

EM TORNO DE VEIGA VALLE (1806-1874): RECEPÇÃO E CONSTRUÇÃO DA IDEIA DE PATRIMÔNIO NA CIDADE DE GOIÁS

Fernando Martins dos Santos

Doutorando pela Universidade Federal de Goiás (UFG)

prof.fernandosantos@globocom

Introdução

O presente trabalho é um desdobramento dos estudos que se iniciaram em minha dissertação intitulada *Veiga Valle: da morte do homem ao nascimento do artista*, onde se analisou a forma que o santeiro foi rememorado e alçado como o principal artista goiano do século XIX.

A maioria dos estudos sobre o artista se concentraram em biografias, sua técnica artística¹. O artista e sua obra já foi estudado por vários ângulos e possibilidades. Mas ainda não de forma inesgotável. No entanto, ainda falta um trabalho que articule a importância do artista à invenção das tradições em Goiás e a sua relevância no processo de patrimonialização.

No entanto, alguns questionamentos ainda se mostraram abertos, como por exemplo: como Veiga Valle foi recebido e apropriado em processos de reafirmação da tradição vilaboense? Qual importância do artista e suas obras no processo de patrimonialização da Cidade de Goiás?

O texto a seguir tentará responder tais questionamentos a partir das análises possibilitadas pela estética da recepção². Esse tipo de análise, permite mostrar como

¹ João José Rescala, *Relatório sobre Veiga Valle* (1940); Heliana Angotti Salgueiro, *A Singularidade da obra de Veiga Valle* (1983); Elder Camargo de Passos, *Veiga Valle – seu ciclo criativo* (1997).

² Jaus propõe que o foco de uma obra deve ser o leitor e a sua recepção e não exclusivamente sobre o autor e a sua produção como já se fazia desde o século XIX. A proposta de Jauss é que se faça um exame de como os métodos de análise se modificam com o tempo, pois eles são os indicadores das mudanças que ocorreram com os principais fenômenos da época, afinal cada uma delas pode compreender o passado de forma diferente. Segundo Jauss, “para a análise da experiência do leitor ou da ‘sociedade leitora’ de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor” (JAUSS, 2011, p.73). Por isso, não se pode considerar que haja um ponto de observação privilegiado, todos pertencem a um encadeamento temporal, de onde examinam o

uma obra é recebida e interpretada de formas diferentes no tempo, e que o leitor é uma figura importante para se fazer uma análise de uma obra e do entendimento da época que ela foi produzida. Pois a partir do confronto entre obra e história, pode-se reconstruir a realidade que a rodeou, pois ela se apropria dos elementos do cotidiano e reelabora-o artisticamente, indicando seus contatos com a sociedade e mostrando como tal realidade foi transportada para a obra em si.

Contudo, toda obra tem seus próprios códigos e eles não mudam com o tempo, na verdade o que muda é seu receptor com suas vivências individuais e coletivas, fazendo com que a obra ganhe vida e passe a dialogar com a sociedade. Justamente nesse sentido, que se tentará identificar como Veiga Valle e sua obra foram recebidas no decorrer do processo de patrimonialização e conseqüentemente utilizadas, como um meio de fortalecer a tradição vilaboense.

José Joaquim da VEIGA VALLE – o santeiro goiano

José Joaquim da Veiga Valle nasceu em 09 de setembro de 1806 na cidade de Meia Ponte (atualmente Pirenópolis). Filho do capitão Joaquim Pereira Valle e Anna Joaquina Pereira da Veiga, portadores de influência social e política na cidade. Joaquim Pereira Valle possuía o título honorífico de Capitão da Guarda Nacional. Vereador e suplente da Câmara Municipal de Meia Ponte. Substituiu o padre Manoel Amâncio Luz como juiz municipal. Em seguida, foi nomeado Juiz de Paz do primeiro distrito de Vila e também foi membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Meia Ponte.



Imagem 01 : José Joaquim da Veiga Valle, [sd]. Foto: Fundação Frei Simão Dorvi (FECIGO)

Veiga Valle, aos 34 anos, mudou-se da cidade de Meia Ponte para a Cidade de Goiás, em razão do seu casamento com Joaquina Porfíria Jardim, filha do então presidente da província, José Rodrigues Jardim. A união nupcial deu-se a partir do convite, em 1841, de José Rodrigues Jardim para que Veiga Valle dourasse os altares da Matriz de Sant'anna, na capital. Dois meses depois, se casou com Joaquina Porfíria Jardim, a filha do presidente da província. Veiga Valle continuou participando ativamente da política. Durante esse período Veiga Valle produziu obras para igrejas, irmandades e particulares. No entanto, “santeiro” é o ofício que atualmente é o mais destacado em sua biografia. Assim como o pai, Veiga Valle participou de algumas organizações políticas e ocupou várias funções públicas, religiosas, jurídicas e militares.

