

Constituindo um discurso Imagético em Nazareno Confaloni

Jacqueline Siqueira Vigário

Buscar discutir a construção de narrativas ficcionais na imagética de Confaloni por meio dos discursos políticos é resultado de desdobramentos da pesquisa de mestrado que venho tratando há algum tempo. Trata-se de um texto de caráter exploratório, que apresento ideias como um esboço de projeto de pesquisa para doutorado.

Meu interesse por este tema nasceu em 2007, com a exposição em homenagem aos 30 anos da morte de Frei Confaloni, quando reconheci a pertinência do estudo das obras desse artista, por vê-las como narrativas com sentido amplo e imagético, que dialogavam com a política, com o social, e com elementos urbanos traçados na arquitetura de Goiânia¹.

O decorrer da pesquisa instigou-me algumas indagações para construção desta narrativa, que entende fato e ficção como formas de organização da história, e que, portanto, configura um sentido no mundo por meio de alguma forma de linguagem. Assim, as imagens de Confaloni participam da elaboração da narrativa, sendo pensadas como fabricação histórica.

Nestas narrativas visuais, a trama se constitui como um dos elementos. Assim cabe perguntar: quais os elementos que costuram a trama narrativa visual em Confaloni? Sua narrativa se dá por meio de uma série de obras, entendidas como seqüências narrativas. O que as une?

Ressalto que nesta intrincada trama é possível situar dois elementos de tensão que são tratados no aspecto formal, semântico e social da arte confaloniana: O moderno e a tradição².

¹ Resultado de parte de pesquisa de dissertação de mestrado sob o seguinte título: NAZARENO CONFALONI: Olhares, Trocas e Sensações – Uma abordagem da História da Cultura Visual.

² Verificar-se-á que as análises nesta narrativa historiográfica, estão concentradas nas transformações sociais, culturais e econômicas ocorridas a partir do final da década de 1940, com a inauguração de Goiânia como modelo de cidade moderna plantada no planalto central.

I. MODERNIDADE PICTÓRICA E MODERNIDADE HISTÓRICA

Criando um contraste proposital de estética em relação ao modelo europeu Renascentista, os elementos formais do qual a beleza ganhou forma, trabalhados pelo artista serão tratados metaforicamente nesta reflexão como a imagética do vazio, enquanto elemento constitutivo de fronteiras culturais, como lugar de interculturalidades. Trata-se, portanto de um lugar imaginado, um espaço em trânsito, de trocas culturais, de alteridade, de estranhamento, de tempos históricos diferentes, de visões de mundo distintas, de etnias diversas, um lugar de historicidade das práticas sociais dos homens (MARTINS, 2009, p. 132).

Pensar no conceito de Interculturalidades como um dos elementos discursivos ficcionados por Confaloni em seus exercícios de sensibilidade, faz-se necessário, pois, são nos vazios dos olhares e dos espaços pintados de maneira peculiar pelo artista é que residem as contradições da modernidade em Goiás. O conjunto de suas imagens, enquanto narrativas visuais, apresenta elementos formais ficcionados que se contrapõe à construção da ideia de modernidade dos discursos políticos.

No Conjunto de Imagens A, o caminho adotado por Confaloni para o registro da vida citadina aparece nitidamente na figura 1, Casal. Apresenta traços regionais assimilados com coloridos de tons pastel. Contemplar esta imagem é habitar cenas do cotidiano da cidade. O artista diluiu o realismo na imagem do casal de negros, na aparência sutil do casebre ao fundo da tela. A mulher de costas para a cena, com a cabeça inclinada no ombro do homem, este segura seu braço. O desenho singelo do casal parece conjugar com a paisagem ao fundo. Concentra no aspecto humano da imagem cuja aparência denota a humildade na expressão facial do homem, bem como na roupa que o casal veste. Ao analisar a indumentária, observa-se que o casal está trajando roupas rústicas, são roupas que sugerem ser tecidos de algodão. Confaloni realça o gigantismo nos pés descalços e nas mãos do casal, o que permite detectar traços de uma vida simples, de trabalhadores. Apesar da paisagem ao fundo não ter sido destacada de forma marcante pelo pintor, vê-se uma paisagem com impressão do vazio, quase despovoada, que se converte no símbolo de uma modernidade recheadas de contrapontos à paisagem urbana da época.

