

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA MESTRADO
EM HISTÓRIA**

Jacqueline Siqueira Vigário

**NAZARENO CONFALONI: OLHARES, TROCAS E SENSAÇÕES -
UMA ABORDAGEM DA HISTÓRIA DA CULTURA VISUAL**

GOIÂNIA/GO

2010

Jacqueline Siqueira Vigário

**NAZARENO CONFALONI: OLHARES, TROCAS E SENSAÇÕES -
UMA ABORDAGEM DA HISTÓRIA DA CULTURA VISUAL**

Dissertação apresentada à banca
examinadora do Programa de Pós
Graduação em História da PUC-GO,
como exigência para obtenção do
título de mestre em História.

Área de Concentração:
História Cultural – Cultura e Poder

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Reinato

GOIÂNIA/GO

2010

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA MESTRADO
EM HISTÓRIA

JACQUELINE SIQUEIRA VIGÁRIO

CONFALONI: OLHARES, TROCAS E SENSAÇÕES: UMA
ABORDAGEM DA HISTÓRIA DA CULTURA VISUAL

Dissertação de Mestrado defendida e avaliada em _____ de _____ de 2010,
pela banca examinadora constituída pelos professores:

Professor Doutor Eduardo José Reinato - PUC (Presidente)

Professora Doutora Rosângela Patriota Ramos – UFU-MG (Membro)

Professor Doutor Luis Eduardo Jorge - PUC-IGPA (Membro)

Ao Paulo, amor sempre presente. Com sua sensibilidade e inteligência, tornou-se meu estímulo, minha inspiração e meu eterno expectador, me incentivando para a realização de mais este sonho!

A minha Mãe, meu exemplo de otimismo, serenidade, resignação e amor a vida, que mesmo em momentos tão dolorosos vividos, ainda assim, tem me ensinado a compreender melhor a vida com palavras sábias; com um sorriso pálido desarmante.

AGRADECIMENTOS

Ao esforço do espírito, para concretizar os ideais de vida.

Aos colegas do mestrado, em especial Dr. Nelson, Liliane e Izabel, pela amizade conquistada em pouco tempo.

À atenção e boa vontade da Camila junto à secretaria do mestrado que sempre atendeu com muita gentileza às minhas variadas solicitações.

Ao artista plástico Amaury Menezes, pela tarde inesquecível de conversa em seu ateliê, e por partilhar tesouros inestimáveis da história do nascimento de instituições culturais de Goiânia.

Aos professores, Eduardo Jorge e Rosângela Patriota, que se dispuseram gentilmente a contribuir na avaliação deste trabalho.

E finalmente, o meu especial agradecimento ao Eduardo, pela privilegiada oportunidade de ter esta pesquisa sob sua orientação. Pela sua sensibilidade nos momentos delicados vividos durante o percurso desta pesquisa, que soube muito mais que orientar durante estes anos compartilhados. Obrigado por tudo!

RESUMO

SIQUEIRA VIGARIO, Jacqueline. N. Confaloni: Troca, Olhares e Sensações – Uma abordagem de História Cultural. Dissertação (Programa de Pós-Graduação Stricto Senso em História Cultural) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2010.

Este trabalho apresenta o estudo de análise de parte das obras de arte de Frei Confaloni, constituindo um discurso imagético da História da Cultura Visual em Goiânia. Escolheu-se como recorte espacial e temporal o período entre 1950 a 1952, primeira fase da chegada do Frei à cidade de Goiás para pintar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário. E no segundo momento, 1952 ano da sua chegada em Goiânia, a 1977, ano de seu falecimento. Através de uma pesquisa detalhada contextualizou-se o momento histórico da história da cultura dos goianienses, ressaltando a participação de Frei Confaloni na fundação da Escola Goiana de Belas Artes em 1953 e no acontecimento do I Congresso de Intelectuais em 1954. Tendo como suporte teórico metodológico a compreensão onto-artística moderna da proposta de George Didi-Huberman, buscou-se através das análises das obras de Frei Confaloni, abordar sobre a História da Cultura Visual em Goiânia, com a estética moderna apresentada pelo Frei artista que nos momentos germinais do modernismo cultural em Goiânia, buscou romper com o isolamento cultural de Goiás no cenário nacional, o que resultou na configuração de uma linguagem estética popular, regional, contrapondo a ação política modernizadora plenamente visível na imagem da nova capital. O tema exigiu o registro sobre a vida e as obras do pintor, destacando a vocação de Confaloni pelo sacerdócio e a pintura, aprofundando na relação artística entre Confaloni e o espaço ao qual esteve inserido – a cidade de Goiânia. Julgou-se importante para a pesquisa contextualizar o período que aponta o nascimento da arte moderna em Goiás, destacando Confaloni na captação de elementos que rodearam a nova cultura de ambiente urbano que configurava em Goiânia a partir da década de 50.

Palavras Chave: Cultura Visual, Confaloni, Discurso Imagético, Goiânia, arte moderna.

ABSTRACT

SIQUEIRA VIGARIO, Jacqueline. N. Confaloni: Exchanges, Looks and Sensations – A Cultural Historic approach. Dissertation (Master's Degree Research Paper Strictly in Cultural History) – Pontifical Catholic University of Goias, 2010.

This work presents the study of analysis of some pieces of art from Friar Confaloni, consisting an imaging speech of the Visual Culture History in Goiania. It was chosen as a spatial and temporal profile the periods between 1950 a 1952, first phase of the arrival of the Friar in the city of Goias to paint the alfrescos of the “Nossa Senhora do Rosário” Church. And the second moment, in the year of 1952, in his arrival in Goiania, 1977, year of his decease. Through a detailed research It contextualized the historic moment of the culture of the people from Goiania, emphasizing the participation of Friar Confaloni establishing the school so called “Escola Goiana de Belas Artes” in 1953 and in the event of the first Conference of Intellectuals in 1954. Having as a methodological theoretical support the modern artistic comprehension of the proposal of George Didi-Huberman, It was sought through the analysis of Friar Confaloni's pieces of work, the approach about the History of the Visual Culture in Goiania, with the modern aesthetic presented by Friar Confaloni who brought in the germinal moments of the cultural modernism in Goiania, in order to break of the cultural isolation of Goias in the national scenario, which resulted in the configuration of an aesthetic popular language, regional, opposing the modernizing political action truly visible in the image of the new capital. The theme required the records about the author's life and works highlighting Confaloni's vocation for the ministry and painting, probing the artistic relation between Confaloni and the space in which he was engaged – the city of Goiania. It was considered important for the research to contextualize the period which points the birth of the modern art in Goias, highlighting Confaloni in the capitation of the elements surrounded a new urban environment culture which configured in Goiania starting in the fifties.

Keywords: Visual Culture, Confaloni, Imaging Speech, Goiania, Modern Art.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 01- Jesus Cristo Crucificado.	48
Figura 02- A Partida dos Apóstolos.	49
Figura 03 – Fotografia da Igreja São Judas Tadeu.	58
Figura 04 – Jesus é levado a Pilatos.	70
Figura 05 – A Ressurreição de Jesus.	73
Figura 06 – Jesus aparece aos onze discípulos.	75
Figura 07 – Maria visita a prima Izabel.	78
Figura 08 – Jesus crucificado.	79
Figura 09 – Jesus crucificado.	80
Figura 10 – Nossa Senhora.	82
Figura 11 – Nossa Senhora.	83
Figura 12 – Madona.	86
Figura 13 – Madona.	87
Figura 14 – Madona.	89
Figura 15 – Casal.	91
Figura 16 – Adão e Eva.	94

Figura 17 – Mural 1 da Estação ferroviária de Goiânia.	97
Figura 18 – Mural 2 da Estação Ferroviária de Goiânia.	100
Figura 19 – Retratos e Auto-Retrato.	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1

A VIDA NA OBRA OU A OBRA COMO VIDA	45
1.1 Uma Vida em Linhas, Paletas e Cores	45
1.2 O Padre Artista	45
1.3 A Chegada à Nova Plaga	49
1.4 O “Bandeirante” da Arte Moderna em Goiás	50
1.5 A Mudança para Goiânia	53
1.6 Os Primeiros Afrescos em Goiânia	54
1.7 O Sonho a Caminho de Ser Concretizado	55
1.8 Com as Mãos na Tinta e na Matéria – O Artista Escultor	56
1.9 Inovando a Arquitetura Sacra em Goiânia	57
1.10 Confaloni – Da Vida ao Vácuo.....	58

CAPÍTULO 2

CONFALONI: OLHARES, TROCAS E SENSAÇÕES

2.1 A obra de Confaloni: Constituindo um discurso imagético	60
2.2 Afrescos da Igreja N. S. do Rosário na cidade de Goiás	65
2.3 Madonas	84
2.4 Casal	90
2.5 Adão e Eva	93
2.6 Muralismo	95
2.7 Retratos e Auto-Retrato	101
2.8 A Estilística de Confaloni – Expressionismo ou Realismo pictórico?..	105

CAPÍTULO 3

CENA CULTURAL MODERNA	115
3.1 O Modernismo no Brasil	115
3.2 Cena Cultural de Goiás	122
3.3 Modernismo em Goiás	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
BIBLIOGRAFIA	154

INTRODUÇÃO

A arte surge quando uma alma comovida sabe exteriorizar, realizando em formas plásticas o que viu, e o que se passou em seu íntimo. Na verdade há milhares de alma que sentem, mas poucas são as almas privilegiadas, que alcançarão fixa às próprias emoções, conseguindo assim que os outros sintam nas suas obras o que eles sentiram na criação.

N. Confaloni.

Quando li o artigo do E. H. Gombrich intitulado “Meditações sobre um cavalinho de pau ou as Raízes da forma artística”, me senti mais a vontade para expressar minha experiência com obras de arte na infância, afinal estaria expondo uma passagem da minha vida que aparentemente pareceria sem importância para um trabalho acadêmico. Contudo, meu atual objeto de pesquisa me havia suscitado indagações, sensações e curiosidades diversas em minha infância.

Meu interesse por objetos artísticos, em especial obras pictóricas se fez presente muito cedo em minha vida; tinha verdadeira fascinação em folhear enciclopédias com ilustrações de obras primas de pintores da Renascença.

Lembro-me quando era criança e íamos aos domingos assistir á missa na Igreja São Judas Tadeu, coincidentemente a paróquia que foi idealizada e construída por Frei Confaloni; a igreja é perto da casa onde morávamos.

Quando entrava na igreja e avistava os enormes afrescos pintados pelo Frei, eu mal prestava atenção na homilia do pároco. Fixava meus olhos naquelas imagens, e, elas me causavam também certo estranhamento. Olhava atentamente durante a missa para aquele cristo esquelético, mutilado e faltando um olho. Seu olhar, seu corpo frágil, doente e inerte, podia ser sentido como manifestações de sua dor, de sua condição sobre-humana em suportar tamanho castigo. Enrolado com um simples trapo de pano nos seus membros inferiores, com o corpo apoiado

na cruz por um manto que nos leva a imaginação do lençol o qual cristo foi levado até sua sepultura.

Minha ingenuidade e pouca educação do olhar para a cultura me chamavam a atenção para a imagem de um Cristo, cuja aparência, em nada se comparava com o Cristo apresentado em filmes bíblicos que eu assistia pela televisão.

Hoje, ao tomá-las como tema deste trabalho, ainda assim, reconheço minha frágil habilidade em “ler” essas imagens.

São muitos os fantasmas que habitam o universo das obras de arte. Quem se predispõe a tomar como objeto de reflexão o mundo das artes, logo se depara com problemas e inquietações permanentes. Muitas perguntas e problemáticas em demasia atrevidas foram colocadas no percurso da pesquisa, pois há algum tempo vinha alimentando a vontade de conhecer, compreender e analisar a relação da obra de arte com o público que a recebe, bem como do autor com a mesma. A obra de arte e o autor de um lado, o público que a recebe do outro. Minha vontade de reconstruir as relações necessárias, pertinentes ou não, que abarcam o mundo das imagens, da sua relação com a vida dos homens, das relações subjetivas e intersubjetivas tecidas em sociedade, por fim, entender o objeto artístico e buscar descrevê-lo na sua totalidade, algo que exige de cada um de nós uma experiência do espaço e do tempo, do eu e dos outros, mas, também das possibilidades.

Percorrer as trilhas que envolvem processos de produção de arte, (conceitos e transformações), bem como seus desdobramentos, requer por parte dos teóricos uma pesquisa atenta dos acontecimentos históricos. Assim, em todos os períodos históricos, o homem buscou o desafio de entendimento sobre o fazer artístico. Cada geração mobilizou ao seu modo e a partir do seu presente com teorias e conceitos na busca de uma reflexão do que consideramos como meios de expressão da cultura humana, que são as imagens. Busquei através de leituras atentas abordar na introdução deste trabalho uma discussão sobre o reencontro promovido pela historiografia atual com os estudos de imagens, bem como o processo de institucionalização dos estudos visuais a partir da afirmação do conceito de cultura visual no universo acadêmico. Apresento as diferentes definições do conceito de cultura visual e como este conceito foi valorizado no campo da história da arte.

Arte e Imagem

Atualmente o interesse por parte dos estudantes e teóricos com presença constante em debates sobre o conceito de cultura visual no campo das artes, deixa muitos questionamentos e apontamentos a serem resolvidos. Nota-se uma tendência bastante forte que tem valorizado a cultura visual para “desnaturalizar conceito de arte e estatuto artístico”. (KNAUSS, 2006). Ao se dessacralizar os objetos artísticos, estes passam a serem vistos e tratados como objetos visuais de forma geral.

Vale ressaltar que os levantamentos bibliográficos que foram feitos por Margaret Dikovtskaya¹, o termo “cultura visual” apareceu pela primeira vez em um livro em língua inglesa; *Towards a visual culture*, o trabalho não era dedicado ao estudo da arte, e sim das possibilidades de um trabalho educativo pela TV, isto em 1969, escrito por Caleb Gattegno. Essa perspectiva dissociada da história da arte aparece posteriormente em mais duas obras, uma que data de 1986 – *Comics and visual culture; research studies from ten countries* (Alphons Silbermann H.D. Dyroff) e *The Way it happened: a visual culture history of the little Traverse Bay Bands of Odawa*, de 1991, escrito por James McClurken. O primeiro referia a quadrinhos e desenhos animados, já o segundo mostrava a história de determinado grupo social que aparecia por meio de imagens de diferentes suportes.

Antes da institucionalização do campo de pesquisas visuais, o tema de História e das artes não era associado à cultura visual. O termo cultura visual surgiu ao tornar legítima a diversidade do universo de imagens, o que permitiu o trato com as mesmas que não primou pela tipologia, ou seja, pela distinção dos tipos de imagens.

Todavia, ao utilizar da noção de cultura visual, permite-se a superação da falta de objeto próprio que se vê perdido diante do que fora feito no passado: uma divisão tradicional de história da arte, do filme, do cinema e da fotografia, feito de forma positivista.

Em tempos recentes, viu-se por parte daqueles próprios teóricos que compunham o quadro daquilo que se chamou de história da arte, em reavaliar o papel da mesma e a indicação para categoria de cultura visual. Uma dessas

¹ As referências às entrevistas que se seguem estão baseadas no trabalho de Margaret Dikovtskaya já citado. Ainda que a leitura do segundo capítulo de seu livro sirva de inspiração, a construção do argumento aqui apresentado não segue exatamente da autora.

indicações faz-se presente no livro de Michael Baxandall, *Painting and experience in Fifteenth-Century Italy*, de 1972². Busca nessa obra relacionar a arte com a história social, no que pode ser traduzido como “um olhar de época” (1988), que localiza hábitos visuais e modos cognitivos de percepção. Interrogam-se as imagens pelo pressuposto de que essas são pintadas a partir do que se pode entender, apreender, daquilo que é visto, mas entendamos que o aparelho cognitivo é culturalmente heterogêneo e orientam as reações em função de determinado objeto olhado.

Diante do que fora acima enunciado, percebe-se que a experiência visual se relaciona e é influenciada pela sociedade. Segundo Baxandall: “o olhar é um sentido construído socialmente e historicamente demarcado” (KNAUSS, 2006, p. 111). A proposta da cultura visual tratada no campo da história da arte ganhou grande peso em função das duas coletâneas de textos, publicados em 1991 e 1994: *Visual Theory: painting and interpretation* e *Visual culture: imagens and interpretations*; os dois trabalhos resultam de pesquisas desenvolvidas por intelectuais dentre os quais: Norman Bryson, Michael Ann Holly e Keith Moxey. Holly em um dos artigos aborda que “o estudo da cultura visual deve tratar de objetos capturados na rede de significados culturais, procurando escapar do presentismo que envolve os valores artísticos (KNAUSS, 2006, p. 112).”

M. Dikovitskaya (2005) rompe com a teoria da história da arte, e sugere uma aproximação com a cultura visual:

O pressuposto é que o valor estético não é imanente, pois não há como negar que sua promoção é uma construção social. É a ausência dessa teoria de base epistemológica universal tradicional da história da arte que torna possível o campo da cultura visual. Revive, assim, a história da arte por meio do estudo e do reconhecimento da heterogeneidade do mundo das imagens, as diferentes circunstâncias de produção e a variedade de funções culturais e sociais que são atribuídas às imagens. Nesse caso, afima-se uma história da arte entendida como história da imagem (KNAUSS, 2006, p. 112).

² Ver BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. 2nd ed. Oxford/New York: Oxford University Press, 1988 ou *O Olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 e *Pintura y vida cotidiana em el Renacimiento*. Barcelona/México: Editorial Gustavo Gili, 2000. Pelas diferenças entre os títulos dados ao livro de Baxandal nas edições de diferentes línguas e países, pode-se perceber a originalidade do seu trabalho, mas igualmente a dificuldade de compreender a particularidade de sua abordagem.

James Elkins³ (2003) acrescentou que os estudos visuais possibilitam a abertura do seu estudo por um conjunto que abrange mais temas e dessa maneira, evita abordagem histórica por suas linhas pré-definidas, possibilitando desta forma escapar dos estilos, e a levantar questões que não são tratadas dentro da tradição da teoria da arte. Se a história da arte é guiada por objetos individuais, nos estudos visuais buscam expandir questões sobre regimento do objeto artístico para o universo das imagens e representações estéticas. Contudo, os estudos visuais se propõem a ir além do primado da arte, de práticas, de significações e discursos. Vai além da percepção visual.

O que se pretende com a proposta de cultura visual é nortear de uma forma geral a história da arte; uma disciplina que se sistematizou no final do século XVIII, legitimada pelo estatuto especial da arte diante da cultura. A idéia central que se encontra inserida nestes apontamentos, é que a cultura visual autoriza um alargamento da história da arte, ao inserir os objetos artísticos no mundo das imagens ou até mesmo ao integrar o mundo das imagens no mundo das artes; ou ainda:

A categoria de cultura visual apresenta um modo de colocar novos desafios para a história da arte, redefinindo o próprio estatuto da arte como construção histórica e com variações que lhe conferem historicidade própria (KNAUSS, 2006, p. 113).

A percepção das Imagens⁴

O termo imagem foi sofrendo algumas modificações na forma de entendê-lo no decorrer da história e de quem se dispôs a pensar sobre. No período pré-histórico uma das formas de registro imaginativa de seu tempo buscado pelo homem foram pelos desenhos nas pedras, nas cavernas, esses desenhos foram a forma encontrada pelos homens de deixarem suas mensagens registradas.

No começo, havia a imagem. Para onde quer que nos voltemos, há a imagem. “Por toda parte no mundo o homem deixou vestígios de suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos, nas pedras, dos tempos mais remotos do paleolítico à época moderna”.⁵ Esses desenhos

³ ELKINS, James. *Visual Studies: essays on verbal and visual representation*. New York/London: Routledge, 2003.

⁴ Um desenvolvimento mais completo da introdução deste tópico pode ser encontrado em Martine Joly, *L'image et les signes*. Paris: Nathan, 1994.

⁵ I.-J. Gelb. *Pour une histoire de l'écriture*. Paris: Flammarion, 1973.

destinavam-se a comunicar mensagens, e muitos deles constituíram o que se chamou “os precursores da escrita”, utilizando processos de descrição-representação que só conservavam um desenvolvimento esquemático de representação de coisas reais.”Petrogramas”, se desenhadas ou pintadas,”petroglifos”, se gravadas ou talhadas – essas figuras representam os primeiros meios de comunicação humana. São consideradas imagens porque imitam, esquematizando visualmente as pessoas, os objetos do mundo real. Acredita-se que essas primeiras imagens também se relacionavam com a magia e a religião. (JOLY, 2000.p.17-18).

A temática que envolve imagens foi alvo de debates também na antiguidade. Tomadas para reflexão filosófica⁶, em especial por Platão e Aristóteles, com visões bastante diferenciadas sobre imagens.

Para Platão a imagem imita, portanto a única imagem passível de uma reflexão filosófica é o que ele reconhecia como imagem “natural” (reflexo ou sombra). Se para Platão a imagem imita e engana, para Aristóteles a imagem educa, portanto leva os homens ao conhecimento das coisas.

As imagens tiveram presentes também no contexto das religiões judaico-cristãs como representações religiosas, portanto, como parte da história da arte ocidental, que buscou como forma de representar as manifestações divinas através de imagens que eram esculpidas e pintadas.

Uma religião monoteísta tinha como dever, portanto combater as imagens, isto é, os outros deuses. “a querela das imagens”, que abalou o ocidente do século IV ao século VII de nossa era, opondo iconófilos e iconoclastas, é o exemplo mais manifesto desse questionamento sobre a natureza divina da imagem (JOLY, 2000, P.18).

No Renascimento, a forma de representar o sagrado e o profano surgiu nos gêneros pictóricos. “Mesmo abolido, o iconoclasmo bizantino influenciou toda história da pintura ocidental” (JOLY, 2000).

Imago em latim, imagem – termo designado atualmente refere-se a “máscara mortuária” que eram usadas nos funerais da antiga Roma. Esse modo de entender imagens diretamente ligadas à concepção Platônica que considerava imagens “válidas” aos seus olhos a imagem “natural” (reflexo ou sombra), ligada aos aspectos da alma, portanto a única passível de tornar uma ferramenta filosófica.

⁶ Platão. La République. Trad. É. Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1949.

Assim, tanto a sombra como o reflexo estão relacionada ao espectro ou a alma do morto.

O homem, no uso de sua razão, e como ser socializado, exprime a capacidade de ver e interpretar o que está a sua volta. Assim, as imagens são tomadas como representações visuais: “desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas”. Para Santaella e Noth (2008), imagens: “são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual (SANTAELLA e NOTH, 2008)”.

Outro domínio de imagens refere-se às imagens que surgem à nossa mente – imagem mental. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais.

Apesar do mundo das imagens ser dividido em duas formas de domínios: material e mental, as imagens enquanto representações visuais, antes de assim se tornarem, já haviam surgido na mente de quem as produziu. Dessa forma, o domínio da imagem mental não se encontra separado da imagem material: estão imbricadas uma a outra. Da imagem origina a história e da história vemos o surgimento das imagens em nossas mentes.

Os conceitos unificadores dos dois domínios da imagem são os conceitos de signo e de representação. É na definição desses dois conceitos que reencontramos os dois domínios da imagem, a saber, o seu lado perceptível e o seu lado mental, unificados estes em algo terceiro, que é o signo ou representação (SANTAELLA, 2008.p.15).

A imagem visual é heterogênea e mais complexa do que se pensa, pois dentro de um único quadro percebemos diversas categorias de signos. E é a sua relação com essas categorias que produz o sentido ao qual apreendemos e deciframos mais ou menos conscientemente as imagens.

O conceito que tornou uno os dois domínios de imagem é o conceito de signo e representação, a esse respeito Martine Jolly⁷ (2000) diz o seguinte:

Para Peirce, um signo é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade.

⁷ Ver, JOLLY, Martine. *Introdução a Análise da Imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 2000.

Para Joly: O mérito dessa definição é mostrar que um signo mantém uma relação solidária entre pelo menos três polos e não apenas dois em Saussure: a face perceptível do signo, “representamen”, ou significante; o que ele representa “objeto” ou referente, e o que significa “interpretante” ou significado. Essa triangulação também representa bem a dinâmica de qualquer signo como processo semiótico, cuja significação depende do contexto de seu aparecimento, assim como da expectativa de seu receptor (JOLY, 2000, p.33).

O processo de criação de uma obra de arte está intimamente ligado à forma de como o pintor olha, enxerga o mundo. Toda obra de arte é resultado de pesquisa de experiência sociocultural, da técnica, da memória latente. Todos esses aspectos são somados e transformados em matéria prima que resultou no que conhecemos como obra de arte.

Às vezes somos guiados por catálogos, museus, escola de arte, mas o que deparamos em museus, galerias, ao olharmos para determinada imagem? O que é um quadro no seu contexto?

Buscar ouvir onde há silêncios, preencher onde existem lacunas, olhar se há monstros, se há heróis, se não há nada não parece algo simples de ser compreendido, pois a pintura do século XX conta-nos algo acerca de pessoas que vivem numa era favorável à visão pessoal ou à ação singular de um artista, uma era que rejeitou os valores tradicionais das classes privilegiadas, o academicismo, e, incentiva os artistas a se expressarem de modo livre e original.

Uma obra de arte é feita de emoções, sensações, imaginação, sonhos, angústias. O modo como Confaloni dialogou com a cultura, é um dos mecanismos para se entender como o artista se apropriou de elementos culturais inseridos no cotidiano da população, na forma física do ambiente social à sua volta, atribuindo-lhes significados no processo de criação de suas formas. Portanto, o quadro antes de qualquer coisa é ele próprio, único.

Ora, qual o diálogo que foi estabelecido de Confaloni com elementos a sua volta para se tornar o que conhecemos como quadro, como obra de arte?

Não seria prudente desconectar as ações de Frei Confaloni para a produção, das obras, ou tentar analisá-las isoladamente, mas sim, buscar uma análise dessas imagens sob uma perspectiva sociocultural, ou seja, de um sujeito inserido em determinado tempo e espaço, e as emergidas relações desse sujeito com seu meio, pois o próprio Frei dizia:

A arte é expressão poética que nasce do contato, quase do choque entre o mundo interior e o mundo sensível. Qualquer alma poética fica comovida neste contato, sentindo profundamente os acontecimentos que a cercam, vive, vibra, é tocada pelas paixões de seus semelhantes (SILVEIRA, 1991, p.90).

Desta forma a verdade no que tenha de apreensível, está na vida, na história, vista e compreendida no tempo que se situa no presente, a compreensão, observação a partir do que o passado é transmitido determinando assim estes aspectos, a estrutura da historicidade.

Pensemos que há um mundo real que provoca reações, esse mundo real faz parte do nosso cotidiano, como parte da nossa existência significa que a todo instante estamos reagindo a algo que está posto no mundo, nas nossas vidas. Ora, agir, reagir, interagir diz respeito ao modo de como o homem vive a sua humanidade. O que resulta do caráter dessa ação são as marcas, as pegadas, os rastros da sua historicidade.

Nesse aspecto a constatação de conhecer uma obra de arte envolve muito mais do que sensações, busca-se um entendimento do seu ser, pois não é a obra de arte que origina o ser de quem a fez, mas o ser de quem a pensou que transformou em arte.

Se determinada obra de arte antes de tudo é única, é uma das características desse artefato exibir cenas. Uma imagem é um espaço de representação que pode ter sido criado ou reproduzido, destacando espaço e tempo. Toda imagem nos leva a vê-la e interpretá-la de determinada forma, até mesmo a fotografia, pois, coube também ao fotógrafo que tirou tal foto suas escolhas, o melhor ângulo, o que ele gostaria que saísse na foto e da forma como gostaria. Nesse aspecto ver não é um ato mecânico, quando vemos algo, somos imediatamente levados a relacionar aquela imagem que estamos vendo, com uma infinidade de outras coisas que nos chegam à mente por imagens no momento.

Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar. Mas existe ainda outro sentido no qual ver precede as palavras: o ato de ver que estabelece nosso lugar no mundo circundante. Explicamos esse mundo com palavras, mas as palavras nunca poderão desfazer o fato de estarmos por ele circundados (BERGER, 1999, p.9).

Para John Berger⁸ (1999), a pintura não pode ser interpretada dentro dos aspectos que ela apresenta envolvida pelas molduras, ao objetivável, ao manipulável quando submetida à estrutura de um método, mas além daquilo que elas têm a nos oferecer enquanto imagens, das coisas a que essas imagens se referem fora desses limites.

A arte está sempre situada em tempo e lugar, sendo possível tomá-la sob um horizonte onde esta se situe e aconteça como história, pois a obra de arte como realidade social expressa sensibilidades da vida política, cultural e da forma como enxergamos o mundo. Assim, a interpretação da pintura não se dá dentro dos aspectos que ela apresenta envolvida pela moldura, mas, das coisas a que essa se refere fora desses limites, buscando uma relação com o que está à sua volta, com o mundo.

Imagens na Relação Passado/Presente

Outro aspecto a ser entendido diz respeito à relação presente/ passado presente. Sabemos que o ofício do historiador está pautado no que aconteceu no passado, remetendo à idéia de tempo, apreendido pelo historiador no tempo presente, tempo este que ele se encontra num determinado espaço. Portanto, o historiador ao tomar como fonte histórica determinada imagem que fora retratada em outra época possui a compreensão de mundo representada no objeto e apreendida dentro do contexto histórico ao qual ele se insere. Ou seja, tempo entre observador, objeto, autor do objeto e o próprio objeto realizado no presente imprimem diferentes entendimentos, o que dependerá do momento histórico vivido, sendo capazes de alterar visões historiográficas já existentes. Esse movimento como já havia citado antes faz parte da própria história que não é dada a nós sujeitos como dados puros e acabados, sendo preciso interpretá-los. A representação de determinada imagem não tem signos imutáveis, tudo vai depender da época que foi analisada, e da maneira como foi apropriada historicamente, o que não quer dizer que o uso de imagens para história não tenha relevância. Ao contrário essas representações trazem dimensão do real, do vivenciado do experienciado.

⁸ BERGER, John. *Modos de Ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro, 1999.

Atualmente as imagens, no nosso caso tomem como exemplo as imagens pictóricas, são tratadas sob uma nova perspectiva dentro das correntes da nova história cultural. Tem sido motivo de preocupação por parte de teóricos e estudiosos do campo imagético a forma como as imagens dialogam, persuadindo os espectadores, obrigando-os a conversar com elas, a interpretá-las o que os levam de certa forma a identificar com o que foi representado nelas. A relação entre o espectador e as imagens é estabelecida ao pensarmos que o espectador enquanto leitor de imagens, ao tomá-las, terá expectativas a partir de um sentido determinado, ou seja, um modo de compreensão e julgamento prévios que este carrega consigo. O espectador só compreende a imagem em função da elaboração de um projetar em sua mente, pois quem “lê” espera algo, e este algo esperado já está carregado de sentido.

À medida que o quadro é pensado como uma história pintada, o quadro é um ato de interpretação de visão de mundo. É com base nessas representações, que envolvem inúmeros tipos de imagens associadas a outros registros de informações, usos e interpretações que nós historiadores num trabalho minucioso, aos poucos vimos abrir os caminhos pelos quais podemos trilhar.

Mas, se as imagens são importantes para o trabalho do historiador como fontes visuais é preciso que entendamos qual o sentido das imagens para a pesquisa histórica?

Imagens contam alguma coisa, quem as criou, fez com essa intenção, pois imagens são criadas pela interpretação de algo, com preocupações que podem estar relacionadas ao tipo de mensagem que seu emissor queria passar ao destinatário.

Para Sandra Pesavento⁹ as imagens produzem trocas de informações, são históricas e correspondem ao imaginário coletivo, a padrões estéticos de determinada época, bem como veiculação de padrões de conduta e ideais de beleza. As imagens têm o poder de despertar para ações, pois são mobilizadoras pelos símbolos que estas representam.

O símbolo se expressa por uma imagem, que é seu componente espacial, e por um sentido, que se reporta

⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra História: *imaginando o imaginário*. Revista Brasileira de História, n. 29, 1995.

a um significado para além da representação explícita ou sensível (PESAVENTO, 1995, p. 22).

Todavia a imagem comporta poder de evasão, de entrarmos em outros mundos, pois no domínio do imaginário as imagens jogam com os sonhos individuais, o que na maioria das vezes hoje são manipulados pelo marketing na mídia, mas também pode ser jogado com sonhos coletivos, com forças de tradições herdadas, por mitos, crenças, símbolo, vistos como sintomas de manipulação.

Entretanto, é importante ressaltar conforme nos mostra Pesavento que as imagens vistas desta forma, o imaginário social não deve ser ligado a ideologias, utopias. “Não cabem posições maniqueístas que reduzem a complexidade do contexto social e a riqueza das representações que ele comporta (PESAVENTO, 1995, p. 23).”

As imagens têm o poder de rememoração, desperta a memória e evocam experiências passadas. Para historiadores que lidam com o campo visual concebem “as fontes visuais” como objeto de pesquisa, pois imagens traduzem sintomas de uma época, a forma como a dinâmica social era pensada naquele momento do seu fazer. Um quadro histórico é pintado de acordo como se pensa a história no momento do seu fazer.

Mas o que os historiadores buscam com as imagens? No primeiro momento o valor estético, ao depararmos diante de uma imagem, ela de certa forma nos remeterá a algo, a algum tipo de emoção ou quem sabe perturbação, desassossego. Vale lembrar que a leitura de imagens não é algo novo tomado como objeto de pesquisa pela história. A interpretação de imagens é conhecida como iconografia ou iconologia, termos relançados no mundo das artes a partir da década de 20 e ressurgem na década de 30 em reação a análise formal de pinturas em termos de composição e cor em detrimento do tema. A prática da iconografia também se deu nesse momento como crítica ao realismo fotográfico, buscando juntamente com historiadores da arte aspectos intrínsecos nas obras de arte. Para os iconografistas “pinturas são feitas para serem lidas” e, não é algo novo, na tradição cristã esse papel era atribuído aos padres.

Na tradição cristã, era expressa pelos padres da igreja e principalmente pelo papa Gregório o Grande (capítulo 3). O artista francês Nicolas Poussin (1594-1665) escreveu sobre seus quadros israelitas colhendo maná, “leiam a história e a pintura” (*lisez l'histoire et le tableau*). De forma

semelhante, o historiador de arte francês Emile Mâle (1862-1954) escreveu sobre a “leitura” de catedrais (BURKE, 2004, p. 15).

No campo da história, as imagens são tomadas como textos, elas sempre terão algo a dizer, estão sempre contando uma trama, enfim, são territórios da nova história cultural vistas como artefatos, ou seja, objetos construídos pelos homens a partir de algo imaginado, como discursos com sentido amplo e imagético sobre a realidade. São formas de representação do mundo, se situam entre o subjetivo e o social, não devem ser percebidas, entendidas pelo óbvio, pelo que está evidente. São produzidas, pensadas com várias funções: religiosa, política, estética, cultural, portanto deve existir todo um cuidado por parte de pesquisadores que lidam com as mesmas como fontes para não tirar conclusões de pinturas individuais, ou generalizar a respeito de esta pertencer à determinada sociedade ou grupo social.

Peter Burke (2004), ao tratar das problemáticas de interpretação de imagens que reaparecem em diferentes contextos em sua obra “*Testemunha Ocular*”, fará quatro ponderações que acreditamos ser relevante para o pesquisador:

1) - É preciso pensar que as imagens nos apresentam visões contemporâneas de mundo, e não nos levam ao mundo social diretamente. Como exemplo tome a visão masculina das mulheres, ou a visão da classe média sobre os camponeses na idade média.

2) - A preocupação que o pesquisador deve ter a respeito do “testemunho das imagens” (BURKE, 2004), esses colocados numa série de contextos (social, político, cultural, religioso), levando em conta qual o interesse do artista ao tratar dessas representações, bem como do patrocinador, o que se pretende da imagem.

3) - Uma série de imagens oferece provas (testemunhos) bem mais confiáveis do que individualmente.

4) – É preciso ler nas entrelinhas, ler o que não está aparente, explícito, o que chama de “ausência de significativas” (BURKE, 2004), tomando como fonte de informações, que às vezes o próprio produtor da imagem não estava consciente que determinada imagem possui a informação passada pelo historiador enquanto leitor.

Para Pesavento (1995) as imagens nos apresentam algumas tensões ao lidarmos com elas:

A primeira refere ao aspecto visível – toda imagem mostra, exhibe algo, assim podemos descrever vendo uma imagem.

A segunda refere ao aspecto invisível – como algo que não é sugerido, insinuado, mas ao mesmo tempo é despertado pela imagem, são os silêncios, as lacunas as insinuações, todos esses pontos são relevante e precisam ser considerados pelo historiador que como um investigador busca desvendar, decifrar os significados, tratando-os como um problema dado pela sociedade, pois a grande problemática que envolve a imagem para a história é o fato da iconografia no passado tratar a imagem pela imagem, hoje não é mais a imagem o objeto de estudo do historiador, ou seja, a fonte não é objeto em si mesmo, ela deve ser tratada a partir de uma problemática social.

A terceira tensão refere ao todo e a parte de uma imagem. Ao olharmos imagens visualizamos o todo, para depois descermos aos detalhes, estes podem aparecer em qualquer parte dessa imagem, desde detalhes nas mãos até um olhar como algo que insinue, e que o artista tenha deixado ali a sua marca.

Com efeito, a imagem cumpre mais do que um mero papel de representação. Como objeto, um quadro contém imagem, toda imagem é dada a ser lida, quando olhamos para determinada imagem, logo, se temos familiaridade com aquilo que está diante de nós, começamos a fazer uma leitura do que estamos vendo. Portanto podemos falar que um quadro nos é dado a fazer a sua leitura.

Pois bem, para que os nossos olhos reconheçam determinada imagem, é preciso que a mesma faça parte do nosso contexto sociocultural. Há uma frase celebre de Erwin Panofsky (1979) que diz o seguinte: “[Um] nativo australiano não poderia reconhecer o tema da Última Ceia; para ele, a cena apenas evocaria a idéia de um alegre jantar” (BURKE, 2004, p.43).

