

ANÁLISE DE IMAGEM FIGURATIVA: entre limites e possibilidades no campo da História da Arte

ANALYSIS FIGURATIVE IMAGE: between limits and possibilities in the field of Art History

Raquel de Sousa Machado¹

RESUMO: Este artigo aborda a produção artística no século XIX em Goiás (Cidade de Goiás e Pirenópolis) e discutir a relação entre a arte e o sagrado e a problemática em torno da leitura da significação das imagens ou ícones religiosos em História da Arte. Pretende-se também abordar a figuração. Em particular destacamos a arte sacra goiana a partir de Veiga Valle, que embora concebido como artista singular tem muita herança dos escultores portugueses, até mesmo em sua caligrafia escultórica. Fruto de seu tempo o artista, que não foi acadêmico, não estava isolado em Goiás, mesmo que tenha se inspirado em modelos de esculturas sacras europeias e brasileiras, soube dar a sua interpretação neste exercício mimético. Os estudos sobre as imagens realizadas pelo santeiro goiano - Veiga Valle e por outros escultores que vieram posteriormente como seu filho Henrique Ernesto, nos propõe discussões a respeito de arte figurativa, ícone, sagrado, mimese e encarnação.

Palavras-chave: Goiás. Século XIX. Arte sacra. Figuração. Encarnação.

ABSTRACT: This article aims to address the artistic production in the nineteenth century in Goiás (City of Goiás and Pirenópolis) and discuss the relationship between art and the sacred and the problems around reading the significance of religious icons or images in art history. We also intend to address the figuration. In particular we highlight the sacred art Goiás from Veiga Valle, which although designed as a singular artist has a lot of heritage of Portuguese sculptors, even in his sculptural handwriting. Fruit of his time the artist, who was not academic, was not isolated in Goiás, even if you have been inspired by models of European and Brazilian sacred sculptures, was able to give its interpretation in this mimetic exercise. Studies on the images taken by the image-maker Goiás - Veiga Valle and other sculptors who later came as his son Henrique Ernesto, proposes discussions of figurative art, icon, sacred, mimesis and incarnation.

Keywords: Goiás. XIX century. Sacred art. Figuration. Incarnation.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em História/Faculdade de História (PPGH-FH) da Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: quelsmachado13historia@gmail.com. Agência de fomento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg). Professora na rede municipal de ensino de Goiânia. Este trabalho foi orientado pelo Professor Dr. Márcio Pizarro Noronha durante a disciplina História e Teoria Interarte.

INTRODUÇÃO

A reflexão sobre as imagens já é clássica. Neste estudo enfocaremos as esculturas sacras goianas feitas no século XIX e pensando-as num contexto mais amplo, de como elas romperam com a tradição judaica e ganharam força com a tradição cristã, perpetuando-se como visualidade, um símbolo sagrado, com seu papel litúrgico, devocional e instrucional, no campo do sensível. “Não depende de uma imagem poder ‘reengedrar por alguma razão a magia que a engedrou’ porque o mágico é uma propriedade do olhar e não da imagem. É uma categoria mental, não estética.” (DEBRAY, 1993, p.34).

O Ocidente moral é judaico-cristão. O ocidente imaginário é heleno-cristão (praticamente, a teologia católica da imagem não leva em consideração o Antigo Testamento). É em língua grega e não latina que a Cristandade salvou a imagem da grande noite monoteísta e isso aconteceu bem antes do cisma ortodoxo. Nos documentos dos Concílios, traduz-se “eikón” por “imago”. E o “eikón” deriva do “eídolon” que tem a mesma raiz, eidos. O ícone não é um retrato semelhante ao modelo, mas uma imagem divina, teofânica e litúrgica, que não tem valor por sua forma visível peculiar, mas pelo caráter deificante de sua visão, isto é, pelo seu efeito. (DEBRAY, 1994, p.219)

O Concílio de 692 fundou o dogma das imagens sobre o da Encarnação, foi legitimada a figuração da Graça e da Verdade por meio da imagem do Cristo. (Debray, 1993). No cristianismo, a legitimidade das imagens foi decidida no Segundo Concílio de Nicéia, em 787. Havia os inimigos das imagens, mais numerosos entre o clero secular, monges e bispos e os padres conciliares que passaram a defender que não é idólatra aquele que venera os ícones do Cristo, da Virgem, dos anjos e dos santos e recusar essa homenagem seria o mesmo que negar a Encarnação do Verbo de Deus (DEBRAY, 1993).

Este sétimo e último Concílio Ecumênico foi o último em que Ocidente e Oriente cristãos participaram juntos. Inverteu a primazia absoluta da Palavra sobre a Imagem característica do judaísmo, confirmando a influência da cultura visual dos gregos sobre os cristãos. (DEBRAY, 1993, p.80)

Sabe-se que atualmente ainda existe uma crítica dos protestantes sobre o uso das imagens em cultos católicos, pois eles consideram essa presença um objeto de veneração ou adoração condenada pela Bíblia. Nos templos protestantes não se vê representações de Jesus, Maria ou santos devocionais como nas igrejas católicas. Esta crítica surgiu mesmo antes das críticas do monge alemão Martin Lutero, no movimento conhecido como Reforma Protestante, bem como por João Calvino na Suíça. Calvino condenou a elaboração de imagens de modo bem mais veemente que Lutero: *“A seu ver, qualquer imagem carnal do Cristo é um ídolo; além disso, a arte, diz ele, nada pode ensinar a respeito do invisível. Só pode e deve mostrar ‘as coisas que se veem com os olhos”*. (DEBRAY, 1993,p. 85).A Reforma Religiosa Católica, conhecida como Contrarreforma, acabou intensificando a presença dessas imagens nas suas Igrejas, hoje não são concebidas como ídolos, mas como ícones sagrados.