As faces maternas apresentam a mistura do negro, indígena e o branco. São traços que caracterizam a herança genética em Goiás, face ao processo de povoamento e exploração decorrentes da economia aurífera do período colonial. Do contato com o negro, o indígena e os valores culturais trazidos pelos europeus, aos poucos Goiás foi “moldando suas características culturais em condições bem peculiares” (GOYA, 2010, p.19), resultando numa forma diferente de expressão e comportamento.

Em função da sua localização geográfica, distante do litoral, sem contato direto com outros centros irradiadores de cultura, Goiás voltou-se para o que contava a seu favor: no primeiro momento, apenas a exploração do ouro, como meio de estímulo ao processo de ocupação. Foi em decorrência do ouro que os primeiros núcleos urbanos surgiram em Goiás, destacando-se Vila Boa como capital da Província. Os anos de apogeu da mineração foram breves, com o fim do ciclo econômico do ouro e longe dos núcleos urbanos, nascia uma economia agrária, fechada, de subsistência, que mais tarde estaria relacionada à expansão da pecuária.

Com a dispersão da população para o campo, parte dela em sua grande maioria branca e de descendência européia abandonou o solo goiano. Desta forma, costumes e hábitos foram diluindo em função do isolamento geográfico e cultural. Apesar do desenvolvimento econômico, e das facilidades de acesso aos grandes núcleos urbanos, contudo, Goiás não conseguiu livrar-se totalmente do isolamento, ficando impedido de vivenciar uma vida cultural intensa.

Deste panorama do discurso tradicional historiográfico sobre as origens de Goiás, é que vamos, encontrar, as interpretações que enfatizam a política da “Frente de Expansão pioneira para o Centro-Oeste (CHAUL,1999), como base para a retomada a ideia da construção de uma nova capital, idealizada e traçada com a visão do que seria “como a própria antítese de Goiás” (CHAUL,1999).

Como uma cidade inventada, Goiânia nasceu num espaço vazio, com traçados e edificações pretensamente modernos, rompendo com a antiga ordem política do Estado que almejava se perpetuar no poder.

Como mecanismo de invenção da modernidade, o desenvolvimento, o progresso ganhou um reforço ideológico associado ao nacionalismo, e ao modelo de cidade inventada, com referências internacionais vindas de Versalhes e Washington, ou seja, embora buscassem o moderno, eram fontes nitidamente barrocas (METRAN,

2006). Nesse momento o Brasil já revelava uma tendência de uma modernização conservadora sob a tutela do Estado Novo centralizado na figura emblemática de Getúlio Vargas e seu interventor, Pedro Ludovico Teixeira.

Assim, a jovem capital foi *inventada* sob fortes tensões entre o “novo e o velho”, ou seja, Goiânia edificada como símbolo da modernidade em oposição ao velho, ligado a imagem do atraso da antiga Capital, Goiás, voltada para os valores tradicionais às oligarquias e ao passado colonial.

II. ESTÉTICA E FORMALISMO DE VANGUARDA EM CONFALONI

É fundado nestes elementos de tensão entre o novo e o velho que se configura o realismo social de Confaloni: como um contraponto ao discurso da modernidade, que remonta aos primeiros anos da vida cultural de Goiânia após a sua inauguração em 1942, intimamente ligada a uma concepção de modernidade concebida a partir da existência da nova capital.