Veiga Valle se tornou um cidadão da elite vilaboense, mas que tinha como um dos ofícios ser santeiro, um ofício considerado popular. Sendo assim o caráter artístico de suas obras não foi reconhecido naquele momento pela sociedade vilaboense. Os nomes mais importantes da sociedade vilaboense estavam ligadas às questões políticas e econômicas e não estéticas. E politicamente Veiga Valle não era uma figura influente e representativa. Mesmo sendo Veiga Valle um membro da elite vilaboense, genro de um presidente da província, ocupando cargos políticos e religioso, não significava que ele seria permanentemente lembrado. Sua obra era vista mais com o caráter religioso do que estético.

Uma das maiores discussões a respeito de Veiga Valle é sobre a aprendizagem das técnicas de esculturas, já que pouco se sabe sobre sua infância ou juventude. O que se deve lembrar é que, na cidade de Meia Ponte, existiam várias igrejas, com altares entalhados e dourados, oratórios, imagens sacras que vieram de Portugal e Espanha. O que se percebe é que Veiga Valle tinha um ambiente propício para aprendizado e inspiração: “Cresceu Veiga Valle acostumado a ver seu redor um ambiente anteriormente preparado, através das obras existentes nas igrejas de sua terra natal” (CONFALONI *apud* LACERDA, 1977, p. 10), podendo ser a observação dessas imagens uma oportunidade para avaliar a sua técnica.

Rescala, quando faz seu relatório para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1940, afirmou que Veiga Valle teve como mestre em Meia Ponte, “o Padre Amâncio, superando em pouco tempo seu mestre” (PASSOS, 1997, p. 116). Contudo, nenhuma comprovação dessa afirmação foi encontrada, o que leva os principais estudiosos de sua obra a defenderem duas hipóteses: a de que ele foi um autodidata, defendida principalmente por Elder Camargo de Passos³ (PASSOS, 1997) e a outra é de que não era um autodidata, já que sua técnica era bem apurada, com uma boa anatomia e precisão nos entalhes, defendida por Heliana Angotti Salgueiro⁴ (SALGUEIRO, 1982). Seja como for, as obras de Veiga Valle estão intimamente ligadas à arte sacra, pois eram feitas para este fim. A grande maioria era encomenda de Irmandades ou particulares para algum ritual católico.

A obra de Veiga Valle é composta por uma variedade de santos, destacando as Madonas, representadas principalmente por Nossa Senhora d’Abadia, da Conceição, da Guia, do Bom Parto, do Rosário, da Penha, das Mercês, do Rosário, entre outras. Além das madonas, ele produziu imagens de São Sebastião, Cristo em Agonia, São Miguel Arcanjo, São José de Botas e São Joaquim. Outro destaque é a quantidade de esculturas de Meninos-Deus, elementos fundamentais da tradição vilaboense de se construir

³ Por isso, tornamos a afirmar que Veiga Valle foi um autodidata e que, durante sua formação artística, observou, estudou e experimentou várias formas e meios de dar vazão a sua ânsia artística, perscrutando as imagens existentes em Meiaponte e em várias igrejas da redondeza. (PASSOS, 1997, p. 125)

⁴ Imaginário erudito - conhece anatomia, iconografia, valores espaciais, entalhadura, douração, pintura, esgrafiado, segredos dos materiais -, Veiga Valle pode ser homem de poucas letras, mas é artista consumado. A falta de documentos que desvendem a sua formação artística não se deve levar à conclusão precipitada de uma iluminação súbita, mito redivivo da genialidade. (SALGUEIRO, 1983, p. 74)

presépios.