A passagem do ídolo para a obra de arte é paralela à passagem do manuscrito para o impresso, entre o século XV e XVI. O iconoclasmo calvinista desenvolve-se na sequência da invenção de Gutemberg e representa a segunda Querela das Imagens do Ocidente cristão construída sobre a sola scriptura, isto é, sobre o tudo simbólico, pela propagação do livro, a Reforma denuncia as perversões mágicas ou indiciais das imagens cristãs (que na área germânica, com as estátuas de madeira pintada, atingem, no princípio do século XVI , um grau de ilusionismo siderante). É preciso adorar Deus e não sua imagem, martela Lutero, retomando o fio de Tertuliano que acusava os pagãos de “tomarem pedras por deuses”. Erasmo já tinha condenado a idolatria pagã escondida na arte da igreja; e o secretário de Carlos V, Alfonso de Valdés, católico por excelência, reconhece que o culto das imagens dos santos e da Virgem “ desvia de Jesus Cristo o amor que deveríamos ter por ele sozinho. [...] A arte é o que sobra ao fiel quando suas imagens sagradas deixam de ter o poder de salvá-lo.” (DEBRAY,1993,p.226-227).

Debray nos fala sobre esse reequipamento da igreja católica como medidas da Contrarreforma católica.

A Contrarreforma faz ressurgir a imagem, vai multiplicá-la, enfatiza-la (o protestantismo, afinal, acabou reforçando o que pretendia enfraquecer), mas retornando a um regime menos

perigoso, a um funcionamento representativo e não mais carismático ou catártico do visível. Do ícone ao quadro, a imagem muda de signo. Em vez de sujeito, fica sendo apenas objeto. Após o Concílio de Trento, o reequipamento visual do mundo católico faz-se com mais imagens, mas com menor imagem do que anteriormente. (DEBRAY, 1994, p.226-227)

A aceitação pela figuração é bem maior nos países católicos do que nos protestantes, basta lembrarmos do quanto é forte a devoção à N.Sr^a de Guadalupe no México.

“A distância relativamente á Encarnação dá a medida de maior ou menor inclinação às fruições visuais. É mínima nos países católicos e máxima nos países protestantes. Por aí se vê : quanto mais uma cultura desconfia do corpo , maior é sua repugnância pela figuração” (DEBRAY,1993,p.85).

A Encarnação é entendida como ‘imaginação de Deus’ e está relacionada à distribuição do divino no mundo. Na ideologia cristã o olhar para a imagem tem o sentido de tentar se assemelhar a ela, não no sentido físico, mas nos aspectos morais de quem está sendo representado. Jesus, sendo o filho de Deus que veio como homem poderia ser a representação do Deus invisível. No livro de Jó, capítulo 14, versículo 9 se lê: “Aquele que me vê, vê também o Pai”. A crítica às imagens em templos religiosos vem a partir das interpretações da Bíblia como em Salmos: “Vivem na confusão todos aqueles que adoram imagens” (Sl 96,7), e também em Deuteronômio: “Maldito o homem que faz uma imagem esculpida.” (Dt 27, 15), “Queimareis as imagens esculpidas.” (Dt, 7, 25). Didi-Huberman, em sua obra, “Diante da Imagem” faz várias referências à arte cristã, perpassa pela tradição estética e pela canônica iconologia. Panofskyana, porém faz uma ruptura no campo do conhecimento da História da Arte discutindo os paradoxos da traduzibilidade das imagens e as ideias de visualidade e visibilidade. É ele que nos diz:

Contra a tirania do visível que supõe o uso totalizador da imitação, contra a tirania do legível que supõe, no fim das contas, uma certa maneira de conceber a iconologia segundo Ripa ou Panofsky, levar em conta o motivo da encarnação nas

artes visuais do cristianismo permitiu *abrir* o visível ao trabalho do visual, e o legível ao trabalho da exegese ou da proliferação sobredeterminada do sentido.” (DIDI-HUBERMAN, 2013,p.243)

“Do Oriente bizantino ao Ocidente tridentino (do Concílio de Trento), a exigência encarnacional conseguiu provocar nas imagens a eclosão de uma dupla potência de imediatez visual e de elaboração autenticamente exegética”². Em nenhuma época houve a privação de objetos figurativos. A imagem sagrada depende daquele que olha, ela pode salvar ou distrair, mas sempre impressiona o olhar. É uma arte que transmite ou comunica dependendo daquele que olha e que imagina também ser visto por aquele ser transcendente que está sendo representado, mais que ser visto e ouvido o fiel imagina, por exemplo, que será atendido em suas necessidades, uma vez que a arte cristã, em cada tempo, esteve inseparável de seu corpo místico, a Igreja.

“São Francisco de Assis *imitava* o Cristo não pelo aspecto do seu corpo, mas pela desfiguração sintomática que seu corpo aceitou receber ou incorporar. Nossa hipótese, formulada de maneira extrema, consistiria em supor simplesmente que as artes visuais do cristianismo buscaram *também* imitar o corpo crístico nos termos em que esse homem santo pôde fazê-lo: isto é, imitando, para além dos *aspectos* do corpo, o *processo* ou a “virtude” de abertura praticada para sempre na carne do Verbo Divino.” (DIDI-HUBERMAN, 2013,p. 242)

As imagens quer seja pintura ou escultura, tem um significado devocional e também uma autoridade sobre o fiel, exige respeito, como afirma Debray: “As imagens que vêm de um além são as que tem poder. Distinguem-se das outras, as do visual ordinário, no seguinte: obrigam os homens a guardar silêncio diante delas, ou a baixar a voz.” (DEBRAY,1993, p. 38). Segundo Debray (1993) em oposição da morte há a recomposição pela imagem, pois esta presentifica torna presente o ausente, evoca, substitui. É sempre as hiências que faz o ser humano agir. A arte é uma supressão das distâncias e das ausências.