Panofsky, (1979) em seus estudos, insistia na idéia de que as imagens estão inseridas dentro de um contexto histórico, social e cultural, portanto, não podem ser reconhecidas fora desses contextos.

O estudo de interpretação das imagens pictóricas de Frei Confaloni, a partir da constatação preliminar do impacto causado pelas suas obras em Goiás é relevante, pois se observa o interesse por parte dos historiadores com a presença em debates sobre o conceito de cultura visual no campo das artes.

Da História Visual a História da Cultura Visual

A história produzida hoje é nitidamente menos ideológica e “esquemática” como a de outrora que fora proclamada por Ranke no século XIX. O historicismo do século XIX privilegiou os fatos, os acontecimentos políticos, diplomáticos e as guerras. O alargamento das fronteiras da história, e sua interdisciplinaridade com outras ciências contribuíram para o enriquecimento no campo da História, uma vez que desse diálogo toma-se emprestado alguns “procedimentos, conceitos e experiências” (PAIVA, 2002, p. 11).

Assim os desdobramentos que a História sofreu não podem ser justificados por uma carência de teoria não concebida por parte de historiadores.

Não se trata, portanto a busca de uma base teórica não concebida por historiadores, nem direcionada a história para sobre ela dispormos nossos achados de arquivos e tecermos nossas interpretações como se acostumou a pensar e, também, a praticar até muito tempo atrás. Diferentemente temos desenvolvido nossos próprios métodos e conceitos a partir dessas experiências de trocas e de complementaridade e já nos libertamos da camisa de força imposta por uma história dogmática, paradigmática e essencialmente teórica que vinha sendo adotada intensamente até há, pelo menos, duas ou três décadas atrás (PAIVA, 2002, p. 12).

Experiências vivenciadas e relacionadas à contextualização da História por profissionais da área, e fora do Brasil, possuem características utilizadas pelos procedimentos diários que servem ao historiador a aplicação das metodologias pedagógicas. O uso de jornais, revistas, filmes, narrativas, acervos, internet e TV podem ser tomadas como fonte para pesquisas históricas, os mesmos instrumentos que há algumas décadas atrás eram desprezados, como fontes de informação e registro, pelos historiadores do século XX. Observa-se que parte deste descaso esteve relacionada à grande influência positivista da escola metódica que consagrou a história como ciência no século XIX. O conhecimento histórico neste período pautou-se no critério de definição do uso das fontes escritas como padrão de avaliação das práticas de investigação e catalogação de dados. Assim, ignorava-se a interferência do historiador na produção e a contextualização narrativa dos fatos a partir do levantamento das informações, não cabendo ao historiador interpretá-la. O historicismo do século XIX, com visão linear e evolucionista do conhecimento ignorou conhecer, como bem diz Paulo Knaus, “os muitos usos do passado nas sociedades de todos os tempos e a diversidade de

formas de pensar a História.” (KNAUSS, 2006, p.99). As imagens sejam elas inscrições rupestres, ou imagens inscritas em paredes, vasos e diferentes suportes que tratam da antiguidade e representam civilizações antigas, assim como imagens acima citadas que o historiador faz uso atualmente, são componentes que fizeram parte do esforço de outras civilizações ou gerações em deixá-las como legado de seu tempo.

A reflexão proposta neste trabalho trata de uma fonte de pesquisa há pouco tempo descoberta por pesquisadores no campo da história, mas que tem dado mostras da importância e do seu valor como instrumento de trabalho. Trata-se do uso da iconografia nos relatos Históricos que é vista como meios e possibilidades de melhor entendimento de registro, dos feitos dos homens na sua historicidade, permitindo aos professores, historiadores e pesquisadores assumi-la como espaço de pesquisa.

É através da interpretação de imagens que os historiadores num trabalho minucioso, aos poucos vêm abrir os caminhos pelos quais se podem trilhar. Assim o uso de imagens no fazer historiográfico contribui como “verdadeiras certidões visuais do acontecido, do passado” (PAIVA, 2002, p.14). Antes de indagar sobre questões que envolvem o uso da iconografia na História, seria prudente definir o que vem a ser iconografia. Esta definição foi apontada por Paiva como sendo:

Iconografia é um termo que significa a imagem registrada e a representação por meio da imagem. A origem do termo é grega. Ele deriva da palavra *eikóm*, que significa imagem. Daí *eikonographía*, que se transformou em *iconographia* no latim, transformando-se em iconografia em português (PAIVA, 2002, p. 14).

Sabe-se que o universo iconográfico é extenso, envolve grandes quantidades e tipos de imagens. Faz-se necessário o bom uso e um diálogo contínuo com este tipo de fonte. “É preciso saber indagá-las e delas escutar as respostas, como disse um grande historiador inglês do final do século passado E.P. Thompson¹⁰”, segundo Paiva. (PAIVA, 2002 p. 17).

Apesar de a iconografia ser uma fonte como qualquer outra, é um instrumento Histórico dos mais ricos, e os historiadores sabem que essas fontes são construídas e pautadas nas escolhas pessoais ou coletivas de quem as fez.

¹⁰ THOMPSON, E.P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros; uma crítica ao pensamento de Althusser*. (trad.) Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

Essas escolhas poderiam ter sido “forjadas, idealizadas, inventadas” como diz Paiva. Portanto é preciso que os tratos das mesmas sejam feitos com os devidos cuidados, assim como qualquer outro tipo de fonte que o profissional lida no exercício de seu ofício.

Assim como a construção do discurso histórico por outro tipo de fonte não é dada como verdade única e acabada, o mesmo acontece com as fontes iconográficas. Estas não podem ser tomadas como verdades, como retrato fiel de determinada época. Sobre essa abordagem diz Paiva:

Talvez seja a própria beleza da imagem que sirva de isca, uma espécie de canto inebriante de sereia que tem o poder de cegar a vítima e de conduzi-la diretamente ao seu colo traiçoeiro. A imagem bela, simulacro da realidade, não é a realidade histórica em si, mas trás porções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nelas cultivadas. Cabe a nós decodificar os ícones, torná-los inteligíveis o mais que pudermos identificar seus filtros e, enfim, tomá-los como testemunhos que subsidiam a nossa versão do passado e do presente, ela também plena de filtros contemporâneos, de vazios e de intencionalidades. Mas a História é isto! E a construção que não cessa, é a perpétua gestação como já disse sempre ocorrendo do presente para o passado (PAIVA, 2002, p. 19).

A imagem não se esgota em si mesma, há sempre algo mais nessas representações a ser apreendido, compreendido. Algo maior do que é oferecido no sentido de ver ou ler. Com efeito, olhar e ver constitui as condições e possibilidades do nosso viver, mas também oferta, por sua vez, as condições e as possibilidades de uma abertura que está presente e se mostra como uma possibilidade constante.

Para o pesquisador da imagem é necessário ir além da dimensão mais visível ou mais explícita dela. Há como já disse antes, lacunas, silêncios e códigos que precisam ser decifrados, identificados e compreendidos. Nessa perspectiva a imagem é uma espécie de ponte entre a realidade retratada e outras realidades, e outros assuntos, seja no passado, seja no presente (PAIVA, 2002, p. 19).

Em nosso caso compreender de que modo Frei Confaloni interpreta a relação de uma sociedade agrária versus a cultura do modernismo, em face de emergência de um projeto urbanizador moderno pautado nos discursos produzidos e apropriados por uma elite intelectual, é buscar um entendimento pelas imagens para além da sua representação. É entendê-las como artefatos culturais. Assim, uma obra de arte nunca dá a idéia de acabada. Passarão anos e continuaremos

assim, nessa busca incessante, nessa necessidade vital de nos relacionarmos com esses corpos vazios tão cheios de significação, de substancialidades, pois eles sempre terão algo a nos dizer, o que permite por parte de teóricos e pesquisadores do campo visual na história, construir a história cultural de grupos sociais, contribuindo para o entendimento do processo de mudanças sociais, econômicas, políticas, bem como da dinâmica das relações interculturais.

O universo de imagens é extenso bem como os métodos para análise das mesmas. Isto faz com que os historiadores num trabalho minucioso, aos poucos, abram os caminhos pelos quais se pode trilhar sem correr o risco de reduzi-las a mera ilustração de um acontecimento histórico¹¹.

Da Iconografia à Cultura visual

O interesse pelo estudo da imagem e da arte tem provocado algumas mudanças na historiografia contemporânea, envolvendo outras áreas disciplinares das ciências humanas, como é o caso das ciências sociais.

Dessa relação resultou um novo campo interdisciplinar para pesquisa que tem como objeto de investimento a cultura visual, que vimos surgir a partir do final da década de 80 nos Estados Unidos. Com o envolvimento da universidade de Rochester nesse novo campo de pesquisa institucionalizado, logo surgiram dois importantes livros de estudos sobre cultura visual, editados sob a coordenação de Norman Bryson, Michel Ann Holly e Kieth Moxe¹².

No momento em que as imagens interrogam a forma de como as pessoas vêem o mundo e desse modo estabelecem suas teias de representações, começou-se a partir de então a verificar a necessidade e o favorecimento para investimentos de pesquisa no campo do estudo da cultura visual pelos seminários de graduação, o primeiro deles chamado de “cultura visual” ministrado pela Universidade de Chicago, por W.J.T. Michel, no início dos anos 90, realizados até os dias atuais como forma de referência à memória da institucionalização do estudo nessa área.

¹¹ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular – História e Imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru-SP: EDUSC, 2004.

¹² Ver Bryson, Norman; HOLLY, Michel Ann e MOXEY, Keith (eds). *Visual Theory: painting and interpretation*. Cambridge: Polity Press/Blackwell, 1991 e *Visual Culture: Images and Interpretation*. Hanover/London: Wwsleyan University Press, 1994.

A contribuição de W.J.T. Michel na pesquisa da cultura visual, foi justamente quando este começou a trabalhar no departamento de história da arte, e tinha como pretensão focar todas as mídias, formas de imagens, como eram produzidas e circuladas; sua proposta era chamar a atenção para a diferença entre o aspecto verbal e o visual ao discutir tais características que envolvem o que ele chama de “alta e baixa cultura nas artes”, com destaque para as diferenças questionáveis.

Outro intelectual importante para esses estudos foi Nicholas Mirzoeff¹³ que, em 1998 iniciou o curso “Imagens e textos: compreendendo a cultura”, como condição necessária para os cursos de cinema e estudos culturais da universidade do Estado de Nova York (SUNY), de Stony Brook.

Mirzoeff (1998) buscou ministrar suas aulas apontando os diversos tipos de imagens que demonstram o cotidiano das pessoas, os costumes, os modos de viver nos tempos atuais com o intuito de buscar uma reflexão crítica sobre o visual.

A ênfase dada nos últimos anos às pesquisas e ensino da cultura visual provocou o reconhecimento e destaque nos veículos de comunicação publicitária, como a revista *October*, que em uma de suas publicações em 1996, discutiu a noção de cultura visual, com a publicação do resultado de uma pesquisa realizada nos meios acadêmicos de diferentes áreas nos Estados Unidos. Ainda como exemplos têm as publicações no ano de 2002 em revistas acadêmicas de grande reputação no mundo pedagógico anglo-saxão como: “ *Journal of visual culture*, editada pela Sage Publications e *Visual Studies*, publicada pela editora Routledge.” (p.103). Vale destacar que este debate tem sido intensificado também nos últimos anos na internet.

Outra forma de reconhecimento da institucionalização da cultura visual deu-se pelas primeiras antologias de textos dedicados a este tema, conhecidos no mundo acadêmico inglês.

(...) *The block reader in visual culture*, de 1996, coordenado por John Bird, entre outros reuniu escritos que apareceram originalmente entre 1979 e 1989, no periódico britânico *Block*; Em 1998 lançado o *The visual culture reader*, organizado por Nicholas Mirzoeff, em 2003 lançado por James Elkins, *visual studies* (KNAUSS, 2006, p. 104-105).

¹³ Ver MIRZOEFF, Nicholas (ed.) *The Visual culture reader*. London/New York: Routledge, 1998.

Uma das principais causas para a institucionalização dos estudos da cultura visual emergiu como mostra Margaret Dikovitskaya:¹⁴ (2005), “(...) do encontro da história da arte com os estudos culturais, que estabeleceu o território dos estudos visuais” (KNAUSS, 2006, p. 106). A visualidade do estudo da imagem e da arte é o grande centro do questionamento e seu desdobramento, que leva a colocar questões que não foram outrora apontadas ou refletidas por estudiosos e pesquisadores da história da arte, e que, segundo a autora, “podem caracterizar uma nova historiografia de marca interdisciplinar” (KNAUS, 2006, p. 106).

Não existe uma definição ou até mesmo um conceito de cultura visual. Segundo Knauss: “há dois universos distintos que definem a cultura visual, ora de modo abrangente, ora de modo restrito” (2006, p.106) A definição abrangente segundo o autor, “aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualizações e de modelos de visualidade” (KNAUSS, 2006, p. 106).

W.J.T.Michel¹⁵(1994) foi um dos intelectuais que na década de 90 nos Estados Unidos propôs a expressão “*Pictorial Turn*”. Visava trazer uma discussão teórica sobre o assunto. Para tanto tomou como arcabouço teórico o filósofo Richard Rorty que refletiu sobre a História da filosofia e suas transformações, como a virada da lingüística ocorrida no final da década de 50, com destaque para a crítica das artes e das formas culturais pautadas pelos diversos modelos de “textualidade” e “discursos”. Michel chama de “*Pictorial Turn*”, enfatiza o “figurado como representação visual” (KNAUSS, 2006).

Um dos pontos cruciais é o fato de não se ter como desprezar a importância da imagem, trazida para os meios de discussões acadêmicas. Mesmo com a presença marcante da era da imagem vivenciada nas últimas décadas, não se pode evidenciar a questão da imagem como algo recente, “[...] o poder da imagem visual é muito antigo o que faz com que idolatria, iconoclastia, iconofilia e fetichismo não sejam fenômenos exclusivos do mundo pós-moderno (KNAUS, 2006, p. 110).” A evidência da presença massiva da era da imagem eletrônica dos nossos dias não invalida o poder da imagem.

¹⁴ Ver DIKOVITSKAYA, Margaret, *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, Ms./London: The MIT Press, 2005.

¹⁵ Cf. MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

Faz-se necessário considerar duas perspectivas gerais quanto à definição de cultura visual: a primeira entende cultura visual de forma mais restrita, visto que diz respeito: a cultura do pensamento ocidental, marcada pelo eurocentrismo, pela hegemonia do pensamento científico (JENKS¹⁶,1995). Ao considerarmos que a cultura visual é traduzida pela perspectiva temporal, em tempos recentes são marcados efetivamente pela imagem virtual e digital, ou seja, sob o domínio de novas tecnologias, (MIRZOEFF,1998); a segunda perspectiva apresentada abarca vários autores e considera que a cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em tempos e sociedades. É através da segunda perspectiva acima citada que busco historicizar as obras de Frei Confaloni neste trabalho.

É relevante identificar autores que tragam a cultura visual para dentro de um debate que permite interrogar a “especificidade dos objetos visuais” (KNAUSS, 2006), o que para o autor torna-se interessante rever o estatuto artístico atribuído a certas imagens, valorizando a sua relação com a cultura, sugerindo uma demarcação dos estudos visuais como novo campo disciplinar, sendo que o foco é a interdisciplinaridade; postura que se adota nessa pesquisa.

A compreensão de uma obra de arte vale lembrar, sempre entendida como narrativa ou, como meio de comunicação, é um ato de subjetividade e objetividade.

Um simples olhar direcionado para um quadro é o bastante para se ter alguma impressão a seu respeito. Por mais que se esforce, é muito difícil explicar, exatamente, a impressão de determinada pintura ou até mesmo como o artista intentou produzir seus efeitos, ao contemplá-la.

A arte é parte de uma narrativa humana que vem do passado, e, ao dar voz a essas narrativas abre-se o universo da obra. O sentido contido numa obra de arte, não se esgota, pode ser visto por infinitos modos de percepção no tempo, sempre sugerindo e surgindo novas fontes de compreensão.

Até meados da década de 60 os estudos de interpretação estavam direcionados a interpretação literária de textos sagrados e profanos. A partir da década de 60, com o surgimento da semiologia como ciência e a proposta de estudar todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas de signos e sistemas de significação, começaram a surgir outras formas de interpretação. Por

¹⁶ Cf. JENKS, Chris (ed.). Visual culture. London/New York: Routledge, 1995.

exemplo, a que está relacionada a imagens visuais (pintura, cinema, televisão). Consequentemente todas essas transformações vão ser sentidas no interior da historiografia francesa com a intensificação de pesquisas e estudos voltados para o uso de imagens artísticas como fontes históricas. Sem dúvida a utilização de objetos artísticos no campo da história não era algo novo, contudo em meados do século XIX e começo do século XX a relação entre pesquisa histórica e linguagens artísticas praticamente deixou de existir.¹⁷

Lúcia Santaella e Winfried Noth (2008: 97-105) na publicação conjunta da obra intitulada: Imagem, cognição, semiótica e mídia, ressaltam o papel desempenhado por teóricos franceses estruturalistas e pós-estruturalistas que se dedicaram aos estudos de semiologia, lingüística, iniciado por Roland Barthes (1969), introduzindo a relação da pintura com a língua.

A semiologia francesa foi a fonte da pesquisa explicitamente semiótica da pintura. A discussão estruturalista voltou-se primeiramente à questão das analogias entre a pintura e a língua. Após esta busca por um código pictorial, a semiótica começou a estudar as pinturas como discurso e como um sistema intertextual de leituras. Outras abordagens cobrem o amplo espectro que vai da retórica e do estruturalismo até a teoria da informação (SANTAELLA e NOTH, 2008, p.100).

Para tratar de pesquisa histórica baseada em linguagens artísticas, efetivamente dentro de um contexto “regional”, no caso especificamente em Goiânia nos idos dos anos 50, é necessária a compreensão do contexto que envolve história e artes plásticas no Brasil, onde se seguiu uma tradição de ideais de modernidade, idéias que vieram da Europa e foram inseridas à nossa realidade social, por intelectuais ligados às artes de um modo geral.

As reflexões sobre este tema apresentam inúmeras nuances, uma vez que nossa tradição artística, proveniente de uma percepção européia, consagrou-se em torno de valores considerados universais e da idéia de perenidade de certas obras como símbolos da humanidade. Para tanto, o pesquisador, ao optar por este caminho, deverá estar atento a alguns pressupostos, além das dificuldades que poderão envolver o trabalho com as Linguagens Artísticas (PATRIOTA, 2007, p.224).

¹⁷ Especialmente, para a tradição positivista, os historiadores Charles Langlois e Charles Seignobos fizeram a seguinte advertência: “já houve quem se utilizasse de obras literárias, poemas épicos, romances e peças de teatro, para esclarecer períodos e fatos de documentação minguada, assim procedendo, também em relação à antiguidade e à determinação de usos da vida privada. O processo não é ilegítimo, desde que se subordine a várias restrições, que, infelizmente, estamos sempre sujeitos a esquecer” (LANGLOIS, C.V.; SEIGNOBOS, C. Introdução aos estudos históricos. São Paulo: Renascença, 1946.p. 136).

A Busca por uma História da Visualidade

Ulpiano Menezes (2003), em um de seus artigos publicados com o título – Rumo a uma “História visual”, deixa clara a pretensão de dar um norte para sua contextualização da cultura visual, por se tratar de um campo de aplicação do conhecimento histórico de bastante relevância. Esse diálogo se anuncia a partir do século XVIII em que o campo visual fora sistematizado como História da Arte.

Até então, o trato que historiadores têm dispensado ao uso das imagens, vem sendo observado ao longo dos anos como fonte de informação para compor algum texto visualmente, sem relacionar essas imagens ao assunto que está sendo tratado.

Nesse sentido, tanto a antropologia, quanto a sociologia deram um passo à frente da história, cujo objetivo proposto: “como, aliás, no tradicional comentário do texto à francesa, é iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico novo a partir dessas mesmas fontes visuais.” (MENESES, 2003, p. 33).

Menezes (2003) aponta o uso das imagens como percepção do potencial cognitivo, ou seja, aquilo que se pode reconhecer e apreender em determinada representação visual. Para tanto, pede como pré-requisitos o que ele põe como “quadro de referências, informações, problemas e instrumentos conceituais e operacionais (inclusive para cruzamento de dados), relativos a três grandes feixes de questões: o Visual, o visível e a visão”, que trataremos a seguir.

Esses feixes vêm de um procedimento organizado continuamente, o que permitiria ao pesquisador tornar-se apto a definir os planos de suas pesquisas. O primeiro desses feixes é o feixe visual – etimologicamente falando, entendemos por visual – a apreensão, noções pelo visto. Contudo, cabe identificar em que lugar da sociedade se encontra o que se pode ser visto. A isso se dá o nome de Iconosfera, considerada como “o conjunto de imagens – guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com a qual ela interage.” (MENESES, 2003, p.35).

O segundo feixe é o visível – etimologicamente visível é tudo que se pode ver que é claro, aparente. O tratamento do visível com aquilo que denomina o seu oposto, no caso o invisível. Aqui o invisível se propõe à identificação de processos socioculturais em que toda e qualquer sociedade se constrói e é construída. Diz

respeito aos significados visíveis e invisíveis que estão entrelaçados no cotidiano das pessoas, entendemos melhor como conceitos e parâmetros socioculturais que são construídos ao longo do desenvolvimento histórico do homem.

É neste ponto que historiadores reconhecem o salto qualitativo da antropologia e da sociologia que desprendidas de usos teóricos metodológicos específicos, conseguiram adentrar no aspecto visível e invisível, inexplorado por historiadores que se vêem presos num primeiro momento à sistematização do campo visual como História da Arte, juntamente com estruturalismo, no caso o menos aberto seria o estruturalismo Saussuriano, que impossibilita este profissional ter uma visão dinâmica da vida social. Várias foram às contribuições dos sociólogos sobre alguns de grande importância para este campo do conhecimento.

A etiqueta como sistema visual (Norbert Elias); as relações em público e a teatralidade das práticas sociais (Erwin Goffman, Victor Turner); as marcas visíveis de identidades, status e crenças (Richard Sennet); a observabilidade da interação social (George Simmel); o Panopticum, o controle de loucos, criminosos, pobres, do corpo feminino, da identidade, a dominação patriarcal (Foucault); as expressões visuais da proximística (Edward Hall), e assim por diante (MENESES, 2003, p. 36).

Com o advento de novas tecnologias de informação, como é o caso de veículos de comunicação televisiva – estes privilegiaram na modernidade o que é colocado pelo autor como “oculocentrismo”, ou seja, a total importância atribuída à visão, onde espaço e tempo são redimensionados por essas novas tecnologias. Um exemplo que possibilita clarear esta questão foi o desembarque dos astronautas na lua em 1968. A História aí sempre esteve ligada às imagens daqueles que viveu o acontecimento e mudaram a participação em seu campo de atuação, ou seja, “a imagem fala por si só” (MENESES, 2003).

Ainda se tratando do lado oposto da visibilidade, mas naquilo que ela acarreta para a vida moderna contemporânea no âmbito tecno-científico, cuja visibilidade passa assim a ser virtual, esses impactos modificaram as estruturas tradicionais de poder.

(...) valendo-se de Henri Lefebvre, José de Souza Martins retoma o tema da “ditadura do olho” associada ao desaparecimento do corpo: a visualização intensa redundando não numa iluminação, mas no rechaço da experiência e do vivido (MENESES, 2003, p. 37).

O terceiro feixe, a visão – etimologicamente entendida como um dispositivo utilizado pelo ato de ver. Ver nos remete a imaginar que algo está sendo observado por alguém. Não obstante ver, poder ver é apreender aquilo que consegue ver; esta retenção se detém em algo mais nas nossas vidas, nossas histórias o que sugere Jonathan Crary a Meneses (2003), com relação à modalidade do olhar:

[...] A visão e seus efeitos são sempre inseparáveis das possibilidades de um sujeito que observa. Que é tanto um produto histórico como o lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação (MENESES, 2003, p. 38).

Documento Visual em História

Com efeito, o diálogo dos historiadores no campo visual refere-se à problemática da imagem.

A contribuição da Escola dos Anales e seus dissidentes para a ampliação da noção de documentos beneficiou principalmente a partir da década de 60, o uso com maior frequência de documentos visuais. Contudo, tais mudanças não conseguiram eliminar as dificuldades que historiadores têm ainda em lidar com imagens como fontes históricas, o que faz com que na maioria das vezes estas imagens sejam tomadas como tema e apreendidas dentro de uma modalidade tratada oralmente, ou como mediadora entre o pensamento de seus produtores e os observadores, ou como foram citados anteriormente somente no uso da elucidação de algum trabalho, o que impossibilita o historiador em dar conta de absorver e desenvolver intensamente a especificidade visual associando a isso a forma como é desenvolvido seu trabalho, ou seja, suas pesquisas centralizadas no campo da palavra, o que gera “analfabetismo visual” (MENEZES, 2003, p. 40).

O sociólogo e o antropólogo, uma vez indo a campo num processo de observação fazem o reconhecimento desses registros visuais com maior eficiência em função do processo de interpretação. Mas, não se trata de levar em consideração somente a especificidade da imagem. Nos últimos tempos têm surgido algumas propostas interessantes como a de Artur Freitas¹⁸ (2004), no trato da visão de fontes visuais, sobretudo as artísticas, que aqui nos interessa e nos

¹⁸ FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: FGV, n. 34, p. 3-21, jul./dez.2004.

chama a atenção. “[...] formulou um eixo, aqui, muito simples, (que) consiste em propor que as fontes visuais, e, sobretudo as artísticas, sejam vistas em função de três dimensões: a formal, a semântica e a social (MENESES, 2003, p. 41-42)”.

A explicação está no fato de que tanto o “conhecimento artístico” quanto o “conhecimento histórico”, são enriquecidos, como também mantém uma relação de subordinação um ao outro. Para Meneses (2003), mais uma vez os historiadores se vêem diante da questão que envolve o uso das fontes e não da questão “ontológica”, o que constitui dois campos disciplinares legítimos, no caso a História e a História da arte.

Nesse caso, tais diferenças são resolvidas passando por critério de escolhas, que no caso a História atribui maior importância à leitura artística se expandindo à leitura visual de uma dinâmica social, ficando a um segundo plano a leitura histórica da imagem artística.

Ressalte-se que nessa intrincada trama Meneses (2003) toma como forma uma citação de Freitas que fala sobre Baxandall, este diz o seguinte:

Não é apenas o ambiente sociocultural que pode aguçar nossa experiência de uma imagem artística, mas, revertendo a equação, que as próprias formas e os estilos visuais também podem apurar a percepção que temos da sociedade (MENESES, 2003, p. 42, apud FREITAS, 2004, p. 17-18).

O uso de imagens por historiadores vem sendo ao longo dos anos tratado no campo de estudo das ideologias, imaginário e mentalidades. Infelizmente o campo da pintura histórica ainda é muito pouco trabalhado, a preferência ainda se dá por imagem de fotografias, cinema e caricaturas.

Convém explicitar três aspectos de risco que o historiador corre ao pretender trabalhar nesse campo: o primeiro deles seria crer que estudos históricos de imagens não finalizam em outra coisa senão no conhecimento ideológico, imaginário e mentalidades. O segundo seria banalizar a ideologia, como algo que pode ser dito sem levar em consideração a forma material/visual. O terceiro refere-se à exclusão da imagem, do que seja a trama social, como se a ideologia não estivesse imbricada nas relações sociais. As limitações da história iconográfica não dizem respeito apenas ao uso de documentações, mas o desprezo do historiador em trabalhar com outros tipos de fontes (verbal, material, visual), para que se

consiga um maior entendimento da sociedade nas suas transformações, e historicidade.

Significados e Sistemas de Ação

No que se refere à História da Arte começaram a surgir outras formas de percorrer este caminho que não seja pela visão que privilegia o “oculocentrismo”.

Estabelecer parâmetros para que se possa chamar de antropologia da arte que inclua sociedades complexas e não apenas uma “etno-estética”, a arte nasceria sob uma ótica de transformação do mundo e não para “codificar proposições simbólicas ao seu respeito”. Pode-se afirmar que esta idéia está centrada na ação.

Estudos sobre paisagem e poder, W.J.T. Michell¹⁹ postula que se trate o termo “paisagem” como verbo e não como substantivo, transformando-a de objeto a ser visto ou texto a ser lido em um “processo pelo qual se formam as identidades sociais e subjetivas”. Seu modelo de abordagem não pergunta somente o que uma paisagem é ou significa, mas o que ela faz, “Como ela funciona em termos de prática cultural. A paisagem que sugerimos, não significa simplesmente ou simboliza relações de poder; ela é um instrumento de poder cultural, talvez mesmo um agente de poder que é (ou frequentemente se representa assim) independente das intenções humanas” (MENESES, 2003, p. 50).

Outra proposta para o trato dessa problemática diz respeito à relação do olhar com o mundo e suas transformações, de um lado reorganização do mundo material e do outro as mudanças percebidas num sistema cognitivo que se faz pelo olhar. Seria o que Anne Sauvageot²⁰ explicita para mostrar a sua “sociologia do olhar”. O que para Meneses (2003) apresentaria ser mais coerente com as suas propostas: “Em vez de priorizar a construção social do visível, a autora tivesse preferido a construção visível do social” (MENESES, 2003, p. 50).

A Imagem como Artefato

As imagens têm o poder de nos contar algo. São feitas para comunicar com o mundo, devem ser vistas como objetos físicos, “coisas”, como Heidegger²¹ em 1935 preferiu chamá-las. Mas para tanto a responsabilidade no trato com esses

¹⁹ MITCHELL, William.J.T. (ed.). *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 1-2.

²⁰ SAUVAGEOT, Anne. *Voirs et savoirs. Esquisse d'une sociologie du regard*. Paris: PUF, 1994. p. 32-33.

²¹ HEIDEGGER, Martin *The Origin of the work of art*. In: KRELL, David Farrell (ed.). *Martin Heidegger: basic writings*. 2. ed. London: Routledge, 1978. p. 145.

objetos por parte dos historiadores quando tomados como fontes documentais, vê-se certa dificuldade como fora dito antes, no sentido de que esses raramente vão a campo coletá-los como fazem os antropólogos ou os sociólogos, que as registram em seus contextos de usos.

Maurício Daumas²² (2000) mostra o quanto à concepção de imagem se faz deturpada na Europa ao tratar da história da função das imagens, essas resultam de um “efeito museu”, o que as colocam numa significância bastante reduzida de seu papel, afinal as imagens também nos olham, estabelecem contato. Somos tomados a todo instante pelos olhos do pintor na tela posta sob uma superfície em espécie de textura ao que Foucault²³ chamou de “a invisibilidade em profundidade daquilo que o artista contempla: o espaço que estamos e que somos” (FOUCAULT, 1999, p. 5). Sendo assim, ele nos toca, nos atinge e nos liga a representação.

Os lugares desses artefatos foram modificados de tempos em tempos, como exemplo: no século XV se encontravam em igrejas e mosteiros; no século XVIII são acrescentadas as prefeituras e procissões; mais tarde com a evolução tecnológica, gravuras, almanaques, calendários, tornaram a imagem um bem de consumo acessível, inclusive com o advento da fotografia no século XIX e seu aperfeiçoamento de técnicas no século XX.

É preciso que o tratamento da imagem se dê no campo do objeto e não do conteúdo, mas levando-a para o campo do comportamento como cita Elizabeth Edwards²⁴. Para Meneses alguns estudos no campo artístico produziram conhecimento histórico e conseguiram historicizar as imagens que são trabalhadas, sem pretensão de fazer “história social da arte”.

Assim, Klingender, mobilizando documentos visuais, mas também vários outras fontes, montou um quadro extraordinariamente rico do impacto da Revolução industrial na paisagem material, mental, visual e social da Inglaterra Oitocentista. Outro exemplo é o de Baxandall, que também não pretendeu fazer História Social da Arte Italiana, mas demonstrou como os fatos sociais conduzem pela experiência do cotidiano, ao desenvolvimento de certos hábitos e mecanismos visuais. (“o olho do Quattrocento”) que se convertem em elementos identificáveis na produção e no consumo das pinturas (MENESES, 2003, p. 5).

²² DAUMAS, Maurice, *Images et sociétés dans Europe moderne*. Paris: Armand Collin, 2000, p. 97.

²³ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²⁴ EDWARDS, Elizabeth. Material Beings: Objecthood and ethnographic photographs. *Visual Studies*, London: IVSA, v. 17, n. 1, p. 67-75, 2002.

Em suma, buscar inserir a visualidade, que esta seja posta em um quadro sensorial mais amplo sem esquecer-se da importância do tato interagindo com a visão, esta forma de olhar é bastante próxima da arquitetura por se tratar de “volumes visuais” e não de “construção de espaços” como bem observou William M. Ivins²⁵ (1946), considerando desta forma a arquitetura mais próxima da escultura. Pois não podemos entender o visual somente por um sentido único e hegemônico, principalmente em se tratando de sociedades heterogêneas.

Quando Confaloni chegou a Goiás para pintar os catorze mistérios na Igreja do Rosário na cidade de Goiás, em 1950, as imagens pintadas provocaram certo estranhamento por parte da população. O Frei havia recém chegado da Itália, com formação cultural artística européia recebida nos grandes centros de arte da Europa, bem como, seus estudos de filosofia e teologia. O impacto foi grande. Tratava-se de lidar com a diferença, o costume, a comida, a natureza, os hábitos de vida de um modo geral. Seria impossível não se sentir afetado pelo costume da gente dos trópicos.

Logo, seus sentidos foram estimulados pelas cores, pelo cheiro e sabor da comida goiana, das frutas do cerrado, da paisagem da natureza, pelas práticas sociais. Todos esses aspectos tiveram mais do que uma influência passageira na sensibilidade estética do Frei artista. Se tudo lhe era “fonte de sensações”, uma realidade nova se apontava sob o impacto da nova paisagem.

O esforço individual forjado em determinadas circunstâncias, foi logo transformado nas suas ações enquanto pároco da comunidade e nas suas obras como artista. Do contato com o povo na nova terra, tratava de forma criativa, de representar o que via e o que sentia.

A liberdade de criação na sua arte, ao seu modo, uma representação sobre a realidade social de um Goiás, que se encontram rastros nos dias atuais. Seu objetivo foi revelar uma parte da condição humana transformada numa linguagem clássica, “realçando o sentido do divino no homem comum, por considerá-lo representante da humanidade”²⁶ (FABRIS, 1990, p.136). Com uma visão realista e enquanto observador, o pintor colhia aspecto da vida social de forma objetiva.

²⁵ IVINS JR., William M. *Art and geometry: a study of space intuitions*. New York: Dover, 1946.

²⁶ Em Giotto, essa concepção é patente pela escolha do tipo físico, pelo tratamento realista, pela simpatia humana, despojada de veneração ou piedade. Cf. L. VENTURI, *Para Compreender a Pintura: de Giotto a Chagal*, Lisboa, 1968, pp.21-39

É com esse espírito crítico e com o espaço oferecido ao seu olhar pelo cotidiano da vida da cidade que Confaloni criou suas imagens; dentro de uma estética que parecia buscar alcançar um ideal expressionista, daí suas imagens apresentarem sofrimento, a miséria humana, mas com expressões que demonstram certa passividade, poucos com alguns traços de agressividade nas pinceladas. Trouxe por trás das cores sóbrias, a luz, a profundidade, os tons quentes sobre suas frias e ousadas formas em desproporção, os sorrisos e lágrimas contidos que formam suas faces, encobertas pela história e memória daquele que reina pelo poder de uma tela.

Ora, No primeiro momento de sua chegada à cidade de Goiás, o espaço oferecido ao olhar de Confaloni, era o cotidiano de uma cidade pacata. Confaloni não foi um simples missionário a serviço da igreja que se sentia de passagem por terras goianas. Ao contrário, sua identificação com o local, sua forma de ver e sentir tudo o que estava a sua volta, pode ser notada pelo seu legado artístico.

Escolhi como recorte espacial e temporal para esta pesquisa o ano de 1950-1977. De 1950 a 1952, a primeira fase, período da sua chegada ao Brasil, a convite de Dom Cândido Penso, Bispo da Prelazia da cidade de Goiás para pintar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário. No segundo momento, relacionado à sua vinda para Goiânia no ano de 1952 até 1977, ano de seu falecimento.

Entender o significado e a importância de Frei Confaloni e seus feitos, é ir além de suas obras artísticas. É vê-lo pároco, a serviço da fé. Vê-lo a partir de variáveis que advêm da imaginação – da relação do real e do imaginário, do indivíduo e sociedade na medida em que o identifico com a cena cultural e social de Goiás. Há uma interação da sua arte com a sua vida de missionário. Frei Confaloni interpretou a essência da vida urbana em Goiás e se deparou com dissonâncias, sobretudo nos hábitos e costumes de uma sociedade dividida entre o rural e o urbano que se concretizaram nas formalizações mais expressivas, marcante e visual de suas imagens.

Desdobrar os relatos de uma vida contando com alguns vestígios é certamente renascer pelos instrumentos de pesquisa histórica que se colocou inerte por suas sementes escondidas. O olhar que toca é o mesmo que se mantém implacável às intempéries do tempo e do vazio. Semente inerte a espera da luz de outro olhar.

Assim, procuro reviver, pela interpretação dessas imagens, as memórias do artista, renascido pelas vozes de um passado pronto para alterar e promover impactos sobre fontes frágeis do conhecimento, por informações que são perdidas com a velocidade implacável do tempo, que perdem sua formação original pela ausência de construção de discursos históricos, pela visibilidade enfraquecida que delimita a vida do artista que a conta e tece entre cores e formas, quase fúnebres de suas obras ainda existentes, oferecidas como elementos constitutivos entre o que se busca saber e o que se oferta como campo possível desse saber, como passado ausente, que se mostra presente nas imagens daquilo que foi vivido e sentido no tempo e no espaço.

As considerações que se seguem, sob o título: - Confaloni: Olhares, Trocas e Sensações – Uma abordagem de História da Cultura Visual foi previamente pensada e dividida em três capítulos.

