uma transcendência própria do expressionismo. Como que em uma abstração espacial e temporal, Confaloni desloca a narrativa religiosa de contornos universais para uma ambientação local, familiar àqueles que conviveram com a obra.

Assim, ligado ao modernismo de orientação expressionista, mas dentro do léxico do “retorno à ordem”, bem menos radical que aquele que marcou as vanguardas históricas no início do século, Frei Confaloni constrói sua composição de acordo com o que apreendeu em sua formação italiana, mas, todavia, se deixando interagir com o novo mundo que se descortinava através da representação da paisagem e da figura humana, da qual o artista, de orientação humanista e fé católica, jamais irá se separar⁷⁵.

A importância da chegada de Frei Confaloni à Goiás é mensurada por Siron Franco⁷⁶, em 1982 (revista “Goiana de Artes”, p. 81). O artista afirma que “sua chegada foi muito

⁷³ Mesmo que aqui não tenhamos dado atenção específica à narrativa católica, vale explicar a composição da obra: os cinco primeiros mistérios são dos “Gozosos”, que vão da Anunciação até o encontro no Templo; os cinco seguintes são os mistérios “Dolorosos”, da agonia do Horto até a morte na cruz; os cinco últimos são os “Gloriosos” que vão desde a ressurreição até a coroação de Nossa Senhora, sendo os três últimos passagens que não constam no Evangelho. Neste trabalho, se faz mais importante a compreensão das especificidades da representação no que diz respeito à preocupação de adaptação das cenas religiosas à paisagem de Goiânia.

⁷⁴ Esses fatos, quase anedóticos, são relatados por PX Silveira (1991, p. 30-31) em livro sobre Confaloni, mas foram verificados também por esta pesquisa de outro modo. Em visitas à Cidade de Goiás por onde e com quem se conversava a respeito do Frei ou da referida obra, tinha-se algum fragmento da estória, muitas delas especialmente contadas por Frei Marcos, italiano que atualmente cuida do convento dos Dominicanos, anexo à Igreja do Rosário, que chegou a Goiás nos anos 1960.

⁷⁵ Nos anos 1960, Confaloni realiza algumas pinturas muito próximas à abstração, sem, contudo, abandonar por completo a figura humana. Isso pode ser verificado em duas pinturas do ano de 1969, uma presente na coleção do MAG e outra referente ao acervo pessoal desta pesquisadora. Não julgamos essencial, no contexto desta reflexão, trazer essas obras ao texto, uma vez que elas estão dissociadas da iconosfera reunida para análise.

⁷⁶ Em entrevista realizada em 09 de abril de 2009 com o artista (nascido na Cidade de Goiás, em 1948, se mudou para Goiânia um ano depois), presente no filme documentário *Mudernage* (doc. DIG. 2009), verificou-se a proximidade de Siron com os artistas-professores que preconizam o modernismo em Goiás. Com treze anos frequentava, juntamente com Roosevelt, o atelier de D. J. Oliveira, depois passou a sair para pintar com esses professores (Frei, Oliveira e Cléber) e também com outros artistas nos arredores das cidades goianas. Ainda,

importante porque, na realidade, ele foi o primeiro pintor de nível que Goiás teve”. Interessante verificar que Siron observa, também nesse texto, que o Frei foi, ao longo de sua permanência em Goiás, deixando que as especificidades do lugar interferissem nas suas escolhas formais. Ele analisa que “no início da sua pintura apresentava muito da escola que chamamos mancha italiana ou mancha francesa, mas foi perdendo aquela característica e no final era bem latino-americano. O clima, a cor, o sol, tudo influenciou e ele próprio mudou”.



Figura 24: Frei Confaloni em aula na EGBA. Anos 1960.

Fonte: Foto de Amaury Menezes.

Assim, o processo de adaptação de Confaloni, que se iniciara com a obra realizada na Cidade de Goiás, tem continuidade diante do principal acontecimento que faz com que ele permaneça nessas terras, isto é, a criação e o pleno funcionamento da Escola Goiana de Belas Artes, a EGBA. O próprio Confaloni relata sua impressão sobre a Goiânia que ele encontrou no *Jornal Oíó*, de março de 1957. O artista se refere tanto ao período em que fazia sua obra na Cidade de Goiás quanto ao momento que para Goiânia se mudou para empreender o projeto EGBA:

Eu considerava Goiânia, já há bem tempo, como uma cidade faltosa de alguma coisa, isso porque era evidente o desequilíbrio entre seu progresso material e um inadequado movimento artístico-cultural [...] Faltava a arte ou um movimento de boa envergadura para iniciar. Considero a arte como o sal da terra, que tempera e romantiza e 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.⁷⁷

frequentou o atelier de Cléber e chegou a dividir, nos anos 1970, atelier com Frei Confaloni. O Frei, na época, pintava constantemente madonas e Siron, logo depois, também realizou uma série de madonas. Aparece aí um conflito estético interessante, pois às suas madonas Siron chamou de “macacos” e construiu uma atmosfera nada piedosa, mas aterrorizante. O Frei, em contrapartida, pintou madonas sofridas, porém resignadas por vezes, fazendo algumas outras envoltas em desespero. Apresentaremos aqui uma madona de Confaloni e uma de Siron deste período, que podem ser vistas na coleção do MAC.

⁷⁷ “Confaloni fala de sua vida e de sua arte”, página 3.

Especificamente sobre o encontro que deu origem à criação da Escola Goiana de Belas Artes, Confaloni explica (Jornal “Oió”, de 1957):

Do encontro com Luiz Curado surgiu, pois, a idéia: fundar a EGBA que aí está - criando uma mentalidade, não deixando perecer boas vocações, essas vocações que principalmente num povo como os latinos não faltam, instruindo, abrindo campo, vivificando nossa vida e ajudando na compreensão de nossos problemas, já que ao artista antes que a outros é que é dado a descobrir as belezas e os mais profundos sentimentos e conflitos do homem com a sociedade. [...] Luiz Curado me informou da presença, em Goiânia, de um bom artista alemão, Ritter, escultor de grande força. Ritter vivia a anos em Goiânia e vivia completamente desconhecido. Finalmente, com ele e Luiz curado levamos a termo aquela idéia. Há 4 anos existe a EGBA

Assim, vale afirmar que a criação da EGBA – Escola Goiana de Belas Artes – e os esforços de seus fundadores para oferecer condições de desenvolvimento de uma arte em Goiânia que se diferenciasse do modelo romântico/neoclássico dominante na cena local, bem como dialogasse diretamente com as diversas correntes estéticas modernistas já conhecidas, é marcador fundamental da origem que investigamos, como percebe Sobral (2009, p. 24):

Somente em 1953 com a inauguração da EGBA e com a atuação de artistas de orientação modernista como Ritter (formado na Alemanha sob orientação bauhasiana) e Confaloni (formado na Itália sobre influência do *Novecento*) é que o processo artístico em Goiás começou a se estruturar de fato, e esse início aconteceu em torno na inteligência plástica moderna.

Todavia, é preciso ressaltar que a criação da EGBA não significará a organização de um ideário modernista sistematizado em Goiânia. Pelo contrário, observa-se que a fragmentada e individualizada trajetória artística dos artistas formadores da cena modernista precursora que por ali passam, a heterogeneidade dos programas estéticos, a pulverizada discussão em torno dos conflitos e rupturas da arte moderna, assim como a permanência em cena de artistas impressionistas e naturalistas, mostram que a experiência modernista na fronteira é marcada pela contradição.

De maneira surpreendente, diferentemente do que ocorre no modernismo brasileiro na sua face paulista ou carioca, a ruptura que caracteriza a transformação se dá dentro de uma escola de belas artes, principalmente sedimentada pelos processos de aprendizagem vivenciados ali e estabelecidos pelos artistas precursores para com artistas em formação dentro da Escola.

Nessa medida, a EGBA funciona como ambiente aglutinador de aprendizagens e de trocas, assim como reúne em torno de si, como instituição, valores modernistas. Inclusive, em seu Regimento Interno pode ser encontrada uma declaração que é capaz de delimitar um olhar

mais reflexivo sobre arte, situado na crítica a partir de um diagnóstico, uma vontade de transformação. Vejamos a razão de existência da EGBA elaborada por seus fundadores:

Artigo 1º - 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 tem 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 artística, combatendo o ecletismo, a cópia desonesta e o diletantismo desorientado⁷⁸.

Artigo 3 – a Escola Goiana de Belas Artes ministrará:

- curso de pintura
- curso de escultura

Destina-se a formação de artistas especializados em todas as técnicas necessárias às realizações de mais alto grau na pintura e na escultura

- curso de desenho aplicado

Destina-se à formação de profissionais nas diferentes aplicações do desenho nos setores industriais e comerciais, bem como à orientação de jovens talentosos nas bases sólidas de concepções atuais, capacitando-os a solucionarem com alta eficiência os problemas artísticos de suas especialidades técnicas.

Depois de montada e em funcionamento a estrutura da EGBA, seu fluxo de atividades e vivências, a instituição passa a significar o lugar onde a experiência moderna se torna possível no limite do estímulo à expansão de linguagens e técnicas expressivas. Nesse ambiente, buscas estéticas individuais e processos de formação se encontram. O Jornal *Oiô* se refere à tarefa da EGBA na difusão das artes organizando exposições periódicas com obras de professores e alunos: “a cada exposição aumenta o número de visitantes. Muitos artistas têm surgido não só do pincel, mas gravuristas, decoradores, escultores”.

Na sua inauguração, já no início de seu funcionamento em 30 de março de 1953, a EGBA abre as portas com uma exposição “onde professores puderam mostrar ao público sua

⁷⁸ Dando continuidade à reflexão sobre a fonte documental discutida na nota n. 14, acredita-se que Edna Goya, para delimitar a transformação desejada por Curado, pôde se basear tanto em entrevistas realizadas com o artista quanto nesse documento, publicado em parte na Revista “Renovação”, de janeiro de 1955, um caderno da Escola Goiana de Belas Artes, como órgão da Fundação Pio XII. Pensa-se isso uma vez que o diagnóstico da ideia de um “ecletismo” e de um “diletantismo desorientado” que deveria ser combatido é importante para esclarecer a existência de uma percepção de ruptura, notadamente propositiva no que diz respeito a Curado. Edna Goya (1998, p. 109) explica que ele era insatisfeito com o rumo das artes em Goiás e não tirava da cabeça a possibilidade de articular um movimento artístico que de fato despertasse na recente sociedade da nova capital novos conceitos artísticos. Tinha, segundo a autora, um objetivo ambicioso: formar artistas modernos, de visão arrojada, capazes de romper com o que ele chamava de “cópia desonesta” e “tradicionalismo provinciano”. Goya prova, além disso, que Curado seria o primeiro artista a fazer gravura em Goiânia, introduzindo, como professor da EGBA, o processo da xilogravura⁷⁸.

produção e seu nível artístico-cultural”. Entre as atividades da escola, primeiro dava-se início a um curso preparatório para o vestibular que aconteceria no final do ano, curso este que começa com 54 alunos e finda com 45. No “cursinho”, Ritter ensinou modelagem, José Edilberto da Veiga desenho, Nazareno Confaloni desenho artístico e pintura e Antonio Henrique Peclát pintura⁷⁹.

Em 1954, por ocasião da abertura oficial dos cursos da EGBA, foi feita, “com assistência dos alunos e do grande público”, uma aula inaugural ministrada por Luís Curado. Na ocasião, o professor falou sobre as diversas escolas e correntes estilísticas da história da arte até aquele momento, mostrando simultaneamente diversas imagens por meio de projeções e citando Wilhem Waetzold: “não cerremos aos olhos ante o nascer e padecer, ante as trocas e transformações a que em sua vida, estão submetidas as obras artísticas no espaço da história”. Nessa palestra/aula, expressa sutilmente seu desejo de uma arte comprometida com seu tempo.

Interessante observar que no mesmo ano houve a I Exposição de Arte Infantil e, com o encerramento do ano letivo, se fez outra exposição, esta com trabalhos de alunos “através dos quais se pôde aquilatar o desenvolvimento por êles auferido, graças a sábia orientação de seus professores”. Ao todo, foram quatro exposições no ano de 1954, dentre as quais a mais importante foi no Congresso Nacional de Intelectuais, nos moldes de uma Exposição Comemorativa de Artes Plásticas⁸⁰. Enquanto se davam os preparativos para o primeiro vestibular da EGBA ocorria a montagem dessa exposição. A EGBA fora convidada a fazer parte da comissão organizadora do Congresso para levar a cabo a incumbência que foi cumprida por seus professores-fundadores, Ritter, Confaloni e Curado.