Didi-Huberman, G. “ Puissances de la figure.Exégese ET visualidaté dans l’art chrétien”, Encyclopaedia Universalis.Symposium, Paris, E.U., 1990, PP.596-609, apud Didi-Huberman, George, 2013, p. 244²

O divino faz baixar os olhos, o sagrado faz erguer a cabeça. O olhar sacral ou mágico, que brota de um diferencial, só tem como condição a existência de duas fontes distintas, quem olha e aquele que é olhado; caso contrário, nenhuma relação pode ‘pegar’. (DEBRAY, 1993, p.62)

De acordo com Debray (1993) a evolução conjunta das técnicas e das crenças conduz a situar três momentos na história do visível: o mágico que suscitou o ídolo, o olhar estético que suscitou a arte e o olhar econômico que suscitou o visual. Debray (2013) define também que a imagem tem um poder simbólico, as imagens remetem o espectador a operações simbólicas e tem ação sobre os homens no campo do sensível. “A imagem é benéfica porque simbólica”³ (DEBRAY, 1993, p. 61). Nos estudos sobre iconologia e iconografia a partir de Panofsky (apud BAZIN, 1989) e Klein (1998) deparamos com várias questões que nos leva a refletir e relacionar com o objeto de estudo em questão, a Arte Sacra em Goiás a partir de Veiga Valle e dos artistas que vieram após. As imagens sacras têm uma origem, um modo e fundamentos. A arte sacra, em seu propósito, perpassa pela criação do artista, imitação, originalidade e cópia. As esculturas, que muitas vezes advém das pinturas ou trechos bíblicos nos propõe questões como a comparação entre a estética e a estilística portuguesa e brasileira. Segundo Leon Battista Alberti (1404-1472), o maior teórico e humanista de sua época, não existe uma obra de arte sem a invenção do artista, sem a concepção e sem a operação mimética. Mímesis é a imitação da natureza ou o conhecimento objetivo da realidade, representação analógica do mundo traduzida na arte, funciona também em sentido inverso: constrói o mundo como imitação do organismo mental, do “sistema linguístico” que o espírito torna visível através da arte. (BRANDÃO, 2000). Para Lacoue-Labarthe (2000) mimese não é imitação, mas produção, interpretação demiúrgica da própria mimese. Sobre o tema Didi-Huberman observa que “É muito evidente que o *tecido* no qual se urde a história da arte cristã pode ser considerado globalmente sob a autoridade da representação mimética, da *imitação* herdada do mundo

³ Neste sentido o autor esclarece que o significado de simbólico em grego é aquilo que aproxima.

Greco-romano” (2013, p.240). Nos estudos de Klein sobre a arte e a técnica da produção de efeitos o autor diz que “a atitude artística perfeita diante da natureza tende necessariamente à mimese.” (KLEIN, 1998, p.375) De acordo com esse mesmo autor:

Historicamente, houve duas formas ou fases de mimese bem distintas, sobretudo nas artes visuais: uma imita a “maneira de trabalhar da natureza”, recria o objeto ou um equivalente do objeto, mas não sua aparência; a outra, ao contrário, “imita as aparências”. [...] Nas duas formas da mimese, o elemento técnico de reconstituição é essencial, a ponto de ameaçar sempre o elemento propriamente estético. [...] (KLEIN, 1998, p.374-375)

Por meio da arte pode-se produzir um objeto que represente uma realidade física ou psíquica, isto significa dizer que a arte pode partir de uma história, de uma alegoria, da percepção ou imaginação. A presença da imagem sacra, seja na igreja ou nos oratórios domésticos, torna presente o ausente, evoca, inspira, serve de exemplo e também intimida o católico. As imagens que foram tidas como ídolos passam a ser consideradas ícones e ser reverenciadas e até mesmo adoradas no universo simbólico, psicológico e ideológico do indivíduo que se encontra inserido numa igreja que tem uma filosofia, política e história no universo cristão ocidental. Klein explica que:

É fácil multiplicar os exemplos; o procedimento, que se poderia denominar metáfora figurativa, é tão comum quanto a metáfora da linguagem e exerce a mesma função: sugerir, a partir de uma semelhança formal, uma assimilação reveladora. O tipo Pietá foi inventado como correspondente dramático da Virgem com esse paralelismo de composição (KLEIN,1998, p.349).

Sobre as imagens, sejam elas pinturas ou esculturas, Didi-Huberman faz uma comparação com as que vemos em sonho, no universo psicanalítico e as que vemos no estado de vigília:

“Não estamos *diante* das imagens pintadas ou esculpidas como estamos diante das, ou melhor, *nas* imagens visuais de nossos sonhos. [...] As imagens da arte circulam na comunidade dos homens, e até certo ponto podemos dizer que são feitas para serem compreendidas, ou ao menos destinadas, compartilhadas, tomadas por outros.” (DIDI-HUBERMAN, 2013,p.204).

Bernheimer estabelece uma distinção entre sujeito, o artista ou programa iconográfico por ele aceito e o motivo por ele escolhido por questões artísticas. [...] “a questão da gênese da obra interfere, assim, com a de seu modo de significação”. (BERNHEIMER apud KLEIN, 1998, p.343). Entre tantas questões que o objeto da pesquisa nos motiva a explorar está também o alegorismo sagrado, qual o objetivo da imagem: expor a presença de Deus? E na transcendência de uma obra qual o seu sentido literal, tropológico e analógico? Tudo é imagem? As imagens têm discursos análogos?

Os padres da igreja basearam-se nesta distinção entre presença imediata e representação midiaticizada para declarar verdadeiras guerras de extermínio contra os idólatras. Mas a diferença entre o ícone permitido e o ídolo proibido não se refere à imagem, mas ao culto que lhes é prestado. (DEBRAY, 1994, p.221)

De acordo com Debray “O triunfo da fé sobre a morte, a ressurreição do Cristo, a sobrevivência dos mártires. As primeiras imagens dessa nova fé, que dizia recusar a imagem, foram como que suscitadas pelos mitos bíblicos da imortalidade da alma” (DEBRAY, 1993, p.27). Em João Cap.1, versículo 14 e I Timóteo Cap.3 versículo 16, a Bíblia nos fala da encarnação do verbo para enfatizar que Deus fez-se homem. Sobre essa encarnação do verbo Didi-Huberman diz que:

Assim a encarnação- como imperativo maior do cristianismo, como seu mistério central, sem núcleo de crença, resposta a uma fenomenologia e a uma fantasmática determinadas- permitia às imagens e exigia delas uma *dupla economia* de extraordinária potência de invenção: primeiro lhes dava acesso ao corpo (o que a história da arte sempre viu e analisou muito bem), a seguir lhes pedia para modificar os corpos (o que a história da arte considerou bem menos). A encarnação do Verbo era o acesso do divino à visibilidade de um corpo, portanto era a abertura ao mundo da imitação clássica, a possibilidade de fazer os corpos participarem nas imagens da arte religiosa. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.243)

Pillar (1993) questiona se é possível ler uma imagem. Segundo a autora uma imagem proporciona infinitas leituras devido às relações que seus elementos sugerem. “Nesse sentido, pode-se ler a mesma imagem, entre outros modos, a partir de análise gestáltica, semiológica, iconográfica ou estética.” (PILLAR, 1993, p. 78). Didi-Huberman diz que “pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo que se vê- ou seja, tudo que se lê no visível”. (2013, p.11) Porém esse mesmo autor nos diz que não conseguimos decifrar essa imagem num primeiro olhar e num sentido psíquico sentimos que ela também nos olha, nos cerca e nos concerne e não podemos compreendê-la totalmente. “Nossa hipótese, no fundo, é muito banal e muito simples: num quadro de pintura figurativa, isso ‘representa’ e ‘isso se vê’- mas alguma coisa, mesmo assim, ali se mostra igualmente, ali se olha e nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.205). De acordo com Feldman (apud PILLAR, 1993), há quatro grandes estágios utilizados na leitura da imagem, a descrição, a análise, a interpretação e o julgamento. O autor também pontua que a neutralidade e a imparcialidade são aspectos fundamentais em uma descrição e que o estágio da interpretação é aquele em que se decide a significação da imagem, em que se procura dar sentido às observações visuais. Para Pillar (1993, p.81) “uma interpretação ruim é aquela que ignora ou muda os fatos presentes na imagem para que se adaptem ao sentido que se quer impingir”. Fato este que ocorre também em estudos bibliográficos como a questão do isolamento e decadência de Goiás que foi buscada e construída a partir da leitura dos viajantes que estiveram no interior o Brasil durante o século XIX. Sobre a leitura das imagens Debray diz que: “E, no Ocidente, cada época teve sua maneira de ler as imagens da Virgem Maria e do Cristo, assim como teve sua maneira de estilizá-las. Essas ‘leituras’ nos dizem mais sobre a época considerada do que sobre os quadros. São sintomas tanto como análises” (DEBRAY, 1993, p.59). Bazin (1989) pontua que a função da imagem religiosa desde o século V era transmitir aos iletrados a lição apologética da escritura sagrada, a Bíblia. Tanto as pinturas nos forros das igrejas quanto as esculturas nos altares era para transmitir ideias e valores ligadas a fé e ideologia àqueles que não sabiam ler, mas que a imagem por si cumpria essa missão de forma rápida e direta. Sabe-se porém que as imagens, não apenas as sacras, tem em si

limites, implicações e ressonâncias, haja visto sua natureza polissêmica. “A polissemia da obra de arte é, pois, inesgotável; é verdade que cada geração encontra nas mesmas obras-primas novos encantos.” (BAZIN, 1989, p.190). Conforme Didi-Huberman:

Em vez do modelo unitário o esquematismo e da dedução histórica, sugerimos os paradigmas teóricos da figurabilidade⁴ e do sintoma, que acreditamos poderem formular de maneira mais pertinente a questão sempre a recolocar da profunda eficácia “simbólica” das imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.240)

Antes de Moisés e o monoteísmo havia a crença politeísta, a partir daí os cristãos irão ter e cultuar apenas um único Deus e seu filho Jesus, que na Trindade Santa, unidos ao Espírito Santo são um só Deus e Nietzsche (1844-1900) afirmou, em sua obra ‘Assim falou Zaratustra’ que Deus está morto e quem o matou fomos nós. Mas a doutrina católica da ressurreição de Cristo solidifica a presença de um Deus vivo para os cristãos. Sendo assim as imagens são afirmadas no catolicismo.

“Qualquer que seja a natureza do mito principal- Hórus, Górgona, Dioniso ou Cristo – ele produz figuras. O além exige a mediação de um aquém. Sem um fundo de invisível, não há forma visível. Sem a angústia do precário, não há necessidade de memorial. Os imortais não batem fotos entre si. Deus é luz; somente o homem é que é fotógrafo. Com efeito, somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer” (DEBRAY,1993,p.28).

“O termo iconografia foi criado para designar a procura do significado das imagens cristãs [...] a iconografia é sagrada e a iconologia mítica” (BAZIN, 1989, p.184). Segundo Panofsky há três níveis de significado da obra de arte, o

⁴ Didi-Huberman entende figurabilidade ao que é entendido habitualmente como figuração.

primário e natural, óptico, em que há a identificação das puras formas a serem descobertas e detalhadas o significado secundário ou convencional, tidos como de caráter extrínseco, e por último o significado intrínseco ou conteúdo em que a obra de arte torna-se sintoma. (PANOFSKY citado por BAZIN, 1989).

A descoberta dos valores simbólicos constitui o objeto do que Panofsky chama de iconologia. A análise é movente de ações e reações múltiplas que podem revelar toda uma proliferação de signos através das mais diversas civilizações e culturas (BAZIN, 1989, p.179).

Para Didi-Huberman “A genialidade de Panofsky foi afirmar com força a insuficiência da iconografia [...]” (2013, p. 218) De acordo com este mesmo autor:

[...] Haveria uma terceira aproximação para renunciar ao iconografismo da história da arte e à tirania da imitação, seria a encarnação. “Carne e corpo. A dupla economia: tecido mimético e” *points de capiton*”. As imagens prototípicas do cristianismo e o indício de encarnação”(DIDI-HUBERMAN, 2013,p.218).

Sobre encarnação e imitação Didi- Huberman (2013) pontua esclarece que encarnação supõe uma sintomatização da imitação, o que faz desta uma vocação para o sintoma dos corpos e para o próprio corpo. Também de acordo com Panofsky existem três atitudes diante de uma obra de arte figurativa, como: reconhecer a figura descrever-lhe o tema e interpretar esse tema. (BAZIN, 1989).