Todo elemento linear e pictórico aparentemente irreal, grotesco, fantasmagórico, contido nas faces de suas madonas resulta de uma contrapartida real, algo próprio da pintura diante de sua conceituação formada, adequada e posicionada em legitimidade à uma ideia. Se é verdade que o estilo pictórico pode não apresentar as coisas como elas são, mas como elas representam, ou aparentam ser (WÖLFLLIN, p.30), No Conjunto de Imagens B, as faces mórbidas, esquálidas, suaves, de olhos quase fechados, estacados, afundados e bocas distorcidas, é um convite a pensarmos na desconstrução dessas figuras, trabalhando-as metaforicamente como o avesso do moderno. A estrutura das formas aparece com o rigor clássico, o que revela um artista que ainda não desvencilhou de traçados acadêmicos formais.

A deformação não é intensa. Os corpos sempre pintados suspensos, sem mostrar ideia de movimento. A afetividade no olhar, no gesto estático, no pescoço inclinado para o lado que se revela pelas pinceladas vigorosas que se revestem de dor. A figura 5, o pintor parece dar vida à imagem com aparência infantil, com gesto acanhado que nos passa a impressão de estar no ventre materno. A composição é dominada por uma estrutura circular. Para alcançar o almejado estético, exhibe contraste de vida e morte, feiúra e beleza. Há nessas composições uma atmosfera de religiosidade. Usa bem a

técnica da cor e esfumaçamento para ressaltar a palidez dos rostos magros e o rendilhado em alguns dos mantos.

A sacralização do humano e a humanização do sagrado são experimentos diante do processo singular de profundidade criativa, essas figuras femininas vão se transformando em pura forma de crueza dolorosa, imaginadas e trabalhadas com traços simples e tons pardacentos verde, cinza e o preto, com nítida circularidade do movimento do pincel.

A expressão de horror nas bocas entreabertas e falas suspensas estão na forma encontrada pelo artista em ficcionar alguns elementos de tensão acima mencionados, amparado solidamente pela técnica e estilo, reconfigurando um sentido de mundo, um sentido que precisa ser lido para além das aparências.

Considerando que vemos a imagem *como um acontecimento da visão: com sua dimensionalidade, sua materialidade e sua visualidade* (FREITAS, 2004, p.177), assim as dissonâncias das imagens de Confaloni com os discursos políticos estão expostos em elementos formais e pictóricos: na fantasmagoria, na sacralização do humano e humanização do sagrado e nas sensibilidades das madonas sofredoras. Entende-se que a conveniência da ideia de modernidade no conjunto das imagens de Confaloni nasce desconstruída metaforicamente e “transformada”, com uma estética moderna que rompe com padrões clássicos. Neste caso a ideia de vanguarda, ligada ao modernismo mundial, pois entende que a liberdade que a modernidade delegou ao artista a partir do final do século XIX, o fez cômico para propostas de experimentações que se estendeu pelo século XX, dada complexidade moderna dos sistemas moral, cultural e social (HARVEY, 2007, p. 33).

Recém chegado da Itália, com formação artística européia, juntamente com Henning Gustav Riter, escultor e marceneiro, alemão e professor de desenho mobiliário na Escola Técnica Federal de Goiás e Luiz Augusto do Carmo Curado, que veio de Pirenópolis, responsável pela introdução da xilografia em instituição de ensino superior privado (GOYA, 2010, p. 22), Confaloni fez parte do grupo central de renovação da arte em Goiás. A abertura da Escola Goiana de Belas Artes proporcionou-lhes um ambiente propício para novas sensibilidades poéticas. Estas experiências modernas entusiasmaram alguns artistas que consideravam o ambiente artístico em Goiás

limitado, dando início a uma nova fase da iconografia goiana, “adormecida desde o século XIX nas esculturas sacras de Veiga Valle” (FIGUEIREDO, 1979).