No capítulo 1 sob o título: CONFALONI: A Vida na Obra ou A Obra como Vida. Apresento a vida e as obras de Frei Confaloni, ressaltando seus feitos, como a sementeira do que viria ser o nascimento da História da Arte Moderna em Goiás na década de cinquenta. Como suporte bibliográfico, a obra de PX Silveira, “Conhecer Confaloni”, a única fonte bibliográfica encontrada sobre seus feitos.

O capítulo 2: CONFALONI: Olhares, Trocas e Sensações, explorou-se pontos fundamentais referente a toda compreensão onto-artística moderna, que entende que olhar para obra de arte significa estar atenta a vê-la sob a intenção condicionada ao padrão e ambiente da época. Situar em que circunstância o objeto foi criado não somente ao nível da informação factual, mas, sobretudo atentar para o imaginário social da época, do meio, da percepção além dos fatos e expressões. Olhar para a obra de arte significa estar atenta a vê-la no seu traçado, elementos, nuances de cores, textura volume e temática. Entre referenciais teóricos Didi-Huberman foi o filósofo eleito para fundamentação teórica da narrativa histórica do estudo da análise de parte das obras de Frei Confaloni. O critério de escolha das mesmas partiu do momento biográfico construído no percurso desta pesquisa que permitiu pelas análises das obras a identificação da estilística confaloniana, na forma de sentir, de exprimir seus achados não como cópia fiel do que via, mas do que abstraía à sua volta transformando em linhas, traços contornos e cores.

O capítulo 3: Cena Cultural Moderna apresenta a narrativa da construção de um movimento moderno, com destaque para o modernismo no Brasil dividido em

dois contextos distintos: primeira fase, como momento de atualização estética e momento de renovação de idéias; na segunda fase, os artistas mais voltados para problemas nacionais, e os debates centrados numa realidade social brasileira.

Posteriormente, demonstra-se o momento histórico da história da cultura do goianiense, com a ação modernista em Goiás, que buscou romper com o isolamento cultural de Goiás no cenário nacional, destacando às representações artísticas produzidas em Goiânia, a partir do acontecimento do I Congresso Internacional de Intelectuais no ano de 1954.

Por fim, teci as últimas considerações, que representa aspectos centrais que nortearam a investigação na pesquisa. Contudo não concluo com resultados prontos e acabados, pois acredito que muitos trabalhos interessantes a partir da investigação feita nesta pesquisa surgirão.

- CAPÍTULO 1 -

CONFALONI - A VIDA NA OBRA OU A OBRA COMO VIDA

1.1. – Uma Vida em Linhas, Paletas e Cores.

Reconstruir a história de vida de Frei Nazareno Confaloni não parece algo tão simples assim, pois por mais que se esforce para trazer seu passado, percebe-se algo não concluído, inacabado, algo assim por terminar.

Por mais que o campo da pesquisa histórica permita apropriar do seu presente que se constitui num passado ausente, não tem como trazê-lo para contemporaneidade com precisão de detalhes do que aconteceu, ou poderia ter acontecido em determinado lugar e momento.

Sentimentos, sonhos, angústias, ilusões, decepções, são aspectos presentes na subjetividade dos homens, na sua historicidade, não se pode ignorá-los ou simplesmente recusá-los se há intenção pela busca da constituição de sujeitos históricos que compõe a realidade pelos seus atos e ações.

Hoje, enquanto pesquisadora do campo histórico conto apenas com fragmentos, indícios de fatos ocorridos de um dado passado que se encontra distante de mim e dos meus olhos.

1.2. - O Padre Artista

Agora o desejo de conhecer perfis desse artista gigante que não tinha noção da exuberância de seus trabalhos, suas falas, faltas e o que resultou de seus próprios sonhos. O devaneio estava na mistura dos valores que não se revelaram mesmo que existiam os reflexos dessas sombras. Confrontava o olhar que percebia com a visão que o perseguia, a angústia que movia seus instintos, o homem que desafiou seu histórico lançou perspectivas ao futuro zombador sem se dar conta disso ao vir para a cidade de Goiás no ano de 1950, a convite de Dom Cândido Penso, Bispo da Prelazia, para pintar os afrescos na Igreja do Rosário e exercer suas atividades de missionário. Aceito o convite, Frei Confaloni não imaginaria que

a mudança para o Brasil marcaria efetivamente não somente a sua vida como o destino das artes em Goiás, seu nascimento e sua história.

Da observação, do movimento lhe adveio todas as sensações vitais de forma intensificada nas quais brotava a sua arte, independente, pura. Via surgir sua pintura do jeito e da forma como ele a sentia, cheia de vida, energia, como se naqueles corpos ali que aos poucos se faziam presente na tela branca pulsasse sangue que corria pelas veias, até chegar ao coração órgão vital que não somente representa nossa humanidade como também expressão e representação dos sentimentos humanos.

A pintura e o sacerdócio foram o seu mundo e a sua maneira de existir, vocação demonstrada desde a sua infância em Grotti di Castro, sua cidade natal, localizada na região central da Itália, conhecida por ser o local onde hoje se encontram as tumbas etruscas.

Todos os trabalhos durante sua trajetória de vida estão impregnados de dramaticidade cotidiana, sem esquecer o lado afetivo que o cercava. Confaloni foi fruto do momento histórico marcado por grandes transformações e incertezas da humanidade no aspecto social, político, econômico e cultural. Afinal nascera em 1917. A presença de duas grandes guerras, as dificuldades enfrentadas pós-segunda guerra mundial quando já tinha alcançado a maturidade, a fome, a doença, a morte e o cheiro dela, deixaram marcas profundas e fez com que Confaloni, com a visão do passado, atravessasse por sua imaginação o que se encontra além dele.

Vê-se a continuidade com a trama do passado que não foi rompida, a percepção do que foi vivido e experienciado em seu íntimo foi transplantado para a sua arte. A influência do passado, a informação visual, conceitual são assimiladas pela alma do artista, portanto compondo parte da representação de sua pintura.

[...] O pós-guerra – Se é somente aquele que a viveu que pode saber o que foi a Segunda grande guerra. E Confaloni lembrava-se bem de sua primeira ida à Florença. Depois do cessar fogo, o que havia era a falta de tudo, principalmente de sal, os poucos gêneros alimentícios que podiam ser encontrados eram vendidos a preços inimagináveis. Pelas estradas o insistente cheiro de pólvora e queimadas. E também de carne putrefata, envolta em sacos plásticos: corpos de ex-combatentes (SILVEIRA, 1991, p. 24-25).

Dedicação foi à palavra de ordem em tudo que Confaloni se prestou a fazer, viveu intensamente as atividades do sacerdócio desde os 10 anos de idade ao sair de casa encaminhado para um convento com a finalidade de seguir a vida religiosa. Nesse período ficou sem ver a família por doze longos anos. Via somente o pai nas ocasiões em que este levava carregamento de vinha para os padres, uma vez ao ano, acerto feito na época como forma de pagamento dos estudos do filho.

Foi durante este período que ficou sabendo da morte de seus irmãos Névia e no ano seguinte Felippo, foram notícias tristes que o futuro padre recebeu longe de casa. Não se conhece o motivo que levou Confaloni à carreira artística, o que se sabe é que várias vezes foi flagrado desenhando em sala de aula, o que levou seus professores a reconhecerem o seu dom para a pintura e a custearem por um período, aulas semanais fora do convento para que aperfeiçoasse sua técnica, pois viam no menino um futuro promissor.

Viveu sua juventude em um convento dominicano em Florença, berço das artes, ao qual se formou em Filosofia e Teologia, e ainda teve a oportunidade de freqüentar a Academia de Belas Artes de Florença onde conheceu Primo Conti – titular de pintura da academia, na época considerado pela crítica um dos principais artistas italianos, também escritor, poeta e um dos líderes do movimento futurista do começo do século na Europa.

Eleito seu mestre, com ele conviveu e aprendeu a tal ponto de acentuar as características do que foi considerado, pela crítica de artes, traços marcantes nas suas obras, pois até então Confaloni dedicava-se à pinturas religiosas. Foi Primo Conti que fez Confaloni conceber a pintura não como dotada de sentimentos religiosos, sua pretensão até então na época. Mas, seu mestre o fez ver que:

A pintura de um céu tempestuoso, das mãos fartas de um lavrador, ou de uma mulher carregando seu filho poderia ser, num certo sentido, mais sacra, mais dotada de sentimento religioso que a pintura de uma Nossa Senhora, de uma Natividade ou de uma Deposição (SILVEIRA, 1991, p. 25).

Logo, Confaloni abandonou a pintura com temas religiosos tradicionais, resultando desse procedimento, suas composições não mais separadas da ação dos homens e da sua forma de relacionar com a natureza e consigo mesmo. Sua pintura tornava-se humanizada, num plano existencial, e mais, Confaloni passou a lidar no trato com os pincéis de forma mais solta, com contornos precisos. Via-se

que o objeto não estava mais dotado de uma linguagem condensada e afirmada em dogma, com sentido teleológico, e metafísico.



Figura 01: Jesus Cristo Crucificado. capela de Grotte di Castro, Itália.



Figura 02: A Partida dos Apóstolos. capela de Grotti di Castro, Itália.

Confaloni manteve contato com outros centros irradiadores de arte como Milão (Instituto Beato Angêlico de Pintura), Universidade de Brera em Roma onde freqüentou a Escola de Pintura Al Michelangelo

1.3. - A Chegada à Nova Plaga

Nos idos dos anos cinqüenta, a jovem capital, Goiânia, edificada na década de trinta, foi, contudo se erguendo como símbolo da modernidade, ao passo que Goiás, aquela pequena cidade, pacata, com suas ruas de pedras, seus becos, casarões, as conversas de fim de tarde nas portas das casas, o rio vermelho que corta a cidade, a serra dourada, permanecia como antes, a vida tomada de uma paisagem bucólica como se o tempo ali tivesse parado na época do período colonial no século XIX, “Goiás vivia a nostalgia de seus dias de capital”.

Foi nesse cenário acima descrito que começou a história para Goiás daquele que marcaria definitivamente o destino das artes plásticas nessa terra. Quando Frei Nazareno Confaloni lançou sua travessia para o outro lado do oceano, havia aceitado o desafio daquilo que seria um misto de estranhamento e encantamento em terra desconhecida e hostil, a saudade e o sofrimento por separar-se dos amigos, dos parentes, de passar a viver em um mundo diferente do qual estava

habitado, mas teria de prosseguir para uma nova etapa que acabava de iniciar na sua vida de missionário e artista, com o objetivo de cumprir a missão daquilo que mais se entregou a fazer durante sua vida: missionário a serviço da fé e como artista, para pintar os afrescos da Igreja do Rosário, recém reformada, localizada na cidade de Goiás.

Em 27 de Outubro de 1950 Confaloni foi apresentado à cidade de Goiás, local onde residiria para cumprir o que fora combinado.

1.4. – O Erudito da Arte Moderna em Goiás

Com uma população de hábitos tradicionais, aos poucos, aquela gente via surgir às cenas pintadas por Confaloni o que resultou em estranhamento social, pois por mais que os ventos da modernidade estivessem assoprando para o planalto central na década de 50, em função da construção da nova capital federal – Brasília e Goiânia construída na década de 30, a consciência de um espírito moderno se encontrava com poucos, e a arte de Confaloni não foi assimilada no consciente coletivo. As pessoas que ali moravam, aguardavam ansiosos pela inauguração da Igreja, olhavam os afrescos e não conseguiam entender as figuras grotescas pintadas nos mistérios (passagens Bíblicas) por aquele padre que não bastando ser pintor, andava pela cidade sem a batina.

Ficou conhecido na cidade como bem cita PX Silveira, “O pintor louco”, “que pintava Cristos horríveis, usando como modelos pessoas do próprio local”.

“De fato, a cidade “não entendia” aquelas pinturas que “tem cristo com uma expressão terrível”, “sem distinção de Judas”, “Nossa Senhora barriguda”, “mascarados” e todas aquelas figuras esqueléticas, quase fantasmagóricas” “como alguns dizem até hoje” (SILVEIRA, 1991, p. 31).

Hoje nessas formas suspensas vêm-se falas passando por dentes, por entre os olhos, gritos por entre os lábios. As vozes de Confaloni se ouvem pelo choro, pela dor, pela face sofrida que se encontram na sombra da luz que pintou quem sabe algo limiar entre a vida e a morte ele ainda queira nos mostrar. A todo o momento rompeu com a decadência de padrões, porque somente ele redefine as fontes de um conhecimento revigorado ao toque lento e curioso de outro que o identificou como “o pintor louco”. Aos poucos aquela gente via surgir às cenas

pintadas o que resulta num estranhamento, o vento da modernidade ainda não assoprara para o planalto central.

Se a jovem capital nasceu nos moldes de um projeto político que visionou transplantar conceitos visuais urbanos de cidade moderna, para uma população basicamente rural, vê-se que Goiânia foi traçada no vazio, em que o conceito de identidade moderna que se buscou foi forjado. Confaloni como homem estrangeiro, visualiza o moderno dentro do vazio traçado, e dessa relação produziu vazios no interior dela mesma, assim a percepção do moderno na ponte que é feita da relação do vazio, ocupação do vazio e o permitir o vazio afirma sob o pressuposto de que a Estética da Imanência, do ponto de vista da modernidade no conjunto das obras de Frei Confaloni, contrapõem toda experiência religiosa que transcende, e o artista em busca da imanência “fantasmagórica”.

Na realidade só podem julgar assim a sua pintura, àqueles que não prestaram atenção a tudo que ele disse em vida, ou simplesmente fecharam os olhos ao que ele pintou, porque esta também é uma forma do homem de crenças que não conseguiam enxergarem além daquilo que lhe foi colocado como verdade única. Certa vez Confaloni em uma entrevista concebida a Revista Renovação²⁷ desabafou:

O entusiasmo era muito, mas o ambiente muito hostil a qualquer renovação, a nova estética, ao verdadeiro sentido da arte. as reações foram incríveis. Pouca gente, mas pouca gente mesmo, aceitou a nova arte que estava sendo mostrada (SILVEIRA, 1991, p. 97).

Contudo, essas manifestações não o abalavam, o artista queria pintar. Retratava o mundo no emprego de cromatismos sombrios e fortes, às vezes pálidos, talvez herança da educação dominicana rígida que recebeu, ou quem sabe a própria expressão do mundo sensível manifestado na sua arte.

Ao tornar sua arte visível, transplanta sua formação artística européia, mas não europeizada, porque o artista Frei bebeu também do espírito de um país tropical, de um Goiás dito rural que resulta nos gestos das figuras de suas telas e afrescos, onde a Representação do sacro a partir da desconstrução dos corpos impõe antes de qualquer coisa o ideal de beleza moderna para o artista, com

²⁷ Revista Renovação, trazia assuntos culturais e circulou em Goiânia de 1952 a 1955.

personagens representados, que ali se encontravam presentes “como modelos reais”, compondo as cenas dos mistérios na sua subjetividade.

No momento em que construía seus personagens, buscou na terra farta o que lhe ofereceria como modelo de inspiração artística: a morada simples, a gente humilde. Confaloni realçou o homem e a mulher de forma forte e graciosos, sem artificialismos. Desta forma sua arte nascia despojada de qualquer pretensão racionalista, romântica, assim fizera dela, uma expressão livre e cheia de subjetividade sendo a forma como ele a entendia. Dizia Confaloni em uma das cartas endereçada ao amigo Luiz Curado,

Como um artista, pela sua própria profissão, é mais que os outros receptivos e impressionáveis, tudo aqui me é fonte de sensações e comoções, que me esforço para imprimir nas telas com simples camadas de tintas e linhas compositivas. Nestas últimas palavras, poderíamos achar a definição mais apropriada, e para mim mais adequada, de arte em geral: representar a natureza, em um conjunto compositivo de linhas, cores, volumes. Quer dizer que a natureza, passando dentro da alma, sai transformada num são subjetivismo, sem que sua objetividade seja destruída, conquanto – repito – transformada pela sensibilidade e pelas qualidades intelectuais do artista que a cria (SILVEIRA, 1991, p. 89).

Despido de vaidades intelectuais e artísticas, ele próprio via sua concepção de arte, “muito simples, quase infantil”, mas sabia da coerência em tratá-la dessa forma, percebia que ela sempre fora “orientada nesse rumo e deu grandes coisas”! (SILVEIRA, 1991). Ficam evidentes pelos fragmentos acima citados as reações diante de um outro mundo em que o Frei se deparou, sentiu, pressentiu, e que possa ter chegado até ele também pelo reflexo de seu espírito missionário. Todos os trabalhos do Frei artista estão impregnados de dramaticidade cotidiana, sem esquecer o lado afetivo que o cercava. Suas obras parecem transmitir uma denúncia social silenciosa, leve que se deu em função da sua formação dominicana, vê-se que o tocar está no olhar, no calar, o homem que toca é o homem tocado pelo homem, a troca se faz completa quando a percepção sensorial apreende e compreende os valores humanizados. O Frei dizia:

A arte é expressão poética que nasce do contato, quase do choque entre o mundo interior com o mundo sensível. Qualquer alma poética fica comovida neste contato, sentindo profundamente os acontecimentos que a cercam, vive, vibra, é tocada pelas paixões de seus semelhantes (SILVEIRA, 1991, p. 90).

A sensibilidade da alma do artista é marcada também pela presença da guerra em sua vida, viveu um período entre guerras, e as dificuldades enfrentadas pós-segunda guerra mundial, a fome, a doença, a morte e o cheiro dela, deixaram marcas profundas e fez Confaloni com a visão que tinha do seu passado atravessasse pela sua imaginação o que se encontra além dele, dizia o padre que:

A arte surge quando uma alma comovida sabe exteriorizar, realizando em formas plásticas o que viu, e o que se passou em seu íntimo. Na verdade há milhares de alma que sentem, mas poucas são as almas privilegiadas, que alcançarão fixas às próprias emoções, conseguindo assim que os outros sintam nas suas obras o que eles sentiram na criação (SILVEIRA, 1991, p. 90).

Durante o período que estive na cidade de Goiás, quando da passagem de umas de suas preleções no São José do Bandeirante pintou o afresco da igreja com a figura de São José, tendo no segundo plano o Rio Araguaia. Essa obra data do ano de 1951, totalmente destruída, coincidentemente no ano que completaria dez anos da morte de Frei Confaloni. A respeito desse afresco, descreve PX Silveira:

Foi em Julho de 1987. Segundo o Sr. Altamiro, mestre das obras que novamente reformaram a igreja nesta data, ele disse o seguinte: “fizemos novas paredes por fora e depois desmanchamos as velhas” (SILVEIRA, 1991, p. 31).

1.5. - A Mudança Para Goiânia

A idéia da mudança de Frei Confaloni, nasceu de seu encontro com Luiz Augusto Curado. Quando um amigo de Luiz Curado comentou “que ele precisava conhecer um pintor louco que Dom Penso trouxe para a cidade. Não precisou dizer duas vezes.” O encontro se deu em 1952, e Luiz Curado falara de outro amigo Henning Gustav Ritter, de Goiânia, das afinidades em função da admiração que ambos tinham pela arte e o quanto sentia falta de um ambiente cultural e artístico em Goiânia, e da idéia de Ritter em abrir uma escola de arte em Goiânia.

Curado já havia freqüentado aulas de iniciação de arte no Colégio Jesuíta de Friburgo e Gustav Ritter freqüentara a Escola de Arte Hansische Hochschule Fluer Kunst, na Alemanha. Confaloni se entusiasmou com a idéia de uma escola de arte, afinal já vinha a algum tempo dando aulas de pintura em Goiás para os alunos do

Colégio Sant'Ana, sem nenhum entusiasmo por parte dos alunos. Foi então com a idéia fixa de abrir uma escola de artes em Goiânia junto com outros dois companheiros que acabava de conhecer, que Frei Confaloni ganhou permissão para se mudar para Goiânia levando em consideração a condição proposta por ele mesmo: o início dos trabalhos para instalação de um convento dominicano na capital.

Mudou-se para Goiânia em meados de 1952, “tornou-se o primeiro padre de sua ordem a instalar-se em Goiânia.” “Extra-oficialmente, é o fundador da Missão dominicana nesta capital”.

1.6. – Os Primeiros Afrescos em Goiânia

Foi logo que mudou para Goiânia, que Frei Confaloni deu início aos trabalhos de pintura, em afresco, trabalho este arranjado pelo amigo Luiz Curado junto a Inácio Goldfeld, que seria a realização de um painel em afresco numa loja Eletromecânica, situada na Avenida Goiás. Hoje desse afresco só existe a documentação fotográfica e o quadro feito como estudo em óleo sobre tela.

No começo a diretoria da loja não havia ficado satisfeita, Confaloni escolheu como tema “comunicações”. Queria um painel que o tema por si só enquadrasse a execução moderna. Conforme análise de estudos sobre esse material, ficou constatado que o projeto inicial foi alterado durante sua execução, e Confaloni não fez concessão à sua idéia inicial e sim a aprimorou. Esse trabalho foi de grande importância para o Frei, porque garantiu seu sustento em Goiânia nos primeiros meses e foi seu primeiro afresco com tema que não era religioso, o que permitiu abrir as portas para outro universo de temas, e críticas ferrenhas pela suas representações com relação ao universo religioso.

Foi chamado para realização de um enorme afresco na estação ferroviária, recém inaugurada no ano de 1954, um prédio de linhas arquitetônicas modernas estilo Arte Decó, construído para ser a estação mais moderna do Planalto central. Confaloni escolheu seu tema: “Os Bandeirantes: Antigos e modernos”.

Preservado até os dias atuais, esse trabalho na época poderia ser visto praticamente por todos que chegassem por essa via de transporte, o que nesse período era uma das principais vias de escoamento de produção e comunicação.

Segundo palavras do próprio Frei este trabalho que é rico em alegorias era o mais importante para ele:

“Há um resumo de sua concepção social: Política – a união de raças (ainda que sob o jugo patronal) em prol de uma política social; Economia – a relação homem/trabalho nas oportunidades criadas pela demanda do progresso; Ideal – a construção – a partir da natureza – de uma vida melhor, que é o clima de toda a obra” (SILVEIRA, 1991, p. 39).

A via Sacra da Igreja Matriz de Hidrolândia, uma cidade que fica a quarenta quilômetros de Goiânia, foi outro afresco pintado pelo Frei, destruído na reforma da igreja a mando do Frei da própria paróquia. As paredes que estavam pintadas os afrescos foram lixadas e cobertas com tinta branca. Este fato causou revolta por parte dos moradores da cidade.

Hoje se sabe que restaram os contornos da pintura de Confaloni, isso graças à técnica de pintura de afresco que faz com que a pintura penetre no reboco da parede alguns centímetros.

1.7. – O Sonho a Caminho de Ser Concretizado

Eram várias as reuniões com Luiz Curado e Gustav Ritter sobre a possibilidade de abertura de uma escola de arte. Eis que um belo dia Dom Abel os chamou para noticiar um recado: O Arcebispo de Goiânia Dom Emmanuel pretendia em breve fundar uma “Universidade do Brasil Central”, hoje Universidade Católica de Goiás, portanto o plano da fundação da Escola de Artes deveria ser pensado de forma que futuramente pudesse ser incorporada à Universidade que seria criada.

No final do ano de 1952 a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) abriu suas portas, oficialmente reconhecida pelo Ministério da Educação em maio de 1953. A Escola Goiana de Artes surgiu de uma iniciativa “extra-oficial”, pelo amor que seus fundadores tinham a arte. A EGBA nasceu em meio ao período de efervescência política, econômica e cultural que Goiânia vivia no momento. As autoridades idealizadoras do projeto buscaram dar uma identidade moderna a nova capital. Assim, os artistas encarnaram o espírito da nova cidade que aos poucos se expandia.

As primeiras exposições chocaram o olhar daquelas pessoas que não estavam acostumadas àquele tipo de arte. A EGBA abriu suas portas com três cursos iniciais: pintura, escultura e desenho aplicado – este o primeiro a ser oficializado no Brasil, juntou-se aos cursos de Teatro Experimental, Balet, Arte

Infantil, Música – com maestro Belga Jean Douliez – e o Curso Livre de Pintura, oferecido a quem não pudesse cursar a Universidade.

Vale destacar a edição da Revista Renovação um veículo de comunicação que veiculava as idéias da escola, editada pela fundação Pio XII, a revista circulou de 1952 a 1955. Até a EGBA ser transformada em Faculdade da Universidade Católica passou por vários problemas de espaço físico sendo levada a ter que mudar de local algumas vezes, até ser incorporada e instalada em uma das unidades da Universidade Católica, e posteriormente junto com Elder Rocha Lima, Amaury Menezes e outros, o curso de Arquitetura na EGBA.

Frei Confaloni foi para EGBA à voz ativa em que todos tinham profundo respeito. “Foi ele o primeiro artista goiano a ser ouvido e demonstrar luta de classe,” talvez seja pelo fato de ser um artista que viera de fora, com uma formação européia, ou pelo fato do próprio Confaloni ser “um incansável batalhador”. Exerceu o ofício de professor na EGBA, posteriormente Universidade de Goiás, hoje Universidade Católica de Goiás durante 24 anos.

1.8. – Com as Mãos Na Tinta e na Matéria – O Artista Escultor

Na EGBA existia um cooperativismo muito grande tanto por parte dos professores como por parte dos alunos. Todo início de ano as tintas que seriam usadas no decorrer das atividades eram feitas na própria EGBA, - iniciativa de Frei Confaloni. Para tanto todos os alunos recebiam uma relação de materiais a ser comprada para a fabricação de tintas que seria para uso de todos durante o ano letivo, essa iniciativa foi tomada em função do baixo custo e da qualidade da mesma para o aprendizado. O professor Confaloni não pensava na questão da durabilidade, porque seria usada somente para esse fim. Mas, há registro de alguns trabalhos que o frei fazia em sala de aula, para servir como referência, que posteriormente foram presenteados aos próprios alunos e amigos.

Pouco se sabe de Confaloni sobre seus feitos na arte de esculpir. Gostava de trabalhar em esculturas de pequeno porte que vez ou outra presentearia alguém com esses pequenos mimos. Segundo o Frei “todo pintor tem de ser também um pouco de escultor”.

1.9. – Inovando a Arquitetura Sacra em Goiânia

Confaloni foi um homem de muitas batalhas ao longo de sua existência, enfrentou a construção da Igreja São Judas Tadeu no ano de 1955, obra da qual se orgulhava de ter sido o idealizador, e trabalhado incansavelmente para angariar fundos, mesmo que para isso tivesse que oferecer seus quadros em troca de doações, o que aconteceu de fato como assinala PX Silveira:

Foram anos de trabalho dobrado, pois, ao assumir as funções de “arquiteto” e “supervisor” de obras, não deixava de ser o vigário e nem tampouco o artista. Aliás, foi graças a seus quadros que os tijolos foram-se aprumando. Ele espalhou a notícia de que a cada pessoa que fizesse uma doação ofereceria um de seus quadros. E quando as doações não chegavam saía atrás de alguém que sabia comprar-lhe um ou mais quadros. Seu pincel ficou para sempre gravado naquelas paredes. E também a sua capacidade de improvisação (SILVEIRA, 1991, p. 47).

O projeto aprovado para a construção do templo era extremamente arrojado para a sua época, hoje quando adentramos naquele templo ainda temos essa mesma sensação, afinal a sua arquitetura foge completamente de modelos clássicos de igrejas as quais estamos acostumados. A igreja localiza-se no Setor Coimbra, seu arquiteto responsável foi Américo Pontes e como engenheiro calculista o senhor Geraldo dos Passos. Em sua descrição física constam:

[...] sustentada sobre uma laje de concreto de 51 por 21 metros, a 4 metros do solo, apoiada por 26 grandes colunas dispostas em duas filas paralelas. Entre uma e outra, 16 metros de vão livre (SILVEIRA, 1991, p. 46).

É embaixo dessa grande laje que funcionariam as obras sociais da paróquia, inclusive é lá hoje que se encontra a tumba do Frei, na capela do Santíssimo Sacramento, que comunica com a igreja. Esta capela por ser menor, normalmente é usada durante a semana para as celebrações de missas que aparecem menos fiéis. A igreja mesmo é aberta somente aos domingos e dias santos.



Figura 03: Fotografia da Igreja São Judas Tadeu em construção, localizada no Setor Coimbra em Goiânia.

Há um detalhe em que torna a sua arquitetura ainda mais interessante, são as duas rampas laterais, uma de cada lado que dão acesso ao templo. Seu interior é magistralmente adornado com imensos afrescos pintados pelo Frei.

1.10. – Confaloni – Da Vida ao Vácuo²⁸

A saúde de Confaloni, nos últimos anos era motivo de grande preocupação por parte daqueles considerados próximos ao padre, pois juntamente com a ingestão contínua de chumbo, material tóxico existente nas tintas usadas para pintar os afrescos, tinha o péssimo hábito do cigarro.

Giuseppe Confaloni, para nós goianos, Frei Confaloni, homem de personalidade forte, espírito moderno, guerreiro, de caráter firme e aberto, com voz de barítono que adorava cantar. Padre, missionário, poeta pintor, amigo de todos demonstrou em vida, é sempre lembrado pelos amigos em função de suas características

²⁸ Morte enquanto vácuo como espaço imaginário ou real no universo.

pessoais fortes e marcantes. Apresentava para aqueles que conviveram de perto com ele um comportamento ansioso, inquieto, dizia: “Quando Deus quiser, eu morro”. (SILVEIRA, 1991, p.98) resposta dada aos amigos que demonstravam preocupação pela quantidade de cigarros que o frei fumava.

Aos três dias do mês de julho de 1977, o coração do frei pioneiro da arte moderna em Goiás parou de bater com sessenta anos de idade.

Uma obra de arte nunca dá a idéia de acabada, passarão anos sem a presença do frei e suas obras continuarão assim, despertando nas pessoas uma busca incessante, vital de relacionar com esses corpos vazios tão cheios de significação, de substancialidades, pois eles sempre terão algo a dizer.

Confaloni criava sua arte do jeito que ele a sentia, não como parte de um plano Divino, mas como parte de um plano material e sob certos aspectos não deixou também de ser de elevação.

Fazem-se necessário estes apontamentos, para entender o significado e a importância de Frei Confaloni para o estado de Goiás, pois o identifico como cena cultural e cena social, visto que há certa interação da sua arte com a sua vida de missionário enquanto narrador principal dessas cenas.

- CAPÍTULO 2 - CONFALONI: OLHARES, TROCAS E SENSAÇÕES

2.1. – A OBRA DE CONFALONI: CONSTITUINDO UM DISCURSO IMAGÉTICO.

Antes de abordar os critérios buscados para análise das obras, é relevante ressaltar que a interpretação dos objetos artísticos tem a ver com a nossa vivência, com os nossos referenciais, ideologias e com a nossa forma de ver o mundo.

Entretanto os critérios buscados aconteceram também no momento biográfico, em que serviu para que pudesse “iluminar” e ver lembranças de um passado. Ao retrazar a história de Confaloni, surgiu a possibilidade de um entendimento sem colocá-lo na figura de um mito, mas, como sujeito histórico na concentração juntamente com outros companheiros, em momentos significativos para a história do nascimento de instituições culturais em Goiânia na década de 50.

Foi partindo da fonte biográfica do Frei construída no percurso desta pesquisa, que foi possível trazer para esta narrativa, não somente uma definição estilística para o artista, recortada levando em consideração o período de mudança para o Brasil, na cidade de Goiás em 1950, e no segundo momento em 1952, ano da sua vinda para Goiânia, período que Confaloni inicia uma ação cultural em Goiânia, até 1977, ano do seu falecimento. Com o apoio das imagens fui durante o percurso da pesquisa descobrindo traços fundamentais nas suas formas. Fui desvelando pelo seu temperamento plástico subjacente temperamento religioso, o que buscou pelas suas inquietações exprimir e denunciar em suas telas.

Para a busca de uma definição estilística, foi necessário o entendimento de várias correntes artísticas a partir do final do século XIX e começo do século XX, convivendo juntas e os artistas no empenho de renovações de suas linguagens estéticas buscaram suas experimentações artísticas em várias delas, e o Frei não ficou imune a esse tipo de situação durante a sua carreira artística. Percebe-se em

algumas de suas obras traços de uma estilística cubista, abstracionista, realista e expressionista.²⁹

Aprofundar a relação artística entre Confaloni e o espaço ao qual esteve inserido é sugestivo. A cidade de Goiânia nasceu como representação simbólica de modernidade no planalto central, e a evidência de uma atitude estética realista perante reminiscências visualizadas na paisagem urbana, na busca de um estilo e gosto de seu tempo se afirma.

Se na busca do entendimento do exercício de sensibilidade da percepção de Confaloni, teria que interpretar, criar hipóteses, vejamos:

Gostaria de iniciar a nossa busca pela juventude do artista, antes de partir para Goiás como pintor.

Em entrevista a José Godoy Garcia do Jornal Oló em Abril de 1957 Confaloni declarou,

“Aos 17 anos entrei para a Ordem dos Dominicanos. Além do ambiente de estudos teológicos, encontrei na ordem um campo ajustado para o desenvolvimento de minhas tendências artísticas. A Ordem dos Dominicanos conserva uma grande tradição de cultura e arte. Tanto que, quando vemos um dominicano não devemos pensar somente em Beato Angélico, Fra. Bartolomeu Della Porta (mestre de Rafael), Fra Sisto, Fra Ristoro e tantos outros” (GARCIA, 1957, s/p).

Bem, seu relato vai no encaixe de coisa vivida, do seu aprendizado nos estudos e no convívio na Ordem, bem como nas suas referências artísticas. Soubera muito bem fazer suas escolhas, e, com certeza vieram a influenciar em todas as suas ações. Vida e obra se fundem, e dessa alquimia que o fazer artístico resulta: na obra, na sua singularidade, no seu disfarce, no seu fingimento.

E não serão estes momentos elevados que eu, você leitor, buscamos olhar para o objeto artístico que vemos? E que elevação será essa fugidia? Olhar para essas imagens é vê-las como um prolongamento do Frei. As obras de Confaloni trás no seu bojo informações visual, conceitual que, assimiladas pela alma do artista, portanto, compõe parte de suas representações.

O filósofo alemão Wilhelm Weischedel³⁰, escreveu um belíssimo artigo sob o título: “Heidegger ou a Saga do Ser”. Neste artigo Wilhelm diz que, para quem

²⁹ SILVEIRA, PX, “Conhecer Confaloni”. Goiânia: Editora UCG, 1991.

³⁰ WEISCHEDEL, Wilhelm. A Escada dos Fundos da Filosofia: A vida cotidiana e o Pensamento de 34 Grandes Filósofos. In: **Heidegger ou A Saga do Ser**. Tradução Edson Dognaldo Gil. Raimundo Lulio, 2006.

deseja entender um pensador, deve levar também em conta o mundo do qual ele procede.

Foi dessa forma, entendendo Confaloni, no esforço de olhar para suas experiências, olhar para sua vida e seus relacionamentos, olhar para tudo que o cercava, que ele convivia que busquei um entendimento, da sua expressão artística. E para tanto é preciso que se olhe para as ideologias políticas do século XX, onde toda arte esteve direta ou indiretamente relacionada com o momento político. A maioria das vanguardas artísticas exprimia que seria preciso experimentar, ir à direção de um novo mundo, o que resultaria desta experiência era a direção da arte rumo a correntes progressistas e socialistas³¹.

A partir dos anos de 1930-1970 começa haver uma mudança de postura crítica da arte no Brasil, e a abordagem aproxima do enfoque socialista. Este contato se aprofunda com maior intensidade na América Latina do que nos Estados Unidos e Europa. Aracy Amaral³² investiga a questão social na arte no país. Sai em defesa de uma postura engajada de artistas e teóricos. Nesse sentido tanto o crítico quanto o historiador da arte contribuindo para acesso das pessoas a fruição artística – arte como mediadora da consciência dos problemas sociais. Aponta a miscigenação de culturas, ambiente social injusto, uma elite minoritária onde a maioria da população é explorada no Brasil.

Com base em suas afirmações Aracy sugere aproximação do Brasil com países latinos em função da similaridade históricas e culturais. Percebe-se que a partir de 1930 até os anos 1970 os artistas passaram a indagar sobre a função social de sua produção, seu público e como colocar a obra a serviço de alterações de estruturas de uma sociedade injusta. Essa aproximação com enfoque socialista é representada na América latina pela produção dos muralistas Diego Rivera, Orozco e Siqueiros. É importante ressaltar a influência e aproximação de Aracy Amaral com o pensamento de Ferreira Gullar³³ na aproximação da arte com outras instâncias da vida social.

Ao que sabemos o Frei não atuou em nenhum partido político, e também não participou de nenhuma militância política como a corrente teológica designada

³¹ AMARAL, Aracy.A. Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: *Subsídios para uma História social da arte no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Nobel, 1987.

³² Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo. Professora titular da FAU-USP. Crítica e ensaísta.

³³ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

de teologia da libertação³⁴, considerada por parte da igreja como uma ala mais radical fundada dentro da Igreja católica, na década de 60, cujos ideais identificavam com a esquerda. Esses movimentos ideológicos surgiram durante os regimes militares na América Latina, e os avanços nos estudos e entendimentos de teorias marxistas, como instrumento de análises social, que possibilitaria no entendimento das contradições sociais.

Nesta espécie de indagação à sua própria realidade vivida, que buscamos um sentido e um significado em suas ações, pois daí resulta outras possibilidades para lançarmos luz sobre um traço fundamental, não somente do pintor, mas de parte de suas obras. “Frequentei a academia de Belas Artes de Milão, após minha ordenação. Aí desenvolvi mais a minha técnica; conheci mais artistas no ambiente milanês (GARCIA, 1957, s/p).

Acreditamos que o momento biográfico também é uma das formas de buscarmos esses entendimentos, porque a obra é feita em função da vida, ela não é só fuga, evasão. Como Frei Dominicano tinha função de pregação, mas, também de missionário. Em Goiás, os primeiros dominicanos que vieram eram franceses, e data de 1853. Vieram para Goiás com a função de evangelizar os índios. A segunda fundação registrou a partir de 1936, com padres italianos da província da Lombardia. Essa fundação estabeleceu casas em alguns estados dentre os quais Goiás. Foi por intermédio dessa segunda ordem que Confaloni recebeu o convite na década de 50 para pintar os afrescos da Igreja do Rosário em Goiás.