[...] uma interpretação procura dar sentido às evidências visuais da imagem e estabelecer relações entre a imagem e a vida das pessoas que a apreciam. Tão importante quanto a conhecer a linguagem visual é conhecer os interesses e as inquietações das pessoas que apreciam essas imagens (PILLAR, 1993, p.82).

A questão para a iconografia, de acordo com Klein (1998) é o que tal objeto representa. A dificuldade está somente na identificação dos objetos figurados numa obra, mas a pesquisa com relação ao assunto ou tema conduz do problema da representação ao problema da significação ou das camadas de

significação nas artes figurativas. “Significar, nesse plano, quer dizer ‘representar pelos meios próprios das artes figurativas’” (KLEIN, 1998, p.345).

Didi-Huberman pontua que:

Compreende-se melhor agora por que não foi a visibilidade do visível que os cristãos primeiro reivindicaram- isso continuava sendo aparência, a *venustas* das figuras de Vênus, em suma, a idolatria-, mas sim sua visualidade: ou seja, seu caráter de acontecimento “sagrado’, perturbador, sua verdade encarnada que atravessa o aspecto das coisas como a desfiguração passageira delas, o efeito escópico de *outra coisa*- como um efeito de inconsciente. Para enunciá-lo concisamente, diremos que o cristianismo convocou não o domínio, mas o inconsciente do visível”(DIDI-HUBERMAN,2013, p.38).

Debray fala sobre o poder intemporal de uma imagem:

Esse lençol subterrâneo – que religa, por dentro e por baixo, as civilizações e épocas, por mais afastadas que estejam umas das outras- torna-nos, em certo sentido, contemporâneos de todas as imagens inventadas por um mortal, pois cada uma delas escapa, misteriosamente, de seu espaço e tempo. Há uma ‘história da arte’, mas ‘a arte’ em nós não tem história. A imagem fabricada é datada em sua fabricação: também o é em sua recepção. O que é intemporal é a faculdade que ela tem de ser percebida como expressiva até mesmo por aqueles que não têm seu código. Uma imagem do passado jamais estará ultrapassada porque a morte é o nosso limite inultrapassável e porque o inconsciente religioso não tem idade (DEBRAY, 1993, p.40).

Mas como fazer para representar algo que, de tão imanente, não pode simplesmente ser copiado da natureza? Sobre a figurabilidade Didi-Huberman pontua que:

“Mas nossa hipótese mais geral será de sugerir que as artes visuais do cristianismo fizeram em realidade, e na longa duração, essa aposta. Elas efetivamente realizaram, na sua matéria imagética, essa síncope, essa sintomatização do mundo visível. Elas efetivamente abriram a imitação para o motivo da Encarnação. Por que puderam fazer isso e por que, ao fazerem, constituíram a religião mais fecunda em imagens que jamais existiu? Por que o “impossível” dos paradoxos encarnacionais, sob pretexto de transcendência divina, tocava o núcleo mesmo de uma imanência que poderíamos qualificar, com Freud, de metapsicológica – a imanência da capacidade humana de inventar corpos impossíveis... para conhecer algo da carne real, nossa misteriosa, nossa incompreensível carne. Essa capacidade se chama, justamente, o poder da figurabilidade” (DIDI-HUBERMAN, 2013.p 37).

Debray (1994) destaca três diferentes tempos e modos de compreensão da imagem sacra, a logosfera que seria, em sua concepção, a era dos ídolos no sentido lato (do grego eídon, imagem) Este período estende-se da invenção da escrita à da imprensa. O segundo tempo seria a grafosfera, a era da arte, da imprensa à TV em cores. O terceiro tempo é o da videosfera, que inicia na era do visual e vai até a época em que vivemos. “Teocracia, androcracia, tecnocracia: cada era é uma organização hierárquica da cidade e dos prestígios do fabricante de imagens” (DEBRAY, 1994, p.209).

Na era dois a arte conquista sua autonomia em relação à religião, embora continuando subordinada ao poder político. [...] Na era três, a esfera econômica decide sozinha a respeito não só do valor, mas também da distribuição das imagens (DEBRAY, 1994, p.212).

De acordo com Didi-Huberman:

“O contraste aparente entre a existência de poderosas teologias da imagem e a quase inexistência de uma “arte” cristã até o final do século III, esse contraste se deve em parte, certamente, ao fato de o cristianismo antigo não buscar de modo algum constituir para si mesmo um museu de obras de arte; ele buscava antes de mais nada fundar, no espaço do rito e da crença, sua própria *eficácia visual*, sua própria “arte visual” no sentido amplo, que podia se manifestar através de coisas muito diferentes, um simples sinal da cruz, uma acumulação de túmulos *ad sanctos* e até mesmo o teatro vivido por um mártir

que aceita a morte no centro da arena” (DIDI-HUBERMAN, 2013,p.38).

Klein (1998) aborda elementos como o símbolo e a alegoria. Quando se deve tentar interpretar uma obra de arte sacra e quando se deve parar? Até que ponto a arte sacra é elemento de cognição ou do campo do sensível? Sendo na igreja um elemento que evoca fé, ao ligar a criatura ao criador, nos museus não tem mais essa função e o objeto religioso e místico passa a ser obra de arte e de estudo comparativo.

O objeto de culto tornado em objeto de museu, isto é, forma e significação, ou melhor, dizendo, evocação de atmosfera, é paródia: um deus benevolente atrás de uma vitrine, sorrindo sempre com a mesma compaixão consoladora para pessoas que não lhe pedem coisa alguma (KLEIN, 1998, p.364).

Klein nos fala também sobre qualidade estilística.

O entendido obriga-se não só a reconhecer as qualidades estilísticas de um mestre ou de certas fases de sua evolução, mas também a dizer quais são os caracteres imitáveis e quais não são, quais são permanentes e quais podem desaparecer, qual é a ordem cronológica de seu surgimento: nenhum entendido teme afirmar que tal artista, em tal época, ‘não teria podido fazer’ isso ou aquilo. (KLEIN, 1998, p. 357).

