



**Representações da singularidade estética em Goiás a partir de  
Veiga Valle (1806-1874)**

**Representations of aesthetic uniqueness in goiás from  
Veiga Valle (1806-1874)**

MACHADO, Raquel de Souza\*

**Resumo:** Este artigo explora o discurso que foi construído acerca da decadência, atraso, isolamento e pobreza de Goiás do século XIX. Parte das indagações sobre as defesas de singularidade histórica e estilística do artista Veiga Valle, investiga as condições de produção de sua obra e faz um estudo comparativo entre suas obras e as de Antônio Francisco Lisboa - o Aleijadinho. O discurso da originalidade da obra de Veiga Valle está relacionado à retórica do isolamento de Goiás mais do que à sua singularidade estética. Este artigo intenciona discutir essa premissa.

**Palavras-chave:** Historiografia. Iconologia. Escultura barroca. Veiga Valle. Goiás.

**Abstract:** This article explores the discourse that was built on the decline, delay, isolation and poverty of Goiás through the work of the photographer goiano Veiga Valle (1806-1874). Part of inquiries questions about the defenses of historical and stylistic uniqueness of the artist Veiga Valle investigates the conditions of production of his work and makes a comparative study between their works and those of Antonio Francisco Lisboa - Aleijadinho. The speech of the originality of the work of Valle Veiga is related to the rhetoric of isolation of Goiás more than its aesthetic uniqueness. This article discusses this premise.

**Keywords:** Historiography. Iconology. Baroque sculpture. Veiga Valle. Goiás.

**A Retórica do isolamento e da decadência de Goiás.**

O objetivo deste artigo é problematizar o discurso que foi alicerçado na decadência, atraso e isolamento de Goiás, como pano de fundo para discutir a obra do artista goiano Veiga Valle e suas singularidades históricas e estilísticas, tecendo uma análise comparativa com a obra de Antônio Francisco Lisboa. A História de Goiás teve início a partir do olhar dos viajantes europeus e relatórios dos presidentes das províncias, perpetuado por historiadores contemporâneos, como Palacín (1982,1994) e Itami Campos (1982), até haver a renovação

---

\* Raquel de Souza Machado é mestranda em História pelo P.P.G.H/ F.H da Universidade Federal de Goiás. O presente artigo foi feito sob a orientação da professora Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel como trabalho final do curso de Especialização em História Cultural: Imaginários, Identidades e Narrativas pela mesma universidade. E-mail:quelsmachado13historia@gmail.com

**Recebido em:**  
**Aprovado em:**

historiográfica com Bertran (1994), Nasr Chaul (1997), Moraes (2012). Dentro dessa perspectiva, pretendo investigar como a obra de Veiga Valle foi analisada pela historiadora Heliana Angotti Salueiro (1983), como algo singular, devido a essa retórica do isolamento e da decadência construído acerca de Goiás devido ao fim do extrativismo mineral.

Durante muito tempo, na historiografia goiana, se perpetuou a ideia de decadência, atraso e isolamento de Goiás, causando, no imaginário social, uma imagem negativa e pejorativa do Estado e de seu povo. O período pós-mineração era considerado como um período de fausto e esplendor, que seria responsável pelo povoamento de Goiás. Com a decadência do ouro, Goiás teria se tornado atrasado e isolado durante todo o século XIX, o que levou a formação da ideia da decadência presente em todos os estudos de história em Goiás, a partir do viés econômico.

Nas primeiras décadas do século XIX, alguns viajantes europeus se aventuraram por Goiás como os alemães Johann Baptist Von Spix e Karl Friedrich Von Martius (1818), o austríaco Johann Emanuel Pohl (1817 - 1821), os franceses Auguste de Saint-Hilaire (1816-1822) e Francis Castelnau (1844), o inglês William John Burchell (1827 - 1829), o escocês George Gardner (1839 a 1840), os portugueses Raymundo José da Cunha Mattos (1823) e Luiz D'Alincourt (1818). Os brasileiros que visitaram a Província no final do século foram: o mineiro Virgílio M. de Mello Franco, o paulista Joaquim Almeida Leite de Moraes e o carioca Oscar Leal (1980) que também redigiram suas memórias acerca de suas representações sobre Goiás, tomando como ponto de partida as experiências que tinham na Europa e as expectativas que alimentavam acerca do novo mundo.

As ideias de decadência, isolamento e atraso foram concebidas pelos relatos desses viajantes estrangeiros, que conheceram outra realidade, com tempos, interesses e ritmos diversos da Europa e viam a falência do ouro como o verdadeiro caos para Goiás. Achavam que, como Goiás era longe do litoral, a coroa portuguesa desviava o foco de sua atenção para lugares mais lucrativos. Goiás, nesse sentido, era isolado. Esses relatos contribuíram para a representação do rótulo de decadência como referência ao processo histórico-econômico e social de Goiás.

A precariedade das estradas e as poucas existentes isolavam Goiás, a carência das comunicações isolava o comércio (Pohl), a incapacidade do povo em se superar o isolava (D'Alincourt). As casas abandonadas nos arraiais, para onde o povo ia apenas à ocasião das festas religiosas (Saint-Hilaire), eram o retrato do sertão de Goiás. Rural e sem produção agrícola, rico em ouro e pobre em alimentos, carente de tudo e sem forças para sair do marasmo (Cunha Matos e Taunay) (CHAUL, 1997, p.58).

Por isso, era necessário civilizar a província, vencer a decadência imposta com o fim da mineração. Para estes viajantes e para os historiadores que beberam desta fonte, Goiás conheceu um fausto e um esplendor na época em que havia ouro. Em contrapartida, com o declínio aurífero, surgiu a sociedade agropecuária: atrasada e decadente. Auguste de Saint-Hilaire foi um dos viajantes que ficou indignado diante da pobreza vista. O francês foi um dos primeiros estrangeiros que aprofundou os conhecimentos sobre Goiás e, em seus relatos, associou a imagem da decadência, ao fim de certa “*belle-époque* goiana” dos tempos em que havia ouro, à indolência dos fazendeiros, ao ócio generalizado da população, à desatenção do governo. Para o francês, tudo isso teria gerado a estagnação da província. Um ouro que, a nosso ver, só favoreceu a Metrópole portuguesa e sua aliada Inglaterra.