Imagem 02: Veiga Valle. *Nossa Senhora das Mercês*, [sd] Escultura em madeira dourada e policromada, 38, 5 cm. Museu de arte sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Fernando Santos (2018)

Segundo Salgueiro, a maioria das peças não era inteiriça, pois mãos e faces eram esculpidas separadamente. Como a maioria da arte sacra brasileira, também a maioria das obras de Veiga Valle era feita em madeira cedro, uma vez que existia certa dificuldade de encontrar pedras para se esculpir e havia muita madeira disponível, o que explica a abundância de madeira nos ornamentos das igrejas. Mas ele chegou a utilizar outras madeiras como: casca de cajá, maminha de porca, jatobá e bálsamo, sendo os dois últimos para esculpir outras partes do corpo por serem mais fáceis de entalhar. A madeira deveria ser cortada no tempo certo, normalmente na lua minguante, pois sua seiva estaria mais baixa e com os veios quase fechados, o que dificultaria futuras rachaduras. Depois de cortadas, eram depositadas em local seco (SALGUEIRO, 1983).

Veiga Valle, viveu na Cidade de Goiás até sua morte, em 29 de janeiro de 1874. Deste período até os primeiras movimentações para a transferência da capital, da Cidade de Goiás para Goiânia, sua obra se tornou praticamente esquecida, inclusive para os vilaboenses. Situação que começou a mudar com as primeiras articulações para que se colocasse a Cidade de Goiás como berço da cultura e da tradição goiana.

O ressentimento da transferência da capital – Veiga Valle é (re) apresentado aos

vilaboenses

Transferir a capital goiana da antiga Vila Boa para um local que possibilitasse mais crescimento e salubridade já era antiga. Apesar disto, a empreitada só ocorreu na primeira metade do século XX. Para os vilaboenses, a transferência foi traumática, pois perderam o que mais lhes orgulhava: ser o centro político do Estado.

Quando se consolidou a transferência, os vilaboenses se sentiram abandonados e com a sensação de que a cidade poderia desaparecer. Após várias tentativas frustradas de impedir o projeto mudancista de Pedro Ludovico Teixeira⁵, a sociedade e a população se voltaram para seu passado buscando por suas tradições, tentando difundir a ideia de que ali era o berço da cultura goiana.

Desde as primeiras notícias até a efetivação da transferência da capital, em 1937, a população vilaboense se dividiu em mudancistas e antimudancistas. Justamente estes últimos, acreditavam que a cidade não poderia continuar no marasmo e cair no esquecimento e esvaziamento, pois seria a morte da antiga capital.

Para os antimudancistas, a transferência da capital aconteceu de forma autoritária, violenta e muitas vezes desrespeitosa. Essa ideia pode ser exemplificada em crônica da escritora vilaboense Nice Monteiro Daher, que era adolescente na época:

Junto a tudo o triste rever dos caminhões enfileirados, esperando o alongar da manhã que começava em que eles carregariam o fim da visão nunca esquecida – a Mudança da Capital.

⁵ Pedro Ludovico Teixeira nasceu na Cidade de Goiás, em 23 de outubro de 1891. “Pedro Ludovico formou-se pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1916. Retornando a Goiás, começou a exercer a medicina aos 25 anos, iniciando seu trabalho na cidade de Bela Vista. Posteriormente, escolheu a cidade de Rio Verde para clinicar, atendendo também as cidades vizinhas. Quando Pedro Ludovico é nomeado interventor, em 1930, por Getúlio Vargas, a mudança de capital passou a ser um dos seus principais projetos de governo, pois funcionava como um símbolo de ascensão ao poder, uma representação do progresso, do moderno, um divisor de águas entre o velho e o novo Goiás. Com tal ideia de trazer o progresso a Goiás, ao mesmo tempo atacava seus principais opositores, já que a Cidade de Goiás era o local que representava o domínio político das oligarquias depostas, e transferir a capital serviu como estratégia de poder de Pedro Ludovico para consolidar sua força política. (CHAUL, 2001)

Nós adolescentes daquela época trazíamos no coração a angústia nunca esquecida também, procurando entender os passos dos homens que, para construir uma cidade, pisava tão agrestes, na sensibilidade da outra.

Sempre eu ali passava, imaginava que Vila Boa era uma velhinha abandonada, sentada nas escadas do Palácio, com as mãos trêmulas mergulhadas nos cabelos brancos, olhos chorosos que não queriam ver os caminhões levando pedaços do seu corpo transformado nos escombros, sobras de sua alma molhada de amargura.