Por fim questiono se é possível entender, explicar de forma cognoscível o que está intrinsecamente ligado ao sensível? É preciso explicar os sentidos da arte? É possível esse tipo de tessitura no universo da fé cristã? A arte estaria no campo do conhecimento/cognição ou no campo da imaginação/expressão?

A IMAGÍSTICA DO SÉCULO XIX EM GOIAIS: a Arte sacra a partir de Veiga Valle.

A estetização das imagens começa no século XV e termina no XIX. Sabe-se que as imagens sacras chegaram até o Brasil por meio dos navios dos colonizadores portugueses. De acordo com Alencar Filho (1984) as primeiras imagens religiosas conhecidas e catalogadas foram feitas para as igrejas de São Vicente e Itanhaém em São Paulo. Foram os primeiros mestres religiosos os frades beneditinos e franciscanos que utilizavam o barro para suas esculturas, paralelo ao uso deste material foi utilizado também a madeira.

No período Imperial o tema religioso expressava os usos e costumes dos habitantes das províncias. As características barrocas das primeiras imagens brasileiras, cópias das eruditas vindas de Portugal, cederam lugar a uma espontaneidade quase anárquica, deixando marcas profundas na arte santeira brasileira. Mas na arte santeira predominam outros determinantes como a própria maneira de ser do artista e a influência do ambiente em que vive (ALENCAR FILHO, 1984, p.01).

De acordo com Kuhnen (citado por CAMPOS, 2011, p.31) “A Igreja que nasce no Brasil no século XVI torna-se, a certo modo, uma extensão daquela Igreja Católica que existia em Portugal, com todas as suas características de expressar a fé cristã”. Pontua que o que acontecia no Brasil diferia da Europa em relação aos estilos artísticos: “Do ponto de vista dos estilos artísticos vigentes no período colonial, observa-se uma variedade que não tem sincronia com as concepções recorrentes na Europa da mesma época: Maneirismo, Barroco e Rocó” (CAMPOS,2011,p.54). Alencar Filho destaca cinco imagens e seus autores como uma introdução a arte sacra no Brasil. Estão entre estes artistas: Antônio José de Sá (1879-1905), Sebastião Epifânio (1869-1937), Maria da Beny ou Maria Fleury (1917-1984), Veiga Valle (1806-1874) e Francisco Ignácio de Luz (1821-1878).

Dentre estes artistas começamos, a princípio, especificando o trabalho de Veiga Valle, um artista que nasceu em 1806 e faleceu em 1874, viveu, portanto

em pleno Brasil Imperial, no século XIX. Começou sua produção em 1820, as 14 anos de idade. Segundo Salgueiro (1983) no início pintava e dourava altares de igrejas e depois passou a fazer esculturas que aprendeu com o padre português Manoel Amâncio da Luz. Em nossos estudos sobre a arte sacra de Veiga Valle e seus seguidores estaremos privilegiando a leitura semiológica que enfoca signos, símbolos e sinais presentes na imagem, a iconográfica que procura estudar conteúdo temático, significado das obras de arte como algo distinto de sua forma e por fim uma leitura estética da imagem que considera a expressividade, o que há de permanente ou transitório, de circunstancial, de uma época na escultura analisada. O viajante Pohl ⁵ (1782-1834), cientista da corte de Dona Leopoldina, em seu livro *Viagem no interior do Brasil*, descreve a cerimônia do lava-pés e demais ações da comemoração da Semana Santa por ele presenciada na Cidade de Goiás em 1819. “A imagem que foi utilizada na procissão assistida por Pohl, segundo Elder Camargo Passos foi feita por Veiga Valle.” (JORDÃO, 1998, p.100). A nosso ver não teria como essa premissa ser verdadeira porque em 1819 Veiga Valle só tinha 13 anos e seu período de produção começou em 1820, porém como pintor e dourador e não como escultor. Várias discussões podem ser elencadas, de forma direta ou indireta, relacionadas a este tema em estudo, desde a questão da arte e da artesanaria, passando pela questão de obra individual e obra coletiva, assinada ou anônima, a questões de academicismo ou liberdade do artista na fruição de sua arte, figuração, leitura da imagem entre outras. Debray (1994) afirmou sobre os santeiros, em geral, que:

Enquanto o artista inventa e renova a herança, o fabricante de ídolos não é um “criativo”. É um produtor sem mercado, em que o cliente é quem manda e em que a pressão social interiorizada

⁵ Johann Baptist Emanuel Pohl (1782-1834). Natural da Áustria, nascido em Kanitz na Boêmia em 1782. Formado em medicina, geologia e botânica. Foi professor na Universidade de Praga e também conservador do Real e Imperial Gabinete de História Natural do Imperial Museu do Brasil em Viena. Integrou a Missão Austríaca ao Brasil entre 1817 e 1822. Desligou-se da expedição e realizou uma viagem de quatro anos pelo interior do Brasil, passando pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais e Goiás (FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA, 2014).

substitui o desejo inconsciente. Nada tem para procurar, tudo já foi encontrado. Aqui, as imagens giram em volta de um sistema fechado, tanto formal quanto mitológico, extraindo de um repertório fixado de antemão temas limitados. Enquanto serviço público e coletivo destinado a uma comunidade e, de certo modo, garantido por ela, minuciosamente regulado, elas teriam a nossos olhos um aspecto de “arte oficial” própria de qualquer arte religiosa no sentido forte, se as noções de oficialidade ou pelo contrário, de liberdade artística pudessem ter sentido em um universo que não distingue entre a ordem do cosmo e a ordem dos homens (DEBRAY, 1994, p.218-219).

Veiga Valle é considerado um artista autodidata por uns que consideram o autodidatismo o fato de ele não estar vinculado a nenhuma academia de Belas artes, criadas no Brasil no final de seu período produtivo. Outros estudiosos não defendem seu autodidatismo devido seus conhecimentos amplos em várias áreas como anatomia e estética, além do conhecimento de todas as etapas de elaboração de suas obras, desde a coleta do cedro, sua madeira favorita, até a última etapa que era da douração e policromia. O talento de Veiga Valle foi aperfeiçoado por sua prática e mesmo tendo ocupado cargos políticos sua dedicação maior era o exercício de escultor.