A Europa, na mesma época, vivia em condições bem diversas, pois lá o trabalho era livre, havia boas estradas, modernos meios de comunicação, desenvolvimento capitalista, trabalho que visava lucro e produtividade. O universo europeu era paralelo a Goiás, mas contrastante: mais urbano que rural e isso, para eles, era antônimo de progresso. Esta decadência era demonstrada pelo sertão solitário, isolado, de gente parada no tempo e espaço, sem novidades, onde reinava a preguiça e a lentidão. Seria um rancho sem braços para trabalhar, sem produção agrícola, com arraiais abandonados, jogados a esmo, sem comunicação com outros estados, onde havia fome, um local no qual se produzia quase só o necessário para a sobrevivência, pouco sobrava para o mercado nessa terra de “*jecas-tatus*”, como diria o escritor Monteiro Lobato. Para o austríaco Pohl, o goiano era um indígena em hábitos e costumes, o autor afirmou que:

Estes homens, apesar de necessitados, trabalham somente a seu bel-prazer. Enquanto têm uns vinténs no bolso, não mexem com as mãos. Conheci alguns desses elementos que tiravam a roupa suja e ficavam debaixo de uma árvore até que a negra a lavasse e secasse ao sol; então tornavam a vesti-la e entregavam-se a ociosidade, sem se animarem a trabalhar para melhorarem a sua condição (POHL, 1976, p.142).

Em torno da imagem de decadência, houve uma interpretação da sociedade goiana que passou da mineração para a agropecuária. Havia a ideia de que a sociedade mineradora era mais desenvolvida e que, no período seguinte, teria havido um retrocesso. Apesar disso houve relatos, também diferenciados, em relação à Pirenópolis, feito pelo viajante Saint-Hilaire, em que cita, de maneira implícita, o trabalho de Veiga Valle e destaca a arte local:

Não é unicamente a igreja de Jaraguá que demonstra o bom gosto e a habilidade dos goianos. Vi em Santa Luzia e em Meia Ponte móveis e

pratarias muito bem trabalhados, que haviam sido feitos na província. E vários quadros com desenhos de flores, que ornavam as paredes da sala do vigário de Meia Ponte, teriam sido abonados por nossos melhores desenhistas de História Natural. Esses quadros tinham sido feitos por um homem que jamais se afastara de Vila Boa (SAINT-HILAIRE, 1975, p.44).

Os viajantes que passaram por Goiás, naquela primeira metade do século XIX, comparavam Goiás com a Europa. No contraste do mundo rural com o urbano mostrava-se, aos olhos do outro, uma sociedade atrasada, devido ao fim da exploração aurífera. Alguns estudiosos, como Itami Campos, acreditam que “o isolamento foi utilizado pelos coronéis oligárquicos para se manter no poder” (CHAUL, 1997, p.134). Esse argumento era fundamentado no fato dos chefes locais não investirem na abertura de estradas e nas comunicações e não irem atrás do governo imperial para buscar recursos para investir na província. O padre e historiador Palacín corroborou com essa ideia da decadência, apesar de tê-la relativizado. Palacín considerou que, com o fim da mineração, houve um processo de ruralização e que a população que vivia na cidade deixou as antigas povoações numa situação precária.

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

206

A visão de decadência dos viajantes foi transmitida a governadores, intelectuais, políticos e toda sorte de gente. Esse estigma de sertão atrasado e decadente que identificava o povo goiano só foi desconstruído quando outra ideia o substituiu- a da modernização e progresso no pós-30. Foi uma tentativa de reconstruir a imagem de Goiás e inserir a região no projeto de construção da nação.

Goiás nunca viveu uma época de fausto e esplendor aurífero, a exploração das jazidas durou pouco e não havia ouro em quantidade expressiva como em Minas Gerais. Goiás nem sequer ficou com uma “herança” desse ouro que, hoje, poderia estar numa igreja. A exploração das jazidas foi efêmera. Goiás era um pouso de aventureiros (mineradores) que abandonavam o lugar logo que o ouro acabava.

Para Chaul, a pecuária sempre existiu em Goiás, bem como a agricultura, mesmo na época em que havia ouro. Ainda sendo uma atividade subsidiária, a mineração sustentou a economia, pois o gado se autotransportava e estabelecia elos comerciais duradouros entre Goiás, Minas Gerais e São Paulo. O autor apresentou como a pecuária teve um papel importante na economia goiana no século XIX, pois “a pecuária, já uma vocação para a região, tomou forma e expressão, com a decadência do ouro” (CHAUL, 1997, p.85). O



historiador também é enfático ao afirmar que não se deve pensar em colapso econômico, atraso ou decadência da economia goiana na transição dos séculos XIX ao XX, o que existiu foi um lento, porém contínuo crescimento econômico dentro das possibilidades de Goiás, que atendia às demandas dos centros econômicos mais desenvolvidos que absorviam a produção goiana e, aos quais, subordinava-se em termos de exportação. Tem se, portanto, refutada a ideia da suposta decadência de Goiás.

O escritor Bertran também discorda dessa decadência:

Haja decadência! No caso extremo nada menos que 157 anos de “decadência”. Deve ser erro de denominação ou erro de conceito. Deve ser, quem sabe, puro e simples desconhecimento, falta de pesquisas sobre um século inteiro, o século XIX. Em dois e meio séculos de história de Goiás quase que de todo ignora-se um século inteiro, o da “decadência”, justo quando em todos os quadrantes nasciam centenas de fazendas e dezenas de povoados (BERTRAN, 1994, p. 6-7, apud Assis, 2007, p.8).

Tanto a ideia de decadência, quanto a de modernidade foram um discurso construído, seguiram uma trajetória. Em Goiás, o governo pós-trinta justificou a deposição do arcaico Goiás como uma forma de trazer a modernidade ao sertão, numa espécie de “Renascimento”, reconfigurando-o numa paisagem típica da era urbano-industrial. Essa construção da modernidade em Goiás, nos anos 30, foi, também, a releitura do sertão à necessidade de integrá-lo nacionalmente, de por um fim a decadência e ao atraso, dando uma nova roupagem ao sertão, que fora tido, outrora, como decadente e passa a ser visto de forma nostálgica, romântica, de certo brejeirismo saudável.

Moraes defende a tese de que o que colaborou para a fixação do povo em Goiás, isto é, o enraizamento, não foi o ouro, mas sim o aspecto da religiosidade demonstrada pela adesão às Irmandades e as obras que a mesma fazia junto à população local. Pergunta ela:

Que testemunhos materiais indicam riqueza, fausto ou produção artística possibilitada pela acumulação de fortunas ou pelo estímulo intelectual nascidos da despreocupação com a sobrevivência? [...] As irmandades, representando uma religiosidade coletiva, abrem espaços para formas de religiosidade popular por meio das quais homens e as mulheres constituem sua própria identidade e seu enraizamento (MORAES, 2012, p.43, 52).