A missão dos Dominicanos é voltada para obras sociais. Atua na causa da justiça, da paz, da formação humana, cristã e fundadores de muitas escolas. Os freis dominicanos têm mais contato com as classes marginalizadas, o que faz a igreja, ser mais participativa, popular, comunitária e, sobretudo de desempenhar seu papel principal, o de evangelização.

Todos esses apontamentos são caminhos que percorridos para descobrir uma voz humana que vem do passado, e ao dar vida a essa voz abre-se o universo da obra. Compreender uma obra de arte não é um conhecimento que foge da existência humana histórica, para um amontoado de conceitos, mas sim um fazer

³⁴ BOFF, L. *Jesus Cristo Libertador*. 18^o ed. Petrópolis: Editora Vozes. 2003.

DUSSEL, E. *Teologia da Libertação – Um Panorama do seu desenvolvimento*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

histórico que apela para experiências, para o conhecimento cognitivo e cognoscível do homem que faz parte do mundo.

Saturado daquele velho academismo, cansado de uma Europa um tanto Bizantina, sonhei encontrar um lugar onde pudesse respirar os ares mais puros, a vida, onde pudesse criar ou dar formas a tudo o que tinha dentro de mim e já com a minha experiência e o meu amor às criaturas começar a minha obra de fraternidade. E nisto, Deus foi tão bom que me mandou a um sítio chamado por muitos de “lugarejo”, mas onde se vive numa honestidade e simplicidade desconhecidas no mundo de hoje; - este lugar é Vila Boa, a velha cidade de Goiás (GARCIA, 1957 s/p).

Edgar Morin nos fala algo interessante sobre ser sujeito atualmente, ele nos diz o seguinte: “Ser sujeito, é pôr o seu Eu no centro do seu mundo” (MORIN: 1998). O sujeito não se faz sozinho, estamos todos ligados a uma teia social. A vida de Confaloni está em relação estreita com a história cultural de Goiânia a partir dos anos 50, tem relação direta com espírito do seu tempo.

Oriundo do meio religioso, e convivendo no berço do Renascimento Italiano do século XVI, isso não deixou de influenciar nos seus achados; de certa forma sempre permaneceu ligado às suas origens religiosas, a sua família. Enquanto pintor, as suas obras são resultados de um desdobramento de sua formação religiosa. Mesmo com o sonho a caminho de ser concretizado, obstinou-se em buscar no novo habitat a fonte mais profunda da sua inspiração: o vínculo com a realidade vivida.

Desta forma, a interpretação das obras escolhidas nos levou a olhá-las, a ir ao encontro delas (forma), para irmos além delas. É atingindo o fazer do artista, associar-se a sua criação, escutar com ele as exigências da obra, que permitiu a aproximação do real vivido no fazer historiográfico. São nesses intercâmbios com a estética, feitos de perguntas e respostas que se extrai o significado desses rostos femininos cuja feição visivelmente dolorosa, caracterizada por elementos que nos leva a buscar um significado dentro de uma dimensão humana, e não heróica cultural ou teleológica.

O quadro “é uma realidade transfigurada de um contexto vivo” (FIGUEIREDO, 1979).

Se o realismo apresentado por Confaloni mostrava um sofrimento aceito passivamente, através de cores frias, estudadas e convencionais, Oliveira introduziria uma dramatização portinariana no meio goiano. Reafirmava

assim o expressionismo, através de uma pintura mais atormentada, de colorido irreverente e atmosfera penumbrosa. Sua presença, seu comportamento individual, reforçou o combate ao academicismo e à inércia do ambiente. [...] Esse expressionismo se estenderia nos anos sessenta através da linha rápida, de um só golpe, e de pinceladas carregadas, simplificando a execução formal em benefício do assunto em si, este, por sua vez, se concentrou em torno de um temário social onde se viam principalmente a maternidade, o sofrimento, a fé e a miséria, ou mesmo a paisagem (FIGUEIREDO, 1979, p. 97).

2.2. – Afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário na cidade de Goiás

Ao adentrar a cidade, logo, depara com seu terreno acidentado. Ao acaso outras várias e recomeçadas distâncias da ladeira principal, becos e antigas habitações com arquitetura estilo colonial português e barroca. É na dimensão desses espaços que pode se constatar que ali foram no passado residências habitadas por famílias de alto poder aquisitivo, apesar de aparentemente apresentarem um estilo arquitetônico Barroco e colonial bem simples³⁵.

A continuar neste exercício imaginário de espaço e tempo, logo adiante a praça do coreto, e no caminho que se dirige - o Rio Vermelho, afluente do Rio Araguaia que corta a cidade. Passa-se por uma antiga ponte de madeira, cercada por velhos casarios beira rio, um deles hoje é o Museu de Cora Coralina. Na continuação do percurso, mais a frente, a igreja que se ergue orgulhosamente! Ali bem no centro, onde se pode avistá-la de qualquer ponto alto do caminho percorrido imaginariamente. Majestosa está ela, cravada no ponto onde o terreno se eleva novamente, a contrastar com a pequena serra de vegetação verde que a circunda. Entre morros e apontada para o céu, a igreja Nossa Senhora do Rosário, conhecida popularmente como antiga igreja dos pretos; foi demolida e reconstruída em estilo neo-gótico em 1733.

É dentro deste espaço religioso, que se encontram os afrescos pintados por Frei Confaloni no ano de 1950. A pintura desses afrescos representa passagens bíblicas registradas no livro do Novo Testamento, da Anunciação da vinda de Jesus, nascimento, seus milagres, crucificação e ressurreição. Nesses afrescos, nota-se Confaloni preso a iconografia cristã tradicional. Em algumas passagens as cenas estão recheadas de alegorias a serem decodificadas. O conjunto da

³⁵ Ver MELLO, Metran Márcia. GOIÂNIA cidade de pedras e de palavras. Goiânia: UFG, 2006.

composição dos episódios bíblicos foi dividido em cenas, sendo um total de 14 cenas representadas entre as pilastras da igreja Nossa Senhora do Rosário em Goiás.

Optou-se pela escolha de algumas cenas as quais no conjunto da obra o artista expôs ainda que de forma inibida, faces anônimas do ambiente local, traduzindo a relação do sacro e profano em formas artísticas, pelo viés do realismo social. A imbricação da formação religiosa, da sua fé, com a postura de artista, no fazer do objeto estético apresenta no conjunto da obra uma narrativa criadora de uma visão de mundo. Obedece a um rigor geométrico de composição, herança das escolas de pintura que freqüentou durante sua juventude em Florença e Milão. O conjunto da obra apresenta certa simplicidade plástica.

Hoje ao tomar esses episódios bíblicos pintados como imagens a serem lidas logo, começam a surgir outras formas de olhar para elas, em função de algumas indagações que parecem pertinentes para esta narrativa.

- A primeira seria buscar identificar qual o lugar de fala dessas formas no local onde estão inseridas e no mundo?

- A segunda refere à questão das temporalidades a qual o historiador é submetido no ato da leitura das obras: o tempo do leitor da obra, o tempo do pintor, aqui no caso Confaloni situado na cidade de Goiás no ano de 1950 (passado); o tempo da memória do pintor como algo que não se encontra no presente, algo como um jogo de presença e ausência no ato de feitura da obra em que ele procura, mas perde e escapa a todo instante. Não obstante algo que ele, eu, você, procuramos e não se encontra no presente (tempo da memória cultural e histórica). Têm-se a impressão de que estamos por assim dizer presos na relação passado presente e presente passado. Vejamos o que fala Huberman:

O conjunto dos sintomas e dos não-sentidos contidos nas imagens artísticas poderia constituir a substância de uma nova História da Arte. Põe essa última no limiar de uma prática dialética que procura frisar os momentos nos quais uma voz cultural e histórica recalçada, suspensa, esquecida e deixada subterraneamente à espera de seu momento de ressurgimento propício (e de seu tempo de recepção e de audição possíveis), reapareceria para cumprir sua tarefa histórica. Assim, ela satisfaria as exigências que sua carga utópica continha naquele tempo em que ela não podia ser entendida. Eis uma história estratificada que se vê convocada a promover o poder incendiário e a chama dialética descobertos durante verdadeiras escavações arqueológicas feitas nas camadas do tempo. O "Outrora" encontra o "Agora" de seu desvelamento. [...] O historiador Benjaminiano escolherá encontrar e resgatar os lugares de emergência eventual de uma memória cultural e histórica involuntária,

lugares ressaltados pelo arqueólogo-historiador-vidente como se ele fosse o artista e o escritor sábio das constelações virtuais do tempo. Os restos em *désheréence* da história fazem ou cristalizam-se em imagens que manifestam seu potencial utópico nas suas latências. A origem do sentido das imagens não é mais situada a partir das datações herdadas da tradição historiográfica, mas encontrada nos interstícios e nas dobras de seu surgimento não-prescritível, imponderável, verdadeiro e eventual (HUBERMAN, 1998, p. 23).

Com meu olhar fixo num jogo de presença e ausência, de deslocamento de passado presente e presente passado: o esvaziamento visual naquilo que está construído e construindo; que está no passado como potência, como possibilidade dada a ser lida, algo do tipo criação, como o é o presente. O olhar aqui referido não é um simples olhar, mas o olhar curioso, interrogativo, investigativo e contemplativo.

Pois bem, essas imagens representam uma história que remonta de aproximadamente 2010 anos e pertencem a um espaço religioso de uma pequena cidade do interior do Brasil. Nos afrescos da Igreja do Rosário as cenas são pintadas nas duas paredes laterais do templo. Cada cena pintada entre os arcos que compõe a arquitetura do templo. Logo ao olhar para as imagens têm-se a impressão de serem projetadas dentro dos arcos como prolongamento do templo. Confaloni opera pinceladas em tons pastel cuja luz e a sombra operam na forma, no movimento, na sobriedade, na obediência do traçado visivelmente clássico dos seus personagens, buscados no passado e tomados forma no seu presente. Mas a formação do presente nas suas imagens é um processo que não se fez sozinho, não se resume ao aqui e agora, não é algo evidente. O que o Frei observou e buscou não é o que está representado na tela.

Interessante imaginar, que diante dessas imagens esteja algo que se quer que veja, antes de qualquer coisa. O que vejo é a vida e o viver, ou é a morte e o morrer? Como um componente essencial, a introdução, em nossa temática indócil, deve ser compreendida como algo que o artista constata diante de si: o instante que a vida percorre lado a lado com o meio e com as experiências. O artista compreende a repercussão de novos conceitos e atributos alheios, contorna o elo que existe entre o que pensa o que traduz o que menciona o que fala e o que o seduz.

Confaloni desvenda o olhar crítico entre a imagem e semelhança do que nos cria com a obra criada, o retrato do homem que renasce de sua realidade junto à

realidade incorporada e materializada pela interiorização de suas crenças e dos conteúdos existenciais que nutrem sua fé. Por mais que suas obras se fragmentem em cores frágeis de tons ocres cansados, cinzas sombrias e pálidas texturas com personagens de faces melancólicas, olhares ausentes, ou inseridos em narrativas desumanas, esquálidas vozes, fatais ameaças, eles (seus olhos) possuem a representatividade de uma visão florescida, inovadora e mascarada de uma religiosidade que traduz elegantemente seus pontos de fuga humana em função da possível e voraz sensação que as guerras vivenciadas pelo artista e as notícias recebidas da perda de seus irmãos dois anos consecutivos quando estava no convento; seriam memórias distorcidas, mas ao mesmo tempo objetivas que o acompanhariam como uma fumaça densa e quase alegórica.

O pós-guerra – Se é somente aquele que a viveu que pode saber o que foi a Segunda grande guerra. E Confaloni lembrava-se bem de sua primeira ida à Florença. Depois do cessar fogo, o que havia era a falta de tudo, principalmente de sal, os poucos gêneros alimentícios que podiam ser encontrados eram vendidos a preços inimagináveis. Pelas estradas o insistente cheiro de pólvora e queimadas. E também de carne putrefata, envolta em sacos plásticos: corpos de ex-combatentes (SILVEIRA, 1991, p. 24-25).

O que nos convoca Confaloni? Experimenta-se o jogo de presença e ausência. E faz-se assim sem perceber, a realidade (o mundo dos vivos) e o imaginado (o mundo além-tumba), ambos se articulam de maneira eficaz. O homem disfarçado neste estado de perda que se mostra evidente disfarça para o seu próprio bem.

Ao sacralizar pessoas reais como modelo para suas obras, automaticamente dessacraliza os personagens bíblicos. Essa mistura de fé e realismo resulta na sua fé na humanidade dos homens. Mas a população da pequena cidade, situada no planalto central, viu nessas cenas bíblicas o que não queriam ver. Aos poucos aquelas gentes viam surgir às cenas pintadas o que resulta um estranhamento, o repúdio se manifestou pela sociedade que não via nas obras do frei o retrato histórico do cristianismo, que não se reconhecia pela maternidade de Nossa senhora com feição dramática, barriguda e que traziam os assombros de suas memórias fantasmagóricas que, possivelmente, permaneciam e se nutriam dos lastros emocionais do artista.

De fato, a cidade não entendia aquelas pinturas que tem cristo com uma expressão terrível, sem distinção de Judas, Nossa Senhora Barriguda, mascarados e todas aquelas figuras esqueléticas, quase fantasmagóricas, “como alguns dizem até hoje” (SILVEIRA, 1991, p. 31).

Trocou-se olhares ligeiros, os sentidos são postos e logo ou não, são dispostos, enfada, rejeita, resmungo ...

Ao aceitar jogar com essas imagens, assim como Confaloni um dia aceitou, abstraindo da realidade que estava envolta, no presente apreensível, experimenta-se também uma perda. De que forma? O artista explora, apalpa, sente cada coisa intensamente. Como uma criatura vagando em busca de algo ocasional, Confaloni sente a fatura da miséria humana que estampa a frente de seus olhos, um mundo novo perdido em dimensões infinitas na visualidade do vazio representado nas paisagens desérticas desses afrescos. Confaloni é assim: sensível, humano, regional. Mas a “inelutável modalidade do visível” (1998) o convoca a todo instante.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quanto uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de idéias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem -, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. [...] Porque Stephen, em seus sonhos, via o mar esverdeado “como uma grande e doce mãe” que ele precisa encontrar e olhar. [...] Porque “a curva da baía e do horizonte cercava uma massa líquida de um verde fosco”, porque, na realidade, “um vaso de porcelana branca ficara ao lado do seu leito de morte com a verde bili viscosa que ela devolvera do fígado putrefeito nos seus barulhentos acessos estertorados do vômito”. Porque antes de cerrar os olhos sua mãe havia aberto a boca num acesso de humores verdes (pituitas). Assim Stephen não via mais os olhos senão como manchas de mar glauco, e o próprio mar como uma “um vaso de águas amargas” eu iam e vinham, “maré sombria” batendo no espaço e, enfim, “batendo em seus olhos, turvando sua visão”(HUBERMAN, 1998, p. 32-33).

O pintor fica a todo instante entre a vida de missionário e artista. Na busca pelo expressionismo, o tempo é o presente da finitude da vida, por isso às vezes deparamos com pinceladas intensas, angustiante, como na imagem que **Jesus é levado a Pilatos**, ver figura 04. Confaloni impregna na composição uma atmosfera de morte anunciada diante da acusação representada em linguagem verbal no quadro logo atrás. A visão sombria da morte parece estar representada na figura fantasmagórica postada atrás de Jesus. Lembra as máscaras da morte

representadas na iconografia medieval. Há certa deformação nos rostos estampados nesta cena. Pilatos, no gesto histórico de lavar as mãos apresenta na expressão e na gestualidade nada poder fazer. No canto direito da cena a dor e o desespero de Maria está no gesto das mãos e da cabeça diante da tragédia presente também no conjunto de composição da tela, no tratamento dado as formas. Na arte de Confaloni os episódios bíblicos são restituídos em símbolos do drama e da condição humana.



Figura: 04 – **Jesus é levado a Pilatos**, 1951, óleo sobre painel. Afresco da Igreja Nossa Senhora do Rosário, Goiás.

Ter que perder o sentido de uma história, de uma tradição, de um contexto, com seu começo, a meu ver parece aterrador, mas é quando vê é querer ver

alguma coisa, algo a nos dizer, que nos faz sentir alguma coisa, algo que vivenciamos e tomamos como experiência no tempo. Essas experiências se repetem sem cessar, estamos todos presos a essa “inelutável modalidade do visível” que nos fala Huberman (1998). O que está à frente não é apenas um objeto que se mostra desta ou daquela forma. Este próprio mostrar e o próprio objeto de nosso olhar, já nos partem em dois: o artista o tocou um dia e ele um dia o tocou, aos olhos de Confaloni, o drama do homem, humanidade, maternidade e fé. Eu o toco com meu olhar e ele me toca em sua ausência, como aquilo que me olha e me vê em minhas recordações; a mim faces pálidas, entristecidas, corpos enfermos, olhares vazios, vida, morte como legado da nossa miséria humana, mas eu quero olhá-los, senti-los, são sintomas de um volume que se esvaziou no frei um dia, e se esvazia em mim, no meu olhar diante dos meus olhos.

Há duas coisas que nos fala Huberman: ver é perder. Carregamos dentro de nós, são por assim dizer parte do nosso ser. Há algo de especial na análise de Huberman, fechar os olhos para ver, conduz a um ver semelhante, embora em outro contexto, ao que se depara agora.

O pintor nos chama a buscar o que está no cotidiano, e digo isso por não considerar sua imagem como representação do real, mas como produção de uma realidade. (FABRIS, 1998, p. 218). As imagens dos eventos bíblicos pintados na Igreja do Rosário na cidade de Goiás são dadas a serem lidas na sua própria discursividade que é constituída na relação com o observador. Não as vejo como mera aparência do passado, ela é aparição dos restos, das “fraturas” da memória, das marcas do passado de Confaloni escrito pelo presente. Essas relações são apreendidas e externalizadas pelo conjunto de símbolos que forjam a identificá-las. Suas imagens sugerem um aprisionamento naquele presente, pois tomou como modelos reais para sua pintura, pessoas do próprio local.

Em um dos episódios bíblicos, que trata da morte e ressurreição de Cristo, o evangelho de São João torna-se objeto de investigação e de algumas formulações feitas por Humberman (1998 p. 41-42).

É quando o discípulo – precedido por Simão – Pedro e seguido por Maria, depois por Maria Madalena – chega diante do túmulo, constata a pedra deslocada e olha o interior ... “ e viu e creu” (et vidit, et credidit), observa lapidamente São João: acreditou porque viu, como outros mais tarde acreditarão por ter tocado, e outros ainda sem ter visto nem tocado. Mas ele, que é que ele viu? Nada, justamente. E é esse nada – ou esse três

vezes nada: alguns panos brancos na penumbra de uma cavidade de pedra - , é esse vazio de corpo que terá desencadeado para sempre toda a dialética da crença. Uma aparição de nada, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada ver para crer em tudo. A partir daí a iconografia cristã terá inventado todos os procedimentos imagináveis para fazer imaginar, justamente, a maneira como um corpo poderia se fazer capaz de esvaziar os lugares – quero dizer esvaziar o lugar real, terrestre, de sua última morada. Vemos então por toda parte os corpos tentando escapar, em imagens evidentemente, aos volumes reais de sua inclusão física, a saber, as tumbas: Essas tumbas que não mais cessarão de reproduzir, a sinistra e sórdida presença dos cadáveres, em representações elaboradas que declinam todas as hierarquias ou então todas as fases supostas do grande processo de [superação] gloriosa, de ressurreição sonhada (HUBERMAN, 1998, p. 42).

A cena que representa **a ressurreição de Jesus**, ver figura 05, a constatação de Maria Madalena Salomé e Maria mãe de Tiago, da ausência do corpo na tumba, a imagem do anjo com a mão sobre a cabeça apontando para Jesus. Alguns símbolos colocados propositalmente pelo artista são identificados. Nesta mesma imagem, a indagação da ausência do corpo, o pano branco que seria o suposto lençol ao qual Cristo foi sepultado, abordado no evangelho de São João, na representação de Confaloni o lençol é transfigurado.

Não teria Confaloni simbolizado à figura do lençol branco encontrado na tumba, na imagem de uma bandeira branca. Entretanto quando o lençol se torna bandeira, implacavelmente vimos o poder da figurabilidade: “Ao mesmo tempo jogo de palavras e jogo de imagens” (HUBERMAN, 1998, p. 87).

Como representação o lençol que se usa na cama torna-se lençol, sudário, e semioticamente passa a ser outra coisa mais ampla e essencial, como uma bandeira branca, que tanto o pintor, eu, você podemos assinalar algo sobre esse objeto. É quando se olha e aquilo que é latente se manifesta, e este abrir os olhos e ver, rever consiste em postular algo que, de todo, experimentamos, articulando como Confaloni que entre tantas coisas escondidas a resposta provocada pelo estímulo do vazio, “da cisão” (1998), a superfície visual virou bandeira branca cujo significado pode estar na paz que Jesus deixou para toda a humanidade, mas uma bandeira branca também significa se render, sinal de perda, assim como pode ser assinalado por Confaloni a paz desejada para humanidade, “Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de superfície” (HUBERMAN, p. 87).



Figura: 05 – **A Ressurreição de Jesus**, 1951, óleo sobre painel. Afresco da Igreja Nossa Senhora do Rosário, Goiás.

No episódio que **Jesus se põe em presença**, para os discípulos abrigados e escondidos dos judeus, percebe-se pelas feições estampadas nas faces um misto de perplexidade e alegria pela confirmação das palavras proferidas pelo mestre durante sua vida, ver figura 06. A aparente movimentação das figuras nas cenas com gestos de evocação nas mãos. Jesus destacado no meio da cena, atrás dele uma auréola – que na iconografia cristã é símbolo atribuído pela sua infinita compaixão, portanto atributos de sua santidade. Ainda nesta cena o pico da chama por trás da auréola, pouco nítido a confundir como algo que se passa fora da janela. Mas, na cena nota-se que ao topo de cada uma das cabeças dos discípulos, a presença de uma chama. É na visualização dessa cena, que fica nítida a

presença da fé, do pintor, ao misturar elementos simbólicos cristãos. Ver figura 06. Robert Campin³⁶, na leitura de imagens como enigma diz o seguinte:

A convenção iconográfica medieval reza que uma chama sobre o topo de uma cabeça, assinala uma outra presença, a do Espírito Santo³⁷. Maria é abençoada por essa presença constante, que infunde à cena doméstica um sentido sobrenatural (CAMPIN, 2003, p. 72).

Ainda nesta mesma cena, outro elemento colocado como código é a imagem de um animal, ao que tudo indica a representação de um lobo no canto direito da cena. Na pintura, cada elemento é um código criado pelo artista com o propósito de ser desvendado pelo leitor da obra. “Talvez todas as pinturas permitam supor a proposição de uma pergunta relativa ao tema, à lição, ao enredo e ao significado” (CAMPIN, 2003, p. 83).

Se se indaga sob as proposições acima mencionadas por Campin, voltado para as imagens dadas a ver e serem vistas pode se chegar a algumas conclusões na charada. Primeiro é a intemporalidade nos episódios bíblicos, representados por Confaloni. Esta não transitoriedade do tempo se relaciona com a presença de Jesus aos seus apóstolos, logo o lobo em algumas imagens pictóricas dos sumérios e dos egípcios, representava não somente Deus, mas também unidade de tempo. Como assinala Campin,

Na tentativa de explicar a presença de um animal de três cabeças – leão, lobo e cão – que acompanha o Deus egípcio Serápís, o historiador latino Macrobius propôs, no século V d.C., a seguinte leitura: O leão, escreveu ele denotava o presente, que é forte e ardoroso; o lobo o passado, que devora a memória e leva consigo tudo o que resta do nosso presente; e o cão, ávido de agradar, representa o futuro, “do qual a esperança, conquanto incerta, sempre nos dá uma imagem agradável” (CAMPIN, 1997, p. 74).

Não estaria o pintor, chamando a atenção para importância da intemporalidade desse capítulo da história da humanidade? Afinal, a presença de elementos como código de uma história que perpassa por 2010 apresenta-se na figura do lobo – na não transitoriedade do tempo para evocação da fé no presente.

³⁶ MANGUEL, Alberto. Lendo Imagens. In: Robert Campin. **A imagem como enigma**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. In: São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

³⁷ Ver Ferguson, Signs and Symbols.



Figura: 06 – **Jesus aparece aos onze discípulos**, 1951, óleo sobre painel. Afresco da Igreja Nossa Senhora do Rosário, Goiás.

O lobo surge disfarçadamente no canto direito da tela como uma resposta do pintor ao mundo dilacerado pela guerra, como falta de manifestação de fé, mas, sobretudo, o lobo como representação daquilo que é o oposto de fé, presente na história do cristianismo – O diabo como uma das partes na luta cósmica que remonta a um tempo anterior à Criação, cuja continuação se projeta ao longo de

toda história do ocidente... E o diabo como tentação e parte de mais um capítulo do drama do homem na terra³⁸. Ver figura 06.

Assistimos à construção de um sistema de conteúdos simbólicos onde se articulam de maneira eficaz a realidade e o imaginado, o mundo dos vivos e além-tumba, intermediados por um universo invisível de seres sobrenaturais, que de uma maneira ferozmente maniqueísta, empenham-se num combate sem tréguas que só terminará com o Armageddon: A luta datada da própria criação entre o Bem e o Mal. Combate que transborda da esfera do sagrado para pautar condutas, comportamentos cotidianos, servindo de explicação para realidade e as desventuras vividas, para explicar os impulsos incontroláveis da carne, e para ensinar à boa coletividade, ao “rebanho dos fiéis” onde se encontram satã e seus agentes (NOGUEIRA, 2000, p. 11).

Faz parte do imaginário cristão a presença do demônio como tentação para o homem que ficou com a função de levar a palavra para o mundo. Não obstante, a dualidade travada entre o reino dos cristãos e o reino do diabo. Na ausência do corpo, o enorme vazio da tumba que permitirá a rearticulação das relações e relacionamentos do corpo ausente. Assim, não foi em vida que Cristo conseguiu tal façanha, mas na morte, em seus desdobramentos posteriores que permitirá que o homem da crença em seu eterno processo de criação, recriação daquilo que está posto no mundo, nos homens. Neste manejo do corpo que fez e desfez, no percurso articulando-se, revestindo de outros contornos e matizes. O vazio da tumba, a ausência do corpo agora justificada, ainda que postando suas fragilidades, mas os homens da crença encarregaram de adaptarem seus ensinamentos à nova época, a saber, “impor-se ver e impõe a todos sentir-se nela tragados: um túmulo vazio, o do Deus morto e ressuscitado” (HUBERMAN, 1998, p. 43), pois para que os “olhos” e o “corpo” (1998) possam continuar e permanecer no estado de criação e recriação, como condição e possibilidade de estar sendo para o nosso presente “a certeza da existência de uma comprovação sobrenatural, contra os triunfos do salvador” (NOGUEIRA, 2000, p. 41). A sustentação desse corpo pela fé e pela palavra da igreja. Tanto Jesus, quanto o diabo só existe para quem tem fé. A igreja conseguiu perceber e manipular muito bem a ausência do corpo daquele que morreu para tirar os pecados do mundo. Criou-se um adversário

³⁸ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. O Diabo no imaginário cristão. In **O Deus e o Diabo: a pedagogia do medo**. São Paulo: Edusc, 2000.

cuja missão é afastar o homem da fé. O diabo passa a ser o inimigo implacável da religião cristã.

Os corpos ressuscitados – se precipitam em multidão para as portas dos lugares que lhes cabem: Paraíso ou Inferno. As tumbas cristãs deviam assim esvaziar-se de seus corpos para encher de algo que não é somente uma promessa – a da ressurreição – mas também uma dialética muito ambígua de astúcias e punições, de esperanças dadas e ameaças brandidas. Pois a toda imagem mítica é preciso uma contra-imagem investida dos poderes da convertibilidade. Assim, toda essa estrutura de crença só valerá na verdade pelo jogo estratégico de suas polaridades e de suas contradições sobre determinadas (HUBERMAN, 1998, p. 43).

Pinturas representando o diabo eram comuns. A idéia de representação do juízo final e do inferno fez parte do imaginário dos fiéis bem como das paredes das igrejas. Já foi representado como anjo caído, mas os “esforços pedagógicos dos representantes da fé” (NOGUEIRA, 2000, p. 63), deram-lhe outras faces. Assim, o diabo como representação inimiga da fé humana, ganha uma variedade de formas grotescas, fantasmagóricas, às vezes, com anatomias animais ou semi-humanas.

O Diabo assume outras variadíssimas formas animais, como a de um touro, gato, cavalo, porco, veado, camundongo ou mosca. Mas a sua aparição como um cão, e um cão preto – a cor denunciando a presença demoníaca - , ocupa segundo lugar na preferência dos relatos. Leão, bispo de Chipre, conta que um diabo saiu de um possesso sob a forma de um cão preto. Segundo Jean Bodin, havia num convento um cão que levantava os hábitos das freiras para abusar delas; os padres diretores, chamados a intervir, descobriram que era o Diabo, que levava as freiras a cometerem o que chamavam “pecado mudo” (NOGUEIRA, 2000, p. 68).

Na cena que **Maria visita Izabel**, figura 07, já com o filho no ventre vai ao encontro da prima Izabel que estava grávida de João Batista, a pintura está representada com algumas alegorias usadas pelo pintor. Todos os elementos da cena estão em um único plano, mas bem recortados. Maria que está no canto direito apresenta com as mãos estendidas com gesto de cumprimento para a prima que fora visitar. Logo atrás o animal burro como prova da viagem. Mas é dos dois cantos da imagem que estão elementos alegóricos usados pelo pintor, que para quem olha atentamente a obra, se vê a interrogá-los. Do lado direito a representação de um pombo, em que o pintor atento aos detalhes deixou nitidamente um código a ser decifrado.

Tanto no chão onde se encontra o pombo, como acima de sua cabeça a presença de raios, certa luminosidade que emana na presença do animal, vê-se o pombo simbolizando a presença e a grandeza do Espírito Santo. Do canto direito da cena, a representação de um cão preto, em posição de caça a espreita, com a língua para fora, mirando o pombo, a evidência do mal representada pela figura do cão. Ver figura 07.



Figura: 07 – **Maria visita a prima Izabel**, 1951, óleo sobre painel. Afresco da Igreja Nossa Senhora do Rosário, Goiás.

Na cena de **Jesus crucificado no afresco da Igreja Nossa Senhora do Rosário**, o rigor clássico sempre presente na marcação dos espaços, geometricamente bem definidos, e partindo de um ponto central, nota-se nesta cena o aspecto teatral realçando o realismo pictórico. A carga expressiva da

imagem não chega à deformação. A predominância dos tons pastel na sua paleta, apesar da pouca variedade de cores, é notável a riqueza o realce e a suavidade das suas imagens com poucas tonalidades trabalhadas. Ver figura 08.



Figura: 08 – **Jesus crucificado**, 1951, óleo sobre painel. Afresco da Igreja Nossa Senhora do Rosário, Goiás.

Ao contrário da cena da crucificação de Jesus pintada na Igreja Nossa Senhora do Rosário, na cidade de Goiás, a imagem de Jesus crucificado na Igreja São Judas Tadeu em Goiânia, Confaloni consegue intensa dramaticidade, dando a obra um caráter mais amplo que o do drama religioso.



Figura: 09 – **Jesus crucificado**, 1966, óleo sobre painel. Afresco da Igreja São Judas Tadeu, Goiânia.

Nos afrescos da Igreja do Rosário em Goiás, suas obras se inscrevem na fase de Confaloni na busca do expressionismo, mas é claro a expressividade voltada para um conteúdo social. Na imagem um Jesus mais contido na gestualidade e na sua expressão.

Na Imagem de **Jesus crucificado, no afresco da Igreja São Judas Tadeu**³⁹ em Goiânia a deformação expressiva no rosto de Cristo Confaloni acentua o drama humano, presente no rosto deformado pela dor, a visibilidade dos membros deformados, da gestualidade que pronuncia resignação, humildade, uma mistura de dor com serenidade. Nessa Imagem a dor não tem lágrimas ou espanto. O olho arregalado é a busca do pintor em intensificar a dor pungente do corpo com aparência descarnada. A dor estampada do cristo representa para Confaloni reminiscências do tempo de infância, da presença das guerras na sua vida⁴⁰, são visões sombrias que não abandonariam Confaloni. Ver figura 09.

A imagem de **Nossa Senhora “barriguda”**, pintada dentro da cúpula da Igreja Nossa Senhora do Rosário, Confaloni destaca o papel da mulher de gerar e dar a luz a um filho, Nesse sentido a imagem pictural foge a uma identidade divina. Ver figura 10. Destacada no centro da imagem, Nossa Senhora é acentuada pelo vigor das pinceladas, ora simboliza o dom da graça, única virgem mãe, ora o papel da mulher em espaços vividos por uma sociedade patriarcal a qual à mulher era atribuído trabalhos secundários, confinadas no interior do lar para procriar. Confaloni dá o tom de fé e realismo pictórico. A dimensão humana está na imagem da mulher que carrega a criança no seu ventre, mas o pintor demonstra interesse pelo significado dos acontecimentos. A imagem tanto pode carregar o significado da importância de Maria para a história da Igreja Católica, no ato de sua coroação pela cúpula da Igreja, representada nas imagens masculinas que ladeiam a Nossa Senhora. Do lado direito de Nossa Senhora o homem com aparência de velho traça uma veste por cima da batina, que denuncia autoridade de papa da Igreja. Do lado esquerdo, um homem de aparência simples, barba, cabelos escorridos na altura

³⁹ Igreja idealizada e construída por Frei Confaloni, localizada em Goiânia no Setor Coimbra.

⁴⁰ (...) O pós-guerra – Se é somente aquele que a viveu que pode saber o que foi a Segunda grande guerra. E Confaloni lembrava-se bem de sua primeira ida à Florença. Depois do cessar fogo, o que havia era a falta de tudo, principalmente de sal, os poucos gêneros alimentícios que podiam ser encontrados eram vendidos a preços inimagináveis. Pelas estradas o insistente cheiro de pólvora e queimadas. E também de carne putrefata, envolta em sacos plásticos: corpos de ex-combatentes (SILVEIRA, 1991, p. 24-25).

dos ombros, com pés descalços e uma auréola sobre sua cabeça parece acompanhar os traços do desenho atrás. Ao que tudo indica o homem é a representação de Cristo.



Figura: 10 – **Nossa Senhora, 1951**, óleo sobre painel. Cúpula da Igreja Nossa Senhora do Rosário, Goiás.

Nessa composição o equilíbrio clássico não desaparece nos traços, mesmo dando feições rígidas e aparência de uma mulher de meia idade a Nossa Senhora, Confaloni se mantém impecável na técnica. Retira o manto de santidade de Nossa Senhora tornando-a humanizada, num plano existencial, talvez porque a história sempre esteve recheada de homens celebres, de gênios, e as mulheres sempre ausentes das narrativas históricas como grandes heroínas. Pintou cada uma das figuras com sua individualidade, dotadas de vida, sem deixar de demonstrar o

carinho especial pela imagem feminina no aspecto maternal. Se olhar atentamente para a figura 11 do afresco da imagem de Nossa Senhora dentro da Igreja São Judas Tadeu, percebe-se nele o caráter humano, doce, maternal e a ausência das feições rígidas como as que foram dadas a Nossa Senhora pintada na cúpula da Igreja do Rosário. Ver figura 10.



Figura: 11 – **Nossa Senhora**, 1966, óleo sobre painel. Afresco na Igreja São Judas Tadeu, Goiânia.

Aparentando uma mulher nova, de cabelos lisos, escorridos na altura dos ombros, se posta com a cabeça levemente inclinada gesto obedecido pelo filho que sustenta no seu colo com uma das mãos, a outra envolvida pelo Rosário que o filho também parece brincar. Com os joelhos levemente dobrados, a criança se posta de pé no colo da mãe, com o olhar distante, tanto o filho como a mãe parecem olhar para fora do quadro. O olhar da mãe é intenso, o olhar do filho piedoso. A face materna apresenta traços fortes, nariz e lábios grossos, herança genética deixada por negros no estado de Goiás. O rosto do filho apresenta certa delicadeza e meiguice conforme figura 11.

2.3. – Madonas

A sensibilidade de Confaloni pode ser sentida na figura humana, em especial nas faces de suas madonas. Sabe-se de registro da primeira madona pintada que data de 1935, uma Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. (SILVEIRA, 1991, p.83).

Desde então Confaloni não parou mais de pintar essas imagens, algumas com aparência infantil, são “meninas bonecas” (1991), ver figura 12, que representam a terceira fase de madonas do pintor. Foi a partir do final da década de 50, que elas passam a ganhar feições que se aproximam com os tipos da rua, nesta fase o caráter religioso emanado pelas mesmas adquire certa humanidade. São faces alongadas dando-lhes um formato “lacrimal”. Ver figura 14.

Confaloni parece ter experimentado os mais diversos tipos de sentimentos, da resignação à dor muda expressa nas faces, no olhar triste, vazio, algumas de olhos quase fechados, bocas distorcidas, outras de olhos afundados, estacados, bocas entreabertas o que demonstra uma atmosfera sombria. Ver figuras 12,13 e 14. Certa vez perguntado sobre suas madonas:

Confaloni, diga-me: por que você faz estas Madonas desse jeito, incompletas e disformes? [...] Meu caro, não tente somente enxergar, tente sentir também. Nossos olhos só podem ver realmente quando também sentimos. Está aqui o fundamental, para os olhos que sabem ver e sentir. Porque da mesma maneira que eu não posso te fazer ver Deus, não posso também te fazer ver este quadro (SILVEIRA, 1991, p. 84).

Nas representações de Frei Confaloni a estrutura das formas aparece com rigor clássico, o que revela um artista que ainda não desvencilhou de traçados acadêmicos formais. A deformação não é intensa. Os corpos sempre pintados da

cintura para cima parecem estar sempre suspensos, como estátuas, sem apresentar em momento algum a idéia de movimento, ver figuras 12 e 13.