A escultura Veigavallina singulariza-se por não lhe serem bem conhecidos⁶ os predecessores e contemporâneos artísticos e por seu isolamento em província estagnada economicamente, com pouca representatividade política e com uma cultura fragmentada (SALGUEIRO, 1983, p. 27). Veiga Valle é caso único na arte goiana, seja da Colônia ou do Império, pela excelência de sua obra e pelo conjunto considerável de peças que deixou. A singularidade de sua posição nada determina socialmente: Goiás não conheceu o trabalho de grupos de artistas como Minas Gerais, centro criador. Os artistas goianos contemporâneos de Veiga Valle de que se tem notícia são: André Antônio da Conceição e Candido de Cássia e Oliveira (Ibid., p.57).

Sendo Veiga Valle um homem de família rica e de status social, político e religioso admira-se o fato de ele ter exercido uma função de santeiro,

⁶ A autora não nega a existência desses artistas, apenas pontua que não são bem conhecidos os predecessores, abrindo espaço assim para novas investigações.

geralmente ofício exercido por pessoas de classe trabalhadora ou escravos na época. Sendo um artista erudito sua arte foi um diferencial para os padrões da época. Outro tema em destaque é o fato de Veiga Valle não ter saído de Goiás e sendo assim sua obra era inspirada nas imagens que ele via nos altares das igrejas e nos livros de devoção, estas por sua vez foram feitas em outros estados e mesmo em Portugal, inspiradas nas pinturas dos artistas renascentistas vistas em reproduções feitas em Bíblias. O artista não é um gênio inspirado, apesar de ter talento inigualável em Goiás.

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 (SALGUEIRO, 1983, p. 41).

Em relação à função da obra de arte podemos afirmar que as imagens Veigavallianas serviam para os altares religiosos ou para os oratórios domésticos. Além da função religiosa de evocar a lembrança de um santo (a), ter uma imagem de Veiga Valle em casa era sinônimo de status social, uma vez que era cobrado caro por elas, devido aos materiais empregados e o tempo utilizado na produção, pois Veiga Valle praticamente não tinha ajudante e o único discípulo que fez foi seu filho Henrique Ernesto, o qual tentamos tirar do anonimato, uma vez que há obras do filho que foram atribuídas ao pai. As suas imagens evocavam o belo e o bem, como imagens do divino, transcendental. Debray sobre a utilidade da arte figurativa, em especial a religiosa, pontua que:

A imagem - primeiramente esculpida; em seguida, pintada- é na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjuga. Essa imagem

não é um fim em si, mas um *meio* de adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura, iniciação. [...] A virtude metafísica que a faz condutora dos poderes divinos ou sobrenaturais torna-a utilitária. Operatória. O contrário de um luxo. Não se pode, portanto, opor os objetos portadores de sentido, que seriam as ‘obras de arte’, aos utensílios cotidianos, sejam eles quais forem. Ferramenta dos homens sem utensílios, a coisa figurada foi, durante muito tempo, um bem de primeira necessidade (DEBRAY, 1993,p.33,34).

Não estando vinculado a nenhuma escola de arte Veiga Valle teve a liberdade de criação relativa, pois as irmandades, a qual ele estava inserido, interferiam no trabalho do artista, nas encomendas que faziam e nos modelos que ofereciam. Alberti destaca a questão da fruição do artista, o estilo serve ao criador, mas se perde em relação ao fruidor. Segundo o autor a fruição deve ser controlável para o artista não se perder (ALBERTI apud BRANDÃO, 2000). De acordo com Klein (1998, p.331)

[...] a consciência da individualidade artística foi uma aquisição tardia. “Sem dúvida, bem antes de 1500 se sabia que existem artistas bons e não tão bons; sabia-se até que isso dependia tanto de dom inato quanto de aprendizagem e que um mestre podia ser excelente em certa “parte da arte” e fracassar em outra.”

O talento de Veiga Valle foi descoberto por um restaurador que estava em prêmio de viagem pelo Brasil, José Réscalla, que observou o conjunto de imagens existentes nas igrejas da cidade de Goiás e percebeu que se tratava de obras feitas pelo mesmo artista e que elas tinham um valor artístico diferenciado, a partir daí as primeiras exposições foram organizadas e o Brasil pode conhecer um escultor goiano que, segundo Heliana Angotti Salgueiro, conseguiu produzir no estilo barroco e também no neoclássico. O artista Veiga Valle tem entre suas obras inacabadas, um nu artístico, não há data específica de sua realização, mas sabe-se que foi no século XIX e que não foi concluída possivelmente devido o contexto social, político e religioso da época, esta imagem quebraria a rotina de um artista erudito que se dedicava a esculpir

imagens sacras para igrejas ou oratórios domésticos. A imagem hoje se encontra em domínio de particulares. 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. Em “Os eclipses da obra de arte” há um apontamento sobre o seu caráter sagrado:

O caráter sagrado que pertencia originalmente ao monumento funerário ou à catedral cristã está esquecido, mas a ‘sacralidade’ estética da obra que se visita no local, não sem sacrifícios [...]. Estamos prontos para admirar a obra de arte, mas não para tirar os sapatos diante dela. [...] Não responsabilizemos demais as produções; se não temos mais a religião da obra, não é culpa ou mérito apenas do fotógrafo ou do impressor. [...] Sacralizar um objeto, mesmo discretamente, em razão aquilo a que ele se associa, lembra demais a saudação à bandeira, a conservação das lembranças de família, a crença na transubstanciação. (KLEIN, *ibid.* p. 390)

Obras de arte como as de Veiga Valle estão inseridas num contexto de uma população alicerçada em valores religiosos e agregadas pelas irmandades (associações leigas) ou pelas igrejas enquanto afirmação de valores a serem seguidos. Klein questiona “Imagina-se um estado de coisas em que a arte dispensaria obras? Ou se imaginam obras que não sejam encarnações de valores e a solidificação de experiências”? (KLEIN, 1998, p.395). 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 (1983,72) 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 a 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.