Aline Figueiredo (1979, p. 94) explica que o Congresso Nacional de Intelectuais foi “resultado da reação de intelectuais goianos ao isolamento cultural da jovem metrópole do oeste”. Com a liderança do escritor Xavier Júnior, então presidente da Academia Goiana de Letras, apoiados pela Associação Brasileira de Escritores, esses intelectuais promoveram, entre 14 e 21 de fevereiro, o evento que contou com nomes importantes da intelectualidade brasileira e da América Latina, entre escritores, poetas, sociólogos, professores, arquitetos, educadores, músicos, artistas plásticos, cineastas e jornalistas que se reuniram pela primeira vez no Centro-Oeste. Destaque para as presenças de Pablo Neruda, Jorge Amado, Mário

⁷⁹ Revista *Renovação*, p. 10, janeiro de 1955.

⁸⁰ A Revista *Renovação* (1955, p. 13), mapa do pensamento de origem do modernismo goiano (chamou-se-lhe internamente de documentário da EGBA), notícia que a escola tem a intenção de criar um curso noturno de pintura e escultura, como curso livre “destinado a congregar os amadores e aficionados que pelas suas múltiplas responsabilidades não poderiam seguir um curso seriado”.

Schenberg, José Geraldo Vieira, Mário Barata, Orígenes Lessa, Lima Barreto, Vila-nova Artigas, entre outros.

A exposição organizada pela EGBA foi um acontecimento da maior importância no evento, sendo considerada por alguns seu “ponto alto”. O relato de Regina Lacerda⁸¹ sobre o processo de trabalho e de pesquisa que levou à exposição, sob título de “O que foi a exposição do Congresso Nacional de Intelectuais”, mostra que

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 se contornar. [...] 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. [...] 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”.

Foram mostradas aproximadamente 317 obras entre pinturas, desenhos, gravuras e esculturas de artistas goianos (Curado, Confaloni e Ritter) e de diversos artistas representantes de vários estados do país (entre eles Oswaldo Goeldi, Carlos Scliar, Vasco Prado, Mário Gruber, Mario Zanini, Rebolo, Volpi, Djanira) (FIGUEIREDO, 1979, p. 94). Para Amaury Menezes (2009, p. 128-129), essa exposição foi “seguramente a mais importante mostra de arte já realizada no Estado de Goiás com um total de 720 peças de escultura, pintura, gravura e desenho [...] Com 23 anos de atraso, essa foi nossa Semana de Arte Moderna e o ponto de partida para a aceitação, pelo público, das novas tendências artísticas”.

A exposição ofereceu visibilidade também para artistas anônimos da arte popular em cerâmica e madeira (conjunto artístico formado pelo que se conhece como “Ex-votos de Trindade”, tratando-se, assim, de peças de cunho religioso produzidas em agrado ao Divino Espírito Santo e deixadas na cidade de Trindade – GO por romeiros/“artistas” desconhecidos durante a Festa do Divino), além de ter exposto dezessete imagens do escultor barroco goiano José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874) e, ainda, algumas peças da arte figurativa Karajá, nação indígena localizada na região do Rio Araguaia, em Goiás.

⁸¹ Àquela época Regina Lacerda era secretária da EGBA, também poetisa, e veio se tornar uma importante estudiosa do folclore em Goiás.

Sobre a impressão que teve do meio artístico-cultural que encontrou em Goiânia durante o Congresso Nacional de Intelectuais, mas mais especificamente sobre a Exposição de arte que encontrou, escreveu Mário Barata ao *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro:

Ali estava, em pleno movimento, uma orientação cultural liberta de pês 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. (Revista *Renovação*, 1955, p. 24)

Divino Sobral (2009, p. 25), acredita que a exposição no Congresso Nacional de Intelectuais, por ter provocado a intensa participação de Ritter e Confaloni na sua produção, fez com que esses artistas estrangeiros se aproximassem de uma maneira decisiva da reflexão relativa ao modernismo brasileiro. Sobral (2009) argumenta que, apesar de Ritter residir no Brasil desde 1936 e já ter tomado conhecimento das questões do modernismo brasileiro em seu contato com o pintor e paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994) quando residia em Araxá, a exposição terá permitido que ele - e também Confaloni - colocassem seu olhar europeu em proximidade com as áreas distintas da arte produzida no Brasil e em Goiás. Sem dúvida alguma terá sido uma oportunidade de aprofundamento das questões que estavam sendo debatidas em diversos centros do amplo território nacional no momento em que se instalava em Goiânia a Escola Goiana de Belas Artes.

Frei Confaloni relata que se teve, “nesta exposição, uma visão quase completa do que se fez e se faz atualmente no Brasil”, construindo seu testemunho em artigo chamado de “Encontro de Épocas Artísticas”, na Revista *Renovação*, de 1955:

[...] tentarei com palavras simples, explicar a emoção que senti ante essas peças para que também outros possam chegar à minha compreensão emotiva. [...] Começamos 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 a 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

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 constringe; não pedindo parecer a ninguém. Haverá arte em tudo isso?

Nesse sentido, sob nossa percepção, tanto o envolvimento dos professores fundadores da EGBA com a produção da exposição – que incluiu uma ampla pesquisa sobre arte brasileira e arte popular goiana – e a própria presença de três representativas manifestações da cultura popular, tradicional ou pré-moderna de Goiás – a arte barroca de Veiga Valle, a arte indígena Karajá e a arte popular religiosa dos “Ex-votos” – representam um momento de afirmação e aceleração do processo de atualização estética modernista em Goiás, encerrando importantes elaborações identitárias.

Por isso, trazemos para o conjunto de nossa reflexão duas manifestações imagéticas referentes ao acontecimento, não exatamente obras expostas, mas outros relevantes documentos históricos: o convite da exposição, que contém a marca/logomarca da escola e, portanto, o que pode ser considerado a “identidade visual” da instituição que dá suporte ao evento; e a capa do catálogo da exposição, cuja composição visual se relaciona com o aspecto geral da primeira. Essas imagens são amostras da visualidade produzida pela EGBA, uma espécie de identidade sintetizadora de novos valores estéticos, direcionada pelo pensamento criativo de Luiz Curado, em parceria com Nazareno Confaloni e Gustav Ritter.

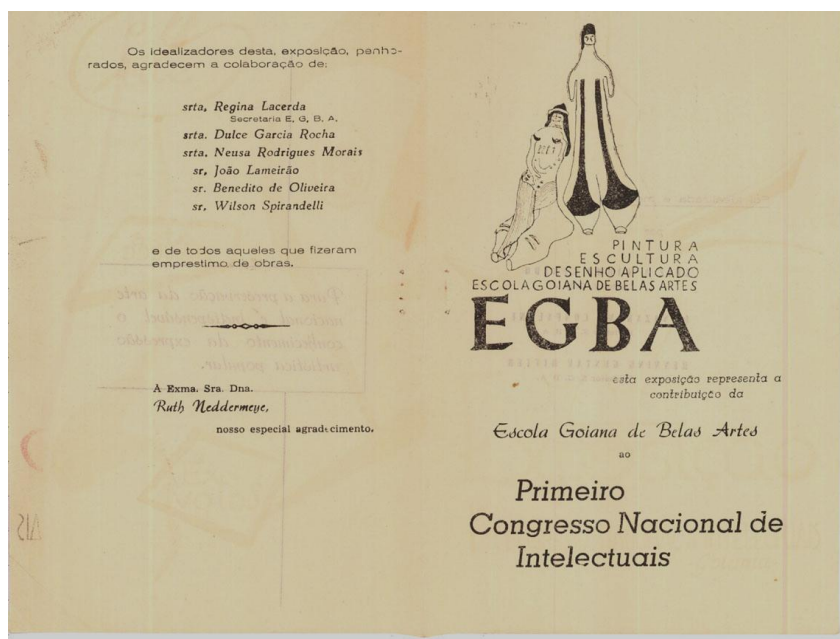


Figura 25: Convite da Exposição organizada pela EGBA no I Congresso Nacional de Intelectuais, Goiânia, 1954.

Fonte: Acervo Eli Curado.

Amaury Menezes (1998, p. 19) pontua que “em Goiás merece referência especial a nação Karajá pela singularidade de sua produção, que não se restringe apenas a ornamentação e adorno dos utensílios, mas apresenta uma arte figurativa que vem merecendo atenção dos estudiosos pelo seu ineditismo”. A percepção do artista, publicada no final do século XX, seria já um desdobramento da “descoberta” icônica da arte karajá em contexto modernista. Sendo aluno da EGBA e, posteriormente, professor da instituição, Amaury não só acompanhou a exposição no congresso como absorveu os valores ali apresentados⁸², de modo que a escolha pela figuração indígena Karajá, mais especificamente pelo que é conhecido como as “bonequinhas Karajás”, merece destaque tanto na composição da identidade visual da Escola, adaptada à exposição no congresso, quanto se verificada a presença das peças dadas a ver na ocasião. Há, no caso, o reconhecimento da particularidade da estética Karajá de produzir uma arte figurativa desligada de uma utilidade mais direta, como é o caso do artesanato relacionado ao adorno do corpo ou à estetização de utensílios, ou seja, uma produção artística exclusivamente voltada para a apreciação via representação da figura humana e da fauna regional.

Não sendo nosso objetivo o aprofundamento das questões relativas à produção artística Karajá, procuramos nos fixar no entendimento de sua utilização na composição da identidade visual da EGBA, que passa a ter contornos mais pragmáticos no ano de 1954 com a Exposição no Congresso Nacional de Intelectuais. Segundo nossa ótica, o tratamento da figuração Karajá na produção visual da EGBA e do Congresso Brasileiro de Intelectuais nos anos 1950, assim como a aparição nesse contexto de uma amostragem da diversidade da arte popular goiana, confirma a vinculação estética da experiência moderna em Goiás em relação à diversidade dos modernismos latino-americanos, assim como com a matriz modernista brasileira, ressaltando ainda a complexidade do processo de modernização das artes no extremo-ocidente.

⁸² É o que se observou quando da realização, em 02 de abril de 2009, de entrevista com o artista para o filme documentário *Mudernage* (doc, DIG, 2009), assim como é o que se percebe em seus textos sobre arte em Goiás aqui parcialmente demonstrados.



Figura 26: Capa do Catálogo da Exposição organizada pela EGBA no I Congresso Nacional de Intelectuais. Goiânia, 1954.

Fonte: Acervo Eli Curado.

No catálogo, é a dimensão da “busca de raízes” que deflagra a atenção empreendida por esse modernismo às tradições pré-capitalistas, pré-modernas, ou, inclusive, pré-colombianas. Assim, é importante relembrar Ades (1997, p. 229) ao afirmar que a “busca de raízes” acaba por produzir uma noção de mestiçagem como postura anticolonial e não se define por uma estética particular ou por uma ideia pré-articulada de experimentação⁸³. Trata-se, na verdade, oportunamente, de uma “estética que se abre” a novas linguagens, que tem a prerrogativa de funcionarem em termos de significação no diverso e contraditório contexto latino-americano. Como “estética que se abre”, é sempre uma busca, nesse caso por uma identidade cultural nacional ou regional a partir de uma investigação formal de caráter experimental.

Logo, parece-nos sintomática a recuperação da arte indígena em um contexto modernizador das artes em Goiás. Curado e Confaloni (responsáveis pelo convite e pelo catálogo) realizam o exercício criativo da apropriação e da ressignificação, trazendo uma experiência tradicional para fora de seu contexto simbólico e, portanto, estetizando-a, valorizando-a como procura. Reconstituir as linhas das bonecas Karajás indica que um “novo olhar sobre o passado”, capaz de revelar em contexto urbano fragmentos da tradição desse

⁸³ No capítulo 2 contamos com as reflexões de Ades (1998) para entender os principais condicionantes estéticos do modernismo latino-americano, justamente para que pudéssemos chegar a este ponto da reflexão, pensando em que medida a experiência moderna em Goiás utiliza tais condicionantes.

lugar – aqui uma tradição visual indígena específica – especialmente figurativa, está motivado pela especulação estilística modernista: percepção evidente nos processos de simplificação de traços e contornos, na economia das linhas e cores do desenho, em um tom geral que pode ser lido como investigação timidamente cubo-futurista.

Assim, a “busca de raízes”, no modernismo goiano, expressa na 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:



Figura 27: Detalhe da obra: motivos karajás 1. 1964. Luis Curado. Colagem.
Fonte: Acervo Eli Curado.



Figura 28: Detalhe da obra: motivos karajás 1. 1964. Luis Curado. Colagem.
Fonte: Acervo Eli Curado.



Figura 29: Detalhe da obra: motivos karajás 2. 1964. Luis Curado. Colagem.
Fonte: Acervo Eli Curado.

Curado tanto modernizou a estética Karajá a partir da continuidade de sua busca, quando especificou e desenvolveu os parâmetros modernizantes da arte goiana na composição da identidade visual da escola que sonhou. Desse modo, imagem da escola pode ser entendida como uma vontade de espelho para o que se tornaria a arte em Goiás, segundo as aspirações de Luiz Curado. Trata-se, obviamente, de um processo de apropriação simbólica, no qual signos de uma cultura são absorvidos e modificados em suas intenções de significação: aqui eles servem a um ideal de arte moderna, de arte nova, de “Renovação”, de “Arte Nossa”⁸⁴, ou seja, de goianidade, a partir de noções de atualização estética.