Trouxeram tudo. Carteiras velhas de todas as escolas, mesas quebradas, famílias chorosas, corpos sofrendores carregando emoções nascidas na Cidade de Bartolomeu Bueno. Somente ficaram conosco as queridas Irmãs Dominicana e nossos lindos santos do Veiga Valle. (DAHER *apud* TAMASO, 2007, p. 103)

Como mostra a crônica de Nice Monteiro Daher, a forma como aconteceu a transferência da capital, criou um ressentimento entre um grupo antimudancista. Ao pensar o ressentimento antimudancista e suas atitudes, pode-se amparar nos estudos de Pierre Ansart, em que o ressentimento viabiliza uma solidariedade coletiva que opera movimentos e consequentemente conduzem a ação. Mas, para isso, seria necessária uma reflexão sobre os sentimentos e emoções que levaram a tal ressentimento, que pode ser: inveja, ciúme, o rancor, a maldade e o desejo de vingança. E o que mais se encaixa no caso da Cidade de Goiás foram a experiência de humilhação, experiência do medo e a experiência do amor-próprio ferido (ANSART, 2001).

A principal estratégia para minimizar o sentimento de perda e abandono era reverter a imagem da Cidade de Goiás, vinculada ao atraso, à insalubre e à degradação. Para isso, difundiu-se a ideia de que a cidade era o berço da cultura e a da intelectualidade goiana, a matriz geradora da história das tradições goianas. Foram, portanto, os antimudancistas que criaram uma nova imagem para a cidade.

Quando o grupo antimudancista incentiva a preservação da tradição, envolve iniciativas para criar os lugares de memória. Pensando Pierre Nora, os lugares de memória surgem para se criar uma ideia de pertencimento, se tornar algo interno, psicológico. Pois, a memória de uma pessoa, quando busca seu passado, é feita sob a perspectiva de algo que já passou e acaba usando o presente como principal referência. “A passagem de memória para história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história” (NORA, 1993, p. 17). Foi o que aconteceu com a Cidade de Goiás, já que ela foi desprovida de um de seus maiores referenciais simbólicos quando deixou de ser capital.

E neste contexto de valorização surge as primeiras manifestações para que a cidade se tornasse patrimônio histórico⁶ e artístico brasileiro. A primeira manifestação encontrada referindo a Cidade de Goiás como monumento histórico foi num embate entre os jornalistas do *Cidade de Goiás*, D. L. de Sant’anna e Lacerda de Athayde, em 1939. Ao saber que Lacerda de Athayde solicitou a Pedro Ludovico que lavrasse um decreto considerando a Cidade de Goiás como Monumento Histórico do Estado, Sant’Anna faz um longo artigo acusando Athayde de “um enamorado da nossa terra⁷” e continua o artigo explicando que “a categoria de Monumento histórico dá-nos a ideia de intangibilidade”, que a cidade não precisava de tal elevação, uma vez que “a Cidade de Goiaz precisava sentir as influências do modernismo, engrandecer-se mais, reconstruir-se”. Alegava-se que este tipo de coisa faria a cidade parar no tempo e que o caminho deveria ser outro. E encerra dizendo que “as nossas tradições constituem um patrimonio moral, todavia cultivar as tradições não significa estacionar. Por isso saberemos cultivarlas, prosseguindo: PARA FRENTE E PARA O ALTO” (CIDADE DE GOIAZ, 20 de agosto de 1939, p. 1).

A resposta de Lacerda de Athayde foi publicada em dois números em um longo artigo intitulado *Goiaz, cidade histórica do Brasil*

[...] A minha intenção teve como único fim elevar à altura que merece esse torrão sagrado, donde se geraram as maiores glórias históricas deste Estado donde se irradiaram todas as outras cidades e donde saíram os maiores talentos que não só glorificaram Goiás como também o Brasil.

[...] Colocar uma corôa histórica sobre uma cidade que merece, não é entrar o seu progresso, não é diminuí-la, ao contrário é perpetuá-la perante os olhos de todos os brasileiros.

[...] O decreto ainda não foi publicado e portanto o Sr. D. L. Santana foi muito precipitado nas suas apreciações que só serviram para causar ressentimentos perante as almas bem intencionadas que sonham ver essa terra de poesias, de bondades e de glórias como: - CIDADE HISTÓRICA DO BRASIL. (CIDADE DE GOIAZ, 02 de setembro de 1939, p. 1 e 4)

⁶ De acordo com François Choay: “Patrimônio Histórico. A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos. (...) ‘patrimônio histórico’ tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e a mentalidade” (CHOAY, 2001, p. 11).