A afetividade no olhar, no gesto estatual, no pescoço inclinado para o lado se revela pelas pinceladas vigorosas com grande intensidade humana que se revestem de dor que não conseguem esconder o vazio emotivo, ver figuras 12,13 e 14.

Na figura 12, o pintor parece dar vida à imagem com aparência infantil, com gesto acanhado que passa a impressão de estar no ventre materno. A composição é dominada por estrutura circular. É nas representações dessas madonas que se percebe a explosão plástica de sentimentos pelo pintor. Confaloni reduz suas imagens à essencialidade expressiva, Para alcançar o almejado estético nessas figuras femininas exprime contrastes de vida e morte, feiúra e beleza.

Mostra que, por trás de uma aparência repugnante, pode estar escondido um tesouro de sentimentos, toda a pureza do mundo. Mais como um elemento metonímico, o véu, às vezes, não pode ser distinguido de uma mortalha. Como se, desta vez, o artista quizesse fazer ver sua certeza de que vida e morte são uma coisa só: nascimento. [...] Fervor de arte e religião completando-se em uma ação única (SILVEIRA, 1991, p. 85).

A consistência é dada a essas imagens pelo contraste da cor preta com suaves tons ocre usado nas vestimentas, ver figuras 12,13 e 14. Ninguém melhor do que Confaloni tenha sabido dar expressão a essas formas ao impregnar a composição de uma atmosfera de religiosidade, ver figura 13. “Nunca sentiu tão forte, para si próprio, a sua pintura. E é tanta a vida (convite) que delas irradia que, à frente de algumas madonas, ele chega mesmo a ajoelhar-se e rezar. Isso por diversas vezes” (SILVEIRA, 1991, p.85).

Confaloni é sensível, experimenta no ato de pintar sensações que transcende a experiência, o pintor parece ir para além da experiência criativa. Parece chegar a um grau de sentimento intenso pela ligação estreita que ele mantém da sua arte com a sua fé. Diante desse processo singular de profundidade criativa, essas figuras femininas vão se transformando em pura forma de crueza dolorosa.

É nítida a importância que Confaloni dá na utilização da técnica. É através dos recursos pictóricos usados, que o artista consegue materializar toda carga de

sentimentos que nutre como a técnica de cor e esfumaçamento usada para ressaltar a palidez dos rostos magros e o rendilhado dos mantos.



Figura: 12 - **Madona**. Óleo sobre tela. Ano, 1977. Convento São Domingos da Igreja São Judas Tadeu, Goiânia.

Sabe-se que a cor é a substância do objeto, e é intrínseca ao mesmo. Desta forma, toda expressão artística é representada pelas cores, e a escolha dessas

cores dependerá do tipo de emoção que o artista deseja despertar em determinada forma.



Figura: 13 - **Madona**. Óleo sobre tela. Convento São Domingos da Igreja São Judas Tadeu, Goiânia.

Confaloni sabe dar harmonia a grande gama de cores que trabalha na paleta, de modo que se mesclam se fundem e dialogam entre si pela harmonia apresentada na obra.

Na figura 13 e 14, vê-se o corpo na sua materialidade, como parte que compõe os espaços, mas composição também de sentido da vida, daquilo que é latente. O corpo como linguagem que pode expressar a sua materialidade física e espiritual. O corpo que na obra de arte é materializado sob a forma de figura para compor os sentidos. O corpo enquanto linguagem, como algo dado a querer dizer alguma coisa, ver figura 12,13 e 14. O corpo como sinal de lugar no mundo, em que os dois lados se fundem em um só: vida e morte, presença e ausência, que guarda na penumbra que repousa no seu passado, ver figura 13 e 14. Talvez lugar que se visita sensivelmente, ou que se sente pelas impressões desses corpos, pelas suas cores e pelo olhar nos detalhes onde busco imaginá-los. Encobertas por mantos nas suas cabeças, em nenhuma dessas imagens os cabelos está à mostra, sempre cobertos por um manto escuro, o que demonstra que em nenhum momento o pintor tivera a intenção de colocar sensualidade nessas imagens. Podemos identificar as cabeças cobertas pelos mantos, a representação das mulheres nessa sociedade, reclusas em seus lares.

Em algumas imagens o contraste do branco com o preto no manto da cabeça cuja aparência lembra freiras, ver figura 12 e 14, e detalhe, o branco nas suas imagens, sempre encaixado, o que pode ser interpretado como metáforas do silêncio. Algumas dessas madonas apresentam no detalhe sobre a testa, um delicado véu rendilhado, que na sua sutileza transmite uma leve emanção de santidade! Ver figura 13 e 14. Os elementos expressivos desses rostos fazem pensar numa representação simbólica da mulher e não propriamente fisionomias individualizadas. Não apresentam agressividade na forma, tão pouco nas pinceladas, o que pode constatar no ofício do artista a intenção de criar um contraste emotivo ora realçando a dor, angústia, medo e sofrimento, ver figura 14. Ora serenidade, bondade e ora a religiosidade, pautado pelo dizer indireto, pelos meios-tons simbolistas, pelos desenhos executados cheios de imaginação e sentimentos.

Na figura 14, Confaloni parece colocar-se no ponto mais doloroso da vida humana. A aparência de uma mulher doente é nítida nesta representação. Confaloni não chega à deformação total na imagem, mas demonstra toda sensação de dor e sofrimento pela introdução de uma gama de tons pardacentos como o verde, cinza e o preto, buscando um aspecto esfumaçado que dá a obra um caráter sombrio. O manto preto envolvido na cabeça emoldurado por um tecido branco no

pescoço que parece estar preso sustentando sua face com a boca que se mantém entreaberta parece evocar dor.



Figura: 14 – **Madona**. Óleo sobre tela. Convento São Domingos da Igreja São Judas Tadeu, Goiânia.

A criatividade de Frei Confaloni é revelada nas formas não convencionais, e as representações dessas imagens femininas são transfiguradas para uma arte verdadeiramente humana, que representa uma visão peculiar da mulher, da vida e da presença das mesmas na sociedade.

A presença de uma mulher exprime sua própria atitude em relação a si mesma, e define o que pode e o que não pode lhe ser feito. Sua presença manifesta-se pelos gestos, voz, opiniões, expressões, roupas, ambientes escolhidos – na verdade, não há nada que ela possa fazer que não contribua para sua presença. Presença para uma mulher é tão intrínseca à sua pessoa que os homens tendem a pensar sobre isso como sendo uma emanção quase física, uma espécie de calor, perfume, ou aura. Ter nascido mulher e ter nascido, num determinado e confinado espaço, para a guarda do homem. A presença social da mulher desenvolveu-se como resultado de sua habilidade em viver sob essa tutela e dentro desse espaço delimitado. Mas isso se deu à custa de uma divisão de sua pessoa em duas. Uma mulher deve vigiar-se constantemente. Ela está quase continuamente acompanhada pela própria imagem de si mesma. Quer ela esteja atravessando a sala, ou chorando a morte do pai, ela mal pode evitar estar vendo a si própria andando ou chorando. Desde a mais tenra infância foi ensinada e persuadida a vigiar-se permanentemente (BERGER, 1999, p.48).

A visão social histórica adotada por Frei Confaloni é demonstrada pela sua preocupação em realçar o humano nas suas pinturas. Não analisa em um nível psicológico, mas sociológico⁴¹.

Confaloni parece estabelecer uma tensão nas imagens dessas mulheres, na figura 6 a expressão dada por Frei Confaloni à madona é mórbida.

2.4 - Casal

O caminho adotado por Confaloni para retratar o social aparece nitidamente na figura 15, Casal. A criatividade nas formas apresenta traços de um regionalismo assimilado com coloridos de tons pastel como marca do que poderíamos identificar o realismo social. Olhar para essa imagem é habitar cenas do cotidiano da cidade. É na representação da figura 15 que Confaloni constitui sintomas de uma modernidade que ainda não aconteceu de fato. Se o moderno estava nos traçados de projetos urbanísticos que buscou como referência modelo francês Art Déco; nos traços da imagem de Confaloni a definição da sociedade que apresenta fortes vínculos com o mundo rural.

⁴¹ Uma das características do realismo social na arte moderna é o compromisso com o instante presente através da observação do mundo, do espaço que o artista está inserido de forma objetiva. É pela observação do real que o artista faz críticas à sociedade e busca retratar a época.



Figura: 15 - **Casal**. Óleo sobre tela. Convento São Domingos da Igreja São Judas Tadeu, Goiânia.

Na figura 15, Confaloni dilui o realismo na imagem do casal de negros, na aparência sutil do casebre ao fundo da tela. A mulher de costas para a cena, com a cabeça inclinada no ombro do homem, este segura seu braço. O desenho singelo do casal parece conjugar com a paisagem ao fundo. Confaloni concentra no aspecto humano da imagem cuja aparência denota a humildade na expressão

facial do homem bem como na roupa que o casal veste. Ao analisar a indumentária, verifico que o casal está trajando roupas rústicas, são roupas que sugerem ser tecidos de algodão.

Confaloni realça o gigantismo nos pés descalços e nas mãos do casal, o que permite detectar traços de uma vida simples, de trabalhadores. Apesar da paisagem ao fundo não ter sido destacada de forma marcante pelo pintor, vê-se uma paisagem com impressão do vazio, quase despovoada, que se converte no símbolo de uma modernidade recheadas de contrapontos à paisagem urbana da época.

Confaloni desenvolveu sua sensibilidade poética na pintura pelo seu olhar, onde percebeu as contradições da modernidade em Goiás. Nos espaços vazios, sempre presentes nas representações pintadas por Confaloni, são também a representação da contradição da modernidade no cenário urbano, o que não é o urbano pode ser o rural presente na cidade, na proposta daquilo que se deseja ser moderno. Faces de olhares vazios, distantes, perdidos. Faces apenas de formas, mas nem sempre uma modernidade de conteúdo.

Há uma crítica de Siron Franco⁴² sobre a arte de Frei Confaloni em Goiás relevante de ser ressaltada, para buscar um entendimento nas obras do Frei.

Confaloni foi um pintor que nunca teve a preocupação em conceituar seu trabalho, pintava natureza morta, saía aos domingos com seu grupo para pintar paisagens, porém sem a intenção de registrar um cidade que poderia ser modificada. Saia juntos eu era garoto e os acompanhava, mas só com o objetivo de reproduzir, não tínhamos uma consciência, inclusive sociológica. Não precisavam melhorar a pintura. Precisava só de um conceito, de conceituar a obra. Por isso, ficou por um lado, muito artesanal, sem a preocupação filosófica em relação ao meio que se está vivendo. Faltava o simbolismo no registro, pois ficaram a nível só da emoção e do prazer. Com isso, Goiânia, a arte não participou de nenhum movimento. Goiás ficou alheio à Art Pop e ao Movimento concretista. [...] eles ficaram somente com a preocupação de reproduzir o local, o momento, dentro de uma teoria impressionista ou expressionista. Trabalhavam sobre uma coisa que já tinha sido feita, preocupando em colocar um tom frio aqui, não existia a premeditação em relação à época que estavam vivendo. Fizeram a paisagem pela paisagem, voltados para a pintura e menos com inventiva (FRANCO, 1982 p. 82-83).

Não teria Siron se recusado a ver o que não se manifesta, o que está disfarçado, dissimulado nessas imagens? O que está por baixo escondido? Ao

⁴² FRANCO, Siron. Confaloni por Siron Franco. Revista Goiana de Artes, Goiânia-Go, v. 3, n. 1, p. 81-86, jan a Jun. 1982.

refletir sobre as relações que permeiam o fazer artístico Siron se nega a ver uma atualização estética em Goiás na década de 50, como nega em apreender nas obras de Confaloni uma realidade histórica.

A inspiração para refletir sobre esses questionamentos vem de Annateresa Fabris, uma das autoras que fundamenta o modernismo no Brasil, na qual a reflexão aqui exposta se insere na possibilidade de dialogar não somente com a ação modernista em seus momentos germinais, como com a produção artística de Frei Confaloni neste período.

Se as obras apresentadas na semana de Arte Moderna não são formalmente modernas, denotando o anseio de uma modernidade em vias de elaboração, elas, no entanto, são percebidas como elementos de distúrbio pelo público e pela crítica pela maneira como são divulgadas. É nessa apresentação inusual e não nas obras em si que deve ser buscado o traço vanguardista da Semana de Arte moderna, vento multidisciplinar, bastante próximo do espírito daqueles “comícios artísticos” que haviam sido as noitadas futuristas [...] pouco importa nessa lógica que as obras apresentadas fossem imaturas ou aproximadamente moderna. O que importava era desafiar um gosto consolidado, anunciar o porvir a partir de um presente inquieto e interrogador, [...] o que deve ser sublinhado é que tais manifestações, embora não modernas em termos puristas, são percebidas como modernas pelo ambiente ao qual se dirigem (FABRIS, 1994, p. 23).

É no confronto do meu olhar enquanto historiadora com o olhar de Siron Franco (1982, p. 82) sobre o fazer artístico de Frei Confaloni, que é possível alcançar uma atitude crítica com relação à trajetória artística de Confaloni, destacando dois pontos consideráveis:

Primeiro, foi ver a presença do passado, do regional, de elementos que caracterizam o povo goiano na sua obra. O segundo ponto é trazer a estética de sua obra para dentro da estética a qual busco identificá-lo que é o realismo social e abordar suas configurações. Esses dois pontos consideráveis são tecidos no percurso da leitura das imagens e elucidados na narrativa.

2.5. – “Adão e Eva”

O caminho usado por Confaloni para retratar o tema universal “Adão e Eva”, é o social. Neste trabalho as figuras são realçadas e desproporcionalmente tratadas com a deformação expressiva dos corpos, principalmente dos pés e das mãos. Percebe-se um compromisso de realismo e naturalismo, onde Confaloni busca a significação da vida humana.



Figura 16 – **Adão e Eva**, Década de 70, óleo sobre tela. Localização desconhecida

O equilíbrio plástico de Confaloni está presente pelo instante captado da cena, pelo realce expressivo nas figuras negras de “Eva e Adão”. Confaloni abandona uma visão clássica e religiosa da imagem de Eva e Adão e dá preferência a mulher e ao homem do povo.

Criando um contraste proposital de beleza em relação ao modelo europeu, a Eva de Confaloni é uma mulher com aparência de meia idade, negra, de traços

rudes, pançuda e aparenta carregar um bebê no ventre. Com um dos braços ela carrega a criança nua de costas para a tela que parece chorar. Suas mãos visivelmente agigantadas e calejadas não escondem a mulher pobre, trabalhadora que o pintor fizera questão de registrar colhendo a maçã.

Mal vestidos e com os pés descalços, a imagem reflete muito mais do que um recurso estilístico, a visão artística de Frei Confaloni leva-se a refletir sobre os problemas sociais no que se refere ao trabalhador. Ao olhar para imagem o instante captado é dos pés grandes que dá a impressão de estarem “solidamente plantados no solo”.⁴³

Apesar de Confaloni não ter deixado registro de data neste trabalho, Sabe-se que foi pintado quase vinte anos após sua chegada ao Brasil, o que demonstra o contraste visual da cidade com essas expressões e manifestações do dia a dia, dos costumes que permaneciam os mesmos da vida pacata, da gente interiorana. É no instante captado dessas cenas que Confaloni encontrou possibilidade de expressar uma estética moderna. Ver figura 16.

O negro de aparência disforme apresenta utilizando ferramentas, o que demonstra ser a representação de um trabalhador. Há um tratamento especial na imagem masculina, de costas para a cena, numa postura abaixada, o “Adão” se volta com pescoço inclinado para um lado e num gesto produtivo parece olhar para a mesma direção do olhar de “Eva”.

Confaloni reafirma o realismo social nesta obra, sobretudo através do registro expressivo da representação de “Adão e Eva”, nos enormes pés de Adão, e nas mãos calejadas de Eva, enfim na rudeza das figuras humanas em contraponto com a singela paisagem ao fundo compondo a tela.

2.6. - O Muralismo

Imagens que representavam trabalhadores brasileiros tornaram-se símbolos nacionalistas no Brasil a partir da década de 30 para campanhas de modernização do pensamento nacional. Para tanto o Brasil elegeu como um de seus maiores expoentes na pintura para construção dessa nova mentalidade e nova arte, Cândido Portinari, recém chegado de Paris e favorável à arte moderna. Tomado

⁴³ [...] Portinari fará o mesmo na maioria de suas pinturas de cunho social, enfatizando, através da deformação expressiva, a força do trabalhador brasileiro e sua ligação telúrica com a terra “pé grande”, solidamente plantado no solo. (FABRIS, 1990, p. 79).

como referência para Frei Confaloni, e para os pintores muralistas brasileiros da sua geração, Portinari marcou esse período de renovação da arte brasileira.

Chamado para realização de um enorme afresco na estação ferroviária, recém inaugurada no ano de 1954; um prédio de linhas arquitetônicas modernas estilo Arte Decó, construído para ser a estação mais moderna do Planalto central.

Confaloni escolheu o seu tema: “Os Bandeirantes: Antigos e modernos”. Segundo palavras do Frei, este trabalho é rico em alegorias e era o mais importante para ele. A respeito desse trabalho Confaloni diz o seguinte:

Há um resumo de sua concepção social: Política – a união de raças (ainda que sob o jugo patronal) em prol de uma política social; Economia – a relação homem/trabalho nas oportunidades criadas pela demanda do progresso; Ideal – a construção – a partir da natureza – de uma vida melhor, que é o clima de toda a obra (SILVEIRA, 1991, p. 39).

O mural na época podia ser visto praticamente por todos que passassem pela estação, lugar com grande fluxo de gente circulando em função de ser uma das principais vias de escoamento de produção e comunicação em Goiás na década de 50. Hoje esses afrescos se encontram precariamente preservados, o que demonstra o descaso das autoridades com o patrimônio público.

Nos afrescos é nítida a proposta histórica de Confaloni. Em seus estudos para execução, apresentou uma visão histórica do processo de desenvolvimento e expansão do estado de Goiás, dividido em dois momentos distintos: no primeiro a relação do homem com a natureza na formação do espaço sem interferências tecnológicas proporcionadas pela modernidade.

No segundo momento o registro da chegada do progresso representado pela imagem dos trabalhadores na construção da ferrovia que caracterizaria a comunicação do estado com o resto do país, bem como a expansão econômica de Goiás.

A obra é composta de dois painéis distintos. Um complementa o outro, o que denota certa linearidade de tempo em seus achados, pois o trabalho não se limitou em um único momento histórico. Na representação das cenas aparece um mundo em constante transformação e evolução. Registrou momentos da história social, política e econômica de Goiás



Figura: 17 - **Mural da Estação Ferroviária**, 1954. Praça do Trabalhador, Goiânia.

A importância desse painel é registrada também pelo artista plástico Siron Franco.

Devemos ressaltar também sua obra muralística na qual foi um dos primeiros que tivemos. Nota-se em seus murais que usou um modelo só, é sempre a repetição do rosto daquele velho. No mural da estação ferroviária ele ainda era um pouco "portinariano", mas isto foi um problema da geração, todos eles sofreram a influência de Portinari (FRANCO 1983, p. 84).

Nos dois murais, no conjunto da composição da obra, a presença do equilíbrio clássico na marcação dos espaços, na disposição das figuras, nas formas, na visão do vazio representada pela paisagem desértica, no contraste dos tons marrom e verde com os tons pastel suave nas figuras que representam os trabalhadores. Na representação a presença das três raças com destaque pela

forma propositalmente despercebida que Confaloni pintou a única figura indígena no painel. Ver figura 17. De costas para a cena o aparente desprezo notado pela expressão e disposição da forma, de corpo nú, lembra mais uma escultura. Para Palacin⁴⁴, durante a época da mineração, o índio permaneceu à margem, sob todos os aspectos, da sociedade que se formava em Goiás.

No canto esquerdo do painel, a representação do trabalho exaustivo, o trabalhador deitado, amparado por um colega, visualizando a presença da doença, do trabalho forçado, o desgaste físico, e as relações de trabalho criadas por uma política social que tinha como meta o desenvolvimento e o progresso. Neste painel, é possível visualizar a natureza sofrendo alterações pelas mãos do homem. A paisagem desértica, com rio ao fundo, a imagística de troncos de árvores, o que já é possível a leitura da relação do homem com a natureza, mas desta forma agindo nela mesma, sob a ótica de um ideal de progresso, de uma vida melhor! A figura de um carro de boi e algumas mulas, o animal representado como força de trabalho e como meio de transporte no estado até as primeiras décadas do século XX.

Apesar de significar transporte “rápido e barato”, indispensável para o progresso econômico e social, a estrada de ferro somente chegou a Goiás em 1913. [...] No século XX, um novo invento veio revolucionar os transportes: o automóvel. O primeiro automóvel parece ter chegado a Goiás em 1907. [...] A primeira estrada de rodagem inaugurada em 1921. [...] Uma geografia publicada em Goiás em 1927 resumia o problema das vias de comunicação: “Quase nada possui este estado. Em geral, os transportes são feitos por carros de bois em estradas de rodagem, geralmente mal construídas e piores conservadas. Estradas carroçáveis são muito poucas, mesmo assim, este ano não poderão ser trafegadas, devido às chuvas que assolam o estado. Atravessando quatro municípios goianos, vê-se a Estrada de Ferro de Goiás, que muito tem desenvolvido as zonas que atravessa. É irrisório, mas poderia ser pior. Nos grandes caudais a barcas a vapor, e estas são particulares” (PALACIN, 2001, p. 92-93).

No segundo mural, Confaloni dá o toque de heroísmo aos trabalhadores, brancos, negros, mestiços, porém sem o exagero expressivo de Portinari. Nota-se a ausência do índio na cena, Contudo sua visão é histórica e atual. Com traços da Renascença italiana na obra, Confaloni apresenta a visualidade moderna do progresso com arcos que se abrem no fundo da obra dando passagem a elementos que simbolizam a modernidade: o trem de ferro a passar sob os arcos com sua

⁴⁴ PALACÍN, Luiz e MORAES, Maria Augusta de Santánna. História de Goiás 1722 - 1972. Goiânia:Ed. UCG, 2001.

aparência moderna. A substituição do animal como força tarefa no trabalho do dia a dia pelo trator representado no canto esquerdo da cena. Ver figura 18.

Essas cenas são idéias, pensamentos e concepções de Confaloni sobre a transformação do espaço natural pelo homem, dos componentes e as condições de vida humana e suas relações, com a terra e com o universo. Apesar da influência de Portinari, no conjunto dos afrescos Confaloni registra trabalhadores com ausência do tratamento expressivo e do vigor dado às figuras na cena. Imagens masculinas que apresentam certa rudeza, braços visivelmente fortes, faces de aparência velha, cansada, olhares distantes vazios. Confaloni não utiliza a deformação expressiva dos pés e das mãos como a vimos em Portinari ao “sublinhar a força e o vigor do trabalhador brasileiro” (FABRIS, 1990, p. 69). Nas imagens, os trabalhadores apresentam calçados com botinas e com vestimentas simples. Apesar do amor declarado a negritude, o pintor não exalta a imagem do negro como força do trabalho como vimos nas imagens de Portinari. Confaloni realiza a obra numa dimensão de contextos históricos, sem reduzir a composição a um elemento principal que domina a cena.

Confaloni teve um amor à negritude e gostava de fazer Nossas Senhoras mulatas. Contou-me que quando viu um negro pela primeira vez estava com 16 anos, achou incrível e saiu correndo atrás. Hoje, mistura muito em minha cabeça o Frei – gente e o Frei – pintor, a pessoa e o artista estão fundidos (FRANCO, 1982, p. 85).

Diferente de Confaloni, Portinari⁴⁵ em seus registros expressivos “reafirma em seus murais sua concepção do homem-trabalho, dando-lhe uma dimensão gigantesca, fazendo-o brotar do solo, conferindo a paisagem um caráter de referência expressivo” (FABRIS, 1990, p. 100).

Na imagem 18 é visível o desenvolvimento do estado, o progresso econômico, a construção da ferrovia no final do século XIX, como significado de conquista da modernidade. A estrada de ferro propiciou o contato com povos de outras regiões, as possibilidades de deslocamentos, bem como, um comércio de mercadorias mais intenso e diversificado que saía e chegava de outros lugares com mais facilidade.

⁴⁵ Ver FABRIS, Annateresa. *Portinari, Pintor Social*. São Paulo. Perspectiva-USP, 1990.



Figura: 18 - **Mural da Estação Ferroviária de Goiânia**, 1954. Praça do Trabalhador, Goiânia.

Interessante pensar também as mudanças na vida cidadina, nos costumes do dia a dia, pois, se antes da chegada do trem de ferro o cotidiano das pessoas era regido pelo badalo do sino nas torres e campanários das igrejas, agora o dia a dia é regido pelo apito da Maria fumaça chegando ou partindo da estação, levando e trazendo gente, notícias de outros locais. A estação é motivo de alegria para as pessoas que chegam de tristeza para as que partem com esperança de uma vida melhor; alguns para concluir os estudos, cursar numa universidade na cidade grande. Assim, podemos concluir que a construção da ferrovia transformou a dinâmica de pequenas cidades, principalmente em regiões como Minas e Goiás de difícil acesso aos grandes centros. Ver imagem 18.

Ainda no segundo mural, a composição da imagem e os tipos que nele aparecem como continuações do primeiro, obedecem a um critério histórico onde o Frei preferiu enfatizar o tom celebrativo do ideal de progresso, porém, sem

esquecer-se do aspecto humano. A vitalidade física dos corpos, com suas faces duras, enrijecidas, envelhecidas também contêm lembretes de uma paisagem social em transformação constante. É importante destacar que nas figuras humanas que dominam a composição, o Frei buscou destacar a figura do negro e do mestiço, o que reafirma sua ligação já vistas em outras obras, entre o negro, o mestiço e a terra numa relação de trabalho. Ver figuras 17 e 18.

Devemos ressaltar também sua obra muralística na qual foi um dos primeiros que tivemos. Nota-se em seus murais que usou um modelo só, é sempre a repetição do rosto daquele velho. No mural da estação ferroviária ele ainda era um pouco “portinariano”, mas isto foi um problema da geração, todos eles sofreram a influência de Portinari (FRANCO, 1983, p. 84).

Nos dois murais as figuras compõem a paisagem de forma harmoniosa, e nenhuma se sobrepõe à outra. Na representação muralística de Confaloni, forma e conteúdo alcançam um equilíbrio que dá a característica social na sua arte sem servir de instrumento de luta política⁴⁶.

2.7. – Retratos e Auto-Retrato

Retratos e auto-retratos tornaram-se um gênero artístico com maior relevância no Renascimento, período que o antropocentrismo ocupa o lugar do teocentrismo. Na época, os pintores eram contratados para registrar as pessoas na sua aparência física. Um dos maiores gênios do retrato que pintou o maior número de auto-retratos foi o pintor holandês Rembrandt⁴⁷.

O melhor da obra do Frei é a retratística, considerado pelo artista plástico Siron Franco como um dos grandes retratistas brasileiro. Seus auto-retratos apresentavam traços fortes, da sua personalidade enquanto artista. Os retratos de Confaloni merecem um estudo a parte por ser um gênero que o padre artista se revelou, pelo fato de inovar. São dotados de algumas características, que na maioria das vezes não havia semelhança com a pessoa retratada, parecia pintar a alma das pessoas como a via e sentia. Desenvolveu suas expressões dentro de um

⁴⁶A expressão “política” é aqui utilizada em sentido restritivo, significando aquela arte que se engaja diretamente na ação política, tornando-se veículo direto de uma mensagem – a exaltação do povo e da revolução, no caso dos mexicanos. Os muralistas ligam diretamente o movimento artístico ao movimento revolucionário, vendo no primeiro a expressão cultural do segundo, tanto que para suas realizações utilizam o termo *arte moderna ideológica*. Cf. D. A. SIQUEIROS, *L’art et la révolution*, Paris, 1973.

⁴⁷ Ver BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

estilo próprio, criativo, onde se percebe o tom psicológico do artista na obra como bem nos diz Siron Franco:

[...] ele tinha uma consciência, uma intenção no retrato, inclusive psicológica. Sua técnica era muito rápida, muito pessoal, ele nem desenhava, já ia com o pincel direto, manchando... era uma pessoa incrível! A retratística, do Frei é sua obra de maior valor, ele tinha um elemento. Fazia retrato totalmente em branco, belíssimo como pintura e artisticamente genial, trabalhava com espátula usando apenas o branco. Ele conseguiu realizar-se numa obra que é a mais difícil, o retrato, na qual geralmente se cai num lugar comum, fica-se preso. Ele gostava de fazer retratos. [...] Os retratos dele são incomuns não tem nada haver com ninguém, é o Confaloni mesmo. Seu retrato é bem construído, bem sólido (FRANCO, 1982, p. 84).

Diferente de pintores que se punham no caminho da promoção social por meio da pintura, o Frei escolheu a obra pela obra. É na expressão, no olhar do retratado que é possível perceber a capacidade psicológica do artista em alcançar a expressividade com uma linguagem própria e uma deformação intencional. Ao contrário dos retratos e auto-retratos clássicos que o espectador é chamado a contemplar a obra, nos retratos de Confaloni o espectador é chamado a atuar junto com a obra, uma espécie de diálogo, de interação na busca interrogar a imagem e sobre a imagem. Confaloni busca mostrar mais do que a representação do corpo físico, parece querer captar a essência do retratado.

No seu auto-retrato o espectador é chamado a definir algo que ficou inacabado, e decifrar o enigma daquele que se coloca a sua frente, que confunde e se confunde. Há um rosto de frente para mim, para você, para os outros, com expressão aparentemente engessada, olhos fixos, sem brilho, com o pescoço levemente inclinado para trás, os ombros eretos, firmes e postando uma indumentária dominicana.

Com habilidade excepcional para o desenho, Confaloni traça com rigor e decididas pinceladas sua própria imagem. Aos poucos sua imagem vê surgida na tela, traços fortes, "jogos volumétricos e luminosos" (FABRIS, 1990) que denota a sua forte personalidade. Com expressão austera e madura, nos leva a imaginar o homem que está a nossa frente. Que homem será esse? Onde ele está? Qual o seu lugar de fala? Será o padre artista numa análise de si mesmo, da forma com o vê? Sabemos que é no auto-retrato que o pintor inventa e se reinventa. Contudo,

Confaloni parece falar do seu interior, ressalta sua postura, mas, principalmente a sua expressão facial.

Notamos certa inquietação e velocidade no pincel, no exagero das tintas, usadas com camadas grossas. Os tons permanecem sóbrios, mesmo nos retratos. Mas há algo que gostaríamos de assinalar sobre essa imagem, que, posta a nossa frente, ela está ali, morta, inerte, mas ela quer falar com seus espectadores, ela entra em conflito e exige para si mesmo algo, o poder expressar-se com franqueza sobre si mesmo, sobre sua vida, sobre o que viveu e o que não pôde viver, e porque não pôde viver de outro modo, experimentar suas relações de outra forma, ver sua experiência com outros instrumentos diversos.

É preciso entender que nessa relação o pintor se apresenta e representa, indo para além da imagem como uma espécie de desdobramento de si mesmo. Como espectadora nessa relação, eu e a obra, não há jogo verbal, nem uma realidade histórica que é visível para todos. E, está em todos nós. Dessa forma a dificuldade do olhar e entender as múltiplas realidades visíveis, experimentadas e retidas pelo sujeito, que para fundar suas próprias ações e seu modo de vê-las e vivê-las, transforma-as em uma realidade discreta e anônima, como homem: homem do campo, homem da rua, homem público, homem da multidão, sem carne, sem sangue, sem impressões, senão expressões, planejadas e controladas pelo manejo dos pincéis e das tintas na paleta.



Figura: 19 - **Auto Retrato**. Óleo sobre tela. Convento São Domingos da Igreja São Judas Tadeu, Goiânia.

Eis aí, de modo exemplar a experiência profunda já tecida do pintor com seu auto-retrato.

2.8. - A Estilística de Confaloni – Expressionismo ou Realismo pictórico?

É prudente destacar que o legado artístico de Confaloni só será compreendido devidamente, com o olhar crítico para ver Confaloni e sua produção voltada para a estética a qual ele se encaixa, e abordá-lo com precisão em seus atos de criação que abre ao nosso imaginário. Para se chegar à estilística confaloniana foi necessário à compreensão da proposta moderna de Confaloni para arte em Goiás, vê-lo como um artista capaz de “ver” elementos comuns da vida da cidade. Esse aspecto torna-se primordial, pois revela Confaloni voltado para uma estética realista. Para demonstrar esse ponto de vista, foi necessário um estudo rigoroso que pautou não só da estrutura formal das obras escolhidas para a análise das suas obras, sobretudo que datam a partir da década de 60, Confaloni buscou exprimir-se através do expressionismo com pinceladas mais tensas, mas uma tensão que o artista mantém controlada sobre o domínio de um rigor clássico na linguagem das suas formas. Carrega no seu modo de expressar, elementos “formais e psicológicos derivados do Renascimento”⁴⁸ (FABRIS, 1999, p. 135)

Norbert Lynton⁴⁹ aponta a tradição veneziana de técnicas de iluminação e cores opulentas como uma tradição expressionista, dessas escolas saiu El Greco, pintor de renome que data do início do século XX e Rembrandt.

Mesmo na Itália central que a tradição da teoria da arte clássica foi incorporada nas academias, o autor sugere que lembremos as próprias distorções figurativas apresentadas em algumas imagens de Michelangelo, que fizeram com que gerações posteriores o imitassem. O barroco com interesses nas reações sociais, e a serviço da igreja ou da coroa, via na arte uma maneira de legitimar a fé e a lealdade do povo. Para tanto usavam de métodos expressionistas.

Portador de uma impecável técnica em virtude da sua formação européia, em especial sua habilidade para o desenho, de certa forma o diferencia dos demais artistas de Goiás. A estruturação geométrica, a marcação das formas e dos

⁴⁸ Em Giotto, essa concepção é patente pela escolha do tipo físico, pelo tratamento realista. Pela simpatia humana, despojada de veneração ou piedade. C.f. L. VENTURI, *Para Compreender a Pintura: de Giotto a Chagal*, Lisboa, 1968, pp. 21-39

⁴⁹ STANGOS, Nikos (Org.), *Conceitos da Arte Moderna*. In: LYNTON, Norbert. *Expressionismo*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

espaços na tela é uma preocupação constante de Confaloni que dá um sentido de idealização clássica nas formas, influência da escola de pintura clássica italiana.

Se a arte moderna a partir do final do século XIX libertou o artista do formalismo acadêmico e o tornou cômico para uma proposta de experimentações, que se estenderia pelo século XX. Nesse sentido Confaloni não ficou imune às tentações de experimentar as novidades dos movimentos estéticos, o que de fato o fez, porém, não consta em registros pesquisados, um estudo detalhado sobre a estilística de Confaloni. O que foi achado nesse sentido, são comentários com uma visão geral que coloca a produção artística de Confaloni a um nível sentimental entre outras referências, que pouco ou nada ajudaria na compreensão da sua expressão.

O Frei não marcou a pintura goiana com um estilo, mas todos aprenderam vendo o trabalho dele. Influenciou num mau sentido, devido sua falta de didática, não por maldade, mas por ser muito artista, muito emocional. Sem perceber interferia nos trabalhos dos alunos, isto de uma maneira afetiva, sem método, o que fazia com que os alunos o assimilasse, havia uma porção de "Freizinhos". (...) Mesmo assim os alunos do Frei aprenderam muito com ele, pois sua pintura, tecnicamente, tinha muita abertura para se usar no trabalho. (...) Confaloni foi um pintor que nunca teve a preocupação em conceituar seu trabalho, pintava natureza morta, saía aos domingos com seu grupo para pintar paisagens, porém sem a intenção de registrar uma cidade que poderia ser modificada. Saíamos muito, eu era garoto e os acompanhava, mas só com o objetivo de reproduzir, não tinham uma consciência, inclusive sociológica. Não precisava melhorar a pintura, precisavam só de um conceito, de conceituar a obra. Por isso ficou, por um lado, muito artesanal, sem a preocupação filosófica em relação ao meio que se está vivendo. Faltava o simbolismo no registro pois ficaram a nível só da emoção e prazer. (FRANCO, 1982, p.82).

Recém chegado em Goiás na década de 50, Confaloni foi aos poucos foi desvelando em seus achados, novos códigos, cores e personagens, que, pelas suas formas, exprimiam e denunciavam suas inquietações.

Se seus personagens afirmam seu temperamento pela expressão forte que revela o que foi sentido; na imagem a dialética da vida e da morte demonstrada por nuances sutis; a interpretação da deformação dessas figuras como a ponte da realidade para o indivíduo social. Essas imagens são como parte do todo defeituoso que o artista denuncia pelas expressões de dor e de lamento as desigualdades sociais. Nas suas formas exprimiu e denunciou suas inquietações, advindas do contato social em função do ofício dominicano. É nessa hora que o Frei dominicano e o artista fundem em uma só pessoa, e parte da questão

existencial do indivíduo, com visão social. A temática social do pintor se apresenta através de um realismo ora moderado, ora tenso, e nos momentos de tensão dá formas as imagens sem a carga mórbida do “eu” que trás a arte expressionista. Os momentos de tensão para Confaloni é apenas a forma encontrada pelo artista para colocar o homem de forma mais vital, mais verdadeira.

Mas Confaloni registrou uns cavalos amarrados na porta do mercado da cidade de Goiás, maravilhosamente, o que eu também só vim perceber o valor bem mais tarde, foi então que entendi ter perdido muita coisa em relação ao que estava acontecendo aqui, tínhamos também o Mercado Central, povoado por tipos característicos, um manancial, Brasília ao lado nascendo, oferecendo confrontos sociológicos violentos, e que não percebemos. Eu, particularmente, não tinha conhecimento suficiente para assimilar aquilo (FRANCO, 1982, p. 83)

Cavalos amarrados na porta do mercado de Goiás, não é só uma pintura com traços retorcidos. É muito mais do que isso, é a representação da vida rude do homem do campo, o sofrimento daquele que lida com a terra, e, dela retira seu sustento. A originalidade reside no encontro com o espaço e com a gente que ele tinha contato. Ao transpor o ser dessas imagens em valores humanos, busca um entendimento sociohistórico, considerando-as como acontecimentos da vida.