Se Goiânia brotou a partir dos anos 30 da expressão de movimentos políticos que visavam expansão de fronteiras dos grandes centros para o Planalto Central como suporte para uma economia interna, em face de economia exportadora dos grandes centros, é inegável que a partir da mudança da capital o processo acelerado de metropolização de Goiânia a partir da década de 50, aconteceu com a mesma velocidade. Goiás iniciava uma vontade, um querer “Ser” moderno também no âmbito cultural. Desta forma, Goiânia é a representação da *cidade como locus da poética modernista* (FABRIS,1994, p.7). Com as articulações desses pintores que vieram de fora, inaugura-se o modernismo nas artes plásticas em Goiás, destacando o seu momento de efervescência, com os eventos culturais promovidos pelo I Congresso Internacional de Intelectuais em 1954. Foi o momento de rompimento com o isolamento cultural de Goiás e com a introdução de um debate que caracteriza a necessidade de inovações formais nas artes plásticas, “de se perseguir uma arte que pode ser definida como moderna” (COSTA, 2006, p. 41).

O historiador Nars Chaul, foi um dos primeiros a constatar que a cidade de Goiânia é constituída da mistura de elementos tradicionais e modernos, mostrando os limites da modernidade como paradigma explicativo da cidade, posteriormente colocado em um dos capítulos de seu livro: *Goiânia, a capital do Sertão*, ou como nas palavras do redator da Revista Oeste:

Goiânia é, assim, a espécie de cadinho, em que se cozem e purificam os nossos vários caracteres. Nela, mais que em outro ponto qualquer, se encontram os dois Brasil – o do litoral e o do sertão - nela se está formando a célula do Brasil integral (FIGUEIREDO,220-221).

Sob esta perspectiva, Confaloni buscou um código que caracterizasse a modernidade do Estado na sua pintura, confrontando os hábitos do homem rural inseridos no processo de metropolização de Goiânia. A presença de traços indígenas, negros e brancos estetizados nas suas pinturas, funcionou como código visualizado no tempo e configurados no presente, como mundos narrados pela realidade atual, pelo saber empírico, pelo que é vivenciado. No conjunto das imagens das madonas, há uma interlocução com algumas imagens de Siron³ Franco: ambos apresentam por trás das

³ Siron iniciou sua carreira assistindo Confaloni pintar com os alunos ao ar livre, na década de 1960. Dez

cores sóbrias, os tons quentes sobre suas frias e fantasmagóricas formas, em desproporções aos olhos.

Nas imagens de Siron, é nítida a preocupação do artista em fazer arte com função social, voltada para os problemas contemporâneos. Não é ingenuamente que suas figuras nascem fisicamente decaídas, *um Bosch sem assombração, colocando na postura de seus monstros do irracional as questões mais pertinentes da realidade existencial do mundo contemporâneo* (AYALA apud FIGUEIREDO, 1979, p. 110). Siron descobriu que seus devaneios poéticos representados nas grotescas figuras eram imagens de transeuntes que circulavam pelas ruas da cidade de Goiás e de moradores do asilo, como explica: “Encontrei-os, muitas vezes nas ruas de Goiás Velho”. “Uma das imagens que mais me impressionaram até hoje” – conta Siron – “foi a de um homem sem os orifícios dos olhos, todo testa, que, na infância, encontrei em um asilo⁴”. Nas telas de ambos os artistas, figuras do cotidiano pobre do homem goiano são expressas. Ambos possuem o traçado arredondado, trabalhado em forma de círculos com movimentos fluídos e impetuosos.

Na série de imagens C - Maria, mãe de Jesus encontra só. Sem o filho, como mãe sofredora historicamente Maria foi submetida ao Divino e a instituição humana. As Marias de Confaloni, como freiras não tem corpo, e, como Marias tem o hábito. Em algumas imagens o contraste do branco com o preto, algumas dessas madonas apresentam um delicado véu rendilhado sobre a testa, que na sua sutileza transmite uma leve emanção de santidade. Não apresentam agressividade nas formas, vê-se a intenção do artista de criar um contraste emotivo ora realçando a dor, sofrimento, medo, angústia, ora serenidade, bondade, pautados pelo dizer indireto, pelos meios-tons simbolistas.