A partir de 1930, com a construção de Goiânia, procurou-se levantar símbolos de modernidade e prosperidade, culminando, na década de 50, com a construção de Brasília no Centro-Oeste, como forma de reforçar o mito da “conquista do oeste”. Silva ressalta que “um caminho diferente para a modernização foi tentado no Brasil e seu lugar de teste foi Brasília. Tal possibilidade não chegou a se concretizar” (SILVA, 1997, p.109). Essa ideia de modernidade em Goiás foi mais retórica do que prática, o que Benjamin (1994) chamaria de uma modernidade que se revelou com “fantasmagoria”, um conceito dialético e alegórico.

“Em Benjamim, a modernidade é uma época (o tempo da caducidade de todas as coisas) e a força que age nela (a necessidade do novo)” (SILVA, 1997, p.107).

Pela historiografia goiana ainda há muitos percursos a serem percorridos. O que tentamos fazer foi uma incursão na temática construída e desconstruída, acerca da decadência de Goiás, para situar e abordar questões inerentes ao artista em foco, Veiga Valle, uma vez que sua singularidade foi ressaltada e relacionada ao isolamento da Província de Goiás e sua “decadência”.

### **A singularidade de Veiga Valle relacionada ao discurso de isolamento e decadência de Goiás.**

José Joaquim da Veiga Valle nasceu em Pirenópolis (Meia Ponte), em 09 de setembro de 1806. Seu pai era da família Pereira da Veiga e sua mãe da Pereira Valle. Seu pai foi influente na época como capitão de ordenanças, ocupou cargos e empregos públicos. Na pesquisa bibliográfica, nada foi encontrado acerca da infância de Veiga Valle, no entanto, sabe-se que, aos quatorze anos de idade, teve início sua produção artística como escultor. Produziu até o ano de 1870, próximo ao ano de seu falecimento, em 1874. Aprendeu seu ofício com o padre português Manoel Amâncio da Luz.

Veiga Valle, em 1832, participou da sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional. Nesse momento, o Brasil tinha passado, recentemente, pela abdicação de D. Pedro I (1831). No âmbito local, em Goiás, estava acontecendo um movimento nacionalista no qual foi deposto o presidente da província - o português Conde dos Arcos. Foram formados grupos políticos em Goiás, em que participou José Rodrigues Jardim, futuro sogro de Veiga Valle e governador da província. Esses grupos pretendiam que Goiás fosse governado por goianos e não por portugueses.

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

Em 1833, Veiga Valle entrou para a Irmandade do Santíssimo Sacramento. Nessa sociedade só participavam membros da elite, que organizavam festividades religiosas,

orações, quermesses, obras de caridade e culto aos santos. Essas irmandades<sup>1</sup> financiaram artistas no Brasil durante o barroco, o que aconteceu com Veiga Valle e Mestre Valentim (1745-1813). Só se tornava membro quem fosse de cor branca. Em 1835, Veiga Valle comprou sua primeira casa, de médio porte, pelo valor de 100 mil-réis. Em 1837, iniciou sua vida política, sendo eleito vereador. Já em 1839, foi nomeado juiz municipal. Desde essa época a ocupação de cargos importantes tinha relação à família que a pessoa pertencia, era a familiocracia, explicada por Maria Augusta Sant'Anna (1978). Para votar, existia o critério da renda. É sabido, também, que, nesse contexto, havia fraudes eleitorais e compras de votos para garantir o controle político. Veiga Valle não tinha vocação para político, tudo indica que cumpria orientações do sogro, José Rodrigues Jardim, que governou Goiás entre 1831 e 1837. Veiga Valle era “de boa família e católico, servia a Igreja e ao Estado” (SALGUEIRO, 1983, p.305). Ganhava bem como político, major e artista.

Em 1841, mudou-se para a cidade de Goiás, a convite Do Sr. José Rodrigues Jardim, para dourar os altares da Matriz de Sant'Ana. Ficou hospedado na casa desse e, no mesmo ano, casou-se com sua filha- Joaquina Porfíria Jardim. Esse casamento uniu Veiga Valle a influentes famílias da época como: os Rodrigues Jardim e os Ludovico de Almeida. Essas famílias eram ricas proprietárias de terras e gado. Além do poder econômico, essas famílias tinham poder político, religioso e status social. Em sua dissertação, Assis (2007) comentou que havia certa competição entre Vila Boa e Meia Ponte para demonstrar qual das duas cidades era mais moderna. É provável que José Rodrigues Jardim tenha feito o convite a Veiga Valle para ir morar em Goiás não apenas para dourar os altares da Igreja e tornar-se seu futuro genro, mas colaborar com o projeto de construção de um ideal de modernidade para a cidade.

No contexto local, em Goiás, em 1846, foi fundado o Colégio Liceu. Esse fato foi muito significativo para as famílias de bom poder aquisitivo da cidade, pois, antes, tinham que enviar seus filhos para São Paulo e Rio de Janeiro para estudar ou contratavam professores particulares na própria cidade. Em 1849, a população de Goiás cresceu mais ainda. Em 1852, Veiga Valle foi eleito vereador da Câmara Municipal e, no ano seguinte, eleitor e suplente na eleição de juiz. Em 1855, requereu reforma da patente de major. Em 1859, enquanto deputado ingressou no conselho do júri da capital.

Em 1860 crescia, em Goiás, o rebanho bovino. Surgiram, também, indústrias de algodão e teares, além de implementos de ferro em Formosa. Veiga Valle ia conciliando sua

---

<sup>1</sup> As irmandades surgiram na Europa durante a Idade Média e espalharam-se pelas colônias portuguesas, eram associações religiosas de leigos devotos do catolicismo tradicional.

vida de artista com a atuação política, pois demorava muito para cumprir as entregas das encomendas de suas esculturas, nas quais ele fazia todo o processo. Suas esculturas, geralmente, eram feitas para altares religiosos ou para oratórios domésticos de famílias ricas de Goiás. Adquirir suas obras era sinônimo não só de fé e riqueza, mas de status social.

Veiga Valle teve filhos, mas na bibliografia consultada não foi encontrado dados do nascimento deles. Sabe-se que um deles, chamado Henrique Ernesto da Veiga Jardim, aprendeu o ofício de escultor com seu pai e fez vários trabalhos que se encontram em Cuiabá.<sup>2</sup> Em 1870, foi parando sua produção. Em 1874, Veiga Valle morreu, devido a uma doença que atingiu o nervo ciático<sup>3</sup>. Foi sepultado no Cemitério São Miguel, na cidade de Goiás (inaugurado em 1858), na área destinada aos jazigos dos membros da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Desde 1846 foi proibido o sepultamento em Igrejas e, desde então, a religiosidade pode ser percebida pela distribuição espacial por Irmandades. Suas cinzas estão no Museu N.Sr<sup>a</sup> da Boa Morte na cidade de Goiás.