Annateresa Fabris, ao tratar da temática social de Portinari, trás para o seu texto a crítica que Mário de Andrade faz da arte de Portinari no final da década de 30, que julguei interessante para pensar Confaloni e sua arte.

O próprio Portinari dedica-se ao estudo dos ciclos econômicos, mas em seus murais não há o menor resquício de historicismo. Sua visão é atual, e não apenas em termos estilísticos: se o tema é o trabalho, através dele, Portinari fala, sobretudo do trabalhador. Para dar vida a essa visão, “Portinari se fez realista [...] Uma espécie de realismo moral, franco, forte, sadio, de um otimismo dominador. Nisto ele se separa radicalmente da obra amarga e rancorosa de um Rivera. Rivera é um combatente. Portinari é um missionário. Rivera é bem um expoente da turbulência política dos nossos dias. Portinari é um educador. A desigualdade, o tumulto, a gritaria mais propriamente literária que plástica de Rivera, deriva da sua própria psicologia. Portinari, sob o signo dos antigos em que se colocou, ao mesmo tempo em que pôde conservar uma calma, um equilíbrio, uma temática que nada têm de literários, e são exclusivamente plásticos, soube dar uma esperança ao mundo [...]”⁵⁰

⁵⁰ M. DE ANDRADE, “Portinari”, Revista Acadêmica, (35), maio 1938, s.p.

O percurso histórico dos objetos artísticos nas pesquisas acontecia em função de documentos que tratavam não somente do percurso das obras como da vida dos artistas. Nesse acontecimento, a arte deveria ser entendida como parte que testemunha a história política e religiosa. Entretanto, o interesse de conhecer uma obra com o passar do tempo caminhou para a busca de um entendimento do objeto artisticamente construído num diálogo contínuo com o espaço que o artista viveu na forma como demonstrava ser, na construção da sua personalidade com espaços vividos com seus personagens. No caso de Confaloni essa construção se interage no seu dia a dia enquanto figura religiosa, sua vida e a alma da gente goiana, alma e vida – religiosidade pragmática.

Como um artista, pela sua própria profissão, é mais que o outro receptivo e impressionável tudo aqui me é fonte de sensações e comoções, que me esforço para imprimir nas telas com simples camadas de tintas e linhas compositivas. Nestas últimas palavras, poderíamos achar a definição mais apropriada, e para mim mais adequada, de arte em geral: representar a natureza, em um conjunto compositivo de linhas, cores, volumes. Quer dizer que a natureza, passando dentro da alma, sai transformada num são subjetivismo, sem que sua objetividade seja destruída, conquanto – repito – transformada pela sensibilidade e pelas qualidades intelectuais do artista que a cria (SILVEIRA, 1991, p. 89).

Dificuldade de apreender a si mesmo, de apreender a consistência do que enuncia o ambiente enquanto espaço de construção, pois se o artista existe no espaço que está inserido, é marcado pela cidade, e no processo de construção artística apropria-se do contexto pelo colhimento de informações.

Recusa em continuar a vislumbrar o que seria traços de uma sociedade moderna e ressurgem desse duelo suas imagens, narrando o sacro e o social com elementos regionais, inseridos um no outro.

Contudo, caracterizar a arte realista é datá-la especificamente do final do século XIX. Se a arte está diretamente ligada ao contexto social da época, no contexto do individualismo moderno, isso foi levado a extremos e levado para o realismo.

O Realismo ocupou a segunda metade do século XIX, diante uma brusca mudança de orientação artística numa reação contrária ao Romantismo e aos excessos de subjetivismo e imaginação. Foi pelo realismo que o campo científico teve a oportunidade de contrapor à estrutura artística até então, que colocava sentimento no conhecimento subjetivo, um quase duelo entre a experimentação

concreta com o desenvolvimento da criatividade. Vale lembrar que a arte começou a experimentar novas experiências

Com surgimento de novas correntes científico-filosóficas no século XIX, entre elas o racionalismo positivista de August Comte, a contribuição da teoria da evolução da espécie de Charles Darwin, a Psicanálise de Freud, o materialismo histórico apresentado por Marx e Engels, enfim, foram essas transformações que abriu novos rumos para o século XX com reformulação de várias perspectivas.

A Ciência adotava para si a missão de tudo explicar, distante de qualquer intervenção sobrenatural e do arbítrio pessoal ela se impulsionava como objeto do pensamento filosófico, numa tentativa de atrair a razão do espírito para a desapaixonada objetividade do real. Ao condenar os efeitos da imaginação, elemento essencial da inspiração romântica, considerando-a um obstáculo ao teor objetivo da pesquisa e da representação da realidade, cria-se como finalidade artística a fiel configuração do real absorvendo o que se considera como verdade, objetividade e exatidão.

No realismo a arte tem o compromisso com o instante presente através da observação do mundo de forma objetiva. Pela observação do real que o artista faz críticas à sociedade e busca retratar a época.

O Impressionismo, considerado a esperança mais viva do Oitocentismo, se impregna ao subtrai-se do Movimento Realista assim como o Naturalismo, o Parnasianismo e o Neo-Impressionismo. São estilos que consistem em substituir a sensação pelo conhecimento, a aparência oscilante, fenômeno, pela concretização material das coisas, a visão relativa fugidia pela realidade duradoura fundada no imediatismo, no frescor e na espontaneidade de uma impressão evocativa que subleva à mera retratação ou relato super acabado. O próprio Parnasianismo refletia a “arte pela arte, ou sobre a arte” (STANGOS, 2000) com seus sonetos alexandrinos irretocáveis, é o retrato da poética assumindo uma postura mais anti-romântica que o racionalismo da Antiguidade Clássica.

A onda Realista se estende, com maior ou menor ênfase, por todos os países principalmente na Alemanha, Bélgica, Itália, Holanda e Rússia onde o Movimento assumiu alcance de rebelião populista, cônsona às novas diretrizes da Literatura e da Música. Uma fase que se submeteu às convenções tradicionais, ao propósito conservador que para alguns historiadores lhe rendeu um passo para trás quanto à sua verdadeira representatividade sociocultural ao tentar separar a

natureza da ação humana de sua essencialidade intrínseca e subjetiva que se mostrava como um detalhe a ser desprezado. O Realismo se veste de uma necessidade abstraída da retratação do que seria um ideal absoluto, irrefutável e inquestionável. Sugere atitudes determinadas à isenção de qualquer máscara que desvirtue o olhar preciso sobre os relacionamentos humanos e a forma de se apresentarem socialmente numa convergência de fatos, também políticos e econômicos, opondo a realidade ao sujeito como resistência à sua atividade cognoscitiva, o buscar compreendê-lo, conhecê-lo. Para o Movimento Realista, desmistificar o ser humano é ignorar sua subjetividade como elemento instaurador de qualquer ordem, elevando-o ao universalismo no momento em que o interage com o conjunto de possibilidades que estão diante e fora dele. O Realismo foi uma Descrição.

Há algo enunciado no texto de Siron que sugere ser tomado para os nossos questionamentos e apontamentos.

(...) Eles ficaram somente com a preocupação de reproduzir o local, o momento, dentro de uma teoria impressionista ou expressionista. Trabalhavam sobre uma coisa que já tinha sido feita, preocupado em colocar um tom frio aqui, não existia a premeditação em relação a época que estavam vivendo. Fizeram a paisagem pela paisagem, voltados para a pintura e menos com a inventiva (FRANCO, 1982, p. 83).

Goiânia é localizada como uma cidade que brotou da expressão de um movimento político que visava expansão das fronteiras dos grandes centros para planalto central como suporte para uma economia interna em face de economia exportadora dos grandes centros. É inegável que a partir da mudança da capital do estado e, principalmente com o processo acelerado de metropolização de Goiânia, as modificações no âmbito cultural também aconteceram com a mesma velocidade. Goiás, praticamente iniciava uma vontade, um querer *ser* moderno, por parte de alguns intelectuais de classes dirigentes, da burocracia culta ou semiculta e alguns profissionais liberais, cuja produção era basicamente no âmbito da literatura e muito pouco das artes.

Essas referências chegaram aos primeiros momentos, pelos monumentos arquitetônicos, e, mais tarde com a ação modernista, que se inserem as artes plásticas em Goiás, visto que esta ação não aconteceu no mesmo período de mudança da capital.

A história da construção de Goiânia aconteceu na segunda fase do movimento modernista no Brasil na década de 30. Goiânia é pensada nos moldes do que seria uma cidade moderna, portanto identificada com “progresso”, com a “frente de expansão” (CHAUL, 1988, p. 107), capitalista para áreas consideradas áreas periféricas do país. A migração e a criação de novos ambientes ficaram caracterizadas como um fenômeno urbano. Essa visualidade só é possível à medida que ela se enraíza na idéia de um projeto nacional desenvolvimentista que se sustentava numa “ideologia de brasilidade”, que intelectuais inconscientemente ou consciente trataram de se apossar da ideia tornando-a como parte de si mesmo, demonstrada na literatura, nos trabalhos de pintores e escultores, em “conteúdos, em enunciados plásticos quase verbalizáveis, denunciando seu vínculo com uma necessidade estrutural do nosso modernismo” (FABRIS 1994).

Os desdobramentos da Semana de Arte Moderna em 1922, especificamente o que caracteriza como a segunda fase do movimento ganha visibilidade e consciência à situação social e política que dava sentido a tradição, ao regional, o que significaria reproduzir essas realidades em manifestações culturais de um modo geral, destaque aqui as artes plásticas. A par das transformações que vinham acontecendo em outros ambientes culturais, em Goiás os reflexos dessas mudanças refletiram no primeiro momento na estética literária, destaca-se o escritor Hugo de Carvalho Ramos, Bernardo Elis entre outros, que passou a desenvolver obras literárias de caráter regionalista. É fato que até meados da década de quarenta, os intelectuais ainda nutriam de um neo-romantismo centrado nas formas tradicionais do passado.

Porém, somente mais tarde, nos idos de 1950 que o ideário moderno iniciado na semana de 22 oficialmente, começou repercutir em Goiás nas artes plásticas, o que não seria prudente localizar obras de artistas plásticos da Escola Goiana de Belas Artes expostas no I Congresso Nacional de Intelectuais no ano de 1954, promovido pela Academia Goiana de Letras, como obras modernas.

O que se verificou neste momento, foram articulações do movimento, que inaugura o modernismo em Goiás, destacando o seu momento de efervescência, através dos eventos culturais promovidos pelo I Congresso Internacional de Intelectuais de Goiás, que resultou no primeiro momento um rompimento com o isolamento cultural de Goiás e com introdução de um debate que caracteriza a necessidade de inovações formais nas artes plásticas, “de se perseguir uma arte

que pode ser definida como moderna” (COSTA, 2006, p. 41). Essas transformações começaram a acontecer modestamente, não poderíamos caracterizar como um movimento moderno efetivado.

Aí está em toda sua dimensão, as dimensões onde deverá ser inserida, se já não está à ação cultural iniciada nos anos 50 por Confaloni, Ritter e Luiz Curado. Configurada como o marco do modernismo em Goiás, a ação cultural se insere a um pertencimento cultural em que os intelectuais na busca de atualização com outros ambientes culturais artísticos assimilaram contradições do modernismo da arte brasileira.

O modernismo na seqüência dos seus momentos revela uma tendência paradoxal de uma modernização conservadora. Em sua luta pela inovação consegue apenas aparentemente levar a cultura brasileira à modernidade. As aparências enganam, mas serviram, ao menos, para produzir um exercício cultural capaz de levar a sociedade a debater seus valores simbólicos e a dinamizar seu sistema de produção e circulação de arte (ZÍLIO, 1994, p.117).

Em nome do desenvolvimento e governabilidade a cultura foi tomada como campo ideal e vital que atingiu a todos de modo sistemático na década de 30, com orientação artística voltada para o social. A arte deveria ser voltada para o povo. O surgimento de elementos regionais até então esquecidos, pela elite letrada do final do século XIX, são retomados como inspiração para formação de uma cultura nacional que traduziria a verdadeira identidade do Brasil.

A resposta seja qual for talvez tenha deslocado e fixado o homem debaixo da cultura, em seu interior, preso e inerte, esperou que se formulasse que a cultura, doravante, teria que ser uma razão de estado. O que há de conveniente nisso é o fato de que, com critério mais científico se tenha formulado deste modo, nesta forma, com este sentido e significado, pois, ninguém soube aproveitar tão bem da linguagem modernista e incorporá-la a uma propaganda como o governo de Getúlio Vargas. O estado novo com sua política nacional desenvolvimentista transformou a linguagem artística da vanguarda modernista dos anos 30 como instrumento ideológico de propaganda, de manipulação, de dar-lhe uma identidade nacional,

uma espécie de politização da cultura. Um trabalho de artesão! Nas palavras de Carlos Zílio⁵¹,

A orientação social da segunda fase do modernismo irá reforçar ainda mais o sentido retórico do seu nacionalismo, o que se pode verificar por meio da obra de Portinari, o pintor emblemático do movimento. O endosso de Mário de Andrade a Portinari situa a autocrítica do discurso do Itamarati como uma solução conservadora para as contradições modernistas. Portinari, ex-aluno brilhante da Escola Nacional de Belas Artes, é, de fato, o último dos acadêmicos. Sua obra seria uma reinterpretação revista e atualizada dos ideais de Porto Alegre. O modernismo na seqüência dos seus momentos revela uma tendência paradoxal de uma modernização conservadora (Zílio, 1994, p. 111)

A incorporação da renovação estética do modernismo cultural em Goiás nos seus primórdios só pode ser compreendida se olhada a partir dessas contradições acima colocadas por Zílio.

O conjunto das obras de Frei Confaloni que datam do começo da ação modernista, em seu interior padece das mesmas contradições enfrentadas pelos modernistas brasileiros como Portinari que na visão de Zílio “a compreensão do moderno para Portinari era basicamente a de uma atualização da tradição renascentista (ZÍLIO, 1994, p. 114)”. Desta forma, Confaloni concebe o moderno pela atualização de outros ambientes culturais sem perder de vista a realidade regional. Entretanto a aproximação de elementos regionais com a realidade cultural brasileira resultou na apresentação de suas formas que não conseguiram romper com vínculos estruturais bem como os traçados das formas clássicas da Renascença, sobretudo as obras que datam da década de 50.

Com o que foi dito não pretendemos reduzir os movimentos do modernismo e da contemporaneidade brasileiros – e goianos – ao conformismo, à assimilação de movimentos artísticos mais recentes e inovadores. Chamamos a atenção para o fato de que a incorporação de novos procedimentos e práticas artísticas não poderia significar submissão excessiva, a comprometer projetos de identidade. A assimilação precisava ser vista como incorporação do que seria mais particular. Mas o problema está em que esse duplo movimento, de incorporação da renovação e assimilação do particular, significou em vários estratos do modernismo brasileiro o comprometimento da compreensão do que seria a ruptura estética promovida pela arte moderna. O que era superação de uma tradição se metamorfoseia e

⁵¹ FABRIS, Annateresa (Org). Modernidade e Modernismo no Brasil. In: ZÍLIO, Carlos. *A questão política no modernismo*. São Paulo: Experimento, 2001.

assume em âmbito local a necessidade de fundação de uma tradição (COSTA, 2006, p. 41)

Para Annateresa Fabris, “o modernismo brasileiro nasceu do processo de assimilação de linguagens européias que eram transfiguradas, assimiladas à realidade brasileira, na tentativa de uma cultura nacional genuína” (FABRIS, 1994, p. 9-26).

Contudo, um dos enfoques para análise do modernismo em Goiás apresenta sob o conceito de modernidade transplantada para Goiânia na década de 30, como representação de cidade moderna – a cidade como locus das sensibilidades artísticas, bem como o que se configurou como resultado da ação cultural na década de 50 caracterizado como história do modernismo cultural em Goiânia. É importante ressaltar que nesse mesmo período o modernismo cultural de Goiás estaria longe de participar de debates na visão de uma arte construtivista e concretista que já vinha acontecendo em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo nesse momento.

Conclui-se que foi no espaço onde residem as contradições da modernidade em Goiás que Confaloni deseja ser moderno, mas seu realismo social se configura na afirmação do que não conseguimos alcançar plenamente.

No conjunto das obras que representam a produção artística de Frei Confaloni, enquanto documentos históricos, integrantes de um movimento geral do pensamento, não representam ruptura com o passado. Se as obras não são modernas, contudo são representações que provocaram uma reação pelo público que as receberam, e é na apresentação dessas obras que se buscou neste trabalho os traços do modernismo cultural em Goiânia.

No questionamento das imagens de Frei Confaloni – em sua intrínseca relação com ambiente sócio-histórico, apresento no capítulo a seguir, questões fundamentais a partir das quais têm sido analisados a modernidade, modernismo no Brasil e seus desdobramentos em Goiânia nos idos dos anos de 1950-1970, no cenário o artista Frei Confaloni e suas obras como protagonistas da cena. Todavia a abordagem pressupõe a estética como motivadora de transformações sociais.

- CAPÍTULO 3 - CENA CULTURAL MODERNA

3.1 - O Modernismo no Brasil

Alguns pesquisadores buscaram dividir o modernismo no Brasil em duas fases: A primeira fase é vista como um momento de atualização estética na luta contra ideais românticos e do nacionalismo, momento de inovações de idéias vindas de camadas artísticas européias como o futurismo.

No Brasil, o marco foi o poema futurista de Mário de Andrade intitulado “*Paulicéia Desvairada*⁵²”, recebido com vaias na escadaria do teatro. É bom lembrar que Mário preferiu não ser rotulado de futurista antes mesmo de seu poema ser publicado. A inquietação presente por alguns artistas, intelectuais após a exposição de Anita Malfati em 1917-18, já traria sinais de um Brasil que queria mudanças e, de olho no futuro esses artistas visaram romper com formalismo estético e com a linguagem tradicional representada nas formas; O artista deveria passar por uma atualização estética e criar uma arte verdadeiramente nacional. Esses foram os objetivos do movimento artístico que começou a se articular a partir de 1917 e eclodiu no acontecimento historicamente conhecido como A Semana de Arte Moderna de 22.

A rejeição do passado ligada a idéias do movimento futurista no Brasil adquiriu relação direta com movimentos políticos sociais a partir de 1922, cujo

⁵² Ver FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. In MORAES, Eduardo J. *A estética de Mário de Andrade*. Campinas-SP, 1994.

apoio dos intelectuais modernistas viera repercutir na segunda fase do movimento com acontecimento da Revolução de 30.

A insatisfação contra o paternalismo da Primeira República associada aos ideais nacionalistas após a primeira guerra mundial resultou em alguns momentos de tensão política no país. Alguns fatos marcantes como o acontecimento do Forte de Copacabana, a Revolução de 24 de São Paulo, com os modernistas de certa forma envolvidos.

Foi assim que sucedeu na Revolução de 30, em que a manifestação cultural da semana de 22 é vista por Aracy Amaral⁵³:

[...] como um registro sintomático da pulsação do organismo nacional, antecipando, por meio do pensamento, a insatisfação que tomaria forma política contra o tradicionalismo-aristocrático poucos anos depois (AMARAL, 1998, p.15).

Foi o momento em que a sociedade brasileira passava por grandes transformações, no intervalo entre duas grandes guerras e em face do crescimento das grandes cidades que já vinha acontecendo desde o final do século XIX e começo do século XX, com invasão de uma massa crescente de trabalhadores imigrantes, a maioria, italianos ou de origem europeia que trouxeram uma cultura própria, e, vinda de uma Europa arrasada em razão da guerra.

Na segunda fase o movimento esteve mais voltado para os problemas nacionais, os debates voltados para uma realidade social brasileira. Nesta fase já não se trata de combater o velho, mas de buscar elementos autênticos dentro da nossa cultura.

O diálogo do governo de Getúlio Vargas na década de 30 com alguns segmentos artísticos do Brasil caracterizaram um modo de assimilação do moderno pela consciência nacionalista, onde as poéticas artísticas naquele momento buscaram se nutrir pelas tradições populares, com caráter de unicidade, de desenvolvimento, bem como do espetáculo para as massas. Uma forma de assimilação contraditória, por ser uma forma política de suplantar as formas

⁵³ Aracy Amaral é Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo. Professora Titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Crítica e Ensaísta. Ex-diretora da Pinacoteca do Estado e do Museu de Arte Contemporânea da USP. Autora entre outros, de *Artes Plásticas na Semana de 22 (1970)*, *Tarcila: Sua obra e seu tempo (1975)*, *Arte para que? (1984)*, e coordenadora de *Arquitetura neocolonial: America Latina, Caribe, Estados Unidos (1994)*.

modernas de realidades vindas de fora, aonde sua visualidade nos chegou primeiro do que o “ser” e principalmente o “acontecer” moderno⁵⁴.

A modernidade no Brasil constituiu principalmente na idéia do nacional. O movimento dos intelectuais buscou retratar o Brasil como nação no sentido de mostrar a sua face, ou seja, aquilo que seria a verdadeira identidade do povo brasileiro. Para tanto, foram buscar elementos na cultura popular e nas tradições. No primeiro momento atrelado as idéias do movimento futurismo, a idéia de progresso, de concepção da origem de civilização européia. Era o momento em que a sociedade deveria celebrar o advento da velocidade, da mecânica, como movimento de destruição de uma ordem estática, tradicional. Marinete grande líder do movimento futurista italiano, influenciado por uma modernidade que não acontece na íntegra na Itália, exigia um novo tipo de arte que rompesse definitivamente com o passado, tal como aponta o Manifesto da pintura futurista de Boccioni, publicado como folheto no começo de Abril⁵⁵.

Tudo se movimenta tudo corre tudo gira rapidamente. Uma figura nunca é estacionária diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente. Através da persistência das imagens na retina, as coisas em movimento multiplicam-se e são distorcidas, sucedendo-se umas as outras como vibrações no espaço através do qual se deslocam. Assim, um cavalo a galope não tem quatro patas: tem vinte, e o movimento delas é triangular... Por vezes, na face de uma pessoa com quem estamos falando na rua, vemos um cavalo passar a distância. Os nossos corpos penetram nos sofás em que nos sentamos, e os sofás penetram em nós, como também o bonde que corre entre as casas nelas entra, e elas, por sua vez, arremessam-se para ele e fundem-se com ele... queremos reentrar na vida. Que a ciência de hoje negue o seu passado, isto corresponde às necessidades materiais do nosso tempo. Do mesmo modo, a arte, negando o seu passado, deve corresponder às necessidades intelectuais do nosso tempo (STANGOS, 2000, p. 87).

É importante ressaltar que na Semana de Arte Moderna de 22, a influência futurista se fez presente, mas no primeiro momento a um nível teórico e não na práxis. Na visão de Annateresa Fabris (FABRIS, 1994, p. 22) foi o momento de crescimento e amadurecimento por parte desses intelectuais que denotavam anseio de modernidade, mas que ainda estava em vias de elaboração. Nossa estética modernista preparava terreno rumo a uma nova arte, um novo código, pois

⁵⁴ MARTINS, Jose de S. A sociabilidade do homem simples. Editora Contexto, São Paulo.

⁵⁵ APOLLONIO, U. (org), *Futurist Manifestos*, Londres/Nova york, 1973

foi o momento em que os artistas, conscientes de seu papel histórico, buscaram romper com a tradição.

Exceto alguns artistas desse período como foi o caso de Anita Malfati que segundo FABRIS: “conhecedora de um código moderno como o expressionismo”. Os demais participantes, ainda davam os primeiros passos rumo a nova arte, o que para Fabris:

Passos hesitantes, ainda incertos, que podem ser arrolados sob o termo genérico de pós-impressionismo. Obras embrionárias, cuja presença no evento é determinada por um fator mais ideológico do que propriamente plástico: a distância de seus autores do legado acadêmico, em mais uma demonstração polêmica do modernismo contra instituição arte. A mesma indefinição é a nota dominante das manifestações literárias, caracterizadas em geral por um pós-simbolismo bastante eclético, cuja nota mais inédita parece ser a proposta do verso livre por Mário de Andrade (FABRIS, 1994, P. 22).

Faz-se necessário entender a modernidade no Brasil, dentro de um quadro de contradições, de mudança proposital, numa visão paradoxal de nossos intelectuais que na tentativa incessante de querer ser moderno inseriram elementos diversos nos discursos, bem como a força maior de expressão da nova estética.

É possível afirmar que a nossa vanguarda esteve desde os primórdios do movimento modernista dividida entre o passado e o presente. Contudo foi na fusão de elementos tradicionais e modernos que se configurou a nação moderna que conhecemos como Brasil. Por um lado uma estrutura sóciopolítico que não almejava mudanças, por outro uma vanguarda que via nas transformações econômicas, no crescimento acelerado do país, no espaço urbano modificado, a impossibilidade de voltar a uma vida idílica. Com as indústrias instaladas, percebiam-se nitidamente mudanças em todos os segmentos, pairava no ar um gosto pela inovação, pela busca de novos critérios de estética. E a cidade foi o cenário principal de transformações influenciando na visualidade dos artistas.

A modernidade chegou ao Brasil no período entre guerras, num processo de metropolização dos grandes centros do país como Rio de Janeiro e São Paulo. Portanto, os intelectuais, sentiram a emergência de um ambiente cultural integrado com renovação estética.

Vários debates vêm acontecendo há tempos em torno do termo Modernidade. Le Febrve em sua obra intitulada “*Introdução à Modernidade*” enuncia algo interessante sobre o termo moderno, assim exprime:

Há muito tempo que o “moderno” se opõe ao “antigo”. Eis aí séculos em que o atual e o novo empregam para se exaltar e para rejeitar ao passado aquilo em que eles diferem (ou acreditam diferir) uma palavra cuja virtude não se esgota (LEFEBVRE, 1969, p. 197).

Parece correto pensar o termo moderno como algo que envolve renovação. Se a modernidade surgiu como promessa, seu mito é a ideologia de vida nova. A modernidade se opõe ao velho como possibilidade de progresso, avança rumo às necessidades do capitalismo como exigência dos novos tempos.

Torna-se importante entender que o conceito de modernidade está ligado ao seu tempo. A modernidade está a todo instante nascendo e morrendo. A atitude histórica filosófica de Marx nos mostra sua decisão de operar sobre materiais econômicos e históricos; e é a partir deles que procurou entendimento dos fenômenos que cercavam o mundo moderno. Contudo, a história não foi somente história marxista, tiveram outras correntes teóricas. Como bem nos coloca Le Febvre no terceiro prelúdio de sua obra – “*As Metamorfoses do Diabo*”. O diabo tem várias faces em se tratando de modernidade, ele pode estar na música, na pintura, na literatura, no racionalismo de Descartes, em Ulisses, no submundo da cidade em Baudelaire.

O materialismo tentou liquidar com o diabo, a modernidade. Com sua proposta maniqueísta, a dialética do demoníaco perdurou por longos anos. Mas o diabo assombrou também no século XVIII a França. Ele encarna travestido de Deus. Mudou de cara quando foi preciso proclamar o romantismo. É fato que os intelectuais da época deram a essa vida nova, a idéia de retorno, do encontro do homem com a natureza face às mudanças sociais e políticas na França pós-revolucionária. Foi o momento da poesia na literatura, nas artes em geral bem como na vida, nos costumes das pessoas. A crítica se abateu sobre a moral, os costumes, os ricos e tudo que sobrou do período pós-revolucionário.

No século XIX o homem já havia enfrentado o fantasma da guerra, da fome, das pestes, da revolução. O que se via era o crescimento desordenado das cidades e uma massa de desempregados confusos.

Assim, o homem do século XIX precisou do romantismo como bálsamo para acalmar suas aflições. Precisou de ilusão, do ar bucólico, de estabelecer sua

relação com elementos da natureza, enfim de resgatar o que havia perdido da longa idade medieval.

A polêmica em torno do que é moderno em oposição a algo que seja antigo tendeu a se complicar ainda mais. Na segunda metade do século XIX, o termo modernidade ganhou novos contornos, pois a arte tornou-se objeto da ciência, mas, ao mesmo tempo se dissolveu não se sustentou, suas fragilidades vêm à tona. Pareceu haver algo perturbador, a abstração é levada a extremos e o tema da decadência invadiu as reflexões de alguns pensadores como Nietzsche, mas o pensamento francês buscou manter-se estético e literário, voltado para idéia de supercivilização.

O homem moderno não se entende. Suspeita, cerca e atravessa os olhos ao imediato, (ao vivido). Loucos, delirantes, sábios, profetas, poetas, generais, sacerdotes, construíram em torno do olhar versões de grandeza e decadência para o presente, ou, para tudo que homens e mulheres disputaram pela necessidade ou pela glória!

Agora se tratava de ver a realidade no ambiente social definido e não sob uma visão fantasiosa, em devaneios como no romantismo. O objeto de representação do artista é a realidade, o cotidiano em oposição ao cenário romântico⁵⁶. O olho realista não deixou escapar nada das mazelas de uma sociedade moderna, em processo de aceleração tecnológica, uma massa de trabalhadores miseráveis, junte a isso o crescimento das cidades, o submundo da mesma povoando o imaginário do poeta Baudelaire⁵⁷.

O realismo e o naturalismo na arte surgiram com a visão científica do século XIX, a forma como o artista pode tratar o cotidiano. Na visão imparcial do cotidiano, reproduz o real. O artista apossa da vida como ela é, retrata a realidade, o ambiente social vivido e suas contradições. É como observador que o artista mostra o comportamento humano, os mecanismos da sociedade, porém, cria uma

⁵⁶ Não é transparência, mas obstáculo e opacidade. Não resgata nem liberta a realidade, mas a deforma. E quando se acredita que ela cria e metamorfoseia em beleza o medíocre vivido, é então que se percebe a morte da beleza. A transfiguração verbal (ou estética) do cotidiano, do vivido, do real, deixa-os intacto, objetiva-se utilizando símbolos ou abstendo-se dos simbolismos pela única coerência do discurso. Longe de dar generosamente à vida uma plenitude, exprimindo-a, o verbo decepciona. Tão bem quanto possível, ele descreve a mediocridade do vivido. Ele não introduz à liberdade, e tal como é, filosófico ou estético, deve superar-se na qualidade de abstração O verbo não se faz carne e a alquimia do verbo, esta pedra filosofal da modernidade, produz muita verborragia (LEFEBVRE, 1969, p. 207).

⁵⁷ Ver Oeuvres em prose, Pléiade, p. 334 – Escrito em 1864.

ilusão de mundo. No Realismo o artista pinta o mundo como o vê com idealizações e distorções.

Assim, segue o artista, com os olhos e a visão para uma temática indócil, que é o fenômeno das metrópoles no século XIX. Todavia deve ser compreendida como algo que constata diante de si: A modernidade!

Penso que a pergunta permanece até os dias atuais sobre o que é ser moderno? O que é o moderno? Esse nós mesmos, como propósito de mudanças, como aquilo que promete, como um chamado, uma advertência implantada, como uma porta, que abre e fecha que nos aponta possibilidades de caminhos: uma entrada, uma saída, algo que nos escapa a todo instante. Com efeito, gostaríamos de destacar o texto de Baudelaire, “*o pintor da vida moderna*” que diz o seguinte:

Assim ele vai, corre, busca. O que procura? Seguramente este homem tal como eu o retratei, este solitário de uma imaginação ativa, viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um vadio, um objetivo mais elevado do que o prazer fugitivo da circunstância. Ele procura aquela coisa que nos permitirá denominar a modernidade (BAUDELAIRE, 1864, p. 334 apud LEFEBVRE, 1969, p. 200).

Pois bem, tem-se a impressão de que este presente no qual se apresenta para Baudelaire, todo esse drama, é o passado que se propõe a trama do meu, do seu, do nosso presente.

Algo, em todo caso, como um chamado e uma advertência: se impondo, e se implantando em nossa situação.

Fomos presenteados com um passado, ou seja, com um projeto de modernidade que se escapa nele, com ele, algo que também não encontramos em nosso presente, que se perde e escapa a todo instante. Como Baudelaire bem constatou: as bases da vida da modernidade estavam instaladas na fragmentação, “na permanência do transitório e da incerteza”. E no caso do Brasil, o passado que recebemos de presente, a nossa modernidade que chegou à primeira metade do século XX, tornou recheada de contrapontos, pois a compreensão dos discursos da modernidade foi construída em tempo e espaços históricos diferentes.

Próximo ao pensamento Hegeliano Baudelaire buscou o belo, extraído da natureza, porém metamorfoseado pelo homem, pela abstração. Assim colocou a arte, o belo, como objeto da imaginação e, superior à natureza. A arte não poderia imitar a natureza, a natureza está pronta e todos nós a conhecemos imitá-la não

iria causar a mesma importância e significado para nós, pois estaríamos revendo o que já conhecemos. A pura imitação seria o fim da arte, onde o homem não ultrapassaria os limites naturais.

Não há depois disso, condições nem possibilidades de se pensar na arte como representação do absoluto, há muito, ela deixou de representar o divino. O significado teórico e prático é obtido pelo que o artista tira do real, aquilo que poderá ser transformado em matéria prima para obra poética, como obra acabada. Pressupõe-se que não se imite. O elemento para tomar como alegórico não é imitado, nem representado, mas, transfigurado.

O poeta, digamos, aceita e, no entanto não aceita o dilaceramento e a cisão que constata no seio do real, entre o real e si mesmo, entre o real e o ideal ou o possível. Partindo de uma decisão, a vontade de criar, ele toma desse real o dado e a matéria da obra poética. Ele só pode, então, privilegiar uma abstração no segundo grau, a linguagem literária, à qual ele se esforçará em conferir uma virtude singular: não a de imitar ou de representar a realidade, mas de transfigurá-la e, melhor ainda, de ser (real concreto e humano). A linguagem poética afirma-se mundo e palavra criadora de um mundo. A poesia e o poema na qualidade de objetos – conjunto de palavras – dizem-se enigma revelado do mundo e mundo ao mesmo tempo humano e sobrenatural (LE FEBVRE, 1969, p.204).

Pois bem, Baudelaire havia postulado que a linguagem, enquanto forma de expressão de idéias, de sentimentos, enquanto sistema de signos que serve para interpretar e comunicar; é dela, da linguagem, o ato de formular idéias, de produzir a obra transformada. A linguagem surge como paradigma de todas as artes, a arte no final do século XIX é concebida e reconhecida pela linguagem, seja na música, escultura, pintura e etc. É fato que a arte torna objeto da ciência, mas, ao mesmo tempo se dissolve não se sustenta, suas fragilidades vêm a tona.

3.2. – Cena Cultural de Goiás

É interessante para esta pesquisa a contextualização do período que aponta o nascimento da arte moderna em Goiás, sobretudo, as representações artísticas produzidas em Goiânia, por entendermos que a maior parte dos artistas dessa produção moderna em seus primórdios, desenvolveu suas sensibilidades na nova capital de Goiás – Goiânia no final da década de 40 e começo dos anos 50. A produção cultural no estado de Goiás durante o século XIX desenvolveu-se basicamente nas letras, na música e nas artes cênicas. Nas artes plásticas

encontramos algumas expressões artísticas que se dedicaram à arte Sacra como: “Joaquim José da Veiga Valle e Sebastião Epifânio”. Os locais onde se produziam cultura nesse momento era a cidade de Goiás - capital do estado, e Pirenópolis. Foi um período de grande efervescência política e cultural nessas duas cidades, mas em função da localização geográfica e os meios de transportes, os artistas não mantiveram contatos com os grandes centros de referências como Rio e São Paulo, locais de onde chegavam novidades trazidas pelos intelectuais, filhos de famílias de posse que iam estudar fora e retornavam para o Brasil com idéias novas que estavam acontecendo na Europa.

[...] estando seus escritores, músicos e escultores, em certa medida, isolados dos centros maiores, desenvolvendo sua produção, desconectados do que se fazia em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador; para citar apenas as três de maior destaque. Até as décadas iniciais do século XX, vários jornais, tanto noticiosos quanto culturais, foram publicados, principalmente nessas duas cidades. Várias bandas e orquestras interpretavam em praça pública, ou mesmo em salas fechadas, peças musicais compostas por autores goianos, e os teatros São Joaquim, em Goiás, e Pirenópolis, na cidade do mesmo nome, lotavam suas salas nas apresentações realizadas por grupos de autores locais (COELHO, 1998, p. 35).

A nova capital idealizada e traçada com a visão do que seria novo, moderno, traduziria a idéia de progresso, ou como Nars Chaul⁵⁸ colocou: “como a própria antítese de Goiás”, antiga capital. A esse respeito ele constatou em suas pesquisas que a idéia de progresso ganharia um reforço ideológico associada ao nacionalismo, destaque em nível nacional, porém com influências internacionais. Nesse momento o Brasil já revelava uma tendência de uma modernização conservadora sob a tutela do estado novo centralizado na figura emblemática de Getúlio Vargas e de seus seguidores.

Nesse aspecto Goiás, efetivamente Goiânia, seria criada dessa luta pela inovação, da busca incessante para dar uma cara nova ao Brasil. Contudo, mesmo que aparentemente não tenha conseguido na sua totalidade alcançar os ideais de modernidade:

⁵⁸ Ver CHAUL, Fayad. Nars. A construção de Goiânia e a Transferência da Capital. In: *As idéias de mudança da capital*. Goiânia: UFG, 1999.

Goiânia é como que a própria expressão, em termos urbanísticos do Brasil Novo, do Brasil que se redescobriu, do Brasil unificado num só corpo e num só espírito, do Brasil que coordenou todas as nossas forças orientando-as para fins altos e nobres, do Brasil que se ergueu do “berço esplêndido” e começou já a cavalgada da glória (CHAUL, 1999.p. 83-84).

De certa forma, a consciência da diferença entre uma nova capital cuja imagem é o progresso, levaria não somente o estado, como todo o centro oeste a sair do atraso político-econômico, contrapondo à antiga capital, a cidade de Goiás, acusada entre outros motivos, pelo atraso da região, em face de sua localização geográfica bem como, o conservadorismo político que se instalou e imperou na velha capital.