⁸⁴ Os dois termos são referências indiretas aos nomes das duas revistas editadas na EGBA com contribuição de alunos e professores.

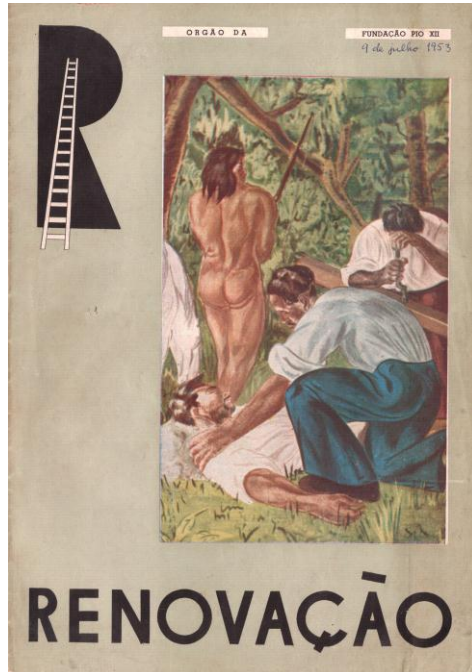


Figura 30: Capa Revista “Renovação”. EGBA. 1955.
Fonte: Acervo Eli Curado,

O que se conclui também, a partir dessa experiência imagética, é que o programa modernista goiano desejava contribuir para a localização e produção de uma imagem de Goiás e, paralelamente, refletir sobre uma identidade goianiense ligada a uma cultura tradicional goiana, uma identidade de caráter contemporâneo ou moderno. Trata-se de um processo de preenchimento, de construção de identidade em um lugar que parecia anteriormente “vazio”: tais elementos de significação (as referências à arte figurativa Karajá, assim como outras presenças icônicas já mencionadas) não haviam sido ainda revelados, construídos ou desconstruídos em contexto modernizante. Segundo nossa perspectiva, a partir da produção visual interna da Escola Goiana de Belas Artes, que encontra nesses dois exemplos aqui demonstrados momentos importantes, passa-se a constituir o que podemos chamar de uma “visualidade de fronteira”.

Assim como pensa Sobral (2006, p. 5), verificamos que uma visualidade nacional aportara em Goiás em 1954, momento a partir do qual os artistas locais teriam encampado a busca por um projeto pertinente ao léxico modernista, mas com peculiaridades locais. Para o autor, Ritter teria criado sua poética abstraindo elementos da paisagem natural que lhe fornecia matéria-prima e Confaloni teria tomado as referências da linguagem expressionista para recompor a paisagem humana e social goianas, terminando, assim, por oferecer aos goianos uma consciência de sua especificidade local. Estaria em jogo, portanto, uma proposta de elaboração de uma identidade cultural.

Como se percebeu, Curado desenvolveu uma pesquisa da arte popular, sacra e pré-colombiana da região, preocupando-se com a visibilidade desse acervo identitário e, ainda, ressignificou, em algumas composições, esses elementos. É, inclusive, nos anos 1950 que a produção de Luiz Curado, com considerável investimento na gravura, preza, sobretudo, a passagem por técnicas diversas.



Figura 31: Luis Curado. Detalhe da obra: “Composição 1”. Aquarela. Sem data.
Fonte: Acervo Eli Curado.



Figura 32: Luis Curado. “Serra Dourada”. Óleo sobre tela. Sem data.
Fonte: Acervo Eli Curado.



Figura 33: Xilogravura. Luis Curado. 1966. Sem título.
Fonte: Acervo Eli Curado.

Em seu trabalho com escultura, Ritter pesquisou e aprendeu a manusear com sucesso materiais abundantes no cerrado, assim como investigou também sua paisagem em aquarela. A “Macumbeira” é um exemplar do interesse do artista para com a madeira e cultura brasileira. Assim como o “Gato” e o “Sapo”, que se tratam de exceções figurativas da obra escultórica de Ritter:



Figura 34: Macumbeira. 1955. Jacarandá. Acervo J. Erdmann Ritter. 43x20x24 cm.
Fonte: Catálogo da exposição, 2009.

O “Sapo” é um documento do início do trabalho modernista com a pedra sabão, ou esteatita, em Goiás. Antes apenas utilizada no trabalho anônimo dos Ex-votos de Trindade, foi trazida por Ritter para dentro dos ateliers e, principalmente, da EGBA, e, posteriormente, do IBAG, para o processo de aprendizagem dos alunos. Maria Guilhermina é uma das alunas que seguiu trabalhando com a pedra sabão por muitas décadas, herdando do professor Ritter também o gosto pela abstração⁸⁵.

⁸⁵ Formada em 1959 pela primeira turma da EGBA, foi aluna de Ritter, Confaloni e Curado. Participou com outros artistas da criação do IBAG, em 1961, e segue seu trabalho como artista e professora em Goiânia, tendo desenvolvido longa e sólida carreira. Foi entrevistada para esta pesquisa em 02 de abril de 2009, em seu atelier, na capital.

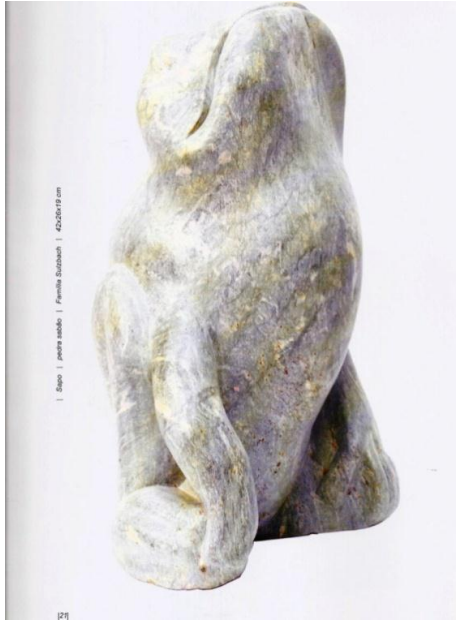


Figura 35: 1959. “Sapo”. Pedra sabão. Família Sulzbach. 42x26x19.
Fonte: Catálogo da exposição, 2009.

Confaloni, por sua vez, interpretava a paisagem social, as pessoas, o povo do lugar, dando relevância à prática do mural e da pintura. Grande retratista, documentou de forma expressionista muitas figuras da sociedade goianiense. Um dos quadros do arquivo de Saída Cunha, mostrados a seguir, foi adquirido em função da recusa da retratada em ficar com o mesmo, pois não se reconheceu na interpretação de Confaloni⁸⁶. Ademais, se tem notícia de outras recusas, provavelmente pela estranheza que causava nas pessoas, ainda acostumadas a uma representação voltada para a mímese, as experimentações de Confaloni, que produziu também muitos autorretratos ao longo da vida.



Figura 36: Nazareno Confaloni. Retrato de Maria Guilhermina. 1958. Óleo sobre tela espatulada.
Fonte: Acervo de Maria Guilhermina.

⁸⁶ Saída foi aluna da EGBA entre 1962 e 1966 e tornou-se professora da instituição. Possui em sua casa um acervo de grande valor histórico e foi entrevistada para esta pesquisa em 24 de fevereiro de 2009.



Figura 37: Nazareno Confaloni. Retrato sem título. Óleo sobre tela espatulada. 1954.
Fonte: Acervo de Eliane Miklos.



Figura 38: Nazareno Confaloni. Auto-retrato. Óleo sobre tela espatulada. 1952.
Fonte: Acervo de Eliane Miklos.

Merece atenção os dois murais de Confaloni finalizados em 1953, em Goiânia, no local da Estação Ferroviária da cidade. A narrativa, enunciada pelo título “Bandeirantes: novos e antigos I e II”, indica uma interpretação de uma paisagem em transformação com a chegada da modernização em dois momentos distintos da história de Goiás: o primeiro, da chegada da bandeira de Bartolomeu Bueno da Silva no século XVIII; o segundo, da construção de Goiânia, trazendo para a obra, de maneira sutil, a perspectiva do pioneiro na fronteira, apontado por José de Souza Martins como herói da conquista de novas terras. Revelam-se, ainda, as dificuldades de trabalho e sobrevivência nessas condições especiais, no sofrimento expresso nos rostos, na imagem do homem deitado e doente. Aparece a imagem do índio nu como imagem cristalizadora do encontro de etnias, assim como o é a representação da diversidade de traços nas pessoas e cores de pele. Muito movimento, muita

coisa levantada e derrubada, caracterizando a saga da construção do lugar visto e vivido em processo de modernização.

O enfrentamento simbólico da fronteira, capaz de produzir uma elaboração discursiva sobre aspectos da modernidade, em particular das ideias de progresso e desenvolvimento, é esteticamente apresentado por Confaloni nesta obra, tanto em uma dimensão de crítica à modernidade quanto de elogio a ela. A reverência à saga do pioneiro mostra a vontade de reconhecimento dos esforços dos conquistadores/desbravadores, enquanto o sofrimento expresso pela gente simples representada mostra o conflito característico da situação de desigualdade presente de maneira drástica na fronteira. Além disso, aparece na obra, de alguma maneira, o reconhecimento da catástrofe, a agressão presente em toda transformação.



Figura 39: Nazareno Confaloni. Bandeirantes: novos e antigos I. Afresco e têmpera caseira. 470 x 810. 1953.

Fonte: Museu Ferroviário. Antiga Estação Ferroviária de Goiânia. Praça do trabalhador. Tombamento decreto estadual n. 4.943, de 31 de agosto de 1998.



Figura 40: Nazareno Confaloni. Bandeirantes: novos e antigos II. Afresco e têmpera caseira. 470 x 810. 1953.

Fonte: Museu Ferroviário. Antiga Estação Ferroviária de Goiânia. Praça do trabalhador. Tombamento decreto estadual n. 4.943, de 31 de agosto de 1998.



Figura 41: Detalhe da obra.

Fonte: Museu Ferroviário. Antiga Estação Ferroviária de Goiânia. Praça do trabalhador. Tombamento decreto estadual n. 4.943, de 31 de agosto de 1998.



Figura 42: Detalhe da obra.

Fonte: Museu Ferroviário. Antiga Estação Ferroviária de Goiânia. Praça do trabalhador. Tombamento decreto estadual n. 4.943, de 31 de agosto de 1998.

Assim, nos anos 1950 o mundo artístico em formação na cidade de Goiânia começa a produzir uma visualidade modernista, uma produção em quantidade significativa e vista com frequência que delimita a composição dessa visualidade. Aline Figueiredo (1979, p. 10) mostra que, nessa década, as artes plásticas no Centro-Oeste de maneira geral começam efetivamente a se desenvolver, fortalecendo-se a partir de 1960 com o advento de Brasília.

Segundo a autora, será Brasília a responsável pela aproximação das cidades do Centro-Oeste da vida nacional, fazendo com que o Brasil olhasse para dentro de si mesmo. Contudo, para ela, é nos anos 1950 que essa região deixa de ser “o vazio de tempos atrás”.

Ao analisar o contexto goiano, Figueiredo (1979, p. 97) apresenta Confaloni como o responsável pela introdução de uma espécie de realismo social ao tomar como modelos pessoas comuns da terra goiana. A autora acredita que a formação europeia de Riiter e Frei faziam com que naturalmente tivessem mais condições de “batalhar por uma nova estética”, “que pudesse fugir ao academicismo costumeiro”, “embora comedidos em suas atitudes estavam ali dando início a um processo de desenvolvimento”.

Segundo nossa perspectiva, como homens fronteiriços esses artistas começam a sintetizar esteticamente o enfrentamento com o ambiente, sobrepondo valores no sentido de seguir com a atualização formal e continuar a busca pela elaboração de uma identidade para o lugar visto e vivido. Se pensarmos, ainda, na dinâmica interpretativa que se processava em Goiás desde o início do século, observa-se que há uma continuidade no que diz respeito à vontade de saber, de revelação de uma realidade desconhecida, específica. Nessa medida, o modernismo nas artes plásticas contribui com o conjunto de afirmativas sobre o lugar, apresentando um olhar positivo sobre a realidade histórica e revelando novas representações para o Goiás-sertão. Romper com o isolamento, atualizando formas de interpretação, é o que propõe a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás, cuja origem se delineia nos anos 1950.

3.3 CENA ARTÍSTICA MODERNISTA PRECURSORA

Assim como Aline Figueiredo (1979, p. 95) e demais autores cujas ideias foram aqui explicitadas, entendemos que a EGBA criou um clima favorável para o pensamento moderno em arte nos anos 1950 em Goiânia, desempenhando papel de relevância na vida cultural da cidade, uma vez que era a única a atuar no setor, mas, principalmente, por formar valores que esboçariam o movimento goiano futuramente.