A incorporação de elementos regionais nas imagens de Confaloni apresenta como um desdobramento do modernismo da América Latina e do Brasil. É por meio desses elementos regionais, que está em jogo as identidades construídas para Goiás na década de 1950, pelas interferências de processos naturais que ocorrem na própria

anos mais tarde sua pintura alcançaria visibilidade internacional, o artista receberia vários prêmios e já estaria com a carreira consolidada. Todavia, Siron viveu uma infância pobre e sempre fez questão de dizer que nunca rompeu vínculos com a cidade de Goiás, suas igrejas, com as obras barrocas de Veiga Valle, com a arte popular dos ex-votos.

⁴ Enquistada social e culturalmente, a cidade adotou ao longo de gerações, a prática de casamentos consanguíneos, dos quais nasceram proles abobalhadas ou disformes.

história. Constituídas num espaço inventado, imaginado, portanto um espaço em trânsito. Metamorfoseadas, essas figuras dialogam com os mundos culturais local e exteriores.

Por ser um pintor missionário europeu dominicano Confaloni concebe o moderno pela narrativa de atualização de outros ambientes culturais, de reminiscências visualizadas em seus achados, sem perder de vista elementos regionais fortes “que foi construído em um dado momento pelos homens, pelas relações sociais, que foi construído no campo da cultura, no campo do pensamento, que emergiu a partir de ações humanas (ALBUQUERQUE, 2010, p.257).

Interessa, portanto investigar o conjunto dessas imagens, enquanto seqüências narrativas e fonte de significado cultural, de identificação por meio um sistema de representação pictórica. Ao ficcionar a tensão entre tradição e modernidade na cultura goiana, Confaloni configurou fragmentos de valores identitários percebidos no contexto e os reelaborou em sua obra.

Se admitimos, no percurso da exposição do texto pelas análises do conjunto das imagens, que Goiânia nasceu sob a intenção de trazer o moderno para interior do país na década de 1940, é necessário pensar em suas contradições. Nas narrativas que construíam o pretense novo, mas que conviviam com o atraso e as continuidades. Em uma narrativa esteticamente moderna, Confaloni trazia, portanto, a trama do vazio, do sagrado humanizado, traços que, embora esteticamente modernos, denunciavam, em seu conteúdo a modernidade frustrada pelas condições próprias de construção do próprio discurso político e artístico. Eram intenções do novo que conviviam com a tradição.

É possível verificar a busca por uma identidade urbana, formada a partir do discurso político, pela ação cultural moderna na década de 1950 que desejava ser moderna, mas ao mesmo tempo, de uma identidade voltada para o interior, em função do isolamento da região goiana, na qual a população voltou-se para hábito e valores culturais mais tradicionais.

O que une as seqüências narrativas é a dimensão da busca de elementos destas raízes, absorvidos e modificados por uma estética própria e atenta. Desta forma, o passado em Confaloni é reencontrado, transformado e reconstruído a partir do que existe. Modernidade e tradição são combinadas em sua narrativa pictórica, pois configuravam as contradições do processo de consolidação da modernidade como

projeto político e social. Nesse processo, e, em diálogo com a estética modernista do Brasil e da América Latina, as seqüências narrativas de Confaloni confirmam o compromisso do artista com seu tempo, assumindo uma estética modernista na forma e na expressão de seus conteúdos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CHAUL, Fayad. Nars. **A construção de Goiânia e a Transferência da Capital**. Goiânia: UFG, 1999.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas-SP, 1994.

FREITAS, Arthur. **História e Imagem Artística: por uma abordagem tríplice**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro n. 34, Julho-Dezembro de 2004.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no centro-oeste**. Cuiabá-MT. UFMT/MACP, 1979.

GOYA, Edna de J. **O Ensino Superior de Artes Plásticas em Goiás A Escola Goiana de Belas Artes – EGBA**. Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, BA.

HARVEY, David. **Condição Pós Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

MELLO, Metran Márcia. **GOIÂNIA cidade de pedras e de palavras**. Goiânia: UFG, 2006.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Martins Fontes, SP, 2006.

ALBUQUERQUE, Durval.M. **A Arte de Inventar o Passado**. Ed. Edusc.SC,