Nos anos de 1970, a autora Heliana Angotti Salgueiro produziu sua dissertação de mestrado intitulada *A singularidade da obra de Veiga Valle* (1983). Nela, a autora, fundamentada nas leituras dos cronistas viajantes europeus, e também brasileiros, e em teóricos acadêmicos como Palacín, entre outros, apresentava o escultor Veiga Valle como um santeiro isolado no sertão goiano, longe de tudo e de todos, situado numa província sem tradição artística e fora do projeto de construção da nação: “a província de Goiás não passa de mera ‘expressão geográfica’ sem peso maior na cultura do Império. Veiga Valle é a sua manifestação isolada: uma arte que recebe a marca do extemporâneo” (SALGUEIRO, 1983, p. 17).

Um artista que era o único foco de luz na província estagnada, um santeiro que insistia no barroco, enquanto, na Europa, o estilo predominante era o neoclassicista. Daí também advinha a explicação para sua singularidade, que agora pretendemos revisar, em relação ao discurso de que Goiás não estava incluído no projeto da construção da nação e de que era uma província isolada e que o artista não tinha contato com outros

<sup>2</sup> Quando Veiga Valle faleceu seu filho Henrique (1849-) estava com 25 anos. Continuaremos os estudos no Mestrado, buscando nas igrejas de Cuiabá analisar as imagens feitas por ele, juntamente a críticos de arte e especialistas no assunto. Serão também visitados o arquivo Público de Mato Grosso e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário para se ter acesso aos inventários.

<sup>3</sup> O nervo ciático é o principal nervo dos membros inferiores, controla as articulações do quadril, joelho e tornozelo, além dos músculos das coxas, pernas e pés. Cíatalgia é a série de sintomas e não o diagnóstico para o que causa a dor.



contemporâneos. “Veiga Valle é artista do Império. [...] Singular porque trabalha isolado, desprovido do apoio de prática anterior e local, é escultor de vulto” (Ibid., p.19).

De acordo com Salgueiro, não há documentação comprovando a passagem de entalhadores, douradores ou outra categoria de artífices por Goiás, no século XIX, e essa ideia da modéstia artística de Goiás é reforçada na pobreza das irmandades e na própria instabilidade econômica que não atraía ou fixava os artífices vindos de fora. Mais uma singularidade, apontada pela autora, diz respeito ao fato de Veiga Valle pertencer à elite, ocupar cargos políticos e praticar um ofício popular de santeiro, que na época era desenvolvido pelas pessoas de baixa renda. Seu único ajudante era seu filho Henrique. Salgueiro fez levantamento de 60 peças, presentes em museus, casas particulares e igrejas. As fontes pesquisadas, pela autora, foram antigos livros de igrejas e irmandades, documentos de cartórios, jornais, recibos e relatos de pessoas que fizeram encomendas, cartas e as próprias imagens. Como explica a autora: “As lacunas dos documentos que se referem diretamente a Veiga Valle - embora possam desencorajar o historiador- são compensadas pelo corpus de suas imagens, por si mesmas significativas e explicativas.” (SALGUEIRO, p.39). Percebe-se o valor da Iconologia e Iconografia.

De acordo com o artista João José Réscala<sup>4</sup> (1910-1986), que redescobriu o trabalho de Veiga Valle e realizou a primeira exposição de seus trabalhos, o artista iniciou seus estudos de escultura e pintura com o padre Manuel Amâncio da Luz, mas em pouco tempo superou o artista.

211

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

Veiga Valle se inspirava nas imagens vistas nas igrejas, que vinham de outros estados, e também de Portugal. Outra fonte de inspiração para o artista, segundo a mesma autora, eram os livros de preces, de devoção e as Bíblias ilustradas. Salgueiro (1983) contesta e explica porque Veiga Valle não pode ser considerado um autodidata ou um gênio inspirado, a autora explica que:

---

<sup>4</sup> Somente após essa redescoberta feita pelo baiano Rescala é que as imagens de Veiga Valle passaram a ser incluídas em exposições sobre o barroco brasileiro.



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 deve levar à conclusão precipitada de uma iluminação súbita, mito redivivo da genialidade (SALGUEIRO, 1983, pág. 74).

Esculpir uma imagem, geralmente, é um processo dividido em três etapas. Primeiro, a estrutura: a madeira e o entalhe; em segundo, o aparelho: uma base intermediária entre a madeira e a capa de douração e a pintura; em terceiro, a douração, a policromia e o esgrafiado<sup>5</sup>. Veiga Valle era o responsável por todas as etapas desse processo, desde a escolha do cedro, madeira preferida pelo artista, que era cortada de acordo com as fases da lua, até chegar a etapa final da pintura e douração.

Salgueiro também denomina Veiga Valle como um santeiro singular, devido ao zelo que ele tinha ao fazer suas esculturas, os detalhes nos desenhos, o cromatismo, o acabamento, as expressões das imagens. As imagens trazem, em si, a marca da subjetividade do artista. O artista primava pela doçura e serenidade nos semblantes das suas imagens sacras. A singularidade do artista pode ser mais bem definida pelas técnicas, nas soluções pessoais do artista, nos pormenores - traços faciais, o tratamento dos cabelos, a policromia, o pastilho e o jogo do planejamento - do que por ele estar isolado em Goiás.

212

Veiga Valle era cuidadoso ao modelar e lixar a madeira. A morfologia facial não apresenta tensões e raramente detalha ossos. As linhas são nítidas e o relevo é suave.

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

Um artista contemporâneo a Veiga Valle, apontado pela autora Salgueiro (1983), é o pernambucano Manuel da Silva Amorim, porém o estilo desse artista era mais o neoclássico<sup>6</sup>. Já em Veiga Valle encontram-se a dualidade harmônica dos estilos Barroco e Neoclássico com traços do Rococó. É na suavidade do estilo rococó mineiro que se encontra a expressão mais original do barroco brasileiro.

<sup>5</sup> Esgrafiado é uma técnica de pintura a fresco, que consiste em aplicar sobre um fundo preto de estuque (espécie de argamassa, feita com pó de mármore, caltina, gesso e areia) uma camada de tinta branca, arranhada posteriormente com estilete, de modo que o fundo apareça em forma de sombras.