Pensando os acontecimentos-desdobramentos artísticos que se deram a partir da existência da EGBA, e, além disso, na continuidade de um fluxo migratório de artistas para Goiânia e na fixação e atividade artística plural que começa a se desenhar na cidade, procuramos demonstrar como, ao final dos anos 1950 e início dos anos 1960, o mundo

artístico modernista em Goiânia passa a ter contornos mais diversificados e seguramente mais definidos.

Até aqui mostramos como se deu a articulação simbólica de criação e funcionamento da EGBA, balizada pela atividade de seus professores fundadores que desenvolveram efetivamente um projeto modernista, ou seja, procuramos esclarecer a contribuição estética originária de Frei Nazareno Confaloni, Gustav Ritter e Luís Curado para a formação de um ideário modernista em Goiás que estivesse articulado com uma gramática modernista brasileira, latino-americana e também europeia. Sobretudo, buscamos mostrar como ocorrem os agenciamentos estéticos que passam a definir, na origem da experiência, uma visualidade singular marcada pela interpretação do lugar visto e vivido chamado Goiás, uma fronteira da modernidade e do modernismo nos anos 1950.

A partir disso, procuramos dar continuidade a esse intento, trazendo para a produção historiográfica outros atores e acontecimentos que ampliam e dão mais complexidade a esse mundo artístico. Procuramos trazer para análise várias nuances do ambiente, para que seja possível afirmar o recorte entendido por nós como “cena artística precursora” do modernismo em artes plásticas em Goiás.

Assim como para a formação de uma cena artística precursora do modernismo em Goiás se afirmam, nos anos 1950, os nomes de Gustav Ritter, Nazareno Confaloni e Luís Curado em torno da criação e funcionamento da Escola Goiana de Belas Artes, se afirmarão nos anos 1960 outros dois nomes: D. J. Oliveira e Cléber Gouvêa, o primeiro voltado, inicialmente, a uma atividade artística autônoma e, depois, ligado à EGBA, e o segundo ligado à nova Escola de Belas Artes fundada em Goiânia, o Instituto de Belas Artes de Goiás, IBAG, anexado à recém-criada UFG.

Assim, em 1956 chega então a Goiânia Dirso José de Oliveira, mais conhecido como D. J. Oliveira. Ele vem para o Centro-Oeste brasileiro impulsionado pela construção de Brasília que se iniciava, mas não havendo como lá se fixar migrou para Goiânia.

Oliveira nasceu em 14 de novembro de 1932. Sua formação artística começa em 1943, com estudos de pintura a óleo com o pintor paisagista de sua cidade, Bragança Paulista, Luis Gualberto. Em 1946, se muda para São Paulo e começa a trabalhar com pintura decorativa, cenografia para teatro e televisão na TV Tupi, onde fica por alguns anos. De 1946 a 1955, convive com artistas da Fundação Álvares Penteado e participa do Grupo do Braz, composto por artistas imigrantes italianos que faziam arte aplicada, onde tem aulas de desenho. É através desse grupo que ele conhece o gravador Alfredo Volpi e entra para o Grupo Santa Helena, formado por artistas também imigrantes e de orientação socialista. O “Santa Helena”,

como um dos primeiros ateliês livres do país, de imensa representatividade para a arte moderna brasileira, passa a ser, então, a principal referência para a formação artística e intelectual de Oliveira, que nele permanece de 1949 a 1956. Em São Paulo, Oliveira participa da primeira Exposição de Arte do Grupo dos Artistas Paulistas. Ao chegar a Goiânia, Oliveira desenvolve trabalhos de artes aplicadas, tais como pinturas comerciais e não artísticas, ao mesmo tempo em que retoma também seu projeto artístico, no qual desenvolve seu estilo expressionista figurativo (GOYA, 2006, p. 32).



Figura 43: D. J. Oliveira. Auto-retrato. Óleo sobre tela. 1960.
Fonte: Acervo MAG - Museu de Arte de Goiânia.

Logo de sua chegada, Oliveira conhece dois artistas que também trabalham com arte aplicada e com eles monta uma oficina de pintura, a qual, fora do horário comercial, funciona como atelier. Assim, Juca de Lima e Agostinho de Souza se juntam à Oliveira em 1956 com o intuito de baratarem custos de trabalho⁸⁷.

⁸⁷ Estes dois artistas realizam uma pintura de interesse voltado para a paisagem, trabalhando também com arte aplicada. Na obra de Juca de Lima se percebe uma orientação impressionista, por vezes naturalista. Segundo Emilio Vieira seria ele um artista que sofre fundamentalmente a sugestão da paisagem do Brasil-central, desenvolvendo um racionalismo pictórico. (p.153 livro de PX e Betúlia). Autodidata, assim como Agostinho, permaneceu alheio ao processo que se dava em torno da EGBA, dividindo com alguns artistas da escola o hábito de pintar ao ar livre. Nas décadas seguintes, manteve sua atividade, ocupando seu espaço no mercado de arte em Goiânia. Em entrevista realizada para o filme *Mudernage*, o em 31 de janeiro de 2009, o artista falou sobre o advento da arte moderna em Goiás: “a arte moderna principalmente aqui em Goiás, em Goiânia. Ela chegava por ondas, eflúvios, por perfumes que se exalavam”. Por alguns é considerado pioneiro das artes, mas aqui compõe a diversidade da cena modernista que convive com o naturalismo mais ingênuo no mesmo cenário. Agostinho de Souza por sua vez (PX, p. 161), de acordo com Ático Vilas Boas, realiza “paisagens em repouso”, carregadas de mímese e impressionismo, bucolismo e romantismo. Seria ele também, para o crítico, sugestionado pela paisagem rural e pelo perfil das pequenas comunidades urbanas. Neste trabalho, por uma questão de recorte, não é possível realizar uma interpretação mais ampliada da obra destes artistas. Contudo, vale destacar que fazem parte da cena, mais tarde ajudando a desenhar um grande aquecimento da produção artística.

Figura chamativa que “não passava despercebido”, Oliveira passa a ser notado na cidade por pessoas ligadas à arte e à intelectualidade. Assim, é apresentado pelo jornalista Batista Custódio ao diretor do Teatro de Emergência, João Bênnio, ator, dramaturgo e cineasta pioneiro no estado. Nesse teatro realiza seu primeiro trabalho como cenógrafo na montagem da peça de Nelson Rodrigues “Vestido de Noiva”. Segundo Goya (2006, p. 32), devido a esse trabalho, D. J. é convidado por Luis Curado a integrar o grupo de professores da recém-criada EGBA – Escola Goiana de Belas, em 1962, onde, como professor, cria, juntamente com outros artistas, o Primeiro Ateliê Livre da EGBA⁸⁸. Oliveira opina sobre uma imagem de artista construída em torno dela na cidade, falando também sobre o momento em que foi convidado a ser professor. O artista conta que quando chegou a Goiânia aos poucos começou a desenvolver seu trabalho artístico e acabou por criar um “tipo”:

[...] um tipo que é o tipo ideal de pintor. Acabei servindo de modelo para aquilo que eles entendem do que é um pintor [...] Nesse *interim*, nesse tempo, já tinha em Goiânia um pintor que é o Frei Nazareno Confaloni, e ele, com outros, fundaram uma escola e me convidaram pra ser um dos professores. Eu aceitei desde que eles me dessem um espaço, um atelier dentro da escola. Foi o que realmente aconteceu.

O atelier livre da EGBA configurou uma grande contribuição de Oliveira tanto à formação de novos artistas quanto à experimentação de novas técnicas e estéticas. Segundo ele, sua intenção era aplicar a mesma forma de trabalho e aprendizagem por ele vivida em ateliers coletivos antes de chegar a Goiânia⁸⁹. Carlos Sena conta que “o Oliveira vai ser o primeiro artista a ficar conhecido na cidade. Ele pintava, andava na cidade com cavalete, com telas, juntava pessoas pra ver o Oliveira pintar, organizava grupos de viagem pra Goiás Velho, pra Pirinópolis, ou pintava nos arredores da cidade com grupos de jovens artistas”⁹⁰.

Esse hábito de sair pra pintar é uma marca da cena artística em Goiânia nos anos 1960, em função da existência desse atelier livre, uma experiência coletiva e de convivência. Contudo, Confaloni, já em 1950, saía para pintar com seus alunos da EGBA⁹¹, mesmo que a atuação de Oliveira como professor faça com que o hábito se torne mais constante.

⁸⁸ Assim, Oliveira contribuiu para a formação direta ou indireta de muitos dos artistas goianos das próximas gerações, alunos regulares da EGBA ou frequentadores assíduos de seu Ateliê, a exemplo de Siron Franco (aluno do Curso Livre da EGBA), Ana Maria Pacheco, Isa Costa, Roosevelt (Roos), Dinéia Dutra, José César e Vanda Pinheiro. Relato presente em entrevista concedida a Eudaldo Guimarães em 2004, cujo trecho se encontra no filme *Mudernage* (2009).

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Carlos Sena, em entrevista ao filme *Mudernage* (2009), em 25 de janeiro de 2009.

⁹¹ Cléber Gouvêa, que chega logo depois em Goiânia, também adere ao exercício de pintar ao ar livre. É o que relata Saída Cunha em entrevista ao filme *Mudernage* (2009).

Esta pintura de Confaloni é um exemplo desse exercício de tradução da paisagem. Mostra parte do centro de Goiânia, mais precisamente o prédio da Estação Ferroviária, bem como a pouca ocupação do espaço, visto do Setor Fama, naquele tempo uma periferia. As memórias de Siron Franco, que datam do início dos anos 1960, mostram sua participação nessas ocasiões de pintura ao ar livre. Assim, o artista revela que

Confaloni saía aos domingos pra pintar com seu grupo paisagens, porém sem a intenção de registrar uma cidade que poderia ser modificada. Saíamos 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 a obra. Por isso ficou, por um lado, muito artesanal, sem a preocupação filosófica em relação ao meio que se está vivendo. Faltava o simbolismo no registro pois ficaram a nível só da emoção e do prazer. Com isso, em Goiânia, a arte não participou de nenhum movimento. Goiás ficou alheio a Art Pop e ao Movimento Concretista.⁹²



Figura 44: Nazareno Confaloni. Sem título. Óleo sobre tela. 1956.
Fonte: Acervo de Heleno Godoy.

Nessas ocasiões de pintura ao ar livre reuniam-se professores, alunos e artistas não ligados à escola de belas artes. Iza Costa, Saída Cunha, Amaury Menezes, Juca de Lima,

⁹² Siron coloca em sua interpretação uma visão crítica acerca da cena modernista precursora, assim como posiciona sua produção em relação à daqueles professores. Segundo ele, terá sido muito importante todo o aprendizado com o grupo, mesmo que do ponto de vista estético tenha procurado afastar sua investigação daquela que parecia direcionar os professores e colegas. O artista revelou, em entrevista ao filme *Mudernage* (2009), que procurava trabalhar com uma ideia que precedesse a obra, enquanto o grupo ainda trabalhava muito com a noção de representação. Não é nosso intuito encampar a discussão, mas apenas mostrar que já se iniciavam, nos anos 1960, com os processos de aprendizagem e a continuidade das atualizações estéticas, conflitos aparentes. Vale destacar, ainda, que o que ele diagnostica é algo correlativo aos desdobramentos de uma experiência tardia de modernização em arte, uma desatualização com aquilo que acontecia internacionalmente.

Agostinho de Souza, Roosevelt e Siron Franco são artistas que revelam ter vivenciado a constância dessa experiência nos anos 1960 na companhia de Oliveira, Confaloni e outros⁹³.

Nesse sentido, Sobral (2006, p. 6) afirma que a chegada de Oliveira foi decisiva, uma vez que formará, com Ritter e Confaloni, uma tríade referencial. Isso se dá na medida em que Curado produz esporadicamente, se dedicando mais ao ofício de professor, enquanto os demais investem mais precisamente e cada vez com mais intensidade em projetos estéticos individuais balizados por uma produção contínua em ateliers⁹⁴. Sobral acredita que os projetos dos três artistas estão comprometidos com o que Tadeu Chiarelli chama de “retorno a ordem”, uma estética de cunho realista com influxos das vertentes originárias das vanguardas europeias não radicais e que, ao fim, afirmou a corrente principal do modernismo nacional, assim como já foi mostrado aqui em relação a orientação estética de Confaloni. Sobral amplia a análise para o modernismo goiano uma vez que Chiarelli a amplia para o contexto do modernismo brasileiro.



Figura 45: D. J. Oliveira em seu atelier em Luziânia, 2002.
Fonte: Foto de Edna Goya.