⁷ O jornalista faz um crítica a um artigo de Athayde intitulado “*Mãe, adotiva*”, em que ele faz um longo texto comparando a cidade como uma mãe e exaltando as belezas da região. O texto foi publicado no jornal *Cidade de Goiaz*, em 06 de agosto de 1939.

O movimento se intensifica e em 1940, chega à Cidade de Goiás, a serviço do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o pintor e restaurador João José Rescala⁸, para fazer um inventário dos bens artísticos da cidade, catalogando imóveis públicos e civis, possíveis candidatos a monumentos históricos. Passou a observar nas igrejas que algumas esculturas eram muito semelhantes. Dessa forma, Rescala foi em busca de informações sobre o artista e, por meio de um dos descendentes e do então prefeito, Edilberto Veiga (bisneto de Veiga Valle), descobre que as imagens eram de autoria de Veiga Valle, um artista desconhecido até mesmo para as pessoas da cidade.

Para que os vilaboenses pudessem ter conhecimento das obras de Veiga Valle, João José Rescala, com o apoio do prefeito da cidade, organizou a primeira exposição das obras de Veiga Valle na Sucursal do Liceu de Goiás em março de 1940. Para a exposição, algumas imagens foram retiradas das igrejas e outras foram cedidas por particulares. Veiga Valle passa a sair do seu “silêncio” e inicia o seu processo de reconhecimento como artista, integrando-se aos lugares de memória da paisagem vilaboense.

A Cidade de Goiás se encaixava na perspectiva de tombamento do SPHAN em priorizar o período colonial e o barroco, já que a maioria da arquitetura do centro histórico da cidade era colonial e as obras sacras de Veiga Valle eram consideradas barrocas.

Porém, somente em 1948, que se iniciou a deliberação dos tombamentos para a inscrição nos Livros do Tombo. Porém, os tombamentos ocorreram formalmente pelo SPHAN durante a década de 1950 e, neste período, foram tombadas pelo órgão: a Igreja de São Francisco de Paula, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Igreja de Nossa d’Abadia, Igreja da Boa Morte, Acervo Arquitetônico e Paisagístico do Antigo Largo do Chafariz, Acervo Arquitetônico e Paisagístico da Antiga Rua da Fundação, Antiga Casa de Câmara e Cadeia, Antigo

⁸ João José Rescala nasceu no Rio de Janeiro em 1910, era pintor, restaurador e professor de Teoria, Conservação e Restauração da Pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Em busca de um melhor direcionamento à arte que vinha praticando, Rescala frequentou o Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes, aliou-se a um grupo de alunos que propuseram a formação de um movimento em prol ao modernismo carioca: O Núcleo Bernadelli. (BALTIERI, 2014)

Palácio dos Governadores (incluindo um brasão real e dois bustos) e uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, de Veiga Valle.

Para muitos vilaboenses, a cidade, reconhecida como Monumento Histórico, voltaria a ser valorizada na sociedade goiana. Pensando François Choay, “monumento, vem do latim *monumentum*: advertir, lembrar. Traz emoção, toca, evoca uma memória” (CHOAY, 2001). O monumento não é criado e já pensado nessa função, pois são as pessoas que lhe empregam tal função. Neste sentido, os argumentos para o reconhecimento do centro histórico da cidade de Goiás levavam em conta os seguintes aspectos: políticos, sendo a primeira capital; arquitetônicos, com as igrejas, algumas casas e órgãos do governo; culturais, com o berço da cultura goiana, devido sua literatura, teatro e música; e estéticos e as obras de Veiga Valle (que teve uma obra tomabada).

A Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT) e o Museu de Arte Sacra da Boa Morte

Depois da primeira exposição no Lyceu de Goiás, em 1940, as obras de Veiga Valle também foram expostas: na 1ª Exposição da Escola Goiana de Belas Artes, em 1953; no 1º Congresso de Intelectuais, em 1954. Com tais exposições se afirmava sua importância como artista regional que ajudava na afirmação da tradição vilaboense.