A mudança de espaço, aliada à idéia de uma cidade nova pensada para ser a capital, seria indicativa de rupturas com o velho, o tradicional, em nome do novo e do que representaria propostas modernizantes para o Brasil neste período.

Foram essas duas linhas de forças que tencionaram e distinguiu a nova capital, - Goiânia, da cidade de Goiás – antiga capital. Contudo, é relevante destacar a força da liderança de Pedro Ludovico Teixeira, como interventor do estado no Governo de Getúlio Vargas, que no esforço de mobilizar e reunir forças políticas associadas a sua imagem carismática impulsionou todo esse processo que resultou na construção da nova capital de Goiás, Goiânia, e, conseqüentemente, a ruptura com antiga ordem política do estado que almejava se perpetuar no poder.

É imperioso lembrar que esse período se deu durante o Estado Novo, cuja proposta política do governo de Getúlio Vargas foi pautada em uma “interação econômica nacional” que afirmava em uma “ideologia desenvolvimentista⁵⁹”. A Marcha para o Oeste era a proposta política do governo em termos de povoamento. O próprio Vargas enfatizava que:

Tornava-se imperioso localizar no centro geográfico do país poderosas forças capazes de irradiar e garantir a nossa expansão futura. Do alto dos vossos chapadões infundáveis onde estarão amanhã os grandes celeiros do país, deverá descer a onda civilizadora para as planícies do Oeste e do Noroeste⁶⁰ (CHAUL. 1999 p. 156).

⁵⁹ Ver, CHAUL, Nars Fayad. A Construção de Goiânia e a Transferência da Capital. Goiânia: UFG ed, 1999.

⁶⁰ VARGAS, Getúlio. A Nova política do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948, p. 24.

O reflexo dessas propostas políticas para Goiás, porém, foi a predominância de uma nova mentalidade administrativa, que se traduziu na racionalização da ação do estado que afirma a sua identidade, distanciando-se da tutela da familiocracia que marcara a ordem oligárquica anterior.

Foi nos moldes dessas cenas sociais e político-culturais que Goiânia nasceu. Com a revolução de 30, Pedro Ludovico Teixeira foi eleito por Getúlio Vargas seu interventor em Goiás, e, foi durante este período que a vida do estado foi marcada com ações de um governo que buscou manter suas bases de liderança política consolidadas face aos acontecimentos e as propostas políticas do governo de Getúlio Vargas para o país.

Consolidado pela conjuntura nacional que favoreceu a centralização do poder e exigiu uma dinamização administrativa que favorecia o progresso. Desse modo, racionaliza a administração pública, favorece a concretização de propostas de colonização, dá andamento às obras da construção de Goiânia. Tudo isso se desenvolve a atração de capitais para o estado. Através da leitura de documentos da época, tem-se a impressão de que Goiás cresceu, tomou impulso e deixou de ser aquela Terra Distante descrita por Cordolino de Azevedo em 1925 (Terra Distante: Impressões de Goiás, editado no Rio de Janeiro). Essa percepção se reforça pela constatação de que o quadro político-administrativo do Estado se transforma. Mudam-se as pessoas, diversificam-se as relações interestaduais e internas (MACHADO e DOLES. 1998 p. 37).

Para Machado⁶¹ e Doles⁶², em decorrência de todas essas transformações ocorridas no âmbito sócio-político e econômico, resultou em uma irrupção modernizante que trouxe movimento a vida cultural do estado.

A inauguração oficial, evento conhecido como Batismo Cultural de Goiânia, em Cinco de Julho de 1942, foi o marco simbólico que motivou a vida cultural da cidade, como bem nos mostram as professoras Maria Cristina e Dalísia Elizabeth:

A vida cultural da cidade, que se iniciara com a construção do Liceu de Goiânia, Escola Técnica Federal, Escola Normal, Grupo Escolar Modelo e, finalmente com a fundação da Academia Goiana de Letras em 39, é marcada, nessa ocasião, pelo que se chamou de Batismo Cultural de Goiânia. No Batismo cultural, a cidade se viu tomada por uma série de eventos significativos: a reunião dos Conselhos Nacionais de Geografia e Estatística, a Exposição-Feira de Animais, a Semana Ruralista e o 8º Congresso Brasileiro de Educação. Inaugurou-se o Cineteatro Goiânia, com apresentação da peça Colégio Interno, que trouxe a atriz Eva Tudor; no papel principal. Foi também apresentado o filme Divino Tormento,

⁶¹ Maria Cristina Teixeira Machado doutora em Sociologia pela UnB, professora da UFG.

⁶² Dalísia Elizabeth Martins Doles doutora em História pela USP, professora da UFG.

estrelado por Janete MacDonald e Nelson Eddy. Coroando esse pot-pourri de eventos, a Orquestra Sinfônica de Goiás apresentou-se no Palácio das Esmeraldas sob a regência do maestro Joaquim Edson de Camargo, músico de saudosa memória para todos que conhecem a história musical do estado. Está no ar, funcionando em caráter experimental, na faixa de 930 quilociclos, a Rádio Clube de Goiânia, e circula, entre os participantes dos eventos que marcaram o Batismo Cultural da cidade, a revista Oeste, documento de maior importância nesse momento pioneiro. Através de Goiânia o país volta-se para Goiás, inclusive sob outros aspectos: riquezas minerais, desenvolvimento pecuário, possibilidades econômicas etc. Goiás desabrocha para o País. É interessante observar que a vida cultural da cidade nesse período faz inveja aos nossos dias: circulavam aqui 41 jornais e revistas editadas no estado! (MACHADO e DOLES, 1998 p. 37-38).

Mas, o modernismo nas artes plásticas em Goiás, não nasceu junto com a nova capital, e sim três anos após o batismo cultural, com a criação da Sociedade Pró-Arte de Goiás.

Empolgado com o clima de efervescência cultural em Goiânia após seu Batismo Cultural, um pequeno grupo de intelectuais encabeçado na época por José Amaral Neddermeyer, pintor, escultor, musicista e arquiteto, trazido na época por Pedro Ludovico Teixeira para projetar edificações em Goiânia fundam Sociedade Pró-Arte de Goiás.

Neddermeyer, preocupado com instituições que promovessem o diálogo entre artistas, no que se refere à cultura e as artes de um modo geral, e com criação de um espaço onde os mesmos pudessem se interagir, expor suas artes. Neddermeyer juntamente com o arquiteto José Felix de Souza e o professor pintor José Edilberto da Veiga, conhecido como Veiga Vale criaram a Sociedade Pró-Arte de Goiás, fundada em 22 de Outubro de 1945.

Para o professor Luiz Edegar⁶³, a Sociedade Pró-Arte de Goiás, não nasceu com espíritos de quem a representava imbuídos por uma renovação estética, mas como espaço cultural de incentivo a produção e exposição de artes plásticas. É importante ressaltar que a Sociedade Pró-Arte foi inaugurada com um grande concerto da orquestra recém formada pelo maestro, na época Érico Pliemper, junto com I Exposição de Pintura, escultura e Arquitetura.

Tratava de uma iniciativa que visava criar condições para que os artistas se aproximassem, quebrassem o isolamento entre eles e pudessem, com

⁶³ Luiz Edegar de Oliveira Costa é Doutor em Comunicação e Semiótica. Atualmente é professor adjunto da UFRS e atua no programa de pós-graduação em Cultura Visual, linhas de pesquisa em História, Teoria e crítica da Imagem, da Faculdade de Artes Visuais da UFG.

isso, aspirar minimamente à existência de um meio artístico. Considerando essa situação, podemos dizer que nesse momento não estavam em pauta discussões estéticas, questionamentos de códigos visuais e a instauração de movimentos inovadores (COSTA, 2006, p.39-40).

Todavia, apesar de ter a música enquanto gênero estético muito presente e atuante, na Sociedade pró-Arte, onde destacamos a figura de Belkis Carneiro de Mendonça, recém chegada da temporada de estudos que passou no Rio de Janeiro, logo, juntou-se ao grupo. Como bem destacou a mesma ao apresentar em depoimento apresentado na obra de Amaury Menezes⁶⁴:

Retornando a Goiânia em dezembro de 1945, após estudos de música no Rio de Janeiro, recebi no Cineteatro Goiânia, linda homenagem prestada pela recém-criada Sociedade Pró-Arte de Goiás. Integravam-na escritores, artistas plásticos e músicos, liderados pelo arquiteto, escultor e compositor Dr. José Amaral Neddermeyer: Saudou-me a oradora oficial da entidade, Dra. Amália Hermano Teixeira, com belíssimas palavras de boas vindas, concitando-me a participar do grupo, trabalhando juntos pela cultura em nossa cidade. Recebida assim tão afetivamente pela intelectualidade goianiense, que se arregimentara movida pelo mesmo ideal, senti-me imediatamente unida ao movimento, ativando-me a vontade de prestar-lhe colaboração. Asseverar aos presentes tal intenção naquele momento histórico para mim era fácil. Empolgada pelos propósitos de minha avó Nhanhá do Couto, regressava disposta a dedicar-me à formação musical de nossa juventude. Após tão carinhosa palavras, foi-me ofertado em nome da Sociedade, por Caukeb Cury, bonito ramallete de flores, tendo então início o programa do concerto, a cargo da Orquestra da Pró-Arte, criada e dirigida pelo maestro e pianista Érico Pieper. Participei, durante sua existência, das reuniões levadas a efeito, tendo a Sociedade, com objetivo, a divulgação dos artistas e escritores através de exposições, lançamentos de livros e noites musicais (MENEZES, 1998, p. 40).

O depoimento da pianista Belkis, vem de encontro com a afirmativa do professor Luiz Edegar, no que se refere às iniciativas do grupo em afirmar a negativa de um grupo atuante enquanto um movimento de renovação estética em Goiânia no final da década de 40.

Ora, se podemos afirmar que não há ainda modernismo nas artes plásticas goianas nos primeiros esforços de criação de um meio artístico

⁶⁴ MENEZES, Amaury. Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

local, através da organização de exposições e da fundação de escolas de artes [...] (COSTA, 2006, p. 40).

Podemos considerar a Sociedade Pró-Arte de Goiaz a primeira escola de Artes Plásticas do estado que contou com união de Neddermeyer, José Felix de Souza e Veiga Vale, que na época reuniram um pequeno grupo de alunos e começou a dar aulas de desenho e pintura sem custo algum ao ar livre na praça cívica, em frente ao Palácio das Esmeraldas, sede do governo, como forma de denúncia e reivindicação a um espaço para ensino de arte em Goiânia. “Era o impressionismo chegando à província” (FIGUEIREDO: 1979).

Embora tenham sido dados os primeiros passos para um local que representasse as artes plásticas em Goiânia, juntamente com os artistas, a experiência do Pró-arte no ensino das artes levou seus idealizadores e alguns artistas ligados ao seu meio se sentirem inquietos quanto ao futuro das artes em Goiânia, e a idéia fixa para fundação de uma Escola de Belas Artes.

Claro que já haviam dado um salto qualitativo, mas o professor Luiz Curado, escultor, pintor, desenhista e gravador dava aulas de matemática na Escola Técnica Federal, a mesma escola que o alemão Henning Gustav Ritter ensinava carpintaria, desenho de mobiliário e demonstrava preocupado em criar condições melhores para o segmento artístico no sentido de apresentar tanto para Goiás como para o Brasil seus talentos artísticos.

Essas considerações deveriam ser levadas adiante e contavam com novos personagens que passaram a compor o grupo como: Ritter, Peclat e Frei Nazareno Confaloni este, havia chegado à cidade de Goiás em 1950, “dando início às suas pinturas de técnicas de afrescos, de quinze painéis e o altar-mor, representando os Mistérios do Rosário numa visão moderna que a princípio chocou a população local, pouco acostumada às correntes modernistas” (1998). Liderados por Luiz Curado, uma das primeiras providências tomadas foi à transferência de Frei Confaloni concedida pelo Arcebispo Dom Emanuel Gomes de Oliveira para a nova capital, o que somaria esforços para a criação da Escola Goiana de Belas Artes.

Em 1951, o arquiteto José Amaral Neddermeyer faleceu e o grupo adiou o sonho de abertura da escola por dois anos.

Em 1º de Dezembro de 1952 a Escola Goiana de Belas Artes é fundada, e na sua ata de fundação constavam os nomes de seus fundadores Luiz Augusto do

Carmo Curado, Frei Giuseppe Nazareno Confaloni, Henning Gustav Ritter, Antônio Henrique Peclat, José Edilberto da Veiga, José Félix de Souza, José Lopes Rodrigues e o médico Luiz da Glória Mendes que lecionava anatomia para os alunos da escola. Além do Bispo-Auxiliar de Goiânia, Dom Abel Ribeiro Camelo.

O ano letivo da Escola deu início em Março de 1953, sob a direção de Luiz Curado, no prédio cedido pela viúva de Neddermeyer Dona Ruth, localizado na Rua 9, entre as ruas 4 e 5 no centro da cidade de Goiânia. As atividades da escola foram marcadas também pela 1ª Exposição coletiva dos professores da EGBA⁶⁵. Sobre a exposição o que nos diz Costa:

Ora, se podemos afirmar que não há ainda modernismo nas artes plásticas goianas nos primeiros esforços de criação de um meio artístico local, através da organização de exposições e da fundação de escolas de artes, no entanto, já em primeira hora, a ação dos artistas estrangeiros citados antes contribuiu para romper com o isolamento local, abrindo espaço para que temas do modernismo brasileiro pudessem repercutir nas artes plásticas goianas (COSTA, 2006, p. 40).

Percebe-se uma abertura para influência de poéticas modernista por parte de três artistas inseridos em um trabalho coletivo, onde deixaram pontos referenciais e diferenciados para que possamos estar no presente buscando uma compreensão da cultura condicionada ao meio e à sua época. Não há como negar os trabalhos de Confaloni, Ritter e Luiz Curado como marco simbólico de um trio articulador do movimento artístico que deu início no final dos anos 40 e a partir de 1953 na cidade de Goiânia. Um momento inaugural que se configura num diálogo entre elementos ligados a temas do modernismo brasileiro que estavam nesse período presentes nas representações artísticas do grupo, que ficaram a mostra na exposição e junto a essas obras, algumas esculturas de Veiga Vale, obras sacras datadas do século XIX.

É importante ressaltar que como parte desse trio, Confaloni artista italiano, ordenado frei dominicano da ordem dos pregadores aos 22 anos de idade; Na Itália freqüentou a Academia de Belas Artes de Florença, o Instituto Beato Angélico de Pintura, a Escola de Arte Brera de Milano e a Escola de Pintura Al'Michelângelo em Roma.

⁶⁵ EGBA – sigla atribuída a Escola Goiana de Belas Artes.

Outro que fazia parte do trio é Ritter, artista nascido em Hamburgo na Alemanha. Iniciou seus estudos de arte em Hamburgo, veio para América Latina em meados da década de 30, (Peru), e no ano seguinte para Brasil. Foi naturalizado brasileiro, radicando-se em Goiânia em 1947. E por último o brasileiro goiano Luiz Curado, nascido na cidade de Pirenópolis – Go, escultor, gravador e principalmente professor, atuou muito junto aos problemas administrativos e a coordenação das atividades didáticas.

Com efeito, o reconhecimento do trabalho de Luiz Curado pode ser visto em alguns depoimentos de intelectuais importantes no meio artístico goiano como o da professora Edna Goya e o escritor Bernardo Elis.

Luiz Curado foi, sem dúvida, uma das figuras mais importantes do cenário artístico e cultural da década de cinquenta em Goiás.[...] Tornando-se o idealizador do primeiro movimento das Artes Plásticas do Estado, ligado a instituições formais de ensino. Assim sendo, foi o líder na criação da primeira escola goiana de arte, [...] sendo também o responsável pela introdução da xilogravura no Estado de Goiás (MENEZES, 1998, p.167).

O escritor Bernardo Elis, membro da Academia Brasileira de Letras, também lhe rendeu homenagens, quando da passagem de seu aniversário em 1985 falou:

Você não é apenas aquele homem que sabe tocar violino; mas aquele homem que sabe também fabricá-lo, afiná-lo, sabe explicar sua origem, sua história e sua função na orquestra ou fora dela. Além do violino, você sabe tocar ainda violão, flauta, acordeom, piano e eletrola. Sim, eletrola, porque entende de mecânica, eletricidade, eletrônica, acústica e outras sabedorias... Você sabe tirar fotografias, mas vai além. Você sabe o ângulo correto, revelar o filme, ampliar, corrigir, adaptar; sabe com usar a máquina de filmar, sabe como projetar o filme nas telas, depois de utilizar as técnicas e processos dessa complicada arte (MENEZES, 1998, p. 167).

Outro evento de peso fundador da história cultural de Goiás foi o I Congresso Nacional de Intelectuais, promovido pela Academia Goiana de Letras e contou com o apoio da Associação Brasileira de Escritores.

3.3 – Modernismo em Goiás.

O modernismo nas artes plásticas em Goiás em seus momentos germinais tem um movimento duplo e contraditório, como ocorreu nos seus primórdios com intelectuais nos grandes centros. Manifestou em suas representações uma

inovação que deveria acontecer, e os artistas conscientes dessa realidade, buscaram incorporá-la num primeiro momento.

Foi preciso demonstrar como, ao longo do processo, os movimentos do modernismo brasileiro e goiano implantaram novos dispositivos culturais e práticas artísticas, o que contribuiu para a “inibição de suas potencialidades humanas”, e aos poucos esses artistas no atributo de suas produções, ao buscar uma compreensão do que seria a ruptura estética apresentada pela arte moderna, foram perdendo a sua noção de realidade, tornando-se seres sem almas com necessidade local da “fundação de uma tradição”.

Além de buscar uma atualização e aproximação com a realidade cultural brasileira, artistas dentre os quais, Confaloni precisou buscar referências culturais locais em comunicação com o mundo. Contudo se por um lado a ação política modernizadora tinha a intenção de mostrar a superação do atraso no planalto central, por outro, a atualização estética representada no I Congresso Nacional de Intelectuais em 1954 em Goiânia, em sua intenção descortinou uma cultura goiana no primeiro momento, que buscou assumir as condições locais, e isso implicou em uma linguagem estética popular regional.

O sucesso da exposição no Congresso pôde ser percebido na crítica nacional e estrangeiro com destaque para alguns trechos sobre o acontecimento registrados no livro da professora Aline Figueiredo – “Artes Plásticas no Centro Oeste” de 1979.

Encontrei nesta escola um grande exemplo de tenaz e persistente vontade de dar ao Brasil o que os artistas, dignos dele, devem dar sem regateios. – Abelardo da Hora – Escultor pernambucano.[...] Cette exposition me semble très bien agencée beaucoup d’expression et de goût, autant dans les gravures que dans les sculptures. Felicitations d’une Dominicaine française. M. Agnés de Jésus, Op. – Superiora Geral da Ordem em França.[...] De uma reportagem de Ivonne Jean, estampada em Folha da Manhã (SP) e Diário Carioca, destaca o seguinte trecho: A Escola Goiana de Belas Artes organizou uma das mais belas exposições que já vi. Comentando o conceito que foi registrado no catálogo, diz: “Partindo desse princípio, o que representa a defesa do primeiro ponto do temário do congresso – Preservação e desenvolvimento da cultura nacional” – o diretor da escola, Sr. Luiz A. Carmo Curado e os professores Frei Nazareno Confaloni e H. G.Ritter trataram de reunir obras de artistas do Paraná, Pernambuco, São Paulo, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. O grande Salão Central foi reservado para os artistas populares goianos. É este salão tão somente, que vou tentar descrever, pois foi uma revelação para todos os intelectuais brasileiros e estrangeiros presentes em Goiânia. Não bastam evocar rapidamente, todos estes trabalhos que mereceriam ser vistos em todas as cidades do País. É preciso destacar também a sua apresentação. Jamais vi no Rio

ou em São Paulo uma exposição tão bem representada. Não posso deixar de insistir sobre o carinho, a inteligência, o bom gosto que permitiram tais resultados. É com grande alegria que publico esta reportagem, pois a exposição que fui ver sem curiosidade, imaginando uma exposição parecida com tantas outras, revelou obras de arte de uma beleza extraordinária, representou uma verdadeira aula de museografia, e, enfim, demonstrou que os goianos não desprezam suas riquezas artísticas populares, mas trabalham, ao contrário, para que uma esplêndida tradição continue e dê novos frutos. [...] Da revista Horizonte de Porto Alegre, destacamos o seguinte: O Congresso de Intelectuais de Goiânia foi uma demonstração de unidade sem precedente. Apesar de extrema diversidade de orientação existente entre os congressistas, a consciência comum do dever de organizar a defesa de nossa cultura nacional foi a nota dominante de todas as discussões e de todas as conclusões do congresso. (FIGUEIREDO, 1979, p.102)

É inegável, que em seus primórdios, a ação modernista em Goiânia, obteve sucesso perante a crítica. Assim, podemos afirmar que as orientações culturais por parte daqueles que tiveram comprometidos coletivamente para apresentar uma nova estética através da exposição realizada no I Congresso Nacional de Intelectuais de 1954, marcaria a Escola Goiana de Belas Artes e seus próprios professores, com o início de uma nova fase da iconografia goiana, “adormecida desde o século XIX nas esculturas sacras de Veiga Valle”. (1979: FIGUEIREDO).

De forma visível, eram trazidos os ventos do modernismo para Goiás; com a política desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek na capital federal do país bem próxima a Goiânia, oferecendo um leque de oportunidades para Goiânia se tornar um importante pólo no centro oeste.

Outro aspecto a considerar foi à criação de duas universidades (Católica em 1948 e Federal no início dos anos 60), e o IBAG - Instituto de Belas Artes uma instituição que posteriormente foi anexada a Universidade Federal de Goiás, passando a se chamar Faculdade de Artes da UFG e em 1969 – Instituto de Artes da UFG, agregando o conservatório de música. Atualmente FAV - Faculdade de Artes Visuais.

Antônio Henrique Péclat, que compunha o quadro de professores da EGBA, foi o idealizador do Instituto de Belas Artes. Insatisfeito com a liderança da EGBA, junto com Ritter e Maria Guilhermina funda o IBAG – Instituto Goiano de Belas Artes. A EGBA contratou o artista DJ Oliveira. Com a vinda de DJ Oliveira para Goiânia, no final da década de 50, e a sua convivência com Confaloni, fez com que ambos aprendessem um com o outro. Convidado para dar aulas na EGBA, logo instalou seu ateliê na escola, o que contribuiu bastante para o enriquecimento e de

certa forma atualização de códigos modernos. Oliveira havia chegado de São Paulo, e na bagagem uma vasta experiência, principalmente por conviver durante esse período da sua vida com o Grupo Santa Helena⁶⁶.

Interessante notar, que o mesmo hábito do Grupo Santa Helena de sair aos finais de semana para pintar ao ar livre, tivera Confaloni com seu grupo.

Para Siron Franco⁶⁷ (FRANCO, 1982, p. 81-82), Confaloni teria muito mais a contribuir nas artes plásticas se não tivesse ficado em Goiânia sem contato direto com outros centros irradiadores de cultura. Considera-o enquanto artista superior ao Rebolo, porém este se encontrava no meio artístico, fazia parte do Grupo Santa Helena e acabou de certa forma se destacando mais do que o Frei que estava em Goiás iniciando um movimento cultural nas artes plásticas.

Esses Artistas chegavam a São Paulo vindo de várias partes do país e do mundo. A grande maioria dos freqüentadores do grupo Santa Helena era de famílias pobres, empregados como pintores e decoradores de paredes.

Foram encontros que renderam bons frutos para a arte moderna, pois, dali saiu grandes pintores conhecidos internacionalmente. Um desses frutos foi DJ Oliveira, que ao chegar a Goiânia com novas técnicas vindas de onde a vida cultural era mais intensa para uma cidade que ainda caminhava a passos lentos para uma arte moderna, portanto DJ Oliveira deixou a sua marca.

Sua influência de cenografia em TV, traços que poderiam ser identificados posteriormente em seus trabalhos. Do contato em Goiânia com o grupo de teatro que tinha como representante João Bênio, além dos cenários que fazia para apresentação das peças, onde expunha seus quadros na recepção.

Em 1961 quando começou a lecionar na EGBA, seu contato com o Frei era diário, e dessa troca, convivendo em um ambiente que não tinha um fluxo cultural intenso, ambos influenciaram na pintura um do outro.

Depois veio o Oliveira, começaram a trabalhar juntos, o Oliveira teve influência do Frei, que por sua vez teve influência do Oliveira. Isto é natural, tão normal, porque estavam vivendo numa cidade onde não

⁶⁶ Grupo Santa Helena foi o nome atribuído pelo crítico Sérgio Milliet aos pintores que, a partir da década de 1930 se reuniam nos ateliês de Francisco Rebolo e Mário Zanini. Os ateliês estavam situados em um edifício, da Praça da Sé, na cidade de São Paulo, denominado "Palacete Santa Helena". Este prédio foi demolido em 1971, quando da construção da estação do metrô da Sé.

⁶⁷ Ver FRANCO, Siron. Confaloni por Siron Franco. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia-GO, v. 3, n.1, p. 81-86, Jan/Jun. 1982.

tinham outra coisa para se ver a não ser eles mesmos. Chega a um ponto que o artista tem que se reciclar, tem que ver outro tipo de trabalho, sair, senão neurotiza qualquer atividade. Mesmo assim ele manteve uma coerência, mas por sua vez não sentiu necessidade muito grande de investigar novas propostas, por causa do meio, a própria cidade não exigia (FRANCO, 1982, p. 82).

Em 1962, outro artista vindo de fora, para trabalhar no IBAG a convite da professora Maria Guilhermina foi o artista plástico Cleber Gouveia. Natural de Belo Horizonte, já havia conquistado alguns prêmios como o de Escultura, em 1959, no salão Municipal de Belas Artes, na cidade de Belo Horizonte. Em 1961, obtém o segundo prêmio com Escultura no Salão Universitário. Vale lembrar que Cleber Gouveia introduziu a litografia em Goiás, e, por um período dedicou-se a xilogravura e litografia, mas o que sempre motivou seu caminho foi retomado no final da década de 60 que foi a pintura consagrando-o no cenário artístico em Goiânia, juntamente com uma geração de ex-alunos da EGBA e do IBAG, que passarão a compor a cena cultural de Goiás a partir dos anos 70 como a pintora Iza Costa, Ana Maria Pacheco, Washington Honorato Rodrigues, Heleno Godoy, Vanda Pinheiro, Siron Franco e Paulo Fogaça, este último havia retornado do Rio de Janeiro na década de 70 trazendo na mala novas linguagens.

Em 1969, Maria Guilhermina, que já vinha atuando desde sua participação na V Bienal de São Paulo, aluna de Ritter e Confaloni, apresenta-se individualmente no Rio de Janeiro, na Sala Goeldi, e encontra receptividade da crítica para com suas esculturas em pedrasabão. Também das escolas, saíram Iza Costa (realizando uma gravura expressionista com temática popular) e Ana Maria Pacheco (aluna de Ritter e DJ Oliveira) que, em 1971, na XI Bienal de São Paulo, fez uma boa apresentação, mostrando esculturas polidas de amplas dimensões que impressionaram pelo volume, pelo peso e pelo conteúdo social do tema. E surgiram outros, como os abstracionistas Washington Honorato Rodrigues, Heleno Godoy, Vanda Pinheiro (com gravuras de grandes dimensões e de grande impacto) e o pintor figurativo Siron Franco, que iria revolucionar o movimento goiano (FIGUEIREDO, 1979, p. 98).

Cleber Gouveia, também foi um daqueles que vindo de grandes centros de referência cultural, chocou com a diferenciação cultural de Goiás como bem nos diz Carlos Fernando Magalhães⁶⁸:

Quando se mudou para Goiás, chocou-se com o meio plástico local, onde a pintura era “muito selvagem”, com o uso carregado de tintas, a mesmice

⁶⁸ Poeta, ficcionista, crítico, teatrólogo, pesquisador, médico e professor da faculdade de medicina da Universidade Federal de Goiás.

de certos temas e uma visão passadista como manifestação artística. Grupos de pintores dominicais fizeram-no, pela necessidade de enturmar-se, sair de uma pintura mais fluída e delicada, para uma orientação mais agressiva e mais pessoal. Esta fase de pintura dominical, sem maiores compromissos, era de certa forma, uma regressão ao ciclo de sua infância em Uberlândia (MG), quando então se dera este tipo de manifestação. Terminou rompendo este ciclo e, a partir de 1968, retomou definitivamente seu próprio caminho (MAGALHÃES, 1981, p. 82).

Foi coexistindo duas escolas de artes em Goiás durante a década de 60, que o impulso para a pesquisa no processo de criação artística se fortaleceu, pelo estudo contínuo de investigação, reflexão e interação entre os artistas.

O meio educacional que deu início na década de 50 com a fundação da EGBA e 60 com nascimento do IBAG, foram fundamentais nesse processo, que, de certa forma, forneceu condições para esses aspirantes às artes visuais desenvolverem suas próprias linguagens artísticas. Conseqüentemente, estendendo Goiás com artistas como: Siron Franco e Ana Maria Pacheco, ambos, crias da EGBA, para o reconhecimento da crítica internacional na década de 70.

O modernismo espalhado pelo Brasil a partir da Semana de 1922, em Goiás nos anos de 1950 adquiriu um significado de atualização cultural, de progresso, antagonizando com figurativismo da pintura “ingênua” local de Octo Marques, que pelo tom “social e realista” (FIGUEIREDO: 1979), buscou retratar os casarios da antiga capital, bem como pelas esculturas sacras de estilo barroco de Veiga Vale. Todavia, se os códigos da modernidade não foram visualizados por Confaloni, o entusiasmo era muito por parte do artista e dos intelectuais que buscaram romper com a diferenciação cultural do centro oeste, a paisagem urbana, o hábito, o cotidiano das pessoas refletiria uma realidade social interiorana.

É necessário pensar na cena moderna em Goiás, efetivamente em Goiânia, a partir do começo da década de 50, com o empenho do trio articulador composto por Ritter, Luiz Curado e Frei Confaloni, e como marco desse processo, o I Congresso Internacional de intelectuais em Goiânia no ano de 1954.

A Escola Goiana de Belas Artes participou do evento e ficou responsável pela Mostra Coletiva, que contou com a participação de artistas conhecidos no cenário nacional como Volpi, Goeldi, Geraldo de Barros, Maria Helena Vieira da Silva, ao lado de Carlos Scliar, Oswaldo Teixeira, Georgina de Albuquerque, Quirino Campo Fiorito, Sérgio Milliet, Jordão de Oliveira, Silvia Chalreo, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Inimá de Paula, Clóvis Graciano, Renina Katz, Mário

Gruber, Rebolo Gonçalves, Luiz Ventura, Bruno Giorgi, Leu Pérsio, Abelardo da Hora, Danúbio Gonçalves, Maria Helena Vieira da Silva, Mário Zanini, Mestre Vitalino, Newton Rezende, Orlando Teruz, Vasco Prado, Luiz Curado, Confaloni e Ritter, sendo os dois últimos encarregados na época da organização da Mostra.

A organização dessa exposição contou com apresentação de mais 317 obras entre as quais pinturas, desenhos e gravuras de artistas de alguns estados como: Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Ceará juntamente com EGBA.

Sobre a importância do congresso, nome ligado à literatura em Goiás, afirmou segundo consta em depoimento do professor Ático Vilas-Boas da Mota⁶⁹, o parecer sobre o evento.

O saudoso Bernardo Élis ainda reafirmava, entre outras considerações marcadas pela sua verve: O encontro de Goiânia, uma espécie de Semana de Arte Moderna (1922), mas de feição mais autenticamente nacional irmanando a intelectualidade, sem discriminações tão profundas, como as existentes, ensejando oportunidades que o comadrismo dos grandes centros enseja. Conclui: O Congresso de Goiânia deu um passo à frente quando uniu intelectuais do interior pelos laços do conhecimento pessoal, da camaradagem com diversas figuras exponenciais do nosso mundo artístico e quando despertou a consciência do papel do escritor⁷⁰ (MENEZES, 1998, p. 45).

O acontecimento deste congresso foi importante para marcar oficialmente a introdução do modernismo nas artes plásticas em Goiás.

Entretanto, é importante ressaltar, que o I Congresso Nacional de Intelectuais, caracterizou-se como o espaço e o momento propício para se pensar em inovações “de se perseguir uma arte que pode ser definida como modernista”. “Não a presença de inovações formais como as que caracterizaram a arte do modernismo” (COSTA, 2006, p. 40-41).

Torna-se, pois, necessário empreender um esforço crítico que nos permita compreender como ocorreu o processo de desenvolvimento da experiência moderna nas artes plásticas em Goiás, onde buscamos destacar o papel de Confaloni junto com outros intelectuais como: escritores, escultores, sociólogos,

⁶⁹ *Ático Vilas-Boas da Mota é artista plástico, crítico de arte, escritor, professor e Doutor em Letras pela USP.

⁷⁰ Cf. Para Todos, Quinzenário da Cultura Brasileira, Rio/São Paulo, Ano I, n° 23-24, 1957, p. 23.

cineastas e jornalistas na captação de elementos que rodeavam a nova cultura de ambiente urbano que estava se configurando em Goiânia a partir da década de 50.

O temário do congresso, segundo um boletim editado na ocasião, propunha discutir problemas relacionados com: preservação das características nacionais da cultura brasileira; valorização dos temas nacionais; salvaguarda das fontes e dos elementos populares da cultura; defesa da música do teatro; do cinema e das artes brasileiras; desenvolvimento das indústrias editorial e gráfica; estímulo ao comércio de livros e publicações periódicas; defesa da literatura infantil e juvenil; medidas para extinção do analfabetismo; gratuidade e democratização do ensino; dotações orçamentárias para fins culturais; estímulo à pesquisa científica, desenvolvimento das ciências aplicadas; liberdade de criação e crítica; liberdade de associação cultural e profissional; melhoria das condições de vida e de trabalho dos intelectuais; intensificação do intercâmbio cultural e relações culturais com todos os povos na base da reciprocidade (FIGUEIREDO, 1979, p. 94).

O acontecimento do evento resultou em grande impacto para a história de instituições culturais de Goiás. A EGBA, recém criada, participou do congresso com coletiva que segundo (FIGUEIREDO: 1979), “o ponto alto do congresso” e nas palavras de Frei Confaloni – “marcou época”.

Eliezer Cardoso de Oliveira⁷¹, em sua dissertação de mestrado, construiu sua narrativa baseada em diversas interpretações do real, o real como realidade pensada e construída por diversos sujeitos que a compõem. Para tanto trabalhou com vários gêneros de discursos, de partidários da mudança da capital da cidade de Goiás para Goiânia, agregados a imagem de Pedro Ludovico Teixeira.

Em uma das suas análises, abordou sobre as reflexões feitas por Chaul, cujo trabalho nos parece bastante interessante e tem contribuído nas pesquisas historiográficas goiana. Chaul apresenta traços de identificação da mentalidade local que pretende se instalar como moderna, mas, que ainda possui características do seu passado próximo, o rural. A mesma visualidade percebe-se no olhar de Confaloni na década de 50, que nos chamou a atenção à maneira pela qual o artista se redescobre, pelo olhar crítico da mistura do rural e o urbano, resultando um verdadeiro caldo cultural.

Em seus pressupostos Eliezer encaminha suas discussões para mostrar os limites de modernidade como modelo explicativo da cidade.

⁷¹ OLIVEIRA, Eliezer Cardoso. As imagens de Goiânia na literatura mudancista. In: CHAUL, Nars Fayad & Duarte, Luiz Sérgio. *As Cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia, UFG, 2004.

Chaul foi o primeiro historiador a reconhecer em sua análise que Goiânia era constituída de elementos tradicionais, mostrando assim os limites da modernidade como paradigma explicativo da cidade. Posteriormente, num dos capítulos de outro livro: *Goiânia, a capital do sertão* (1997, p.97-207), ele antecipou muitas das idéias desenvolvidas neste texto, em que a mais importante delas é a de não mostrar Goiânia a partir de um único prisma: Tratava-se de uma mentalidade urbana com os pés plantados em solo rural. Tal mesclagem (urbano-rural) pode, até os dias atuais, ser notada nas várias facetas da cidade que se tornou Goiânia (OLIVEIRA, 2004, p. 157).

A cidade nova exigia também um ambiente cultural integrado, com renovação das artes, pois quanto ao aspecto físico da cidade nova, já fazia notável as criações e transformações em relação à antiga capital - Goiás, uma alteração plenamente visível, referente a construção de Goiânia.

Longe aqui de querer adentrar efetivamente em um dos campos temáticos da história – cidades. Contudo, é necessário refletir sobre a relação e interação existente entre Confaloni e a vida urbana em seus mecanismos de criação, onde buscou explorar suas experiências estéticas no contrapelo, naquilo que Jorge Schwartz citando Adorno: “Lo nuevo és el deseo de lo nuevo, no es lo nuevo en si. Esta és la maldición de todo lo que es nuevo”⁷².

No sertanejo, na gente simples, estariam as nossas verdadeiras raízes, na autêntica forma de ser do brasileiro, que pouco ou nada teria de moderno. Ora, deparamos aqui com um dos mais sugestivos, e para muitos profundamente perturbadores, aspectos do modernismo no Brasil e em Goiás.

Se a nossa modernidade foi sendo construída de forma complexa, e dentro do que poderia chamar de atualizações históricas, há sim de se pensar em uma série de questionamentos, quanto aos mecanismos de assimilação e incorporação dessa nova cultura, ou seja, pelas formas que existem nesses espaços urbanos, que o imaginário social utilizou para construção do simbólico, o que caracteriza para Pesavento:

Da mesma forma, as representações constituídas sobre o urbano podem, também, corresponder ou não aos códigos iniciais e às intenções dos seus construtores (Montlibert, 1995). Por exemplo, as construções e espaços do poder público poderão obedecer a uma intencionalidade enquanto projeto e concepção, distante das referências simbólicas que o seu uso e consumo elaborarem. Ou seja,

⁷² Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-Americanas (Estética e Ideologia na Década de 20)*, Tese de livre-docência apresentada à FFLCH da USP, São Paulo, 1989.

enquanto formuladores de propostas para a cidade, os urbanistas e arquitetos atribuem uma função e sentido a seus projetos, que poderão se distanciar em muito das construções simbólicas feitas pelos usuários daquele espaço transformado (PESAVENTO, 1996, p. 283).