<sup>6</sup> Movimento cultural europeu, do século XVIII e parte do século XIX, que defende a retomada da arte antiga, especialmente greco-romana, considerada modelo de equilíbrio, clareza e proporção. O movimento, de grande expressão na escultura, pintura e arquitetura, recusa a arte imediatamente anterior - o barroco e o rococó, associado ao excesso, à desmedida e aos detalhes ornamentais.



Esta imagem abaixo se encontra, hoje, no Museu de Arte Sacra da Igreja da Boa Morte, na cidade de Goiás, mas foi emprestada, durante anos, à capela do cemitério da cidade, onde foi sepultado o artista Veiga Valle.



**Figura 1:** São Miguel Arcanjo em madeira policromada. Veiga Valle. Dimensão: 80x19x30 cm. Museu de Arte Sacra da Igreja da Boa Morte, Cidade de Goiás.

**Fonte:** Acesso em: < [www.biapo.com.br](http://www.biapo.com.br) >

Sobre o Barroco Europeu, sabe-se que ocorreu mais cedo que o brasileiro. Enquanto o primeiro pode ser contextualizado no século XVIII, o segundo ocorreu no século XIX e duas primeiras décadas do XX. Em Portugal, está mais precisamente concentrado nos anos 1580 a 1756. O barroco brasileiro é claramente associado à religião católica. Duas linhas diferentes o caracterizam: nas regiões enriquecidas pelo comércio de açúcar e pela mineração, encontramos igrejas com trabalhos em relevos feitos em madeira - as talhas - recobertas por finas camadas de ouro, com janelas, cornijas e portas decoradas com detalhados trabalhos de escultura. Já nas regiões onde não existia nem açúcar nem ouro, as igrejas apresentam talhas modestas e os trabalhos foram realizados por artistas menos experientes e famosos do que os que viviam nas regiões mais ricas. O período barroco brasileiro tem, então, em seus santos e suas igrejas, a mais significativa manifestação de fé e de arte.

Entre os artistas brasileiros considerados barrocos estão Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho (1738-1814), que foi entalhador, escultor e arquiteto, trabalhava madeira e pedra-sabão; Mestre Ataíde (1762-1830) foi pintor, dourador, entalhador e professor e Mestre Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), apesar de ter nascido em Minas Gerais, atuou como escultor, entalhador e urbanista no Rio de Janeiro. Valentim entrou para a Irmandade de N. Senhora dos Homens Pretos, realizou vários trabalhos de

talha dourada para igrejas cariocas, foi importante artista do barroco mineiro, influenciou os pintores da sua região, com numerosos alunos e seguidores, até a metade do século XIX.

As esculturas barrocas mostram faces humanas marcadas pelas emoções, principalmente a agonia. Os traços se contorcem, demonstrando um movimento exagerado. Predominam, nas esculturas, as curvas, os relevos e a utilização da cor dourada. Em relação aos pormenores, aos detalhes do artista, Salgueiro (1983) esclarece que, em Veiga Valle, as atitudes das imagens são mais tênues, contidas, sua placidez é renascentista, desdenha da emotividade do Primeiro Barroco, apresenta certa uniformidade nas expressões e na multiplicidade repetitiva de cores, rejeitando os contrastes sumários e violentos. Apresentava uma luminescência anticromática<sup>7</sup> do ouro que é uma característica primordial nos trabalhos veigavallianos. Ele utilizava o ouro em pó no acabamento de algumas de suas esculturas.

No ano de 2006, o IPHAN- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- comemorou o bicentenário de nascimento do escultor e pintor goiano José Joaquim da Veiga Valle. Foi na antiga Escola de Artes Plásticas Veiga Valle a exposição “Portal da Fé”, com trabalhos de artistas da cidade de Goiás, organizada pelo Ministério da Cultura, Diocese de Goiás e Conselho Diocesano do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. No ano de 2011, o XII FICA<sup>8</sup>, homenageou o artista Veiga Valle como o escultor mais importante na imaginária religiosa em Goiás. Para homenageá-lo, apoiaram-se na tese de Heliana Angotti Salgueiro (1983), como fato excepcional surgir um artista assim em Goiás, no cenário de isolamento e decadência, como mostra o trecho:

Veiga Valle foi um artista do sertão e, para quem olha de fora, pode não passar de um curioso, um escultor caricato a repetir mecânica e extemporaneamente a cultura dos grandes centros artísticos. Mas talvez justamente aí resida seu maior mérito: produziu em condições adversas. Mais: produziu obras de boa técnica e bom gosto em condições adversas. Ou mudando o ponto de vista: promoveu o intercâmbio de ideias, num tempo de comunicação incipiente, em que o contato com obras de arte de outras regiões era difícil. A qualidade de obra de Veiga Valle fica maior por ter transcendido todos estes imperativos (Editor do sítio Instituto Casa Brasil de Cultura para o XIII FICA, 2011)

A maioria das obras de Veiga Valle se encontram no Museu N. Senhora da Boa Morte na cidade de Goiás. Não é fácil contextualizá-las com precisão, mas sabe-se que o período produtivo foi entre 1820 a 1870. Salgueiro (1983) explica que o barroco de Veiga Valle não pode ser considerado como tardio, pois, no Sul da França, os artífices ainda

<sup>7</sup> Cromatismo é uma arte feita utilizando-se cores. A arte monocromática utiliza apenas uma cor em vários tons mais claros ou escuros. Geralmente a arte cromática utiliza apenas cores, linhas coloridas, formas coloridas ou mesmo uma abstração.

<sup>8</sup> Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental



trabalhavam, com frequência, o barroco em pleno século XIX. Para o artista Amaury Menezes “a atração pela arte foi maior para Veiga Valle do que a honraria de cargos públicos. Veiga Valle é a maior referência da arte sacra goiana e o mais importante artista de Goiás até o século XIX”. Menezes (1998) destaca o artista pela forma como esculpia suas peças, fazia a encarnação, douração, pintura, os detalhes dos filetes dourados e as dobras dos mantos dos santos.

Veiga Valle gostava do seu ofício e tinha condições financeiras e tempo para se dedicar a ele. Era comum, naquela época, a realização de novenas em casa e era preciso ter uma imagem que evocasse algum santo do catolicismo. Veiga Valle vivia num círculo de pessoas ricas, tanto no aspecto econômico como sociocultural. Sua família era de pessoas com boas relações na vida política e religiosa e, ao casar-se com família também da elite, aumentou suas condições de exercer seu ofício e vender suas obras. Veiga Valle deixou em seu inventário uma herança farta para os padrões da época

**Estudo comparado entre obras de Veiga Valle (1806-1874) e de Antônio Francisco Lisboa- Mestre “Aleijadinho” (1738-1814).**



**Figura 2:** São José de Botas- Veiga Valle Madeira policromada. Dimensão: 44x28x15cm. Localizada no Museu de Arte Sacra de Goiás.  
**Fonte:** Google Imagens.