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).

Observemos alguns ornatos de Veiga Valle elencados pela autora citada como sendo um traço peculiar da singularidade do artista, sua caligrafia escultórica:

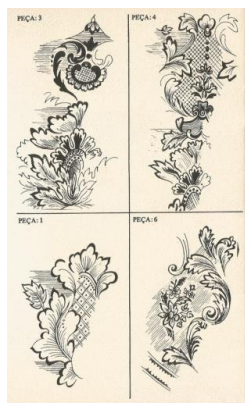


Figura 1- Características do estilo Veiga Valle. Heliana Angotti Salgueiro.1983,p.14.

Encontramos nas esculturas portuguesas características bem próximas as de Veiga Valle, demonstrando que apesar de não ter saído de Goiás ele teve contato com obras que haviam sido produzidas na Europa as imagens demonstram também que sua singularidade não é tão profícua quanto Salgueiro quis comprovar. O que deve ser enfatizado é que nunca houve em Goiás um artista com suas qualidades técnicas na arte de esculpir. Vejamos uma imagem feita por um artista português anterior a Veiga Valle.



Figura 2-Nossa Senhora da Boa Morte. Início do Século XVII, madeira dourada e policromada, alt.47,7xcomp.124,1xlarg.54,6cm.Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Beja. Fonte: As formas do espírito. Arte Sacra da diocese de Beja, tomo III, Beja, Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico da Diocese de Beja,2003. (CAETANO,2011, p.97).

O que consideramos semelhante às esculturas de Veiga Valle são a policromia e o movimento das vestes, bem como a serenidade do rosto e os próprios desenhos como os arabescos. De acordo com Caetano (2011, p.86)

[...] a poética da refulgência do Barroco português, onde o movimento e as formas da escultura e da arquitetura se parecem diluir no impacto do brilho dos dourados trabalhados nas diversas superfícies e com diferentes acabamentos. A escultura barroca portuguesa, quase esmagadoramente sobre madeira, é de facto indissociável da sua cobertura de policromia, encarnação, estofos e douramento, que dão o verdadeiro aspecto à imagem esculpida, para a qual o trabalho do escultor, propriamente dito, é um ponto de partida, e a escultura, verdadeiramente, a súpula das várias artes que nela participam.(CAETANO,2011,p.86).

Entre as imagens mais esculpidas por Veiga Valle está a de Nossa Senhora da Conceição. Segundo as escrituras, em Gênesis (3, 15) ela foi a mulher que pisoteou a serpente do Gênesis. Vale ressaltar que o ano de 1855 foi proclamado o dogma de Nossa Senhora da Conceição e talvez por isso esta tenha sido a imagem mais solicitada dentre as encomendas que Veiga Valle recebia, tendo seu período produtivo entre 1830 a 1870.

A vocação lusitana de devoção à virgem Maria iniciou-se com Afonso Henriques e foi reafirmada com D.João IV, que se proclamou “o braço secular e armado dos imaculistas

portugueses.” A imaculada Conceição da Virgem representa um recebimento máximo da Graça. Imaculada Conceição significa graça e Assunção é glória (JORDÃO, 1998, p.90).

Vemos abaixo duas imagens atribuídas a Veiga Valle representando Nossa Senhora da Conceição, uma das esculturas que o artista mais recebeu encomendas. A atribuição dada à segunda imagem (fig.2) foi questionada por Maria do Rosário Albernaz da Veiga Jardim, bisneta de Veiga Valle, artista plástica, pintora e restauradora, que estudou e comparou, empiricamente, as obras de Veiga Valle e de Henrique Ernesto por anos a fio, sem, contudo deixar nada escrito, porém encontrava diferenças de estilo entre as peças do filho, único que ajudava Veiga Valle nas esculturas. Segundo ela esta imagem foi feita pelo filho e não pelo pai, como foi creditado até então.



Figura 3- N.Sr^a da Conceição- Obra de Veiga Valle-Século XIX. Madeira policromada. Dimensões:26x10x07 cm. Coleção particular. Cidade de Goiás.



Figura 4-N.Sr^a da Conceição- Basílica de Bom Jesus em Cuiabá.Dimensões:140 cm. Fonte: A singularidade da obra de Veiga Valle. Heliana Angotti Salgueiro ,1983, p.403.

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 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. O autor Caetano também nos revela a importância de N.Sr^a da Conceição em Portugal e seu significado bíblico:

Interessa-nos, sobretudo a imagem central, uma portentosa representação da Imaculada Conceição, correspondendo à descrição da mulher apocalíptica, pairando sobre uma grande crescente lunar, vencendo a serpe alada que envolve o globo. Uma grande quantidade de esculturas deste tipo encontra-se por todo o país. [...] Talvez correspondam a um primeiro surto de revitalização desta iconografia depois de D.João IV ter devotado a Coroa nacional à Imaculada Conceição de Vila Viçosa, tornada padroeira do Portugal restaurado, mas a devoção e a suas confrarias vinham muito de trás, e todas estas belas imagens são estruturalmente um pouco arcaizantes (CAETANO, 2011, p.86).

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. 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 e História das Artes. 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 BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, G. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BRANDÃO, C. A. L. **Quid Tum?** O combate da arte em Leon Batista Alberti. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2.000.

CAETANO, J. O. **Obras-primas da arte portuguesa**. Escultura. Lisboa: Athena. 2011.

CAMPOS, A. A.. **Arte sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte, Ed. C/Arte. 2011.

DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. Ed.34, 2013.

JORDÃO, P. V. da V. **A semelhança do divino**: alegorias do corpo místico no barroco em Minas e Goiás. ECA-USP. 1998. Dissertação de Mestrado.

KLEIN, R. **A forma e o inteligível**: escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna. São Paulo: Edusp, 1998.

LACOUÉ-LABARTHE, P. **A imitação dos modernos**. Ensaio sobre Filosofia e arte. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LESSING, G.E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PILLAR, A. D. Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre, Ed. da Universidade/ U.F.R.G.S.1.993.

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

Características do estilo Veiga Valle.
Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983. [13] p., il. p&b color.