Desde a transferência da capital que a potencialidade turística da Cidade de Goiás era discutida e os primeiros tombamentos reforçaram ainda mais tal ideia. Em 1965, foi criada a Organização Vilaboense de Artes e Tradições (OVAT), com o propósito de organizar, pesquisar, valorizar e divulgar a tradição cultural e artística da Cidade de Goiás. No livreto de comemoração dos 40 anos da OVAT, é explicado as motivações que levaram um grupo de intelectuais da cidade a criar a tal organização:

Na década de sessenta nós criamos a OVAT, Organização Vilaboense de Artes e Tradições, que era um grupo de pessoas ligadas à cultura e à arte e começamos a planejar o que seria Goiás para o futuro. De que ela poderia viver? Nós partimos a pesquisar e ver que o passado de Goiás era um passado muito rico em tradições, em arte, em cultura, em história. Desde a fundação até 1937, a vida do Estado desenvolveu aqui dentro. Então, quer queira, quer não queira, isso já é um ponto fantástico. E nós tínhamos vários prédios que

estavam abandonados, que estavam deixados, emprestados a órgãos públicos, a escolas, a “n” coisas. Nós começamos a fazer um levantamento histórico. Vimos que o futuro era o passado. (CATALOGO, 2005, p. 7)

O interesse em valorizar o passado e as tradições da cidade acontecia desde a mudança da capital, principalmente com os chamados antimudancistas, sendo que os membros fundadores da OVAT se consideravam herdeiros dos antimudancistas (DELGADO, 2003, p. 418). E o turismo seria um dos principais caminhos para que a Cidade de Goiás continuasse “viva” e lembrada como berço da cultura goiana o que pode ser notado no final do depoimento, quando Elder afirma que o “futuro era o passado”. E é justamente nesse ensejo de planejar o futuro através do passado que a OVAT se coloca e se torna a principal guardiã da memória da cidade, como fica demonstrado em seu livreto de comemoração de 40 anos: “É fundamental reconhecer uma Goiás antes e outra depois da OVAT. Uma Goiás que recria e preserva suas tradições visando unicamente perpetuar a identidade goiana”. (CATALOGO, 2005, p. 4).

Com sua pretensão de guardiã e divulgadora da memória da Cidade de Goiás, a OVAT efetivou inúmeras pesquisas e estudos sobre temas atualmente denominados de “cultura imaterial” (TAMASO, 2007, p. 314), especificamente sobre a história, a vida cultural, as artes e o artesanato. No seu primeiro momento foi priorizada a principal festa religiosa da cidade, a Semana Santa. E em 1966, a OVAT reestrutura as comemorações da Semana Santa na cidade, como a Semana dos Passos e das Dores e cerimônias como: o Lava-Pés e a Adoração da Cruz e ainda dramatizações como a Procissão do Enterro e a Procissão da Ressurreição. E ainda reintroduziu aquela que é tida como a maior manifestação religiosa da Cidade de Goiás, a Procissão do Fogaréu, que ainda hoje é o maior chamariz turístico da cidade.

A OVAT se auto – instituiu guardiã das tradições vilaboenses com a sensibilidade de preservar o patrimônio material (passado) e inventar o patrimônio imaterial (presente) e com isso projetando o turismo – patrimonial (futuro). Quando a OVAT faz resgate do patrimônio imaterial a partir da representação de rituais religiosos, como foi o caso da Procissão do Fogaréu, as obras de Veiga Valle se tornam de extrema importância para se rememorar um passado artístico que existiu na cidade. Desse modo,

as obras confeccionadas por Veiga Valle eram vistas nas igrejas e nas casas da elite vilaboense assim legitimando a “invenção das tradições” por parte da instituição (MIRANDA BARBOSA, 2017).

A OVAT cria datas comemorativas, resgata espaços na cidade e muda sua função inicial. Elege alguns personagens como referências culturais e silencia sobre outros. Sobre essa manipulação da memória, Clóvis Britto faz a seguinte observação:

Não narrar alguém ou algo é um mecanismo eficaz de instituí-los como “mortos” metaforicamente, de conferir uma identidade a partir da não identificação. Soma-se a esse fato, o reconhecimento de que a memória se pauta em um jogo entre lembranças e esquecimentos e, no âmbito individual, na disputa entre o que ser lembrado, narrado, fabricado. Questões que desembocam em embates de uma política da memória que permeia a constituição das narrativas. (BRITTO, 2013, p. 19)

E um dos nomes escolhidos pela OVAT para ser uma referência cultural da cidade veio a ser Veiga Valle, tornando-se a maior responsável pela catalogação e divulgação de suas obras, contribuindo para o seu reconhecimento como principal artista goiano do século XIX. Segundo Tamaso, “antes da emergência de Cora Coralina na década de 80, Veiga Valle era o grande nome da cultura local” (TAMASO, 2007, p. 357).