**Figura 3:** São José de Botas- Aleijadinho. Em madeira policromada e dourada; altura: 57,5 cm. Acervo Palácio dos Bandeirantes - São Paulo.  
**Fonte:** Google Imagens.

Nesta análise das obras de Veiga Valle e Aleijadinho, intencionamos iniciar um estudo comparativo, buscar as semelhanças e diferenças entre as esculturas dos artistas, o primeiro do século XIX e o segundo do século XVIII e início do XIX. Não há interesse em sobrepor ou valorizar um artista em detrimento do outro, mas sim encontrar os aspectos que aproximam, ou não, esses artistas no que diz respeito ao barroco brasileiro. Veiga Valle imprimiu marcas pessoais, um estilo próprio a sua escultura, mesmo tendo imagens portuguesas, baianas, pernambucanas ou cariocas para se inspirar. “A arte de fazer santos viajou para o Brasil a bordo dos navios dos colonizadores portugueses [...] e foi em torno dos mestres religiosos beneditinos e franciscanos que se criaram as primeiras escolas barristas” (ALENCAR FILHO, 1984, p.1).

Nas imagens acima temos dois São José de Botas, padroeiro dos bandeirantes paulistas e dos fazendeiros da elite local. Vemos que, no estilo, a imagem feita por Veiga Valle está mais identificada ao barroco rococó e a de Aleijadinho apresenta-se mais neoclássica, devido à postura do corpo. Enquanto a primeira apresenta movimento, a segunda apresenta fixação. O São José de Aleijadinho está parado e o de Veiga Valle parece estar pronto para correr. Veiga Valle utilizou a policromia e a douração ressaltando vários desenhos- flores, arabescos, na roupa e no manto da imagem, sendo que até o lado interno do manto exposto, era bem trabalhado. Os traços do rosto desse São José são mais delicados, o nariz é bem traçado, os olhos estão mirados para baixo, os cabelos estão repartidos ao meio. O São José de Veiga Valle é mais transcendental. As crianças no colo das duas imagens também são diferentes. A de Veiga Valle apresenta-se mais gordinha e sentada, enquanto a de Aleijadinho está em posição de pé. O rosto do São José de Aleijadinho ficou mais rústico, pois o artista humanizou o Divino, tornou-o imanente. Seu olhar não é para baixo, mas é um olhar distante e até mesmo preocupado. Salientamos que ambas as imagens foram talhadas em madeira e depois foram policromadas.

Na imaginária luso-brasileira Myriam Ribeiro de Oliveira, Campos (2011) destacou três escultores: frei Agostinho da Piedade, português, seu discípulo frei Agostinho de Jesus, carioca, e frei Domingos da Conceição. Este último deixou quatro imagens em São Bento do Rio de Janeiro. Os dois Agostinhos tiveram repercussão e muitos seguidores. É interessante observar que o Agostinho carioca, sendo discípulo do Agostinho português, conseguiu diferenciar seu trabalho imprimindo características próprias, criando suas soluções pessoais, usando sua imaginação e criatividade. Frei Agostinho da Piedade usava barro cozido e policromado e não madeira para fazer suas esculturas.

No mais antigo os movimentos são contidos; as feições despojadas, serenas, mas solenes; o panejamento tem pregas miúdas, à moda de um plissado longilíneo e absoluto apuro técnico. Esse monge português partilha de uma espiritualidade centrada, conformada à vida contemplativa da ordem. Por sua vez, na obra do Agostinho carioca a austeridade foi



substituída pela doçura e pela graça; as vestes comportam pregas mais largas, com alguma movimentação em diagonal. Agostinho de Jesus representa uma visão mais contemporânea, na medida em que anuncia a movimentação e a suavidade das feições (CAMPOS, 2011, p. 59).

Em relação ao papel das Irmandades no financiamento das artes, vale lembrar que havia interferência da Instituição no trabalho dos artistas. Campos (2011) pontua que a Ordem Franciscana tinha um programa iconográfico para ser seguido pelos artistas. Os abades encomendavam e faziam intervenções nas obras e criavam uma demanda. Os franciscanos também veneravam, com fervor, Nossa Senhora da Conceição que também era muito devocionada em Goiás. Veiga Valle recebeu várias encomendas representando-a. Os franciscanos atuavam no Nordeste, nos estados da Bahia e da Paraíba, principalmente. Devido à proximidade entre Goiás e Bahia é possível que haja relação entre a devoção a Nossa Senhora da Conceição nas duas províncias, podendo ser também reflexo da orientação de Portugal.

“A partir de 1759, a administração portuguesa impôs restrições políticas e econômicas às ordens religiosas. É bastante numeroso o conjunto de leis outorgadas em prejuízo de todas essas ordens”. (CAMPOS, 2011, p. 92). Minas Gerais sofreu também com o esgotamento aurífero. Veja a impressão desabonadora que Saint-Hilaire (1975), que esteve no Brasil entre os anos de 1816 a 1822, teve acerca da cultura:

217

Na época em que foi construída a igreja de Ouro Preto, os mineradores, no auge da abundância, mandavam vir, naturalmente, operários e artistas de Portugal; diminuindo a sua riqueza passaram a se contentar com os pintores do país, que, embora dotados de talento natural, continuam miseráveis borradores, porque não têm mestre e jamais veem bons modelos (SAINT-HILAIRE, 1975, p.71).

Em relação aos escultores de maior projeção no cenário nacional encontramos Aleijadinho (1738-1814) e Mestre Valentim (1745-1813). Veiga Valle (1806-1874), apesar de sua descoberta pelo artista baiano José Réscala e pelo cuidadoso trabalho de Heliana Angotti Salgueiro (1983) e Elder Camargo Passos (1978), ainda é pouco conhecido no cenário nacional e internacional. Vamos fazer analogias e mostrar o que distancia e aproxima Veiga Valle de Aleijadinho, nos aspectos históricos e estilísticos.

Aleijadinho foi um dos marcos da arte nacional e maior representante da escultura barroca no Brasil, além de escultor, foi arquiteto e entalhador. Aprendeu o ofício com seu pai, que era português. Utilizava a pedra sabão nos seus trabalhos. Mesmo doente, acometido por Hanseníase, continuou seu trabalho com seus instrumentos de trabalho amarrados a suas mãos. Não trabalhava sozinho, tinha ajudantes. Suas imagens destacam-se pelos detalhes, tamanho e pela expressividade de agonia, própria do estilo barroco. Observando bem os detalhes da obra de Aleijadinho podemos destacar algumas características.