Assim, os espaços urbanos vão ao longo do tempo sofrendo transformações, a própria comunidade se encarrega de trabalhar, organizar, ressignificar tais espaços, segundo suas necessidades e vivências no plano simbólico, e de acordo com conteúdos ideológicos produzidos pelas práticas sociais.

Márcia Metran de Mello⁷³, em sua obra intitulada “Goiânia Cidade de Pedra e de Palavras”, descreveu o plano de Atílio Correia Lima⁷⁴, cujo traçado principal estava no centro administrativo como bem descreve:

A ênfase principal estava no centro administrativo, que se organizava em uma grande praça central onde desembocavam as avenidas principais. Três avenidas, em especial (Araguaia, Goiás e Tocantins), formavam o *pâte d’oie*, ou “pé de pato”, (Figura 2), perspectivando-se o palácio do Governo de três pontos distintos. Dessa forma, potencializava-se o sentido de ponto de culminância daquele edifício. A inspiração, segundo Atílio, vinha de Versalhes, Karlsruhe e Washington, ou seja, uma fonte explicitamente barroca. O elemento comum mais notável entre as três cidades era o “astetrisco”, ou seja, a convergência de vias para um ponto central (Figura 3). Grosso modo, ressaltando-se o núcleo formado pelo centro administrativo e as avenidas convergentes, o restante do tecido urbano de Goiânia foi desenhado como uma malha quadriculada convencional, mais ou menos regular, isso pode ser claramente percebido no traçado. Uma das características tomadas do urbanismo barroco foi o destaque dado ao palácio, em torno do qual se desenvolviam as aglomerações urbanas (não é por acaso que as três cidades citadas por Atílio foram projetadas como sedes do poder). Essa estratégia, aliás, era muito conveniente a uma capital como Goiânia, em franco processo de afirmação política (MELLO, 2006, p. 39-40).

Para Mello, existe certa resistência quanto a considerar a influência do barroco urbano na arquitetura de Goiânia. Todavia, Atílio naquele momento, havia recém aderido ao movimento modernista, o que implica dizer que a influência recebida de uma estética tradicional não fora de toda rompida naquele momento.

⁷³ Márcia Metran de Mello é mestre em Arquitetura e Urbanismo pela USP e doutora em Sociologia pela UNB. Lecionou na Faculdade de Urbanismo da Universidade Paulista (FAU), da Universidade Mackenzie e da UNB. É professora de História da Arte e História da Arquitetura e do Urbanismo na UCG.

⁷⁴ Atílio Correia Lima, arquiteto formado pela Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e com mestrado no Instituto de Urbanismo da Universidade de Paris.

Arquitetos de renome como é o caso de Lúcio Costa, também haviam passado pelo mesmo processo de rompimento com o passado.

Em 35, Atílio ausentou do seu trabalho por falta de remuneração, sendo substituído por Armando Augusto de Godoy⁷⁵, engenheiro da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Segundo Mello, do plano original de Atílio, pouco foi reformulado, sendo mantido o “núcleo central e o setor norte” do projeto original, pois as obras já estavam em andamento.

As mudanças de Godoy incluíam o projeto de uma cidade jardim. Para tanto o traçado do setor Sul foi redefinido e idealizado nesses moldes.

Atualmente, estudiosos e pesquisadores do espaço urbano, denominam Goiânia em seu aspecto arquitetônico do começo da construção da cidade como um estilo *Decó*, que para Mello:

Muito se especula, equivocadamente, sobre o plano de Goiânia. Consideram-no um plano Decó, estilo que nunca se manifestou no urbanismo, ou até mesmo uma expressão plena do modernismo. Se for para se estabelecerem definições, pode-se dizer que ele era, em sua forma de 1937, um plano híbrido, que tinha como determinantes principais um princípio barroco e, do urbanismo culturalista, as idealizações de cidades-jardins (MELLO, 2006, p. 45).

Apesar da intenção dos planejadores de Goiânia, poder-se-ia entender o processo de planejamento e construção de Goiânia, como uma cidade que nasceu sob uma demanda política, econômica e cultural, em que se percebe um discurso moderno que se opõe a idéia de atraso. A nova capital representaria o tempo novo, que denota modernidade, contrapondo com tempo velho, representado pela antiga capital Goiás, colonial.

Partindo do entendimento de cidade em seu sentido mais amplo, a cidade pode ser vista como um amontoado de artefatos, (prédios, casas, ruas, praças, parques). Lendo um artigo da Professora Maria Stella Bresciani⁷⁶, cujo título “*Permanência e Ruptura no Estudo das cidades*”. Ela aponta o quanto se torna difícil buscar uma definição em termos conceituais para cidade.

⁷⁵ Em julho de 1932, sob orientação de Godoy, seu primeiro diretor, Foi criada a Revista da Diretoria de Engenharia no Rio de Janeiro. O periódico tinha como objetivo divulgar obras da Prefeitura do Distrito Federal. Hoje essa publicação é veiculada com o nome de Revista Municipal de Engenharia e trata de assuntos relacionados com engenharia arquitetura e urbanismo.

⁷⁶ Professora do Departamento de História da UNICAMP.

Nada mais definido aparentemente e mais ambíguo em termos conceituais do que a palavra cidade. A permanência material no tempo faz com que os aglomerados humanos possam remontar através de seus resíduos arqueológicos até, por que não, às primeiras aglomerações de moradias. As noções de abrigo e de defesa conjugam-se na imagem da arte/astúcia do homem vencendo os obstáculos para assegurar sua existência frágil num ambiente decididamente hostil. Seria possível uma definição mais precisa ou seria a cidade do século XX o momento de completude ou um ponto avançado no longo processo de evolução da humanidade? Ou de forma mais restrita: estaria a cidade de hoje presente em germe na polis grega ou na cidade romana configurando uma linhagem que se constituiria a partir de uma experiência específica da cultura ocidental? A opção pela idéia de uma vida urbana diferenciada da vida do campo coloca em destaque a noção de artifício, da arte do homem distinguindo-o definitivamente dos outros seres do mundo animal, e remete para a concepção de arte como transposição de uma idéia em uma obra, como algo intrínseco ao campo da racionalidade e da industriabilidade. Esta opção orienta várias vertentes de estudos historiográficos e urbanísticos que acompanham a permanência e a transformação das cidades através dos tempos (BRESCIANI, 1991, p. 11).

Não há intenção de uma pesquisa detalhada e atenta da arquitetura e do Projeto do traçado da cidade de Goiânia nos anos 30, tão pouco estudar a estética dos edifícios construídos nos primeiros anos da nova capital.

O que se pretende é conhecer, compreender e analisar, algo que está oculto na cidade, mas que está dentro dela, fazendo parte dela, interagindo, fazendo e refazendo com ela. É instalando na Goiânia dos anos 30 pelas pesquisas, que te convido leitor a conhecer o espírito que animou o nosso personagem Frei Confaloni. E, ao invés de somente apresentar suas experiências, perguntar-se-á: Como lançar nosso olhar para a Goiânia dos anos 30 no presente pelas imagens materializadas e pelos discursos construídos, de maneira que seja importante para sensibilizar os interessados em nosso ofício e, talvez servir para estender as outras áreas do saber? Acredito que a construção do urbano pelo viés da História Cultural, é o caminho para a busca de um entendimento na arquitetura como materialidade portadora do social, como espaço construído e dotado de significados que ajudaria no entendimento de como Confaloni desenvolveu suas sensibilidades na pintura, pelo seu olhar que vê no vazio representado pelas imagens da cidade e sua relação com o cotidiano e costumes dos goianienses da década de 30. Vale lembrar que esses significados estão nas formas que representam o espaço social.

Mas essas coisas em si mesmas são utilidades, dispositivos adventícios que somente se tornam parte da cidade viva quando, e enquanto, se interligam através do uso e costume, como uma ferramenta na mão do homem, com as forças vitais residentes nos indivíduos e na comunidade. (PARK, 1973, p.27 apud MELLO, 2006, p.45).

No caso de Goiânia, a inspiração do seu traçado em Versalhes, Karlsruhe e Washington não são aspectos reconhecidos por parte da população no todo. Para a maioria dos moradores de Goiânia o traçado urbano do centro da cidade é identificado com o manto de Nossa Senhora de Aparecida.

Faz parte do ser humano buscar uma forma de interpretar o que está a sua volta no espaço e no tempo. Ao contemplar uma paisagem urbana, sou remetida a uma série de outras imagens, imagens que idealizo, fantasio, sonho e tomo como modelo de identificação. As cidades pelas suas imagens carregam seu caráter de historicidade, pensadas e idealizadas pelo imaginário da população através das práticas sociais.

Resgatar representações coletivas antigas não é julgá-las com aparelhagem mental do nosso século, mas sim tentar capturar sensibilidades passadas, cruzando aquelas representações entre si e com as práticas sociais correntes. É, sobretudo lembrar a atualidade das palavras de Lucien Febvre (1987:14): “De fato, um homem do século XVI deve ser inteligível não em relação a nós, mas em relação a seus contemporâneos”.E como regra geral de uma história social urbana, cabe lembrar que todo esforço para desvelar representações passadas é uma leitura entre possíveis (PESAVENTO, 1996, p. 287).

É neste contexto, que permite pensar a arquitetura vista como um componente do imaginário, como paisagem que é historicizada em um tempo cronológico.

Para Pesavento, as paisagens sociais são modificadas em função da forma como os homens se relacionam e vão construindo suas representações, ou seja, as maneiras como os homens interferem nos espaços e vice-verso. Assim,

[...] o imaginário sobre uma cidade não a reproduz, mas, estimulado pelos seus fragmentos/índices, produz discursos que com ela interagem. Uma espécie de diálogo insólito porque, no primeiro momento, o usuário é emissor e receptor ao mesmo tempo e, apenas com o registro da memória, esses discursos se transformam em arquétipos culturais. Assim sendo, o imaginário dialoga, em última instância, com a história urbana (FERRARA, 1997, p.188 apud MELLO, 2006, p.28).

Ora, a necessidade de aceitação da nova capital, fez com que naquele momento fosse interessante a associação do traçado da nova capital ao manto da santa, afinal a nova capital foi erguida sob forte oposição política, o que significava o fim das oligarquias em Goiás.

Segundo Mello, a presença do Bispo de Goiás D. Emanuel de Oliveira, como parte da comissão que escolheria o local onde seria construída Goiânia foi relevante, pois, considerava-se que a maioria da população goiana fosse católica.

O apoio da igreja foi um suporte importante para o êxito do empreendimento da construção da nova capital, como ilustra o episódio da escolha do local onde ela se ergueria. O decreto do interventor federal, Pedro Ludovico, de 20 de Novembro de 1932, nomeou a comissão que escolheria a área onde seria construída Goiânia. A comissão era heterogênea: alguns segmentos da sociedade estavam ali representados. Entre os componentes destacava-se D. Emanuel Gomes de Oliveira, bispo de Goiás (MELLO, 2006, p. 61).

Não tem como deixar de imaginar Goiânia de 1930, cujo espaço construído abrigou o que seria de mais novo, com abertura de suas avenidas largas e arborizadas, edifícios com fachadas até então desconhecidas por aquela população.

É importante ressaltar que a população de Goiânia, na sua contemporaneidade vivenciava todo um processo de transformação sociocultural, econômica e política, em função da nova cidade, que suscitava pela sua estética, sensibilidades, impressões bem como entusiasmo por parte da população em torno da cidade moderna. Contudo, o discurso que apresentou a futura capital goiana foi baseado em exigências com relação às condições higiênicas e estéticas da velha capital, bem como na emergência política e econômica de expansão territorial capitalista.

Assim, a população goianiense vivenciava sensações do *ser* moderno diante da nova capital construída nos parâmetros de uma metrópole.

Ressalte-se que todos esses apontamentos estão representados nas crônicas de jornais, na literatura, nas imagens e nos discursos de um modo geral da época.

Pois bem, tais questões apresentam alguns questionamentos e problemáticas pertinentes ao que se poderiam chamar: O avesso do moderno, do novo, ou seja, o antigo, o velho.

Pesavento em um de seus artigos desenvolvidos para Revista periódica de Estudos históricos, intitulado *“Muito Além do espaço: Por uma história cultural do urbano”*, apresentou algumas transformações ocorridas na cidade de Porto Alegre dos anos 30, que suscitava algumas percepções e sensações na população que introjetava para si sensação de viver literalmente a modernidade naquele momento.

Devemos entender que o espaço construído, ordenado e transformado – pela destruição dos becos, a abertura da avenida Borges de Medeiros, a construção do viaduto – suscitava sensações, percepções, e a elaboração de representações para aqueles que vivenciavam o processo de mudança na cidade. Sem dúvida, estas vivências eram testadas frente ao consumo de padrões de referência já estabelecidos: as largas avenidas, os viadutos ou o saneamento urbano, com a “varrida dos pobres” do centro da cidade, eram práticas sociais ligadas ao conceito da cidade moderna e da civilização. Exigências morais, higiênicas e estéticas imperiosas se impunham diante da necessidade de “ser” e “parecer” moderno (PESAVENTO, 1996, p. 282).

Talvez seja verdade que aqueles homens e mulheres da Goiânia dos anos 30 sentissem uma ardente esperança pela vida, ao sentir o assopro dos ventos da modernidade para o planalto central. Que distância existiria?

Estas perguntas, problemáticas e tais comportamentos, suscitam paixões diversas. São frutos de um desejo e de uma vontade que se lança na perspectiva de se construir uma metrópole. Goiânia indica as formas e a ação sob demanda de um poder político, econômico e cultural, ela mesma, inscrita numa sociedade e numa cultura sem interação e associação efetiva com a forma espacial representada. Entretanto, era o momento que Goiânia se sentia metrópole, sem de fato o ser.

[...] esta sensibilidade fazia com que a representação imaginária ganhasse força de realidade. De certa forma esta idéia é esboçada por Marshall Berman (1986) em sua celebrada obra, quando diz que para determinadas regiões – como a Rússia czarista -, a modernidade aparece como algo distante, de que se ouve falar, de que se tem certo conhecimento, que se almeja experimentar, e que se consubstancia, por vezes, num único elemento, convertido em emblema da tal modernidade (PESAVENTO, 1996, p.282).

Marcados por características de uma vida rural, em contra ponto o desejo de ser moderno. Mas apesar do homem introjetar para si o desejo de experimentar, de ser moderno, nota-se que a fuga da cidade para os costumes do campo é representada pelas lembranças de grande parte de poetas e escritores goianos em suas crônicas. Buscam pelas lembranças um passado aparentemente longínquo, pela vida agitada que levam na cidade. Relembam a infância vivida e a rotina da vida no campo ou em pequenas cidades do interior onde nasceram e passaram à infância.

Em 1950 nós mudamos de Goiás rendendo-nos às evidências e imposições do progresso. Viemos morar na rua 20, no Centro. Conosco trouxemos os hábitos e costumes das famílias grandes do interior. Casa cheia, mesa farta. Os deliciosos biscoitos e doces feitos no capricho pela D. Zulmira, minha mãe. Era com eles que ela agradava os vizinhos, tendo eu ou Zélia como portadora. Forma inteligente que minha mãe encontrava de se relacionar e fazer as primeiras amizades na nova capital. (PREFEITURA MUNICIPAL DE GOIÂNIA, 1985, p. 205 apud MARTINS, 2007, p. 148).

A cidade enquanto espaço que abriga os homens é ela própria um dos campos temáticos tomados para o estudo de cultura visual, pois para ARGAN: “A cidade é um produto artístico ela mesma” (2005, p.73).

Esse conceito passou a ganhar força depois que a estética idealista foi superada no sentido da obra de arte não estar resumida única e exclusivamente na personalidade artística, mas envolve nesse processo do fazer artística uma série de aspectos que necessariamente não se vê em uma única pessoa ou em uma única época.

A cidade tomada sob sua dimensão é um espaço de trocas culturais, diferenças, confrontos, debates e idéias. Nasce e renasce, está sempre construindo e sendo construída em espaço e temporalidade.

Assim, a cidade na sua função, abriga o coletivo, e é a partir dessa coletividade, no fato de se reconhecer enquanto parte constitutiva da mesma que o homem se vê capaz de se expressar artisticamente.

Pareceram sugestivas também, essas possibilidades de análise para o estudo das relações entre a cidade e a arte. A intenção é dialogar com a mesma por entendermos que é na cidade que as práticas culturais acontecem, mesmo que trazidas de ambientes distantes.

Sob a ótica política da “Frente de Expansão Pioneira para o centro Oeste” (CHAUL, 1999), Goiânia é uma dessas cidades, que nos faz pensá-la como cidade inventada, foi inscrita em um espaço vazio, e as referências culturais precisaram ser transplantadas e adaptadas a realidade social local.

No primeiro momento, abrigou artistas e intelectuais que para cá se mudaram, muitos vindo de fora como Frei Confaloni que veio da Itália, Hening Gustav Ritter, da Alemanha, Luiz Curado de Pirenópolis, DJ Oliveira de São Paulo, Cleber Gouveia de Belo Horizonte e tantos outros.

Esses artistas imprimiram na paisagem os valores do modernismo e da modernização.

Seria fácil e extremamente interessante estender à cidade o estudo feito por Gaston Bachelard sobre a casa, em especial sobre casa da infância, como “modelo” sobre o qual se constrói grande parte da psicologia individual, ao menos no que diz respeito às idéias, ou antes, às imagens profundas de espaço e de tempo. Emergeria de imediato a infinita variedade dos valores simbólicos que os dados visuais do contexto urbano podem assumir em cada indivíduo, dos significados que a cidade assume para cada um de seus habitantes (ARGAN, 2005, p.231).

O que oferece para pensar e refletir Argan? São imagens. Pierre Francastel⁷⁷ em sua obra intitulada “Realidade Figurativa”, orienta a tratar sobre o estudo das formas sem colocá-las em uma tradição técnica. Procurar as interferências existentes entre os diferentes modos de expressão conhecido.

Para Francastel é absurdo considerar o aspecto social de determinada época com embasamento em técnicas e linguagem que seja específica. Tanto a linguagem quanto as atividades sociais nos permite entender os indivíduos dentro de determinada época histórica. Se pensarmos na arte, a associação do estado de espírito em determinado contexto social e o artista inserido, deve-se tratar com muita prudência.

Os modos de expressão de determinada época, diz respeito também aos impulsos psicológicos, que faz parte da atividade do homem. Esses impulsos estão relacionados à relação que o homem tem com o mundo com tudo aquilo que o cerca.

⁷⁷ FRANCASTEL, Pierre. A Realidade Figurativa: elementos estruturais da sociologia da arte. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Se para Francastel os estudos que orienta as formas atualmente são abertos e não existe um modelo único no sentido dessa orientação, Toma emprestada a psicologia de Meyerson, e procura nos mostrar o seguinte:

A estrutura íntima do homem está ligada as suas obras, é evidente que não se poderia considerar isoladamente, para uma determinada sociedade, nenhum modo de expressão particular (FRANCASTEL, 1982, p. 215).

Portanto, uma nova modalidade de ver as obras, muito mais exigente, pois se encontram abertos, sem um modelo único de referência, o que obriga a mapear com detalhes informações sobre movimentos estéticos, que serviram de fonte de inspiração concreta para os artistas modernos, localizando-os dentro de espaço temporal e espacial, por considerar que os movimentos artísticos e a arte moderna eclodiram no final do século XIX, portanto várias correntes estéticas convivendo juntas.

Ao buscar uma ponte para Goiás, onde se poderia visualizar a fonte de inspiração concreta de Confaloni na cidade?

Da mesma forma que Francastel admite em suas pesquisas que não foi somente o teatro medieval que serviu de fonte de inspiração concreta aos artistas, mas, que esses desenvolveram suas poéticas buscando também:

No ciclo capital das festas populares, dos cortejos rituais, oriundos do antigo drama litúrgico, mas saídos definitivamente da igreja e transformados numa das formas de atividade comum, tão importante para a civilização do Quatrocentos quanto uma partida de futebol na Inglaterra contemporânea (FRANCASTEL, 1982, p. 226).

É prudente que busquemos talhar com detalhes a inauguração da nossa modernidade em Goiás, entendê-la enquanto espaço inventado.

Foi preciso que a ação modernista em Goiânia buscasse conexões da cidade nova enquanto Fronteira com o modernismo transcultural do ocidente, sobre essas conexões tratamos na reflexão sobre modernismo no Brasil.

Desta forma a pergunta permanece sobre o que é ser moderno no Brasil, e em Goiás efetivamente neste período? Entretanto, sempre é possível se ver e encenar necessidade e desejo, carência e visão. Naturalmente o que interessa é buscar a compreensão nos discursos da modernidade que não seja unificadora, com uma visão homogênea e global da história.

Com efeito, tais discursos foram e são produzidos em épocas e espaços históricos distintos. No caso do Brasil, o que nos permitiu aquela configuração do que conhecemos como modernismo, produzidos na semana de 22, é visto atualmente como um desejo, utopia, uma ideologia criada nos seus primórdios, uma necessidade de ser moderno, mas uma modernidade que efetivou somente em meados da década de 50⁷⁸.

No caso de Goiás o modernismo tardou a acontecer, por causa da imaturidade político administrativa e a falta de contato com os grandes centros irradiadores de cultura no Brasil e no mundo. Apesar de tardio, o modernismo em Goiás entusiasmou os intelectuais da época, com as novas tendências, as mudanças podiam ser sentidas no campo estético. Todavia enquanto o concretismo e neoconcretismo estavam sendo experimentados nos grandes centros, Goiás afirmava uma condição ainda não alcançada.

No caso das artes plásticas, Quando Confaloni chega à cidade Goiás para pintar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário, não existia um meio artístico, e sim alguns artistas que desenvolviam suas estéticas individualmente. Nesse aspecto Siron Franco⁷⁹ aponta a relevância da chegada do Frei, pois veio de escolas européias e trouxe na bagagem traços de toda influência clássica da Renascença italiana para Goiás. Contudo, para Siron Franco (1982), Confaloni não se destacou nacionalmente, talvez por ser sacerdote e não precisar da arte para viver, o que deixou seu trabalho artístico ao nível da emoção.

Confaloni foi um pintor que nunca teve a preocupação em conceituar seu trabalho, pintava natureza morta, saía aos domingos com seu grupo para pintar paisagens, porém sem a intenção de registrar uma cidade que poderia ser modificada. Saia juntos, eu era garoto e os acompanhava, mas só com o objetivo de reproduzir, não tínhamos uma consciência, inclusive sociológica. Não precisavam melhorar a pintura, precisavam só de um conceito, de conceituar a obra. Por isso ficou, por um lado, muito artesanal, sem a preocupação filosófica em relação ao meio que se está vivendo (FRANCO, 1982, p. 82-83).

O que oferece para pensar e refletir Siron Franco? Começarei pelas imagens. As imagens de Confaloni assiná-la algo, não devem ser tomadas como se fossem dados puros. Não podemos, então, olhar para elas como algo que, muito

⁷⁸ Ver FABRIS, Annateresa; Silvana B. Zimmermann. Bibliografia comentada - Arte Moderna. In: FABRIS, *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. São Paulo: Experimento, 2001.

⁷⁹ Siron Franco é artista plástico, nascido em Goiás. Frequentou o ateliê do pintor DJ Oliveira na Escola Goiana de Belas Artes, como orientadores: Frei Nazareno Confaloni e Cleber Gouveia na década de 60.

simplesmente, pode ser tomado como se toma qualquer coisa apresentadas diante dos olhos. Há nisso que acabo de mencionar, a palavra olhos, olhar, que pressupõe o ver, o extrair algo para si, para o mundo.

Se tomar como exemplo os afrescos da Igreja do Rosário em Goiás, pintados por Confaloni no começo dos anos 50, nota-se que sua temática narra o sacro e o profano, o homem sai do universo interiorizado pelo “eu” e vai para o mundo manifestado no exterior da essencialidade humana, sustentado por uma lealdade constante à informação do real.

Aline Figueiredo⁸⁰ se refere aos afrescos da Igreja do Rosário feitos por Confaloni,

Como se pode observar nos afrescos da Igreja do Rosário (1950), o Frei revela uma clara intenção de humanizar os seus personagens sacros ao tirá-los de sua postura etérea e distante. Aliás, sua pintura seria animada por um sentimento religioso e fraterno, permitindo uma aproximação maior com a realidade, tirando a arte de sua aura convencional, possibilitando, portanto, maior abertura às artes goianas, principalmente levando-se em consideração a liderança que ele assumia na comunidade (FIGUEIREDO, 1979, p. 97).

Contudo, o que podemos saber sobre suas imagens, seus contextos, seus lugares, suas posições, suas funções? Que fazer diante do que enuncia, anuncia e denuncia algo sobre si mesmo? Não seria uma espécie de denúncia social? Ao que se apresenta o Movimento Realista deduziu duas visões, uma mais popular e outra mais voltada para a natureza artística do trabalho. Na primeira, confunde-se o “pictórico” (algo próprio da pintura diante sua conceituação formada, adequada e posicionada em legitimidade à uma idéia, ou atividade) como “pitoresco” (algo próprio para ser pintado, com função recreativa e imaginativa seguindo uma tendência de atividades) ao evocar cenas de costumes, ambientes, lugares característicos e demais relatos. Colhia de maneira objetiva, aspectos amargos e tristes da vida social contemporânea, fazendo disso um elemento de descrição exterior e de ilustração, somando uma produção quantitativamente enorme que para uma parte de historiadores é considerada a borra do Realismo. A segunda visão contempla essa diretriz artística como uma batalha direcionada ao público em concomitância ao ano das revoluções sociopolíticas e expectativas populares,

⁸⁰ Ver FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no centro-oeste*. Cuiabá-MT. UFMT/MACP, 1979.

opondo valores de autenticidade, franqueza, galhardia pictóricas e de energia expressiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte é produto da sociedade. Por isso o seu conteúdo de verdade é social, histórico e acima de tudo crítico. Confaloni apresenta em suas narrativas plásticas, uma relação estreita da sua atividade artística, de missionário dominicano com a esfera social, com o meio ao qual estava inserido. Numa espécie de denúncia social, expressa nas suas imagens, elementos comprometidos com a realidade social de Goiás. Neste sentido, sua arte contém o artista com toda sua fé, com toda sua esperança, com toda sua generosidade e amor ao próximo, retratados na simplicidade, na tristeza e no sofrimento estampados nas faces rígidas pintadas.

Com o apoio das imagens, fui descobrindo que na arte de Confaloni que o tempo é configurado no presente, o mundo é visto pela realidade atual, pelo saber empírico, pelo que é vivenciado. Assim, entendo que o caráter de especificidade da arte moderna está na sua autonomia, o que implica inseri-la no processo de tempo e de espaço dela.

Foi observado à impossibilidade do artista em trazer para a sua estética códigos de uma modernidade se não a que foi inventada para Goiás, o que resulta no seu plano estético, de personagens desfigurados onde, o pintor buscou nas raízes do social, pessoas integradas as transformações da vida moderna. Como testemunha ocular e parte do contexto vivenciado, Confaloni expressa pela sua arte às transformações ocorridas na arquitetura do espaço, na paisagem natural e na vida citadina, em função do projeto de modernidade implantado em Goiás a partir da década de 1930. Na busca de um código que caracterizasse a modernidade do estado na sua pintura, o artista confronta os hábitos do homem rural inseridos num processo de metropolização da cidade, no primeiro momento expresso pela idealização da construção de Goiânia, com a assimilação de um estado que inicia a

vontade de Ser Moderno. No segundo momento com ação modernista que buscou romper com isolamento cultural da cidade, onde o moderno se expressa esteticamente, mas, também na estética é demonstrada a limitação do moderno, modernismo e da modernidade em se consolidar em uma sociedade como a brasileira em razão da pobreza e das injustiças sociais.

O acervo das obras de Frei Confaloni é extenso, com obras espalhadas pela cidade, o que dificulta o uso de suas imagens como fonte de pesquisa em diversos domínios como os da História, Antropologia, Educação e Artes. Muitos de seus trabalhos não constam data, alguns parecem ser apenas esboços de momentos de inspiração que o artista procurou materializar na tela, outros aparentam serem experimentos, que quando eram concluídos, Confaloni tinha o hábito de presentear aos alunos.

Por se tratar de um patrimônio artístico goiano, percebe-se a relevância de um tratamento técnico especializado, catalogando essas obras para aqueles que almejam dedicar um pouco mais de atenção aos trabalhos de Confaloni.

O uso de imagens para construção de narrativas é amplo e ainda há muito a ser explorado, tendo a História nesse sentido um papel de relevância para promover um diálogo maior com outras áreas das ciências humanas, contribuindo desta forma para o alargamento de pesquisas nesta área.

Estudar e aprofundar na relação entre imagem e os seres humanos em todos os seus âmbitos é de grande valia, pois quanto mais nos aprofundamos nessa temática percebemos que a imagem cumpre mais do que o papel de representação. Como território da nova história cultural, as imagens são vistas como objetos construídos pelos homens a partir de algo imaginado; como discursos com sentido amplo e imagético sobre a realidade. Situam-se entre o subjetivo e o social, o que permite a nós historiadores ir além às pesquisas; o simples fato de procurarmos responder a tantas indagações que uma obra de arte suscita, está no método, e tais indagações são desenvolvidas a partir do aprofundamento da perspectiva do historiador em analisar a sensibilidades. Percebe-se que o saber sensível está ligado a existência humana, aos arquétipos que construímos durante a nossa vida. Daí a necessidade do historiador da arte pesquisar sobre os mitos e os ritos, os símbolos. Certamente há termos na história dos mitos destituídos de sentidos para a nossa contemporaneidade, para nossos contextos, mas a essência

dessas obras e especialmente os posicionamentos de fundos, continuam vivos e próximos de nós.

No exercício de contemplação, percebi no meu próprio processo de aprendizagem com as obras analisadas, a fruição do saber sensível e poético do artista, evocando conteúdos da memória, trazendo à lembrança, tornando-os perceptíveis. Algo meu penetrava na obra, que me invadia, me despertando para novas sensibilidades.

Utilizei referências bibliográficas que contribuíram para que eu pudesse enfrentar minhas dúvidas, inquietações, bem como as dificuldades encontradas para a leitura das obras de Confaloni. Foi possível entrar no mundo daqueles que realmente concretizaram suas teses; autores como George Didi-Huberman e Annateresa Fabris foram contribuições fundamentais para argumentação e composição textual da análise das obras.

O fato é que a historiografia da arte precisa de todos nós historiadores, e vai mais além do que isso; Depois de ler todos esses teóricos, durante o percurso acadêmico, percebi a relevância e a atualidade deste trabalho, que se deve tanto a metodologia da pesquisa e ao referencial teórico utilizados, quanto à necessidade deste tipo de contribuição como material de reflexão para construção histórica interdisciplinar e transdisciplinar.

À medida que a interpretação das obras foi sendo aprofundada, foi se tornando perceptível a importância de incorporar neste estudo a história de vida do artista. A própria série de madonas motivou-me a buscar uma inserção no contexto biográfico de Confaloni.

No momento conclusivo deste estudo, ao buscar recordar tantas leituras, anotações e rascunhos, percebo que surgiram outros tópicos que poderão ser abordados de forma mais aprofundada em futura pesquisa. Entre eles a tradução da escola pictórica de Confaloni e a formação das diferentes raízes artísticas dos seus alunos; um estudo da psicologia da representação pictórica, sobre o olhar dos alunos de Confaloni para as obras do artista. Nesse sentido, esta pesquisa não pretende parar por aqui, acredito que ela possa estar aberta e espero dar prosseguimento ao tema quando se apresentar a oportunidade. Supondo que todo trabalho de mestrado tenha esta intencionalidade, gostaria de me colocar sempre com um mesmo olhar; o que fora discutido durante toda a pesquisa; diante de problemáticas, metodologias e tantos pressupostos que tenham um sentido

histórico e valor significativo que possam contribuir para futuras pesquisas que surgirão.

Foi suscitado um novo começo para a história da cultura visual em Goiânia, não somente a partir desta pesquisa, mas através das possibilidades que ela pode gerar. Assisti em simpósios, congressos, fóruns, as pessoas querendo o mesmo: uma nova realidade para a historiografia regional, pois tenho a convicção de que desta forma será realmente possível contribuir para os estudos sobre as ciências humanas, sociais e filosóficas.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário, “**Lasar Segall**”, **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**, São Paulo: Martins, 1965.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa para a língua portuguesa, 1988.

_____. **História da Arte como História da Cidade**. Tradução Pier Luige Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade: O pintor da vida moderna**. São Paulo: Paz e Terra – Coleção Leitura, 2002.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é Sólido desmancha no ar**. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem.** Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: EDUSC, 2004.

CASTRO, Afonso. **A Poética de Manoel de Barros.** Campo Grande-MS: FUMT-UCDB, 1992.

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

DIDI-HUBERMAN. Georges. **O que Vemos O que Nos Olha.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Riem, 2005.

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

_____. **Portinari, Pintor Social.** São Paulo: Editora Perspectiva: da Universidade de São Paulo, 1990.

_____. **Fragmentos Urbanos – Representações Culturais.** São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FABRIS, Annateresa; Silvana B. Zimmermann. **Bibliografia comentada - Arte Moderna.** São Paulo: Experimento, 2001.

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

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas.** Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa: elementos estruturais da sociologia da arte.** Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I Traços fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer e nova revisão da tradução por Enio Paulo Giachini. Petrópolis-RJ. Vozes, 1900-2002.

GOMBRICH, E.H. **Meditações Sobre um Cavalinho de Pau**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999.

GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

HAUSER, Arnold, **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

J AUS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações gerais & O Prazer Estético e as experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Org. e trad.). **A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.p.67-103.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papyrus, 2000.

_____. **A Imagem e a sua Interpretação**. Tradução de José Francisco Espandeiros Martins. Lisboa-Portugal: Edições 70, 2002.

JÚNIOR, Oscar Sabino. **Goiânia Global**, Goiânia, Oriente, 1980.

LE FEBVRE, Henri. **Introdução à Modernidade**. Tradução de Jehovanira Chrysóstomo de Sousa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MACHADO, Jordão Carlos Eduardo. **Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo**. São Paulo: UNESP, 1996.

MACHADO, Laís Aparecida e FILHO, Manuel Ferreira (Orgs.). **Formas e Tempos da cidade**. Goiânia: UCG, 2007.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

MENEZES, Amaury. **Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. O Diabo no imaginário cristão. In **O Deus e o Diabo: a pedagogia do medo**. São Paulo: Edusc, 2000.

OLIVEIRA, Eliezer Cardoso. As imagens de Goiânia na literatura mudancista. In: CHAUL, Nars Fayad & Duarte, Luiz Sérgio. **As Cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás**. Goiânia, UFG, 2004.

PAIVA, Eduardo França. **História e Imagem**, Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PALACÍN, Luís e MORAES, Maria A. de Sant'anna. **História de Goiás**. Goiânia: UCG, 1994.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2º ed., 1979.

ROGER, Chartier. À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietude. In: Poderes e limites da representação. **Marin, o discurso e a imagem**. Tradução Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Winfried. **IMAGEM Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SILVEIRA, PX. **Conhecer Confaloni**. Goiânia: UCG, 1991.

STANGOS, Nikos (Org.), **Conceitos da Arte Moderna**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VIEIRA, Emílio. **O Expressionismo em Bernardo Élis e Siron Franco**. Goiânia: UFG, 2000.

WEISCHEDEL, Wilhelm. A Escada dos Fundos da Filosofia: A vida cotidiana e o Pensamento de 34 Grandes Filósofos. In: **Heidegger ou A Saga do Ser**. Tradução Edson Dognaldo Gil. Raimundo Lúlio, 2006.

PERIÓDICOS E REVISTAS

BRESCIANI, Maria Stella M. Nas Ruas, Os Caminhos da Cidade: In: MENEZES, Ulpiano T. B.; PASSOS, Maria Lúcia P. (Org.) A cidade e a rua. **Cadernos de História de São Paulo**, São Paulo-SP: Museu Paulista USP, v. 2, p. 27-38, 1993.

COSTA, Luís Edegar de O. PAULO FOGAÇA nas Artes Plásticas em Goiás: Índícios de Contextualização. **Revista da Universidade Federal de Goiás**, Goiânia-GO, v. 3. n° 1, p. 39-43, Jun. 2006.

FRANCO, Siron. Confaloni por Siron Franco. **Revista Goiana de Artes**, Goiânia-GO, v. 3, n.1, p. 81-86, Jan/Jun. 1982.

GARCIA, José. G. Goiás e a Presença de Nazareno Confaloni: um pouco da vida de Frei Nazareno – sua obra de artista – os primeiros tempos na Itália – Vila Boa, depois Goiânia. **Jornal Oló**, Goiânia, Abril de 1957. Caderno Cultural.

JORGE, Miguel. **Revista do Conselho Estadual de Cultura**, Goiânia-GO, ano I, v.1, jan/jun, 1982.

KNAUSS, Paulo. O desafio de Fazer História com imagens: arte e cultura visual, **Revista ArtCultura**, Uberlândia-MG v.8,n.12, p. 97-15, Jan/Jun, 2006.

MAGALHÃES, Carlos F. CLEBER GOUVEIA: Encontro com a pintura. Goiânia-GO, **Revista Goiana de Artes**, v. 2, n.2, Jul/Dez, p. 75-92, 1981.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço provisório, Proposta cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo-SP, ANPUH, v.23, n. 45, p. 11-36, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de outra História: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, n. 29, 1995.

_____. Cidade, Espaço e Tempo: Reflexões sobre a Memória e o Patrimônio Urbano. In: **Revista Fragmentos de Cultura**, Goiânia-GO UCG, v.14, n.9, Set, p. 1595-1604, 2004.

_____. **O Imaginário da Cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999.

_____. Muito Além do Espaço: por uma história cultural do urbano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro-RJ, v. 8, n. 16, p. 279-290, 1995.

RITTER, Henning G. Arte Moderna. **Revista Goiana de Artes**, Goiânia-GO, v.4 n.2, Jul/Dez, p. 189-192, 1983.