Em 1968 a OVAT propôs que se transferisse o Museu da Cúria⁹ para Igreja da Boa Morte, pois ali se poderia aproveitar os altares em talha e pintados dando um melhor aspecto para a exposição e disposição das peças sacras. A proposta foi aceita de imediato por Dom Tomás Balduino, então bispo da cidade. Em fevereiro de 1969, o museu passa a chamar Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Um convênio foi firmado com o DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a Diocese de Goiás para a criação e instalação do museu.

Em um primeiro momento a exposição do museu era composta apenas pelo acervo do Museu da Cúria, mas o convênio entre o DPHAN e a Diocese preconizava o envio de peças das igrejas filiadas à diocese para o museu. Segundo Tamaso

⁹ Este museu funcionava nos fundos da Matriz de Sant’Anna, desde 1958. Não se tem informação se alguma obra de Veiga Valle era exposta.

A partir de então teve início o processo de transferência das imagens das igrejas do município de Goiás, em custódio do Museu de Arte Sacra. Segundo percepções de vários vilaboenses, este é momento no qual começam a carregar os santos para o museu. (TAMASO, 2007, p. 669)

A retirada das obras de Veiga Valle do seu contexto sagrado foi fundamental para que se consolidasse a funcionalidade estética em detrimento da litúrgica. O Museu de Arte Sacra da Boa Morte passa a ser um “lugar de memória”, tanto no resguardo das obras do principal artista goiano do século XIX quanto da tradição vilaboense. De acordo com Pierre Nora “museus, arquivos, cemitérios e coleções (...) são marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões de eternidade” (NORA, 1993, p. 13).

A maioria das peças de Veiga Valle foram levadas para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte já na década de 70, tornando o local com a maior quantidade de suas obras reunidas. Com o apoio da OVAT, o museu passou a fazer uma ampla divulgação de sua obra. Não se fez um “Museu Veiga Valle”, mas parte de suas imagens sacras foram reunidas e colocadas dentro de uma igreja, que se transformou em museu para abrigar especificamente este tipo de obra. As obras de Veiga Valle tornaram-se referência do museu, como fica bem evidente numa reportagem do jornal Cinco de Março, sobre a exposição do centenário da morte de Veiga Valle

O Museu da Boa Morte foi instalado onde antes era a Igreja da mesma denominação. Apesar de ali estarem sendo conservadas as antiguidades da Paróquia local, a impressão que deixa ao visitante é que tudo ali é obra de Veiga Valle, o extraordinário escultor santeiro (...). (CINCO DE MARÇO, 11 a 17 de fevereiro de 1974, s/p)

A OVAT passa a organizar as principais exposições de suas obras nos anos posteriores, como: Centenário da morte de Veiga Valle (1974), na Cidade de Goiás; exposição da 1ª e 2ª Semana de Arte da Cidade de Goiás – GO (1974 e 1981); exposição em São Paulo – SP, no MASP (1978); exposição no Palácio das Esmeraldas (1978), em Goiânia - GO; Exposição Brasil 500 anos (2000), em São Paulo – SP.

Veiga Valle foi nomeado patrono da instituição, onde se juntou a representação do artista mais importante que a cidade teve no século XIX com a instituição que se responsabilizou em guardar e divulgar a arte e a cultura vilaboense.

Considerações finais

Como visto inicialmente, a ideia de patrimônio na Cidade de Goiás se iniciou já com a transferência da capital, em 1937, tendo os seus primeiros tombamentos na década de 50. No entanto nos anos 2000 a cidade ambiciona um voo mais alto e se propõe como Patrimônio Histórico e Cultural Mundial.

Nesse contexto cabe a reflexão que a obra de Veiga Valle foi amplamente divulgada como um bem imprescindível da tradição vilaboense e sua ideia de patrimonialização. Pensado dessa forma podemos pensar na ideia de “tradição inventada”, de Eric Hobsbawn e Terence Ranger, em que tradições que parecem ou são consideradas antigas, na verdade, são recentes ou às vezes são inventadas. Se entende por “tradição inventada”

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente: uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado. (HOBSBAWN e RANGER, 2008, p. 9)

“Inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição” para se ter “uma continuidade em relação ao passado” foi o que propiciou buscar a “tradição vilaboense”. Na medida em que se tem uma referência a um determinado passado histórico, essas tradições inventadas devem ser vistas como reações a novas situações. No caso de Goiás, esse algo novo foi a mudança da capital, que acabou destituindo ou debilitando a sociedade com a perda de referencial simbólico valorizado socialmente. Para contornar a situação, uma nova tradição é inventada já que “sempre se pode buscar no passado os elementos para inventar as tradições” (HOBSBAWN e RANGER, 2008, p. 14) e foi o que a sociedade vilaboense fez através de sua elite cultural, iniciando com os antimudancistas e continuando com a OVAT.