O posicionamento dos pés encontra-se em ângulo próximo do reto, os panejamentos contêm dobras agudas, proporções quadrangulares das mãos e unhas, com o polegar recuado e alongado e o indicador e o mínimo afastados, o anular e o médio unidos de igual comprimento. Nas figuras femininas os dedos se afunilam e ondulam, elevando-se em seus terços médios. O queixo dividido por uma cova. A boca é entreaberta e lábios pouco carnudos, mas bem desenhados. O nariz é afilado e proeminente, as narinas profundas e marcadas. Os olhos rasgados com formato amendoado, com lacrimais acentuados e pupilas planas. As arcadas superciliares alteadas e unidas em “V” na altura do nariz. Os bigodes nascendo das narinas são afastados dos lábios e unidos à barba. Esta é recuada na face e se apresenta bipartida em dois rolos. Os braços são curtos, um tanto rígidos, especialmente nos relevos. Os cabelos estilizados, modelados como rolos sinuosos e estriados, terminados em volutas e com duas mechas sobre a testa. A expressividade é acentuada, o olhar penetrante.



**Figura 4:** Cristo orando no horto das Oliveiras. Obra de Antônio Francisco Lisboa. Localiza-se no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas.  
**Fonte:** Wikipédia. Acesso em 19/05/2014.

Passemos agora a ressaltar as técnicas e características de Veiga Valle encontradas na leitura das obras de Elder Camargo Passos (1978) e Heliana Angotti Salgueiro (1983). Veiga Valle utilizava principalmente a madeira do cedro e fazia todas as etapas da escultura. As suas imagens não se constituíam, na sua maioria, de peças inteiriças: os membros eram esculpidos separadamente e depois encaixados, como outros escultores também faziam.



Após o término do talhe, a peça era preparada para a carnação e a policromia. As falhas na madeira eram cobertas com camadas de gesso e cola à base de clara de ovo ou boldo africano. Após a fase de aplicação e polimento do aparelho, colocava-se o “bolo armênio” ou “francês”: óxido de ferro hidratado. Todas as misturas, tintas, colas e banhos eram preparados pelo artista. As pesquisas demonstram, também, que Veiga Valle comprava tintas que vinham da Europa e folhetas de ouro vindas da Alemanha, usadas para fazer a douração.

A douração e a prateação eram feitas pelo mesmo processo, em que as folhas eram espanejadas com uma broxa fina. Após a secagem fazia-se a brunidura, depois se envernizava para evitar a oxidação. A fixação das folhetas era feita nos mantos, véus e camisolas, porém algumas de suas peças são totalmente douradas. A próxima etapa é a pintura, ou policromia, por cima da douração. A pigmentação de sua paleta se compunha de materiais naturais, em maior parte, e, em menores quantidades, importada da Europa.

Após a aplicação da tinta na imagem dourada, segue-se para a ornamentação: o esgrafiado ou estofamento. Os desenhos eram feitos com o esgrafiado, um tipo de estilete, retirando a camada externa de tinta seca e deixando em evidência a camada interna, o “pão de ouro” brunido, revelando os ornamentos feitos do contraste entre a pigmentação e o dourado. No esgrafiado, o artista compõe desenhos de traços finos regulares e contínuos, caracteristicamente rococó, no qual se observam os buquês de flores, medalhões ovais, volutas, formas de conchas, folhas de acanto, palmas. Há ornamentos planos e em alto-relevo, que remetem a trabalhos de ourivesaria, com fineza de execução. A carnação é o nome dado ao tom de pele que se colocava nas partes descobertas do corpo, como o rosto, braços, mãos, pés e pernas. Os olhos, em uma fase mais avançada, passaram a ser feitos de vidro. A última etapa era a envernização. Salgueiro (1983) destacou que:

Alguns detalhes da singularidade estilística de Veiga Valle, como exemplo o entalhe das obras: as formas são limpas e bem-acabadas; as arestas, vivas, mas com modulações arredondadas; o entalhe dos panejamentos revoltos é profundo. [...] Grande parte das imagens de Veiga Valle era folhada quase por inteiro, devido ao estofamento peculiar ao artista. Geralmente toda a superfície da roupa dos santos era recoberta por folhas de ouro brunidas. (SALGUEIRO 1983: p. 61-67)

Veiga Valle se distingue dos outros artistas, devido, principalmente, ao seu estilo sem igual nos ornamentos esgrafiados, nos desenhos decorativos. Em nota de rodapé, Salgueiro (1983, p. 72) pontua que foi realizada uma pesquisa dos padrões ornamentais do esgrafiado em imagens de Pernambuco, Paraíba, São Paulo, Minas Gerais que distinguem Veiga Valle devido à firmeza de seu desenho e a gama variada e original de seus ornatos. A própria

autora destaca a importância de se continuar a pesquisa sobre a policromia da imaginária brasileira.



**Figura 5:** Nossa Senhora do Parto (com menino). Madeira policromada. Dimensões: 149x69x45. Localizada no Museu N.Srª da Boa Morte em Goiás.

220

Ainda podemos apontar outras características do estilo veigavalliano, tais como: as imagens serem de baixa estatura, o tronco curto, a cintura alta, os ombros estreitos. As expressões faciais são doces, há um semblante sereno e suavidade no olhar. A cabeça é inclinada para um dos lados, os rostos são ovais, sem detalhes de ossos e veias nas mulheres. Nas imagens masculinas, os ossos do rosto são mais visíveis. A carnção é brilhante e luminosa, creme claro ou amarelado e rosado nas faces. A testa é ampla, lisa e sob os cabelos. As sobrancelhas são finas e levemente arqueadas. Os olhos são de vidro, escuros, de formato oriental com aparência de olhos empapuçados. Há também olhos que não são de vidro. O nariz é reto e afilado, as narinas alongadas. A boca é pequena, bem desenhada, os lábios cheios e vermelhos. O queixo é proeminente e redondo. As orelhas ficam a mostra em 60%, em algumas imagens estão totalmente descobertas. Os cabelos são partidos ao meio, tratados em fios riscados, formando mechas encaracoladas e sinuosas, que caem até a altura dos ombros.

Ressaltando as expressões fisionômicas de Veiga Valle, Salgueiro (1983) destaca que:

Os traços compõem rostos menos frios que os do Neoclassicismo, como os do Alto Renascimento, com uma beleza tranquila, espontânea e delicada, contrária aos princípios de estilística barroca, que valorizam a exaltação expressiva e o patético. Os rostos das imagens de Veiga Valle assemelham-se uns aos outros, numa beatitude serena e plácida sem êxtase dramático.