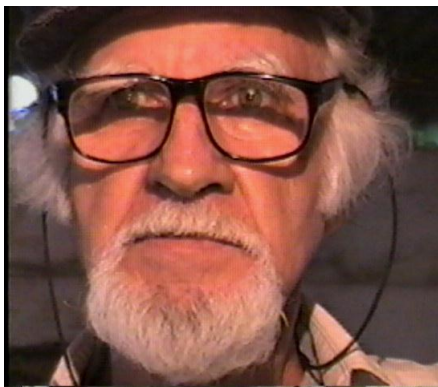


Figura 46: D. J. Oliveira em seu atelier em Luziânia, 2002.
Fonte: Foto de Edna Goya.

⁹³Essa percepção pôde ser verificada em entrevistas com essas pessoas entre janeiro e abril de 2009.

⁹⁴Nesse tempo, o atelier de Ritter funcionava em sua casa, enquanto o de Confaloni era na EGBA.

Em 1959, forma-se a primeira turma de diplomados em Belas Artes da EGBA. Goya (1998, p. 92) observa que justamente nesse ano começa a crise da EGBA, que, por ser uma instituição sem fins lucrativos e estar ligada a uma empresa, lutava para enfrentar a falta de recursos e suportava ainda problemas internos ligados a “concepções conservadoras que impediam o avanço da escola”. Nesse contexto, um grupo dissidente, formado por professores e alunos em nome da “liberdade de expressão”, organizava-se para fundar uma outra escola, o IBAG – Instituto de Belas Artes de Goiás, que começa independente e logo é anexado a recém-criada UFG – Universidade Federal de Goiás, em 1962. Entre os professores dissidentes estava um dos pioneiros, Ritter, que se liga ao IBAG juntamente com Antônio Henrique Peclát e Maria Guilhermina (formada na primeira turma da EGBA, tornara-se a primeira artista goiana a expor na Bienal de São Paulo)⁹⁵. Em 1969, a EGBA é transformada na Escola de Arquitetura e Artes da UCG, sendo posteriormente extinguida em 1972⁹⁶.



Figura 47: Primeira turma de diplomados da EGBA. 1959.
Fonte: Arquivo Eli Curado.

⁹⁵ As razões possivelmente identificadas para a compreensão da dissidência ocorrida dentro da EGBA foram apenas tateadas por esta pesquisa. Neste parágrafo encontra-se, entre aspas, máximas construídas por Edna Goya, cuja fonte não se dá a conhecer. Em entrevista com o professor fundador do IBAG, Prof. Orlando Ferreira, e, também, com Maria Guilhermina, observou-se que é justificativa para a dissidência o impedimento da realização do desenho do nu ao vivo na EGBA. A despeito disso, Siron Franco e Rosevelt, que frequentaram a EGBA, afirmam terem vivido essa experiência lá.

⁹⁶ O Instituto de Belas Artes de Goiás – IBAG/UFG (atual Faculdade de Artes Visuais - FAV), Museu de Arte de Goiânia - MAG, diversos salões de artes plásticas, bienais nacionais e regionais ocorridas em Goiás e exposições diversas são algumas ações de teor institucional que estão no foco de análise deste trabalho. Dizem respeito aos processos de institucionalização investigados na pesquisa também: o fato de o estado contratar o artista e o fato de utilizar a imagem do artista. Sinalizamos que tais processos se relacionam com o que levou a criação do que chamamos de “pequeno cânone regional”, ou seja, o espaço imaginário ocupado pelos principais artistas goianos, impreterivelmente ligados ao gosto modernista em voga em Goiânia.

Segundo Goya, a existência de duas escolas de arte em Goiânia levaria a uma acirrada concorrência entre elas. Face a isso, a EGBA contratou, em 1961, D. J. Oliveira. Da mesma forma, o recém-inaugurado IBAG contrata, em 1962, Cléber Gouvêa, artista mineiro que despontava na pintura e dominava as técnicas de gravura. Em 1963 acontece o I Salão de Artes do IBAG.

Cléber Gouvêa, mineiro, natural de Uberlândia (1942 – 1999), iniciou seus estudos em arte em 1954, trabalhando em murais como aluno auxiliar do mestre mineiro, Geraldo Queiroz. Cléber, aos 12 anos de idade, ficara fascinado com o trabalho desse pintor, de orientação humanista, preocupado com a problemática social e política do país. Com a morte de Queiroz, em 1958, segue para a capital mineira, onde ingressa na Escola de Belas Artes Guinard, tornando-se aluno do mestre Alberto da Veiga Guinard, um dos mais importantes pintores mineiros. Cléber experimenta, nesse momento, a gravura, a pintura e a escultura, essa última sob inspiração das obras do escultor expressionista alemão Frans Wasnan (GOYA, 1998, p. 136). Cléber Gouveia faz diversos cursos de arte em Belo Horizonte, além de importantes contatos com o meio artístico. Em 1959, participa do XIV Salão Municipal de Belo Horizonte, quando recebe o primeiro prêmio de escultura (GOYA, 1998, p. 137).

Em 1959, Cléber vem a Goiânia fazer uma visita à sua mãe, que aqui morava, e acaba ministrando um curso de pintura mural em um ateliê livre situado no centro da cidade. Em função do contato feito com Maria Guilhermina, Cléber é convidado a fazer parte do corpo docente do IBAG que acabava de ser fundado, mas não aceita o convite de imediato, assumindo a cadeira de gravura em 1962.

No período de 1962 a 1968, o artista dedicou-se à prática e ao ensino de pintura, gravura e desenho, participando de diversos Salões de Arte. Goya (1998, p. 138) afirma que Cléber, de opção modernista mais avançada, teve dificuldade para adaptar-se ao academicismo goiano. Com o passar do tempo, consegue superar as dificuldades e as limitações que o cercavam, firmando-se como artista moderno e sendo considerado responsável pela introdução do abstracionismo nas artes goianas na área de pintura.

Nesse sentido, ressaltamos que Cléber é o último artista do fluxo migratório direcionado à Goiânia que irá compor a cena artística precursora do modernismo em artes plásticas. Ou seja, será o último nome a compor a cena pioneira, formada por artistas-professores que investiram na experimentação estética de atualização formal e na investigação temática sobre aspectos do lugar visto e vivido chamado Goiás dentro de um léxico modernista.



Figura 48: Cléber Gouvêa em seu atelier em Goiânia nos anos 1970.
Fonte: Foto de Milton César fotografada por Marcela Borela.



Figura 49: Cléber Gouvêa em seu atelier em Goiânia nos anos 1970.
Fonte: Foto de Milton César fotografada por Marcela Borela.

Menezes (2009, p. 128) aponta Cléber como parte de uma tríade de pintores em Goiânia, formada por ele, Confaloni e Oliveira. Afirma que “quando o Cléber chegou já estava armado o circo. Ele teve uma participação importante porque ele trouxe uma corrente

de Minas, de Belo Horizonte, uma corrente moderna de Belo Horizonte”⁹⁷. O ex-aluno Paulo Veiga analisa que Cléber, por sua vez,

não se formou na escola Confaloni, pois que ele já vem com uma tradição própria, paisagística inicialmente. Trata-se de uma tradição forte na pintura mineira, talvez descendendo lá de Guinard né... da mesma geração de Cléber tem o Inimá de Paula, que era um grande paisagista também de Minas. E aqui a pintura dele se modifica, a pintura do Cléber se contemporaniza.⁹⁸

Nesse sentido, é interessante observar que, logo que chega a Goiânia, Cléber realiza uma pintura figurativa, resultado de seu processo de aprendizagem em Minas. Depois, inserido na cidade nova de fronteira, em contato com o mundo artístico que aqui se articula (contemporaneamente à inauguração de Brasília e suas implicações), encaminha uma constante investigação formal e temática que irá resultar em uma transformação.



Figura 50: Cléber Gouvêa, sem título. Óleo sobre tela. 1958.
Fonte: Acervo Érik Gouvêa.

Logo que chega a Goiânia, Cléber tenta se adaptar ao modelo estético mais difundido até então na capital: um expressionismo figurativo, por vezes marcado pelo uso abundante de tinta. Contudo, aos poucos o artista mineiro vai encontrando seu próprio caminho, sua própria visualidade. Ele conta ao Jornal “O Popular”, em 1974:

Quando em 1962 eu cheguei a Goiânia, respondendo um convite para lecionar na Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal de Goiás – onde estou até hoje –

⁹⁷ Relato de entrevista realizada para o filme *Mudernage* (2009). Vale destacar que, além de Paulo Veiga, Cléber contribuiu para a formação de muitos artistas: Selma Parreira, José César, Carlos Sena, dentre outros.

⁹⁸ Relato de entrevista para o filme *Mudernage* (2009).

encontrei aqui nada mais nada menos que uns “Papas” nas artes plásticas dominando o ambiente e ditando normas criadoras. Era o verdadeiro caos artístico. Ninguém tinha coragem de romper com esta barreira, e tudo continuava errado. Para estes “papas” todo artista que trabalhasse com muita tinta seria considerado ótimo, enquanto os que usavam pouco era – para eles – acadêmicos, vivíamos sofrendo a mais trágica epidemia nas artes plásticas. Sendo assim eu estava perdido, e não encontrava apoio artístico de ninguém. [...] a epidemia era tão forte que acabei perdendo a força e me entregando ao mal da época. Eu necessitando de amigos, sentindo-me isolado, encontrei uma saída: ingressar na escola dos papas – (maior erro da minha vida) – então saí pintando paisagens, pintei e repintei – Goiás velho – por todos os ângulos, enquanto para mim isso nada representava [...]



Figura 51: Cléber Gouvêa. Óleo sobre tela espatulado. 1966. Sem título.
Fonte: Acervo Heleno Godoy.

A “muita tinta” a qual se refere Cléber é uma tônica do trabalho de Confaloni, principalmente, e de Oliveira, até os anos 1970, quando ele passa a investir fortemente na gravura e no mural. A obra mostrada na figura 51 é um exemplar tanto da fase figurativa de Cléber quanto do uso da técnica espatulada.

Interessante observar que a orientação expressionista na forma que define os trabalhos de Confaloni e Oliveira não irá perdurar no trabalho de Cléber, que optará por uma pintura mais matérica, construtivista, de superfícies trabalhadas e aspecto por vezes abstrato. Não totalmente abstracionista, Cléber concentrará sua investigação nos ambientes submersos do

planeta terra: uma memória dos solos. Imagens de fósseis, caramujos, esferas submersas, silenciosas. Uma manifestação do arcaico imaterial⁹⁹.

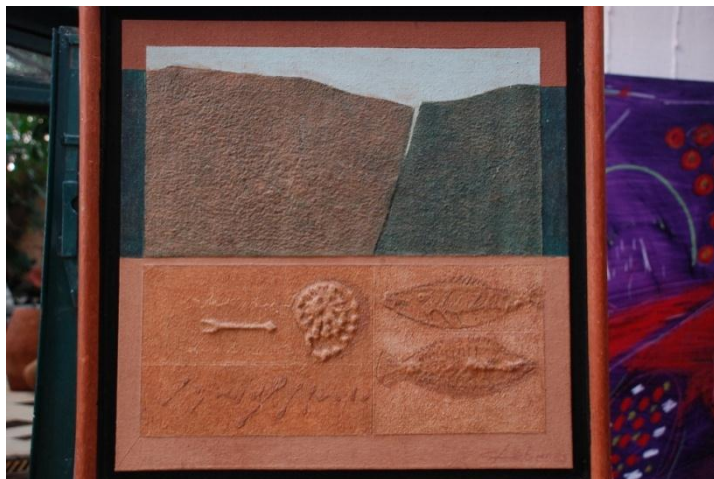


Figura 52: Cléber Gouvêa. Nitrocelulose sobre tela.
Fonte: Acervo Galeria Bauhaus.



Figura 53: Serra dourada. Cléber Gouvêa. 1970'. Nitrocelulose areia de ouro sobre tela.
Fonte: Acervo Érik Gouvêa.

⁹⁹ Segundo Edna Goya (1998, p. 139), Cléber Gouvêa seria, em Goiânia, o precursor do abstracionismo na pintura, mas ele mesmo não se considerava um abstrato, segundo conta seu filho, Érik Gouvêa, em entrevista a esta pesquisadora em 04 de abril de 2009.



Figura 54: Detalhe da obra.
Fonte: Acervo Érik Gouvêa.

A investigação sobre solos e camadas submersas, bem como a escolha pelos espirais caramujos, nos levam para a interpretação de que, em Cléber, o interesse pela singularidade do ambiente de fronteira se dá em um sentido de organização de aspectos tradicionais do Brasil-Central, mais propriamente das relações com a terra e a procura por significá-la. Mineiro, das “geraes”, mas tendo vivido próximo às “minas”, o artista promove o encontro da memória de regiões.