Nos anos 2000, como não era de estranhar e devido a sua influência, a OVAT é convidada para participar do Movimento Pró-Cidade de Goiás para organizar o Dossiê para lançar a Cidade de Goiás como candidata ao título de Patrimônio Histórico e Cultural Mundial, pela UNESCO, título este que foi concedido em 2001, quando as

peças de Veiga Valle são colocadas como um dos bens artísticos que representam a tradição vilaboense.

No Dossiê da proposição da Cidade de Goiás para título, o único artista que tem obras no anexo do Inventário de bens móveis e integrados é Veiga Valle, sendo elas: Nossa Senhora do Parto, São Miguel Arcanjo, São Joaquim, São José de Botas com Menino, São João Batista e Menino Deus. Ainda no Dossiê, dentro do contexto cultural do século XIX. Veiga Valle foi designado como o “grande artista” da época na região. Insinuando um possível autodidatismo e destacando, a peculiaridade, mesmo que o santeiro nunca tenha saído de Goiás conseguiu produzir obras com tais qualidades.

Durante todo este esse período da ideia de patrimonialização, os estudos de recepção demonstram que Veiga Valle nasce como artista a partir de 1937 e sua vida e obra vai se afirmando com o processo de patrimonialização, sempre sendo colocado como umas das peças-chave para tal processo.

A recepção das obras de Veiga Valle no campo memorialístico, artístico e na imprensa, sempre nortearam para o sentido de serem muito belas e geniais, afirmando a sua importância para identidade vilaboense. Somente no meio acadêmico é que essa recepção toma uma nova visão, pois se desvencilha do campo da obra ser bela ou não para ressaltar no seu processo produtivo e canônico.

É inegável a representatividade de Veiga Valle no cenário da arte goiana. Mas, para isso, um longo percurso foi feito. Refletindo com Kosellek (2006), quando se analisa esse tempo histórico que colocou Veiga Valle como expoente da arte goiana, é preciso lembrar que o tempo não é algo natural e sim uma construção cultural, que foi determinado entre o que já se conhece e o que já foi experimentado e o que se tem como expectativa.

Bibliografia

ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA Márcia (Org). **Mémória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

BALTIERI, Rosana. José Rescala. In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Herminia Oliveira (Orgs). **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia**.

Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>>. Acesso em: 20 jul. 2017. 16:10:00.

BRITTO, Clovis Carvalho. **Luzes e Trevas: Itinerários da Procissão do Fogaréu em Goiás.** In: 26º REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA.

CHAUL, Nars Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade.** Goiânia: Editora UFG, 2001.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade/Editora Unesp, 2001.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** Tradução Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

J AUS. Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Karthasis. In: LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LACERDA, Regina. **Vila Boa – história e folclore.** Goiânia: Oriente, 1977.

MIRANDA BARBOSA, Raquel. **Muito Além das telas douradas: cidade e tradição em Goiandira do Couto (1965 – 2001).** Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

NORA, Pierre. Entre a Memória e a História: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. In: **Projeto História,** São Paulo, s.n., 1993.

PASSOS, Elder Camargo de. **Veiga Valle – seu ciclo criativo.** Goiás, GO: Museu de Arte Sacra, 1997.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A singularidade da obra de Veiga Valle.** Goiânia: UCG, 1983.

TAMASO, Isabela. **Em nome do Patrimônio – Representações e apropriações da cultura na Cidade de Goiás.** Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Documentos na Fundação Frei Simão Dorvi (FECIGO)

- Relatório de João José Rescala, sobre a exposição das peças de Veiga Valle no Lyceu de Goiás, em 1940.

Periódicos

- CATÁLOGO, 40 ANOS DA OVAT, 2005.

- CIDADE DE GOIAZ, Cidade de Goiás, 1938. (Arquivo Histórico Estadual - GO)

- CINCO DE MARÇO, fevereiro de 1974. (FECIGO)