[...] Aliando a beleza e a harmonia equilibradas das formas, Veiga Valle valoriza as imagens como obras de arte, ultrapassando a destinação devocional (SALGUEIRO, 1983, p. 274).

Técnicas são subjetivas e pessoais, é o estilo peculiar, enquanto artesanato é algo objetivo e tradicional. A criação artística resulta não só do talento, mas do ambiente, da experiência, formação, viagens e contatos do artista. A singularidade estilística é explicada e reforçada por seus aspectos formais e a singularidade histórica é baseada no contexto socioeconômico, político e cultural.

Para nós, na história da imaginária brasileira, ainda tem muito a ser feito sobre a Arte Sacra. Para o estudo das obras de Veiga Valle é imprescindível continuar a análise estética e estilística. É, também, pertinente que isso seja feito revisando a especificidade cultural e histórica da época em que as obras foram realizadas, abrindo novas possibilidades de interpretação.

Problema de autoria e estilo pessoal é pertinente tanto a Veiga Valle quanto a Aleijadinho. Há um conflito entre críticos de arte e colecionadores. Considero necessária uma pesquisa mais profícua em relação às obras de Henrique, filho de Veiga Valle, “as imagens que existem em Cuiabá, muitas vezes atribuídas ao pai, foram feitas pelo filho”, como lembrou Paulo da Veiga Jordão, artista plástico, detalhando a fala de sua falecida mãe, Maria do Rosário Albernaz da Veiga Jardim, sobrinha de Veiga Valle, artista plástica, pintora e restauradora, que estudou e comparou, empiricamente, as obras de um e de outro, por anos a fio, sem, contudo, deixar nada escrito, encontrava diferenças de estilo entre as peças do filho, único que ajudava Veiga Valle nas pesquisas. Pretendemos continuar os estudos realizando comparações entre o estilo de Veiga Valle e outros escultores brasileiros (mineiros, baianos, pernambucanos e também de Portugal).

Em forma de desabafo, em seu livro, a autora Salgueiro se queixou das dificuldades na sua pesquisa, devido ao acesso restrito aos documentos, uns em mãos de particulares, outros mal conservados em instituições públicas. Explicou que, na época de sua pesquisa, não havia estudos acadêmicos sobre as irmandades e isso tudo a levava a ter hipóteses provisórias em relação aos antecedentes artísticos de Veiga Valle, a sua saída ou não de Goiás e até mesmo sobre seu “autodidatismo”.

No século XIX, as imagens dos santos tradicionais passaram a sofrer concorrência com imagens feitas em gesso, uma vez que essas tinham o menor preço e entrega mais rápida. Em visita recente ao Museu N. Sr<sup>a</sup> da Boa Morte, observamos que, no aspecto patrimonial, as imagens de Veiga Valle estão danificadas pelo tempo, faltam restauradores para recupera-las sem alterar a sua preciosidade.

Na historiografia goiana, ainda há muitos caminhos a serem percorridos. O que tentamos fazer foi uma incursão nessa temática construída e desconstruída acerca da decadência de Goiás para situar e abordar questões inerentes ao artista em foco, Veiga Valle, uma vez que sua singularidade foi ressaltada e relacionada ao isolamento da Província de Goiás e sua “decadência”.

Ressaltamos que o trabalho de Heliana Angotti Salgueiro(1983) foi e continua sendo importante e merece toda a ressonância que teve à época, mas a pesquisa deve continuar, com novos olhares, fontes e temas acerca do objeto e sujeitos da pesquisa, numa perspectiva da História Cultural. Pretendemos estudar os demais aspectos da cultura goiana, em especial das cidades de Pirenópolis e Goiás por meio da linguagem artística e da metodologia da História.

### Referências

ALENCAR FILHO, Amphilophio. Cinco Santeiros goianos - uma apreciação. *Rev. Goiana de Artes*. v. 5, n.1, jan./jun. 1984.

ASSIS, Wilson Rocha. *Os moderados e as representações de Goiás na Matutina Meiapontense (1830 – 1834)*. 2007. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências Humanas e filosofia. Universidade federal de Goiás. Goiânia, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. C/ Arte. 2011. Belo Horizonte.

CAMPOS, Francisco Itami. *O coronelismo em Goiás*. Goiânia:Ed. UFG, 1982.

CHAUL, Nasr Fayad. *Caminhos de Goiás: da Construção da Decadência aos Limites da Modernidade*. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

INSTITUTO CASA BRASIL DE CULTURA. Disponível em: <<http://www.icbc.org.br/index.php/xiii-fica/artista-homenageado-veiga-valle>. >. Publicado em 2011. Acesso em: 17 jun. 2013.

LEAL, Oscar. *Viagem às terras goyanas (Brazil Central)*. Goiânia: Ed.UFG, 1980

LISBOA, Antônio Francisco Lisboa. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Aleijadinho>>. Acesso em: 19 maio 2014.

MENEZES, Amaury. *Da caverna ao museu: dicionário das Artes Plásticas em Goiás*. Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira. Goiânia, 1998.

MONTALVO e as ciências do nosso tempo. Antônio Francisco Lisboa. Disponível em: <[http://montalvoascienciasdonossotempo.blogspot.com.br/2011/09/o\\_aleijadinho\\_Antonio\\_Francisco-lisboa.html](http://montalvoascienciasdonossotempo.blogspot.com.br/2011/09/o_aleijadinho_Antonio_Francisco-lisboa.html)>. Acesso em: 17 jun. 2013.

MORAES, Cristina de Cássia Pereira. *Do corpo místico de Cristo: irmandades e confrarias na capitania de Goiás (1736-1808)*. Goiânia: Funape, 2012.

PALACIN, Luís. *Goiás :1722-1822*.Goiânia:Oriente,1982.

PALACÍN, Luís. *O século do ouro em Goiás*. Goiânia:UCG,1994.

PALACÍN, Luís; MORAES, Maria Augusta de Sant' Anna. *História de Goiás*. Goiânia: 6. ed., Ed. UCG.1994.

PASSOS, Elder Camargo de. *Vida e obra do escultor Veiga Valle*. A cidade de Goiás e o escultor Veiga Valle. Catálogo. Museu de Arte de São Paulo, 1978.

PHOL, Johann Emmanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Tradução Milton Amado e Eugênio Amado. Ed. Itatiaia: São Paulo. Edusp, 1976.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 1975.

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

SANT'ANNA DE MORAES, Maria Augusta. *História de uma oligarquia: os Bulhões*. Goiânia: Oriente,1978.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte. *A construção de Brasília: Modernidade e Periferia*. Goiânia: Ed. UFG, 1997.