Importante destacar que no trabalho mostrado na figura 54, Cléber traz para essa memória a imagem do conjunto de morros que circunda a Cidade de Goiás, a Serra Dourada, onde pela primeira vez se encontrou ouro na região das Minas dos Goyazes no século XIX, lugar escolhido para ladear o primeiro arraial da civilização regional. Em três camadas imagéticas, são combinados areia (material do qual é formada a Serra Dourada) e ouro. Caracóis e caramujos convidam o olhar ao centro de algo, às voltas e às dobras que sutilmente evocam o barroco fundante daquela cidade, atualmente submersa, encoberta pelo esquecimento, imagem de passado. Enquanto isso, em uma última camada, um único caracol se solta pelas profundezas, deixando-se cair no vazio infinito da matéria.

O interesse de Cléber pela cidade de Goiás, mesmo que por ele mesmo criticado em um primeiro momento, se converte em ideia ainda muitas décadas depois, quando pinta sua última série de quadros nos anos 1990, a conhecida série da Serra Dourada. Preocupando-se em apresentar um horizonte singular e apresentando-o sob diversas condições de luz e texturas imaginadas, o artista parece reconhecer as esferas de uma origem: lembrança de povos imemoriais, contextos irremediavelmente perdidos no tempo, apenas possivelmente

representados pela presença majestosa daquela entidade que tudo viu e tudo sabe: a Serra Dourada, suas areias e pedras mudas¹⁰⁰.



Figura 55: Cléber Gouvêa. Serra dourada. 1996. Óleo sobre tela.
Fonte: Acervo Milton César.



Figura 56: Cléber Gouvêa. Serra Dourada. 1997.
Fonte: Acervo Érik Gouvêa.

¹⁰⁰ Aqui passamos a trazer para a reflexão obras cujas datas não correspondem aos períodos dos acontecimentos que narramos até o momento. Isso se dá em função da necessidade de compor uma iconosfera capaz de aclarar a hipótese que levantamos sobre a interpretação do lugar visto e vivido chamado Goiás. Acontecimento e obra se separam para que a visualidade de cada programa estético se faça perceber.



Figura 57: Detalhe da obra.
Fonte: Acervo Érik Gouvêa.

De fato, observando tanto as formas empregadas por Cléber quanto o sentido por elas possivelmente produzido, não se encontra a eloquência expressionista de Confaloni ou Oliveira. Se, enquanto ideia, o expressionismo é uma resposta moderna germânica à crise na arte, quando a arte como representação estava associada ao romantismo e às tradições do “sentimento”; se o expressionismo funciona como possibilidade de sobrevivência da arte que, enquanto moderna, não abre mão da tradição, colocando o problema da possibilidade da experiência da arte enquanto imagem no mundo moderno; e, finalmente, se é possível perceber relações entre o expressionismo e a cultura brasileira no sentido da procura por um real que não desiste do sentimento, em uma sociedade que pretende ser ordenada e progressista, podemos entender o expressionismo em Goiás como busca de relação entre arte e artista, realidade interna e externa, necessidade de leitura do mundo e de si, projeção criativa e vontade de existência.

É o que se vê em Oliveira e em Confaloni. Aline Figueiredo (1979, p. 97) chama a atenção para a diferença entre os estilos dos dois artistas. Para a crítica de arte, Oliveira executaria uma pintura mais agressiva, de pinceladas largas: um expressionismo de forte dramatização social e mais atormentando. Já Confaloni faria um expressionismo de cores estudadas, cuja representação culmina em um sofrimento aceito pacificamente: resignado pela fé católica. Nesse contexto, em contrapartida, o que se vê no estilo de Cléber Gouvêa é um construtivismo matérico que passa por outros condicionantes. Menos preocupado com a “expressão”, persegue uma racionalização da pintura, uma consciência da forma capaz de estudar sua beleza, sem dramatizações, sem narrativa¹⁰¹.

¹⁰¹ Construtivismo constitui-se em tendência universal e permanente na arte. Movimento antinaturalista gera formas segundo uma ordem matemática, propondo uma arte abstrata, geométrica e autônoma. Corresponde a uma ruptura total com a tradição da mimese, ou da representação da realidade visível. Na condição de tendência constante da arte está presente nas neovanguardas do pós Segunda Guerra e anos 1950: *Movimento Spaziale*,

Interessante perceber, tal como aponta Sobral (2006, p. 11), a eloquência “portinariana” de Oliveira na interpretação de cenas, personagens e paisagens locais. É o que procuramos mostrar dando ênfase ao seu trabalho tanto com temas da tradição literária quanto do imaginário interiorano. Para o autor, o expressionismo de Oliveira define com grande força uma vinculação de conjunto já mencionada, a tendência ao “retorno à ordem”, precedida pela experiência de Confaloni.



Figura 58: Gravura, litografia. Série “Os Sertões”. S/título. 1969.
Fonte: Acervo Luiz Pedroza.

Na série de gravuras “Os Sertões”, Oliveira se liga a um pensamento sobre cultura brasileira, procurando interpretar, na construção de uma narrativa visual expressionista, a obra de Euclides da Cunha. A saga de Antônio Conselheiro na Guerra de Canudos como exercício de luta, exacerbação, loucura e sofrimento é representada pelo artista. Aparece, então, a paisagem humana brasileira do sertão, ligação com um regionalismo literário que se converte em regionalismo plástico.

Um regionalismo visual narrativo mais ligado à interpretação do lugar visto e vivido chamado Goiás em Oliveira encontra lugar também em uma série de gravuras, aqui disponibilizadas em sua maioria. A paisagem goiana, rural ou urbana tradicional aparece aqui como expressão de uma temporalidade específica. Serras, terras, homens e animais são a

Arte Concreta e Neoconcreta; nos anos 1960, Arte Cinética e *Op Art*, Arte Minimalista e Arte e Novas Tecnologias. Desde o início do século, o construtivismo enfatiza as conexões entre arte, tecnologia e matemática. Essa tendência faz surgir um conjunto de obras semelhantes, mas com diferenças quanto a sua origem, parte delas oriundas da desconstrução e reconstrução geometrizada de formas naturais, como no caso do Cubismo e do Futurismo. Outras, antinaturalistas, resultam de uma ordem matemática com uma linguagem de formas e cores autônomas em relação à natureza ou ao real, como, por exemplo, o Abstracionismo, em sua segunda fase, e a Arte Concreta. No quadro da arte do século XX, manifesta-se através de movimentos e grupos de vanguardas tais como: Cubismo, Futurismo, Abstracionismo segunda fase, Suprematismo, Raionismo, Produtivismo, Neoplasticismo/De Stijl, Bauhaus, Círculo e Quadrado, Abstração-Criação. Disponível em: www.mac.usp.br.

constante cotidiana de um momento em que a chegada da modernização ainda não subverteu o hábito da lida com o campo. Um boiadeiro segue com a boiada, enquanto o agricultor o acompanha carregando a enxada. Um sertanejo vai com seu carro de boi levando mantimentos em direção à cidade. Um grupo de tocadores embala a subida do mastro de uma folia de reis ou do divino. Uma fiandeira realiza seu trabalho calmamente tendo a paisagem da cidade barroco-colonial ao fundo. Eis aqui o “povo da História”, reclamado pela historiografia goiana e então representando por um modernismo em arte atento aos aspectos tradicionais da singularidade dos modos de vida na região.



Figura 59: Série de gravuras. Litografia. Sem título. 1974.
Fonte: Acervo Edna Goya.



Figura 60: Série de gravuras. Litografia. Sem título. 1974.
Fonte: Acervo Edna Goya.



Figura 61: Série de gravuras. Litografia. Sem título. 1974.
Fonte: Acervo Edna Goya.



Figura 62: Série de gravuras. Litografia. Sem título. 1974.
Fonte: Acervo Edna Goya.

Retomando um pouco nosso recorte temporal, tal como se percebe com a chegada de Cléber Gouvêa e a criação do IBAG, a produção artística se avoluma e uma diversidade de representações sobre aspectos da singularidade dos modos de vida na fronteira começa a ter visibilidade. Aline Figueiredo (1979) chama a cena artística constituída em Goiânia a partir das escolas de Belas Artes de “oficina goiana” e conta que é nesse momento, ou seja, no final dos anos 1950, e, principalmente, início dos 1960, que um sentimento estético em prol de uma arte mais atualizada tomaria forma. Ela chama a atenção para o final da década, entre 1968 e 1970, quando estaria de fato configurada uma arte goiana, entendida por nós, nesta pesquisa, como resultado da origem de um mundo artístico.

A criação das primeiras galerias, nesse contexto, foi de fundamental importância para a efetivação desse mundo artístico. Aline Figueiredo (1979, p. 99) assinala que as galerias foram criadas pelos próprios artistas, devido ao seu esforço em batalhar por uma posição social. Atesta o que viu em 1979: restaurantes, hotéis, livrarias, bares, lanchonetes e demais

lojas e comércios estariam “dominados” pela visualidade goiana. Assim, as galerias permitiram a aceleração da circulação de bens artísticos na cidade nova de fronteira, fazendo penetrar em seus interiores as obras aqui produzidas. A primeira galeria, criada em 1963, era da escultora e pintora formada na EGBA e já professora do IBAG, Maria Guilhermina. Chamou-se Alba Galeria, mudando depois de nome para Galeria Azul, funcionando até 1973.

Interessante notar que este é o contexto da construção e da inauguração de Brasília, a nova capital do Brasil, monumento sintetizador de uma identidade nacional que procura o centro, tal como explica Silva (2006). Sandes (2002, p. 30) acrescenta que “o novo papel da região centro-oeste afirmou-se nos anos 1960”, justamente em função da inauguração da nova capital dentro do território goiano. Assim, o fluxo migratório, de circulação de informações e bens culturais, assim como de aceleração da economia, como afirma Borges (1990), se dá mais efetivamente nesse momento. Nesse contexto, Gustav Ritter escreve (revista “Arte Nossa n. 1, republicado em 1982 na “Revista Goiana de Artes” em jul./dez, 1983) um texto intitulado “Arte Moderna”, no qual resume sua impressão diante das transformações materiais, sociais e espirituais. O artista traz a memória do que viu processar na Europa no início do século, se referindo a uma revolução tecnológica que teria produzido o “homem atual”. Em um mesmo paralelo de análise, Ritter faz seu esforço de tradução do contexto fronteiriço, elaborando um pensamento também sobre o impacto da construção de Brasília. Ele escreve:

É muito importante deixar bem fixado aqui que a “arte moderna” não é apenas uma questão de estilos, de determinadas escolas, como se fosse um assunto de bom ou de mau gosto. A conhecida simplificação de confrontar os pontos de vista, o acadêmico com o moderno, não soluciona o que surgiu, nos últimos anos em todos os povos do mundo. [...] o ritmo da vida atual, o desenvolvimento da técnica moderna, as conquistas da ciência, as angústias de duas guerras mundiais, ditaduras de partidos totalitários, a bomba atômica, expectativas de astronautas, a perda – cada vez mais pronunciada – do valor individual de seres humanos, todos esses fatores e muitos outros criaram o “homem atual”, um tanto desequilibrado, corajoso e medroso, protegido e abandonado ao mesmo tempo. [...] Em toda parte do mundo acompanhou-se com esperança o interesse surpreendentes a elaboração de projetos e a construção de Brasília. O traçado e as formas plásticas da nova capital do Brasil são um marco na história da arte contemporânea. As condições especiais do planalto goiano permitiram soluções e realizações até hoje nunca encontradas, com esta pureza formal e espiritual, em outros empreendimentos de tal grandeza.

Com base nessas ideias, procuramos demonstrar o surgimento de uma cena precursora do mundo artístico modernista em Goiás sediada em sua nova capital, Goiânia, e formada, de acordo com os resultados desta pesquisa, por um conjunto de obras e artistas, seguidos de processos decisivos de institucionalização, reunidos em torno dos cinco artistas “pioneiros”

ou “precursores” da arte moderna em Goiás, artistas-professores que têm, tanto nas suas produções artísticas individuais quanto nas relações de aprendizagem estabelecidas com as novas gerações, a importância de formar “núcleos de aprendizagem” que possibilitarão os desdobramentos de uma tradição modernista em arte em Goiânia, calcada em valores construídos nesses espaços.

A idéia de cena precursora proposta por esta pesquisa foi discutida com várias pessoas do mundo artístico goiano. O artista contemporâneo Paulo Veiga reflete: “Você coloca Curado, que era digamos mais um teórico do qualquer outra coisa, Ritter que é um escultor, Confaloni que é um pintor e o Curado ainda mexia com gravura. Quer dizer, cê tem mais ou menos ali... desenho, pintura, escultura, pensamento sendo postos no começo aí dessa história”. Em contrapartida, Siron acrescenta: “E olha que curioso, nós estamos no centro-oeste... Veio o Frei que é da Itália, veio o Ritter que é da Alemanha né... O Oliveira de São Paulo, o Cléber veio de Minas... Então, foi uma coisa muito... Pena que na época não tinha assim ainda... Teve uma outra figura que foi muito importante que foi o Prof. Luis Curado”.

Percebe-se que o modernismo em Goiás se dá primeiramente através da importante contribuição de artistas estrangeiros, universos estéticos/históricos diferentes condensados e reelaborados em contexto goiano. Como se vê, é posteriormente que artistas diretamente ligados ao Modernismo Brasileiro surgem no cenário goiano. Trata-se de um encontro de experiências individuais em trânsito que formam uma “cena inaugural oficial”: Luis Curado era o único goiano (de Pirenópolis), formado, porém, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Gustav Ritter estudou em Bauhaus, em Hamburgo, na Alemanha. Frei Confaloni passara pelas mais tradicionais escolas de arte da Itália, como a Escola de Belas Artes de Florença. D. J. Oliveira teve sua formação ligada ao Grupo Santa Helena, em São Paulo, o mesmo de Volpi e Rebolo, trazendo para Goiás sua experiência de “ateliê coletivo”. Cléber Gouvêa, mineiro de Uberlândia, estuda em Belo Horizonte com o grande pintor modernista brasileiro Guinard, e acaba sendo o primeiro a desenvolver o abstracionismo na pintura em Goiás, mesmo porque a matriz abstracionista fundamental é Gustav Ritter com suas esculturas, seguido dos processos de aprendizagem da aluna Maria Guilhermina.

Em resumo, nos termos da configuração de uma cena precursora da arte moderna em Goiás, produto do contexto modernizador dos primeiros anos após a construção da nova capital Goiânia, assim como do ponto de vista da delimitação de uma origem para a experiência moderna nas artes plásticas, afirma-se que entre o desenvolvimento de poéticas individuais, processos de institucionalização e relações de aprendizagem, formaram-se em Goiânia (verificando-se do ponto de vista de uma tradição), três *Escolas de Pintura*. A

primeira se formou como núcleo dentro da Escola Goiana de Belas Artes e do curso regular de pintura oferecido por Frei Confaloni entre 1952 e 1969, seguindo bases estéticas das referências do Frei, artista tributário de um movimento moderno italiano chamado “novecento italiano” ou “retorno à ordem”, de tendência figurativa e, por vezes, impressionista, por vezes, expressionista. A segunda se formou em torno da figura de D. J. Oliveira, de 1956 a 1969, nas suas experiências de atelier coletivo dentro e fora da EGBA, com base na sua trajetória de artista autodidata ligado à tradição expressionista do modernismo brasileiro. A terceira *Escola de Pintura* se reúne a partir da chegada de Cléber Gouvêa no IBAG/UFG, de 1962 a 1975, tendo como pressuposto sua formação paisagística em Minas Gerais e sua concepção organicista de trabalho com diferentes materiais de pintura.

É possível verificar que houve, na experiência do modernismo em Goiás, um núcleo de aprendizagem fundamental em escultura liderado por Gustav Ritter. Essa *Escola de Escultura* teve início no curso regular de escultura da EGBA, ministrado por Ritter, teve consonância no universo de seu atelier e continuidade, após sua saída da EGBA, no curso por ele organizado na outra escola de belas artes, o IBAG. A síntese do trabalho de Ritter é o que marca toda a tradição da tridimensionalidade nas artes plásticas em Goiás, sua apreensão da arte como técnica capaz de trabalhar a organicidade da matéria, o abstracionismo, a arte concreta, conceitual.

Na experiência da gravura moderna, xilogravura e litogravura, é possível considerar três escolas distintas, também lideradas por artistas que compõem a cena precursora da arte moderna em Goiás, são elas: a configurada em torno do atelier de D. J. Oliveira, principalmente no período em que este funcionava na EGBA; a que pode ser analisada a partir do grupo ao redor de Cléber Gouvêa, e, inclusive da primeira prensa que chegou a Goiânia, trazida por ele de Minas, assim como a formada no curso regular de gravura, de responsabilidade de Luiz Curado na EGBA.

É necessário assinalar também como mais uma prática modernista em Goiânia uma forte tradição do exercício *muralismo*, com a ênfase na arte pública. A técnica do afresco foi trazida para Goiás por Frei Confaloni, colocada em prática no que se reconhece como a primeira obra de arte moderna realizada no estado. Quatorze afrescos da Igreja do Rosário, na Cidade de Goiás, foram pintados por Confaloni de 1950 a 1952, e, posteriormente, mais um foi pintado em 1968. As diferenças observáveis entre o conjunto de afrescos feitos nos anos 1950 e o último, central, realizado nos anos 1960, denotam as transformações pictóricas ocorridas na trajetória do artista. Elas reforçam, no conjunto dos anos 1950, a característica de uma figuração ordenada e uma ausência de familiaridade visual na tentativa de representar o

cerrado, bem como deflagram no afresco central dos anos 1960 a tomada de posição do Frei em relação à fragmentação da figura humana e, principalmente, sua adesão final ao projeto modernista brasileiro de matriz cubo-futurista. Assim, Confaloni é o primeiro expoente de uma *Escola Muralista* do modernismo goiano.

A prática do afresco registra um interessante debate entre os amigos Frei Confaloni e D. J. Oliveira, que funda outra escola como núcleo de prática e aprendizagem. Confaloni não acreditava que o afresco fosse adequado para ambientes externos e Oliveira sempre insistiu no uso de espaços ao ar livre, utilizando muitas vezes essa técnica para desenvolver sua arte pública, de assumido caráter social. Uma terceira escola pode ser verificada no trabalho de Cléber Gouvêa como muralista, bem como encontra desdobramento significativo em toda uma dimensão de política pública em arte voltada para a visualidade da cidade, muito praticada em Goiânia a partir dos anos 1970, que tem no projeto Galeria Aberta, nos anos 1980, o auge de sua pertinência histórica. Esta pesquisa identificou dezenas de murais expoentes dessa tradição espalhados por Goiânia.

Nesse sentido, é necessário indicar que, em termos estritamente estéticos, no sentido de pensar a contribuição para a formulação de características estilísticas da experiência moderna nas artes plásticas em Goiás, a existência de duas matrizes fundamentam esse modernismo. Elas são levantadas como originárias por Sobral (2006; 2009), como sendo uma “síntese orgânica e abstrata” de Gustav Ritter, com experiência na escultura e na aquarela, e outra formada a partir das particularidades do expressionismo figurativo de Frei Confaloni, que tem como práticas a gravura, o mural e, sobretudo, a pintura.

O trabalho de Ritter, tal como já apontado, se concentra bastante na escultura em madeira. No uso das madeiras brasileiras, principalmente o pau-brasil e o jacarandá, Ritter exercitou um estilo arredondado e liso, assimilando sempre uma linha geométrica na composição de suas obras. Sobral enfatiza a formação extremamente densa de Ritter, que formado em arquitetura e em escultura, com um conhecimento que vem de uma bagagem da primeira Bauhaus, realizaria uma transposição de uma linguagem europeia para o Brasil-Central, utilizando-se, portanto, não só da escultura, mas também da aquarela¹⁰². Os trabalhos abaixo são os expostos na Bienal Nacional de São Paulo, em 1971, fotografados antes de serem enviados¹⁰³.

¹⁰² Em entrevista ao filme *Mudernage* (2009), trecho presente no filme.

¹⁰³ Nesse tempo, a Bienal realizava uma Bienal Nacional que selecionava trabalhos para a Internacional. Estiveram presentes Ritter, as ex-alunas Maria Guilhermina e Ana Maria Pacheco, e a aluna Liselote Magalhães.



Figura 63: Gustav Ritter entre esculturas de sua autoria em seu atelier. 1971.
Fonte: Fotografia Arquivo Família Ritter.



Figura 64: Gustav Ritter entre esculturas de sua autoria em seu atelier. 1971.
Fonte: Fotografia Arquivo Família Ritter.



Figura 65: Gustav Ritter entre esculturas de sua autoria em seu atelier. 1971.
Fonte: Fotografia Arquivo Família Ritter.

Além do trabalho com a madeira, Ritter realizou aquarelas ao longo de sua trajetória. Se o aspecto diverso, retorcido e incerto da paisagem do cerrado se faz por vezes representar na escultura, é na aquarela que o interesse pela paisagem do Brasil Central irá se manifestar mais fortemente. O artista procurava constantemente frequentar a Chapada dos Veadeiros, e chega a comprar uma propriedade da região do Araguaia para que se adense seu exercício de tradução. Abaixo, as duas primeiras figuras representam a região do Rio Araguaia e a terceira retrata o conhecido “Morro da Baleia”, no município de Alto Paraíso, na Chapada dos Veadeiros:



Figura 66: Gustav Ritter. Sem título. Aquarela. 1971.
Fonte: Acervo Família Ritter.



Figura 67: Gustav Ritter. Sem título. Aquarela. 1972.
Fonte: Acervo família Ritter.



Figura 68: Gustav Ritter. Aquarela. 1968.
Fonte: Acervo família Ritter.



Figura 69: Ritter pintando uma de suas aquarelas na região do Araguaia. Anos 1970.
Fonte: Fotografia de Thomas Ritter.

Importante destacar que o responsável pela segunda matriz estética fundante da experiência moderna em Goiás, Frei Nazareno Confaloni, produziu muitíssimo. O maior volume é o de pinturas: entre retratos, autorretratos, cristos, madonas, santos, padres, freiras e pessoas comuns, seu expressionismo sofisticado nunca se afastou da figura humana a não ser em um número de obras que se pode contar nos dedos. Muito famosas são suas madonas. A

melancolia ou o sofrimento, a crítica social ou a dor pura e simples são encontradas nessas obras. Em algumas não se pode identificar se se trata de uma freira, uma mulher comum ou a própria Virgem Maria: estratégia humanista de tradução do universo místico religioso para o mundo de pessoas simples, do interior do Brasil, em Goiás. Abaixo, de aspecto desesperador, primeiramente uma das últimas madonas pintadas pelo artista, do ano de seu falecimento. Em seguida, exemplos de seu esforço de investigação da expressão humana.



Figura 70: Frei Confaloni. “Madona”. Óleo sobre tela. 1977.
Fonte: Acervo Convento dos Dominicanos. Igreja São Judas Tadeu. Goiânia.



Figura 71: Nazareno Confaloni. “Três Marias”. Óleo sobre tela. 1976.
Fonte: Acervo Convento dos Dominicanos. Igreja São Judas Tadeu. Goiânia.



Figura 72: Nazareno Confaloni. Mulher com menino no colo. Óleo sobre tela. 1967.
Fonte: Acervo Saida Cunha.

Desse modo, como matrizes estéticas europeias que sofreram um processo de transculturação no Brasil-Central, Frei Nazareno Confaloni e Gustav Ritter organizaram seus programas estéticos e seus núcleos de aprendizagem compondo, em Goiás, um ambiente modernista rico em elementos plásticos e temáticos. Ao se proporem a interpretar visualmente o lugar visto e vivido chamado Goiás, esses estrangeiros podem ser considerados os “novos viajantes”.

No século XIX, principalmente, tal como procuramos expor no capítulo 1 a partir de Chaul, pessoas do governo em Goiás, gente vinda de fora e viajantes que passaram por aqui construíram uma imagem de decadência para o Estado. Em inícios do século XX, por meio da obra literária de Hugo de Carvalho Ramos, *Tropas e Boiadas*, e do periódico jornalístico “A Informação Goiana” (ambos de 1917), se inicia em Goiás um processo de leitura como busca de entendimento sensível, da singularidade do lugar visto e vivido por meio do intento da revelação de uma realidade desconhecida: o mundo goiano. Assim, pode-se concluir que o modernismo nas artes plásticas ocorrido em Goiânia significa uma nova maneira de interpretação desse lugar.

Assim como Carvalho Ramos e a “Informação Goiana”, a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás caracteriza a necessária construção de uma visão positiva do lugar. Essa visão, mesmo que articulada com as contradições próprias das condições de possibilidade da fronteira, representa um exercício fundamental de tradução da paisagem social e espacial do lugar visto e vivido chamado Goiás. Nesse sentido, Ritter e Confaloni, seriam os “viajantes que ficam” e, por isso, “novos viajantes”, que estabeleceram com o lugar

um diálogo de abertura e transculturação sob as condições exercidas pela frente pioneira na cidade nova de fronteira.

O que podemos dizer aqui, cientes do trabalho que ainda precisa ser feito pela historiografia para compreender diversas nuances desse processo, é que a experiência moderna das artes plásticas em Goiás, a partir da contribuição de homens-fronteiriços, artistas-professores atraídos pelo fluxo migratório da nova capital, entraram em contato uns com os outros, colocaram suas visões em confronto, efetivaram um mundo artístico e, inclusive, entraram em competição.

Se, tal como mostra Silva (2005, p. 147-148), a dimensão da aventura marca a experiência da fronteira e é, em escala social, um subproduto das cidades novas de fronteira; se é também, ela própria, a sensação de contraste instituída por paradoxos, tais como instalar o sentido no fragmentário e incorporar o acaso à necessidade, e o aventureiro é aquele que faz da ausência de sentido da sua vida um sistema de vida, os artistas precursores da arte moderna em Goiás, como aventureiros, vivem uma experiência de fricção, confronto e contradição na busca pela possibilidade do exercício de uma nova estética articulada com a singularidade do mundo que vivenciam. Nessa fricção, em um mundo urbano, modernisticamente, esses artistas descobrem a temática do sertão e da fronteira, interpretando de maneira totalmente nova questões relacionadas à busca identitária que marca a arte brasileira do século XX, assim como a arte latino-americana. Sob nossa perspectiva, é esse encontro que pode delimitar a unidade da origem. É no encontro na cidade nova de fronteira - Goiânia - no fluxo de relações plásticas, temáticas, sociais e institucionais vivenciadas pela cena artística precursora que se encontra a unidade da origem da experiência moderna nas artes plásticas em Goiás.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notável que uma produção artística moderna em Goiás apenas se configure a partir da construção da nova capital do estado - Goiânia - em função do processo de transformação simbólica que possibilita sua criação, mais precisamente em função do ambiente de interesse migratório que nela se constitui. Desse modo, o modernismo chega com a modernização esta com a *urbis* moderna, processo que se verifica tanto na experiência vivida na esfera latino-americana quanto na esfera brasileira. Esse é o contexto que procuramos sinalizar.

Neste trabalho que tem a proposta de discutir a formação de um mundo artístico modernista em Goiás, procuramos traçar apontamentos fundamentais para a reflexão sobre a diversidade das propostas artísticas em desenvolvimento na cidade nova de fronteira. Procuramos realizar esse intento dentro de uma limitação clara definida pelo recorte proposto, aquele que deseja saber sobre a seguinte hipótese: em que medida e de que maneira a experiência moderna nas artes plásticas organiza uma interpretação sobre o lugar visto e vivido chamado Goiás? Chamamos a atenção para experiências híbridas, transculturações, cientes de que há muito a ser discutido, haja vista a hipótese por nós apresentada dar abertura para diversas investigações específicas e gerais, tanto sobre cada artista envolvido quando sobre o regionalismo produzido pelo seu conjunto estético.

Válido concluir, desse modo, que a experiência moderna nas artes plásticas em Goiás não configura um movimento formado por alguma base estética rígida. Ao contrário, só pode ser compreendido como abertura, longe de parâmetros fixadores. A experiência funda, na verdade, uma complexa cena artística, que se desdobra nas décadas seguintes com a participação de dezenas de novos artistas. Nesse sentido, apenas procuramos demonstrar que a chegada dos cinco artistas precursores, o desenvolvimento de pesquisas e experimentações, a organização de programas estéticos e experiências de ensino, e a fixação de técnicas, estéticas e práticas, foram ações balizares para que desdobramentos diversos pudessem ocorrer. Nossa reflexão se concentrou na seguinte pergunta: como se dá a construção de identidade em um lugar que parecia anteriormente “vazio” – no caso da fronteira? Por isso a atenção à origem, ao seu mapeamento, ao seu tateamento possível.

Nessa medida, podemos considerar que no modernismo goiano, tanto na dinâmica cultural da cidade de Goiânia quanto no que se verifica na experiência moderna nas artes plásticas, existe uma convivência, uma sobreposição inevitável de valores tradicionais e

modernos. A cidade nova incluía parte das velhas oligarquias rurais do interior e gente vinda de toda parte do Brasil e do mundo. Era uma população que adquiria “novos hábitos”, em uma “cidade nova”, que produziria uma “nova arte”, a ser consumida pelos “novos homens e novas mulheres”, símbolos do progresso e da modernidade. Essa perspectiva de análise nos parece cara por identificar uma espécie de porta de entrada conceitual para o conjunto de relações possíveis de se estabelecer entre as dimensões artístico-culturais e sociais da cidade de Goiânia.

Essa articulação de valores culturais na experiência moderna das artes plásticas em Goiás culmina então na especificidade de reflexão sobre uma cultura tradicional goiana a partir de uma ressignificação simbólica de articulação visual moderna. Distante da imagem de um fenômeno homogêneo, carregado de hibridismos, ecletismos, romantismos, ademicismos, naturalismos, classicismos, vanguardismos e arcaísmos, buscamos o traço de possíveis permanências e dissonâncias em um contexto complexo que carece de muitas investigações. Tal como uma pesquisa praticamente inaugural no campo acadêmico, sem procurar esgotar um objeto diverso, intentamos a constância de aproximações sucessivas, lidando a todo momento com o desejo de avançar e o medo do que ainda não se pode dizer. Mesmo assim, seguimos corajosos até aqui. Conscientes do vazio que nós mesmos criamos, voluntariosos do vazio que expomos e do “algo” compreendido que procuramos sintetizar.

Dessa maneira, afirmamos que, experienciado a partir da necessidade de alguns artistas em expandir possibilidades expressivas, criar um ambiente fértil à criação artística, mobilizados pela necessidade de sobrevivência de seu ofício em um ambiente onde havia pouca ou nenhuma movimentação artístico-cultural que dialogasse com o que ocorria no mundo, o modernismo nas artes plásticas em Goiás se insere na cadência criativa do processo de transformação artística ocorrido na primeira metade do século XX, como experiência-desdobramento do processo de modernização das artes na América Latina e no Brasil, a despeito de sua configuração tardia.

Por fim, nos parece deveras necessário situar nosso objeto de investigação como uma contribuição ao modernismo brasileiro em arte no que diz respeito à revelação de arestas para um imaginário nacional: mais um regionalismo. Estaria aqui, na fronteira do Brasil-central goiano nos anos 1950, o último modernismo brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 330p.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como História da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARRAIS, Cristiano Alencar. Belo Horizonte, a La Plata brasileira: entre a política e o Urbanismo Moderno. *Revista da UFG*, ano VI, v. 2, n. 6, p. 63-76, jun. 2009.
- ÁVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad., apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Passagens*. São Paulo: Ed. UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade*. Ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 9-25.
- BERTRAN, Paulo. *História da terra e do homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal: do indígena ao colonizador*. Brasília: Solo, 1994.
- BIRMAN, Joel. *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- BORGES, Barsanufio Gomides. A Sociedade Goiana de Pecuária (1940-1980). *História Revista (UFG)*, Goiânia, v. 10, p. 113-134, 2005.
- _____. *O despertar dos dormentes*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1990.
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CAMPOS, Francisco Itami. *Coronelismo em Goiás*. 2. ed. Goiânia: Editora Vieira, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A História cultural*. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/DIFEL, 1988.
- CHAUL, Nars Nagib Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1988.

_____. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: UFG/UCG, 1997.

COELHO, Gustavo Neiva. O Art Decó em Goiânia. In: SANDES, Noé Freire (Org.). *Memória e Região*. Brasília: Ministério da Integração Nacional/Universidade Federal de Goiás, 2002.

DAHER, Tânia. O projeto original de Goiânia. *Revista da UFG*, Goiânia, ano VI, v. 2, n. 6, jun. 2009.

DOLES, Dalísia Elisabeth Martins; MACHADO, Maria Cristina Teixeira. Batismo Cultural de Goiânia – Símbolo de um tempo. In: MENEZES, Amaury. *Dicionário das artes plásticas em Goiás: da caverna ao museu*. Goiânia: Editora da Fundação Pedro Ludovico Teixeira, 1998. p. 36-38.

DOSSE, François. *Império dos sentidos: a humanização das Ciências Humanas*. São Paulo: EDUSC, 2003.

DOSSE, François. *L'empire du sens: l'humanisation des sciences humaines*. Paris: La Découverte, 1997.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de artes visuais. Disponível em: itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopédia

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1994.

FALCON, Francisco José Calazans. *História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura*. Rio de Janeiro, Campus, 2002.

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

GADAMER, Hans-Gerg. *O problema da consciência histórica*. Pierre Frucho (org.) Tradução Paulo César Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin*. São Paulo: 34 Letras, 1989.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992. p. 238-278.

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. São Carlos, SP: EDUFSCAR, 2006.

GOYA, Edna de Jesus. *A arte da gravura em Goiás: raízes e evolução*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais/Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1998.

_____. D. J. Oliveira, a gravura e a complexidade da ação criadora. *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual*, Faculdade de Artes Visuais, Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, p. 169-200, jan-dez 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da Inteligência Nacional. In: ÁVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

JAYME, Jarbas. *Famílias pirenopolinas* (ensaios genealógicos). Edição Póstuma. Pirenópolis, GO:[s.n.], 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Anhembi, 1957.

LUDOVICO, Taís Lobosque Aquino; UNES, Wolney. Um artista no sertão. *Revista UFG*, Goiânia, ano VIII, v. 16, n. 2, dez. 2006.

MARTINS, José Souza. *Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

MENEZES, Amaury. *Dicionário das artes plásticas em Goiás: da caverna ao museu*. Goiânia: Editora da Fundação Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

_____. Henning Gustav Ritter – ensaio visual. *Revista UFG*, ano XI, n. 6., p. 127-144, jun. 2009.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História. O Ofício do Historiador*, São Paulo, Humanitas, v. 23, n. 45, p. 1-36, 2003.

_____. Rumo a uma História Visual. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvania Caiuby (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

MERTRAN, Márcia. *Goiânia: cidade de pedras e de palavras*. Goiânia: Editora UFG, 2006.

NETTO, Pimenta. *Anais do Batismo Cultural de Goiânia - Reedição Histórica 1942*. Goiânia: Prefeitura Municipal de Goiânia/Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo, 1993.

OLIVEIRA, Adriana Maravaz. *Uma ponte para o mundo goiano do século XIX: um estudo da casa meia-pontense*. Goiânia: AGEPEL, 2001.

OLIVEIRA, Eliézer. In: CHAUL, Nars Fayad; SILVA, Luiz Sérgio Duarte (Orgs.). *As cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2005.

PALACÍN, Luiz. *Fundação de Goiânia e desenvolvimento de Goiás*. Goiânia: Oriente, 1976.

_____. *Goiás 1722-1822: estrutura e conjuntura numa capitania de minas*. Goiânia: Oriente, 1972.

- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PASSOS, Elder Camargo de. *Veiga Valle*. Goiânia: Editora Gráfica Líder, 1997.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RAMOS, Hugo de Carvalho Ramos. *Tropas e boiadas*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- READ, Herbert. *A arte de agora, agora: uma introdução à teoria da pintura e da escultura modernas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- ROCHA, Hélio. *Sete décadas de Goiânia*. Goiânia: Contato Comunicação, 2003.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A singularidade da obra de Veiga Valle*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983.
- _____. Prefácio. In: BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 9-23.
- SALLES, Gilka Vasconcelos Fernandes. *Economia e escravidão na Capitania de Goiás*. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1992.
- SANDES, Noé Freire. Memória e História de Goiás. In: _____ (Org.). *Memória e região*. Brasília/Goiânia: Ministério da Integração Nacional/Universidade Federal de Goiás, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2000.**
- SCHMALTZ, Yêda. *Urucum e Alfenins: poemas de Goyaz*. Goiânia: Ed. da UFG, 2002.
- SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. *A construção de Brasília: modernidade e periferia*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- _____. Conceito de cidade nova de fronteira ou teses para a construção de um tipo ideal de cidade nova de fronteira. *25ª RBA*, Goiânia, GO, 11 a 14 de junho de 2006. 12 p.
- _____. Teses sobre sertão e cidade de fronteira: labirinto e barroco. In: *O público e o privado* (periódico), Fortaleza, UECE, ano 4, n. 7, p. 171-182, jan./jun. 2006.
- SILVEIRA, PX. *Conhecer Confaloni*. Goiânia, Ed. UCG, 1991.
- SOBRAL, Divino. Gustav Ritter: sintético orgânico e musical. In: UNES, Wolney (Org.). *Gustav Ritter*. Goiânia: Instituto Casa Brasil Central, 2009.
- _____. Um espelho para a identidade da arte goiana. *Revista dos anais do 1º Encontro Centro-Oeste da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais/UFG, 2006.

_____. *Trajetórias e Perfis: arte goiana na coleção do MAC*. Catálogo de exposição. Museu de Arte Contemporânea, Goiânia, 2000.

_____. *Henning Gustav Ritter*. Catálogo de Exposição. Ato All. 1995.

VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámedes, 2003.

VICENTINI, Albertina. *A narrativa de Hugo de Carvalho Ramos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

OUTRAS REFERÊNCIAS:

www.Galeriabauhaus.com.br

www.vilaboadegoias.com.br – mendanha, 2009

Bernardo Elis – *O Popular* 1985.

Mudernage – audiovisual. 2009.

Ata de fundação EGBA

Regimento interno EGBA

Siron “Sobre Frei Confaloni” Periódico – revista goiana de artes. 1985

Confaloni. *Jornal oió*. 1957.

Revista *Informação Goyana*, v. 1.